



Nanda Leonardini
Compiladora y Editora

Textos de arte
en la revista Casa de las Américas
(1960-1969)



Universidad Nacional
Mayor de San Marcos
Fondo Editorial



Universidad Nacional
Mayor de San Marcos
SHRA

Nanda Leonardini
(Compiladora y editora)

Textos de arte
en la Revista Casa de las Américas
(1960-1969)

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
Fondo Editorial
Seminario de Historia Rural Andina

ISBN: 978-9972-231-51-3

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2010-08723

Primera edición
Lima–julio 2010

D.R. *Textos de arte en la Revista Casa de las Américas (1960-1969)*
Nanda Leonardini (Compiladora y Editora)

D.R. 1° edición Seminario de Historia Rural Andina
Tiraje 50 ejemplares

La universidad es lo que publica

Centro de Producción Fondo Editorial
UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
Calle Germán Amézaga s/n. Pabellón de la Biblioteca Central
4to. piso – Ciudad Universitaria
Lima – Perú

Correo electrónico: fondoeditorial@unmsm.edu.pe
Página web: <http://www.unmsm.edu.pe/fondoeditorial/>
Director: Dr. Gustavo Delgado Matallana

Seminario de Historia Rural Andina
Jr. Andahuaylas 348, Lima 1 Teléfono (51-1) 619-7000 anexo 6158
Correo electrónico: shra@unmsm.edu.pe
Página web: <http://www.unmsm.edu.pe/shrural/>

Rector: Luis Fernando Izquierdo Vásquez
Vicerrectora de Investigación: Aurora Marrou Roldán
Director: Honorio Pinto Herrera
Director fundador: Pablo Macera

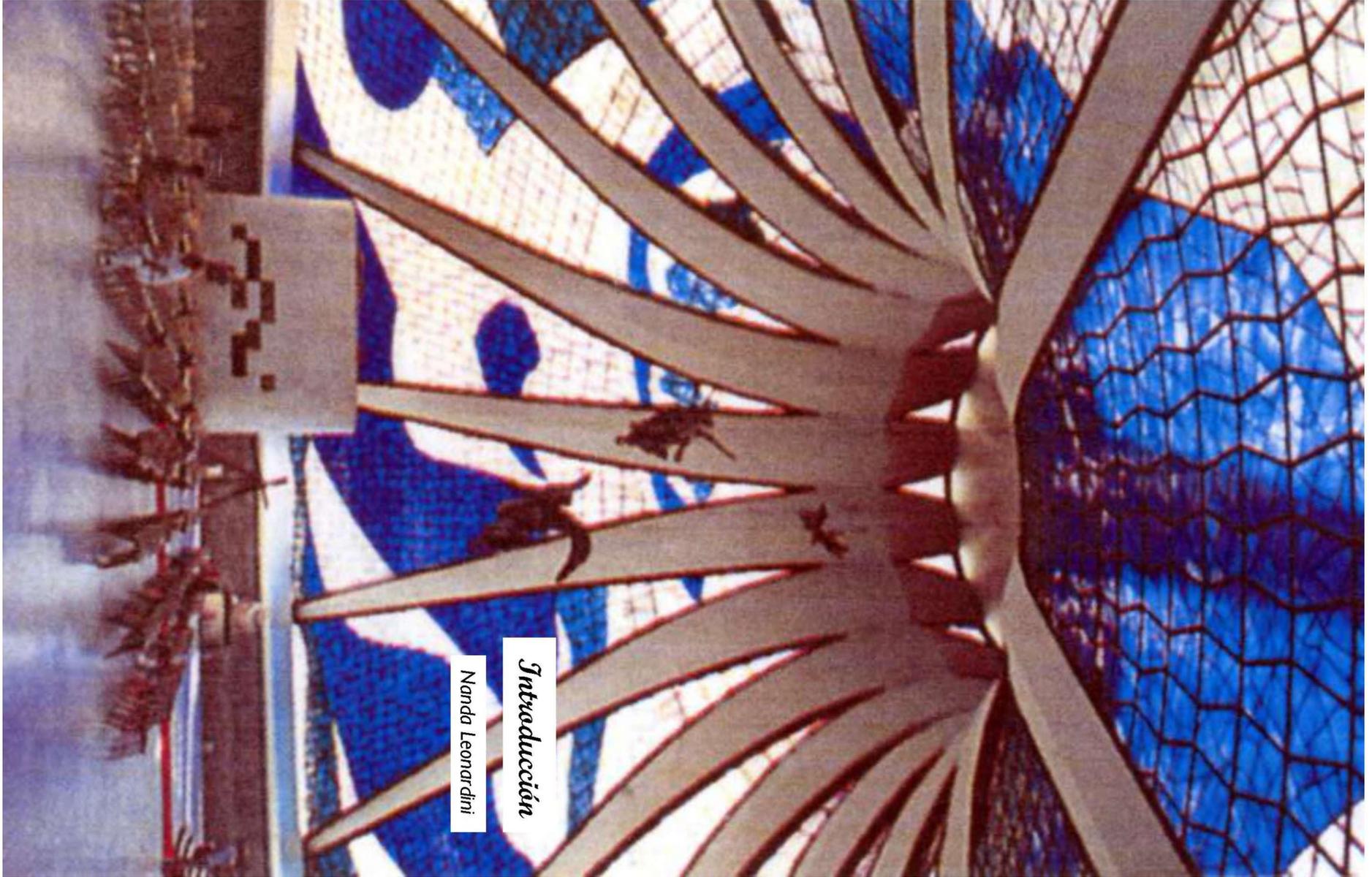
Colaboradores: Luz Peralta Apaza
Luis Ramírez León
Cuidado de la edición: Norma Gutiérrez Enriquez
Carátula: Carlos Enríquez. *El rapto de la mulata*. Óleo sobre tela, *circa* 1940
Contracarátula: Roberto Matta. De la serie *Los desastres del imperialismo*. Dibujo

Lima–Perú

El Fondo Editorial de la UNMSM es una entidad sin fines de lucro,
cuyos textos son empleados como materiales de enseñanza.

*El arte de convertir la humillación
en energía combativa para recuperar la dignidad.*

Roberto Matta



Introducción
Nanda Leonardini

Interior de la Catedral de Brasilia. 1959-1963.

Con la idea implícita de desentrañar el aporte, difusión y debate intelectual en las artes plásticas que juega a la fecha la Revista *Casa de las Américas* dentro del arte latinoamericano entre 1960 y 1970, nace la presente investigación en el año 2007 como proyecto dentro del Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

La mencionada revista –vigente en la actualidad– ve la luz en 1960 en la ciudad de La Habana, a un año del triunfo de la Revolución Cubana. Dentro de los múltiples objetivos poseía ser una publicación bimestral, aunque dicha periodicidad no siempre pudo ser efectiva, probablemente por problemas editoriales o coyunturales. Dentro de la línea de las ciencias sociales y humanidades, *Casa de las Américas* difunde ensayos, artículos, crítica de arte, capítulos y reseñas de libros, análisis económicos, políticos e históricos vinculados con el tercer mundo –con mayor hincapié en América Latina y el Caribe– y las potencias que sobre ellos ejercen presión. Sin lugar a dudas es el más importante órgano difusor cultural de Casa de las Américas.

Sobre la crítica de arte latinoamericano durante el siglo XX existen trabajos que nos han antecedido, como es el de Juan Acha, *Crítica del Arte*, Casimiro Eiger con *Crónicas de arte colombiano 1946 / 1963*, *Mirar en América* de Martha Traba. Se trata de una crítica artística siempre vista soslayadamente a través de estudios parciales realizados en cada país donde se suele compilar los textos de algún crítico o historiador publicados en revistas o diarios locales. Estos y otros esfuerzos personales e individuales llegan hasta la década de 1980. Se entiende que se conviertan en libros de manera tardía por lo engorroso que resulta editar.

Asimismo, en los excelentes esfuerzos llevados a cabo en congresos que logran ser publicados, se aglutinan estudios que no necesariamente pertenecen a la crítica, sino más bien tienen un trasfondo de análisis histórico, formal, estético de los artistas y sus obras. Mientras tanto, en el otro lado del “charco” (Europa) ven la luz libros sobre un tema específico del arte latinoamericano sin poder desprenderse de la literatura; tal es el caso de *Realismo Mágico. Fantástico e iperrrealismo nell'arte e nella Letteratura latinoamericano* (Udine, 2005), o la recientemente fundada revista *Studi Latinoamericani-Estudios Latinoamericanos 01* (Udine, 2005, con cuatro números impresos).

Si bien se trata de esfuerzos válidos con textos recientemente creados, en ningún caso abordan la crítica desde un ángulo continental y menos aún desde un canal importante como lo es la revista *Casa de las Américas*.

A lo expuesto se debe agregar que ninguno de estos libros es el resultado de un trabajo colectivo de muchos años de labor, producto de varios autores,¹ ni abarca un periodo tan ambicioso a partir de 1960, años cuando la historia cambia de ritmo (adiós Era Contemporánea), al entrar en un periodo nuevo (tal vez Era Espacial), cada vez más acelerado donde el día a día se convierte en sorpresa inesperada. Esta etapa cronológica coincide con el triunfo de la Revolución Cubana, el compulsivo año 1968, las dictaduras y genocidios latinoamericanos exacerbados en la década de 1970, la caída del muro de Berlín, las guerras de Estados Unidos contra oriente con milicias mercenarias o invasiones disfrazadas en América Latina, el cuestionamiento y crisis de ideologías políticas, las migraciones masivas del tercer hacia el primer mundo en la busca del “paraíso” soñado, el ingreso al posmodernismo, el sexo como mercancía turística y virtual, la propuesta de género, la droga como elíxir de felicidad, la crisis ecológica por explotación desmedida de los recursos naturales, la sobre población mundial versus control de la natalidad o el cuestionado aborto, la carrera espacial, la pérdida de libertad individual disfrazada en facilidades tecnológicas, en la esclavitud económica bajo el ficticio cliché la tarjeta de crédito. En las artes plásticas la posibilidad del todo, las nuevas disciplinas, el desconcierto, la venta por la red (*web*). Reconozco que éste es un mal y parametrado panorama, que no intentamos ni pretendemos corregir porque no es materia de esta investigación; por ello vélgase sólo lo referencial.

A la fecha en América Latina un trabajo de compilación de crítica de arte a nivel continental no se ha llevado a efecto a pesar de la importancia que éste significa para los estudios del arte latinoamericano del siglo XX: una crítica compilada, comparada y confrontada de varios autores que encierre los últimos cuarenta años del siglo XX y los primeros diez del XXI.

Ante este requerimiento hemos determinado realizar la presente publicación cuyo meollo y eje rector es la revista *Casa de las Américas* en sus diez primeros años. ¿Por qué esta década? La respuesta es totalmente pragmática. Debido al abundante material encontrado en la Revista se ha decidido sacarlo por décadas, razón por la cual este libro formará parte de un proyecto de mayor envergadura que abarcaría desde 1960 al año 2010, estudio que nos dará un panorama continental de la crítica del arte latinoamericana del periodo en cuestión, así como respondernos: ¿Cómo era entendida

¹ En 1974 se publica *América Latina en sus artes*, con Damián Bayón como relator. En este maravilloso esfuerzo patrocinado por la Unesco, la crítica forma parte como un apartado abordado por el crítico argentino Fermín Favre en “Las formas de la crítica y la respuesta del público.”

en América Latina la crítica del arte durante esos años? ¿Quiénes eran los críticos latinoamericanos que participaron con sus artículos en la Revista *Casa de las Américas*? ¿Cuáles eran sus planteamientos y principios estéticos? ¿Cuáles fueron los artistas latinoamericanos que merecieron formar parte de esta crítica? ¿Qué tipo de crítica se ejerció?

El análisis de las fuentes está estructurado históricamente en este periodo donde Cuba juega un rol ideológico importante en los países latinoamericanos. En las artes plásticas se deja sentir a través de interesantes artículos de connotados intelectuales de diferentes países americanos y europeos. Los 39 artículos seleccionados en la década 1960-1969 pertenecen a veinte escritores. Destacan: los cubanos Edmundo Desnoes con siete textos; Adelaida de Juan con nueve artículos; Graziella Pogolotti con cuatro ensayos; el mexicano Adolfo Sánchez Vásquez con tres ensayos; además, del peruano Mario Vargas Llosa y del chileno Enrique Lihn con un artículo cada uno, por solo mencionar algunos autores. Sobresalen, además, cinco testimonios: el del brasilero Óscar Niemeyer, el de la argentina Lea Lublin, el del francés Pierre Golendorf, el del español Antonio Saura y el del guatemalteco Luis Cardoza y Aragón.

La periodicidad de este tipo de material es fluctuante². Puede variar entre uno a seis artículos por año, así como la extensión que va de dos páginas hasta 24.

Sin embargo, dejamos en claro que este proyecto cubre sólo una arista de la crítica, aquella difundida en una revista nacional que por sus características e interés intelectual, por la presencia de textos de importantes escritores y por su difusión, se convierte de gran trascendencia internacional.

La presente investigación se desarrolló en cuatro fases metodológicas. En la primera se revisaron de manera exhaustiva 53 revistas a las cuales se tuvo acceso a través de las siguientes entidades que se enumeran en base al orden de consulta habida en ellas: Biblioteca del Museo de la Cultura Peruana, Hemeroteca de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Hemeroteca de la Biblioteca Pedro Zulen de la misma universidad, Hemeroteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y Hemeroteca Nacional de México. Aunque cada una de dichas entidades tiene una excelente colección, carecían de algunos ejemplares, por lo cual los números faltantes se complementaban con la siguiente hemeroteca. A pesar de ello no se localizaron los números 5, 6, 10 y 49. De cada volumen, cuando los hubo, se recopilaron los textos de arte.

² 1960: un artículo; 1961:5; 1962:1; 1963:3; 1964:4; 1965:4; 1966:6; 1967:6; 1968:5; 1969:4.

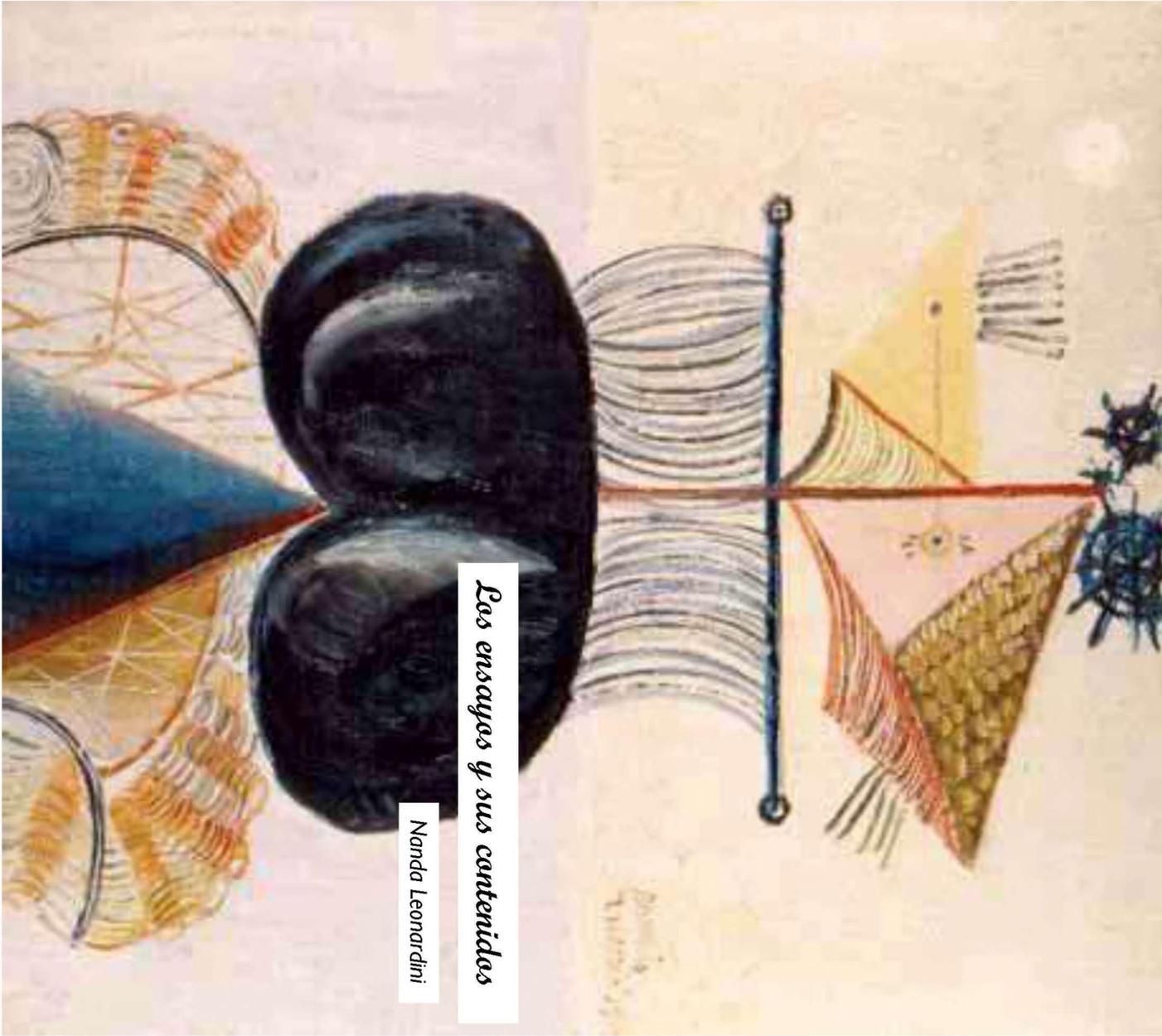
De manera casi simultánea se trabajó la segunda etapa encargada de ordenar el material recabado en diferentes aspectos: cronológico, autoría, disciplinario (teoría del arte, historia del arte, testimonios, crítica de arte y reseñas basada en exposiciones), orden que permitió develar a aquellos intelectuales que aportaron con su pluma y a los numerosos artistas que fueron motivo de reflexión. Finalmente se redactó el texto analítico.

Este libro está estructurado en seis apartados. “Introducción”; “Los ensayos y sus contenidos” donde se analizan los artículos agrupados en cuatro acápite: crítica de arte, testimonios, historia del arte y teoría del arte; “Los documentos” espacio en el cual se entregan los 39 ensayos presentados según el orden cronológico con el que fueron publicados en la revista; “Noticias de los autores” donde se dan algunos datos biográficos de los escritores; “Índice temático; “Índice general.”

Con esta investigación se continúa el estudio del arte latinoamericano, esta vez a través de la crítica, disciplina de la cual se carece de un estudio de esta naturaleza, necesario para comprender el devenir de las artes plásticas latinoamericanas a través del tiempo, sin dejar a un lado la historia y teoría del arte. Asimismo, permite entender la relación existente entre la crítica del arte, la difusión del arte por medio de exposiciones temporales (individuales y colectivas) y bienales. En esa medida es factible relacionar conceptos de la crítica latinoamericana con la estética del pensamiento occidental del período en cuestión y ampliar el panorama del arte latinoamericano al analizar la crítica desde una óptica continental.

Este trabajo ha sido factible gracias a la colaboración de la magister Luz Peralta Apaza con el rescate de documentos así como del licenciado Luis Ramírez León con el *scaneo* de imágenes y recuperación de artículos. La digitación se la debo a Norma Gutiérrez Enriquez y al apoyo de Margot Estremadoyro. A todos ellos les expreso mi más sincera gratitud. Asimismo, es necesario agradecer a los empleados de las hemerotecas universitarias (Universidad de San Marcos y Autónoma de México) quienes siempre tuvieron especial deferencia hacia mí.

Aprovecho, una vez para expresar mi especial agradecimiento al Seminario de Historia Rural Andina, centro de Investigación de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, que en una edición limitada, pero de gran calidad, nos vuelve a abrir la puerta, ahora para difundir documentos del arte latinoamericano contemporáneo donde se exterioriza la visión de cómo importantes intelectuales y artistas, desde diversas perspectivas y disciplinas, perciben y sienten el arte de nuestro continente.



Rómulo Macció. *Al viento*. 1957, óleo sobre tela, 81 x 50 cm.

Los textos sobre arte recogidos de la Revista *Casa de las Américas* entre 1960 y 1969 son factible agruparlos en cuatro acápites: crítica de arte, testimonios, historia del arte y teoría del arte, siendo el primer grupo el más numeroso. Si bien es cierto que nuestro principal interés estaba direccionado hacia la crítica, al tener en nuestras manos los otros documentos, no quisimos dejarlos pasar por alto, pues ellos están, de una u otra manera, relacionados a la crítica, siendo a veces complejo señalar el límite entre cada uno.

Los escritos tanto de la crítica de arte como de los testimonios e historia del arte, en gran medida, están referidos al arte latinoamericano del período en estudio, lo que permite entregar el panorama del acontecer plástico de aquella época vivido en Cuba, difundido gracias a las exposiciones habidas en la galería de Casa de las Américas y en la revista a nivel continental; de allí su importancia de esta última, pues esto le permitió traspasar fronteras.

En este sentido es interesante recordar que la crítica no ha estado presente en todos los momentos y por ende no ha sido casi escrita. “Las contadas figuras de la crítica de arte de las que el hombre conserva memoria se produce en instantes en que a un gran desarrollo artístico se una la madurez de un estadio determinado del desarrollo de la sociedad.”³ Para el caso específico de América Latina la crítica de arte en el siglo XIX se limitaba a dejar simples reseñas; es recién en la década de 1930 cuando se inicia otro tipo.

Detengámonos unos instantes en los comentarios realizados por la cubana Graziella Pogolotti, quien señala que la crítica de arte “tiene muy poco de juez y es, en cambio, un intermediario. ¿Al servicio de quién? ¿Del Arte –así, con mayúscula–, de la sociedad, del público?” Más adelante continúa: “Pero, en definitiva, este intermediario que se instala entre la obra de arte y el público, ha de ser algo más que un espontáneo, su tarea debe responder a un método, a un objetivo.”⁴

Con respecto al crítico, su juicio es implacable:

“... el crítico, más que cualquier otro trabajador de la letra, debe renunciar a los sueños de posteridad. Algunos quedarán para lectura de eruditos;

³ Pogolotti, Graziella. “Experiencia de la crítica.” Ver p. 218 de la presente publicación.

⁴ *Idem.*: 218.

otros, como ejemplo risible de la falta de comprensión de los contemporáneos ante una gran obra. El porvenir está reservado para quienes logren elaborar una visión original articulada a una concepción del mundo, y para los creadores literarios. La primera dificultad se deriva de un problema de lenguaje. Por eso los poetas son a veces excelentes intérpretes de un artista por el que sienten afinidad.”⁵

(...)

El crítico es algo más que una mirada. Es otra conciencia que une a la experiencia y al gusto de su tiempo, su propia experiencia personal. Es un testigo, representación de un criterio más o menos difundido, que establece con la obra de arte un verdadero diálogo.”⁶

Ahora vamos a lo nuestro, e iniciemos el recorrido comentado de los documentos recogidos.

La crítica de arte

La revista *Casa de las Américas* enfrenta la crítica de arte a través de 21 artículos analíticos y en cierto sentido descriptivos nacidos en su mayoría de exposiciones⁷, escritos por lo general por cubanos, salvo el caso del peruano Mario Vargas Llosa y de dos chilenos Enrique Lihn y Alberto Pérez Martínez, quienes dejan fluir y aceptan las nuevas corrientes y planteamientos estéticos en una actitud pasiva. Ahora bien, las muestras, individuales como colectivas, están referidas a reconocidos artistas latinoamericanos⁸, salvo el caso del italiano Pablo Gasparini que trabaja la fotografía en Venezuela y Cuba.

Existen, además dos textos no relacionados a muestras. El de Beatriz Maggi, “La pintura en Santiago de Cuba” (1963) donde pone sobre el tapete de debates la plástica cubana del interior, cuando se detiene en seis pintores provincianos del siglo XX, ciudad en la que Maggi había nacido y en la cual no existe escuela. Son artistas locales, talentos individuales, solitarios, desconocidos en su mismo medio, a los que la escritora intenta rescatar solo con el apellido paterno en un breve artículo, carente de imágenes visuales

⁵ *Idem.*: 219-220.

⁶ *Idem.*: 222.

⁷ 19 exposiciones (once individuales y ocho colectivas), 18 de las cuales fueron presentadas en La Habana y una en ciudad de México.

Afrontan la crítica once autores; ocho cubanos: Adelaida de Juan con diez ensayos, Edmundo Desnoes con tres, Manuel Díaz Martínez, Beatriz Maggi, Graziella Pocolotti, José Rodríguez Feo, Óscar Hurtado y Alejandro G. Alonso con un ensayo cada uno. Además de dos chilenos: Enrique Lihn y Alberto Pérez Martínez y un peruano: Mario Vargas Llosa, cada quien con un escrito.

⁸ Individuales. Argentina: Roberto Macció con pintura. Brasil: Arthur Luiz Piza con grabado. Chile: Roberto Matta, con pintura. Cuba: Servando Cabrera Moreno, con pintura. México: Francisco Beverido, con fotografía; Vicente Rojo, con pintura. Perú: Francisco Espinoza Dueñas, con grabado y cerámica escultórica; Fernando de Szyszlo, con pintura. Italia: Pablo (Paolo) Gasparini, con fotografías de Venezuela y Cuba.

Exposiciones colectivas. Grabado latinoamericano. Pintores y escultores cubanos: no se mencionan nombres de los artistas. Fotógrafos, grabadores y pintores de Colombia; no se especifican nombres. Artistas rioplatenses; tres argentinos (Lea Lublin, Rómulo Macció y Antonio Seguí) y un uruguayo (José Gamarra). Pintura cubana 67: Corratgé, Vidal, Fayad Jamís, René Portocarrero, Servando Cabrera Moreno, Antonia Eiriz, Mariano, Raúl Martínez, Lesbia Vent, Carmelo, Adigio, Masiques, Fernando Luis y Umberto Peña.

en donde poder curiosear sus explicaciones. Por desgracia, los libros de arte cubano tampoco han considerado entre sus fotografías alguna obra de los citados pintores.

El segundo ensayo es de Graziella Pogolotti quien aborda la crítica del arte en sí misma a través de un interesante texto al que titula “Experiencia de la crítica” (1967). Después de relatar cómo ella ingresa a este campo, experiencia que nace del propio quehacer, realiza una sucinta historia de la crítica a partir de Vasari, un apologista del pasado; Diderot, quien marca las pautas del gusto burgués; Baudelaire, que aparece en el momento del desencanto con la frustración del movimiento revolucionario de 1848. Entonces, Pogolotti da un salto a Cuba donde: “El primer paso para el desarrollo de la crítica en Cuba se ha dado ya: consiste en la divulgación, destinada a facilitar el contacto entre la obra de arte y un público nuevo.”

El interés de la autora consiste en formar a críticos de arte en la isla e intentar buscar un método que, finalmente, no encuentra. A pesar de ello este ensayo se convierte en un texto indispensable para acercarse a esta disciplina necesaria y temida.

Pero Pogolotti no se detiene allí. Bajo el título “Tierras, soles, rostros” (1965) escribe, además, acerca de la muestra habida en Casa de las Américas del peruano Francisco Espinoza Dueñas, esta vez dedicada a la cerámica escultórica, disciplina estudiada por el artista en Sèvres gracias a una beca otorgada por el gobierno francés. Para la escritora, los asuntos presentados son sugerentes; tratan de temas esenciales: el sol, el hombre, los animales familiares, el mito lo que permite que su obra, parte de ella realizada en Cuba, “pueda situarse de lleno en una de las corrientes características del arte americano.”

Dentro de este acápite la más prolífera en colaboraciones con la revista es Adelaida de Juan. Lo hace a partir de 1965 con ocho artículos. “Figuras rioplatenses” (1965) es el primero de ellos. Se trata de un escueto pero preciso texto sobre una muestra de pintura argentina (Lea Lublin, Rómulo Macció y Antonio Seguí) y uruguaya (José Gamarra); la autora considera que el conjunto expuesto está lleno “de vigor, y con excelente manejo de recursos.” Compara, positivamente, a estos pintores con otros latinoamericanos de su generación.

Meses más tarde, ahora con “La violencia” (1966), reseña una exhibición que denuncia, por medio de la fotografía, el grabado y la pintura, el genocidio habido en Colombia por las fuerzas del orden a inicios de la década de 1960. De Juan cierra su texto con cuatro frases rotundas: “Están ahí, pruebas implacables del horror. Son las huellas imborrables, inmutables. Son la acusación y la denuncia. Son los testimonios finales que exigen la reparación definitiva.”

Sin embargo, su pluma se suaviza en “Rojo: destrucción del orden” (1966) donde se limita a realizar una reseña descriptiva de la obra del mexicano Vicente Rojo quien, en varias series, expone sus trabajo de los últimos tres años (1964-1966).

Al siguiente año (1967) en “El sol para quien sabe reunir”, Adelaida se detiene en la exposición *Para que la libertad no se convierta en estatua*, óleos y dibujos de Roberto Matta, el gran pintor surrealista chileno. El artista en la muestra desarrolla el tema de la armonía entre el hombre y su ambiente; con su permanente juego de palabras Matta establece que se trata de “el arte de convertir la humillación en energía combativa para recuperar la dignidad”, así como “mostrar la guerra imperialista, la monstruosización del hombre por el dinero como las fuerzas más nefastas contra la felicidad del ser humano... El sol para quien sabe reunir.” De Juan toma esta última frase como inicio de su texto. Por otra parte la autora comenta que Matta aprovecha este regreso a Cuba para cristalizar, en conjunto con los alumnos de la Escuela Nacional de Arte, un mural para el nuevo pueblo de San Andrés en Pinar del Río con “escenas llenas de un alegre sentido del juego, del amor, de la naturaleza.”

En “A propósito de una exposición de Piza” (1967), de Juan se detiene en la exposición de calcografías del artista brasilero Arthur Luiz Piza, radicado en París desde 1951 donde se especializa en grabado; sus obras, con posterioridad, han sido difundidas por medio de las carátulas de las novelas de José Saramago. El texto se inicia con un panorama del arte latinoamericano de la segunda mitad del XX dado a conocer gracias a las permanentes bienales y concursos; su irradiación es indudable. La segunda parte del artículo es breve; en ella presenta a un Piza (Brasil 1928) desarrollado dentro del ambiente descrito; sus logros han sido recompensados con premios obtenidos en Europa y América. Para De Juan la mayor preocupación del artista es su sobriedad y la textura lograda gracias al óleo y los *collages* dentro de una gama cromática de azules, rojos y fondos neutros.

En la escueta reseña “Magia de la risa” (1967) se sale de los típicos senderos cuando habla acerca de una muestra fotográfica inspirada en la escultura mesoamericana, en la cual el artista Francisco Beverido denota “más un interés arqueológico que fotográfico.” De Juan, que acerca al lector con un breve preámbulo de la antigüedad mexicana, marca su interés por el arte de la cultura totonaca habida en el período clásico en la región de Veracruz, la cual tiene un tratamiento inusual de las figuras. De este modo conjunta un arte venido del mundo mesoamericano que es “resucitado”, con uno contemporáneo que permite alcanzar la obra a un público masivo.

Con el ambiguo, en cierta medida, título “Pintura cubana / 67” (1968), ahora la historiadora del arte reseña la exposición organizada por Casa de las Américas para ser

exhibida en el Museo Universitario de la Universidad Nacional Autónoma de México (México D.F.), entre enero y febrero de 1968. De Juan inicia el artículo con un panorama preciso y sucinto de la pintura del siglo XX, la que divide en cuatro etapas: 1927, 1941, 1953 y 1967; enseguida se detiene en los artistas expositores: los consagrados y los jóvenes, para concluir que: “Estamos en presencia, pues, de una muestra de extraordinaria fuerza creadora. (...) nos llevamos la impresión de estar a la entrada misma de un nuevo período de creación y de búsqueda abiertas.”

Finalmente, en “Macció pinta en La Habana” (1969) Adelaida explica la muestra conformada por un conjunto de doce pinturas elaboradas por el argentino Rómulo Macció durante su estadía en La Habana; en ella se distinguen dos facetas: el hombre encasillado y el núcleo vital primario, deteniéndose en algunas obras para describirlas; del artista destaca el uso del color así como un lenguaje rico.

El segundo colaborador más importante es Edmundo Desnoes, quien lo hace con tres ensayos de primera línea. En el primero aprovechando la muestra “8 Pintores y escultores” (1961) para explicar el arte cubano no figurativo que con sus mecanismos “enriquece nuestra experiencia estética” y “nos libera de nombrar las cosas sin entenderlas.” Para captar la atención del lector, introduce párrafos exactos de famosas personalidades de diferentes épocas y disciplinas, como el astronauta ruso Yuri Gagarin, el pintor francés Claude Monet, el poeta chileno Pablo Neruda, el literato inglés Jonathan Swift, el poeta, novelista y ensayista francés Luis Apollinaire y el historiador y teórico del arte alemán Wilhelm Worringer entre otros. Con esto el crítico demuestra su amplio bagaje cultural, convirtiendo el texto en un exquisito documento crítico de amena lectura.

En “El viaje de Matta” (1963), Desnoes hace un recorrido de la vida del artista chileno Roberto Matta, surrealista hispanoamericano de reconocido prestigio internacional, para terminar con el mes de su estadía en Cuba, donde regala dos obras con materiales tomados de la misma naturaleza para solucionar la escasez habida debido al bloqueo estadounidense. El texto ágil, característico de Desnoes, está lleno de deliciosos comentarios que sirven como marco referencial al estilo y tiempo en donde Matta se había desenvuelto hasta ese momento.

“Las mentiras de Gasparini” (1965) titula Desnoes la reseña que elabora para la muestra de fotografía de Pablo (Paolo) Gasparini (Italia 1934), toda una labor historiográfica que interroga el espacio arquitectónico en vistas tomadas en Venezuela hasta 1961 donde presenta una imagen reiterada “de denuncia y sentir”, y multifaciales tomas de Cuba en las que retrata “la revolución en todos sus aspectos: música, baile,

estudio, trabajo, ocio” en la base ancha y humilde de la pirámide cubana. Y es que alguien con sensibilidad es capaz de percibir la belleza en la más profunda humildad.

El último de este grupo de cubanos críticos es Manuel Díaz Martínez con “Una exposición de Cabrera Moreno” (1961); en ella se detiene, de manera puntual, en la obra del pintor cubano Servando Cabrera Moreno, quien del surrealismo ha dado un salto sustancial hacia una pintura comprometida con la revolución cubana, la cual por esos días tenía poco tiempo de instaurada y requería de manos comprometidas en todos los campos.

Ahora bien. En este panorama crítico participa el literato peruano Mario Vargas Llosa para referirse a “Espinoza Dueñas” (1964). Luego de hacer un análisis escueto pero preciso de cinco obras, habla de la formación académica del artista que liga a su origen social humilde del cual logra emerger para convertirse en una personalidad destacada del arte peruano. Llama la atención que el escritor nunca dé el nombre de pila de Francisco Espinoza Dueñas así como el deleite que experimenta con su pluma para describir el medio limitado en el cual le toca vivir al artista en Perú hasta finalizar su educación.

Bajo el título “Pinturas de Szyszlo en la Galería Latinoamericana” (1968) el chileno Enrique Lihn hace una ácida crítica sobre la obra plástica del peruano Fernando de Szyszlo, consagrado en su medio limeño gracias a la publicidad de su obra a través de periódicos reconocidos por su larga trayectoria editorial, como *El Comercio*, así como plumas exquisitas entre la que destaca la de Vargas Llosa. Lihn describe al pintor como “un artista surgido de un medio refinado y en un momento en que el tipo de arte que practica por ahora, ha perdido su poder de choque.” Con recursos estéticamente persuasivos (texturismos, limpieza y esplendor de la factura), su trabajo se acerca “a la decoración en el sentido usual de la palabra.” Para Lihn, Szyszlo es un fracaso coronado por el éxito social en el cual se mueve, con un quehacer plástico donde intenta reinterpretar la antigua mitología peruana o el simbolismo inca para unir “la gloria y la rebeldía del pasado y del futuro”, intento en el cual sólo ha obtenido una obra retórica.

Dentro de este espacio de la crítica se insertan los textos nacidos a raíz de las exposiciones anuales de grabado latinoamericano de La Habana iniciadas en 1966 gracias al esfuerzo de Casa de las Américas. En ellas se otorgan cuatro premios, además de menciones honoríficas: el Gran Premio por el conjunto y uno para cada técnica: premio Portinari para litografía, premio Posada en xilografía, y premio Javier Báez en calcografía. Los nombres dados a cada premio no son casuales; cada uno está relacionado con algún importante artista; veamos: Francisco Javier Páez (1748-1824) grabador cubano; José Guadalupe Posada (1852-1913) grabador mexicano; Cándido Portinari (1903-1962)

pintor brasilero. Es, sin lugar a dudas, una fina manera de rendir tributo a destacados artistas latinoamericanos que con su ejemplo y quehacer han abierto camino.

Esta iniciativa de las exposiciones anuales relacionadas con el grabado resulta coherente si se toma en cuenta que en dicha ciudad existe una gran tradición venida del siglo XIX así como la alta calidad en la litografía y en las artes gráficas cubanas, razón por la cual numerosos artistas extranjeros visitan la isla para especializarse. Con el título “Exposición de La Habana” escritores cubanos y extranjeros reseñan año a año dicha muestra. Éstas se inician con el español José Ayllón (1966) quien realiza un breve balance en el cual intenta no involucrarse, ni emitir juicios acerca de los premios otorgados. Por unanimidad del jurado, el Gran Premio fue para el argentino Antonio Seguí; José Gamarra obtiene el premio xilografía, Eduardo Bonatti el de litografía y Eugenio Téllez el de calcografía.

Al año siguiente (1967) José Rodríguez Feo comenta la muestra. El Gran Premio lo recibe el chileno Ernesto Fontecilla; el cubano Juan Boza en litografía; el argentino Alejandro Marcos en calcografía; y el uruguayo Miguel Bresciano en xilografía, entre 317 obras que llegan a Cuba enviadas por 102 artistas.

Rodríguez es agudo y punzante en sus comentarios; considera que gran parte de los trabajos poseen títulos subjetivos de carácter intelectual que no acercan al espectador, más bien lo confunden; algunos carecen de creatividad, de integración entre la forma y el color, y al material (piedra o metal) no le han sabido extraer todas sus posibilidades. Usando como excusa que él es un espectador ingenuo, aprovecha la oportunidad para manifestar su desacuerdo con los premios otorgados, pues existen grabadores de mejor calidad con obras en las cuales se aprecia fuerza, integración de medios expresivos y sutiles manipulaciones en los materiales.

Alejandro G. Alonso elabora en 1968 la reseña sobre la muestra donde la mayor parte de los trabajos eran a color. El Gran Premio se le confiere al uruguayo Antonio Frasconi; al cubano Rafael Zarza, en litografía; a Sergio González, en calcografía, y a la uruguaya Leonilda González, en xilografía. Las obras galardoneadas fueron escogidas entre 322, enviadas de nueve países por 77 artistas, las cuales sortearon todo tipo de trabas para arribar a Cuba, debido al bloqueo usamericano. Alonso finaliza su texto de manera escéptica: “Del grabado latinoamericano no creemos que pueda hablarse como fenómeno específico con características definidas o radicalmente diferenciadas. (...) El nivel profesional de los artistas concursantes, las notables obras presentadas, conforman esta ya habitual confrontación: fructífero cambio de impresiones.”

El pintor chileno Alberto Pérez Martínez, en 1969, toma la posta para explicar esta exposición que en lo personal significa de gran interés por su inquietud hacia la gráfica, sobre todo la cubana. El Gran Premio es otorgado al argentino Antonio Berni; el uruguayo Miguel Bresciano lo recibe, en xilografía; el portorriqueño Marcos Irizarry, en calcografía y sobre la litografía no da noticias. Pérez, aunque no pretende convertir su escrito en algo crítico, lanza comentarios duros y directos sobre las obras presentadas, con las que ha sentido “desencanto de lo visto, ausencia de lo inesperado.” Ante ello pide recapacitar frente al arte cuando comenta que esta exposición es para los latinoamericanos un evento importante, que les da la oportunidad de confrontar su quehacer y de medir su hondura; es un llamado que implica responsabilidad, para que América encuentre su destino. Es “el más profundo esfuerzo por lograr que el artista supere las etapas a que le ha sometido un sistema que ha convertido al arte en instrumento de maestros sin talento ni imaginación y a los artistas en siervos de patronos cuya única preocupación es la promoción con vistas al mercado. Esta es también la libertad en el arte.”

Testimonios

Otra forma de abordar la crítica de arte es el testimonio. Dentro de los cinco encontrados todos pertenecen a extranjeros hablando de su propia experiencia o bien como testigos.

Emociona y resulta revelador “Mi experiencia en Brasilia” (1961) de Oscar Niemeyer donde el brillante arquitecto relata parte de su vida cuando construía una capital que beneficiaría a millares de personas y a un país entero. La ciudad de Brasilia es así presentada desde un ángulo diferente al que estamos acostumbrados, por lo humano y la actitud mística de uno de sus artífices.

El guatemalteco Luis Cardosa y Aragón en su ensayo “Picasso” (1963) relata la oportunidad que tuvo al compartir con el artista español algunos días donde conoce su lado profundo y humano, además de deleitarse en un aprendizaje permanente sobre el arte y la concepción acerca de él que Picasso tenía.

El artista español Antonio Saura, quien iniciado dentro del surrealismo emigra hacia un expresionismo donde exaspera hasta el reproche y la provocación, habla sobre su obra en “Saura habla de Saura” (1966) en escuetos once ítems dedicados a sus tintas, óleos, dibujos, litografías y serigrafías elaboradas entre 1956 y 1964, trabajos presentados en la galería de Casa de las Américas en una exposición temporal. Los comentarios,

algunos de ellos telegráficos, solo soslayan en parte el carácter testimonial, que tal vez lo habría enriquecido.

Si bien “Conversación con Lea Lublin” (1966) es una entrevista realizada por Graziella Pogolotti a la artista argentina que por esos días se encontraba en La Habana como parte del jurado de la exposición de grabado latinoamericano organizada por Casa de las Américas, este texto resulta un testimonio acerca de Lublin cuando analiza y comenta su obra, que para algunos espectadores resulta compleja de entender por la manera como se expresa.

El francés Pierre Golendorf desde París envía un *in memoriam* dedicado al joven pintor cubano José Masiques (1940-1969), llamado cariñosamente “Pepe” y conocido como “el pintor de la mujeres soles.” Bajo el título “Masiques o el optimismo revolucionario” (1969) entrega un emotivo testimonio del artista a quien conoció en la capital francesa. Además de tocar la parte humana, Golendorf se detiene en la obra donde “no se encuentra bajeza”, elaborada por lo general en grandes formatos que el pintor cambia por pequeñas medidas debido a su progresiva enfermedad. Los cuadros de Masiques comunican su nobleza que transmite “para despertar a los hombres.” El joven artista autodidacta ve truncada su vida a los 28 años de edad.

Historia del arte

La historia del arte es tratada a través de siete interesantes artículos, algunos de ellos bastante extensos. Cuatro de estos textos son puntuales, pues se refieren al arte cubano desde la colonia hasta la década de 1960, actualizando de esta manera su quehacer histórico. Empecemos por ellos.

Incentivado por una exposición temporal, Edmundo Desnoes en “La pintura cubana: una interpretación” (1961) comienza las páginas sobre el arte cubano en un erudito y sintético recorrido panorámico. Al referirse a los años 1775-1925 califica a los artistas de mediocres, y a las obras como “ecos desvaídos de la pintura europea, grabados de valor exclusivamente informativo y los primeros balbuceos de la vida y el paisaje.”

El periodo 1925-1961 inicia en Cuba la pintura moderna con Víctor Manuel y Fidelio Ponce de León; la madurez es alcanzada con Amelia Pelaez, René Portocarrero, Carlos Enríquez y Wilfredo Lam a través de quienes se ve “la relación entre nuestra realidad y la obra de arte” (...) “todos estos pintores me han ayudado a comprender mi país y descubrir características que sin su ayuda habría pasado por alto.” Entre 1950 y

1955 se abre un gran abismo; es una de las épocas más críticas del arte cubano, pues los pintores rompen con todo lo anterior.

Este panorama es continuado con “Cinco años de revolución en la pintura” (1964) donde, es un recorrido veloz, Graziella Pogolotti explica qué ha sucedido con el arte cubano desde el triunfo de la revolución (1959-1963). En primera instancia se ha logrado “una rápida sensibilización de todos hacia los problemas de la cultura”, difundida a través de páginas, suplementos, revistas “consagradas por entero a cuestiones culturales.” A ello se debe sumar las nuevas galerías de arte con su presencia en las provincias, así como la creación de “Museos destinados a recoger y organizar lo más significativo de la tradición cubana” nacida antes de la llegada hispana. Las exposiciones colectivas itinerantes al interior del país y del extranjero han permitido difundir este quehacer. Por su parte los artistas reconocidos continúan con sus trabajos, mientras una nueva generación se inicia en el expresionismo, abstracción y surrealismo. La autora se detiene en algunos de estas figuras con comentarios breves.

Lo interesante de este hilo histórico artístico es que rompe con la típica y rígida costumbre de tratar el arte solo desde la perspectiva de la pintura. Por ello Edmundo Desnoes introduce “El humorismo” (1964) donde logra un análisis agudo del humorismo cubano de fines del siglo XIX hasta el momento de la redacción del texto. El autor se detiene en los diálogos, acciones y en alguna medida el impacto de los personajes en el público, señalando en cual revista o periódico se publica la tira cómica.

A esta disciplina se le agrega otra, de gran trascendencia en el arte cubano de la revolución. En el ensayo “Los carteles de la revolución cubana” (1968), Edmundo Desnoes hace un meticuloso y profundo estudio de esta disciplina a partir de la república y cómo, desde 1959 en adelante, es tomada como un medio de comunicación para llegar a los lugares más alejados de la isla, educar a la gente e involucrarla con el proceso revolucionario. Y es que: “El cartel político en Cuba tiene una función viva, está vinculado a la acción (...) debe cumplir una doble función, debe decir algo y decirlo en un lenguaje gráfico de la mayor calidad estética posible.

Desnoes se detiene en diversas entidades que realizan carteles, así como en los artistas más destacados, que han hecho del cartel cubano el de mejor calidad y el más representativo de la segunda mitad del siglo XX en América Latina.

“Cañacasa y Laplante” (1969) es el nombre de la exposición de los grabados del francés Eduardo Laplante elaborados entre 1855 y 1857, obras de gran preciosismo que deleitan a Adelaida de Juan y la incentivan a escribir un ensayo en el cual compara el

quehacer de Laplante con el de otro grabador francés de la misma época, Federico Mialhe.

De los otros dos artículos uno de ellos se detiene en un asunto latinoamericano, específicamente la fotografía, de ese Tercer Mundo, expresada a través de la publicidad, el arte, la moda o la noticia. Es abordada en “La imagen fotográfica del sudesarrollo” (1966) por Edmundo Desnoes. El escritor comenta que las fotos de la Revolución Mexicana crearon cierta imagen que sólo fue rota 50 años después, con la Revolución Cubana; asimismo, se detiene en varios fotógrafos extranjeros que llegan a nuestros países con ideas estereotipadas y aunque intenten calidad, ésta muchas veces es truncada por el medio para el cual trabajan. El hecho es que la fotografía, a pesar de ser un idioma, desde cualquier ángulo que se la aborde “no es la verdad objetiva”, porque cada fotógrafo tiene su propio estilo, percepción y lenguaje. Sin embargo, no se debe pasar por alto que “es un ingrediente cultural mucho más influyente y penetrante de lo que una gran mayoría de personas es capaz de discernir.” De los artistas latinoamericanos sólo menciona al mexicano Álvarez Bravo, al venezolano Daniel González y al cubano Mayito.

El arte internacional es analizado sólo en un tema preciso. Bajo el nombre “El arte abstracto” (1960) Óscar Hurtado realiza un escueto y preciso texto. Lo defiende con precisión y aclara errores como el confundirlo con lo no-figurativo. Señala: “Ser abstracto es una de las tantas maneras de ser”, que el pueblo no comprende, por ser un arte de minorías.

Como se puede observar, dentro de esta línea quien destaca es Edmundo Desnoes con ensayos eruditos y muy bien estructurados.

Teoría del arte

Casa de las Américas no deja pasar en alto la teoría artística la que presenta a través de seis largos ensayos donde Adolfo Sánchez Vásquez juega el rol más importante no sólo por sus tres escritos sino por la traducción de otro de ellos.

Basado en comentarios de Arnold Hausser, Alois Riegl y otros intelectuales europeos, Joaquín Sánchez Mac Grégor en su ensayo “Una teoría de Siqueiros en el siglo XIX” (1964), avala la tesis del mexicano David Alfaro Siqueiros sobre el importante rol de la técnica y los materiales en las artes plásticas, pues ambos (técnica y material) pueden volver la obra anacrónica al desconocer las nuevas herramientas e insumos.

En su bien estructurado ensayo “Ideas estéticas. En los manuscritos económico-filosóficos de Marx” (1962), Adolfo Sánchez Vásquez, después de hacer un análisis detallado de las ideas pre marxistas, deja en claro que en sus *Manuscritos* el

filósofo Carlos Marx establece que la práctica “es el fundamento de la relación estética en general y de la creación artística en particular.”

Ernst Fischer en su ensayo “Arte y capitalismo” (1964), en seis apartados escuetos, hace un recorrido analítico por el arte europeo del XIX para poder acercarnos y explicar el derrotero en el cual la historia del arte ha desembocado.

Adolfo Sánchez Vázquez en “El marxismo contemporáneo y el arte” (1965) divide su ensayo en seis partes: El arte como ideología; Decadencia artística y decadencia social; La identificación de arte y realismo; La estética de Lukács; Del realismo de vía estrecha. A un realismo sin riberas; Arte como creación, a través de las cuales introduce al lector en la esencia. Establece que los conceptos artísticos han variado con el tiempo y que nada “permite afirmar que una sociedad en decadencia engendre necesariamente un *arte* decadente”, pues, a su juicio, “ningún arte verdadero puede ser decadente.”

Sánchez Vázquez, mientras asevera que “el hombre es el objeto específico del arte aunque no siempre sea el objeto de la representación”, para los clásicos del marxismo-leninismo el arte aparece como una forma de conocimiento, se pregunta: “¿qué es lo que conocemos, en definitiva, en el arte, y cómo se da ese conocimiento?” Y es que:

“El arte sólo puede ser conocimiento –conocimiento específico de una realidad específica: el hombre como un todo único, vivo y concreto– transformando la realidad exterior, partiendo de ella, para hacer surgir una realidad, u obra de arte. El conocer artístico es fruto de un hacer; el artista convierte el arte en medio de conocimiento no copiando una realidad, sino creando otra nueva. El arte sólo es conocimiento en la medida en que es creación. Sólo así puede servir a la verdad y descubrir aspectos esenciales de la realidad humana.”

Defiende al “verdadero” realismo, que se inicia cuando las formas o figuras son transformadas para hacer una clave del mundo que se quiere reflejar y expresar, a diferencia del arte abstracto el cual, al romper con “las formas y figuras del mundo real puede llevar a la frialdad y monotonía.”

Para Sánchez Vázquez el arte, cuya función esencial “es ensanchar y enriquecer, con sus creaciones, la realidad ya humanizada del trabajo humano”, es una de las fuerzas esenciales del hombre, por ser una forma superior de creación y testimonio excepcional de la existencia creadora: de esta manera lo humano se encuentra siempre presente en todo producto artístico.

Karel Kosik en “El arte y el equivalente social” (1967), capítulo del libro *Dialéctica de lo concreto* traducido por Sánchez Vázquez, señala que en el marxismo el hombre crea,

partiendo de su propia base económica, las ideas correspondientes y todo un conjunto de formas de conciencia entre la que se encuentra la social. Comenta que: “Para conocer la realidad humana *en su conjunto* y descubrir la verdad de la realidad en su *autenticidad*, el hombre dispone de dos “medios”: la filosofía y el arte. *Por esta razón*, la filosofía y el arte tienen” un significado específico y cumplen una misión especial. “Por sus funciones, el arte y la filosofía son para el hombre vitalmente importantes, inapreciables e insustituibles.” Más adelante se pregunta qué es la realidad humano-social y cómo es ésta creada, para lo cual da tres alternativas: la relación con la obra de arte; si la obra es considerada como obra social; si la realidad social es entendida como condición de la época.

Adolfo Sánchez Vásquez en “Vanguardia artística y vanguardia política” (1968) juega de manera permanente con estos dos conceptos que entre sí no pueden separarse. Para él la vanguardia artística –concepto acuñado con la llamada revolución del arte moderno– responde a la necesidad de asegurar la continuidad del movimiento creador e innovar que es consustancial con el arte; surge en oposición al orden estético dominante. Ella deberá encontrarse con la vanguardia política encargada de dirigir la lucha por la transformación de la sociedad, pero esto no se ha producido en gran medida debido a que las revoluciones artísticas no ponen en peligro la estructura de la sociedad. Por otra parte, un verdadero artista no puede aceptar la reducción de la actividad creadora ni goce de ella a un sector privilegiado: el suyo. “Tampoco debe olvidar que la producción material, que corre a cargo de los trabajadores en condiciones de miseria y explotación, hace posible sus creaciones más puras y libres.” El artista de un país subdesarrollado ha de entender que “sólo comenzará a existir nacionalmente y a cumplir su misión artístico-social cuando encuentre un lenguaje común con la vanguardia política revolucionaria de su pueblo.”

Totales

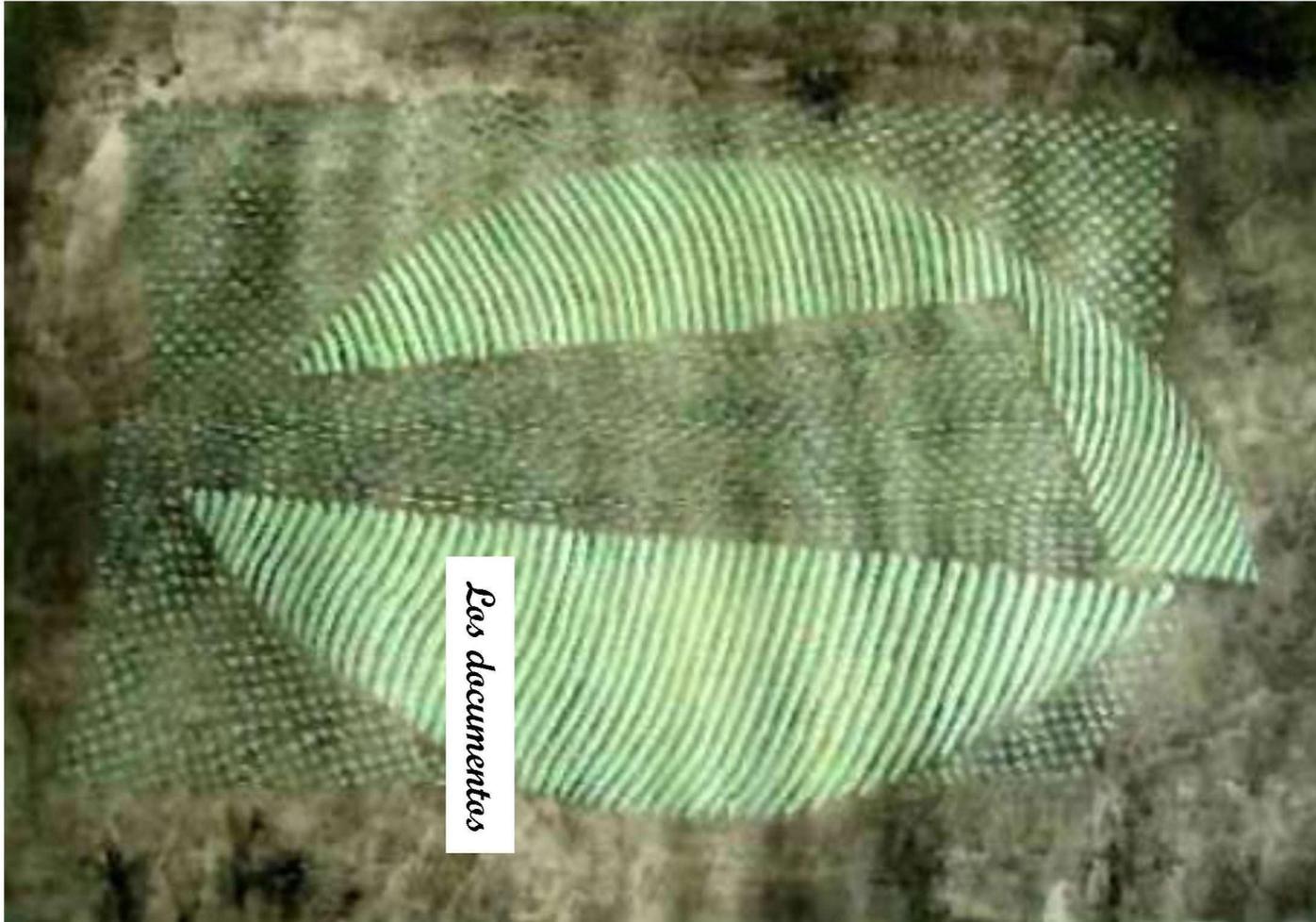
En total los 39 textos elaborados por los ya señalados veinte destacados intelectuales, quince latinoamericanos (ocho cubanos) y cinco europeos (cuatro de ellos con asuntos sobre teoría del arte), se encuentran vinculados, en ese momento, con las ideas revolucionarias. En dichos escritos se soslayan algunos centenares de artistas latinoamericanos contemporáneos (gran parte cubanos), además de dos europeos.

Las estadísticas a favor de los cubanos en los textos resultan coherentes si se toma en cuenta que la revista *Casa de las Américas* es una publicación que da espacio a jóvenes y a consagrados intelectuales de su país para difundir su propio arte y cultura, así

como las actividades que Casa de las Américas llevaba a efecto. Eso, en ningún momento desvirtúa el esfuerzo caribeño y continental que siempre ha mantenido la revista.

Con respecto a las muestras que inspiran los artículos, se debe considerar que los artistas latinoamericanos tenían serias dificultades en trasladar su obra hacia la isla, no solo por los costos que ello significaba, sino por el bloqueo impuesto por Estados Unidos que, además de atemorizar, hacía cualquier trámite engorroso en lo lento y costoso. Algunas de ellas exponen los trabajos que dichos artistas realizan durante su estadía en la misma isla; tal es el caso de Francisco Espinoza Dueñas, Rómulo Macció, Roberto Matta, Pablo Gasparini. Es muy probable que por esta razón sea el grabado (fácil de transportar) la disciplina de mayor difusión, hecho reflejado en las colectivas anuales tituladas “Exposición de La Habana” donde se alcanza la presencia de más de 300 expositores en cuatro años.

Lo ya reseñado permite visualizar la importancia y trascendencia de la revista *Casa de las Américas* en el quehacer latinoamericano de la década tratada.



Los documentos

Arthur Luiz Piza. *Desdoblamiento*. 1967, grabado en metal, 52 x 33 cm.

El arte abstracto⁹

Óscar Hurtado

No sé qué cosa es el Arte —o si es una cosa— y no he conocido jamás alguien que pudiera explicarlo. Se escribe con mayúscula porque siempre se ha tenido la intuición de ser una cosa y no varias, aunque su manifestación sea proteica. Señalar caras en la poliédrica unidad del arte es hablar de modos de expresión y de escuelas. Esta pluralidad de facetas es producto de la dinámica del hombre y del Universo; pero la singularidad (universalidad) del arte es reconocida de golpe por cualquiera y en cualquier época. Esta intuición fenomenológica que capta demuestra un objeto proyectándose por esencias. La unidad fundamental trae como consecuencia la posible extracción de un denominador común en la diversidad (artes o escuelas) y así comprendemos que todas por igual son excelentes. Dividir las en “realistas”, “surrealistas”, o “abstraccionistas”, para rechazarlas según su utilidad social equivale a convertir la Estética en Sociología; equivale, también, a separar la parte del todo atribuyéndole capacidad total a la parte.

Si alguien dice “arte abstracto” con sentido polémico lo hace en oposición al “realismo”, cuando, en verdad, lo contrario a lo abstracto no es lo real sino lo concreto. Este es el primer error en que incurren los detractores del abstraccionismo; el segundo error es el de confundirlo con lo no-figurativo. Estas confusiones tienden a soslayar el problema principal. El interés de un cuadro no reside en la escuela que encasilla; lo cardinal reside en si el artista lo es o no. Ante un cuadro de Kandinsky o del joven cubano Hugo Consuegra la calidad manifiesta borra toda discusión escolástica. Ser abstracto es una de las tantas maneras de ser. Yo pudiera preferir un pintor no abstracto a uno que lo sea, pero esta preferencia no pasa de ser subjetiva. En una disyuntiva de salvar del fuego un cuadro de Vermeer o uno de Kandinsky salvaría al primero; pero estaría plenamente satisfecho de poder salvar a los dos.

Hace unos cincuenta años al iniciarse el cubismo el índice de ciertos escritores se dio a la tarea de raspar esta palabra en frote condenatorio por no verle funcionalidad inmediata; hoy Picasso es un pintor, que además de serlo para pintores, se ha popularizado de modo que



Hugo Consuegra.
Antropofagia o Frente a Babilonia.
1960, óleo sobre lienzo, 130 x 100 cm.

⁹ En Revista *Casa de las Américas* N° 2, Vol. I, La Habana, agosto-setiembre 1960, pp. 80-81.

asombra a sus fiscales. La España de Franco daría cualquier cosa por atraérselo. Así también con Jackson Pollock. Fuera de la línea realista de la burguesía norteamericana hoy los museos más conservadores de los Estados Unidos obtienen sus cuadros y los exhiben. La razón es muy simple. Contrario a los pronósticos adversos el pueblo va comprendiendo y aceptando cada día más estas escuelas. Ya no es motivo de escándalo –que siempre revela en el fondo una actitud conservadora– la pintura moderna y se la acepta de la misma forma que se acepta a las mujeres fumando en público.

Este argumento de que el pueblo no comprende estas cosas descansa sobre una base falsa, ya que el pueblo lo comprende todo y la única condición indispensable es la de enseñárselo con frecuencia didáctica. “Los obreros y los campesinos no comprenden estas cosas”, suele decirse. Entonces inferimos con asombro que los obreros y los campesinos han de permanecer en el mismo nivel mental, incapacitados para siempre: porque si inteligencia no les falta y educación se les está suministrando, ¿cómo negarse la capacidad de comprensión para una cosa hecha por el hombre?

El de “arte de minorías” es otro argumento que el tiempo borrarán, porque la humanidad se multiplica en progresión geométrica y con ella el número de “abstraccionistas”.

Otro argumento es el que acusa de “arte evasivo”. De todos es el de mayor peso usado para impresionar políticamente y sitúa al pintor abstracto a un paso del paredón. Creo que cada época en la historia ha traído un nuevo estilo en relación con la anterior y me parece que este proceso no ha de detenerse para satisfacer aberraciones extemporáneas. Creo, además, que el artista abstracto no va a complacer a nadie que le pida renunciar a su estilo. Habrá que coaccionarlo, y en consecuencia no será ya abstracto, pero tampoco hará a plenitud lo marcado por la rectoría. No será nada.

Y en cuanto a lo de extraer los temas del suelo nativo como si el artista fuera un árbol (que lo haga el que así lo sienta), voy a citar a Borges: “No sé si es necesario decir de que la idea de que una literatura debe definirse por los rasgos diferenciales del país que la produce es una idea relativamente nueva; también es nueva y arbitraria la idea de que los escritores deben buscar temas de sus países. Sin ir más lejos, creo que Racine ni siquiera hubiera entendido a una persona que le hubiese negado su derecho al título de poeta francés por haber buscado temas griegos y latinos. Creo que Shakespeare se habría asombrado si hubieran pretendido limitarlo a temas ingleses... El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas debieran rechazar por foráneo”.

Más allá del plano cortical de las cosas se encuentra la riqueza exuberante del Cosmos. El corazón de la materia se nos revela en misterio que incita y estimula en el núcleo del átomo sólo posible de representar por la abstracción del número. Así la Música, la Metafísica, la Lógica, la Matemática, son abstractas. De ahí emana su belleza inadvertida para aquellos imposibilitados de captarla.

Negar es fácil; construir un sistema abstracto que refleje al Universo, como hace la Teoría de la Relatividad, es difícil de comprender para los que no ven más que lo inmediato siguiendo lo que llaman sentido común. Pero la respuesta de nuestro Universo los azora cuando concuerda con la Teoría.

Una teoría de Siqueiros en el siglo XIX¹⁰

Joaquín Sánchez Mac Grégor

La Escuela mexicana de pintura es un fenómeno artístico de excepcional importancia en el mundo contemporáneo. Y si no ocupa aún el lugar histórico a que tiene derecho es sólo por la falta de una auténtica valoración que la integrase, genealógica y estilísticamente, a la historia del arte. Entonces, ¿qué de raro si uno de sus máximos exponentes, Siqueiros, continúa esperando (desde la cárcel, ahora) el estudio definitivo a la altura de su talento? Sin desconocer, lo confesamos, que si hay una obra de filiación trabajosa, ésa es la de Siqueiros.

En la última exposición de Siqueiros (audaz exposición, por el momento político mexicano), organizada en Jalapa por la Universidad Veracruzana, acariciaba con la mirada –y a veces con el tacto–, cada una de las veinte obras de caballete, pugnando por descifrar el enigma estético (histórico y estilístico). Apenas creía haberlo desentrañado, cuando tuve que reconocer mi derrota. De nada me sirvieron algunos artículos periodísticos que ya había publicado sobre Siqueiros.

Surge pues el problema al querer dar razón del estilo siqueiriano, al nivel de lo que Panofsky llama la *interpretación iconológica*. Porque en niveles *iconográficos*, de meras impresiones, apenas si cabe lo problemático. De tal suerte, si hablamos, como se acostumbra, de la pasión romántica y heroica de Siqueiros, o de su afán barroco de movimiento, habremos parado en vagas generalidades. Románticos pueden ser hasta los “clásicos” como Praxiteles, Masaccio, Botticelli y, desde luego, Miguel Angel. Semejante cosa pasa con lo heroico y, por lo que atañe al movimiento, inquieta a las artes plásticas desde que el mundo es mundo.

¿Deberemos entonces conformarnos con vaguedades acerca de Siqueiros, o con descripciones –iconografía– más o menos inspiradas de su obra? ¿Cuándo se atreverá alguien, por fin, a rebasar la anécdota temática e inclusive el plano de las veladuras, matices y *carneaciones*, texturas y *crasitud*, donde Siqueiros se mueve a sus anchas? ¿Quién profundizará en el alarde siqueiriano, de espacio pictórico (significado de su renovación), en su dibujo, composición y color que nos revelan a un creador incomparable, completo y sapientísimo?

El pintor nos reta aún con sus incógnitas. Y no sólo el pintor, también el teórico del arte que es Siqueiros.

¹⁰ En Revista *Casa de las Américas* N° 4, Vol. I, La Habana, enero-febrero 1961, pp. 65-66.

Quizás se explique, sin justificarse, que no se hayan practicado hasta la fecha análisis serios de sus concepciones, si combativas e inspiradoras, no siempre del todo bien fundadas.

Ahí está, por ejemplo, indiscutida, aunque no indiscutible, su idea de que la renovación estilística en las artes plásticas depende del remozar materiales e instrumentos, es decir, que éstos *determinan* la calidad expresiva; si permanecen atrasados, si hay un estancamiento en el uso de las técnicas tradicionales al óleo, fresco, temple, etc., resultará la pintura –desde su lado expresivo– anacrónica y de rango inferior al que podría tener empleando los nuevos materiales sintéticos y las nuevas herramientas (brocha de aire, vgr.).

Al abstraer la esencia de dicha tesis que Siqueiros ha defendido en múltiples ocasiones, por escrito y verbalmente, aparece la idea del desarrollo del arte a partir de la técnica, cuya paternidad (ignorada por Siqueiros) quizás pertenezca a Gottfried Semper, nombre familiar a los historiadores de la arquitectura, autor de *El estilo en las artes técnicas y tectónicas* (1860). En uno de los libros capitales de nuestra época, la *Historia social de la literatura y el arte*, de Hauser, que se ha publicado en España pese al empleo que hace el método marxista de análisis histórico, se consigna el aspecto que nos interesa de las reflexiones de Semper, así como la polémica que levantara.

Desde luego, hay diferencias entre las tesis de Semper y las de Siqueiros. El arquitecto alemán escudriña los orígenes de las artes plásticas mientras que nuestro artista juzga el porvenir y la vigencia de la pintura. Mas en uno y en otro, lo decisivo es que las formas artísticas dependen *mecánicamente* de “la naturaleza del material, del procedimiento de trabajarlo y de la finalidad del objeto” (Hauser, p. 18, tomo I), que la artesanía se impone al arte, bien acrecentándolo, bien mermándolo. Siqueiros estará en contra, por lo mismo, de los métodos artesanales de creación plástica y a favor de las técnicas avanzadas que aplican los nuevos materiales.

Lo curioso es que su materialismo mecanicista –limitado, según parece, al problema susodicho– le sirvió a Semper para sustentar otras ideas seguramente no del agrado de Siqueiros: la prioridad histórica del arte geométrico-ornamental respecto al naturalista e imitativo. Comenzaba en aquel entonces a debatirse tan candente cuestión que Hauser, atento a las últimas investigaciones, resuelve con la precedencia del realismo. Además, nos informa que del mismo modo opinaba ya –contra Semper, en esto y en lo del determinismo “materialista”– el iniciador de las nuevas tendencias críticas en torno al fenómeno plástico. Me refiero a Alois Riegl, el cual subraya, según Hauser, en sus *Cuestiones de estilo (Stilfragen)*, 1893), “que todo arte, incluso el decorativo, tiene un origen naturalista e imitativo, y que las formas estilizadas geométricamente en modo alguno se encuentran en los comienzos del arte, sino que son un fenómeno relativamente tardío...”.

Por lo que toca al papel de la técnica y de los materiales en las artes plásticas, Riegl tilda las tesis de Semper de “traducción del darwinismo a un campo de la vida del espíritu”, contraponiéndole su teoría de las formas estéticas que surgen y se logran en el conflicto entre la “voluntad artística” finalista y los soportes materiales.

Si recordamos que al darwinismo –vivamente impugnado en ese entonces– proviene de una extrapolación afortunada de lo socio-económico (del malthusianismo, concretamente, y de la “guerra de todos contra todos”), habremos de mitigar el reproche de Riegl a Semper. Quién sabe si no hay mutuo trasiego entre ciencias naturales y humanas, en vez del divorcio absoluto decretado por nuestros maestros. Porque uno se topa en estos mares con multitud de “tierras desconocidas”...

Como quiera que sea, Riegl introduce un concepto esencial para entender la dialéctica de la creación estética en su doble vertiente objetivo-subjetiva. Tal concepto, el de “voluntad artística”, completa pero no anula las observaciones de Semper, afirma Hauser y, con él, nosotros. ¿No podría ayudarnos su criterio a justipreciar las tesis de Siqueiros sobre el papel de la técnica y de los materiales en las artes plásticas?

*La pintura cubana: una interpretación*¹¹

Edmundo Desnoes

1775-1925

Los primeros pintores en Cuba –José Nicolás de la Escalera, Vicente Escobar, Guillermo Collazo, Esteban Chartrand– y los grabadores –Francisco Javier Báez, Ramón Barrera y Sánchez, Leonardo Baramaño–, así como los extranjeros que importamos o pasaron por la isla –Hipólito Garnáray, Juan Bautista Vermay, James Gay Sawkins, Federico Miahle, Eduardo Laplante, Víctor Patricio Landaluzé–, fueron artistas mediocres.

La pintura a lo largo del período colonial podría clasificarse de acuerdo con una o combinaciones de estas categorías: ecos desvaídos de la pintura europea, grabados de valor exclusivamente informativo y los primeros balbuceos de la vida y el paisaje isleños.

Esto pudimos apreciarlo recorriendo la exhibición de pintura y grabado del Palacio de Bellas Artes, organizada conjuntamente con la celebración del Primer Congreso Nacional de escritores y Artistas Cubanos.

El primer cuadro de la presentación cronológica de nuestra pintura: *San José y el niño*, es un buen ejemplo de los comienzos indigentes de nuestra plástica. Es un óleo pintado con inseguridad y timidez por Nicolás de la Escalera (1734-1804). La figura de San José con la cabeza inclinada religiosamente, una oreja que parece artificial y la ropa azul mal encajada y sin relieve, es una estampa muerta. Jesús niño tampoco inspira el menor fervor religioso. La composición, realizada a base del triángulo y el círculo, es convencional y estereotipada. Ni siquiera los pliegues de la ropa, donde resulta tan fácil obtener calidades plásticas, tienen cuerpo y parecen estarse desinflando en los brazos de San José. El cuadro es una imitación de un famoso grabado de la época realizado dentro del estilo de Murillo. O sea, De la Escalera recibió el impacto del barroco dulzón y jesuítico de Murillo probablemente de tercera o cuarta mano.

El siguiente pintor que encontramos al avanzar ante las paredes del museo es Vicente Escobar (1757-1854). Este retratista primitivo nos entusiasma un poco más que De la Escalera. Aquí ya presenciamos la lucha de un pintor por infundirle vida a sus cuadros. El retrato del capitán general Nicolás Mahy es un óleo pintado con amor. La cabeza está trabajada como un bloque de madera donde se acentúan sólo los rasgos más sobresalientes. Los puños de rojo y oro de la chaqueta del gobernador español están logrados con empastes. La mano derecha está dibujada con rigidez pero sin vacilaciones; el pulgar parece un dedo contrahecho. Es un cuadro con reminiscencias primitivas de la intensidad de Goya.

¹¹ En Revista *Casa de las Américas* N° 8, Año II, La Habana, setiembre-octubre 1961, pp. 30-45.

Otro de los retratos de Escobar que aparece en la exhibición es de *La Benefactora Sra. D.M.N.M.* Se trata de una española o una criolla españolizada de mediana edad, pintada casi con bigotes y con una mantilla que le envuelve torpemente los hombros y los brazos. Este retrato, mal compuesto, es de una gran crudeza: una burguesa ignorante con aspiraciones a *parecer* fina de vez en cuando.

De la Escalera y Escobar eran mulatos cubanos. No se trata de que los negros y los mulatos tuvieran más aptitudes para la pintura que los criollos blancos o los españoles. Todo lo contrario, eran los colonizadores españoles los que despreciaban las artes porque no producían pingües ganancias ni despertaban la admiración de los funcionarios de la Metrópoli. Así comienzan estos humildes pintores cubanos: ilustrando los mitos de la Iglesia y pintando retratos de la clase dirigente. En uno de los cuadros más importantes de De la Escalera, los murales de la iglesia de Santa María del Rosario, aparece por primera vez en nuestra pintura la influencia africana: un esclavo negro junto a su amo de hinojos a los pies del Santo Patrón.

Una cosa es la pobreza plástica de estos artistas y otra el lugar que ocupan en la historia de nuestra pintura. Estos humildes pintores mulatos, que reciben la influencia del arte europeo después de que un largo viaje a través del Atlántico le ha lavado toda su nitidez, son los primeros cubanos dedicados al arte en un ambiente hostil a toda creación del espíritu. No podemos dejar de admirar a estos humildes artesanos viviendo en medio de una sociedad exclusivamente dedicada a la explotación del hombre y de la tierra.

El desprecio hacia las artes en la Cuba colonial tuvo otro efecto: la importación de artistas. Cuando el obispo Espada, a principios del siglo XIX, quiso mejorar la calidad de la pintura religiosa, tuvo que contratar los servicios de Juan Bautista Vermay. Este pintor francés estudió en el taller de David y trajo a la isla algunas ideas y actitudes de la Revolución Francesa. Su obra en Cuba, hasta que murió víctima de una epidemia de cólera en 1833, incluye cuadros religiosos, un lienzo de cinco varas de largo y cuatro de ancho dedicado a la *Conmemoración de la Primera Misa en La Habana*, en el Templete, y retratos de importantes personajes de la época. En el retrato de la *Familia Manrique de Lara* podemos apreciar los cambios en el estilo de vida de la colonia: la burguesía se va refinando con la prosperidad económica de la isla. Los encajes de las damas y los zapatos con hebillas de los hombres ya no parecen prestados.

Vermay fue el primer director de la Academia de San Alejandro (1824); trató de imbuirle el espíritu de los enciclopedistas, pero obtuvo escaso éxito. Desde su fundación, podemos asegurarlo, San Alejandro no ha aportado ningún valor a la pintura nacional. Los mejores pintores cubanos del siglo XX, por ejemplo, han surgido *a pesar* de San Alejandro. En su discurso inaugural, Vermay dijo: “Es preciso que los gobiernos modernos comprendan la importancia de la enseñanza del dibujo y las bellas artes conectados con la arquitectura, tanto de templos y palacios, como de casas de habitación; con el desarrollo de la medicina, la anatomía, la botánica y las industrias todas”. Ni Vermay ni su sucesor, también francés, Guillermo Colson, pudieron animar con este espíritu a la reaccionaria academia de San Alejandro.

Los artistas que sí cumplieron en gran medida este sentido utilitario del arte fueron los grabadores. A través de sus obras podemos acercarnos al paisaje y el estilo de vida de la colonia durante el siglo XIX.

Lanzados por el oleaje de la Revolución Francesa, muchos artistas llegaron en La Habana, algunos por su propia cuenta, otros incitados por los libros del barón de Humboldt, que visitó la colonia en 1800 y de nuevo en 1804. Entre ellos se encuentra el grabador francés Hipólito Garnéray. Llegó a La Habana en 1807 e inmediatamente se entregó a recoger en sus grabados el ir y venir de la ciudad. Sus grabados: *Vista del Puerto de La Habana*, *Vista de la Plaza Vieja* y *Vista de la Plaza de Armas* recogen con fidelidad minuciosa la vida de San Cristóbal de La Habana. Allí vemos a los guajiros llegando al mercado con sus productos... los negros cocheros esperando a sus amos mientras éstos pasean por la ciudad... los esclavos vendiendo frutas y viandas en puestos improvisados en medio de la Plaza, mientras sus hijos, desnudos, juegan con los perros callejeros... una pelea de gallos en la Plaza de Armas... militares y curas atravesando las plazas... parejas elegantes y parejas humildes arrullándose en las arcadas de los edificios, recostadas contra las columnas... una esclava peinadora atendiendo a una cliente en medio del mercado... mendigos sentados al borde de una fuente...

Los grabados de Garnéray nos aclaran, mejor que cualquier libro de historia, el ambiente de la ciudad de La Habana durante la primera mitad del siglo pasado.

Los grabadores también se ganaban la vida diseñando escudos de armas, marcas para igarros, láminas de santos y viñetas ilustrativas para la prensa. Francisco Javier Báez, habanero, llegó a ilustrar el libro *Peces y crustáceos de la isla de Cuba*, del portugués Antonio



Francisco Miahle. *Fiesta de Reyes*. Grabado.

Parra. Los trabajos más originales de este tipo son los encargados por las tabacaleras. Las litografías que se imprimieron en esa época en La Habana, a colores y con oro, demuestran imaginación y verdadero conocimiento de la vida colonial. En algunos de estos trabajos el grabador se las ingeniaba para incluir alguna alusión política.

Los dos grabadores mejor representados en Bellas Artes: los franceses Francisco Miahle y Eduardo Laplante. La obra de Miahle abarca todo tipo de escenas callejeras y situaciones pintorescas; *El Quitrín* es probablemente el grabado más famoso y ampliamente reproducido de la época. Tres elegantes damas, encajes y abanicos, pasean frente a la Fuente de la India; el quirtrín está guiado por un esclavo con chistera y botas hasta los muslos. (Antes de entrar en el museo nos detuvimos a tomar un café en la esquina de Monserrate y Animas: el mural del bar era

una copia a colores de *El Quitrín*). Lo más importante en la obra de Miahle es el libro *Paseo Pintoresco por la Isla de Cuba*, con textos de Antonio Bachiller y Morales Cirilo Villaverde.

Eduardo Laplante es otra cosa. Sus litografías para el *Libro de los Ingenios* es una obra que refleja la importancia de la industria azucarera y el trabajo en los ingenios de la época. Impreso en 1857, este libro es una verdadera biografía del azúcar, no sólo en el aspecto pictórico, sino hasta en el económico, pues incluye datos y estadísticas sobre todos los ingenios de la isla. Allí vemos gráficamente como la riqueza azucarera se levanta sobre el trabajo de los muchos: los esclavos.

Los grabadores en general, eran más progresistas que los pintores. El inglés James Gay Sawkins –un verdadero maestro de la composición– fue obligado a abandonar la isla en 1846 por haber difundido la Biblia traducida al español y ser un antiesclavista convencido.

Si los grabadores son ilustradores realistas de nuestra vida colonial y nuestro paisaje, la pintura refleja la vida cubana a través de formas estereotipadas del arte europeo. Primero deforman nuestra realidad a través de la falsa religiosidad de Murillo o del neoclasicismo de David. En la segunda mitad del siglo XIX, el matancero Esteban Chartrand descubre el paisaje cubano a través de la escuela del Barbizon. Chartrand –nacido en el ingenio Limonar, de familia acomodada– se acerca a nuestro paisaje con ojos de soñador romántico, pintando nuestros campos principalmente al amanecer o al crepúsculo. Dos de los cuatro cuadros que lo representan en la exposición recogen estas horas del día. El paisaje siempre mantiene un aire melancólico en Chartrand. En lugar de soleado es umbroso. El campo parece siempre cubierto de rocío y sombra y las palmas y las yagrumas sueñan en lugar de desafiar la violencia de nuestro sol. Si trata de pintar el aire, como Corot, lo que logra únicamente es ensuciar las sombras. “Fue –señala Lolo de la Torriente–, el primer pintor cubano que no vivió retrasado con respecto a las corrientes artísticas de su tiempo. Este es su mayor mérito”.

La figura más polémica de la pintura cubana del siglo pasado es Víctor Patricio Landaluze: nació en Bilbao y llegó a Cuba en 1863. A pesar de ser español, Landaluze fijó tipos y situaciones esencialmente cubanos. Descubre algunos de nuestros mecanismos espirituales para burlarse de la Cuba que lucha por su independencia. Es el único pintor con verdadera vitalidad de nuestro siglo XIX. Landaluze, autor de caricaturas satíricas para los semanarios humorísticos *El Moro Muza* y *Juan Palomino*, creó inclusive un personaje para burlarse de los criollos: Liborio.

“Su Liborio –afirma Guy Pérez Cisneros–, guajiro siempre endomingado, de guayabera planchada, de jipi immaculado, gran aficionado a las peleas de gallos, ha pasado definitivamente a la historia. La conciencia republicana no ha aceptado durante mucho tiempo ese ser irresponsable y feliz, habitante de un campo próspero y sin problemas sociales ni económicos”.

Conviene destacar que la Revolución ha terminado con ese personaje ridículo, creado por un pintor español para desacreditar el carácter nacional. Además, este personaje pretendía demostrar que en Cuba no había problemas y que el guajiro vivía feliz. Desde luego, para crear a Liborio, Landaluze tenía que conocer primero al cubano, ya que en la

realidad existían algunos cubanos despreocupados. Eran los que se refugiaban en la astucia y el juego para escapar a la frustración del destino nacional. Al mismo tiempo, sin embargo, existían cubanos dedicados a luchar por dignificar al país e independizarlo de la Metrópoli.

La pintura de Landaluze está presidida por la comprensión de nuestras limitaciones y el desprecio hacia nuestras posibilidades. En sus cuadros, los esclavos aparecen como seres felices y alegres. Sus negros son niños juguetones que tratan de imitar a los adultos (los blancos). Por sus óleos desfilan, como en un carnaval, toda una serie de tipos cubanos de la época: el guajiro alegre, los negros curros, los arrogantes voluntarios españoles, una sirvienta probándose un sombrero en ausencia de sus amos...

Esa sátira del cubano ha sido en algunos aspectos perjudicial. Ha servido para crear en la propia conciencia del cubano un desprecio por las aspiraciones nobles y el trabajo eficaz. Landaluze nos mira a través del ojo del colonizador inteligente que nos considera pintorescos pero incapaces de prescindir de la tutela de la Metrópoli.

Su obra tiene importancia dentro de la pintura cubana de la época; comparada con la producción europea es un artista de tercera categoría. Más que un pintor fue un acuarelista. Sus óleos parecen acuarelas, llenas de transparencias y manchas inconclusas. Discípulo de Mariano Fortuny, unía a una gran soltura técnica, un sentido romántico de la vida callejera. Landaluze murió en Guanabacoa el 8 de junio de 1889.

Los pintores de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, se caracterizan por el complejo de inferioridad ante la pintura europea y la sumisión a la peor pintura de la época. Este es el caso de Guillermo Collazo (1850-1896), Armando Menocal (1861-1942) y Leopoldo Romañach (1864-1949). Estos pintores cubanos, dedicados seriamente a la pintura durante su vida, carecen de imaginación o inquietudes revolucionarias dentro de la pintura. Los tres aceptan la pintura más convencional de la época –ninguno, por ejemplo, comprende el aporte de los impresionistas– y aspiran a ser simplemente buenos pintores tradicionales. Con excepción de Collazo, los otros dos estudian pintura en Estados Unidos, Madrid o Roma en una época en que la renovación de la pintura irradia de París hacia el resto del mundo.

Esta falta de vitalidad –aunque se trata de pintores de oficio y genuina vocación– obedece a varias razones. En realidad estos tres pintores pueden considerarse los primeros surgidos después del nacimiento de la conciencia nacional. Esto, sin embargo, apenas se refleja en sus obras. Es una pintura académica que aspira a incorporarse a la pintura europea tradicional, pasando por alto su circunstancia americana.

Creo que debemos detenernos a analizar la debilidad espiritual, durante el siglo pasado, de la pintura cubana en contraste con la obra de los poetas, escritores y pensadores. En pintura no hay nada semejante a Varela, Heredia, Saco o Villaverde –no hablemos de Martí–; ¿por qué?

Desde sus orígenes la pintura se consideró en Cuba una forma artística inferior. Había comenzado como oficio de esclavos y mulatos libertados, y la sociedad colonial acabó por considerar a la pintura una forma artística despreciable. Esta actitud prendió inclusive entre los escritores: “En tan deplorable situación –escribe Saco–, ya no era de esperar que ningún blanco cubano se dedicara a las artes, pues con el hecho de abrazarlas, parece que

renunciaba a los que fueron de su clase: así fue, que todas vinieron a ser patrimonio exclusivo de la gente de color, quedando reservadas para los blancos las carreras literarias y dos o tres más que se tenían por honoríficas”. Esto, de paso, demuestra que la cultura cubana del siglo pasado era aristocratizante y antipopular.

Tal vez por eso Collazo vivió la mayor parte de su tiempo en París y durante sus años de residencia en Cuba, vivió de espaldas a la calle. “El estudio del señor Collazo –escribe un espíritu afin: el poeta Julián del Casal– es el más completo que conocemos. Situado en el último piso de una casa de aspecto severo, encierra tesoros artísticos de inestimable valor. Todo brinda el recogimiento y la meditación. Parece la morada de un soñador de la Grecia antigua, desterrado del mundo moderno, que se ha escondido para soñar y producir”. El decorado de la habitación no puede estar más alejado de las bulliciosas calles habaneras. “Ancha panoplia colosal, forrada de paño verde, sostiene un arnés completo, rodeado de toda clase de armas antiguas y modernas. Al lado de la panoplia, suntuosas colgaduras rosadas, artísticamente prendidas, ocultan la desnudez de las paredes. Jarrones chinescos, ornados de figuras y animales fantásticos; porcelanas antiguas, de diversos tamaños y variados colores; grupos escultóricos, ya en mármol, ya en barro, inspirados en asuntos mitológicos; lámparas maravillosas, primorosamente labradas, suspendidas del techo; alfombras pérsicas, con flores grandes y diversidad de matices; todo lo más precioso que el gusto cosmopolita ha producido se encuentra diseminado, como por manos de hadas, en los rincones”.

Sería difícil encontrar un ambiente más alejado de la realidad cubana de esos años entre nuestras dos guerras de independencia. Esto lo publicó Casal en *La Habana Elegante*, el 24 de junio de 1888. Mientras Collazo pinta en “el estudio más completo que conocemos” Martí y Maceo conspiran en el extranjero y sueñan con la independencia de Cuba. “¡Heridos –dijo Martí en un discurso pronunciado ese mismo año en Nueva York–, en la agonía del destierro, tan cerca del hueso que no nos parece que cuelga más que de un hilo la vida, ni nos quejamos, ni bajamos la cabeza, ni abrimos el puño, ni lo volvemos sobre nuestros hermanos que yerran, ni se lo sacaremos de debajo de la barba al enemigo hasta que deje nuestra tierra libre!”

No es extraño que al salir del estudio de Collazo, Casal piense que “el ánimo se siente dolorosamente impresionado por la realidad. Tal parece que hemos descendido, desde un palacio italiano, poblado de maravillas artísticas, hasta un subterráneo, lóbrego y húmedo”.

De nada le sirvió a Collazo rodearse de un ambiente exótico, ni siquiera logró destacarse en lo imaginativo o lo plástico. En la exposición está representado por el retrato de una dama vestida de azul –reminiscente del niño de Gainsborough– con una sombrilla en la mano y un elegante galgo a sus pies. El mar se ve al fondo. Las rocas parecen de cartón y la mujer soñar [sic] con un amor imposible.

Armando Menocal no huye de la realidad revolucionaria: se incorpora a las fuerzas mambisas al estallar la guerra de independencia. Peleó a las órdenes de Máximo Gómez; tomó apuntes útiles de los líderes revolucionarios. Sus dibujos se vendían para recoger dinero para la causa cubana. En una ocasión Maceo le regaló un caballo a cambio de un retrato. Terminada la guerra, en 1908, pintó *La Muerte de Maceo*, por encargo del

Ayuntamiento. Otro de sus famosos cuadros históricos es *La Batalla de Coliseo*. Vivió del retrato durante la República y por arranque natural salía al campo para pintar nuestro paisaje.

En su obra, nunca dejó de ser un discípulo aventajado de Domingo Jover, pintor español de fama efímera. Menocal, al igual que Collazo, es un pintor de oficio pero carente de verdadera fuerza expresiva. Aquí convendría señalar que Menocal, a pesar de haber tenido mayor conciencia política que Collazo, en cuanto a la pintura fue tan tradicional como éste. En su vida pública se reveló contra España, pero en la pintura siguió atado a la expresión académica. Dentro de la pintura fue un artista que dejó todo tal como lo encontró.

De estos tres pintores, Leopoldo Romañach fue el más genuino, aunque arrastraba la tara de haber estudiado en Italia a fines del siglo pasado, época en que la pintura italiana no tenía nada que ofrecer a un joven inquieto. Su maestro italiano. Prósperi es hoy un desconocido. Es lamentable que un pintor de la sensibilidad de Romañach saliera de Cuba para estudiar en Roma en lugar de dirigirse a Francia. París hubiese cambiado por completo su actitud estética clasicista y romántica. En París, Monet, Van Gogh y Gauguin estaban transformando la historia de las artes plásticas. Cuadros como *La Promesa*, pintado por Romañach en 1910 son un ejemplo típico de lo que pintó a su regreso a Cuba: una mujer rezando en una habitación oprimida por las sombras.

Después de un viaje a Europa en 1914, Romañach trató de aligerar su paleta y emplear los colores puros, pero nunca llegó a desembarazarse de su formación académica. “Su gama estaba impregnada –afirma Marcelo Pogolotti– de los desvaídos tintes del anémico romanticismo tardío absorbido en la Italia finisecular”. Su influencia, a través de la academia de pintura de San Alejandro, fue negativa para los pintores cubanos que se iniciaron a su alrededor. Víctor Manuel, Amelia Peláez y Wifredo Lam, tres genuinos artistas de este siglo, acudieron a estudiar en San Alejandro y acabaron rechazando el arte oficial de la escuela. Romañach sí comunicó a una generación de artistas su profunda pasión y entusiasmo por la pintura.

Para enfocar debidamente la pobreza plástica de nuestro siglo XIX, basta con recordar lo que ocurrió en Europa. Mientras Vicente Escobar pinta los retratos de los capitanes generales de la Isla, Goya culmina su carrera encerrándose a pintar sus alucinantes cuadros de monstruos y visiones en la “Quinta del Sordo”. La Revolución Francesa divide la historia en dos épocas: monarquía y república. Hispanoamérica se independiza de España. En pintura proliferan las búsquedas artísticas. Algunos redescubren la antigüedad: David, Ingres; otros se aproximan al paisaje: Corot y Millet; el realismo surge con impetuosidad: Courbet, Delacroix, Daumier; la investigación de la realidad material iniciada por el Renacimiento culmina con el impresionismo: Pissarro, Monet. Frente a esos pintores tenemos sólo a Chartrand, Landaluz y Collazo. Al finalizar el siglo surgen las tres figuras determinantes de toda la pintura del siglo: Paul Cezanne, Vincent Van Gogh y Paul Gauguin. Frente a eso nosotros sólo tenemos a Menocal y Romañach. (Domingo Ramos y Valderrama son sólo ilustradores de nuestro paisaje, pintores de estampas para calendarios).

Eso en cuanto a su relación con la pintura europea. Si relacionamos la pintura con la historia nacional encontramos una situación semejante. ¿Dónde están los pintores que reflejan la crueldad del tráfico de esclavos, la Guerra de los 10 años, el nacimiento de la conciencia nacional, el fervor revolucionario de Martí? Escobar, Chartrand, Landaluz y Collazo nos dicen muy poco del ímpetu de una nación joven.

Pero no hay mal que dure cien años ni cuerpo que lo resista. El siglo XX modificará substancialmente el panorama de las artes plásticas en Cuba. La pintura cubana se sincronizará con nuestra historia humana durante el segundo cuarto del siglo actual.

1925–1961

Víctor Manuel regresa en 1924 de un viaje a Francia. Podemos tomar esa fecha como el comienzo en Cuba de la pintura moderna. En París el cubano se encuentra a sí mismo en los cuadros de Gauguin, Matisse y Modigliani. Trae una nueva forma de mirar las cosas. Irrumpe el colorido violento de los *fauves*, el azul bruñido, el verde intenso, el rojo framboyán... Son colores para descubrir el paisaje tropical.

En los retratos de Víctor Manuel hay mujeres de pelo lacio y enorme ojos negros. Parecen más indias mexicanas o tahitianas que la típica mujer cubana: la mulata. Pero Víctor Manuel no pretende ser realista: quiere pintar poéticamente el rostro y el paisaje que su imaginación recrea. En la exposición encontramos *Gitana Tropical* (en Cuba no hay gitanos), uno de los óleos más sólidos de Víctor Manuel, unificado todo por una rica gama de azules bruñidos y violáceos. *Río San Juan, Matanzas*, es un paisaje realista dentro de la obra de Víctor Manuel: en seguida se reconocen el río y los almacenes al otro lado de la corriente. El cielo es de un azul intenso y emocional. En la mayoría de los paisajes, este pintor se toma grandes libertades, modificando el color y la proporción de las figuras y los árboles. Junto al paisaje de Matanzas, vemos otro de un parque imaginario en que los girasoles tienen casi el mismo tamaño que las palmas. En los parques de Víctor Manuel siempre hay parejas con grandes sombreros, enamorándose en los bancos y vagabundos solitarios sentados o acostados. Una niña atraviesa corriendo el parque con el pelo lacio y suelto.

Víctor Manuel –a pesar de los elementos puramente decorativos de su pintura– abre a nuestra plástica un mundo nuevo de posibilidades. Su interpretación de nuestro paisaje se ajusta a la esencia de nuestra vegetación tropical. Sus retratos tienen la melancolía sensual que nos imparte la temperatura tórrida del país.

Además, Víctor Manuel es el primer bohemio intransigente de nuestra pintura. Duerme donde puede y pinta dondequiera que encuentre colores y una tela. Su vida es de una honestidad absoluta, sin transigir jamás ni pedir favores oficiales. Ha vivido y pintado siempre a su manera.

Otro bohemio intransigente fue Fidelio Ponce de León (1895–1949). Un verdadero vagabundo, andaba por las calles de La Habana como un alucinado –alto, con barba– y

aparentemente vivía del aire. Su única ocupación era pintar en una época en que era imposible que un pintor cubano viviera de la venta de sus cuadros.

El descuido de su propia persona y el alcoholismo parecen sugerir un ansia de autodestrucción. Su pintura intenta borrar la figura humana, cubriéndola con blancos y ocres pálidos. En sus cuadros las figuras parecen flotar en un mar blancuzco, a punto de esfumarse. *Los niños*, uno de sus óleos en la exposición, parecen tres fantasmas asomados a la realidad o a punto de desvanecerse. El afán principal de Ponce era la originalidad: “Si alguna vez mis pinturas se parecen a otras –que no lo creo– es pura coincidencia, porque siempre he tratado de ser Ponce y no un simple satélite”.

Ponce quería crear un mundo vago e ingrátido como su propia vida: “Yo no relleno mis figuras con colores porque siento el color y el dibujo como una unidad. Además, la línea acentuada desvanece el misterio y destruye la sugerencia que aspira a ser un verdadero mensaje de belleza y de ideas...”.

Si la pintura de Ponce tiene alguna limitación, la encontramos un poco en el dibujo. Siempre sus figuras tienen el contorno fácil del dibujo académico. Esto, sin embargo, queda destruido por la unidad atmosférica –siempre intensamente triste– del cuadro.

Víctor Manuel y Ponce son los precursores de la pintura moderna en Cuba. Si los pintores subsiguientes no han tomado siempre y desarrollado el estilo de estos pintores, han tomado de ellos la libertad y la voluntad de expresar su reacción al paisaje y a la vida dentro de formas artísticas depuradas. En cuanto al contenido, Víctor Manuel es el color de nuestra vida estallando ante nuestros ojos y Ponce el misterio y la angustia que a veces sentimos en nuestro interior a pesar de la violencia del sol. Si en Víctor Manuel predominan los elementos decorativos del paisaje y la melancólica belleza de los rostros, en Ponce hay en todas sus figuras una preocupación ética, una crítica a las injusticias, especialmente en óleos como *Tuberculosos*.

Dieron a los pintores más jóvenes una lección de dedicación al trabajo artístico por encima de las limitaciones del ambiente.

Llegamos ahora a la madurez de nuestra pintura. Con el tiempo cambiarán todas las cosas, pero quedarán las esencias cubanas reveladas en los cuadros de Amelia Peláez, René Portocarrero, Carlos Enríquez y Wifredo Lam. Quisiéramos resumir en estos artistas algunas características básicas de la existencia del cubano. A través de ellos veremos la relación entre nuestra realidad y la obra de arte.

Los hombres tienen una cosa en común: la vida. Todos vivimos en sociedad, todos tenemos sentimientos e ideas, todos recogemos con los ojos infinidad de imágenes. Esta es la base del arte: la vida del hombre en sociedad ante un determinado paisaje. Todo análisis y toda interpretación del arte tiene que partir de ahí: de la experiencia.

Desde luego, la pintura no puede reproducir la realidad total de un pedazo de vida determinado. En el arte siempre hay un acto de selección, un proceso de abstracción. Ya dentro de la obra de arte, esta limitación se convierte en una totalidad. Una naturaleza muerta de Amelia Peláez puede convertirse en una experiencia en sí, donde los diferentes

elementos del cuadro adquieren permanencia y trascendencia. Dejemos, sin embargo, las especulaciones.

¿Cómo debe enfrentarse el pintor a nuestra realidad? ¿Qué relación existe entre la obra de Amelia Peláez, René Portocarrero, Carlos Enríquez, Wifredo Lam y el ambiente nacional?

Debemos comenzar por reconocer que la pintura cubana no existe aislada del resto de la pintura mundial. El artista cubano no puede encontrar en los museos del país o en el ambiente cultural nacional suficiente material de trabajo para su desarrollo artístico. La cultura cubana es subdesarrollada y necesita fortalecerse al contacto con las grandes corrientes de Europa. Inclusive países de una sólida cultura, como Francia y España, no pueden cerrarse a las influencias extranjeras a pesar de contar con una pintura de valores trascendentes y una sólida personalidad nacional. Si este es el caso de España y Francia, mucho más lo es el de Cuba, que carece de una manera propia de ver el mundo. Que está en proceso de formación. Que hace menos de tres años que se convirtió en una nación independiente y soberana.

Hablando de Gattorno (no comprendo por qué Hemingway escogió hablar de este pintor mediocre) y del abandono en que se encontraban las artes plásticas en Cuba, el novelista escribió en 1935: “Cuba es un lugar más para dejarlo que para regresar a él. ¿Por qué es un lugar para dejarlo? Porque un pintor no puede ganarse allí la vida, porque no puede nunca ver un gran cuadro para enjuagarse la mente y alentar su corazón; porque si llega a ser un gran pintor nadie lo sabría nunca, ni comprarían bastantes cuadros suyos para darle que comer. No hay allí ni siquiera quien pueda fotografiar apropiadamente un cuadro, ni quien lo reproduzca como debe ser reproducido. ¿Por qué es un sitio a donde regresar? Porque él nació allí, y todo artista debe al lugar que más conoce destruirlo o perpetuarlo”.

Podríamos decir lo mismo de las demás repúblicas hispanoamericanas. Los grandes creadores de nuestro hemisferio han adquirido los instrumentos para penetrar el mundo americano en el extranjero. Neruda vivió durante años fuera de Chile y asimiló, junto con la poesía clásica española, los descubrimientos de los surrealistas franceses. El caudaloso mundo americano pudo encontrar expresión poética en Neruda gracias a una síntesis entre los descubrimientos de la poesía moderna y la experiencia directa de la vida americana. Lo mismo ocurre en el caso de César Vallejo. En pintura, Diego Rivera estudia y pinta durante años en París. José Clemente Orozco se entusiasma con la Capilla Sixtina y el muralismo italiano gracias al doctor Atl, que vive en Europa de 1896 a 1904; también Orozco por su parte reside varios años en Nueva York. Joaquín Torres García pinta en Barcelona hasta 1934 en que regresa a Montevideo, ya en plena posesión de un estilo lineal y arquitectónico para fundar la *Asociación de Arte Constructivo* e incorporar los símbolos americanos a su pintura. Esta necesidad de ponernos al día se debe a que “hemos sido convidados –como dice Alfonso Reyes– al banquete de la civilización cuando ya la mesa estaba servida”. Pero esto nos ha dado una ventaja, una conciencia mucha más despierta a lo que ocurre en el mundo. “Ante el americano medio –afirma Reyes–, el europeo medio aparece siempre

encerrado dentro de una muralla china, e irremediablemente como un provinciano del espíritu”.

En 1927 Amelia Peláez embarca para Francia. Romañach ha dirigido sus primeros pasos, ha pasado un año estudiando en el *Art Student's League* de Nueva York: pero no está satisfecha. En París encuentra la revolución plástica que le permitirá acercarse a su experiencia cubana. Encuentra afinidades con Braque, Picasso y Matisse. Estudia con la escenógrafa rusa Alexandra Exter, a la cual debe la preocupación arquitectónica de su pintura. Al regresar a Cuba ya puede darle expresión a su mundo familiar.

Poco a poco Amelia Peláez va adueñándose de un lenguaje plástico. Va escogiendo del ambiente los objetos que le hablan con más violencia: las frutas tropicales, los tapetes de encaje negro, la arquitectura colonial con sus sólidas columnas y sus luminosos vitrales...

Amelia ha llegado a tiempo para recrear en su pintura el mundo finisecular de la ciudad de La Habana. Con una sólida arquitectura cubista, preserva en sus cuadros un mundo en proceso de disolución. En sus cuadros está la atmósfera de las casonas señoriales del Cerro colonial, la apacible vida de la burguesía criolla. En los cuadros de Amelia descubrimos a través del ojo de la pintura moderna el ambiente de las familias patricias que lucharon contra los españoles para independizarse económicamente y afirmar su cubanía, ya substancialmente diferente del mundo andaluz o castellano.

En Amelia Peláez yo encuentro la integración de la vida colonial cubana al paisaje luminoso de la isla. Así lo ve Alejo Carpentier: “El sol está detrás del cuadro –como transparentándolo– a modo de los fuegos siempre encendidos, del alba al atardecer, tras de los medios puntos de las viejas ventanas criollas, con sus abaniquerías de cristales encarnados, azules y amarillos”.

Amelia vive en una casa del reparto Víbora, rodeada de tranquilos jardines, con pájaros enjaulados y flores vistosas; los muebles de la casa son barrocos y coloniales, pero todos tienen el sabor de la casa de nuestros abuelos. “Muebles criollos –afirma Carpentier– cuyo barroquismo original se trasciende en el barroquismo de la creación pictórica, prolongando y magnificando sus encrespamientos remotamente emparentados con los entablamentos de Borromini”.

Nos detenemos en Bellas Artes ante una *Naturaleza Muerta* de Amelia Peláez. No es de las más logradas, sin embargo, allí están todos los elementos trasmutados. Está el sol en la brillantez de todos los objetos, un sol que parece entrar coloreándose a través de los cristales de una puerta colonial. Sobre una mesa, cubierta con un tapete de bordado negro, un búcaro con flores que parecen mariposas y hormigas.

Es cierto que la burguesía criolla disfrutaba de las delicias de este mundo apacible y sensual gracias al trabajo de los esclavos: “una negra lavandera, cocinera y algo costurera, sana y con todas tachas, en 200 pesos siendo de contado, ya en cambio de otra y otro chico o por muebles vendibles en 350 pesos pagando la vendedora los derechos”. Así se anunciaba la venta de los esclavos en el *Papel Periódico de La Habana* (17/8/1800). No podemos negar que gracias al trabajo de los esclavos numerosas familias criollas pudieron disfrutar de un agradable estilo de vida.

Esto no destruye el valor de la arquitectura colonial cubana, ni los elementos criollos de aquella vida señorial. Lo objetable no es el estilo de vida, sino el hecho de que la mayoría de la población no pudiera participar de esas ventajas. Gracias a Amelia Peláez tenemos suculentos cuadros que preservan elementos importantes de la vida criolla que algún día –con las modificaciones propias de nuestra evolución social– podremos disfrutar todos los cubanos. De igual manera que no podemos desperdiciar los aportes del negro y el guajiro a la vida cubana, tampoco podemos desperdiciar el refinamiento que la burguesía cubana elaboró durante más de doscientos años de su existencia colonial.

Podemos encontrar un equivalente poético del mundo de Amelia Peláez en la poesía de Eliseo Diego:

En la Calzada más bien enorme de Jesús del Monte
donde la demasiada luz forma otras paredes con el polvo
cansa mi principal costumbre de recordar un nombre,
y ya voy figurándome que soy algún portón insomne
que fijamente mira el ruido suave de las sombras
alrededor de las columnas distraídas y grandes en su calma.

Aparte de las consideraciones históricas y estas esencias criollas, la pintura de Amelia Peláez es de una verdadera solidez plástica. Su uso del color es seguro, infalible; la composición es siempre firme y permanente. En los cuadros de Amelia vemos como todo un mundo transitorio de frutas tropicales y estallidos de luz se consolida en pintura de valores permanentes.

René Portocarrero (1912-1985) encuentra uno de los motivos centrales de su pintura en el mismo mundo colonial de Amelia Peláez, pero con una diferencia: ya los objetos y las figuras coloniales están en grotesca decadencia. Es el mundo de la burguesía finisecular ya en pleno siglo XX. Las mamparas y las casas coloniales de los *Interiores del Cerro* de Portocarrero se derriten como si les hubiesen sacado los huesos. Todo está visto a la luz del crepúsculo y en estado de podredumbre.

Un Portocarrero de esta época está en Bellas Artes. Parada frente a un fondo de mamparas coloniales, una mujer solitaria mira fijamente al espectador. Si el barroco en Amelia es geométrico, en Portocarrero es orgánico. Si Amelia es cubista, Portocarrero es expresionista.

“Después de muchos años –afirma el pintor–, al volver a aquellas casonas coloniales del Cerro donde viví en mi infancia, pude comprobar que muchas de las figuras –como fuentes, arcos, estatuas– que aparecían en mis cuadros estaban en aquellos alrededores donde yo me crié. Así podemos definir mi arte como cierta lucha entre estos recuerdos románticos de mi niñez en el Cerro y la búsqueda de una expresión más pura en la pintura. Ese aspecto grotesco y diría hasta hiriente de algunos interiores del Cerro, pintados por mí, responde a una deformación inconsciente de esos recuerdos que más tarde me parecían demasiado blandos, pues mi concepto de lo que debe ser el arte actual los rechazaba como una esencia ajena a lo que debería ser la pintura”.

Esa es otra de las características de Portocarrero: la inquietud que lo lanza a pintar de acuerdo con sus estados de ánimo. En su búsqueda de solidez y dominio de la pintura como

instrumento, Portocarrero ha aprendido de los dos grandes Pablos del arte moderno: Klee y Picasso. Su contacto con los grandes exploradores de la pintura contemporánea fue indirecta y a través de reproducciones durante muchos años, pues no fue hasta 1945 que Portocarrero hace su primer viaje al extranjero: exhibe en Nueva York, en la galería Julian Levi, con gran éxito. Cada nuevo viraje de la pintura de Portocarrero, en el uso del color y de la línea, va enriqueciendo su dominio de la expresión plástica.

Portocarrero es un pintor autodidacta: “Pinto desde muy temprana edad. Y cuando todavía no sabía caminar, según cuentan mis mayores, me gustaba fijarme con raro detenimiento en el paisaje de los abanicos... De niño también leía mucho y quizás la influencia de temas exóticos en mi pintura se deba al repaso constante de libros de geografía de países asiáticos y europeos”.

El mundo de Portocarrero es esencialmente habanero. Sus figuras parecen sacadas de las calles de la ciudad. Su portafolio de dibujos *Máscaras*, incluye toda una tipología fantástica de caras y figuras criollas. “También mi predilección por las máscaras se remonta a mi niñez y a que nací en 24 de febrero y mi cumpleaños siempre se celebraba con fiestas que coincidían con el Carnaval, en que abundan las máscaras y los disfraces”.

Inclusive cuando pinta el paisaje cubano lo que pinta Portocarrero es el hombre. Sus paisajes, por ejemplo, son generalmente barrocos y nuestro paisaje es sereno y grácil, sin grandes montañas o vegetación tupida. El paisaje cubano era barroco a la llegada de Colón; se podían caminar kilómetros y kilómetros bajo los árboles, cuenta el padre De Las Casas. Después de talados los bosques para sembrar azúcar, la vegetación exuberante desapareció de la isla.

Junto a los interiores del Cerro y las figuras enmascaradas, la pintura de Portocarrero tiene otro tema fundamental: el paisaje de la ciudad. Ha pintado muchas veces el laberinto de las ciudades de Trinidad y La Habana. Aunque no se ven personas en los paisajes urbanos de Portocarrero, las casas de sus ciudades están llenas de vida humana. Los colores de las casas, los balcones, las ventanas animadas, los tejados... todo delata la presencia del hombre. Sus ciudades son ciudades intensamente habitadas. Para que los edificios humanizados resalten mejor, Portocarrero pinta un cielo crepuscular: “Por eso Cuba siempre se me revela en el atardecer y no en pleno día, cuando la abundancia de luz oculta los objetos. El sol oculta el color”.

Actualmente Portocarrero está pintando una ciudad para el Salón Nacional de Pintura. Es un cuadro que resume toda su experiencia de pintor y habanero. *La Ciudad* de Portocarrero, junto a *La Jungla* de Lam, son los dos cuadros más importantes de nuestra pintura contemporánea.

Carlos Enriquez (1900-1957) es el verdadero pintor del campo cubano. Sus paisajes parecen girar ante nuestros ojos como si el calor los hiciera hervir. El verde de los campos y los árboles no permanece fijo, las imágenes se yuxtaponen como cuando cerramos los ojos por exceso de luz.

Si fuese a definir el espíritu de la pintura de Carlos Enriquez, hablaría de sensualismo nervioso. En *El Rapto de las Mulatas*, incluido en la exhibición, vemos como dos guardias

rurales huyen a caballo por los campos llevando cada uno en los brazos una mulata desnuda. Las figuras se funden y yuxtaponen, confundidas por el calor antillano. Al fondo vemos un palmar y unas lomas ondulantes.

Carlos Enríquez logra comunicar en sus cuadros la inquietud y el erotismo de nuestra existencia. En sus cuadros todo parece de azogue: las palmas, los delgados guajiros, los caballos rezongones.

La experiencia europea de Carlos Enríquez ocurre en 1930. Viaja por España, estudiando con interés la pintura de El Greco –la distorsión de sus figuras– y Velásquez –la transparencia de sus veladuras–; luego viaja a París y allí recoge el mensaje imaginativo del Primer Manifiesto Surrealista (1924).

Europa le sugirió a Carlos Enríquez que ciertos elementos huidizos de nuestro paisaje isleño y de nuestro temperamento podían expresarse plásticamente. De todos los pintores cubanos contemporáneos, Carlos Enríquez es el de mayor conciencia social. En sus cuadros descubrimos las injusticias de la vida rural, la pobreza, el desamparo en que vivió el campesino cubano durante la República. Carlos Enríquez entendió el carácter de nuestro paisaje rural.

Su retrato de Martí es uno de los más originales que tenemos del Apóstol. La isla está inundada de esculturas y retratos que nos presentan a un Martí blando e inexpressivo. El Martí de Carlos Enríquez es el retrato interior de un revolucionario: en el rostro se ve la febril inquietud del Apóstol.

Si Amelia Peláez recrea en sus cuadros el ambiente colonial, Portocarrero la vida de la ciudad y Carlos Enríquez la realidad del guajiro, ¿qué elemento vital de nuestra vida falta por expresar?

El aporte africano. La existencia del negro insular hace su entrada en nuestra pintura a través de Wifredo Lam (1902-1982). Hasta lograr los grabadores y Landaluze, por ejemplo, sólo habían pintado al negro desde afuera. El mundo interior del negro cubano irrumpe en nuestra plástica a través de una síntesis de elementos raciales y culturales.

Para empezar, Wifredo Lam nació en la región central de la isla: Sagua la Grande, de un padre chino que muere a los 107 años y una madre mulata. En la escuela es un alumno mediocre, en la casa un adolescente pulcro, preocupado excesivamente, según cuentan sus hermanas, por mantener la línea de su pantalón siempre recién planchada. La elegancia en el dibujo se convirtió más tarde en una de las características más definidas de su pintura. Mucho más tarde, porque de muchacho pintaba paisajes pseudoimpresionistas. Cuadros convencionales que, fuera del oficio que van dando a Lam, nada tienen que ver con la madurez de su obra.

Lam empezó huyendo del mundo familiar de su pueblo y las costumbres de la familia. Rechaza el oficio de su padre –comerciante– y las creencias de su madre –supersticiones afrocubanas– para dedicarse a la pintura. La Habana no logra satisfacer sus inquietudes, San Alejandro le enseña un oficio rutinario de paisajista (en 1923 exhibe un cuadro típico de estudiante: *La Quinta de los Molinos*), y Lam logra que su ciudad natal le conceda una beca para estudiar en Europa.

Llega a Madrid en 1924. Lam todavía no es Lam. Es un muchacho frívolo que pinta porque le agrada el oficio y es lo que mejor conoce: un estudiante más que quiere divertirse y pasarla bien en España. De 1924 a 1930 vive como un señorito español; pinta paisajes a la manera de Sorolla y retratos de mujeres atractivas; visita diferentes partes de España invitado por amigos de la burguesía peninsular. En Cuenca se enamora de la belleza del pueblo y faltó poco para que los mozos del lugar lo echasen a palos.

Hasta 1930 nada parece indicar que Lam haría una contribución importante a la pintura moderna. Pero decide sentar cabeza y se casa con una extremeña. Tienen un hijo. La mujer y el hijo mueren de tuberculosis. La Guerra Civil Española sacude la conciencia social del cubano. Ya no es el mismo.

Todo lo aprendido hasta ahora –llegó a estudiar en el taller de Sotomayor, pintor oficial de la aristocracia– lo utiliza para expresar lo que siente y no simplemente para agradar. En 1938 su pintura se entristece y simplifica: pinta en verdes oscuros y grises la agonía española: mujeres con los brazos cruzados sobre el pecho o cubriéndose el rostro. Todo es plano y lineal, de una gran economía plástica. Huye a Francia.

En 1939 cruza los Pirineos y llega a París con una carta de presentación para Picasso. En Barcelona se la entregó el escultor Manolo Huguet. Picasso reconoce inmediatamente a un pintor de raza y lo ayuda a abrirse paso en la capital de la pintura moderna. Exhibe en la galería Pierre Loeb. Picasso influye decisivamente en su obra. “Desde entonces –afirma Lam– he sostenido una dura lucha de liberación, haciendo cada día una pintura más distinta a la anterior y más íntima conmigo mismo”.

A su regreso a Cuba en 1942 logra independizarse de Picasso: adquiere voz propia. Pinta *La Jungla*, el cuadro más importante de la plástica cubana. Es un cañaveral de cuerpos, tallos de caña, hojas y símbolos de fertilidad. Los cuerpos se transforman en vegetales y los vegetales en brazos y piernas. Los senos parecen frutas, los rostros son maléficos o soñadores, con símbolos sexuales debajo de las bocas. La luna parece un diablillo de la mitología africana y en la esquina superior derecha vemos unas tijeras para “librar al hombre del pasado colonial”, afirma Lam. En cuanto a la técnica es una síntesis de cubismo e impresionismo.



Wifredo Lam. *La Jungla*. Óleo sobre tela, 1942.

Este cuadro cuelga actualmente en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Hace algunos años fue escogido por el crítico J. Sweeny como uno de los cien cuadros más importantes de la pintura contemporánea.

Uno de los retratos de mujer de la exposición está dentro del mismo espíritu que estremece *La Jungla*. El cuadro está trabajado a base de violentos contraste de colores claros y oscuros. El rostro está dibujado en forma de hoja, con unos ojos redondos y asustados. Encima de la cabeza la luna descansa en los ojos cerrados. De entre la cabellera de la mujer crecen hojas y espinas largas. Debajo de la boca un símbolo erótico. Los senos blancos se destacan sobre una silueta negrísima. Uno de los brazos de la mujer termina en pezuña. “Nunca como en mi amigo Lam se ha operado con tanta sencillez –escribe André Bretón– la unión del mundo objetivo y del mundo mágico. Nunca como por él ha sido encontrado el secreto de la *percepción física* y de la *representación mental*, cualidades que infatigablemente hemos buscado en el surrealismo, estimando que el drama más grande de la conciencia moderna resulta de la creciente disociación de estas dos facultades”.

Lam ha sabido transmutar en imágenes y relaciones plásticas la influencia africana en Cuba. En sus cuadros podemos encontrar desde dioses afrocubanos, como la cabeza redonda de Elegua en un plato, hasta la nalga parada de algunas tribus africanas. Pero más que objetos específicos, es el mundo sobrenatural de las supersticiones afrocubanas lo que llena de seres maravillosos el aire de sus cuadros. El miedo, una de las características de todo el arte africano, el miedo a la selva, satura los cuadros de Lam.

Se habla mucho de la madre mulata de Lam, como si su existencia influyera directamente en los temas de la pintura de su hijo. Esto tiene mucho de pura literatura. El arte negro es un descubrimiento de la pintura contemporánea. En *Las Doncellas de Avignon* (1907) de Picasso, ya vemos la influencia de la escultura africana. En Modigliani ocurre otro tanto. Picasso le dice a Lam: “Tú vienes del mito que nosotros buscamos”. Lam tenía en su experiencia el mundo primitivo que los artistas europeos trataban de asimilar para revitalizar la pintura.

Cuando Lam *toma conciencia* de esto, cuando comprende que sus recuerdos de Sagua la Grande, los valores y supersticiones de su pueblo, representan un mundo añorado y dinámico, se sumerge en su experiencia pasada para descubrir un mundo maravilloso. A través de Europa comprende la importancia de su experiencia hispanoamericana: “Con las armas que traje usted de Europa, ha tomado posesión de su isla después de dejar una valija en París y otra en el Congo, y esas armas le han servido para disparar una poesía propia por los cuatro costados, una poesía de lo mítico que he encontrado vivo aún y que vivía en usted desde niño...”.

Lam toma conciencia en París de la importancia de un mundo del cual salió huyendo primero hacia La Habana y luego hacia Madrid y París. Descubre que lo más importante está en las experiencias que lo formaron en Cuba. Que su aporte a la pintura tenía que surgir del mundo de su experiencia. Su regreso al país natal es un regreso a sí mismo.

Es absurdo sugerir que Lam heredó de su padre chino la elegancia del dibujo y de su madre mulata la sensualidad de sus símbolos. “Sin duda –afirma Fernando Ortiz–, en nuestro pintor y su obra confluyen varias inspiraciones étnicas; pero debemos evadir toda inferencia de raíz genética. La ciencia no puede hacer la infundada aseveración “racista” de otorgar a la mitología de las “razas” la determinación de ciertos caracteres humanos que no son sino

culturales, de *hechura* y no de *natura*. Nada permite asegurar que Lam haya heredado en la masa encefálica o en los glóbulos sanguíneos tales o cuales ideas, aptitudes o artes de sus progenitores; máxime cuando en este caso personal no hay por qué acudir a los críticos cruces del engendro, pues Lam a lo largo de su juventud recibió constantemente el influjo mental de su asiático padre, que murió ya centenario, y el de su materna ascendencia afroide, al mismo tiempo que la atmósfera ecológica y social de su villa de Sagua, de su campo y de su gente”. Lam, por cierto, fue nombrado después de su regreso a Cuba, Hijo Predilecto de Sagua.

¿Cómo pintó a Cuba después de su regreso? La primera impresión lo deslumbró. Sus primeros cuadros, como *La Silla* y *La Jungla*, por ejemplo, presentan una naturaleza exuberante dominada por la luz azulosa y el colorido audaz de los impresionistas. Las frutas, como la papaya, simbolizan la fertilidad de nuestra tierra. La caña, su riqueza. El calor y las creencias africanas llenaban sus cuadros de seres mitológicos: diablitos poblando los aires y mujeres de rabo carnoso galopando la tierra.

Aunque su poesía es más social y directa, Nicolás Guillén también ha empleado estos elementos:

La culebra tiene los ojos de vidrio;
la culebra viene y se enreda en un palo;
con sus ojos de vidrio, en un palo,
con sus ojos de vidrio.

La culebra camina sin patas;
la culebra se esconde en la yerba;
caminando se esconde en la yerba,
caminando sin patas.

Poco a poco Lam descubre el otro aspecto de la isla: Los problemas sociales. “Lam encontrará que en su patria –explica Fernando Ortiz–, pese a todo, los prejuicios racistas a veces le darán un arañazo furtivo. Además, Cuba está asimismo subvertida y relajada como el Viejo Mundo; en embriaguez de oro y orgía de liviandades, como en festín de Baltasar; y Lam continúa en esa ansiosa inquietud con que se vive en los refugios subterráneos contra las inminencias cataclísmicas. Lam en su misma tierra vive en el destierro”.

Estamos en el año de 1950. Acaba de separarse de su mujer. Recorre las calles de la ciudad en busca de compañía... conoce a fondo el sufrimiento y la ignorancia de los humildes. Los colores del impresionismo desaparecen por completo de sus cuadros. Ahora es el negro, las tierras y aquí y allá, toques de amarillo y rojo. El amarillo es la angustia y el rojo el terror o la vida.

En el fondo de sus cuadros, como espíritus malignos, circulan formas siniestras que parecen luchar contra las figuras que aparecen en primer plano. De esta época es *Rumor de la Tierra*, actualmente en el museo Guggenheim de Nueva York. (Durante el autenticismo y la dictadura, la mayoría de los cuadros importantes de Lam fueron adquiridos y sacados de Cuba por extranjeros. Además, por la falta de interés en la cultura, Lam vivió en Cuba de la venta de sus cuadros en exhibiciones periódicas organizadas en París y Nueva York.

Actualmente se encuentra en Italia y uno de sus últimos cuadros lleva el título de *Sierra Maestra*. Cuando la invasión mercenaria nos envió el siguiente cable: “Solidario con mi pueblo y su Revolución”).

A partir de Amelia Peláez, y especialmente Lam, todos estos pintores me han ayudado a comprender mi país y descubrir características que sin su ayuda habría pasado por alto. El propio Carpentier nos dice: “Y tuvo que ser un Pintor de América, el cubano Wifredo Lam quien nos enseñara la magia de la vegetación tropical, la desenfrenada Creación de Formas de nuestra naturaleza –con todas sus metamorfosis y simbiosis–, en cuadros monumentales de una expresión única en la pintura contemporánea”.

En la obra de Lam hay, unido al recuerdo y la experiencia, un acto de voluntad. Un acto de voluntad americana de mitificar las cosas de nuestro hemisferio, de crear para Nuestra América el mismo idioma de símbolos y arquetipos que maneja la cultura europea. Al igual que Europa tiene su espíritu cartesiano, su Fausto y su Don Quijote –del que también participamos en cierta medida los americanos– nosotros tenemos que crear nuestros propios mitos basados en nuestra realidad. La selva es uno de ellos y está en *La Vorágine*, en la obra de Guillermo Enrique Hudson, en *Canaina*, en el mito de El Dorado y en la pintura de Lam.

En el surrealismo Lam descubre una forma de darle salida a su imaginación tropical. El surrealismo le permite legitimizar actitudes anímicas que hasta entonces la cultura europea había rechazado por exceso de lógica. Si imaginamos una mujer con un rabo carnoso o un hombre con cascos, ¿por qué no pintarlo? En sus cuadros se funde lo vegetal con lo animal y lo humano. Es la visión primitiva de la unidad del mundo. Es el hombre enajenado por la civilización que descubre las verdades de sus instintos y de sus deseos.

“¿Qué es la historia de América –se pregunta Carpentier– sino una crónica de lo real maravilloso?”. Tenemos que entender que entre nosotros todo es posible, que tenemos la oportunidad de hacer nuestra pintura –como lo demuestran Wifredo Lam y José Clemente Orozco– y nuestra historia –como lo demuestra la Revolución Cubana–. El hombre hispano-americano tiene que crear su propio mundo con ayuda de las culturas matrices de Europa: “Injértese en nuestras repúblicas el mundo –escribe Martí–; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas”.

Todos tenemos una serie de lecturas o amigos que determinan nuestro desarrollo intelectual. Wifredo Lam influyó marcadamente en mi comprensión de los mecanismos de la creación. En su biblioteca encontré las primeras lecturas de marxismo. También la obra de Freud y los clásicos de la antropología. Un día le pregunté acerca de la importancia de la técnica en el arte y me respondió: “Mira, cualquiera puede aprender a pintar como Cezanne. A unos puede llevarle unos meses, a otros diez años, pero todo el mundo, tarde o temprano, puede pintar un cuadro idéntico a un Cezanne. Eso no es lo importante. Lo importante es decir algo, encontrar un lenguaje propio”. Lam descubrió un lenguaje propio que ahora ya es nuestro.

Roberto Diago también intentó como Lam, aunque con menos éxito, incorporar los elementos imaginativos del negro en Cuba a la pintura. Su pintura, más ingenua y sensual que

la de Lam, está ahí para salvarlo de una extraña e innecesaria muerte en Madrid hace sólo unos años.

No puedo seguir hablando de pintura cubana sin detenerme frente a la obra de Mariano Rodríguez. Después de su regreso de México, viaje que realizó acompañado del escultor Lozano, Mariano se propone unir a los pintores, darles una conciencia social y poner al día –en relación con México– nuestro movimiento pictórico. “Así como el esbozo de teoría de la primera (generación de pintores modernos) puede atribuirse a Víctor Manuel –afirma Guy Pérez Cisneros–, el *pensar con las manos* de la segunda, gira en gran parte alrededor de Mariano... Darle rienda suelta al color. Alcanzar un dibujo preciso e indiscreto, que *registrara* como se dijo en aquel momento. Ir siempre al tema. Preñarlo de símbolos vagamente sociales. Rendirle culto a la forma... Se enarboló la bandera del *americanismo*”.

Es la época de la creación del Estudio Libre de Pintura y Escultura. Dirigido por Abela, contaba con la colaboración de Mariano, Portocarrero y Lozano. En esa época Mariano pinta sus famosos gallos, llenos de color y vitalidad: amanecía para la pintura cubana.

Mariano más tarde se dedicó a profundizar el problema del color y las texturas, logrando cuadros de extraordinaria riqueza plástica como los incluidos en la exhibición. Sus cuadros no figurativos se encuentran entre lo más logrado de ese estilo en Cuba, de una riqueza sensual y un dominio de la textura que

en los pintores más jóvenes es vacilante y monótono. En Mariano siempre encontramos riqueza plástica.

El cuadro de Arístides Fernández (1904-1934). La familia campesina, escondido en un rincón de la exposición, es uno de los cuadros más patéticos pintados en Cuba sobre un tema rural. La humilde familia campesina, endomingada para el retrato, posa ante el espectador con expresión ingenua. Los colores han perdido intensidad con el tiempo, pero los violetas y las tierras todavía conservan el aire triste. El primitivismo con que están tratadas las figuras aumenta la veracidad de este cuadro. Arístides Fernández murió demasiado joven: a los treinta años. “Cuando la muerte irrumpe de una manera indiscreta –nos dice su amigo el poeta José Lezama Lima–, en los años otorgados a una vida de expresión y relieve artísticos, parece que esa mitad secuestrada se trueca en la cara benévola de infinitas posibilidades favorables”.

Como un paréntesis dentro de la pintura cubana contemporánea está la figura de Sandú Darié. Dedicado al estudio de la forma y el color en el espacio, Darié es el único neoplasticista que trabaja en nuestro país con genuino rigor intelectual.



Mariano Rodríguez. *El gallo*. Óleo sobre tela, 1941.

Entre los pintores que hacen su entrada en la década de los cincuenta se destacan Mijares y Raúl Milián. El primero ha logrado un estilo inconfundible: sus figuras alargadas y desencajadas, sus combinaciones inusitadas de color lo identifican entre cualquier grupo de pintores.

Después de años dedicado al estudio de la filosofía, en 1952, Raúl Milián pintó sus primeras tintas. Desde el principio se volcó en ellas. En sus tintas sombrías habla un hombre profundamente angustiado. En la exposición de Bellas Artes presenta un grupo de figuras que más que pintadas parecen arañadas sobre el papel. Estas figuras luchan contra el horror del tiempo y la crueldad del hombre hacia sus semejantes. Los colores son sombríos, metálicos o sucios, como si insistieran en vivir a pesar de todas las dificultades. Sus figuras parecen hombres incrustados en las paredes de edificios abandonados, encerrados por la limitación de una ventana. El color de Milián parece brotar de su existencia, hasta un azul cobalto puede convertirse en un grito sofocado; la línea es quebrada, se insinúa y raspa el papel porque encontrar una residencia en el mundo es difícil.

La pintura de Milián es un paréntesis dentro de nuestra plástica. Parece la expresión de un discípulo de Soren Kierkegaard súbitamente arrancado de Copenhague y trasladado a La Habana.

La pintura de Milián me parece extraña en la historia de nuestra isla. Pero es nuestra porque Milián vive en Cuba y no sabe fingir. Otros pintores podrán imitar la angustia actual del arte europeo y posar de seres desgarrados, pero en Milián todo esto es genuino, no es una máscara sino su propia desnudez. Del único pintor cubano que estoy dispuesto a aceptar un concepto tan desgarrado y angustioso de la vida es de Raúl Milián.

Esto me acerca a uno de los problemas más delicados de la pintura cubana actual: existe una verdadera dicotomía entre los pintores jóvenes y los creadores de nuestra expresión plástica (de Víctor Manuel hasta Lam). El abismo se abre entre 1950 y 1955. Es una de las épocas más críticas de nuestra historia. Muchos cubanos comenzaron a dudar seriamente de nuestra capacidad para trascender la corrupción y la mezquindad y la injusticia y los crímenes que eran la agobiante realidad. Muchos artistas huyeron del país: se fueron a Francia o Estados Unidos. Otros se vendieron al gobernante de turno. No es extraño que este desbarajuste cultural colocara a nuestros artistas y escritores en la alternativa de aislarse del ambiente o sucumbir. Si pintores de innegable talento como Hugo Consuegra, Raúl Martínez y Guido Llinás, por ejemplo, han utilizado para expresarse el estilo de la pintura de Nueva York y París, esto no es gratuito y tiene su razón. Primero, el pésimo ambiente cultural del país y segundo, la inquietud natural del artista por incorporar a su forma de expresión los últimos descubrimientos de su oficio. Lo único que se le puede reprochar a estos pintores es no haber aprovechado lo mucho que la generación anterior de pintores había elaborado: especialmente en el terreno de la relación entre la forma y la realidad.

Algunos pintores jóvenes, como Servando Cabrera Moreno, están tratando de hacer una pintura revolucionaria incorporando elementos abstractos de composición y color. Algunos de sus cuadros logran una tensión barroca con los temas revolucionarios, pero todavía uno siente que el estilo se encuentra en una etapa de tanteo.

Los cuadros de Orlando Yanes también demuestran un afán genuino por lograr una expresión revolucionaria sin abandonar los valores plásticos, “sin dejar de ser pintura”, como nos dijo en una ocasión.

En el terreno del grabado, tan decisivo y profesional durante nuestra etapa colonial, Carmelo González está catalizando todo un movimiento joven y revolucionario de grabadores. Sus experimentos con el grabado mural inauguran un campo nuevo al grabado en Cuba.

Los cuadros de Acosta León –fuera de cierto aire inconcluso– nos llevan mediante realidades muy concretas –una rueda, una palma, la carpa de un circo, una cafetera– al mundo de la fantasía y el sueño.

En la pintura de Raúl Martínez se ve una lucha por aclimatar los elementos del tachismo. Sus paredes rajadas están bañadas por una lechada blanzuca –la excesiva luz del trópico– que recuerda remotamente a Ponce. Pero aquí no hay figuras, sus paredes deconchadas por el tiempo pertenecen a otro mundo.

Hugo Consuegra, con su abstraccionismo metafísico, Guido Llinás, con sus manchas voraces, y Raúl Martínez, tienen por delante la tarea de integrar el abstraccionismo no figurativo a nuestro ritmo de vida.

Los pintores jóvenes han roto con el pasado. “La ruptura con lo anterior”, escribe Luis Cardoza y Aragón, “la entiendo como una nueva relación con el medio y sus problemas.”

Esta es la tarea de los jóvenes pintores cubanos.

*Mi experiencia en Brasilia*¹²

Oscar Niemeyer

Brasilia representa para todos los que colaboraron en ella una experiencia tan llena de luchas y de enseñanzas, que nunca podrá ser olvidada. Eso lo comprendí desde los primeros contactos con el problema, desde los primeros estudios realizados, convencido de que se trataba de una tarea gigantesca y necesaria, de una obra fundamental para nuestro país. Después, la gran experiencia fue, sin duda, permanecer en Brasilia y participar, como millares de brasileños, en esa larga aventura, de la cual –como todos ellos– guardo una gran nostalgia. No se trataba sólo de una gran oportunidad profesional, aunque de gran importancia, sino de un movimiento colectivo, de una empresa extraordinaria que suscitaba y exigía devoción y entusiasmo, uniendo a los que participaban en ella en una verdadera cruzada, para superar obstáculos y contratiempos de los más duros e inesperados. Teníamos, ciertamente, una tarea que realizar y deseábamos hacerla en el plazo establecido. Eso, precisamente, creó un espíritu de emulación, una determinación que antes desconocíamos, estableciendo entre jefes y subordinados, operarios e ingenieros, un denominador común que a todos nivelaba, una afinidad natural que borraba las diferencias de clase que existían entre nosotros.

Recuerdo, con admiración, el entusiasmo con que Juscelino Kubitschek animó la obra durante tres años, luchando decididamente contra la oposición más obstinada, promoviendo reuniones, organizando y creando los medios para realizar la obra soñada, batallando sin desfallecimiento diariamente, contra todos los obstáculos. Entusiasmo que se extendió a todos sus auxiliares, como un ejemplo; como una palabra de orden y de fe, haciendo que cada uno se multiplicase en las tareas que se le encomendaban, tareas que seguía atento, con desvelo y comprensión. Ese era el espíritu que prevaleció en Brasilia y que los obreros –procedentes de los lugares más lejanos– asimilaron con un poder de adaptación y de sacrificio admirables, verdaderos y modestos héroes de esa espléndida jornada. A ellos se equipararon los contratistas de Brasilia que, lejos de las fuentes de abastecimiento, supieron con meticulosidad cumplir las respectivas obligaciones dentro de los plazos –cortos por cierto– que les fueron impuestos, construyendo, por ejemplo, el Palacio de la Alborada en doce meses, tiempo normal exigido para la construcción de una simple residencia; así como el Palacio del Congreso, en el que la estructura atrevida de Joaquín Cardozo no constituyó impedimento ni motivo de atraso en la ejecución de la obra.

Comencé a pensar en Brasilia cierta mañana –en setiembre de 1956– cuando Juscelino Kubitschek, bajó de su automóvil en la Estrada de Gavea, se detuvo frente a mi casa

¹² En Revista *Casa de las Américas* Nº 8, Año II, La Habana, setiembre-octubre 1961, pp. 86-96.

y, llevándome a la ciudad, me expuso el problema. Mi primera reacción correspondió al interés que esa obra representaba, interés profesional y afectivo, pues veía en ella comprometido al viejo amigo a quien me unían otros trabajos, otras dificultades y una antigua y fiel amistad. Desde ese momento comencé a vivir en función de Brasilia.

De los primeros tiempos confieso guardar aún una cierta amargura. Fueron los días dedicados al estudio de las condiciones para escoger el Plan Piloto de Brasilia, mediante concurso, solución que tuvo mi total apoyo, pues ya había, antes, rechazado la invitación que me hizo Juscelino Kubitschek para elaborar ese proyecto, aceptando, solamente, el encargo de los proyectos de las zonas oficiales. Aunque realizado de una manera honesta el dictamen del concurso disgustó a algunos de los interesados, provocando un apasionamiento que influyó en muchos. Todavía me viene a la memoria el recuerdo de algunos incidentes y de algunas cosas que me desconcertaron. Por primera vez sentí lo fuerte que es el amor propio profesional y como domina a muchos, haciéndoles desprestigiar amistades y compromisos, en función exclusiva de una ambición ilimitada. Pero comprendí, también, que los inconformes carecían de una concepción más realista de la vida, que les situase dentro de la fragilidad de las cosas, volviéndoles más sencillos, más humanos y más generosos. No soy de los que sólo ven el lado negativo de los hombres; en todos encontramos una parcela positiva y favorable, y eso me permitió comprenderlos sin resentimiento.

Con la elección del proyecto de Lucio Costa, la situación se esclareció. No se trataba sólo de un proyecto admirable, sino, también, de la obra de un hombre puro y sensitivo, y de un gran amigo con el que me podría entender.

Mi preocupación era encontrar –sin limitaciones funcionales– una forma clara y bella de estructura, que definiese y caracterizase los edificios principales –los Palacios propiamente dichos– dentro del criterio de sencillez y nobleza, indispensable. Pero me preocupaba, fundamentalmente, que esas construcciones constituyesen algo nuevo y diferente, que se saliera de la rutina en que la arquitectura actual va lamentablemente estancándose, de manera que proporcionasen a los futuros visitantes de la Nueva Capital una sensación sorpresa y de emoción, que la engradeciesen y la caracterizasen. Recordaba la Plaza de San Marcos, el Palacio Ducal, la Catedral de Chartres, todos esos monumentos que causan una impresión indescriptible por la belleza y audacia con que fueron realizados, sin que contribuyeran para la emoción razones técnicas o funcionales. Es simplemente la belleza plástica la que actúa y domina, como un mensaje permanente de gracia y de poesía.

Con relación a las otras construcciones –a los edificios urbanos– deseaba establecer una disciplina que preservase la unidad de los conjuntos, fijando, para los mismos, normas y principios, con el objetivo de evitar, entre otros inconvenientes, las tendencias formalistas que vienen desvirtuando la arquitectura brasileña. Con esa intención, organizamos, más tarde, un servicio especial de aprobación de planos, donde, intransigente, mantuvimos ese criterio, rechazando las soluciones que pudiesen comprometer la arquitectura de la ciudad y establecer precedentes lamentables, por la repetición de formas características de los edificios gubernamentales, u otras que se revelasen exóticas y desproporcionadas.

En junio de 1958, comenzamos a sentir la conveniencia de trasladarnos para Brasilia, con el fin de ejercer una inspección directa sobre las construcciones en marcha, y para dar a los trabajos, incluso a los nuevos proyectos, el ritmo continuo y acelerado que solamente un régimen de tiempo integral podría garantizar. Con ese objetivo llegamos a Brasilia una mañana de agosto. Eramos quince. Todos amigos, todos guiados por el mismo idealismo.

Primero nos acometió la depresión del cambio; muchos de nosotros veníamos de una gran capital a aquel inmenso descampado. Después, la nostalgia de la distancia, la separación de la familia y de los amigos, y del ambiente en que vivíamos; y otros muchos problemas, la mayoría íntimos e irreprimibles. Temíamos siempre recibir la noticia de alguna novedad triste e irreparable. Eso, con el tiempo, forzosamente tenía que suceder. La primera procedió de Brasilia, y la recibí estando de viaje, aún en Belo Horizonte. Fue la muerte de nuestro querido amigo Walter García Lopes –o Eça–, que vino encantado a Brasilia, comenzando lleno de entusiasmo una vida nueva, que el destino cortó brutalmente. Después fue la muerte de Bernardo Sayao, gran compañero. Y finalmente, una llamada de Río me hizo ir desolado, a abrazar a mi padre por última vez.

No podemos decir que las condiciones que allí encontramos fuesen satisfactorias. No obstante prevaleció, sorprendentemente, un entusiasmo, una determinación y un espíritu deportivo que allanaron todas las dificultades. Sentíamos, por otra parte, que colaborábamos en una obra importante; una ciudad que surgía como una flor en aquella tierra agreste y solitaria. Ese sentimiento nos permitió ayudar a concluir en tres años una empresa extraordinaria por sus proporciones y complejidad, comprendiendo la construcción de carreteras y avenidas, la elevación de palacios, edificios de apartamentos, escuelas, mercados, residencias, iglesias, etc. Sabíamos las dificultades que encontraríamos, las incomprendiones que nuestro trabajo provocaría, y contra todo luchamos resueltamente, convencidos de que sólo así produciríamos la colaboración esperada, y mantendríamos el espíritu de unidad indispensable.

Rememoro esos primeros tiempos que pasé en Brasilia y recuerdo las tierras casi vírgenes, transformadas en barrizales, inundadas por las lluvias que formaban torrenceras que descendían de las alturas amenazadoramente; y luego, en el período del tiempo seco, la polvareda que volvía todo rojo, metiéndonos por los poros, insistente e impalpable. Me veo durante los primeros viajes que hice de Belo Horizonte a Brasilia, viajes que calculaba para dos días y que se prolongaban hasta cuatro, yendo por barrancos, por carreteras que parecían atajos, extraviándonos, durmiendo exhausto en Belo Horizonte, en Pirapora, en Paracatu y muchas veces en el camino. Y me siento satisfecho recordando como sabíamos, mis compañeros y yo, transformar esas peripecias en verdaderas aventuras, sacando de los obstáculos que surgían un nuevo e inesperado encanto, bañándonos en el río mientras esperábamos la llegada del barquero, o permaneciendo durante la noche en el automóvil, conversando alegremente, a pesar de las dudas que nos asaltaban, sin ver pasar ningún otro vehículo, como si estuviésemos en un camino sin salida, perdidos y abandonados en aquella soledad. Hoy, cuando viajo por la nueva carretera, todos esos incidentes toman un aspecto distinto y mayor relieve, ante la autoestrada fabulosa que nos invita a correr y que estoy

seguro irá a redimir la meseta, proporcionándola, sin demora, el progreso que tanto necesita. Pienso que aún deberían tomarse otras medidas, protegiendo las tierras que la encuadran, con objeto de impedir que los latifundistas se establezcan allí, para tenerlas abandonadas durante muchos años, esperando que aumenten de valor, o que el interés de lucro las transforme en repartos como en algunos sitios ya se produce. Me indigna, principalmente, ver que las medidas que se imponen en ese caso sean aplazadas u olvidadas, como, por ejemplo la expropiación de esas tierras y la adopción de una reforma agraria inteligente, con una previsión de núcleos de apoyo agrícola. Y las imagino ya trabajadas, cubiertas de densa vegetación, y al colono libre de la explotación en que se debate –alegre y confiado– sintiendo la tierra generosa y la vida más justa para todos.

Mi permanencia en Brasilia comenzó cuando todo era desierto y soledad, cuando solamente la obra del Catetinho se iniciaba, local donde pernocté por primera vez, en compañía de mis amigos Joao Milton Prates, César Prates, Dilermando Reis, Emidio Rocha, Juca Chaves y Roberto Pena que la realizaban. Me gustaba quedarme charlando con Rochinha, después del almuerzo, ambos acostados en hamacas debajo de las matas de mangos, integrados en aquella santa paz de la meseta que hasta la naturaleza, serena y seca, parecía respetar. Como dos niños, nos reíamos de todo, contando anécdotas, hablando de Río y de los amigos, como si el tiempo hubiera dado marcha atrás, como si la niñez de nuevo nos envolviese en un recreo permanente, sin los problemas que ya, adultos, nosotros mismos muchas veces provocábamos.

Pero mi traslado para Brasilia, como ya dije, sólo fue efectivo en agosto de 1958, para extenderse hasta hoy, compenetrado con la tierra, apoyado por los amigos que me acompañaron, absorbido por el trabajo que tanto me atraía. En los primeros tiempos viví como los demás colegas, en una residencia de la Fundación de la Casa Popular. Era un hogar sencillo y acogedor, y mi mobiliario se resumía, en el cuarto, la cama, un armario y una cómoda, y en la sala, un sofá, una mesa y cuatro sillas. A pesar de que no ofrecía comodidades, mi casa estaba siempre llena de compañeros que entraban y salían como Pedro por su casa. Por la noche, nos reuníamos allí platicando largamente, a veces armando escándalo, tocando el violín y la pandereta, golpeando latas y copas, con una alegría que la soledad provocaba. O salíamos para la Ciudad Libre, cuyo ambiente de Oeste nos atraía. Frecuentábamos, de preferencia, el bar Olga, donde una clientela de apariencia exótica se reunía, danzando animadamente en una euforia que el alcohol estimulaba, con las botas sucias de barro, en medio de la algazara de los que se sentaban alrededor de la pista. Allí ocurrían las escenas más extrañas y peleas inesperadas.

Pero, por la noche, al recogerme, o cuando todos se retiraban, me sentía muy solo, y me invadía una angustia enorme. A la mañana siguiente, sin embargo, me despertaban los amigos golpeando en la ventana, alborotando a los pajarillos que colocaba junto al cuarto y olvidaba la angustia pasada, marchando con los compañeros a la tarea.

Consagrado a una empresa tan vasta y compleja, tuve naturalmente que mantener los contactos humanos más variados. Lidié con gente de todos los tipos, de todas las procedencias, de todas las calidades. Incluso entre los que dirigían las obras observaba esos

contrastes, que no se limitaban a las condiciones profesionales de competencia y de trabajo, sino también, a las de temperamento y carácter. Conocí hombres de la mejor formación moral, hombres que se entregaron a Brasilia en cuerpo y alma, abandonando, para colaborar en ella, intereses personales de toda índole; y otros que se caracterizaban por el espíritu aventurero al cual, junto a un interés sincero por la obra, no faltaba el de tratar de hacer negocio. Esas diferencias de actitud y de temperamento se producían en todos los sectores, problema que siempre consideré inevitable en una obra de tal envergadura, donde los propios sacrificios e incomodidades sugieren a los más interesados o menos idealistas el logro de una compensación económica; y si me alejaba de ellos lo hacía por simple cuestión de principio y de temperamento. Me molestaban, sin embargo, pues como mantenía con estos individuos contactos de trabajo, los que no estaban profesionalmente a la altura de las funciones que ejercían y no lo comprendían, se ponían impertinentes con intervenciones inoportunas e innecesarias, sugiriendo modificaciones en los proyectos y en las obras en ejecución. Obligado por mis funciones a atenderlos y a discutir con ellos los problemas, recuerdo como me irritaban esas conversaciones inútiles y sin objetivo, como si hablásemos idiomas diferentes. Y a tal punto llegaron los desaciertos, que un amigo de Sao Paulo –como para mostrarlos– me envió copia de las recomendaciones del papa Pío II, quien ya en el siglo XV, amenazado de las mismas incoherencias, advertía: “Quien modifique la arquitectura, la blancura de las paredes, la colocación de imágenes y cuadros, será excomulgado”, y proseguía, dirigiéndose a su arquitecto: “Usted hace bien en engañarme con relación al costo de los obras, pues si lo supiese no las habría hecho”. Se trataba de una pequeña ciudad que acababa de construir.

Ahora, con la obra realizada –o afirmada– ya no veo con la misma impaciencia esas incomprendiones, que considero inspiradas, muchas veces, por un impulso de sincera colaboración, pero, de todos modos, tengo que reconocer que con ello perdimos tiempo y nos gastábamos. Si supimos soslayar todos esos obstáculos, si acertamos, aun en pleno ambiente de disputa, a preservar nuestro trabajo y los compromisos profesionales que para nosotros representaba, fue gracias al apoyo incondicional que Juscelino Kubitschek nos prestó. Sobre él, y sobre su actuación en Brasilia, redacté un artículo que transcribo:

“Pocas veces me he referido a Juscelino Kubitschek, pero ahora, después de tantos años de contacto, en vísperas de su despedida del Gobierno, lo hago con satisfacción, seguro de que se trata de una figura excepcional en nuestro país. Nuestro primer encuentro se produjo en 1940, cuando, en compañía de mi viejo amigo Rodrigo Mello Franco de Andrade, fuí a verlo a Belo Horizonte, para que conversásemos sobre el proyecto del Casino de Pampulha. Diálogo que no puedo olvidar, principalmente cual él –con el mismo dinamismo de hoy– me pidió que elaborase el proyecto para el día siguiente, deseo que atendí, diseñándolo durante la noche, en la habitación en que me hospedaba en el antiguo Gran Hotel.

Recuerdo la lucha que mantuvo para construir Pampulha, convencido de que sería para Belo Horizonte un barrio admirable, lleno de atracciones y de alegría. Y, más tarde, las dificultades que surgieron, y las incomprendiones que tanto me obstaculizaron –como ahora, en escala mucho mayor, en Brasilia– y que supe vencer con una tenacidad sin límites. Pero es

sobre nuestro contacto en esos tres años de lucha en Brasilia sobre lo que deseo extenderme.

Tengo presente el primer viaje que hicimos a Brasilia, para conocer la región, y el entusiasmo que Juscelino Kubitschek mostró ante aquella zona inmensa y abandonada, que resultaba impresionante, soñándola urbanizada, llena de casas, cortada por las avenidas que surgirían, llevando el progreso y las comodidades a aquel vasto desierto.

Lo evoco también, entonces, en el Catetinho, examinando con interés planos y maquetas e iniciando con firmeza la ejecución de las obras. Y, principalmente, cuando por la noche, en aquellas noches frías de Brasilia, discutía detalles de la ciudad aún en elaboración, recordando soluciones y ejemplos, en una exaltación del más puro entusiasmo. Después, considero como estudió la forma de realizar la empresa convocando contratistas y representantes de las instituciones, con las cuales, durante meses, mantuvo las reuniones más exhaustivas.

Y, simultáneamente, cómo procuraba esclarecer y divulgar los objetivos de Brasilia organizando reuniones y conferencias que infundieran, incluso entre sus auxiliares, la convicción de que la obra era necesaria y que había impescindiblemente que terminarla en el plazo fijado. Me parece estarle viendo en las reuniones más difíciles, descubriendo deficiencias y llamando al orden a los responsables, para luego después confraternizar con ellos, siempre comprensivo y generoso en relación con los pequeños errores, convencido de que el trabajo era duro y que exigía primordialmente un ambiente de confianza y de buena voluntad.

Atento a los intereses de sus amigos y auxiliares, Juscelino Kubitschek se preocupaba, entre otras cosas, por mi situación económica, pues sabía que cerré mi oficina de Río, para dedicarme exclusivamente a Brasilia, percibiendo unos emolumentos, en su opinión, irrisorios. Por ese motivo, me telefoneó una noche comunicándome que yo había sido convocado para elaborar –particularmente– los proyectos del Banco del Brasil y del Banco de Desarrollo Económico en Brasilia. Ante mi negativa –pues no deseaba aceptar proyectos particulares– Juscelino Kubitschek no vaciló en decirme: “Es mejor para usted que deje la Novacap.” Era el amigo que, deseando mi colaboración, prefería perderla a saber que yo me perjudicaba.

Pero lo que más impresionaba en Juscelino Kubitschek era su entusiasmo permanente. Recuerdo, por ejemplo, lo que me dijo cierta mañana, con la mayor sencillez:

“Hoy no conseguí dormir, pensando en el proyecto del Palacio”. Esto, dicho por un presidente absorbido por tantos problemas y responsabilidades, basta para caracterizarlo como un hombre diferente, sensible a las cosas del espíritu, de la belleza y de la poesía. Y, para un arquitecto, impresionaba también observar como Juscelino Kubitschek tenía una visión clara de los problemas de la arquitectura y del urbanismo; con qué sencillez y decisión aceptaba las soluciones más difíciles de realizar, soluciones que casi siempre agravaban las cuestiones económicas, comprometían los plazos, etc., luchando por ellas como si fuese el propio arquitecto, convencido de que eran justas e indispensables.

Sirve de ejemplo la construcción de la plataforma del Eje Arterial, obra carísima, que un Presidente menos apasionado o más oportunista, habría aplazado o evitado, considerando los problemas económicos y de realización que de ella se deducirían, principalmente basándose en el argumento simplista de que no era indispensable el traslado de la Capital. Pero Juscelino Kubitschek sabía, no obstante, por intuición y experiencia, que se trataba de una obra fundamental para la ciudad, tal como fuera proyectada y que otro gobierno menos entusiasta por Brasilia no realizaría jamás. Eso bastó para que la tomase bajo su responsabilidad, y para que, contra todos los argumentos, la llevase a cabo.

Nunca le propuse la adquisición de una obra de arte que él juzgase impropia o excesivamente cara, ni tampoco ningún proyecto que no le inspirase, por lo menos, una palabra generosa. Sus opiniones siempre estuvieron a la escala de la empresa, al nivel de su imaginación de hombre de visión y de gusto depurado, que comprendía a Brasilia no como una ciudad cualquiera, vulgar y provinciana, sino como la Nueva Capital de una gran nación.

Hombre de valor y de fe, Juscelino Kubitschek está dotado además de las mejores cualidades de sentimientos, cualidades que no le permiten persistir en una acción de castigo, ni aun siendo justa; ni proferir una palabra dura, aunque sea necesaria; sino, solamente reacciones de generosidad y simpatía.

Raramente hablé con Juscelino Kubitschek sobre política, temiendo importunarlo con mis opiniones de hombre de izquierda, y de encontrar en ese campo la acogida que siempre me dispensó. Me limitaba, como amigo suyo, a esperar, inquieto, sus decisiones en política exterior, sabiendo que no era raro que estuviese mal asesorado y cercado por obstáculos de toda índole.

Y con tristeza me enteraba de los hechos lamentables como la actuación de la delegación del Brasil en la O.N.U., al servicio de los intereses norteamericanos, olvidada de la unidad que los pueblos de América Latina reclaman en la defensa de sus necesidades y que, en aquel momento, la grandeza de la Revolución Cubana suscitaba con tanta razón. O, también, como se rechazaba la reanudación de relaciones diplomáticas con los países socialistas, que el gobierno de los Estados Unidos desaconsejaba, aunque por su parte la mantuviera. Y también, las demostraciones de solidaridad con los regímenes totalitarios de Portugal, España, Paraguay y Formosa, indiferentes a la suerte de esos pueblos tan oprimidos y desamparados.



Bruno Giorgi. *Los Candongos*.
1959, bronce, Plaza de los Tres Poderes.

Todo eso me disgustaba, teniendo la seguridad de que Juscelino Kubitschek poseía las cualidades humanas indispensables para asumir la posición valiente y realista que la América Latina reclama, cualidades que le permitieron luchar decididamente contra los reaccionarios del interior, manteniendo un régimen de libertad política que, por inhabitual, el pueblo brasileño ya comenzaba a olvidar.

Estas eran las principales características de Juscelino Kubitschek quien, en plena lucha, encontraba tiempo para amar la vida, la familia y los amigos, y para soñar con la ciudad que construía en pleno campo.

Otro compañero que no puedo dejar de mencionar, a pesar de que no he tenido con él una convivencia muy pacífica, es Israel Pinheiro, que intervino en las obras desde el comienzo, con el mayor entusiasmo. Con respecto a él, oí una vez lo siguiente: "Israel Pinheiro es un hombre de grandes defectos y de grandes cualidades". Pero, entre sus defectos, nos molestaba principalmente su espíritu personalista que no permitía que fuesen los asuntos discutidos de una manera regular, y su aspereza de trato, casi de señor terrateniente, que nos impedía un contacto más íntimo, por lo menos para mí, que no acertaba a evitar una displicencia provocada gratuitamente.

Todo eso nos alejaba de él en aquellos años de Brasilia, a pesar de saber que era de corazón tierno, a veces generoso, capaz de un gesto de ayuda y solidaridad. A sus cualidades positivas se aliaba un entusiasmo de muchacho y una disposición para el trabajo que nos servía de ejemplo a todos. Sin duda, para la obra de Brasilia, Israel Pinheiro fue un gran auxiliar de Juscelino Kubitschek, y sus intransigencias le resultaron positivamente útiles en la ejecución de la misma, evitando las discusiones y consultas que, aunque necesarias para la unidad de los trabajos, tal vez perjudicasen el ritmo que Brasilia exigía. Disentí bastante de Israel Pinheiro, pero a pesar de todo, nos comprendimos y nos respetamos.

Si no todas las relaciones personales fueron fáciles, algunas se mantuvieron en un clima de constante finura y amistad. Recuerdo, cuando, en lo más culminante de los trabajos, en las vísperas del traslado, escribí a Lucio Costa, contándole el entusiasmo que tuviera al recorrer en Eje Arterial, viendo las cuadras de edificios de apartamento completándose, con los bloques de edificios distribuidos entre los jardines que ya crecían, resaltando, por contraste, con las construcciones pequeñas complementarias (escuelas, comercios, etc.), al final de la edificación de la unidad de vecindad. Le hablé de la Estación Terminal y del Sector Ministerial, donde los espacios libres y los volúmenes fueron tan perfectamente concebidos por él, mencionándole la emoción que sentí ante la dignidad de ese conjunto y del contraste que marcaba con la Plaza de los Tres Poderes, de formas más ricas y variadas; y concluí diciendo: "No sé por qué le escribo todo esto, creo que es una carta innecesaria". Y Lucio me respondió: "Conmovido por su hermosa carta. Necesaria. La amistad, incluso antigua, precisa ser regada de cuando en cuando. Y quedo satisfecho de saber que usted, a pesar de los pesares, tiene momentos de felicidad en esa tarea gigantesca de dar forma y expresión definitivas a la ciudad, olvidando los contratiempos y las contrariedades, para detenerse sólo en lo que cuenta y perdura".

En la ejecución de los trabajos tuvimos que vencer muchos obstáculos, problemas que la urgencia y las dificultades del transporte acentuaban, impidiéndonos muchas veces utilizar en los proyectos el material deseado, para que las obras siguiesen el ritmo marcado para su terminación. Nos fue forzado transigir, elaborando en quince días proyectos que normalmente exigirían dos o tres meses de trabajo, simplificando y alterando especificaciones, evitando materiales de importación que, aunque adecuados, crearían dificultades económicas y aduaneras, además de una competencia con la industria brasileña que debíamos proteger. Eso nos hizo aceptar soluciones de compromiso, conscientes de la realidad nacional que Brasilia tenía que expresar y del objetivo principal a atender, que consistía en definir la ciudad en términos irreversibles antes del 21 de abril de 1960.

Pero no nos enfrentábamos sólo con los problemas técnicos, económicos, etc., por sí mismos enormes –que la construcción de una ciudad representa. Otros surgieron o se agravaron por la incomprensión y por la campaña sistemática que contra Brasilia realizaron los enemigos del gobierno. Campaña que inicialmente no se tomó en consideración, pero que poco a poco, a medida que la obra se afirmaba, creció y adquirió volumen; ninguna tentativa omitieron para impedir la realización de la empresa. Nos irritaba la improcedencia de las críticas deliberadamente negativas, y principalmente la falta de generosidad con que juzgaban tanto esfuerzo y sacrificio. Felizmente la repulsa de todo eso provocó en nosotros una reacción positiva, impulsándonos al trabajo con mayor determinación y con más sentido de la responsabilidad.

Es verdad que hubo algunos errores en mi trabajo, pero me conforta la convicción de que, con espíritu crítico, será fácil encontrarlas en cualquier obra de arquitectura. Podría justificarlas en parte por el apremio del tiempo. Pero, soy sin embargo de la opinión de que precisamente ese apremio se convierte en factor favorable, porque permite al arquitecto –fijada una solución arquitectónica– evitar modificaciones posteriores y preservar así toda su pureza y espontaneidad.

Los visitantes extranjeros, en su mayoría, se entusiasmaron con Brasilia, aunque, entre ellos, unos pocos asumieron actitudes de superioridad y suficiencia, que sus trabajos, –casi siempre mediocres– no justificaban. Nada de eso nos preocupaba, sino sólo la necesidad de terminar las construcciones dentro de los plazos establecidos, y hacerlas libremente, para que pudiesen constituir una contribución nueva a la arquitectura actual, que camina, lamentablemente, para la repetición y la vulgaridad. Así pues, como para esclarecer mi punto de vista profesional, elaboré un artículo que ahora transcribo:

“Forma y Función: Aprecio la crítica de arte, muchas veces justa y honesta, pero sostengo la opinión de que el arquitecto debe conducir su trabajo de acuerdo con las propias tendencias y posibilidades, aceptando la crítica sin rebelión ni sumisión, por saber que es con frecuencia justa y constructiva, pero siempre sujeta a una comprobación que solamente el tiempo puede establecer.

Son innumerables los ejemplos que justifican ese punto de vista, e incontables las obras que, antes incomprendidas, se imponen, posteriormente, al respeto y la admiración de todos.

A este respecto, me propongo abordar el asunto y razonar sobre los problemas de la forma en la arquitectura. Es un testimonio de arquitecto, sin ninguna pretensión teórica o de erudición, basado sólo en mi trabajo y en mi experiencia profesional.

Considero que una obra de arquitectura, para asumir categoría de obra de arte propiamente dicha, precisa, como condición básica, presentar un contenido mínimo de creación, o sea, una contribución personal del arquitecto. Sin eso, se limita a una repetición de formas y soluciones ya conocidas, producciones de escuelas que, poco a poco, se van volviendo académicas y que van siendo superadas.

Estoy en favor de una libertad plástica casi ilimitada, libertad que no se subordine servilmente a las razones de la técnica o del funcionalismo, sino que constituye, en primer lugar, una invitación a la imaginación, a las formas nuevas y bellas, capaces de sorprender y de emocionar por lo que representan de nuevo y creador; libertad que posibilite –cuando se desee– una atmósfera de éxtasis, de sueño y de poesía. Es evidente que esa libertad no puede ser usada indiscriminadamente. En las zonas urbanas, por ejemplo, estoy, por el contrario, en pro de su limitación, o mejor dicho, de la preservación de la unidad y de la armonía de los conjuntos, eliminando las soluciones que no se integren plásticamente con ellos, aunque sean, no obstante, bellas y de alto nivel arquitectónico. Con ese objetivo, en Brasilia, en los sectores urbanos a que me he referido, fijamos volúmenes, espacios libres, alturas, materiales de revestimiento, etc., con el propósito de impedir que la ciudad crezca, como las demás ciudades modernas, en un régimen de desarmonía y de confusión. Pero, en las residencias individuales, en los sitios alejados, rodeados de áreas libres, garantizamos una libertad total de concepción, dentro, como el lógico, de las reglas de proporción que la arquitectura siempre ha exigido.

Mientras tanto, contra ese criterio de libertad plástica se alzan ciertos sectores de la arquitectura contemporánea. Son los tímidos, los que se sienten mejor y más seguros dentro de las reglas y de las limitaciones, que no les permiten ni una fantasía, ni una transigencia, ni una contradicción con los principios funcionalistas que adoptan y que les llevan, pasivamente, a soluciones a veces vulgares de tan repetidas. Para argumentar, defienden intransigentemente el principio del funcionalismo, las razones constructivas, las conveniencias de los que encargan la obra, etc., argumentos que no son válidos cuando se trata de obras especiales en las que el problema económico es secundario. Recurren también a razones de orden social que suponen exigen obras simples y económicas, como si ese argumento no estuviera ya superado, por lo menos para aquellos que se interesan realmente por la cuestión social y que saben que su solución escapa a las atribuciones del arquitecto y de la arquitectura, reclamando, fuera de la profesión, una actitud coherente, de apoyo a los movimientos progresistas. Reaccionan, en posición de defensa, contra la especulación plástica de los elementos de las estructuras, que desean rigurosamente funcionales, especulación que consideran formalística y contraria a las razones técnicas, olvidándose de que también asumen compromisos de ese orden, sin duda más graves y para ellos más difíciles de explicar. Exigen, por ejemplo, que las soluciones se contengan en planos simples y compactos, creando volúmenes puros y geométricos –solución que a veces

adopto, pero que no acepto como un dogma— y para eso acomodan, dentro de esas formas pre-establecidas, programas complejos que exigirían, precisamente para atender las razones funcionales que tanto defienden, partes diferentes y perfiladas. Así para mantener el purismo deseado, el purismo aparente, crean el verdadero formalismo, el formalismo más grave e indiscutible, porque no se resume en la especulación plástica de elementos estructurales de la arquitectura, sino en su propio desvirtuamiento, en lo que ella representa de básico y funcional por excelencia. Y, sin darse cuenta, fijan detalles arquitectónicos que se repiten y se imponen como características de una escuela nueva, escuela que tiende hacia el formalismo y la monotonía, haciendo que los edificios pierdan el carácter indispensable que su finalidad y sus conveniencias programáticas deberían sugerir. En ese sistema, edificios públicos, escuelas, teatros, museos, residencias, etc., tienen aspectos idénticos, a pesar de sus programas tan distintos, programas que bien aprovechados, deberían conducir a soluciones del mayor interés, con una utilización de la técnica moderna en toda su plenitud.

Con estos comentarios, no pretendo asumir una posición de combate a una tendencia de moda, sino demostrar solamente la flojedad de los argumentos con que sus adeptos, y los críticos que la apoyan, procuran restar importancia a una arquitectura más libre y creadora, que prefiero y que, en verdad, a algunos arquitectos no asusta ni intimida.

Dentro de esa arquitectura, procuro orientar mis proyectos caracterizándolos siempre que sea posible por la propia estructura. Arquitectura nunca basada en las imposiciones radicales del funcionalismo, pero si en las búsquedas de soluciones nuevas y variadas, y en lo posible lógicas, dentro del sistema constructivo. Eso, sin temer las contradicciones de forma con la técnica y la función, seguro de que permanecen, únicamente, las soluciones bellas, originales y armoniosas. Con ese objetivo, acepto todos los artificios, todos los compromisos, convencido de que la arquitectura no constituye una simple cuestión de ingeniería, sino una manifestación del espíritu, de la imaginación y de la poesía.

En el Palacio del Congreso, por ejemplo, la composición se formuló en función de ese criterio, de las conveniencias de la arquitectura y del urbanismo, de los volúmenes, de los espacios libres, de la profanidad visual y de las perspectivas y, especialmente, de la intención de darle un carácter de alta monumentalidad, con la simplificación de sus elementos y la adopción de formas puras y geométricas. De eso se dedujo todo el proyecto del Palacio y el aprovechamiento de la situación local, para poder crear, a la altura de las avenidas que lo bordean, una explanada monumental sobre la cual fijar las cúpulas que debían, jerárquicamente, caracterizarlo. Si hubiese estudiado el Palacio con espíritu académico, o si hubiese hecho caso a las críticas, tendríamos una construcción en altura, cortando la vista, todo lo contrario de esa explanada, que a muchos sorprende e impone, con la vista que hoy se extiende en profundidad, más allá del edificio, encima de la explanada, entre las cúpulas, abarcando la Plaza de los Tres Poderes y los demás elementos arquitectónicos que la componen, sumándolos plásticamente y haciendo así, la perspectiva del conjunto mucho más rica y variada.

Ya
Planalto, del
Alborada,
sobre la
o de las
dichas. No
secciones
cilíndricas o
más simples
que buscaba



Soportes del Palacio Planalto.

en los Palacios del
Supremo y de la
me limité a especular
forma de los soportes
columnas propiamente
deseaba adoptar las
usuales, columnas
rectangulares –mucho
y económicas–, sino
otras formas que, aun

contrariando algunas exigencias funcionalistas, caracterizasen los edificios, dándoles más gallardía, situándolos como si estuvieran sueltos o apenas suavemente posados en el suelo. Eso justificaba las formas adoptadas y las extremidades en vértices, formas que dan a los visitantes aspectos nuevos e inesperados, unas veces en una secuencia de curvas armoniosas, otras veces, cuando el observador se sitúa en el centro de la Plaza de los Tres Poderes –según comentó Jean–Paul Sartre– como si lo envolvieran en abanico con su juego plástico; y a veces modificándose, asumiendo aspectos diferentes, como si no fuese una cosa inerte y estática. Me complace imaginar que esas formas garantizarán a los Palacios, por modestas que sean, características propias e inéditas y –lo que es importante para mí– una relación con la antigua arquitectura del Brasil colonial. No mediante la utilización simplista de elementos de aquella época, sino expresando la misma intención plástica, el mismo amor por la curva y por las formas ricas y depuradas que tan perfectamente lo caracterizan.

Pero, en la concepción de esos Palacios, me preocupó también la atmósfera que darían a la Plaza de los Tres Poderes. No la deseaba fría y técnica, con la pureza clásica, dura, ya esperada de las líneas rectas. Deseaba verla, por el contrario, llena de formas, de sueño y poseía, como las misteriosas pinturas de Carzou. Formas nuevas, que sorprendiesen por su aspecto grácil y por la libertad de creación. Formas que no pesasen sobre el suelo, como una imposición de la técnica, sino que mantuviesen a los Palacios como en el aire, gráciles y blancos, en las noches interminables de la meseta. Formas de sorpresa y de emoción, que aliviases al visitante –aunque sólo fuera por unos momentos– de los problemas difíciles, a veces sin solución, con que la vida nos aflige a todos.

Es cierto que muchas veces nos sentimos cansados de tanta lucha y trabajo, lo que justifica algunas actitudes intransigentes, y hasta violentas. Todo, felizmente, motivado por el más puro idealismo, permitiéndonos siempre una salida de confraternización. Por otro lado, teníamos, también, momentos de alegría y confianza, viendo que la obra caminaba dentro de los planes y que nuestro trabajo no la comprometía. Veíamos, con satisfacción, como el Plan Básico de Lucio Costa era justo y acertado, que se adaptaba bien al terreno, a su configuración, y que los espacios libres y los volúmenes previstos eran bellos y equilibrados. Y captábamos que la atmósfera deseada ya estaba presente, una atmósfera de monumentalidad digna, como lo requiere una Capital, con los Ministerios sucediéndose en un escalonamiento disciplinado y la Plaza de los Tres Poderes rica de formas y, al mismo tiempo,

sobria y monumental. Pensábamos en todo eso, como si la obra estuviese ya realizada, vislumbrando la ciudad, imaginándonosla de noche, con la Plaza de los Tres Poderes iluminada, una iluminación mágica y dramática en la que la arquitectura se destaca blanca, como flotando en la inmensa oscuridad de la meseta. Frente a la gracilidad de algunas estructuras, nos acordábamos entonces del gran compañero Joaquín Cardoso, que nos permitió realizar todo, completando nuestro trabajo con una sensibilidad y un interés insuperables. Esos eran algunos de los momentos felices de Brasilia, que nos daban ánimo para proseguir la tarea que Juscelino Kubitschek nos confiara. Salíamos por las avenidas en construcción, recorriendo las obras que se levantaban, procurando descubrir posibles e inevitables errores, conscientes de nuestras limitaciones, pero tratando de fijar un nivel arquitectónico compatible con la nueva Capital. Nos apenaba comprobar que no sería posible mantener a los trabajadores en las condiciones de vida que el Plan Básico fijara, situándolos, como sería justo, dentro de las áreas de vecindad colectiva y permitiendo que allí sus hijos creciesen fraternalmente con las demás criaturas de Brasilia, sin complejos, aptos para las reivindicaciones que el tiempo les proporcionara. Veíamos, con pesar, que las condiciones sociales vigentes chocaban, en ese punto, con el espíritu del Plan Básico, creando problemas imposibles de resolver sobre la marcha, ni aun apelando –como algunos más ingenuos sugieren– a una arquitectura social que a nada conduce sin una base socialista. Comprendíamos pues que la única solución que teníamos a mano era continuar apoyando los movimientos progresistas, que tratan de crear un mundo mejor y más feliz.

Después de tres años de estancia en Brasilia, con la ciudad ya en funcionamiento, siento como si todo hubiera sido un sueño fabuloso.

Obstáculos, incomprensiones, pruebas de afecto y de solidaridad, todo lo que nos emocionó se diluye ahora en un recuerdo ameno, sin resentimientos, lleno de confianza y de concordia. Las actitudes adversas, perdidas en el tiempo, ya no provocan aquella réplica que la defensa de la obra justificaba; nos parecen más humanas, casi inocentes e inevitables. Las otras, las demostraciones de aprecio y simpatía, esas, por el contrario, crecieron en mi recuerdo, pero puras y hondas. Hay en mi subconsciente como una tendencia al equilibrio y a la reconciliación, poniendo orden en lo que Brasilia suscitó en esos tres años de luchas.



Palacio del Congreso.

Me acuerdo, por ejemplo, de un senador amigo mío que se declaró, en la Plaza de los Tres Poderes, entusiasmado con Brasilia, con su urbanización y con su arquitectura, para después agregar, cauteloso: “Esta es una conversación particular”. Ya no veo en sus palabras un propósito precavido, que entonces me sorprendiera, sino sólo una posición política apasionada.

Recuerdo también, sin rencor, algunos congresistas que siempre reclamaban, haciendo objeciones traídas por los pelos e indicando –a pesar de ser ignorantes– las soluciones más disparatadas, actuando en relación con el Palacio del Congreso como si se tratase de su propia casa, olvidándose de la transitoriedad de los cargos que ocupaban. Para equilibrar tanta incomprensión, recuerdo luego que la mayoría de los parlamentarios fue cordial conmigo, y que en nuestros encuentros personales ninguno procuró atacarme en forma indelicada o descortés y que muchos, por el contrario, dejaban a un lado intereses partidaristas para aceptar las soluciones que honestamente les proponían. Y pienso, conciliador, que todos los disentimientos se referían a cuestiones de principio, relacionadas con el funcionamiento del Congreso, que, acertadas inicialmente, fueron después recusadas por las nuevas comisiones de sede, originando las modificaciones que tanto nos constreñían.

El mismo sentimiento de confraternización me domina con relación a algunos críticos de arte y con los cronistas de los diarios de oposición, frecuentemente superficiales y serviles a los intereses de sus superiores, cuyas actitudes, a veces odiosas, comienzo a olvidar, aun sabiendo que eran injustas y sin base, teniendo a la vista el sentido nacional que Brasilia ya representaba, conocida en el exterior como expresión de la capacidad y del esfuerzo de nuestro pueblo. Y recuerdo, agradecido, cómo me fueron útiles y confortadoras las manifestaciones de apoyo que paralelamente recibía, muy diversas y muchas de personas de alta calidad, estableciendo con las críticas a que me referí un contraste de valores casi humillante, haciéndome olvidarlas o despreciarlas. Y eso se acentuaba cuando el elogio partía de una personalidad como Le Corbusier –el líder máximo de la arquitectura contemporánea– que me permito repetir: “Pienso frecuentemente en usted y en su magnífico trabajo. ¡Bravo!”.

Con el traslado de la Capital, Brasilia cambió mucho y vemos con pesar que el ambiente se transformó por completo, perdiendo aquella solidaridad humana que antes la distinguía, que nos daba la impresión de vivir en un mundo diferente, en el mundo nuevo y justo que siempre deseábamos. Vivíamos en aquella época como una gran familia, sin prejuicios ni desigualdades. Residíamos en casas iguales, comíamos en los mismos restaurantes, y frecuentábamos los mismos locales de diversión. Hasta nuestras ropas eran semejantes. Nos unía un clima de confraternización que procedía de idénticas incomodidades. Ahora, todo cambió, y sentimos que la vanidad y el egoísmo están aquí presentes, y que nosotros mismos estamos volviendo, poco a poco, a los hábitos y a los prejuicios de la burguesía que tanto detestamos.

Volvemos a preocuparnos de la indumentaria y a frecuentar locales lujosos y exclusivos. Vemos a nuestros compañeros –los más humildes– sólo de pasada, y sentimos que una barrera de clase nos separa. Nuestras casas perdieron aquel aspecto proletario que

antes los atraía, como si fuesen sus propias casas, o una prolongación de nuestra oficina, y las comodidades que hoy disfrutamos –aunque molestas– les asustan e intimidan, reteniéndolos a nuestra puerta, como en espera de una invitación indispensable.

La conversación perdió aquel calor humano –simple e inocente– que nos vitalizaba, dirigida ahora por los que vienen –a pesar nuestro– para asuntos de negocios y especulaciones. Sólo aquellos compañeros no cambiaron, con las miserias y las reivindicaciones de siempre.

Brasilia cambió mucho y eso nos deprime, a pesar de que comprendemos las contingencias correspondientes a una ciudad que crece y que durante algún tiempo, por lo menos, representará el régimen capitalista, con todos sus vicios e injusticias.

Somos, mientras tanto, optimistas. En breve, la ilusión que perdemos será realidad.

Estos son mis recuerdos de Brasilia, ciudad que Juscelino Kubitschek construyó en el centro del Brasil, con audacia y confianza ilimitadas. Ciudad que ha crecido bella, basada en un trazado humano y realista, enriquecida por una arquitectura en la que está presente –por modesto que sea– el contenido de creación dispensable a las obras de arte. Arquitectura sin compromiso con cualquier escuela que la reduzca a una simple repetición. Arquitectura que deseábamos funcional, pero antes que nada, bella y creadora.

Y espero que Brasilia sea, también, una ciudad de hombres felices; hombres que sientan la vida en toda su plenitud, y en toda su fragilidad; hombres que comprendan el valor de las cosas simples y puras –un gesto, una palabra de afecto y de solidaridad.

Traducción de Julián Iglesias

*Una exposición de Cabrera Moreno*¹³

Manuel Díaz Martínez

El día 26 del pasado mes de diciembre quedó clausurada, en el Palacio de Bellas Artes, la exposición del pintor Servando Cabrera Moreno. En esa exposición, Cabrera Moreno exhibió un total de veintiséis obras entre óleos, gouaches, carbones y tintas.

Por su contenido, por su calidad, fue aquella una exposición importante. En las palabras que presiden el catálogo se hace constar el porqué de tal importancia: “Servando Cabrera Moreno, de vuelta ya de toda una etapa de investigaciones formales, dueño de su instrumento de expresión, pone su arte al servicio de una causa y lo hace con toda dignidad y eficacia”. Efectivamente, Cabrera Moreno, uno de nuestros dibujantes de más calidad, uno de nuestros mejores pintores jóvenes, ha demostrado que los temas de la Revolución no son antípodas de la calidad, como piensan algunos. Contra los que creen lo contrario, Servando Cabrera Moreno abrió su exposición. En ella expuso cuadros cuyos títulos reflejan su contenido: *Rebeldes de la Sierra Maestra*, *Zafra del pueblo*, *Playa Girón*, *Milicianos*, *Latifundio*, *Henequeneros*, *La Coubre*, *Declaración de La Habana*, etc. En estos cuadros —óleos, gouaches, tintas— se ve, por encima y por debajo del contenido (de evidente exaltación revolucionaria),



Campesinos. 1961.

¹³ En Revista *Casa de las Américas* N° 9, Año II, La Habana, noviembre-diciembre 1961, pp. 130.

la mano y la sensibilidad de un artista serio, estudioso de su propia obra, que no se ha precipitado sobre las anécdotas de la Revolución para hacer pastiches ni carteles de mal gusto, sino para hacer la interpretación y la recreación que su dignidad de creador exige.

Con esa exposición, Cabrera Moreno ejemplificó dos verdades: que se puede hacer buen arte con los temas que proporciona la Revolución (si no fuera así, Daumier, Goya, Picasso y Diego Rivera –paremos de contar– serían un fraude); y que no hay traición contra el arte cuando se evoluciona con sentido y responsabilidad de lo que se hace, de una pintura desvinculada de los temas sociales hacia una pintura metida de lleno en tales asuntos.

Decimos esto último porque Cabrera Moreno es un caso de pintor que, antes de la Revolución, hacía surrealismo, y que ahora, incluso ganando en calidad formal, hace realismo revolucionario. Los que, respecto a este caso o cualquiera otro similar, hablan de traición artística, se equivocan lamentablemente. Si la calidad se mantiene –o se agranda, que es el fenómeno de Cabrera Moreno–, no hay traición por ninguna parte.

Hay, en esta exposición que comentamos, dos obras que nos han llamado poderosamente la atención: el óleo *Zafra del Pueblo* y el *Tríptico Guajiro*. El primero, lleno de fuerza, en verdes y azules brillantes que recuerdan vitrales; el segundo, pleno de gracia bucólica, de ternura, con una composición y un dibujo excelentes.

Los dibujos a carbón son muy buenos –en especial el campesino rebelde con la paloma y el de las milicianas marchando– y reafirman nuestra convicción de que Cabrera Moreno es uno de nuestros mejores dibujantes de hoy.

Por lo antes dicho, entendemos que ha sido buena cosa que el Consejo Nacional de Cultura haya auspiciado esa exposición de Servando Cabrera Moreno.



La Coubre. 1961. Dibujo a carbón.

*8 Pintores y escultores*¹⁴

Edmundo Desnoes

¿Qué es esto?

¿Y qué significa?

¿De qué me sirve a mí?

Es legítimo que el espectador se haga estas preguntas ante un cuadro o una escultura de arte no figurativo. Si se calla la boca y acepta un cuadro abstracto sin entenderlo, simplemente porque esta forma de expresión ocupa un lugar innegable en los principales museos del mundo, es un irresponsable. Igual que tanto diletante que por estar a la moda admira el arte abstracto sin entenderlo. El aprenderse frases manidas como “la textura de este cuadro es maravillosa” o “la composición está muy bien resuelta” o “el impacto visual es tremendo”, no resuelve nada.

Toda crítica debe rondar la obra de arte y ayudar a su comprensión. Debe darle al lector un instrumento para penetrar y entender una obra de arte. Una crítica que no nos abra los ojos a calidades inadvertidas, que no nos comunique interés y entusiasmo genuinos por la obra de arte, tiende a nublar más que aclarar la experiencia estética. La crítica tampoco debe darle al espectador la noción de que ya lo entiende todo, sino estimular su interés por colocarse frente al cuadro o la escultura.

¿Qué es esto?

Un cuadro o una escultura, ante todo, son objetos. Cosas de una existencia individual: tienen colores, peso y formas determinadas. Debemos acercarnos a ellos sin ideas preconcebidas. No se puede juzgar sin conocer. Debemos formarnos una opinión después de un conocimiento directo de esta forma de expresión contemporánea. Si no nos enfrentamos a una escultura de Antonio, por ejemplo, sin prejuicios, jamás llegaremos a entender su razón de ser. Es como hablar con un amigo creyendo que sabemos ya todo lo que nos va a decir. Nuestros conocimientos son útiles para entendernos con situaciones, personas y objetos, pero siempre existe un elemento de sorpresa. Y una disposición favorable hacia lo desconocido es indispensable para la comprensión de una obra de arte.

¹⁴ En Revista *Casa de las Américas* N° 9, Año II, La Habana, noviembre-diciembre 1961, pp. 131-136.

Con este espíritu hay que aproximarse a los ocho pintores y escultores que exhiben en el Palacio de Bellas Artes. Es así como podremos ver el tiempo y la luz en los cuadros de Raúl Martínez, disfrutar de una mancha de color en Guido Llinás, descubrir la belleza del hierro y las máquinas en las esculturas de Tomás Oliva, sentir la sensualidad de la madera y el hierro en las esculturas de Antonio, encontrar misterio y poesía en los cuadros de Hugo Consuegra.

Para entender algo es indispensable una actitud mental favorable. Convendría que por un momento el espectador de limitada experiencia estética asumiera una actitud receptiva. Como una esponja debe recoger impresiones, sensaciones e ideas antes de llegar a una posición aceptable. Inhibirse de formar un juicio apresurado, hasta tanto no haya vivido, en el sentido criollo de la palabra, el cuadro o la escultura. En *Estravagario*, Neruda nos da un consejo parecido sin por ello negar la acción:

No se confunda lo que quiero
con la inacción definitiva:
la vida es sólo lo que se hace,
no quiero nada con la muerte.

Si no pudimos ser unánimes
moviendo tanto nuestras vidas,
tal vez no hacer nada una vez,
tal vez un gran silencio pueda
interrumpir esta tristeza,
este no entendernos jamás

y amenazarnos con la muerte,
tal vez la tierra nos enseñe
cuando todo parece muerto
y luego todo estaba vivo.

La simpatía es esencial en la apreciación artística. Si no se va hacia la obra de arte con actitud receptiva: es mejor irse a tomar un café a la esquina.

¿Y qué significa?

Lo primero que hace la mayoría de las personas ante un animal desconocido es preguntar: “¿Cómo se llama?”. Es probable que alguien le responda: “Es un ornitorrinco”. Y el curioso ya cree que conoce al animal. En realidad desconoce sus hábitos, su constitución o su conducta.

Ante un cuadro ocurre lo mismo. “Es un paisaje”, dicen, o “un desnudo” y ya se sienten satisfechos. Si es un paisaje de Monet, se pierden el descubrimiento de la luz cambiando el color y la forma de las cosas: como una hoja verde puede tener reflejos azules del agua o como la yerba puede aparecer amarilla bajo el sol y azulosa bajo un árbol. La capacidad de identificar o nombrar una cosa a veces nos aparta de una experiencia directa. Si se trata de un desnudo de Modigliani, por ejemplo, el espectador que simplemente identifica la

mujer se pierde el disfrute de los diferentes tonos que Modigliani ha empleado para las carnes. El amor que emplea en dibujar las curvas de la mujer.

Colocado ante el objeto artístico no queda otra alternativa que entregarse a la experiencia estética. No hay que temer a nada, porque los cuadros o las esculturas no van a darnos una bofetada o enterrarnos un cuchillo. Tampoco nos van a pedir que traicionemos a nuestros amigos o renegemos de nuestros principios morales.

El arte es un mundo en el cual el hombre puede sentirse plenamente cómodo. El arte es un mundo que nunca rechaza al hombre. Sólo ante una obra de arte yo me siento totalmente humano.

Ahora, el arte no es imitación de la naturaleza. “El arte, como la naturaleza –afirma Apollinaire–, no imita formas sino que las crea”. La explicación más exacta de las diferencias entre imitación y creación está en Worringer: “El impulso de imitación ha imperado en todos los tiempos. Su historia es la historia de la habilidad manual y carece de importancia estética. Precisamente en los tiempos más remotos, este impulso se encontraba totalmente divorciado del impulso artístico propiamente dicho; encontraba su satisfacción sobre todo en las artes menores, en la producción de aquellos idolillos y juguetes simbólicos que conocemos de todas las tempranas épocas artísticas y que en muchos casos están en franca contradicción con las creaciones en que se manifiesta el puro impulso artístico de los pueblos en cuestión. Recordemos que en Egipto se desarrollaron simultáneamente, por separado el uno del otro, el impulso de imitación y el impulso artístico”. Podríamos decir que en el siglo XX, por ejemplo, la fotografía se ocupa principalmente de la imitación mientras que las artes plásticas manifiestan la creación. “El arte genuino –continúa explicando Worringer– ha satisfecho en todo tiempo una profunda necesidad psíquica, pero no el puro instinto de imitación, el gusto juguetón por la reproducción del modelo natural”.

Es absurdo preguntarse qué significa un girasol o la lluvia. Aparte de la explicación científica de estos fenómenos, existe una experiencia humana de estas cosas que escapa a una descripción exclusivamente causal.

Lo que siempre domina en el arte es la presencia del hombre. Detrás de un cuadro y frente a él hay siempre un hombre. El creador y el contemplador. La expresión siempre se logra a través del objeto concreto, pero la vida del hombre es el único tema. El estrato básico es el ser humano con sus angustias, sus alegrías y sus visiones. El hombre será siempre la medida de todas las cosas. Sin esto nuestra realidad se desmoronaría.

¿De qué me sirve a mí?

La utilidad y el movimiento son inseparables de este siglo. No queremos perder el tiempo. Todo tiene que tener una función. Dentro de este mundo el arte no figurativo parece un niño malcriado que se ha puesto a garabatear para irritar a los adultos.

El exceso de actividad mecánica tiende a privar al hombre de una de sus facultades más nobles: el juego. Un cuadro de Hugo Consuegra, por ejemplo, nos obliga a romper la

monotonía del pensamiento pragmático. Aquí no hay la representación de unos señores con pelucas oyendo música en un aristocrático salón del siglo XVIII, ni unos flamencos rosados, ni un Sagrado Corazón barroco, ni una naturaleza muerta con piñas y mameyes (estos cuatro cuadros, probablemente, son los más populares de Cuba; están en todas partes). En un cuadro no figurativo no podemos reconocer ni siquiera un rostro o una mesa. (Quiero aclarar que empleo la terminología *arte figurativo* y *arte no figurativo* como una mera diferenciación superficial. Figurativo es aquí todo arte donde podamos reconocer una figura o un objeto familiar, inclusive el cubismo. No figurativo sería entonces el cuadro de formas irreconocibles. En el fondo estamos de acuerdo con Picasso cuando afirma: “No existe ningún *arte figurativo* ni *no figurativo*. Todo se nos aparece en forma de *figuras*. Hasta las ideas metafísicas se expresan mediante *figuras* simbólicas. Fíjense, por tanto, lo ridículo que es concebir la pintura sin figuración. Una persona, un objeto, un círculo, son *figuras*”).

El espectador medio, cuando no encuentra una figura reconocible en un cuadro o una escultura, se desespera. El hombre le tiene miedo al misterio, quiere agarrarse a algo y no puede. De ahí la tendencia del espectador a rechazar todo aquello a lo que no pueda ponerle una etiqueta, darle un nombre para salir del paso.

Ante una escultura de Tomás Oliva hay que detenerse y vivirla con ingenuidad. Hay que recorrer con los ojos la textura del hierro, las formas de las diferentes planchas soldadas con inmensos tornillos y cortadas con sopletes comunes en cualquier taller de mecánica de La Habana. Son los instrumentos del hombre moderno creando formas artísticas.

No son formas útiles. Una escultura de Oliva no es una bicicleta ni un motor diesel. Es una expresión de la libertad imaginativa del artista: es igual que cuando nos detenemos a pintar garabatos o estudiar las manchas de agua que a veces descubrimos en los techos de las casas.

Con una diferencia. Aquí las manchas no son caprichosas, no son accidentales como en las vetas del mármol: obedecen a leyes estéticas muy definidas. Leyes que el artista emplea para lograr un efecto determinado, para expresarse.

Si sólo fuera por esto: porque nos obliga a echar de lado nuestros hábitos mecanicistas de enfrentarnos con la vida, la pintura no figurativa tendría razón suficiente para afirmar su existencia.

En la vida existe la posibilidad de calcular las cosas, de aproximarnos a las situaciones. La certeza absoluta, sin embargo, no existe en la práctica. Siempre hay un elemento desconocido. Si no tomamos en cuenta este elemento dinámico de la realidad caemos en la monotonía y en una forma de existir que consiste únicamente en repetir lo conocido. La rutina es enemiga de la creación.



Tomás Oliva. *Homenaje a la máquina*. Hierro.

Esto no es todo. El arte no figurativo no sólo nos deleita en sí y nos libera de nombrar las cosas sin entenderlas, sino que también nos ayuda a disfrutar más a fondo las obras figurativas y una infinidad de situaciones de nuestra vida cotidiana.

Voy a dar un paso más: la persona que no entienda el arte no figurativo tampoco disfrutará cabalmente el contenido de la pintura tradicional. Toda la pintura está construida con elementos plásticos: con colores y formas sobre una superficie plana. El que no logre separar la pintura de la realidad y deslindar la belleza natural de la belleza artística se verá constantemente confundido al enfrentarse con la obra de arte. La pintura no figurativa ayuda a entender desde dentro la estética de toda la pintura.

La comprensión de un pintor como Mondrian, por ejemplo, ayuda a entender a su compatriota Vermeer de Delft. Los empastes de Vidal, Tapia-Ruano, Raúl Martínez y Guido Llinás nos ayudan a gozar de las texturas de Rembrandt y Van Gogh. La pintura es un cuerpo indivisible.

No vayan a pensar que ésta es una defensa incondicional de toda la pintura que se niega a imitar la realidad. No creo que la pintura no figurativa haya producido un cuadro equivalente al *Guernica* de Picasso, *El jinete polaco* de Rembrandt o los murales de Giotto en Papua. Esto no quiere decir, sin embargo, que la nueva pintura no producirá obras de calidad comparable. Esto está en el futuro: el que se atreva a asegurar algo sobre el futuro corre el peligro de equivocarse.

Prueba de que esta exposición no pretende negar la figura reconocible, es la presencia de Antonia Eiriz. Este artista distorsiona la figura humana a la manera de los expresionistas. Funde la imagen con el estado de ánimo. La tristeza produce figuras tristes... Sus figuras –reminiscentes de Goya, Rouault, y Cuevas– tienen una relación directa con el elemento grotesco de nuestra época. Después de los hornos crematorios donde el nazismo asesinó a millones de judíos y después de las bombas atómicas lanzadas por Estados Unidos en Hiroshima y Nagasaki, la idealización de la realidad ha perdido toda su vigencia. Los rostros grotescos de Eiriz, sus cuadros en blanco, negro, gris y leves toques pardos, tienen su origen en el estado de ánimo de nuestro tiempo.

Si algo quisiera reprocharle a estos artistas, es su indiferencia hacia las conquistas de pintores como Lam, Portocarrero, Carlos Enríquez y Amelia Peláez. Los acusaría también de mimetismo con respecto a las novedades estilísticas de París o Nueva York. Es muy pronto, sin embargo, para tomar una posición demasiado firme en este punto. Este mimetismo también podría tomarse como un enriquecimiento para la plástica cubana. El primer paso del artista es abrirse a la cultura de su época, recibir influencias, para luego sedimentarlas y hablar con acento propio.

Hay una escultura de Tomás Oliva que se adueña del espacio como si se tratara de una maquinaria desconocida. Nos obliga a estudiarla con ingenuidad. Es una inmensa pieza compuesta con planchas de metal, tuercas, remaches y arandelas gigantescas organizadas con simplicidad cubista. Cuando la vi pensé inmediatamente en la relación que hicieron los liliputienses de las pertenencias del gigante Gulliver. Aquí Swift nos descubre cómo un punto de vista original puede cambiar por completo el aspecto de cualquier objeto: “Una inmensa

cadena de plata le colgaba del chaleco, con una prodigiosa maquinaria en el fondo del bolsillo. Le apareció algo semejante a un globo, mitad de plata y la otra mitad de un metal transparente: por esta parte vimos unos signos colocados circularmente, y pensamos que podríamos tocarlos, hasta que una sustancia luminosa nos detuvo los dedos. Nos colocó al oído esta máquina, que hacía una bulla tremenda como un molino de viento y decidimos que era un animal desconocido o el Dios al que rendía culto. Nos inclinamos más por esta última opinión, porque nos aseguró (si lo comprendimos bien, pues se expresaba bastante torpemente); además, casi nunca hacía nada sin consultar esta maquinaria. La llamaba su oráculo y me dijo que marcaba las horas de todas las actividades de su vida”.

Este punto de vista en la descripción de un reloj y dos descubrimientos que podemos hacer por este camino pueden ayudarnos a entablar relaciones amistosas con el arte no figurativo.

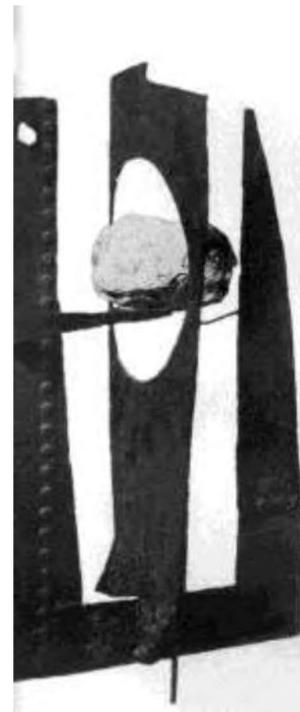
Las esculturas de Tomás Oliva mantienen un extraordinario equilibrio en el espacio con el empleo de planchas y varillas. Las va colocando hasta lograr un efecto de fuerza y delicadeza.

La pintura de Hugo Consuegra nos produce siempre la impresión de haber penetrado en un mundo oculto: de haber descendido a un subterráneo o de sorprender la intimidad de una familia desconocida. Sus cuadros siempre producen un efecto subjetivo. Los azules bruñidos, sus pardos bronceados, sus paisajes de pesadilla con cielos negros y campos desolados pertenecen al mundo interior de la persona. Hay partes en que el color se concentra y forma como goterones y otras en que se desvanece o se olvida. Siempre sus cuadros están resueltos con un genuino buen gusto.

Las esculturas de Antonio nos recuerdan la fuerza elemental de los campesinos. Sus esculturas siempre tienen algo tosco y sensual. En la madera pulida Antonio nos coloca en el espacio formas llenas de amor y respeto por el material. Sus hierros con piedrotas ponen en contraste dinámico un elemento natural como la piedra, apresado por un producto de la inteligencia: el hierro. Sus piedras aparecen engastadas en una estructura metálica. Si Antonio emplea la piedra como la encuentra en la naturaleza, con el metal hace todo lo contrario: lo dobla con el soplete, lo corta y lo organiza. Es el contraste entre lo humano y lo natural.

Vidal trabaja con libertad dentro del neoplasticismo. Sus rectángulos empastados sobre la tela nos acercan a la variedad que puede existir en la repetición de formas similares. Detrás de sus empastes blancos vemos colores sutiles que mantienen un diálogo con los rectángulos.

Juan Tapia-Ruano mezcla en sus cuadros arena con óleo para acercarnos a la materia. El diseño es sinuoso y nos recuerda las manchas oscuras que el mar deja en la arena cuando



José Antonio.
Escultura. Hierro y piedra.

las olas se retiran. Sus colores son ácidos y parecen sorprender algún cambio fugaz de la materia.

La pintura de Raúl Martínez también nos ayuda a ver una serie de cosas que normalmente pasan desapercibidas ante nuestros ojos. Sus óleos nos descubren la riqueza de matices de una pared repintada de lechada. En los desconchados de una pared, en los arañazos que enriquecen sus cuadros hay algo del trabajo del tiempo. Vemos cómo el hombre va cambiando las cosas. El blanco que baña sus cuadros es la luz excesiva que a veces nos ciega en Cuba. Nos hace ver todo blanco.

Guigo Llinás juega con el color como un químico en busca de nuevas combinaciones de elementos. Uno descubre a través de sus manchas las posibilidades del color. El mundo de las formas y los colores surge en las situaciones más inesperadas. “Desde las alturas se ve muy bien la cara diurna de la Tierra –explicó Yuri Gagarin después de su viaje al espacio–, se distinguen bien las costas de los continentes y las islas, los grandes ríos, las grandes cuencas y los pliegos de la corteza terrestre... Durante el vuelo tuve ocasión de ver por primera vez, con mis propios ojos, la forma esférica de la Tierra. Debo decir que el cuadro que ofrece el horizonte es muy original y extraordinariamente bello. Se puede ver la transición, singularmente policromada, de la superficie clara de la Tierra al cielo absolutamente negro, en el que brillan las estrellas. Esta transición es muy suave, como si una película en forma de cinturón ciñera el globo. Tiene un tenue color azul. Y esta transición del azul al negro es extraordinariamente delicada y bella... Cuando salí de la sombra de la Tierra, el horizonte apareció completamente distinto. Veíase en él una viva franja anaranjada, que después volvía a adquirir el color azul para transformarse de nuevo en negro profundo... Resulta difícil, incluso, expresarlo con palabras”.

Otro caso: “He llegado a tal extremo –escribió Monet a su amigo George Clemenceau– que una vez me encontré junto a la cama de una muerta, una mujer que siempre había querido y que nunca dejaré de querer, con los ojos fijos en su frente trágica, buscando la sucesión, los cambios de color que la muerte imponía a su rostro. Azul, amarillo, gris, ¿quién sabe? A ese extremo he llegado”.

Muchos pensarán que la actitud de Monet era cruel –una falta de respeto hacia la muerta. Que así olvidaba la atrocidad del acontecimiento. Todo lo contrario: su capacidad para ver cómo el color de la piel cambiaba con la muerte le daba una experiencia más completa del fenómeno. No por ello la persona perdía dignidad humana; “verla”. El arte siempre, inclusive en los momentos más trágicos, enriquece la vida del hombre.

La pintura no figurativa nos ayuda a disfrutar de las formas y colores sin relacionarlos directa como él mismo afirma: “nunca dejaré de que miente con ningún objeto reconocible. Nos libera del puro mecanismo psicológico y restituye la dignidad de los sentidos.

Desde la concepción de esta crítica trabajé con un interés primordial: explicar los mecanismos de la pintura no figurativa, revelar cómo estos ocho pintores y escultores que exhiben hoy en Bellas Artes pueden enriquecer nuestra experiencia estética. Quería meter al espectador en el mundo de los valores plásticos y en segundo término indicar las posibles

relaciones sutiles de esta pintura con la realidad. Ahora, sin embargo, veo que tengo que aclarar algunas cosas antes de terminar.

Espero que el que haya leído hasta aquí esté sinceramente interesado en el fenómeno y podamos ya discutir los peligros de esta pintura y algunas limitaciones de estos artistas. Hay dos peligros. Primero: la ruptura de relaciones vitales entre la realidad y la pintura. Segundo: el exceso de simplificación, la reducción de la experiencia plástica a meros descubrimientos de texturas o combinaciones de forma y color.

Hablo de algo muy específico cuando me refiero a la relación entre la realidad y la pintura. No me refiero al parecido entre un retrato al óleo y la persona que sirvió de modelo. Por realidad me refiero a la experiencia humana: los elementos sociales y psicológicos de nuestra vida. La pintura no figurativa tiende a crear objetos que escamotean el contenido de nuestra experiencia. El cuadro se resuelve a veces demasiado rudimentariamente: sin los conflictos vitales de la condición humana. A veces la pintura no figurativa tiende a construir objetos muertos. No está claro, lo sé.

Intentemos de nuevo. Tomemos algunos casos específicos. En la exposición hay algunos cuadros muertos y varias esculturas insulsas. Obras de una excesiva simplicidad. El pintor tiende a veces a tratar los cuadros como objetos inertes, y por lo tanto, se conforma con muy poco. A veces parecen olvidar que un cuadro es un campo de batalla. Un campo de batalla donde el artista lucha por organizar y expresar la complejidad vital del hombre. Un cuadro tiene que tener vida: una dinámica interna. Hay dos pintores en la exposición con conciencia de este fenómeno: Raúl Martínez y Hugo Consuegra. Cada uno resuelve el problema a su manera. Raúl Martínez lucha con las formas y el color sobre la tela, organizando las imágenes y las emociones que construye con los colores y las pinceladas. El cuadro más grande (134 x 121) que exhibe Raúl Martínez es un genuino campo de batalla en que el artista resuelve dinámicamente el color y la forma. Lo resuelve desde adentro del cuadro, por eso todos sus óleos tienen un solo título: *Pintura*.

Hugo Consuegra resuelve el problema de otra forma: con la imaginación y utilizando asociaciones anecdóticas. Inclusive los títulos de Consuegra son un esfuerzo por animar sus óleos: *Goliath pierde otra vez*, *Destrucción del enemigo*, *Frente a Babilonia*, *Lo inoportuno*. Además de sus innegables valores plásticos –siempre dentro de lo estático y lo íntimo– Consuegra se esfuerza por incorporar a sus cuadros elementos misteriosos y simbólicos.

En la escultura, Tomás Oliva resuelve otro tanto dándole una nueva vida a tuercas, hierros viejos y máquinas desechadas. Emplea estos materiales sin perder cierta alusión nostálgica a su origen. Sus títulos también lo revelan: *Guerrero*, *La espera*, *Lo destruido*.

Esta tendencia hacia lo estático en la pintura y la escultura no figurativa se debe también en parte a un exceso de fórmulas. Muchos de estos cuadros y esculturas están hechos con recetas: búsqueda de texturas, tachaduras y borrones, confusión de forma y color. Esta es la manera más sencilla de enfrentarse a la creación. El formalismo, los elementos estereotipados siempre han sido una amenaza para cualquier artista. Si la reproducción fotográfica de la realidad en pintura es un obstáculo a la creación, también lo

puede ser la abstracción a todo tren. Las fórmulas del arte no figurativo son tan peligrosas como la reproducción académica de un paisaje.

El arte no figurativo no tiene nada de polémico, a pesar de que en la presentación del catálogo se habla de que esta pintura “se inserta en uno de los sectores más polémicos de la plástica contemporánea”. Todo lo contrario: esta pintura ya está en peligro de convertirse en académica. Ya podemos decir que la pintura no figurativa tiene sus reglas y fórmulas y en muchas partes del mundo se ha convertido en un estilo académico. Los primeros cuadros puramente abstractos de Piet Mondrian y Vasily Kandinsky, por ejemplo, fueron pintados entre 1910 y 1920. Hace más de cuarenta años. No es extraño, por lo tanto, que esta pintura tenga representantes importantes en países tan alejados del centro cultural de Europa con Japón, India, Yugoslavia, Cuba y México.

La pintura no figurativa está firmemente establecida en la historia del arte. Lo importante es ahora el próximo paso. Cómo superar las limitaciones de la pintura no figurativa sin desperdiciar los aportes que ensanchan nuestra sensibilidad. Puede que la solución sea un nuevo expresionismo, una profundización vital de la abstracción, u otra forma de ver el cuadro y el hombre.

La fuente de todo está en la experiencia. Los cambios que la Revolución ha llevado a cabo en nuestra vida social y personal encontrarán en una forma u otra expresión a través de todo artista genuino: esperamos que nuestros creadores tengan la profundidad y la vitalidad de nuestra revolución. No sé cómo se expresará la Revolución: pero se expresará.

Estos ocho artistas tienen la inquietud para superar los elementos muertos de la pintura y la escultura no figurativa. En sus manos está entablar un diálogo más estrecho entre la creación y la realidad de Cuba.

El hombre es más hombre en la medida que enriquece su visión del mundo, en que puede entender o disfrutar de un número mayor de realidades.

Ideas estéticas

*En los manuscritos económico-filosóficos de Marx*¹⁵

Adolfo Sánchez Vásquez

I

Marx se planteó reiteradas veces a lo largo de sus obras los problemas estéticos.¹⁶ Su interés por estos problemas no sólo respondía a la pasión que mostró, desde su primera juventud, por la literatura, pasión que puso de manifiesto cultivando él mismo la poesía, aunque con poca fortuna, y sobre todo revelándose con el tiempo como un gran escritor, preciso en la definición, vigoroso en el estilo y capaz de elevarse a la belleza misma en el uso de la metáfora. Sus constantes referencias a la obra de los grandes creadores, que muestran una mirada despierta para los momentos cruciales de la historia del arte y de la literatura universal y, particularmente, para los grandes escritores realistas de su tiempo no son tampoco meras ejemplificaciones del método dialéctico que él mismo había forjado y con el cual hizo posible explicar el arte mismo a partir de las condiciones materiales de existencia. La preocupación de Marx por los problemas estéticos, por el arte y la literatura, se integra dentro de su concepción general del mundo y de la sociedad y aparece como un elemento necesario de ella. La visión de Marx del hombre y de la sociedad quedaría incompleta si no se asomara también al mundo de lo estético es, como veremos, para él, una dimensión necesaria de la existencia humana; el hombre crea «conforme a las leyes de la belleza»,¹⁷ según una expresión suya, no por instinto, por puro placer o juego, sino por una necesidad histórico-social de expresarse, de afirmarse, de elevarse sobre sí mismo, sobre su ser natural.

La gran aportación de Marx a la Estética consiste en poner de relieve que lo estético, como relación peculiar entre el hombre y la realidad, se ha ido forjando histórica, socialmente, en el proceso de transformación de la naturaleza y de creación de un mundo de objetos humanos; es decir, en la actividad práctica social. La concepción estética de Marx,

¹⁵ En Revista *Casa de las Américas* N°s 13-14, Año II, La Habana, julio-octubre 1962, pp. 3-24.

¹⁶ Así lo demuestran las diversas antologías que recogen sus principales textos sobre los problemas estéticos en general y sobre el arte en particular. Son particularmente importantes las preparadas por Mijail Lifshitz, publicadas en ruso de 1933, 1947 y 1948 (esta última apareció también en alemán en Berlín, en 1948). Una nueva edición mucho más amplia, en dos volúmenes, ha visto la luz en ruso, en 1957, en Ed. Iskusstvo, con el título *K. Marx y F. Engels ob iskusstve* («K. Marx y F. Engels, y el arte»). En francés se dispone, en varias ediciones, de la antología preparada por Jean Freville, menos completas que las de Lifshitz (la última edición de esta antología fue publicada por Editions Sociales, en París, en 1954, con el título: *Karl Marx-F. Engels: Sur la Littérature et l'Art*). En español, puede consultarse una antología de textos bastante reducida, que es una traducción de la primera edición de la citada obra de Freville (C. Marx y F. Engels, *Sobre la literatura y el arte*, selección y presentación por Jean Freville, Ed. Masas, México, 1938).

¹⁷ *Manuscritos económico-filosóficos*, pág. 76. Esta y las demás citas de los *Manuscritos* se hacen por la reciente versión inglesa: Karl Marx, *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*, Foreign Languages Publishing House, Moscú.

como toda su filosofía, se mueve en un plano radicalmente distinto al de la estética idealista, al vincular lo estético con la práctica. Ello es perfectamente congruente con la médula misma de su filosofía, contenida en la primera de sus *Tesis sobre Feuerbach*: «El defecto fundamental de todo el materialismo anterior –incluyendo el de Feuerbach– es que sólo concibe el objeto, la realidad, la sensoriedad, bajo la forma de objeto o de contemplación, pero no como actividad sensorial humana, como práctica, no de un modo subjetivo. De aquí que el lado activo fuese desarrollado por el idealismo, por oposición al materialismo, pero sólo de un modo abstracto, ya que el idealismo no conoce, naturalmente, la actividad real, sensorial como tal».¹⁸ Marx reprocha aquí a Feuerbach que conciba de manera idealista la actividad, la creación del sujeto, es decir, como actividad teórica, como creación abstracta. La práctica para Marx es la acción del hombre sobre la naturaleza, acción que por ser consciente no sólo transforma la naturaleza, sino al hombre mismo. Este poder humano de transformación, de producción, que se pone de manifiesto, ante todo, en el trabajo humano, se manifiesta asimismo en el arte, o sea, en la creación de esos objetos singulares que son las obras artísticas.

La práctica, fundamento de la conciencia y de la existencia del hombre como ser histórico-social, capaz de crear un mundo a su medida, es también el fundamento de su realización estética con la realidad y del arte. Así, pues, aunque Marx no nos haya dejado una estética sistemática y sus juicios en este dominio se encuentren dispersos a lo largo de toda su obra, sus ideas estéticas no son algo casual, sino que se integran coherentemente dentro de su concepción general, en consonancia con sus tesis cardinales, y respondiendo a la necesidad de explicar un tipo de actividad que se da histórica y socialmente en el hombre, pero como un modo de ser, de acción, necesario y sustancial en su existencia.

De todas las obras de Marx son los *Manuscritos económicos-filosóficos de 1844*¹⁹ los que ofrecen una mayor riqueza desde el punto de vista de la investigación estética. Fueron escritos en París, en 1843-1844, en un período en que el joven Marx, después de dejar atrás

¹⁸ Carlos Marx, Tesis sobre Feuerbach. (C. Marx y F. Engels, *Obras escogidas*, en dos tomos, trad. esp., t. II, pág. 377, Moscú, 1952).

¹⁹ Los *Manuscritos económicos-filosóficos de 1844* abarcan tres manuscritos y constituyen, en su mayor parte, el esbozo de una investigación económica de la sociedad en la cual las relaciones humanas se hallan enajenadas sobre la base de la oposición entre el producto y el productor y entre los productores mismos. El segundo manuscrito está muy incompleto y el tercero se dedica, sobre todo, al análisis crítico de la dialéctica hegeliana y de la filosofía de Hegel en general. Los *Manuscritos* despiertan hoy gran interés en filósofos ajenos al marxismo (sobre la significación de los *Manuscritos* dentro del pensamiento de Marx, y, especialmente, sobre la interpretación existencialista de la categoría marxista de enajenación, véase mi conferencia *Marxismo y existencialismo*, recogida en el número 3º, Segunda serie, 1960, de los Suplementos del Seminario de Problemas «Científicos y Filosóficos», Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones).

Los *Manuscritos* aparecieron, en su lengua original, con el título de *Oekonomisch philosophische Manuskripte aus dem 1844*, en la edición de obras completas de Marx y Engels, preparada por el Instituto Marx-Engels de Moscú (Karl Marx und Friedrich Engels *Historisch-kristische Gesamtausgabe*), bajo la dirección de D. Riazanov y después de V. Adoratsky. Se conoce también como edición MEGA. La edición de S. Lanshut y J. P. Mayer, incluida en la recopilación *Der historische Materialismus*, A. Kröner, Leipzig, 1932, es incompleta y contiene errores. Obviamente, esto la hace inservible y lo mismo puede decirse de las traducciones de los *Manuscritos* basadas en ella, como, por ejemplo, la traducción francesa de J. Molitor (Karl Marx, *Oeuures Philosophiques*, t. VI), y la española, *Economía política y filosofía*, Editorial América, México, 1939. Por eso hemos preferido utilizar en el presente trabajo la reciente traducción inglesa, *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*, hecha sobre el texto original completo contenido en Mega, I, 3. págs. 33, 172 y 589-596. Para el trabajo que forma parte del tercero de los manuscritos citados y en el que se somete a crítica la filosofía de Hegel, hemos utilizado la traducción de Wenceslao Roces publicada bajo el título de *Crítica de la dialéctica y la filosofía hegelianas en general*, en el volumen: Carlos Marx y Federico Engels, *La Sagrada Familia y otros escritos filosóficos de la primera época*, Editorial Grijalbo, México, D.F., 1958, páginas 45-69.

el idealismo de la izquierda hegeliana, emprendía firmemente el camino del materialismo. Bajo una terminología en parte hegeliana y feuerbachiana, Marx nos ofrece en sus *Manuscritos* el contenido fundamental de su nueva concepción del mundo, del hombre y de la sociedad. Partiendo de un análisis crítico de la categoría fundamental de la *Fenomenología del Espíritu*, de Hegel, la categoría de «enajenación» dejará de ser para Marx la relación abstracta hegeliana de sujeto a sujeto, para situarla en el plano real, concreto, de las relaciones entre el hombre y la naturaleza, y de hombre a hombre, es decir, en el plano de determinadas relaciones económico-sociales. La enajenación se traduce en un empobrecimiento o pérdida de la esencia humana, y aparece histórica, socialmente cuando el proceso de transformación de la naturaleza por el hombre mediante el trabajo, que es el que eleva al hombre sobre su ser natural, cambia de signo en virtud de la propiedad privada sobre los medios de producción. Hay, pues, en los *Manuscritos*, una doctrina del hombre, pero no del hombre en general, abstracto, sino del hombre en su unidad indisoluble con la naturaleza y con los demás hombres, en una situación histórica-social concreta. A diferencia del animal que se halla en una relación unilateral con la realidad que le rodea –relación inmediata, forzosa e individual–, el hombre se halla en una relación múltiple, mediata y libre, ya que actúa como ser social, remontándose sobre lo inmediato.

Entre estas múltiples relaciones tenemos, en primer lugar, la relación práctica material, en la que el hombre, mediante el trabajo, transforma a la naturaleza y crea un mundo de objetos, de productos, para satisfacer sus necesidades materiales. Pero la asimilación de la realidad no se reduce a esta actividad práctica material. El hombre ha conquistado su esencia humana enriqueciendo relaciones con el mundo exterior: «El hombre se apropia su ser universal de un modo universal, es decir, como hombre total... La realidad humana es tan múltiple como las determinaciones de la esencia humana y las actividades humanas».²⁰ Mientras que la realidad animal se agota en el tipo de relación que satisface sus necesidades inmediatas, la realidad humana se ve obligada a enriquecer sus relaciones con el universo entero para satisfacer necesidades específicamente humanas. Así se da también esa relación entre sujeto y objeto que Marx llama en los *Manuscritos* «creación conforme a las leyes de la belleza» y que más tarde, en 1857, en su Introducción a la crítica de la economía política, denominará «asimilación artística del mundo», subrayando así su diferencia fundamental con la asimilación teórica del mundo que constituye la ciencia.²¹

Mientras que en la asimilación teórica se persigue la «medida objetiva del objeto mismo», es decir, penetrar en su esencia, haciendo abstracción de sus relaciones casuales, singulares, en la asimilación estética no se sacrifica lo singular a lo general y se capta el objeto como dominio de la experiencia inmediata. En la actitud teórica, el sujeto no sale de la esfera del objeto; hace abstracción de sí mismo, de su modo interior, para poder penetrar así en la esencia del objeto. Tal es el precio que ha de pagar por alcanzar la universalidad. La actitud teórica supone una apropiación del objeto por el sujeto para satisfacer necesidades humanas,

²⁰ *Manuscritos*, ed. cit., pág. 106.

²¹ «El todo, tal como aparece en la mente en cuanto totalidad de pensamiento, es un producto de la cabeza pensante, que se asimila el mundo del único modo como puede hacerlo, modo que difiere de la asimilación artística, religiosa, práctico-espiritual del mundo» (Karl Marx, *Zur Kritik der Politischen Oekonomie*, Dietz Verlag, pág. 258, Berlín, 1951).

a las que responde también la actividad práctica material que transforma al objeto. La ciencia es, por ello, producción o creación humana, pero el hombre no se expresa directa, inmediatamente en esta creación suya.

En la asimilación artística de la realidad el hombre despliega toda la potencia de su subjetividad, de sus fuerzas humanas, como individuo que, a su vez, forma parte de una comunidad, es decir, como ser social. Mientras que la ciencia tiende a borrar la huella del sujeto en el objeto científico –verdad, teoría, ley, concepto, etc.–, el arte pretende que el sujeto se afirme o exprese en el objeto estético. Y esta afirmación o expresión del hombre, que la ciencia no puede lograr, es el fin que persigue la «creación conforme a las leyes de la belleza» de que habla Marx en los *Manuscritos* o «asimilación artística del mundo», en su *Introducción a la crítica de la economía política*.²²

Como la ciencia, el arte aparece en la relación dialéctica entre el sujeto y el objeto. A esta concepción del arte como expresión y afirmación de lo humano en un proceso creador, que eleva la objetivación característica del trabajo humano a un nivel superior, sólo llega a través de una crítica de la concepción hegeliana de la objetividad y del examen de las relaciones entre sujeto y objeto sobre una base real, concreta, histórico-social.

II

Marx examina las relaciones entre el sujeto y el objeto, tal como las expone Hegel en su *Fenomenología del Espíritu*, «la verdadera cuna y el secreto de la filosofía hegeliana».²³ La *Fenomenología* es una historia de la conciencia o descripción de las diversas formas que va adoptando el saber que ella tiene de sí misma como su objeto hasta llegar a la conciencia que se da como ciencia pura o lógica, en el saber absoluto. Envuelve, por tanto, distintos tipos de relación entre el sujeto y el objeto, que van desde la relación en la cual el objeto se alza, en contraposición al yo, como algo extraño, independiente respecto del sujeto (en la certidumbre sensible), hasta el saber del ser –saber absoluto– en el que se identifican plenamente el sujeto y el objeto. El saber absoluto es el espíritu conociéndose a sí mismo, presentándose a la conciencia como su objeto. El sujeto, que se había enajenado en una serie de objetos, se ha asimilado todo el objeto. Todas las enajenaciones han desaparecido, al desaparecer ya toda objetivación. Esta categoría de «enajenación», vinculada en Hegel a la «objetivación», es la categoría fundamental de la *Fenomenología del Espíritu* y es lo que ocupa el centro de la atención del joven Marx. La historia de la conciencia es para Hegel la historia de las sucesivas enajenaciones hasta que son canceladas en la última figura de la conciencia, en el saber absoluto, ya que no queda nada extraño al espíritu en que enajenarse. La enajenación desaparece al borrarse toda diferencia entre sujeto y objeto, es decir, toda objetividad.

²² *Manuscritos*, pág. 76; *Introducción a la crítica de la economía política* (en *Zur Kritik der Politischen Oekonomie*, ed. cit., pág. 258).

²³ Carlos Marx, *Crítica de la dialéctica y la filosofía hegelianas en general*, ed. cit., pág. 52.

En el marco de esta dialéctica del sujeto y del objeto, Hegel expone una concepción del hombre como producto de su trabajo cuya importancia subraya Marx. «Lo que hay de grande en la *Fenomenología* de Hegel y en su resultado final –la dialéctica de la negatividad, como el principio motor y engendrador– es, por tanto, de una parte, el que Hegel conciba la autogénesis del hombre como un proceso, la objetivación como desobjetivación, como enajenación y como superación de esta enajenación, el que capte, por tanto, la esencia del *trabajo* y conciba al hombre objetivado y verdadero, por ser hombre real, como resultado de su propio trabajo».²⁴ En efecto, en la exposición que hace Hegel de las relaciones entre el señor y el esclavo (relaciones de dominación y servidumbre), el esclavo se eleva sobre su ser natural, se humaniza exteriorizándose, objetivándose por medio del trabajo en un mundo de cosas que son su obra misma. Objetivándose en las cosas, en los productos de su trabajo, toma conciencia de su realidad humana. Transformando las cosas, se transforma a sí mismo. La cosa es la realización de su idea; por ello, se realiza él mismo, se contempla a sí mismo, se conoce a sí mismo. En el trabajo el hombre enajena su ser natural y conquista su realidad humana, subjetiva.

Después de señalar la valiosa aportación que representa la tesis hegeliana del hombre como producto de su propio trabajo, Marx pone de manifiesto sus limitaciones. «Hegel adopta el punto de vista de la economía política moderna. Concibe el *trabajo* como la *esencia*, como el ser del hombre que se hace valer; sólo ve el lado positivo del trabajo, pero no su lado negativo».²⁵ Es decir, el punto de vista de la economía política moderna es considerar que el trabajo es la «esencia», el «ser del hombre», pero que el trabajador no es nada y que, por tanto, su enajenación es original, esencial. Para Marx la enajenación será una categoría histórico-social, una forma particular de la relación entre sujeto y objeto en la sociedad capitalista. Y el trabajador no será esta nada, sino el sujeto activo, concreto que cancela su enajenación. Marx dice asimismo que «el único trabajo que Hegel conoce y reconoce es el abstractamente intelectual».²⁶ Ello es así porque, para Hegel, en definitiva, lo que se enajena siempre es el espíritu. El mundo objetivo, la naturaleza, la sociedad son, en última instancia, espíritu enajenado. Lo que se opone al sujeto como tal no es un objeto, sino el límite que la conciencia ha encontrado en la fase anterior. La exterioridad, la independencia del objeto es sólo aparente. Por tanto, como dice el propio Marx, no se trata de una oposición entre el sujeto y un objeto exterior a él, sino entre la conciencia y el conocimiento que tiene de sí misma (de ahí su idealismo absoluto). Se trata de una enajenación en la esfera del espíritu; el trabajo humano, en cuanto vehículo de esa enajenación, es un trabajo espiritual. Y la cancelación de esa existencia enajenada que sólo se da en el espíritu, sólo puede alcanzarse en un supremo trabajo espiritual que es la ciencia, es decir, en el saber absoluto. Para Marx la enajenación es concreta, económica, efectiva y de aquí que sólo pueda ser cancelada mediante la acción, transformando real, efectivamente, las condiciones materiales concretas que la engendran.

²⁴ *Op. cit.*, pág. 55.

²⁵ *Op. cit.*, pág. 56.

²⁶ *Op. cit.*, pág. 56.

Marx reprocha a Hegel haber reducido la «enajenación» a la «objetivación», haciendo que lo objetivo caiga fuera de la esencia humana, que para Hegel es pura y exclusivamente espiritual. «La objetividad como tal vale para una actitud del hombre *enajenada*, que no corresponde a la *esencia humana*, a la autoconciencia. *La reapropiación* de la esencia ajena, bajo la determinación de la enajenación, no sólo tiene, por tanto, la significación de superar la *enajenación*, sino también la objetividad...».²⁷ Frente a Hegel, Marx reivindica la objetivación, distinguiéndola de la enajenación, distinción que realiza sobre un terreno histórico-social concreto. Todo trabajo es objetivación, pero no todo trabajo implica enajenación del ser humano, trabajo enajenado. La objetivación a que conduce el trabajo humano, la creación de un mundo de objetos humanos, era y es un camino forzoso para el hombre. El hombre solo podía trascender su inmediatez natural, transformando a la naturaleza y transformando a la vez su propia naturaleza, es decir, por medio del trabajo, objetivándose. La enajenación, en cambio, se produce en cierta situación histórico-social, cuando el hombre remontándose sobre su ser natural, es ya un ser natural humano, y se produce justamente como pérdida de su esencia humana, como desnaturalización o degradación de lo humano. La objetivación ha servido para ascender de lo natural a lo humano; la enajenación hace que el hombre invierta el sentido de su existencia: «El hombre (el trabajador) ..., ya no se siente libremente activo más que en sus funciones animales..., y en sus funciones humanas no se siente ya sino animal. Lo animal se vuelve humano y lo humano se vuelve animal».²⁸

Hegel, por tanto, ha visto bien el «lado positivo del trabajo» y ha comprendido que, gracias a él, el hombre ha cobrado conciencia de su realidad humana y se ha elevado sobre su ser natural. El hombre ha llegado así a reconocerse en sus propios productos. Pero fiel al punto de vista de la Economía política moderna, Hegel no podía ver que, en el marco de las relaciones sociales que tienen por fundamento la propiedad privada burguesa, esos productos dejan de ser un espejo humano y se alzan ante él como productos extraños, inhumanos. Sin embargo, pese a esta limitación señalada por Marx, la concepción hegeliana del trabajo tiene profundas consecuencias, que en Hegel apenas afloran y que Marx aprovecha en toda su riqueza, para la estética. Conforme a ellas, la creación artística aparece como el producto de un trabajo superior que lleva a un nivel más alto la necesidad de objetivación, de expresión del hombre en los objetos exteriores. A la pregunta de por qué hay obras de arte, Hegel responderá en sus *Lecciones de Estética* que por necesidad, y que ésta «tiene su origen en el hecho de que el hombre es conciencia *pensante*... Las cosas de la naturaleza sólo existen de un modo *inmediato* y una sola vez; en cambio, el hombre, como espíritu, se duplica: de una parte, es, como las cosas de la naturaleza, y, de otra, es igualmente *para sí*. Se contempla, se representa, piensa, y sólo es espíritu mediante este activo ser para sí. Esta conciencia de sí la adquiere el hombre de dos maneras: en primer lugar, *teóricamente*, en cuanto en su interior debe cobrar conciencia de sí mismo, de lo que se agita en el fondo del hombre, de lo que le impele y estremece; y, en general, debe contemplarse, representarse, plasmar lo que el pensamiento encuentra como esencia, ya que sólo puede conocerse a sí mismo en lo que

²⁷ *Op. cit.*, pág. 56.

²⁸ *Manuscritos*, ed. cit., pág. 73.

hace brotar de sí y en lo recibido de fuera. En segundo lugar, el hombre llega a ser para sí a través de la actividad *práctica*, por cuanto siente el impulso de plasmarse a sí mismo en lo que le es dado inmediatamente, en lo exterior a él, conociéndose también en ello... Esta necesidad reviste múltiples formas hasta llegar al modote manifestación de sí mismo en las cosas exteriores que se da en la obra de arte». ²⁹ Así, pues, el hombre crea obras de arte respondiendo, en cuanto ser consciente, a la necesidad de exteriorizarse, de desdoblarse; o sea, a la misma necesidad que satisface el trabajo humano. Hegel expone dos ideas que revelarán toda su fecundidad en la estética marxista: a) el arte como actividad práctica o relación peculiar, distinta de la teórica, entre el sujeto y el objeto; b) el arte como medio de afirmación, exteriorización y conocimiento de sí mismo para el hombre en cuanto ser consciente y creador.

Partiendo de ambas ideas, la estética marxista subrayará el carácter humano de lo estético en general y del arte en particular, y llevará hasta sus últimas consecuencias la historicidad de la creación artística. El idealismo absoluto de Hegel constituía un freno para el desarrollo profundo, dialéctico, de ambas ideas. Hegel ha subrayado el papel de lo humano en el arte y de ahí el alto valor que atribuía al arte clásico, pero, en definitiva, de su estética se desprende que el arte se hace por el hombre, pero no para el hombre. Lo humano se convierte en medio para que se manifieste de un modo sensible el espíritu. En la forma humana que nos ofrece el arte se expresa un contenido espiritual; el espíritu encuentra su forma. Lo estético aparece con un sentido metafísico, trascendente, y el arte, aunque producto humano, y verdadera esfera de lo bello, es la manifestación sensible de la Idea. Hegel ha considerado el arte como un trabajo superior, como un aspecto del proceso de autogénesis, de auto-objetivación del hombre, pero en última instancia el verdadero sujeto de este proceso, en el que se inserta el arte, no es el hombre. «El sujeto sólo deviene como resultado, y este resultado, el sujeto que se sabe como autoconciencia absoluta es, por tanto, *Dios*, el *Dios absoluto*, la *idea que se sabe y se confirma*. El hombre real y la naturaleza se convierten meramente en predicados, en símbolos de este hombre culto y de esta naturaleza irreal». ³⁰ El arte es, por tanto, una forma de autoconciencia de la Idea y, además una forma inferior, destinada a ser superada plenamente en la filosofía, ya que la verdad sólo se da totalmente en el mundo del pensamiento abstracto, es decir, allí donde el sujeto se libera de lo sensible, de la objetividad concreta. El arte, en consecuencia, no corresponde a la verdadera esencia del espíritu, que es el autoconocimiento abstracto de sí mismo.

Y aunque el hombre se afirme y exprese en el arte, y el espíritu requiera la forma humana en el arte para manifestarse, el arte no corresponde tampoco a la esencia «no objetiva del hombre... no sólo tiene la significación de superar la enajenación, sino también la objetividad», y, por otro, la obra de arte es inseparable de su objetividad; es decir, es forma «objetivada» de la actividad del sujeto, resultado de su trabajo, aunque Hegel entienda éste, en definitiva, como trabajo abstracto-espiritual. Si lo objetivo se opone a la verdadera esencia

²⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Aesthetik*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1955, pág. 75.

³⁰ Carlos Marx, *Crítica de la dialéctica y la filosofía hegelianas en general*, ed. cit., pág. 65.

humana, el arte que se mueve en el terreno de la objetividad, como proceso de creación objetiva por el hombre, tendrá una significación inferior con respecto a otras formas de autoconciencia de la idea y llegará a ser incluso, a los ojos de Hegel, «cosa del pasado». Marx reivindica la objetividad, distinguiéndola de la enajenación, a la que sitúa sobre una base concreta, histórico-social. Veamos, a grandes rasgos, cómo al reivindicarse la objetividad para la esencia humana, lo estético pierde el carácter trascendente, metafísico, que le atribuía Hegel y el arte aparece como un peldaño superior del proceso de objetivación del hombre mismo, a la vez que emerge lo estético en la relación dialéctica del sujeto y el objeto con una objetividad peculiar.

III

El hombre se objetiva porque él mismo es un ser objetivo; vale decir, es de por sí objeto y tiene un objeto. «Un ser que no tiene en un objeto fuera de sí, no es un ser objetivo. Un ser que no es de por sí objeto para un tercer ser no tiene un ser por *objeto*, es decir, no se comporta objetivamente, su ser no es un ser objetivo».³¹ Pero un ser al margen de toda relación, que no tiene una realidad fuera de sí, que no tiene objeto ni es objeto para otro es un ser irreal. «Un ser no-objetivo es uno no-ser... un ente irreal, no sensible, puramente pensado, es decir, puramente imaginario, un ente de la abstracción».³² Vista desde el ángulo del sujeto, la relación de objetividad aparece en el hombre como necesidad natural que sólo puede satisfacerse en determinado objeto, que existe independientemente del sujeto, pero que es un objeto indispensable para que las fuerzas naturales de su ser se exterioricen, se afirmen. El hombre como ser natural es, a la vez, activo y pasivo. Impulsado por la necesidad, tiende hacia el objeto, trata de exteriorizar, de aplazar en él, las fuerzas de su ser; es «un ser natural activo». En cuanto ser sensible objetivo, la necesidad se halla limitada por el objeto y entraña un elemento de pasividad, de dependencia en la relación de objetividad, ya que estos objetos existen fuera de él como objetos independientes; es, por ello, «un ser que *padece*, un ser condicionado y limitado».³³

Así, pues, la objetividad se encuentra ya al nivel de la existencia natural. «Pero el hombre no es solamente un ser natural, sino que es un ser natural *humano*; es decir, un ser que es para sí mismo y, por tanto, un ser *genérico*, y como tal debe necesariamente actuar y afirmarse tanto en su ser como en su saber. Por tanto, ni los objetos *humanos* son los objetos naturales tal y como se ofrecen directamente ni el sentido *humano*, tal y como es de un modo inmediato, es sensoriedad *humana*».³⁴ Dicho en otros términos: el hombre es ser natural humano, o sea, un ser natural que se define como hombre no por una ruptura con la naturaleza, sino remontándose sobre ella, superándola en esta doble dirección: fuera de sí mismo, actuando sobre la naturaleza exterior, transformándola, creando un mundo de objetos humanos y, en

³¹ *Op. cit.*, pág. 59.

³² *Op. cit.*, pág. 17.

³³ *Op. cit.*, pág. 59.

³⁴ *Op. cit.*, pág. 60.

consecuencia, humanizándola; en sí mismo, remontándose sobre su vida instintiva, puramente biológica, transformando su propia naturaleza y creando el mismo, con su actividad, unos sentidos humanos, una sensibilidad humana. La actividad que permite esta doble transformación –exterior e interior– es la actividad práctica material, el trabajo humano. Esta doble transformación entraña, a su vez, una doble liberación: respecto de sí mismo, de su necesidad subjetiva, natural, y respecto de la naturaleza, hacia la cual, en cuanto ser natural, se comportaba pasivamente.

El trabajo establece, en primer lugar, una cierta distancia, que va ampliándose en el proceso de producción social, entre la necesidad y el sujeto, o también, entre la necesidad y el objeto destinado a satisfacerla. «El hombre produce incluso libre de la necesidad física y, en un verdadero sentido, sólo produce cuando se ve libre de ella».³⁵ Esto le permite crear los objetos más alejados de sus necesidades físicas y pasar así a producir objetos que satisfacen necesidades cada vez más humanas, menos materiales, hasta llegar a crear un objeto –el objeto estético– que sólo tiende a satisfacer una necesidad espiritual. La estética idealista había partido de esta libertad respecto de la necesidad física para subrayar el «desinterés de la obra de arte» (Kant). Pero el desinterés respecto de la utilidad inmediata, que se da incluso en el trabajo mismo, no implica un desinterés espiritual. La obra de arte satisface una necesidad no ya inmediata, natural, sino una necesidad puramente humana de expresión y afirmación del hombre. Ahora bien, la creación de este objeto humano peculiar que es la obra de arte, así como su percepción, sólo puede darse cuando el trabajo del hombre ha elevado considerablemente su poder sobre la naturaleza exterior y sobre su propia naturaleza; es decir, cuando liberado de la opresión de la necesidad física, el hombre trata de satisfacer necesidades propiamente humanas.

El trabajo convierte la relación sujeto-objeto que, en el ser natural, es inmediata y forzosa, en una relación mediata y libre. La necesidad natural del hombre esclaviza al sujeto que la siente y, a su vez, lo vuelve esclavo del objeto en que puede aplacarla. Mientras el hombre se siente bajo el imperio de la necesidad natural, no hay distancia entre el sujeto y el objeto. El objeto sólo le interesa como objeto de su necesidad y de la necesidad sólo se satisface consumiendo, destruyendo el objeto. La necesidad impulsa hacia el objeto, sin que admita mediación alguna. Por ello, en esta relación se hace imposible la contemplación del objeto. La contemplación implica una doble liberación: respecto de la necesidad y del objeto. La actitud contemplativa sólo puede darse en el sujeto que, mediante el trabajo, se halla en una relación mediata con el objeto. El trabajo de por sí es una relación mediata. Marx ha definido el trabajo en *El Capital* como la actividad del hombre encaminada a un fin. «Al final del proceso de trabajo, brota un resultado que antes de comenzar el proceso existía ya en la *mente del obrero*; es decir, un resultado que tenía ya existencia *ideal*. El obrero no se limita a hacer cambiar de forma la materia que le brinda la naturaleza, sino que al mismo tiempo, *realiza en ella su fin*, fin que él *sabe* que rige como una ley las modalidades de su actuación y al que tiene

³⁵ *Manuscritos*, ed. cit., págs. 75-76.

necesariamente que supeditar su voluntad».³⁶ Así, pues, entre el sujeto que produce y el objeto producido está el fin, la idea, la imagen ideal que ha de materializarse en un objeto concreto. Gracias al trabajo, en cuanto actividad práctica consciente en la que se establece una relación mediata entre el sujeto y el objeto, el hombre puede detenerse ante el objeto, rodearlo, contemplarlo, o bien anticipar el objeto real como imagen ideal, es decir, imaginario. Sin esta capacidad de contemplar el objeto, o sea, de establecer una distancia entre el sujeto y el objeto, no habría propiamente percepción estética, captación de un objeto con sus cualidades estéticas. Sin la capacidad de anticipar lo real idealmente, no habría propiamente creación de objetos humanos y, por tanto, de ese tipo de objetos que requieren una mayor capacidad de anticipación o imaginación, que son las obras de arte.

El trabajo crea un mundo de objetos que son humanos en un doble sentido: a) en cuanto naturaleza transformada por el hombre para satisfacer sus necesidades humanas y, por tanto, objetos útiles; b) en cuanto el hombre objetiva, materializa en ellos sus fines, ideas, voluntad; en una palabra, su esencia humana, sus fuerzas esenciales como ser humano. Así pues, los objetos son útiles y, además expresan la esencia humana. «La historia de la industria y la existencia *objetiva* de la industria son el libro *abierto* de las fuerzas *humanas* esenciales, la *psicología* humana expuesta en forma sensible. Hasta ahora no había sido concebida en su indisoluble relación con la *esencia humana*, sino exclusivamente en una relación exterior de utilidad, ya que al moverse en el marco de la enajenación los hombres sólo podían ver la realidad de las fuerzas esenciales humanas y la *actividad específica humana* en el ser general del hombre, en la religión o en la historia en sus formas generales abstractas como política, arte, literatura, etc. En la industria ordinaria, material nos encontramos... bajo la forma de *objetos* sensibles, extraños y útiles, bajo la forma de la enajenación, con las fuerzas esenciales del hombre objetivadas».³⁷

En esta capacidad del hombre de objetivar, mediante el trabajo, sus «fuerzas esenciales», es decir, de crear objetos que expresan su esencia, reside la posibilidad de crear objetos, como las obras de arte, que elevan a un grado superior la capacidad de expresión y de afirmación del hombre en el mundo objetivo, despegada gracias al trabajo.

En los productos del trabajo, esta capacidad de expresión de la esencia humana se manifiesta en el marco de la utilidad material del objeto, ya que éste se produce, ante todo, para satisfacer una determinada necesidad del hombre. En cambio, la obra de arte es, ante todo, un objeto que testimonia el mundo interior del hombre, su esencia, y por ello tiende a liberarse de la utilidad material que enmarca este testimonio en los productos del trabajo. Su utilidad se mide por la plenitud y riqueza de la expresión que entraña. Lo que quiere decir que no es útil aplacar una necesidad determinada, sino por satisfacer la necesidad general que siente el hombre de objetivarse, de afirmar su esencia y de reconocerse en el mundo objetivo por él creado y por él humanizado. Así, pues, el trabajo artístico no se diferencia del trabajo ordinario porque éste se haga buscando una utilidad y aquél por desinterés, por puro placer o juego, sino

³⁶ Carlos Marx, *El Capital*, trad. de Wenceslao Roces, tomo I, vol. I, Fondo de Cultura Económica, México, 2ª ed., 1959, pág. 131.

³⁷ *Manuscritos*, ed. cit., págs. 109-110.

porque la actividad artística tiende a liberarse de la utilidad estrecha, unilateral para dejar paso a una utilidad general humana, de carácter espiritual. «La necesidad o el espíritu, por tanto, han perdido su naturaleza *egoísta*, y la naturaleza ha perdido su simple utilidad en virtud de que la utilidad se ha convertido en utilidad humana».³⁸ Pero la utilidad espiritual, puramente humana, que define el arte, se da ya, en el marco de una utilidad material, *egoísta*, en los productos del trabajo humano. De ahí que la creación artística se base en esta actividad práctica, material, ya que en definitiva la obra de arte no hace más que expresar en toda plenitud y libertad el contenido espiritual, humano que, en forma limitada, se despliega en el producto del trabajo.

IV

«Ni la naturaleza –objetivamente– ni la naturaleza subjetivamente existe de un modo inmediato adecuado al *ser humano*».³⁹ Por tanto, el ser humano tiene que hacerse remontándose sobre esta doble naturaleza –objetiva y subjetiva–. Como el trabajo es una actividad *consciente* que permite al hombre transformar la naturaleza exterior, «transforma su propia naturaleza, desarrollando las potencias que dormitan en él».⁴⁰ El trabajo asegura la elevación del hombre sobre la naturaleza, creando un mundo de objetos humanos, y, a su vez, lo eleva sobre si mismo, en lo que tiene de naturaleza, creando una subjetividad humana, es decir, creándose como ser consciente, dotado de voluntad y sensible, sobre su vida instintiva. Ello significa que también los sentidos dejan de ser meramente naturales, biológicos y se vuelven humanos. Los sentidos del animal son pura y simplemente medios del organismo para asegurar su existencia física. Se humanizan en el hombre en la medida en que éste se libera de la necesidad física, en que no se pierde en el objeto, es decir, no gira, impulsado por la necesidad natural, en su órbita. Pero esto sólo es posible cuando el objeto se vuelve para él un objeto social, humano. «El ojo se convierte en un ojo *humano* cuando su objeto se ha vuelto un objeto social *humano*, un objeto que emana del hombre y está destinado al hombre».⁴¹ Es decir, cuando puede captar un objeto no ya en su inmediatez natural, sino en su significación humana. Por tanto, la sensibilidad del hombre en cuanto tal no ha surgido como resultado de un desarrollo biológico, natural, aunque lo suponga, sino, ante todo, como fruto del desarrollo histórico-social, en el proceso de creación de un mundo objetivo por el trabajo humano. «La formación de los cinco sentidos es el trabajo de toda la historia del mundo hasta hoy».⁴² En cuanto los sentidos captan objetos humanos –objetos en los que se expresa el hombre– al apropiarse el objeto, se apropian también la esencia humana desplegada en ellos y de esta manera son también medios de autoconocimiento del hombre. Ello es lo que quiere decir Marx al afirmar que

³⁸ *Op. cit.*, pág. 107.

³⁹ Carlos Marx, *Crítica de la dialéctica y la filosofía hegelianas en general*, pág. 60.

⁴⁰ Carlos Marx, *El Capital*, tomo I, vol. I, pág. 130, ed. cit.

⁴¹ *Manuscritos*, ed. cit., págs. 106-107.

⁴² *Op. cit.*, pág. 108.

«los sentidos se han vuelto directamente, en la práctica teóricos».⁴³ Subraya así, a diferencia de Hegel, que el hombre no se afirma en el mundo objetivo sólo como ser pensante, sino por todos sus sentidos. Los sentidos son tan humanos como el pensamiento y, como él, nacen y se enriquecen en la relación humana específica que se da en la humanización de la naturaleza por medio del trabajo. «Se necesita la objetivación del ser humano, desde el punto de vista teórico y práctico, para que el *sentido* del hombre se vuelva humano y también para crear *un sentido humano* que corresponda a toda la riqueza del ser humano natural».⁴⁴

La sensibilidad estética surge en este proceso de afirmación del ser humano. Las cualidades del objeto son percibidas como cualidades estéticas cuando se captan sin una significación utilitaria directa, como expresión de la esencia del hombre mismo. El sentido estético surge cuando la sensibilidad humana se ha enriquecido a tal grado que el objeto aparece como manifestación de la potencia del ser humano, como estético. «Sólo por el despliegue objetivo de la riqueza del ser humano, la riqueza de los sentidos *humanos* subjetivos, un oído musical, un oído sensible a la belleza de las formas, en una palabra, los *sentidos capaces* de goces humanos se convierten en sentidos que se manifiestan como fuerzas del ser humano, y se han desarrollado o producido...».⁴⁵ La sensibilidad estética como forma de la sensibilidad humana expresa, en un nivel superior, la relación humana con el objeto, la capacidad de captar en toda su pureza la significación humana de un objeto que el hombre mismo crea, el objeto estético. Pero también puede captar lo humano en la naturaleza no tocada por el hombre: en una montaña, en un árbol, en una planta, etc. Gracias a la sensibilidad estética el hombre puede «humanizar» una naturaleza que él mismo no ha transformado, integrándola en su mundo. Y gracias a esta integración, puede percibirla con cualidades estéticas. La naturaleza por sí misma no tiene valor estético: necesita ser humanizada. El hombre tiene que desplegarse en ella y hacerla entrar en su mundo. Para el hombre primitivo la naturaleza no podía ser bella, ya que se alzaba ante él como un poder extraño, terrible que no podía integrar en su existencia. Y esta actitud se prolongó hasta que el hombre pudo afirmarse con el trabajo humano, en la naturaleza y crearse, con ello, un sentimiento de la naturaleza. La sensibilidad estética requiere la afirmación del ser humano frente a la necesidad física o frente al utilitarismo estrecho, para que su riqueza humana pueda manifestarse y, con ello, la posibilidad de captar un objeto como objeto estético. «El hombre abrumado por las preocupaciones, por la necesidad, no tiene sentido para el más bello espectáculo; el comerciante en minerales sólo el valor comercial del mineral, pero no la belleza ni la naturaleza particular del mineral...».⁴⁶ Objeto y sujeto se hallan en una relación mutua: la significación humana del primero sólo existe para el sentido humano del segundo; a su vez, el sentido correspondiente en el sujeto sólo se vuelve humano —y, en un nivel superior, estético—, cuando su objeto lo es, es decir, cuando se carga de una riqueza humana.

⁴³ *Op. cit.*, pág. 107.

⁴⁴ *Op. cit.*, pág. 109.

⁴⁵ *Op. cit.*, pág. 108.

⁴⁶ *Op. cit.*, págs. 108-109.

«Sólo la música despierta el sentido musical en el hombre; la más bella música no tiene *ningún* sentido para el oído no musical; no es un objeto, pues mi objeto no puede ser más que la manifestación de las fuerzas de mi ser».⁴⁷

Así pues, la música como forma particular del arte requiere un objeto y una disposición subjetiva o sentido, también particulares. Las diversas formas del arte surgen, por tanto, al cambiar los dos términos de la relación dialéctica que constituye la esencia de lo estético: el objeto humanizado y el sentido por medio del cual se manifiesta su riqueza humana. «Para el ojo, el objeto no es el mismo que para el oído y el objeto del ojo es distinto del objeto del oído».⁴⁸ En consecuencia, la manera peculiar como se afirma el hombre, en la relación estética, en el mundo objetivo, y su modo peculiar de apropiarse el objeto estético, dependerá de la naturaleza peculiar de este último, y de la peculiaridad del sentido que le corresponde como sentido que ha superado su naturaleza biológica y es plenamente un sentido humano. En cada modo particular de objetivación del ser humano y de humanización del objeto, se remiten el uno al otro: el sujeto requiere, determina el objeto y el objeto crea su propio sujeto. El arte, como objeto, educa la sensibilidad artística, es decir, hace brotar la sensibilidad que ha de captar su riqueza. «*El objeto del arte* –escribe Marx en la Introducción a la crítica de la economía política– *crea el público capaz de comprender el arte y gozar de la belleza. La producción no sólo produce un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto*».

Este sujeto es el hombre como ser social, es decir, como hombre que entra en relación con la naturaleza y consigo mismo a través de otros hombres. Sólo en la sociedad la naturaleza es humanizada por el hombre y se torna realidad de sus fuerzas humanas, en objetivación de su esencia humana, en objeto humano. Y sólo en la sociedad el hombre es un «ser natural humano»; vale decir, el sujeto que corresponde al objeto humano. Incluso en la relación más singular, en su aparente repliegue absoluto sobre sí mismo, en la soledad, el hombre está en relación con los demás. Por ello dice Marx que «el individuo es un ser social».⁴⁹

Así pues, en la producción general y, en esa producción particular que surge en cierta fase del desarrollo de la sociedad como creación «conforme a las leyes de la belleza», la relación entre sujeto y objeto es una relación social, en la cual el sujeto existe para el objeto y éste para el sujeto. Y lo que los mantiene unidos es justamente su carácter social. Este carácter social de la relación determina el modo humano de enfrentarse al objeto, en una actitud libre, creadora y consciente, que hace que el hombre en la medida en que se apropia el objeto, se siente libre, independiente ante él. «El hombre no se pierde en su objeto, cuando éste es para él objeto *humano* u hombre objetivo. Ello sólo es posible cuando el objeto se vuelve un objeto social, y él mismo se torna para él un ser social, de la misma manera que la sociedad se le convierte en un ser en este objeto».⁵⁰

⁴⁷ *Op. cit.*, pág. 108.

⁴⁸ *Op. cit.*, pág. 108.

⁴⁹ *Op. cit.*, pág. 104.

⁵⁰ *Op. cit.*, pág. 107.

V

El artista es el hombre que crea objetos conforme a las leyes de la belleza, o sea, transformando una materia para imprimirle una forma y desplegar así, en un objeto concreto-sensible, su esencia humana.

El artista es un hombre rico, no en el sentido material, único admisible para la economía política moderna, sino rico como ser social que se siente impulsado a despegar su esencia. Si el hombre se ha creado a sí mismo afirmándose en el mundo objetivo mediante el trabajo, su potencia de objetivación, de afirmación, será para Marx la medida de su riqueza. *«El hombre rico es el que tiene necesidad de una totalidad de expresión vital humana. El hombre en el cual su propia realización existe como una exigencia interior, como una necesidad».*⁵¹

El hombre se apropia la riqueza de su ser, de su naturaleza, apropiándose la naturaleza. Pero el hombre sólo puede apropiársela contrayendo determinadas relaciones con los demás hombres, en el marco de determinadas relaciones de producción, como dirá Marx en sus trabajos posteriores. En estas relaciones se invierte por completo el sentido del trabajo humano. En vez de afirmarse en él, se pierde, se enajena su esencia. En vez de humanizarse, se deshumaniza. *«La desvaloración de los hombres –dice Marx– aumenta en proporción a la valoración de los objetos».* Cuanto más pone en el trabajo, cuanto más se objetiva, más pierde, más se enajena su ser, más extraño es para él el mundo que él mismo ha creado con su trabajo, tanto más poderoso y rico se vuelve este mundo exterior y tanto más impotente y pobre se vuelve su mundo interior. En virtud de la enajenación, la relación humana fundamental –el trabajo–, [es] la que define al hombre, la que la humaniza y hace de él un ser consciente y libre, desposee al trabajador de su esencia humana y lo convierte en cosa, en mercancía.

El trabajo es en su origen una actividad libre; el hombre sólo puede producir cuando se libera de la necesidad física, pero ahora el trabajo se le impone como algo exterior que no puede rehuir, puesto que es el único medio de que dispone para asegurar su subsistencia física. Es un trabajo impuesto, forzado, exterior al obrero, que ya no satisface una necesidad interior, especialmente humana de afirmarse en el mundo objetivo. Su «exterioridad» se manifiesta *«en que el trabajo no es para él, sino para otro, en que no le pertenece y en que su propio trabajo él mismo no se pertenece, sino que pertenece a otro».*⁵²

El artista tiende a realizar plenamente la objetivación del ser humano. Como hombre rico que es, trata de desplegar su riqueza en un objeto concreto-sensible por una «exigencia interior», por una necesidad interna. Su actividad prolonga y eleva aún más la esencia del trabajo humano, que se realiza siempre en el marco de la utilidad material que han de satisfacer los productos del trabajo. En el trabajo enajenado, esta actividad humana deja de ser la actividad en la que el hombre afirma su ser, se expresa y se reconoce a sí mismo, para quedar vinculada principalmente a su utilidad material.

⁵¹ *Manuscritos*, ed. cit., págs. 111-112.

⁵² *Op. cit.*, pág. 73.

La actividad del artista tiende a realizar precisamente esa afirmación de la esencia humana que frustra el trabajo enajenado y que incluso cuando el trabajo humano tiene un carácter positivo para el trabajador, aparece limitada por las exigencias de su utilidad material. Pero el trabajo artístico no puede responder, fundamentalmente, a la búsqueda de una utilidad material sin negar lo que constituye el verdadero fin de su actividad: expresar las «fuerzas esenciales» del ser humano. De ahí que el artista no pueda producir respondiendo a una necesidad exterior, convirtiendo su actividad en una actividad que le sea extraña, impuesta desde afuera, ya que entonces no satisface su necesidad interior de desplegar su riqueza humana; su actividad deja de ser un fin para convertirse en medio. Pero sólo cuando el artista crea libremente –es decir, respondiendo a una necesidad interior– puede encaminar su actividad al verdadero fin del arte: afirmar la esencia humana en un objeto concreto-sensible.

Ahora, bien, ¿cuál es el destino de arte en una sociedad en que la «propiedad material, inmediatamente sensible, privada, es la expresión material sensible de la vida *humana enajenada*».⁵³ El arte, como otras formas de la actividad espiritual, «sólo son formas *particulares* de la producción, y caen bajo su ley general».⁵⁴ De acuerdo con esta ley, en la sociedad capitalista, la producción adquiere predominante y universalmente el carácter de producción de mercancías, es decir, de objetos que se producen no para el propio consumo, sino con destino al mercado, para ser cambiadas. Los objetos del trabajo se miran exclusivamente por su utilidad material y como objetos que tiene un valor de cambio, es decir, como objetos destinados a ser cambiados por otros, que se hallan, a través de su valor de cambio, en una relación cuantitativa con ellos. Y así como los productos de trabajo humano sólo interesan como mercancías, se tiende a ver las obras de arte como productos destinados también al mercado y sujetos, por tanto, a las vicisitudes de la producción mercantil capitalista. «Todas las llamadas formas superiores del trabajo –intelectual, artístico, etc.– se han convertido en objetos de comercio y, por tanto, han perdido su vieja aureola».⁵⁵ El arte, como otras formas de producción espiritual, «se aprecia exclusivamente por su valor comercial».⁵⁶

En la sociedad capitalista, la obra de arte es «productiva» cuando tiene un valor de cambio, cuando se destina al mercado, cuando se somete a las exigencias de éste, a las fluctuaciones de la oferta y la demanda. Y como no existe para la obra de arte una medida objetiva que permita determinar el valor de esta mercancía,⁵⁷ el artista queda sujeto a los gustos, preferencias, ideas y concepciones estéticas de quienes influyen decisivamente en el mercado. El artista en tanto que produce obras de arte destinadas al mercado que las absorbe, no puede dejar de atender a las exigencias de éste, que afectan en ocasiones tanto al

⁵³ *Op. cit.*, pág. 102.

⁵⁴ *Op. cit.*, pág. 103.

⁵⁵ Carlos Marx, *El trabajo asalariado* (C. Marx. y F. Engels, Obras completas, 2ª ed. en ruso, t. 6, pág. 601, Moscú 1957).

⁵⁶ *Op. cit.*, pág. 601.

⁵⁷ «El valor de toda mercancía se determina por la cantidad de *trabajo materializado* en su valor de uso, por el *tiempo de trabajo socialmente necesario para su producción*» (Carlos Marx, *El Capital*, tomo I, vol I, pág. 138. ed. cit.). Pero la obra de arte no puede ser reducida al tiempo de trabajo socialmente necesario invertido en su creación. Falta de esta determinación objetiva, su valor de cambio se establece por una categoría tan subjetiva superficial como es el precio, fijado de acuerdo con las preferencias del público burgués.

contenido como a la forma de la obra de arte, con lo cual se limita a sí mismo, y con frecuencia niega, sus posibilidades creadoras, su individualidad.

Se produce así una especie de enajenación, ya que se desnaturaliza la esencia del trabajo artístico. El artista no se reconoce plenamente en su producto, pues todo lo que crea respondiendo a una necesidad exterior es extraño, ajeno a él. Esta extrañeza es total, cuando invirtiéndose radicalmente el sentido de la creación artística –expresar, afirmar, objetivar al hombre en un objeto concreto-sensible–, esta actividad deja de ser fin para convertirse en medio para subsistir. En la mercancía pura y simple la utilidad material es forzosa, ya que está destinada a satisfacer una necesidad material y, por tanto, sólo en el marco de ella, puede afirmarse, objetivarse el ser humano y reconocerse a sí mismo. Pero en la obra de arte, el predominio de la utilidad material niega la esencia misma de la obra de arte, ya que a diferencia de la mercancía simple tiene como fin principal no satisfacer determinada necesidad del hombre, sino su necesidad general de expresión y afirmación en el mundo objetivo.

Así pues, se niega la libertad de creación, ya que ésta sólo se despliega cuando el artista encamina su actividad hacia ese fin, satisfaciendo una necesidad interior, no las necesidades exteriores que derivan de la degradación de la obra de arte a la condición de mercancía, es decir, de objeto de compra y venta. En una sociedad en la que la obra de arte puede descender a la categoría de mercancía, el arte se enajena también, se empobrece o pierde su esencia. Al señalar en los *Manuscritos* que, bajo el régimen de la propiedad privada capitalista, el arte cae «bajo la ley general de la producción», Marx alude claramente a esta degradación de la creación artística, con lo cual sienta las bases de la tesis que expresará abiertamente en sus trabajos posteriores al señalar la contradicción entre arte y capitalismo, entre producción mercantil y libertad de creación. Así en su *Historia crítica de la plusvalía* dirá que «el capitalismo es hostil a algunas ramas de la producción, como el arte y la poesía».

Pero incluso bajo el capitalismo el artista trata de escapar a la enajenación porque un arte enajenado es la negación misma del arte. El artista no se resigna a sucumbir a ella convirtiéndose él también en un trabajador asalariado. Defendiendo la independencia creadora del artista, Marx escribe en su juventud: «El escritor debe, naturalmente, ganar dinero para poder vivir, pero no debe en ningún caso vivir y escribir para ganar dinero...». Y agrega poco después: «El escritor no considera sus trabajos, de ningún modo, como un medio. Son fines en sí».⁵⁸ Al convertir la obra de arte en mercancía, el fin en sí, necesidad interior de expresarse, de afirmar su esencia humana, social, al imprimir a una materia determinada forma –se convierte en medio de subsistencia y el artista deja de crear libremente, pues sólo puede crear así cuando despliega la riqueza de su ser frente a la necesidad exterior, satisfaciendo su necesidad interior como ser social. El artista tiende a superar la enajenación que invierte el sentido de la creación artística, y por tanto, el de su propia existencia. Busca soluciones intentando escapar a la enajenación, negándose a que su

⁵⁸ Carlos Marx, *Debatos sobre la libertad de prensa* (Karl Marx-Friedrich Engels, *Sur la littérature et l'Art.*, pág. 195, Editions Sociales, París, 1954: MEGA, t. I, págs. 22-223).

obra se someta al destino de la mercancía, y trata así de conquistar su libertad al precio de terribles privaciones. Pero la fuente de la enajenación que amenaza también al arte está fuera, es, ante todo, una enajenación económico-social; por tanto, de acuerdo con Marx, sólo un cambio en las relaciones sociales, puede hacer que el trabajo humano recobre su verdadero sentido humano y que el arte sea el medio de satisfacer una alta necesidad espiritual y no simple medio de subsistencia material, física. De ahí que la salvación del arte esté, en definitiva, no en el arte mismo, sino en la transformación revolucionaria de las relaciones económico-sociales que hacen posible la degradación de la producción artística al caer bajo la ley general de la producción mercantil capitalista.⁵⁹

VI

Podemos resumir las ideas estéticas fundamentales de los *Manuscritos* económico-filosóficos de Marx en los siguientes términos:

- a) Existe una relación peculiar entre el sujeto y el objeto (creación «conforme a las leyes de belleza» o «asimilación artística de la realidad») en la cual el sujeto transforma al objeto, imprimiendo determinada forma a una materia dada. El resultado es un nuevo objeto –el objeto estético–, en el que se objetiva, se despliega la riqueza humana del sujeto.
- b) Esta relación entre sujeto y objeto-relación estética tiene un carácter social; se desarrolla sobre una base histórico-social; en el proceso de humanización de la naturaleza mediante el trabajo y de objetivación en ella del ser humano.
- c) La asimilación estética de la realidad alcanza su plenitud en el arte como trabajo humano superior que tiende a satisfacer la necesidad interna del artista de objetivarse, de expresarse, de desplegar sus «fuerzas esenciales» en un objeto concreto-sensible. Al liberarse de la utilidad material, estrecha, de los productos del trabajo, el arte eleva a un nivel superior la objetivación y afirmación del ser humano que, en el marco de la utilidad material, se da en forma limitada en dichos productos.
- d) La realización estética del hombre con la realidad, en cuanto relación social, no sólo crea el objeto sino también el sujeto. El objeto estético sólo existe en su esencia humana, estética, para el hombre social.
- e) El arte se enajena cuando cae bajo la ley general de la producción mercantil capitalista, es decir, cuando la obra de arte se transforma en mercancía.

Partiendo de estas tesis, podemos abordar el problema de la esencia de lo estético y de lo bello en particular para establecer la diferencia fundamental entre las ideas estéticas de Marx, contenidas en su *Manuscritos* de 1844, y las concepciones estéticas idealistas y

⁵⁹ Marx no habla explícitamente en los *Manuscritos* de una enajenación artística, pero al señalar la transformación de la obra de arte en mercancía en el marco de las relaciones sociales capitalistas, queda despejado el camino para una interpretación como la que hemos esbozado aquí, interpretación que, por otra parte, concuerda, a nuestro modo de ver, con la trayectoria posterior de su pensamiento y especialmente con el desarrollo que recibirá su teoría de la enajenación en *El Capital* como «fetichismo de la mercancía».

materialistas premarxistas. A riesgo de generalizar, podemos reducir a tres las soluciones dadas al problema estético fundamental de la esencia de lo estético.

- 1) Lo estético como propiedad o manifestación de un ser espiritual universal (Idea en Platón, Dios en Plotino, Idea Absoluta en Hegel, etc.). Se admite la objetividad de lo bello en un sentido idealista y se niega el papel de lo material como fuente o condición necesaria de lo bello. Lo bello es trascendente al hombre.
- 2) Lo estético como creación de nuestra conciencia, ya genérica o individual, independientemente de las propiedades de los objetos. Se niega cualquier objetividad de lo bello, ya que es una creación del sujeto, producto de su actividad subjetiva, entendida ésta en un sentido idealista (Estética de la «proyección sentimental», etc.).
- 3) Lo estético –lo bello en particular– se halla en las cosas mismas, en ciertas cualidades formales –simetría, proporción, ritmo, «sección de oro», etcétera–. La belleza reside en los objetos, independientemente de sus relaciones con el hombre (estética de la imitación. Spinoza, Lessing, etc., y, sobre todo, los materialistas premarxistas: Diderot, Chernishevski, etcétera).

La esencia de lo estético se ve, por tanto, en un mundo ideal, en el sujeto o en los objetos en sí. Partiendo de la tesis de los *Manuscritos* se llega a una solución radicalmente distinta de las anteriores.

Frente a las concepciones que sostienen la trascendencia ideal de lo estético, subrayaremos su carácter humano, pues si el hombre hace emerger lo estético de las cosas mismas, en una actividad práctica material, imprimiendo a lo natural determinada forma con el fin de expresar un contenido espiritual, humano, lo bello no puede existir al margen del hombre. Y este carácter humano no sólo lo determina el origen del arte, sino también lo bello natural en cuanto sólo existe porque la naturaleza es humanizada. La belleza no es atributo de un ser universal, sino que se da por el hombre tanto en los objetos artísticos como en las cosas de la naturaleza. Por otra parte, en cuanto objeto social, humano, el objeto estético revela su esencia al hombre, solo existe para él, en cuanto «ser natural humano», es decir, como hombre social.

Frente a las concepciones que subrayan la dependencia de lo estético respecto del hombre a la vez que niegan su objetividad (lo estético como creación o proyección del sujeto), subrayaremos que lo estético sólo se da en la dialéctica del sujeto y del objeto y que, por tanto, no puede ser reducido de las propiedades de la conciencia humana, de cierta estructura de ella, de la psique o de determinada constitución biológica del sujeto. La conciencia estética, el sentido estético, no es algo dado, innato o biológico, sino que surge histórica, socialmente, sobre la base de la actividad práctica material que es el trabajo, en una relación peculiar en que el objeto sólo existe para el objeto y éste para el sujeto. Por otra parte, el objeto estético no se reduce al sujeto, sino que existe independientemente de la percepción o del juicio subjetivos. Existe fuera de la relación psíquica, perceptiva con el objeto, pero no al margen de la relación de hombre social con la realidad. No es una propiedad del sujeto, sino del objeto, y no de cualquier objeto, sino de un objeto

subjetivizado, humanizado. Lo estético es objetivo en cuanto no depende de la percepción, juicio o representación de un sujeto o de muchos sujetos, pero sólo existe para el hombre en cuanto ser social. Existe al margen del sujeto individual, pero no al margen de la relación entre sujeto y objeto, como relación social. Tiene una realidad peculiar que no es mera proyección del sujeto. Su origen social, humano no excluye cierta objetividad. Lo estético se manifiesta siempre a través de una forma que es siempre objetiva. Y el contenido espiritual que el sujeto vierte en ella sólo existe estéticamente, en cuanto se materializa, se objetiva de un modo concreto-sensible. Pero el objeto estético tiene una realidad peculiar que resiste a las percepciones, juicios o representaciones que recaen sobre él. Su objetividad no implica independencia respecto del hombre social. Una es la objetividad del mármol de que está hecha la estatua –objetividad física que implica independencia respecto de todo sujeto– y otra la objetividad de la estatua como realidad estética, cuya forma y cuyo contenido no existen al margen del hombre social. Lo estético abraza la condición estética de la estatua, no su realidad física. Ciertamente tiene por soporte esta realidad física a la que trasciende y sin la cual no podría sostenerse. Lo físico, el mármol, está en ella superado, absorbido, pero está ahí. Destruída físicamente, la estatua lo sería también como realidad estética. Lo estético no se reduce a lo físico, pero no puede prescindir de él, pues la cualidad estética se da siempre como naturaleza humanizada, es decir, trascendida, cargada de una significación humana siendo al mismo tiempo concreto-sensible.

Veamos ahora el tercer tipo de concepciones de lo estético. La realidad sería no ya el soporte de la belleza, sino la belleza misma. Lo estético estaría en el objeto en sí. La belleza se reduciría a ciertas propiedades del objeto, a cierta estructura o disposición de sus partes: proporción, simetría, «línea de la belleza» de Hogarth, «sección de oro», etc. Todos estos elementos estéticos tienen un carácter formal: se refieren a la forma de los objetos. Se dan en unos objetos bellos y en otros no. La simetría es clásica, pero no barroca. Si se aceptan en un caso como criterio estético, habremos de descalificar estéticamente a las obras en que no aparecen. El problema desaparece si estos elementos formales se ven en función de un contenido espiritual. Sólo así adquieren sentido, desde el punto de vista estético, la proporción clásica y la desproporción barroca. Esto nos permite concluir que el objeto de por sí, y por tanto sus elementos formales, si no se le humaniza, es decir, si no se le carga de un contenido espiritual, no asciende a bello. La naturaleza de por sí al margen de toda humanización, está también al margen de lo estético. La naturaleza de por sí no necesita ser bella; es el hombre quien necesita su belleza para expresarse, para objetivarse, para reconocerse a sí mismo en ella.

Se comete una verdadera transgresión de límites cuando se quiere ver la realidad estética en la realidad natural, física, que la soporta y sin la cual no puede existir. Pero la realidad física de por sí necesita ser superada, transformada, humanizada para que tenga un valor estético. Este valor empieza cuando deja de ser una realidad en sí para integrarse en un mundo de significaciones humanas.

Podemos, pues, concluir que cabe hablar de una objetividad de lo estético que no es la objetividad ideal ni material, consideradas abstractamente, sino la objetividad de una

realidad peculiar que no es reductible pura y exclusivamente a lo espiritual o a lo material, ya que lo físico por sí mismo no es estético, y lo espiritual –el contenido humano-sólo– tiene valor estético cuando se vierte en una forma, es decir, cuando se despliega en un objeto concreto-sensible. Pero se trata, a la vez, de una objetividad con respecto al sujeto que percibe o enjuicia al objeto estético, que no excluye la dependencia del hombre como ser social, ya que lo estético sólo surge en la relación social entre sujeto y objeto, y no la excluye, además porque lo estético no sólo existe por el hombre sino para el hombre. Existe fuera de la conciencia humana, pero, en cuanto implica afirmación y expresión del hombre, sólo tiene sentido para él. Es una objetivación social, humana: dentro de los límites del hombre como «ser natural humano». Una objetividad que lejos de negar su dependencia respecto del hombre, existe sólo como objetividad humana, social, nacida sobre la base de la actividad práctica material del hombre.

La estética idealista ha acentuado el papel de la actividad del sujeto en la relación estética, pero negando, como se ve palmariamente en Hegel, el objeto. La estética materialista premarxista sólo ve el objeto, y el sujeto se vuelve en ella pasivo, mero contemplador y registrador de la belleza dada en la realidad. En un caso, la actividad es puramente ideal; en el otro, se ignora la actividad del sujeto. Por tanto, lo que diferencia fundamentalmente las ideas estéticas de los *Manuscritos* de Marx respecto de una y otra estética es el haber establecido que la práctica, como actividad material consciente del hombre, como mediación necesaria entre el hombre y la naturaleza, y entre hombre y hombre, es el fundamento de la relación estética en general y de la creación artística en particular.

*La pintura en Santiago de Cuba*⁶⁰

Beatriz Maggi

Existe en la ciudad de Santiago de Cuba un núcleo de pintores cuyos méritos y cuyas metas justifican la divulgación de su obra. El propósito de esta nota es el de reseñarlos, pero ante la incapacidad de hacerlo exhaustivamente, se escoge el criterio de abundar en aquellos de acento contemporáneo. Quedan, con más razón, excluidas generaciones anteriores; no se intenta una historia de la pintura santiaguera.

Empezaremos por *Gay*: pintor geométrico que evoluciona con deliberación y obstinación hacia lo abstracto puro; repudia la presencia de elementos figurativos, de los que todavía quedan vestigios muy sintéticos y sobrios en sus últimas obras. Tiende hacia el monocromismo, y sus últimos aciertos son casi exclusivamente en blanco y negro. Revelan sus cuadros una sensibilidad finísima, una actitud consciente ante su arte y un temperamento equilibrado, lo cual no quiere decir precisamente, ni en lo absoluto, plácido. Hasta ahora, su concepción del mundo parece ser una emoción, una experiencia; es menos intelectual de lo que, de momento, podría pensarse. Si yo polemizara con él, le aplaudiría su vocación por el abstraccionismo –con el que él busca expresarse a través de elementos pictóricos puros, desasidos de contenido anecdótico o efectivo– pero le pediría que sopesase la necesidad de un prejuicio contra lo figurativo. *Gay* es un dibujante; se expresa a través de la línea y no del color; suele rechazar la línea curva; disuelve toda sensación de volumen; la materia misma está disuelta en estallidos; su arte se basa en un ritmo estable de líneas y de planos. Ya que no en el tema, en el tratamiento es intelectual y esto le da cierta frialdad que invita al sosiego. Es atrevido en la composición, aunque no ha explorado todos los caminos. Le falta, diría yo, amplitud de temas, aunque no grandeza. Síntoma de su seriedad y ambición lo es la búsqueda, y encuentro, de soluciones difíciles. Su obra es, y ha de ser, respetable.

Álvarez. Usa el color como elemento significativo de la composición, que es una de sus principales preocupaciones. Presenta zonas amplias de un mismo color; usa el pigmento puro y plano. Ha de ser el más original, sin duda, de los pintores santiagueros actuales; el que crea un mundo que es enteramente «creación», de una riqueza imaginativa extraordinaria; poeta lírico de la pintura; es bizantino y siniestro por añadidura. Busca tesoneramente una especie de equilibrio entre todos los elementos de la composición, pero en ello no resulta ecuánime, ni muy logrado.

Simultáneamente con su tendencia lírica –evocaciones de flores y de gemas–, se siente en otros de sus cuadros una corriente oscura y borrascosa: es el *Álvarez* sutilmente

⁶⁰ En Revista *Casa de las Américas* N° 15-16, Año II, La Habana, noviembre 1962-febrero 1963, pp. 58-63.

demoníaco, pudorosamente demoníaco. Álvarez es, yo intuyo, el pintor de un posible Bestiario del siglo XX, y esto lo digo, sin haber visto nunca un animal pintado por él. En su pintura figurativa prevalecen unas naturalezas muertas de perspectiva atrevida y de equilibrio inestable, y una tendencia a pintar la mujer con la obsesión de hallarle su sitio; en Álvarez tiene La Mujer una esperanza de «colarse» dentro de la Metafísica, con sexo y todo. Su *Medusa* es de una voluptuosidad muy contenida, casi fría, como un intento de trasmutarla en espíritu; sus cuadros posteriores de mujeres presentan con más seriedad el Enigma.

Álvarez no pinta con la inteligencia; usa la magia lírica y la magia oscura. No es sensual su pintura, porque gravita mucho el elemento imaginativo (que en él es auto-suficiente), e ignora deliberadamente las texturas, dando muchas veces una sensación de sustancia homogénea entre el objeto que pinta y el fondo. Estos fondos son casi siempre sucios y sin luminosidad, lo cual produce un vago e inexpresable temor, una inquietud inefable. No suele cerrar sus cuadros dentro del marco; todos parecen –no absurdamente– segmentos parciales de superficies mayores que el marco ha interceptado con felicidad. De todos estos pintores es él el que, en el tratamiento de la figura humana, sugiere una afinidad mayor con ciertos temas de la literatura contemporánea.

Albuerne. Se ha hecho ya últimamente un maestro en la composición, cerrada y trabada, logrando una síntesis expresiva y un balance inaudito de todos los elementos de la estructura. Ha ido evolucionando persistentemente hacia una pintura geométrica, aunque siempre figurativa y de contenido humano. Pinta, como Gay, cuadros de gran dimensión y se adivina en él la obsesión por hacer un bello mural. Albuerne es una combinación singular de una sensualidad depuradísima (pero sin sublimaciones) y de una inteligencia clarísima; es el que mejor entiende lo que está haciendo y el que mejor sabe lo que se propone; es alguien a quien la cultura pictórica no ha hecho daño y que ha incorporado sanamente la Historia del Arte; sus ensayos, nada fortuitos, en diferentes técnicas y estilos, no son devaneos sino ejercicios; diríase que siente, como Pope, que «sabe saltar mejor quien ha aprendido a danzar»; es de un virtuosismo responsable. Es el más cerebral y el más concienzudo de los actuales pintores santiagueros (seguido muy de cerca por Gay y Álvarez); ha logrado el equilibrio entre el color y la línea, sin supeditar uno al otro; antes bien, apoyándose mutuamente. Su espíritu investigador le ha llevado muy recientemente al empleo de materias diferentes dentro de un mismo cuadro, lo cual le obliga a ser más sobrio en el color. En Albuerne la línea curva cada vez se hace más llena y rotunda, no tanto para sugerir movimiento como para sugerir voluminosidad: ritmos redondos, cuya consecuencia es más bien exuberancia plástica. Hállanse en él demonio y misterio, pero es mucho menos turbio y ominoso que Álvarez; hay en él riqueza de tema. En cuadros recientes ensaya una nueva perspectiva en que la profundidad se alcanza mediante planos paralelos entre sí, perpendicularmente enlazados a otros planos que avanzan y retroceden. No es simbólico ni alegórico, y sin embargo, tiene una gran riqueza metafórica, en cada cuerpo evoca simultáneamente varias realidades (efecto probablemente no deliberado). Yo no le veo los defectos a Albuerne; para mí lo que tiene por delante como tarea es «seguir creciendo en su propia dirección»; es el más cercano a la consagración.

A *Óscar Maggi* le aguijoneó durante largos años la preocupación de perdurar en una obra de espíritu. Habiendo ya renunciado a ello, a los 72 años el destino, y no la soberbia, le hizo el regalo en la forma de un hijo que le dijo: «siéntate, toma este pincel y pinta aquí». Se le ha llamado pintor primitivo: primitivo y telúrico era él, el hombre; «primitivo» de escuela lo era tanto como antediluviano; pues su candor, su ternura, lo directo e inmediato de su mensaje, no tienen nada en común con la conciencia y preconcepción de los pintores de esta escuela. Era absolutamente inconsciente e ingenuo, e inclusive podría afirmarse que, por el contrario, en donde ponía deliberación era en la alegría, lo que explica la frecuencia con que trató mitos griegos; y cuando alguien daba una interpretación freudiana a alguna de sus pinturas, ello le desconcertaba primero, pero de inmediato le agradaba y, fraudulentamente, la sumía luego como fuente de inspiración.

La pintura de *Óscar Maggi* carece enfáticamente de emplastes; no usa jamás la espátula, y por ende, el material se caracteriza por su tersura. Fue un colorista, con una intuición muy suya de la armonía en los pigmentos. Usaba el color puro y plano; su deficiencia técnica es más que evidente, pero siempre pareció sentir que no le quedaba tiempo para aprender. No acertaba con las texturas, especialmente la de la carne, lo cual compensa y desvanece cierta nota sensual que resulta de su derroche de color y de su amor a la belleza de todas las formas naturales. De clarooscuro, perspectiva, dibujo, aprendió sólo lo suficiente para que cada objeto fuera reconocido como tal. En sus cuadros no hay tercera dimensión, o, cuando la hay, es atrevida e irreal y el objeto se contempla desde un plano insólitamente frontal. Por impotencia abandona el detalle, pero paradójicamente, lo usa minuciosamente con propósito reiterativo, si el tema le permite repetirlo en serie idéntica; en estos casos, se vale muy modestamente del incremento y del contrapunto, como si le complacieran la uniformidad y la monotonía. En la vegetación frondosa y lujurante a veces recuerda a Rousseau, pero ¿quién podría hablar aquí de influencia de Rousseau? Faja perentoria de verde (vegetación) distribuida horizontalmente en contigüidad con una zona igualmente horizontal de azul, tal como nos lo ofrece la naturaleza; en interiores y en sus mesas con flores tira igualmente una línea horizontal a bastante altura de nivel inferior del cuadro. Pintaba con fecundidad, como con impaciencia; en consecuencia, es de desigual calidad y especialmente ambiguo en la composición. Como pintor no era inteligente, pero un cierto instinto le hacía persistir en ciertas composiciones. En sus flores y frutas el color aparece como estallido y logra un movimiento mayor que en los otros temas; en sus rincones coloniales el éxito reside en el sentimiento de recogimiento y de intimidad, de soledad habitada; el blanco suele ser en ellos el punto focal. Si nos atenemos a su criterio, en sus cuadros hay que atender a la anécdota. Existe un divorcio amplio entre su manera y lo que él consideraba un buen cuadro. Tenía un criterio decorativo que, en los desnudos sobre todo, le obligaba a incluir un collar, un joyero, un abanico, lazos, cintas, flores, de un fuerte sabor erótico; y que en patios y calles le hizo buscar lo pintoresco. Lo que se desprende de sus cuadros es la plausibilidad de la vida; la plausibilidad de la naturaleza, de los niños, de la mujer, del trabajo y de la holgura; del amor, la lucha, las flores, los objetos cotidianos y los nobles sentimientos. En su obra alienta un fuerte soplo vital, pero yo no diría que prometía logros mucho mayores de los que alcanzó. Y de todas maneras, cuando de un hombre se tiene la

certidumbre de que Séneca no lo hubiera querido ni un milímetro más ancho, ni más alto, ni más hondo, ni más duro, se siente un reparo inexplicable en medir su importancia artística; basta con afirmar que su antigua nostalgia de crear se vio justificada.

Con *HorROUTINIER* nos hallamos ante un caso desconcertante. Tiene indudablemente una intimidad llena de sentimientos; riqueza cromática indiscutible y dominio técnico. Conoce secretos que le permiten realizar ritmos armoniosos y un movimiento perpetuo; puede superponer un plano tras otro creando el efecto de superficies transparentes y translúcidas; igual sugiere cuerpos sólidos que una disolución acuosa de la materia; es innovador en el «medio», chorreando profusamente hilos de laca sobre el cuadro que ha terminado (a espátula). Se supera en naturalezas muertas, y en sus figuras humanas se siente a menudo una espiritualidad a la cual contribuyen mucho sus cabelleras como halos armoniosos y etéreos. En su pintura no figurativa logra armonía de líneas preferentemente curvas que enmarcan colores calientes usados en forma bastante pura y extendidos planamente pero en segmentos pequeños que se interceptan y que luego quedan mejor circunscritos por la laca que indefectiblemente les sobreviene; muchas veces el conjunto resulta abigarrado y más que inquietante, agobiante.

Su sentimiento del mundo es incierto: no es un mundo sombrío, ni un mundo luminoso; ni en creación, ni en disolución; ni cosmogonía ni apocalipsis; ni ingenuidad, ni demonio; a veces se duda de que quiso expresar algo en absoluto; resulta trivial y balbuciente, a pesar del dominio de una técnica muy suya y en la que insiste con denuedo. De repente origina la sospecha de que se siente satisfecho ya; quizás hay en él pobreza congénita de temas. Con pudor, y temor a equivocarse, dice uno estas cosas de quien tal vez pugna por comunicar una verdad muy solitaria, por eso conmueve tanto cuando acierta y puede uno decir, por ejemplo, que HorROUTINIER ha pintado los ojos más tristes de mujer, como si una experiencia muy ingrata le estrujara el corazón. O, no hay que olvidar tampoco cierto acento expresionista, que convence, en sus peces, platos, jarras. HorROUTINIER es capaz de poesía, y de algunos de sus cuadros puede predicarse la palabra «inmanencia»; sólo le falta ponerse de pie, o de rodillas, todas las veces que pinte un cuadro.

Algunos de los pintores mencionados tienen mucho que agradecer a los conocimientos técnicos y el sentimiento violento del color que les legó su maestro *Ismael Espinosa*, paisajista que no representa ni re-crea, y sí reproduce, la naturaleza con colorido brillante y versatilidad técnica, sobre todo en la vegetación y las aguas. Dramatismo externo, pero en el que puede verse una emoción totalmente sincera ante el color; naturaleza en movimiento, movimiento ampuloso y que agita por igual todos los objetos del cuadro. Ni sutil, ni profundo, ni intelectual, realiza una pintura siempre figurativa que en sentimiento recorre la gama de lo plácido a lo patético; su sensibilidad no resulta tan moderna, pero sus logros al plasmar toda la naturaleza en movimiento son inmediatos precursores de una agitación más interna en *Álvarez* y *HorROUTINIER*. La tropicalidad de su paleta y su sinceridad le confieren un sitio muy estimable en la pintura santiaguera, desde el cual impulsa generosamente a numerosos discípulos sin imponerle su temperamento, ni su sentimiento del paisaje. Su reputación descansa principalmente en sus paisajes, pero ha hecho retratos valiosos, e inclusive poéticos, y es además escultor fecundo.

¿Qué tienen en común estos pintores? Primeramente, están al tanto de las corrientes pictóricas, pero ninguno se adscribe a ellas servilmente. 2. Muestran, en general, una obra coherente, cada uno de ellos, como si obedeciera en cada uno a su visión particular del universo. 3. Es el de ellos arte independiente, substraído a pendencias sociales y a redenciones en masa a través de la pintura, pero todos se rinden dulcemente ante el hecho humano, y en sus obras y en sus vidas están dispuestos a la entrega útil. 4. Estirando el término, puede aplicárseles el de románticos en el sentido de que en sus obras revelan abiertamente sus individualidades (aunque de esto, en Horroustinier, yo no puedo estar segura). 5. No son pintores tropicales, si se elige el término para significar color local, pero en todos ellos –inclusive en Gay cuando él quiere– la luminosidad y brillantez del color es una asimilación de nuestra realidad, que es tomada como «medio» y no como tema. 6. En todos se cumple, y se cumplió, junto a la voluntad de crear, la maldición bíblica, lo cual pone a prueba su vocación.

En Santiago no se crea escuela; hay talentos individuales, que no gravitan sobre el medio. Este hecho se menciona aquí sin lamentaciones. Impresiona negativamente la certidumbre de que si se tomara al azar un puñado de cien adolescentes y se les preguntara, «¿quién de ustedes pinta?», es muy posible que nadie respondería. Una exposición de pintura en Santiago es un evento insólito y poco concurrido. La ciudad es, sin embargo, pródiga en talentos solitarios. Algunos de estos talentos han quedado fuera de esta nota. Una causa es esa especie de anonimato, que nunca se llega a saber si es voluntario o no, en que viven y crean algunos de ellos. Hay un pintor en Santiago que, por todos los indicios que poseo, es de un encanto irresistible; ¡de él sólo he podido averiguar que se llama Salomón!

*Picasso*⁶¹

Luis Cardoza y Aragón

Estuve con Pablo Picasso unos días, muy cerca de sus trabajos, de su vida cotidiana, en la Costa Azul. Su grandeza se me hizo más evidente al conocer mejor al hombre, su sencillo trato, su bondad inmensa y su inquietud constante y generosa. Cuando llegué a la estación de Antibes, me esperaba en la acera con Manolo Ángeles. Bajamos las maletas del tren y luego en su automóvil nos llevó a donde pasaríamos unos días, viéndolo con frecuencia y teniendo charlas sobre todos los temas. Yo estuve realmente cohibido en la estación, todos los días que pasé cerca de él, no sólo por mi timidez incurable, sino por la camaradería tan cordial del grande hombre. Estaba como si un peregrino llega a la Meca y se encuentra al propio Mahoma en la estación para llevarle las maletas y atenderlo.

Hacia muchos años que conocía bien su obra, mucho de lo mucho escrito sobre él. Mi admiración por su genio, extraordinario en la historia del arte se acrecentó al conocer mejor al hombre, bueno y sencillo, como todos los grandes verdaderos. Jamás le oí una sola palabra contra ninguno de los artistas que recordamos en las pláticas, pintores, poetas, escritores. Sus juicios breves y exactos, agudos y cordiales, ofrecían siempre una explicación cuando yo insinuaba o afirmaba alguna posición contundente. Está en la perfecta serenidad, fecundo y claro como una espiga.

Alguna vez, en Saint Paul de Vence, visitamos a algunos artistas jóvenes que desearon mostrarle sus pinturas. Siempre fue sincero y cabal, animador entusiasta y noble, con naturalidad fresca, evidente, como el agua. Lleno de vigor, con una animación y una actividad prodigiosas, lo vi trabajar en lo propio, escultura, cerámica, pintura, dibujos, y participar en todo con su Partido, colaborador sin descanso por la paz, amado y respetado por todas partes, rodeado de admiración y afecto. Hasta en la playa, mar adentro, llegaban los fotógrafos, los corresponsales extranjeros, los noticiarios cinematográficos, cazándolo en toda ocasión, pidiendo autógrafos. Picasso firmaba al mismo tiempo que solicitaba del admirador la firma para el Llamado de Estocolmo.

Su vitalidad es prodigiosa. Siempre se halla entregado a la creación, con la alegría sabia y natural de un niño. Pasaba a los hornos de Madame Ramier a retocar un plato, a considerar cómo iba caminando alguno de sus últimos trabajos. Dibujaba, se reía como el mar, hablaba de muchos de sus proyectos. En su taller, como quien ve nacer un río, encontrábamos una fuente de proyectos, invenciones, cachivaches de lo más disparatados. Algunas grandes telas recién terminadas, se amontonaban junto a decenas de piezas de

⁶¹ En Revista *Casa de las Américas* N° 20-21, Año III, La Habana, setiembre-diciembre 1963, pp. 3-11.

cerámica, junto a esculturas admirables. Dominaba una de las salas del taller, el prodigioso bronce del hombre con el cordero en brazos, hoy en la plaza de Vallauris.

Marcel, el chofer, pasaba a buscarlo para llevarlo al mar con Françoise, gran pintora también, y sus dos niños: Claude y Paloma, nacida la última en los días del Primer Congreso por la Paz celebrado en la Sala Pleyel, París. A veces, en la mesa, cuando comíamos en algún modesto sitio de los muchos que conoce en los pueblos de la Costa, nos sentábamos quince, veinte personas, charlando animadamente. Marcel interrumpía a veces la charla, o Picasso nos contaba cómo Marcel había dado autógrafos en Polonia en el último Congreso. Las anécdotas se multiplicaban. Otras veces, después de comer, charlábamos en el cafetín del pueblo, en donde todos los parroquianos, carteros, obreros del lugar, barrenderos del municipio, grandes escritores veraneando, universitarios, artistas, ceramistas de Vallauris, se sentaban a la mesa a tomar café, antes de volver a sus faenas. ¡Qué gran simpatía crea Picasso! Qué cordialidad, qué alegría reparte con su trato sencillo, con su jovialidad, con su charla y su risa.

Alguna vez charlamos del llamado «formalismo» o de la preocupación de la forma por la forma, que para mí ha sido siempre algo semejante a esa vieja zarandaja del «arte sobre el arte». Se diría que quienes hablan así de Picasso, poniéndolo como epígono del «formalismo», no conocen su obra y no saben hasta qué punto su genio es españolísimo y universal. Apasionado por lo real, humano mediterráneamente, encarnando tradición milenaria, es un toro que aún puede raptarse a Europa cuantas veces se le antoje. Y lo hace sin engaño, llamando en su vida y en su obra, al pan pan y al vino vino. Su obra no es más que una invención constante, una creación permanente, con furia lúcida casi mitológica, para apoderarse de la realidad y devolvérsela acuñada con su genio. No hay época de su pintura en que la realidad no sea su esencia y, por ello mismo, nos explicamos no sólo su pintura, su escultura, su dibujo sino también su vida llena de avidez y de la más clara y generosa pasión humana.

Algunos han creído ver en el cubismo una ausencia de lo real, una preocupación esteticista, así como en otras etapas de su obra. En el cubismo, escribí alguna vez, hace más de quince años, hay tal hambre de realidad que los objetos fueron sitiados por todas partes, copados, abrazados en su totalidad, más allá de una representación de su apariencia, hasta lograr su rendición amorosa. Cuando Picasso hace un cartel es un buen cartel. Cuando hace una pintura es una buena pintura, sin confundir jamás lo esencial. Como en todo realista trascendental, de la capacidad de un Picasso, el sueño propio y el sueño colectivo de la humanidad, entra también en la obra, porque la imaginación, la invención, la creación, en una palabra, nos devuelve la realidad en forma tan exacta y tan vehemente que nuestros ojos se sorprenden ante el prodigio. Su sensibilidad y su imaginación plásticas, verdaderamente avasalladoras, reducen a su dimensión exacta a la inmensa mayoría de los «realistas» que nos dan briznas o astillas de lo prodigioso del mundo y de la vida. Los minotauros son en Picasso autorretratos.

El sobrepasó esas preocupaciones de los principiantes de estética del arte para el pueblo, realismo, originalidad. Picasso es Picasso: poderoso, insatisfecho, ávido y genial, y lo

encontraremos siempre, grande y cabal, en todas las fases de su obra. Escribo con molestia estas discusiones que se han planteado últimamente, estas cosas del «contenido», del «formalismo», del arte abstracto, porque, a la postre y desde el principio, no hay sino facultad de crear y repetidores. Y en el terreno de la creación, Picasso es tan joven, tan eterno, como las olas de su mar, el Mediterráneo.

Los formalistas son ellos, recuerdo que me dijo alguna vez. Picasso ha deshecho las formas, las ha transformado, inventado, para rehacerlas y renovarlas, para crear nueva realidad, la misma, que nunca terminaremos de asir ni de agotar. La realidad no tiene límites. Nosotros tenemos límites. Si no podemos adentrarnos más, si no podemos descubrir otros aspectos de su eternidad, es porque nos faltan tamaños para ello. La expresión tiene vastísimos campos, si tenemos facultades creadoras. El dolor, el amor, la pasión, los temas eternos, se mantienen siempre inéditos, siempre inagotables.

«Cuando clavaron a Cristo en la Cruz, a Cristo que era todo un hombre –me dijo Picasso alguna vez–, creyeron que clavaban la realidad de Cristo, que mataban en él a Cristo. Aquellos realistas no imaginaban que cuando más clavado estaba Cristo y más muerto lo dejaban en la Cruz, más libre y viva hallábase la verdadera realidad de Cristo».

A los realistas que lo creen «formalista», para seguir con esa jerga convencional, les pasa lo que a los ejecutores del Cristo: son ellos los formalistas y la realidad se les escapa.

Picasso entró al Partido Comunista con una declaración memorable, diciendo que por fin tenía una patria: se refería al mundo, más allá de su España entrañable, que él encarna prodigiosamente; se refería a la humanidad, a la satisfacción de un sentido ecuménico que reclama su espíritu en todas sus actividades. Ya sabemos que durante la guerra de España, Picasso eternizó la tragedia en la obra capital de estos primeros cincuenta años de nuestro siglo: *Guernica*, en que todas las querellas sobre arte y política, formalismo y realismo, contenido, etc., quedaron magistral y pictóricamente resueltas, dando una lección altísima, concreta y exacta. Volved a ella los que tengáis dudas.

Pablo Picasso acaba de cumplir setenta años. Le envió al más joven pintor de Europa, al más vigoroso y genial, junto a su Mediterráneo, junto a Françoise y Claude y Paloma, las palomas de América, para que se sumen al vuelo victorioso de las suyas. Tendremos paz, porque es la voluntad de millones y millones de los hombres mejores del mundo.

La paloma de Picasso sigue su vuelo sobre el mundo. Bajo sus alas florece el olivo, sonríen los niños y las parejas de enamorados.

Hay una inmensa bibliografía sobre la obra inmensa de Pablo Picasso. Con la llamada época azul empezó a destacarse singularmente, a principios de nuestro siglo. Sobre ningún pintor se ha escrito más en todas las lenguas. Ahora, al cumplir ochenta años, se reanuda el diluvio de tinta. Contribuyo con una gota en este homenaje.

He cerrado todos los libros que hubiese podido consultar. He querido olvidar lo que recuerdo de lo escrito sobre él. Picasso sigue inédito, inalcanzable. El mismo se está encontrando siempre. Nos estamos librando ya de su fuerza de gravitación. Y como él es una gran afirmación, un sí prodigioso, nada más esperado también que origine regateos y negaciones enconadas, intentando oscurecer su fulgor. Ante su obra tan insumisa y varia, tan

intensa y cargada de sorpresa y de invención, con cimas únicas que sobresalen en el vasto horizonte de la pintura, vuelvo a ella, la siento, la vivo, y, distante, en lo posible, de todas las conjeturas, discusiones y alabanzas, busco decir algo acerca de su genio. No pretendo conocer su naturaleza, sino dar algo de la idea que tengo de su naturaleza, radicalmente lírica y lúdica, y en donde el drama de nuestro tiempo se palpa siempre en una fabulación sin término, hecha de amor y crueldad, ironía, júbilo y desesperación.

Escribir una cuartilla propia sobre Picasso, con la sencillez y claridad que reclama, es arduo como hacerlo sobre Quevedo, Lope, Góngora. Algo de la estirpe de estos tres espíritus hay en él, pero lo mejor de Picasso es lo propio, y no he pensado, intencionalmente, en pintores. La verdad de Picasso ¿quién la puede decir? La pintura no admite explicaciones. Se impone sola. Por mi parte, nunca explico y tampoco busco aquiescencia para mis palabras sino la reflexión del lector, y me importa, sobre todo, su desacuerdo. La verdad y la vida de Picasso son la misma cosa. Su verdad y su vida hecha de raíces y deslumbramientos, son el arte de Picasso. Su insatisfacción es tan extremada que su juego es trágico. Lo mejor de su obra magnífica me grita que ninguno como él ha logrado menos de su ambición. Y pongamos bajo siete llaves toda falta de rigor. Vigilemos nuestras palabras. El aplauso universal no llega a sus oídos. Es el hombre más sencillo y contradictorio que haya encontrado. Como Sísifo, empieza otra vez y otra vez su tarea: es decir, sigue viviendo, creando. Picasso está en todas las épocas de su obra o, más bien, no hay épocas: son signos exteriores de la misma vida profunda. Y su vida es la vida tensa de nuestro tiempo.

Digo su obra, no sus obras. No hablo de cambios propiamente, sino de signos exteriores. Nunca ha podido saciar su hambre de realidad. El mismo impulso rige a todos esos signos. «Yo quisiera –escribió– que el hombre no pudiera repetirse. Repetirse es ir contra las leyes del espíritu, contra su fuga hacia delante». Su rebelión fáustica va al fondo de toda posibilidad que ha intuido y conquistado. Entró a saco en la plástica de siglos y civilizaciones, servido por su trascendente sentido lúdico y su erotismo cósmico. La tradición universal, como la naturaleza, está esperando que reconozcamos en ella lo nuestro y lo rescatemos. Por sí solo, Picasso es una época. Más que una suma de destrucciones –como alguna vez dijo a Zervos– el arte de Picasso me parece multiplicación de resurrecciones y asunciones.

Definir el arte de Picasso sería darle mis límites: relatarme. Su obra es su mejor y sola definición. Ha buscado sus límites siempre y ha circunscrito con fronteras móviles un territorio cuya extensión, fertilidad y recursos, dependen de Picasso y de nuestra capacidad para recorrerlo y reconocerlo. Su obra –una pasión– ha sido algo como lo que Joyce llamó, mientras avanzaba dentro de sí y en la conciencia de su tiempo, *a work in progress*. Pintor heraclítico, su realidad es un mundo de hipótesis. Su mundo un paraíso en donde él nombra las cosas por vez primera. Nunca ha podido dejar de reconocer e intentar la posibilidad permanente del espíritu para una nueva aventura. Durante más de medio siglo abrió caminos a una nueva poesía y avanzó por ellos como nadie, viendo el mundo con la mirada ávida y tierna de sus ojos tenaces de minotauro.

Antes de Picasso, la pintura era otra. Otra y la misma: es él un eslabón más, pero un eslabón único. Como toda obra extraordinaria, su obra cambió nuestro concepto y nuestra actitud ante las artes visuales. Durante años, muchos no alzaron la cabeza para ver sus constelaciones, sino siguieron las huellas de sus pasos. No creo que haya creado escuelas, y si alguna escuela creó fue una escuela de libertad: ha encarnado la exigencia de ser espontáneamente, como una manzana es manzana. En todas sus épocas, Picasso ha sido Picasso. Nunca ecléctico, sino parcial y excesivo, sin preocupaciones de excelencias ideales; poderoso y fecundo como el fuego. Y cargado del misterio y de todas las provocaciones de la pintura, la más compleja de las artes, según Leonardo.

Refinado y brutal, nunca se creó hábitos pictóricos por su propia penetración en la inestabilidad de lo real, de la vida en sus varias dimensiones. Ha pintado con razón y con imaginación. Con un sol en el vientre, como dijo de Matisse. Hizo estallar el conformismo de la representación del mundo real, como nadie lo había logrado antes. El rigor y la aventura, sus relaciones entre sí, liberan su obra. Para muchos, su libertad es insoportable. Esa libertad impulsada por sus dotes es lo que más amo en él. Va más allá de la sugerencia, de la metáfora. Su memoria visual es profecía. Siempre hacia la intensidad y la desnudez, la precisión de lo esencial. Imprevisible, su única regla es la creación misma.

La pintura europea se desesperó por salir de su influencia. Esta necesidad justa –médula de su ejemplo– es un tributo al conjunto de sus revelaciones. Ha tratado la pintura, espagnolamente, con reverencia y blasfemia. ¿Quién ha vivido con mayor rebeldía la inconformidad, con mayor heroísmo natural? ¿En quién ha alentado con mayor ahínco esa furia amorosa y sacrílega, destructora y creadora? Por ello, el más artista, aunque no siempre el más pintor. El tiempo, sin duda –Picasso lo sabe mejor que nadie–, cernirá su obra gigantesca, y hasta sobre lo demolido se alzarán el genio libérrimo del gran andaluz.

Picasso vivió en la miseria, calentó su cuartucho de hotel con sus dibujos. Se fue imponiendo con lo suyo. De espaldas siempre al éxito, no se acomodó a ninguna corriente: él creó las corrientes. De pronto, contra su voluntad, se volvió como el rey Midas. El toro español rapta a Europa. Es absolutamente lo contrario del «academismo de vanguardia» que no es creación ni aventura, sino negocio. No siguió a nadie, ni a sí mismo. Encuentra sin buscar –según la frase conocida– y va adelante de nuevo. Se nutre con todo, reconociendo lo que le pertenece. Hace retroceder lo que entrevé y ahonda el límite posible; no le encuentran sus seguidores. Él ya está en otra cosa, y en su misma inquietud. Aun a su sombra le fue difícil seguirlo. Hablando no recuerdo de quién, Picasso decía que lo valioso en un hombre es lo que es, y no lo que hace. Lo que *hace* Picasso es porque es. Podría repetir como Miguel Ángel: «Mi estilo creará grandes tontos». Miguel Ángel impuso su insignia a su época, Picasso a la suya. Con una de las fases del cubismo –fue el creador principal y verdadero de esta proeza– contribuyó a abrir los caminos de lo informal, mas se adentró en ellos. Su espontaneidad y su reflexión viven en él con fecunda complicidad enemiga.

La preocupación por la forma lo llevó a la escultura desde los primeros años, a partir acaso de 1907, cuando empieza por él a surgir una nueva visión con *Les Femmes d'Alger*. Los vínculos de la escultura con su pintura son constantes, precediéndola o yendo

paralelamente. El tema ha sido lo que se quiera. En verdad, ha sido la riqueza, la gracia, la carga espiritual de Picasso en la creación. «Los pintores –dijo– siempre hacen sus cuadros como los príncipes a sus hijos: con las pastoras». Hablando con mi mitología maya, diría que es un Engendrador, un Gran Maestro Mago. ¿Cómo pintar el gemido iracundo de un pueblo que no se rinde a la muerte? *Guernica*, una de las cimas del arte universal, es un desgarramiento que no acaba. Qué elocuencia sencilla y clara en la congoja concreta de su voz estremecida. Síntesis de la tragedia de un pueblo y de una época.



Guernica. 1937.

Como en todo lo que le ha apasionado (escultura, decoración teatral, cerámica, escritura), en la gráfica renovó la técnica, gran artista y magnífico artesano. Hizo grabado antes de los veinte años. Trabajó litografías en varios periódicos: hay algunas hechas entre 1919 y 1947 y, luego, la serie del 47 al 49. Su imaginación recoge con su dibujo la sensación inmediata, rica en contrastes, matices y exaltaciones de lo cotidiano, lo mitológico, la mujer, el toro, frutas, peces, signos fulgurantes. Como en otros campos de su creación, Picasso detuvo sus desarrollos sucesivos porque quiso, y no porque su capacidad no encontrase nuevas posibilidades. Ha hecho más de mil grabados, con gran variedad de técnicas e inagotable poder de creación. Es singular la serie de minotauros de los años 1934-35, motivo profundo que asedia a su imaginación española. Muy recientemente exhibió una serie de 45 grabados en linóleo (1956-1960). Bastaría su obra gráfica, porque en ella se destacan la violencia, la delicadeza y la frescura lírica de su genio como dibujante, para sentir su magnitud.

Cuando una obra de Picasso me parece débil, me viene a la memoria su creación: ese punto débil de la trayectoria se me borra y evoco la trayectoria misma. Algunos de los más grandes artistas de nuestro tiempo, algunas veces, han pintado como él, tal vez mejor que él, pero ¡qué diferencia entre esa pintura repetida o modificada en variaciones y la creación borbotante y central de Picasso! Su obra es distinta para cada uno, cada vez que se

contempla. Si así no fuere, no interesaría descifrar su claridad sin cubrir nuestra desnudez con su pintura.

Crea su tradición, formas nuevas y nuevas relaciones de formas; trasciende las apariencias y capta lo real en significaciones que desconocíamos. Renovó así las bases mismas de cómo sentir y vivir la pintura. Con él y otros creadores, surgió una concepción distinta de las artes visuales, de su apreciación. De un modo u otro, Picasso ha originado muchos de los desarrollos más recientes y audaces, por simpatía o rechazo. ¿Aún no ensayan algunos lo que dejó atrás hace medio siglo? En verdad, no se puede adivinar su secreto, si secreto hay; pero es posible acercarse a su comunión tumultuosa, al impulso vital de sus visiones. Hablo de él, simplemente, como le siento: un amigo de todos y un creador excepcional. Sí, sencillamente, un pintor.

Afirma Ehrenburg que la rebelión de Picasso y otros pintores y poetas años antes de la primera guerra mundial, no fue sólo contra los cánones estéticos sino contra la sociedad. Ehrenburg sabe bien lo que dice, lo cual no impide que algunos supongan lo contrario: Picasso es un manantial de apreciaciones no sólo muy distintas sino irreconciliables. Esto no es evidencia ya la genialidad de su obra.

Es el creador de una estética nueva, de una concepción de la plástica opuesta al ilusionismo de la imitación. Elemental, contradictorio, creador, revolucionario: esas condiciones, y otras, integran su coherencia hecha de retos y prodigios. Lo contradictorio lo sentimos en él, entre otras cosas, porque nos desespera no poder alcanzarlo. Sus imágenes han revelado nuestra época, dueñas de un presente que no pasa. Expresiones en movimiento perpetuo; un movimiento engendrado en sus entrañas, y no en los vientos de la moda. Picasso no creó modas. Las modas las originaron sus siempre retrasados seguidores. «Moda –dijo– es lo que pasa».

Su interpretación cautiva por inmediata y directa: es un iluminado que hace juegos trascendentes. Y ha podido revelar a su época porque no está sólo en ella sino más adelante. Sería pueril considerarlo sólo como precursor genial. Creó una visión propia. Le dio vuelta, con una obra inmensa, a la concepción de la pintura misma. Pinta lo que piensa, lo que siente. Ha seguido su impulso poético con tal sinceridad que no pocos se han confundido por ello. Sus creaciones son ardientes actos de fe. La palabra que me viene de inmediato al pensar en Picasso es: integridad. Si la naturaleza es más fuerte que el hombre, como él lo cree, también nos dice que el arte es lo que no es la naturaleza.

Se ha dicho todo de él, y algo menos. La oriundez de Picasso es claramente precisable: más que mediterráneo es raigalmente español. Su creación personalísima es universal y nunca internacional, como acontece con mucho de la indiferenciable pintura moderna. Apollinaire fue el primero que escribió sobre esta renovación. Cuatro años después de «Los pintores cubistas», en noviembre de 1917 dictó la conferencia «El Espíritu nuevo y los poetas». «No hay que olvidar –afirmaba el autor de ‘Alcoholes’– que acaso es más peligroso para una nación dejarse conquistar intelectualmente que por las armas». «Una expresión lírica cosmopolita sólo daría obras vagas, sin acento ni estructura, que tendrían el valor de los lugares comunes de la retórica parlamentaria internacional». Picasso es la figura

más insigne de la llamada Escuela de París. Pero ¿hay Escuela de París? Yo no creo en escuelas. Hay pintores. No podría pensar que el ejemplo directo de Picasso haya sido fecundo, como jamás lo ha sido, por su misma dimensión, la de ningún artista de magnitud parecida. Sus seguidores le ven la espalda, diría Braque. Ha sembrado el camino con signos fulgurantes, con la intención natural e impremeditada de no volver nunca atrás, ni siguiera la vista.

A Picasso le han reclamado para sí casi todas las tendencias contemporáneas, por ser el más audaz y convincente anticonformista para abrir nuevos horizontes. Se podría decir que no existe la Escuela de París de hace años o la Nueva Escuela de París: es, más bien, el conjunto de ramas de un gran tronco, planteándose y replanteándose la esencia de la pintura, la posibilidad de significación. Entre esas ramas hay no figurativas que pronto evolucionaron de la aridez geométrica hacia lirismos en que el compás y la regla nada tenían que decir, y surgieron otros valores individuales, más que corrientes definidas; también figurativas, o la necesidad de significar con nuevas formas de la representación, hasta hablarse ya de un «realismo no figurativo». Picasso ha sido uno de los epicentros más poderosos de estos movimientos diversos y opuestos. Kandinsky, Klee, Matisse, Braque, Léger, Ernst, Miró...

Picasso no tiene por qué disimular cuando entra a saco a medio día, el mundo por testigo, en el arte de tal o cual civilización. No toma de nadie: todo es propio. Las divisiones que se han establecido en su trayectoria sólo guardan importancia cronológica. No hay épocas; sólo hay Picassos. En el apogeo del Fauvismo, Matisse, le preguntó: ¿Por qué no pinta desnudos? «Yo pinto cuadros», fue la respuesta. Los pintores que no pudieron ser porque intentaron seguirle ¡qué bien que no hayan sido! Sentimos la furia o la ternura de su trazo, su garra violenta, y se nos pierde, en vez de encontrarlo por esas características. Qué pintor es por su insatisfacción, por el desprecio de sus logros, por su fecundísima invención formal. Cuántos se han agotado con uno solo de los hallazgos. No es inconstancia, inestabilidad, sino fidelidad. Gran artista y algo más: un hombre excepcional.

Su libertad la han visto como catástrofe quienes la juzgan con sus propias limitaciones. El ha sido más severo que nadie, pero por otro rumbo y con una balanza más exacta y sutil que no siempre sabemos leer. En el cubismo analítico no hay referencia clara a la realidad. La pintura informal, como el cubismo, tiene sus cartas de nobleza. (Para muchos, fue el lituano Ciurlionis (1875-1911) el creador del abstraccionismo contemporáneo, siete años antes que Kandinsky). Picasso dejó, con Georges Braque, obras singulares en esa etapa, en la cual fue el principal creador. «El Cubismo –afirma Henry Kahnweiler– había sido, en sus comienzos, una reacción contra la delicuescencia impresionista. Había enseñado el orden que se alcanza por la disciplina, el rigor de una arquitectura imperativa. Picasso logró obras que estatúan sólo la libertad». Cuando un inmenso rebaño internacional se volvió cubista, Picasso ya estaba en otras revelaciones.

Al defender lo figurativo o lo no figurativo es puro infantilismo negar esta o aquella escritura. Picasso ha dado sus puntos de vista en su obra y en algunos de sus escritos. Para él no hay creación ex nihilo. Y también ha buscado la representación de una realidad total, una expresión total. En el umbral de la abstracción del cubismo analítico acaso vio los riesgos

del decorativismo y saltó de nuevo hacia lo esencial de su concepción poética. Los dedos de una mano bastan para contar los hombres de su talla en el siglo.

«Nuestros sentidos tienen una edad de desarrollo –escribió Matisse– que no proviene del ambiente inmediato, sino de un momento de la civilización. Y eso cuenta mucho más que todo lo que podamos aprender de una época. Las artes tienen un desarrollo que no proviene sólo del individuo sino también de toda una fuerza adquirida, la civilización que nos precede. No se puede hacer no importa qué. Un artista dotado no puede hacer nada. Si empleara sólo sus dotes, no existiría. No somos los amos de nuestra producción: nos es impuesta». Con *Guernica* nos mostró (en sentido opuesto al muralismo mexicano), cómo entiende, sin relación con el Renacimiento, un asunto histórico: no pinta la anécdota sino la emoción. No hay que reconstruir la anécdota –dijo Braque– sino construir un hecho plástico.

La naturalidad de Picasso, su crear como la vida, ha sido el peor enemigo del snobismo. No se continúa; se renueva. Su lección es de libertad y exigencia. Nos queda el testimonio vivo de un espíritu excepcionalmente audaz, penetrante, insaciable y dotado, dispuesto siempre a hacer retroceder los límites de la infinita posibilidad creativa del hombre. Abrió las puertas a la aventura. Y cuando con dos o tres de sus contemporáneos se encontró magníficamente solo (Braque, Léger, Matisse...) como Bonnard, porque los jóvenes lejos de él seguían caminos propios, habrá sentido con mayor intensidad la trascendencia de su obra, que se había comprendido su impar ejemplo revolucionario. Gauguin afirmaba: «En arte sólo hay revolucionarios». Los otros...

*El viaje de Matta*⁶²

Edmundo Desnoes

En 1912 Roberto Sebastián Antonio Matta Echaurren nació en Santiago de Chile. Doce años más tarde aparece el Primer Manifiesto Surrealista. Pasan otros diez años y encontramos a Matta en París estudiando arquitectura con Le Corbusier. ¿Existe alguna razón para unir estos elementos aislados en el tiempo?

El imán del surrealismo atrajo a numerosos jóvenes inquietos: Max Ernst, Aragón, André Masson, Paul Eluard, Antonin Artaud, Juan Miró, Hans Arp, Salvador Dalí, Francisco Picabia, Alberto Giacometti...

Las ideas matrices del movimiento salen de cabezas europeas: André Bretón, Tristán Tzara, Marcel Duchamp. El surrealismo surge como un grito de protesta de la juventud ante un mundo cerrado. La industria exigía una organización racional del trabajo; la burguesía, a pesar de la Guerra del Catorce, se aferraba a un orden falso y artificial, que no correspondía con la realidad. Los surrealistas toman de Freud, una potente arma de combate: los instintos y deseos reprimidos por el hombre para vivir en sociedad. Pretenden, oponiéndose al espíritu reaccionario de la burguesía, liberar al hombre. Primero a través de la conciencia, y más tarde, incorporando elementos del marxismo, exigiendo un orden social más equitativo.

Matta deja sus estudios de arquitectura en 1937. Ingresaba en el surrealismo y comienza a pintar una serie de paisajes interiores. Es un mundo de formas orgánicas envueltas en una extraña membrana lechosa. En lugar de construir edificios rectangulares y sólidos, los ojos de Matta giran en sus cuencas para expresar lo que llamó una "morfología psicológica". En 1939 pasa de París a Nueva York.

Resulta sorprendente comprobar la cantidad de artistas procedentes de países atrasados que se sintió atraída por el surrealismo. De países donde no existía una clase media como la francesa, por ejemplo, ni el alto nivel técnico e industrial de las grandes naciones europeas. Tristán Tzara era rumano; Miró, español; Neruda y Matta, chilenos; César Vallejo, peruano; Octavio Paz, mexicano; Lam, cubano. ¿Los hispanoamericanos que asimilan el surrealismo, lo hacen por las mismas razones que los europeos?

No lo creo. El hispanoamericano se encuentra en el surrealismo, el europeo protesta. El artista europeo nace en una sociedad estratificada, donde los diferentes aspectos de la vida han sido estudiados y la conducta codificada; el artista hispanoamericano se encuentra con un mundo desconocido, caótico, donde las relaciones entre los hombres son fluidas, donde la naturaleza es aplastante. Cuando Bretón plantea que el surrealismo acepta

⁶² Revista *Casa de las Américas* N° 20-21, Año III, La Habana, setiembre-diciembre 1963, pp. 29-33.

el dictado del pensamiento «eliminado todo control ejercido por la razón y fuera de cualquier preocupación moral o estética» sabe lúcidamente que se está oponiendo a una de las corrientes más poderosas del pensamiento europeo. Pero cuando Matta o Lam emplean el automatismo psíquico, el simbolismo onírico y las alucinaciones en su pintura, actúan con absoluta ingenuidad, expresan con naturalidad su propia experiencia histórica. En Hispanoamérica, por ejemplo, no se ha producido la separación racional entre la realidad y la fantasía. Todavía existe una sociedad amorfa y un poderoso mundo primitivo indio y africano que en su visión del mundo lo une todo.

Es un novelista hispanoamericano, Alejo Carpentier, el que plantea la tesis de lo «real maravilloso» en nuestro continente. Carpentier también se alimentó de la experiencia surrealista durante sus años de residencia en Francia.

El surrealismo, a su vez, recibió la vitalidad y la crueldad de nuestro continente. Cuando Bretón plantea, en el Tercer Manifiesto Surrealista, la insignificancia del hombre «considerando perturbaciones como los ciclones ante los cuales el hombre no puede ser otra cosa que una víctima», no podemos descartar la posibilidad de que el cubano Lam le hubiese descrito los ciclones tropicales. Es el impacto de América en la conciencia europea. Cuando Bretón pasó por Haití durante la guerra, huyendo de los nazis, comprendió que en América el surrealismo era un estado natural del ambiente.

Una vez que el artista hispanoamericano domina el enfoque y los recursos del surrealismo, encuentra su tema en el mundo mágico de nuestra vida. Se encuentra ante la realidad de un continente que todavía no ha encontrado su destino. El instrumento europeo más la contingencia americana se funden en hombres como Neruda, Lam y Paz. Logran la madurez a través de un reencuentro con su paisaje. Se establece así un diálogo real entre la conciencia y el ambiente, entre la mirada y el paisaje. El artista se inserta en un mundo que tendrá que humanizar con imágenes y palabras.⁶³

Matta, sin embargo, nunca cerró esta órbita. Su pintura, a lo largo de los últimos veinte años, ha mantenido la ingenuidad y el vigor de Nuestra América (la vitalidad americana no puede aceptar el pesimismo europeo). Fuera de esta predisposición, Matta es probablemente nuestro artista más internacional. Esto da a su obra un aire de universalidad y desarraigo.⁶⁴ Hay siempre un aire infantil, adolescente, en la obra de Matta.

En 1941 Matta visita a México. Allí estudia los paisajes volcánicos; la fiereza del ambiente cambia los colores que chorrean y se transparentan en sus cuadros. Ahora se avivan con amarillos, verdes y naranjas. Pero el paisaje continúa siendo inferior. En 1944 pinta *El vértigo de Eros*. En el cuadro luchan la germinación y el vacío. Es la dualidad que plantea Freud entre el instinto erótico y un principio que está más allá del placer: la muerte. Ahora Matta nunca pinta los temas de sus cuadros en términos literarios. Nunca recurre a la forma aparente de la realidad. Eros se expresa en formas blancas, ovoides, en espirales que

⁶³ Martí se propuso, en los *Versos Libres*, la integración prosódica de «la enorme incoherencia de América».

⁶⁴ «Nuestro exceso de sensibilidad –piensa Gabriela Mistral del hispanoamericano–, nuestra piel toda poros, es lo mejor y lo peor que nos ha tocado en suerte, porque a causa de ella vivimos a merced de la atmósfera».

crecen como la satisfacción sensual, en la explosión de pequeñas partículas. El surrealismo de Matta rechaza totalmente la figuración evidente y retórica de Dalí. Matta crea nuevas formas relacionadas directamente con las galaxias que se acercan a través de los telescopios y las partículas de materia que se agigantan en los microscopios. Sus espacios, trabajados como campos magnéticos, están cargados de lucha y tensión.

«Quiero revelar las contradicciones implícitas en la realidad. Es el espacio creado por las contradicciones, el espacio de esa lucha, lo que me interesa como expresión de nuestra condición real. El defecto de la mayoría de los cuadros actuales es que enseñan una libertad a priori de la que han eliminado toda contradicción, toda semejanza con la realidad». Así explica Matta el campo de batalla de sus cuadros.

En muchos sentidos Matta es uno de los precursores del expresionismo abstracto de los pintores neoyorquinos. A su llegada estos pintores —desde Gorky hasta Pollack— estaban produciendo imitaciones pobres de Picasso y Miró. Aunque los norteamericanos habían visto pintura moderna no dominaban su oficio. El material se resistía a obedecerles. Matta llegó a Nueva York empleando en su pintura toda la libertad surrealista. Utilizaba automatismo, *frottage* (fricción) y accidente en sus cuadros. Los pintores de la Calle Diez se apoderaron de estos métodos, eliminando el contenido literario y simbólico del surrealismo, para crear el *action painting* o expresionismo abstracto.

Después de la II Guerra Mundial —devastación de Europa y Japón, campos de concentración, dos bombas atómicas: Hiroshima y Nagasaki— Matta comprendió la necesidad de enfrentar su mundo interior con la realidad exterior. «Mi principal preocupación —afirma Matta— durante la etapa de *El vértigo de Eros* fue la mirada interior. De pronto comprendí que mientras llevaba esto a cabo me encontraba inmerso en una horrible crisis de la sociedad. La visión de mí mismo se estaba quedando ciega por no haberse integrado a las personas que me rodeaban, y busqué crear una nueva morfología de los demás dentro del terreno de mi propia conciencia». Entonces el paisaje interior de Matta se puebla de figuras y objetos.

Las figuras de estos cuadros son voraces y viven desgarradas en el laberinto habitado por el hombre. En *Cada hombre es un rey* (1947) vemos una figura viril con la cara de un insecto y largos brazos disputándole una extraña criatura a la mujer con las fauces abiertas en el vientre. Es el ansia de poder que desfigura a los hombres. Matta ha empleado los planos arquitectónicos, las máquinas y los insectos para crear la imagen enajenada del hombre moderno. En la línea y la composición de estos cuadros Matta recurre insistentemente a sus conocimientos de arquitectura. El espacio está lleno de paredes, placas voladas y pasillos. Los hombres tienen bocas enormes llenas de púas y oscuridad; recuerdan las fotos monstruosas del mundo de los insectos. Estas figuras cambian su aspecto físico de acuerdo con el ambiente.

Después de la guerra Matta recorrió Francia e Italia. Vio los desastres de la contienda y la miseria de la posguerra. Cuando la ejecución de los esposos Rosenberg, Matta pintó una serie de cuadros titulados *The United Snakes* (Las serpientes unidas). De nuevo establece su residencia en París.

Matta recibe constantemente el impacto de la realidad y lo traduce en pintura. Siempre dentro de términos estrictamente contemporáneos. La materia en sus cuadros —como en la ciencia— está en constante metamorfosis, su espacio está dominado por una tensión casi eléctrica. En 1962 Matta recibió el premio Marzotto por su cuadro *Las torturas de Tjamila*, premio científico que sólo han merecido dos artistas. El importe fue donado íntegro a los familiares de los presos políticos españoles.

A pesar de haber unido en su pintura el mundo interior con la realidad exterior, Matta no ha detenido aún su búsqueda. De ahí el aire de inquietud y desarraigo que lo acompañó a todas partes durante su visita a Cuba este año. «He pasado treinta años moviéndome por todas partes —dijo aquí— y como es importante que me mueva, vengo a ser una especie de vago-tónico». Detrás de las experiencias alucinantes del surrealismo, de las mujeres que amó apasionadamente y del éxito que le ha permitido moverse en todos los ambientes sociales, vemos al muchacho que abandonó Chile a los veintidós años. «Aunque haya vivido tanto fuera de mi tierra natal —declaró—, puedo decir que estoy siempre en Chile». En medio de una conversación, mientras comíamos con él una noche, exclamó: «De pronto me sentí oyéndolos hablar, el muchachito que era en Chile. Ustedes hablan igual que mis amigos, así mismo era, antes de irme a París».

Después su entrada en el surrealismo, Matta fue el niño mimado de movimiento. Tenía 25 años entonces y era uno de los miembros más jóvenes. De ahí también el aire ingenuo y travieso de Matta. Jamás completó el ciclo que Neruda, Lam y Paz cerraron al regresar a sus primeros años americanos. Esta madurez le ha sido negada. «Todo artista —como dijo Hemingway— debe destruir o perpetuar el lugar que más conoce».

Matta nunca volvió a su tierra. Su obra refleja el mundo interior, erótico, del niño, en la primera etapa, y más tarde, la crueldad del ambiente que descubre el adolescente. Todo esto expresado con enorme habilidad técnica y una precisa conciencia de las formas.

Matta no se conformó con mirar en Cuba. Expresó su experiencia en varios cuadros y numerosos dibujos. Apenas habían pasado cinco meses del bloqueo naval con el que Estados Unidos pretendió asfixiarnos. «Cuba se alza entre el amor y el furor —exclamó—. Se puede intentar todo, se puede hacer todo». El bloqueo económico había provocado escasez de material para artistas. Matta decidió entonces emplear la propia tierra cubana para textura de sus cuadros, para el color rojizo del fondo. Con tierra extraída del jardín de La Casa de las Américas y cal de lechada, pintó *Cuba es la capital* y *Han tomado las estrellas*, donados a nuestro pueblo.

Aquí Matta expresó sus primeras impresiones cubanas. Tradujo la vitalidad alegre de la revolución a la fertilidad de la maternidad. Las figuras se mueven libremente en el espacio, la madre y el niño forman una sola imagen plástica. Los hombres flotan en el aire, los niños bailan con estrellas en las manos. Matta expresó hace unos años, en estallidos de color, la alegría del nacimiento. Su esposa acababa de parir. Inclusive la pintó grávida, con el vientre lleno de formas en el momento caótico de la creación. Por falta de una experiencia más profunda de la Revolución —Matta apenas permaneció un mes en Cuba— utilizó lo que para él

significaba la vida nueva: la maternidad, el amor, el espacio libre, la conquista posible de las estrellas. Aunque la composición de los cuadros es sencilla y las figuras están rematadas apresuradamente, con detalles convencionales, estos cuadros confirman la ingenuidad vital de Matta. Están por debajo de la calidad que acostumbramos a ver en Matta, pero son de una sinceridad que acaba por desarmarnos. Ciertas figuras, además, tienen el ritmo y la silueta que Matta descubrió en el cubano. Las mujeres de enorme trasero y los gestos desenfadados del cubano están captados dentro de un primitivismo que por las tierras y la línea nos recuerdan las pinturas rupestres.

En los dibujos, que Matta considera «sensualizados» por el ambiente cubano, vemos las figuras que en muchos de sus cuadros quedan agobiadas por el contorno, moviéndose libremente, abriendo los brazos a los cuatro puntos cardinales.

Comentando la política cultural cubana de amplia experimentación de todas las corrientes del arte, Matta dijo: «Yo prefiero esta innumerable variedad de formas y ‘un solo amor no más’, que lo contrario, que es el caso de los artistas de la escuela de Nueva York, donde todos quieren decir cosas distintas y los cuadros son todos iguales. Este impacto de la revolución cubana determina la necesidad de una introspección de los creadores de Hispanoamérica. Para crear una base al arte revolucionario hay que buscar por todos lados. El objeto del aire es dar salida a un nuevo humanismo, hallar una manera distinta de decir una cosa precisa y grande».

*Cinco años de revolución en la pintura*⁶⁵

Graziella Pogolotti

Cuesta trabajo volver la mirada e iniciar el recuento cuando cada día nos apremia el trabajo, la construcción del mañana. Sin embargo, de cuando en cuando la pausa es necesaria, como indispensable resulta la verificación del terreno antes de cada nueva batalla. Fácil resulta el balance cuando se trata de sumar nuevas caballerías sometidas al arado, industrias en construcción, nuevas aulas y dispensarios médicos.

Es que este gran proceso de transformación que a todos nos embarga, también nos ha transformado. Apresar el nacimiento de una nueva conciencia es tan difícil como sorprender la aparición de un arte.

Pero algunos hechos comienzan a saltar a la vista con la fuerza de las realidades incontrovertibles. La Revolución ha determinado un cambio profundo en la relación entre el artista y la sociedad. Una de las primeras exposiciones –celebradas muy al principio del año de 1959–, «Arte para Oriente», estaba destinada a contribuir a la reconstrucción de las ciudades dañadas por la guerra que acababa de concluir. A partir de entonces, se va haciendo cada vez más estrecha la unión entre el artista y su pueblo, más profundo el vínculo a medida que son más dramáticas las circunstancias. Poco después del triunfo de Girón, nacía la Unión de Escritores y Artistas, fenómeno sorprendente si se tiene en cuenta que hasta esa fecha todos los intentos de agrupación habían caído en el vacío. De la crisis de octubre de 1962, salió el Taller: abstractos y figurativos, concretos y surrealistas se instalaron en un garage a contribuir con su obra al esfuerzo de todos.

Quedan pendientes, claro está, algunos viejos problemas. Entre ellos, el de la relación entre el artista y su público, el de la «comprensión de la obra de arte». Como todo lo que implica, en primer término, una larga tarea de educación, en este caso la solución habrá de surgir a largo plazo, aunque las bases ya han comenzado a echarse. La revolución socialista determina, con su aparición, una rápida sensibilización de todos hacia los problemas de la cultura. El caso de Cuba resulta, en este sentido ejemplar, para todo el que sepa advertir el interés acrecentado por el libro, que no se restringe a la búsqueda utilitaria del texto indispensable para la propia superación. Por lo demás, la aparición de páginas y suplementos dedicados a la divulgación, en revistas y periódicos, el nacimiento de publicaciones consagradas por entero a cuestiones culturales –*Casa de las Américas, Unión, Pueblo y Cultura, Cine Cubano, Icaic, La Gaceta de Cuba*– extienden la discusión, con una saludable amplitud de criterio, a zonas cada vez más amplias.

⁶⁵ En Revista *Casa de las Américas* N° 22-23, Año IV, La Habana, enero-abril 1964, pp. 108-112.

En lo que se refiere a las artes plásticas, el esfuerzo de divulgación se lleva a cabo de una manera aún más directa y de acuerdo con una orientación más desembozadamente didáctica. Así se han multiplicado las galerías, tanto en La Habana como en ciudades de provincia, rompiendo el aislamiento forzoso que encerraba al artista en un círculo limitado de la capital del país. Numerosas exposiciones han pasado de La Habana a Santiago, Cienfuegos, Ciego de Ávila, Matanzas, por citar solamente algunas ciudades representativas. La contribución más importante de este esfuerzo no es la que se traduce en el número de personas que concurren, sino la que se deriva de la aparición en cada uno de esos lugares de centros permanentes, que determinan la continuidad del trabajo de divulgación. Fundado en la preocupación por la calidad, el criterio selectivo es, por lo demás, amplio y acoge las más diversas tendencias. Al mismo tiempo, surgen nuevos Museos, destinados a recoger y organizar lo más significativo de la tradición cubana. El arte colonial encaja de manera adecuada en la vieja ciudad de Remedios, una valiosa colección prehispánica se instalará próximamente en Banes, mientras se emprende la tarea de reinstalar y reorganizar de acuerdo con la moderna Museografía las colecciones de Camagüey y Santiago de Cuba.

Charlas y visitas dirigidas resultan la labor complementaria indispensable. No se trata solamente de saber acoger en forma adecuada al nuevo visitante de nuestras salas de exposición. Hay que formar al público desde su centro de trabajo. Un experimento característico, a pesar de que no pudo realizarse en gran envergadura, pero que habrá de ser recogido algún día, fue el que, tomando como punto de partida la rápida formación de instructores o brigadistas de artes plásticas, llevó a toda la isla a un grupo de jóvenes preparados para ofrecer charlas ilustradas de introducción a la historia del arte. Llevada a cabo con resultados diversos, según las zonas, el saldo ha sido, en definitiva, positivo. Un trabajo similar, con el empleo de pequeñas colecciones de reproducciones de arte prosigue, sobre todo en la provincia de La Habana, orientado por la Dirección de Artes Plásticas del Consejo Nacional de Cultura.

Por otra parte, la red de bibliotecas que está surgiendo a lo largo de todo el país, contribuye también a la divulgación de las artes plásticas. El Departamento de Arte de la Biblioteca Nacional organizó, hace cuatro años, el préstamo de reproducciones de cuadros famosos. Por espacio de un mes, una reproducción de Picasso o de Renoir, permanece en una casa en la que, hasta ese momento no había entrado ninguna obra de arte. De esa manera se crea la apetencia por algo mejor, que habrá de conducir al interés y hasta a la adquisición de originales. Asimismo, existen pequeños conjuntos circulantes, destinados a instituciones. Una labor semejante se está realizando también en las más importantes bibliotecas de provincias.

Funcionarios, profesores, periodistas, muchos de nuestros pintores lo son, sobre todo, por apremio de la circunstancia revolucionaria en la que no existen todavía, en número suficiente, los cuadros técnicos indispensables. Pero contrariamente a lo que muchos pudieron pensar, la salida del país de un sector de la burguesía, no repercutió de manera negativa en el mercado de la obra de arte, muy restringido, por lo demás, entre nosotros. Surgieron nuevos compradores y en el caso de los pintores de más renombre, la demanda

supera a la oferta. Este fenómeno debe atribuirse principalmente al mejoramiento del nivel de vida de los trabajadores intelectuales –profesionales de distinto tipo– que siguen constituyendo el núcleo principal de los compradores de cuadros.

Otro aspecto importante en el clima artístico de la nueva Cuba lo representa el esfuerzo que se ha venido haciendo por dar a conocer fuera del país un movimiento pictórico, importante sin dudas, y hasta ahora poco divulgado. Algunos artistas habían alcanzado renombre fuera de Cuba antes de 1959. Pero se iban acreditando individualmente. Fragmentario, el movimiento se dividía en grupos restringidos, medio de defensa indispensable para una lucha feroz para alcanzar un sitio en los grandes encuentros internacionales de arte. El sacrificio personal, la buena suerte o las buenas relaciones abrían las puertas de algunos Museos y de algunas galerías. La participación cubana a las últimas bienales de Sao Paulo, México y París ha respondido a una política amplia, en la que generaciones y tendencias se manifiestan, al margen de grupos y las recompensas alcanzadas han contribuido a elevar el prestigio de la plástica cubana. Significativa en grado sumo fue la exposición de pintura cubana que recorrió numerosos países socialistas (Checoslovaquia, Hungría, Bulgaria, Rumania, La Unión Soviética y Polonia) entre mayo y octubre de 1962. Cerca de cien obras de veintitrés pintores revelaron a millares de visitantes un arte joven, vigoroso y polémico, hasta entonces completamente desconocido. La exposición de obras de Milián y Portocarrero que ha iniciado su recorrido a través de Polonia en el segundo semestre de 1963 ha venido a reafirmar el éxito inicial.

Junto al esfuerzo por la divulgación artística, se ha venido trabajando en la reestructuración del sistema de enseñanza, a fin de desterrar los viejos males de la formación académica. La Escuela Nacional de Arte de Cubanacán es ya una realidad y en todo el país existen numerosas escuelas-talleres, abiertas a quienes muestren vocación y que no tienen como objetivo primordial la creación de profesionales. A medida que vayan creciendo y que alcancen un más alto nivel, se irán convirtiendo en verdaderos centros de actividad artística en provincias y contrarrestarán la excesiva influencia centralizadora de La Habana que absorbía en el momento del triunfo de la Revolución la totalidad del movimiento artístico. Las enseñanzas de Mateo Torriente y el aliento dado a los pintores populares por Samuel Feijóo están creando ya un núcleo interesante en la provincia de Santa Clara.

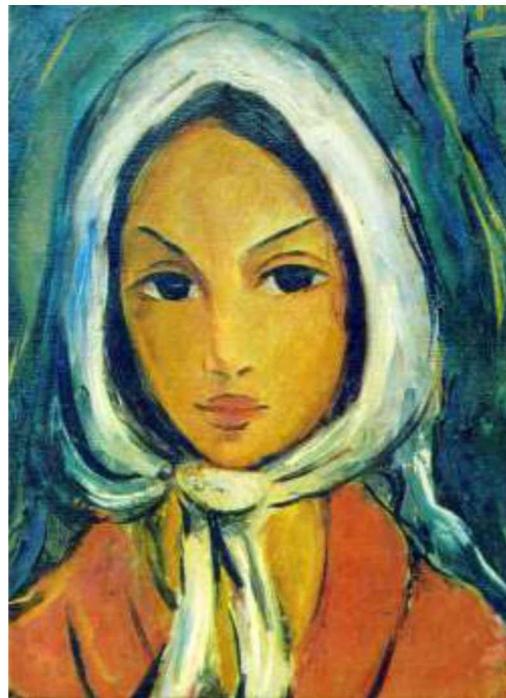
En este siglo, la pintura cubana cede solamente el paso a la poesía en lo que a continuidad de su desarrollo se refiere. Comienza a ser verdaderamente cubana cuando aprende en París el lenguaje del arte moderno. Hasta ese momento, que se sitúa al término del primer cuarto de siglo, los pintores, amarrados a fórmulas académicas aprendidas en el recetario de Roma y Madrid, no se habían decidido a abrir los ojos y descubrir el mundo. Y después resultaba forzoso disponer de recursos audaces que permitieran llevar a la tela ese mundo luminoso, abigarrado, contradictorio. Cada época requiere del artista la adopción de un lenguaje en consonancia con el estado de conciencia correspondiente. Toca al artista saber apropiarse de su bien donde lo encuentra y utilizarlo para crear un universo –el suyo propio, el de su tiempo–. El Greco estudió en Venecia para ser más tarde el más español de

los pintores del siglo XVI. Edouard Manet analizó la técnica de la estampa japonesa para convertirse en intérprete exacto de la Francia del siglo XIX.

En Cuba, los pintores, después del viaje a París, nos fueron devolviendo los medios puntos de nuestras casas coloniales, el sabor barroco de nuestra arquitectura, la sensualidad de las mujeres, la visión serena del paisaje. Hay que hablar de rescate porque en esos años de sacrificio de nuestra soberanía, los artistas –y no solamente los pintores– habían emprendido una labor de reconquista de la nacionalidad menoscabada, que respondía, aunque pareciera estar encerrada en compartimientos estancos de una sociedad, al mismo estado de conciencia que ponía de manifiesto nuestro pueblo en las luchas que iban tomando cuerpo de manera más organizada a partir, también, del primer cuarto de este siglo.

Obligada a desenvolverse en un medio hostil, la primera generación de pintores cubanos modernos fue prematuramente diezmada. Víctor Manuel –homenajeado en el Salón de 1959– se mantiene fiel a sus característicos paisajes y cabezas de mujer. Amelia Peláez, junto a una profusa producción de gouaches y dibujos, que responde en gran medida a la demanda creciente del mercado, ha dado a conocer cuadros de gran claridad, en los que pone de manifiesto una serena maestría. Eduardo Abela sigue en la línea de sus pequeñas composiciones, sutiles, evocadoras, poéticas, sugestivas como el mundo de la infancia, del que el pintor conserva una engañosa y aparente ingenuidad. Aunque instalado desde hace años en Europa, Wifredo Lam dio a conocer, en una exposición celebrada en la Biblioteca Nacional con motivo de su viaje a Cuba, una parte de su obra de grabador, sorprendente por la delicadeza de la elaboración, siempre fiel a la temática fundamental del pintor.

Para los pintores de la generación siguiente –Mariano Rodríguez, René Portocarrero, Raúl Milián, Luis Martínez Pedro– los últimos cinco años han sido de verdadera plenitud y fuerza creadora. Cuba es una isla –o un archipiélago–. Y, sin embargo, el mar ha estado ausente de nuestra plástica. Una reciente exposición de Luis Martínez Pedro –*Aguas Territoriales*– viene a llenar esta vacío. Es una fiesta en azul y negro, realizada con un rigor y una exigencia que pocos pintores poseen entre nosotros. En la relación con el mar no hay planteamiento efectivo, sino que hay en ella una aspiración a un absoluto de belleza, sometido al mismo tiempo a infinitas variantes.



Víctor Manuel. *Muchacha con pañuelo*.
Óleo sobre tela.

En una etapa de rápida evolución, la pintura de Mariano Rodríguez ha pasado por dos etapas principales. Su viaje a la India coincidió con una verdadera explosión sensual, en una serie de naturalezas muertas cuajadas de color que señalaban una franca ruptura con sus búsquedas anteriores. A principios de 1962, comienza a advertirse el proceso que habría de conducirle a su más reciente exposición (septiembre de 1963) en el que realiza una síntesis de sus experiencias anteriores –la abstracta y la de la India– para expresar distintos momentos de nuestra historia contemporánea, desde la Sierra Maestra hacia Girón, concebida al margen de lo anecdótico, como una recreación de atmósfera. Los colores se van fundiendo uno en otros y de esa fusión van surgiendo hombre y paisaje.

La evolución reciente de René Portocarrero que se iba percibiendo de una manera fragmentaria en envíos a muestras conjuntas, se reveló en toda su plenitud en una exposición personal también celebrada en 1963. Mujeres, «diablitos», ciudades y catedrales constituyen lo esencial de su temática. Cada motivo le inspira una larga serie, en la que no se agota: todo lo contrario. Visión dramática del mundo –especialmente en sus ciudades– que supera en profundidad la producción anterior del pintor. Vuelto ahora hacia el Cerro –barrio que sirvió de tema de inspiración a una etapa suya ya clásica– en una colección de dibujos, mujeres, vegetación y arquitectura parecen ser los elementos de un exorcismo de los fantasmas del pasado. El premio alcanzado por Portocarrero en la última Bienal de Sao Paulo, destaca la madurez de su obra.

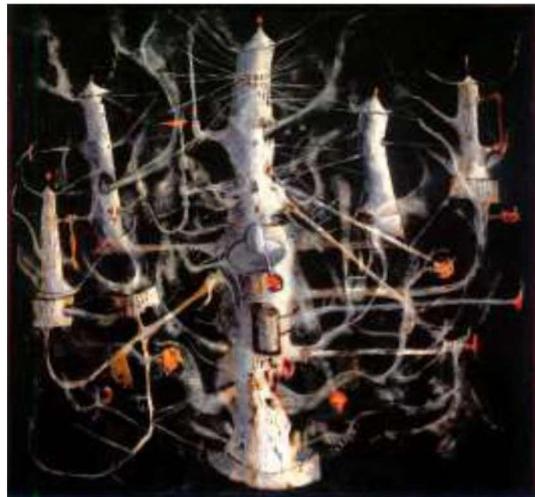
Raúl Milián no es amigo de las exposiciones personales. De ahí la dificultad que existe a la hora de tratar de apresar su obra en conjunto. Sus tintas se van distribuyendo entre colecciones personales y a través de exposiciones colectivas, lo que no facilita el acceso a un mundo que le es muy propio, intelectual y sensible a un tiempo. Mundo pictórico que como pocos está hecho de búsqueda –algo así como el vaso sagrado de los caballeros medievales–. Pero no hay nada de místico en la experiencia de Raúl Milián. Es, por el contrario, la angustiada búsqueda de una armonía entre el mundo y el sujeto, razón de ser de sus flores imaginarias y también de sus composiciones abstractas –en las que renuncia al color– y resultan, sin embargo, evocación de paisajes.

Un grupo nutrido, polémico, en el que coinciden las más diversas corrientes está formado por los artistas que no han llegado a los cuarenta años. Algunos se habían dado a conocer antes de 1959; otros, son nombres nuevos que han hecho rápida carrera. Para muchos, la parte más importante de su obra data de los últimos cinco años. Sobre ellos pesa en mayor medida la experiencia del proceso revolucionario, en lo que tiene de enriquecedor y en lo que entraña en cuanto a la responsabilidad del artista ante su tiempo. El tema ha sido motivo de discusión, por cuanto estos artistas se sienten plenamente solidarios de la actual transformación del país.

La influencia abstracta se deja sentir en un grupo importante de estos pintores. Algunos, como Salvador Corratgé y Pedro de Orúa se inclinan hacia formas concretas. Así, como sucede con frecuencia en las composiciones de Corratgé el color plano se extiende sobre grandes zonas de la tela, limitado fundamentalmente al empleo del blanco y el negro, con alguna añadidura en rojo. Mucho más nutrido resulta el grupo de los que en una exposición

celebrada hace apenas un año se denominaron expresionistas abstractos. No suele darse en Cuba el caso del jefe de escuela rodeado de fieles discípulos. Y si entre los expresionistas abstractos, Hugo Consuegra aparece un poco como el teórico, a través de artículos publicados en revistas, ello no obsta para que en el grupo las personalidades se encuentren bien definidas y resulten, casi siempre, divergentes. Si Hugo Consuegra está abandonando ahora las formas abstractas que servían de motivo principal a una composición armoniosa y en perfecto equilibrio, por modos mucho más libres, en los que una pincelada amarilla parece surgir de un momento de improvisación, su estilo no se acerca por ello al de Raúl Martínez, con sus grandes telas que sugieren el inicio de la reconstitución de un mundo, ni al de Guido Llinás. La preocupación por los problemas de textura parece dominar, en cambio, la obra actual de Juan Tapia Ruano, en la que el problema del color va estando cada vez más estrechamente relacionado con el de los materiales introducidos en el cuadro. Mientras la obra de Tapia Ruano surge de una paciente elaboración, la de Antonio Vidal, coincidente en sus preocupaciones por la textura, produce la sensación de un fragmento de realidad tomado sobre lo vivo. Universo personal y diferente es el de los muñecos de Antonia Eiriz, donde la voluntad expresionista deforma despiadadamente a los personajes, detrás de los que se mueve siempre la intención de la sátira.

Traducida de una manera muy personal, la influencia surrealista se ha hecho sentir también entre los jóvenes, sobre todo en tres pintores prácticamente desconocidos antes de 1959: Ángel Acosta León, Julio Herrera Zapata y Roberto García York. El primero llega rápidamente a la creación de un mundo que le es muy propio, el de las sorprendente simbiosis de elementos mecánicos y formas vegetales, cafeteras, submarinos, guaraperas. Imaginación y realidad se mezclan estrechamente para alcanzar una nueva dimensión en la que la presencia de la Revolución se expresa poéticamente. A pesar de sus diferentes, Herrera Zapata y García York se mueven entre símbolos más familiares y fácilmente identificables. Gatos y sillas en el uno, bosques y vírgenes con un apunte de humor en el otro.



Ángel Acosta León. *Cafetera*. 1959, Óleo sobre masonite, 122 x 127 cm.

Variadas son las tendencias figurativas, cuya presencia se hace sentir sobre todo después del triunfo de la Revolución. En 1961 Servando Cabrera Moreno recoge el primer conjunto de sus obras en las que ya se verifica una síntesis entre sus experiencias formales anteriores y la nueva realidad, que se expresa sobre todo en complejas composiciones de barbudos, con un sentido épico y dramático. Fayad Jamís abandona su modalidad vecina al expresionismo abstracto y vuelve a lo figurativo en una serie de flores que revelan sensibilidad y delicadeza. Orlando Yanes elabora sobre la trama de una composición cada vez

más simple sus temas inspirados en el trabajo y en la historia inmediata. Vinculado por su edad a la generación anterior, Ernesto González Puig debe incorporarse a este grupo, pues en fecha reciente salió de un largo retraining, consagrado sobre todo a su actividad de profesor. Trae una interpretación personal y poética del paisaje cubano, sobre el que parece incidir en sus últimas obras la obsesión de la insularidad. En una etapa de búsqueda y de tanteo se encuentra en los momentos actuales la obra de Adigio Benítez, fiel a una constante temática proletaria. Entre los más jóvenes, Umberto Peña es el que aparece con mayor seguridad en sus intenciones inmediatas y viene trabajando en una larga serie de vacas.

Cinco años de Revolución han influido en más de un aspecto en el desarrollo de las artes plásticas. La importancia cada vez mayor que está teniendo la divulgación en la creación de un público no debe desdeñarse. Pero eso es una tarea larga y que no ha de rendir sus frutos de inmediato. En cambio, puede decirse que el clima revolucionario está influyendo en la obra de los artistas, no tanto en la aparición de una temática nueva, como en un marcado acrecentamiento de la fuerza dramática y de la profundidad. Y eso puede observarse en la obra de todos, jóvenes y viejos. Síntomas del vigor de la plástica cubana actual es la multiplicidad de tendencias y el carácter marcadamente personal de la obra de todos, aunque pueda percibirse la influencia no disimulada de las escuelas de París y Nueva York. Un grupo importante de nuevos pintores se ha dado a conocer a partir de 1959. Entre ellos, algunos son ya verdaderos maestros. El saldo es positivo y reafirma la justeza de una amplia política cultural cuyas orientaciones fueron señaladas por el comandante Fidel Casto en sus *Palabras a los intelectuales*.

El humorismo⁶⁶

Edmundo Desnoes

La política cómica

Poco antes de cerrar el año de 1905, Ricardo de la Torriente abre un «semanario satírico ilustrado»: *La Política Cómica*. Es el heredero de la tradición humorística del diecinueve. Torriente, nacido en 1867, había colaborado en publicaciones de la colonia, como *La Discusión* y *el Figaro*. En el exilio, durante la guerra del 95, dibujó para una revista independentista: *Cuba y América*. Entre los vicios que heredó estaban las cabezotas hidrocefálicas y la degradación sistemática de lo cubano. Las burlas que Landaluze utilizó contra nuestra independencia, Torriente las lanzó, aumentadas, contra los políticos cubanos.

La Política Cómica –¡qué nombre!– fue válvula de escape para la frustración de nuestra personalidad. En lugar de provocar la violencia, los gobiernos mediatizados provocaron la burla y Torriente ayudó a convertir esta reacción en actitud nacional. Mantuvo, es cierto, una posición antiimperialista los primeros años. Ni siquiera en esto fue original: ya Landaluze se había burlado hasta de Lincoln en *Don Junípero* y *Juan Palomo*. Los españoles atacaron a Estados Unidos porque sabían que amenazaba la última colonia que tenían en América. Hay que reconocer, de todas maneras, la valentía de esta actitud. Ya Estados Unidos nos había impuesto el bocado de la Enmienda Platt.

Toda la corrupción de la política cubana desfila, como un chiste interminable y gracioso, por las páginas de *La Política Cómica*: los «chivos», que encubren el robo de los fondos públicos; los «guatacas» adulones que rondan como moscas a los políticos: las «piñas». En 1926, Torriente se une a la comparsa: se postula para representante. Liborio, símbolo del pueblo cubano, dirige, naturalmente, la propaganda: «Dale tu voto a Torriente, que es mi creador, mi padre, y cumplirás como buen cubano». Y salió representante.

«Torriente –afirma Barros– constituye en Cuba un caso de popularidad, debida más que a las condiciones artísticas de su labor, a la glosa constante y semanal de los asuntos políticos que constituyen la actualidad palpitante, el objeto de todas las conversaciones. Su popularidad no es de las que puedan satisfacer plenamente a un artista. Quitad a *La Política Cómica* las grotescas escenas en donde se comenta la política del día, y el público se olvidará de Torriente, de su labor y del célebre semanario». Torriente fue, además, un dibujante mediocre, de línea torpe e inexpressiva.

Los cambios de nuestra vida, sin embargo, están en el semanario. Desde los primeros números aparece, junto a la política, el tema de las modas femeninas. En las páginas

⁶⁶ En Revista *Casa de las Américas* N° 22-23, Año IV, La Habana, enero-abril 1964, pp. 113-121.

interiores las mujeres se hacen vestidos color «soga de ahorcado» y sobre todo chismean. Se toca lo que rodea o envuelve a la mujer. Ya en 1926 la mujer aparece en primera plana exhibiendo sus formas sensuales. «Aquellas jóvenes pudorosas y ridículamente místicas –dice el semanario–, que se ruborizaban si se les veía dos pulgadas más arriba del tobillo y usaban manga larga y la blusa hasta el pescuezo han desaparecido...» Ahora practican el deporte «y enseñan a los hombres jugadas fenomenales... Merecen las muchachas que se las ame: el *sport* las ha puesto de yuca y ñame». Es el humor grueso y fácil.

La política y la mujer se funden en una sola imagen: la ciudad de La Habana es la hembra deseada por miles de políticos. En la cartera tiene siete millones de pesos. Cuando Carlos Miguel de Céspedes sale alcalde en 1926, La Habana, coqueta, le sirve café en la silla del ayuntamiento. Hasta en esto Torriente nos recuerda a *Juan Palomo*; en diciembre de 1869 publicó esta caricatura: Cuba es una niña con el vestido sucio, manchado por la guerra, y España le promete «jabón de bayoneta» para el año nuevo.

Torriente muere en 1934, pero ya veinte años antes dos caricaturistas cubanos lo habían liquidado como artista: Rafael Blanco y Conrado Massaguer. Blanco es un caricaturista de línea impresionista y feroz. Sus trazos parecen los brochazos emocionales de la caligrafía china. No dibuja con pluma sino a pincel. Los rasgos del sujeto parecen cuchilladas. Su caricatura de Machado –treinta y seis brochazos– clava la expresión agresiva e idiota del tirano. Sus cuadros humorísticos, desde un ángulo técnico, son más convencionales; pero la intención es siempre profunda. Blanco es un humorista goyesco, bilioso; sus *Caprichos* desenmascaran las ficciones de nuestra vida social, desde la burguesía hasta las monjas y los mendigos. Blanco fue también campeón de ajedrez, por el que abandonó su enorme talento como caricaturista.

Massaguer es un dibujante sabrosón. Su línea es limpia y está satisfecha de vivir. Massaguer, siguiendo el dibujo sencillo del *art nouveau*, siempre es tolerante al caricaturizar a los hombres de su época. Tuvo su primera exposición en 1911. Cinco años más tarde funda y dirige la revista *Social*, donde publican desde Jorge Mañach y Juan Marinello, hasta Emilio Roig de Leuchsenrig y Alejo Carpentier. Colabora casi todo el grupo minorista. *Social* –la mejor revista publicada en Cuba hasta la fecha– se opone al mal gusto de *La Política Cómica*.

Massaguer logró captar el espíritu práctico y bullanguero de los años veinte. La felicidad con que encierra las figuras dentro de una silueta elegante y expresiva es asombrosa. La vida y costumbres de la burguesía fue el centro de su obra; de vez en cuando los tocaba con limón: publicó una página de dibujos, titulada *Zoociedad*, en la que todos los personajes eran animales. Esto pasó muy pocas veces. Durante la II Guerra Mundial su caricatura política «El doble nueve», donde los aliados le dan un tranque al fascismo, se hizo popular en todo el mundo. Bernard Shaw aseguraba que Massaguer le había dibujado su mejor caricatura. El bombín y el bigote de Chaplin, dibujados por Massaguer, formaron la primera caricatura televisada –en Nueva York y por la CBS (1932)– del mundo. «¡Massaguer! –exclamó H. L. Mencken–. Le saludo como al más grande de los caricaturistas. No tenemos nada mejor en el Norte».

Blanco y Massaguer revitalizaron el humorismo cubano. Incorporaron los descubrimientos del dibujo europeo y norteamericano, utilizándolos con inteligencia para comentar nuestra realidad. En sus caricaturas y dibujos está el trazo impresionista, la expresividad de los retratos japoneses, la silueta de Sem, la simplicidad de Fellows. Blanco y Massaguer forman parte del grupo de intelectuales y artistas que intentaron dignificar la vida cubana, rescatarla del ambiente mediocre creado por la falsedad de toda nuestra vida política. En agosto de 1925 se funda el Partido Comunista. Carrión y Loveira publican sus novelas sobre la vida psicológica y social del cubano (*Las impuras* –1919–, *Juan Criollo* –1928–). El primer Salón de Humoristas se organiza en 1921. Víctor Manuel regresa de Europa en 1924 para romper con la pintura falsa y académica de Romañach y Menocal. Se renueva y remueve todo.

Mañach publica, en 1928, un estudio sobre el choteo. «Por su índole ciegamente individualista –señala– el choteador ha sido personalmente estéril para toda faena en que fueran requisitos el método, la disciplina, el largo y sostenido esfuerzo, la constante reflexión. Lo peor, sin embargo, es que, como el perro del hortelano, si no trabajó tampoco dejó a los demás trabajar». Pero Mañach se queda en las manifestaciones aparentes del choteo; sin considerar ningún cambio básico en las relaciones económicas y sociales, dice: «Pero, afortunadamente, hablamos de una época ya casi enteramente pasada». El optimismo ingenuo lo condujo a pensar que los síntomas podían cambiar sin una modificación de sus causas. El choteo continuó treinta años más.

En medio de este mundo surge El Bobo de Abela en *La Semana* (1926-34); la figura humorística más importante de la primera mitad del siglo. El Bobo es nuestro Chaplín. Nunca es tan bobo como parece; su ingenuidad desenmascara todo lo que gira a su alrededor. La línea de Abela es propia, espontánea; dibuja con soltura ingenua. Carga sus figuras de poesía humorística.

El Bobo es un personaje heroico en un ambiente dominado por los «vivos» republicanos. El Bobo parece que no moja pero empapa. «–Se acaba de averiguar que la República es de corcho– le dice su hermano y El Bobo responde: –Lo mal es que nosotros seguimos siendo de carne y hueso–». «–¿De quién es usted hijo? le pregunta el doctor y contesta: De un anhelo–». Todo lo que dice y hace El Bobo trasciende inmediatamente la circunstancia cubana y parece un comentario sobre el hombre de este siglo.

Es un momento de intensa actividad humorística. Horacio, desde las páginas de *Carteles*, compite por un momento con las tiras cómicas de importación. Todas las semanas, durante 1932-33, publica Bola de Nieve, Mango Macho y Cascarita, tres niños negros que andan por la calle haciendo maldades. Horacio utiliza el dibujo de ojos grandes, brazos flacos y zapatos enormes de los cartones cinematográficos. Hernández Cárdenas (Hercar) regresa de México con dibujos y caricaturas influidos por la línea sencilla y decorativa de Diego Rivera.

Durante la dictadura de Machado el doble sentido se escondía en el humorismo. Hurtado de Mendoza creó inclusive una tira con indios primitivos para comentar la

actualidad: Cuentos Siboneyes, Jean Angelo, con sus policías españoles goteando por la nariz, fija lo grotesco del momento.

El pueblo estaba contra la dictadura, y Machado cayó. Luego vino el sargento Batista, las leyes revolucionarias de Guiteras, los portaaviones norteamericanos en la bahía de La Habana, la división entre los partidos de oposición, el poder desproporcionado del capitalismo apretando a Cuba, la cobardía de algunos líderes... y el coronel Batista acaba dirigiendo la política cubana desde Columbia después de consultar con el embajador yanqui.

Desaparecen *La Política Cómica*, *La Semana* y *Social*. *El Figaro* ya sale por salir; es aburrido y mediocre. Cierra una etapa de luchas sociales y artísticas: prospera la confusión y el mal gusto.

Finaliza la década de los treinta. Un grupo de caricaturistas –Roseñada, Vergara, Silvio– se reúnen y fundan un nuevo semanario humorístico: *Zig Zag*. El primer número, dirigido por Carlos Robreño, aparece en agosto de 1938. Está más cerca, en intención y línea, de *La Política Cómica* que de *Social* y *La Semana*. Batista, con el rostro brutal y las patillas de hacha, aparece en casi todas las páginas; inclusive se desdobra para hablar consigo mismo. Cintillos como «Comiendo mucho arroz se solucionará la crisis» y «Será sacada a pública subasta la constituyente» van demoliendo con la burla toda nuestra vida política.

La situación en el chiste sigue la línea del menor esfuerzo. Hay una escena, que si no se publicó un trillón de veces no apareció ninguna: dos figuras en la calle comentando un suceso de actualidad. Son chistes donde sólo cambia el pie. La falta de imaginación llevó a estos dibujantes a repetir fórmulas para salir del paso. Se conforman con poco; no luchan por expresar las contradicciones del ambiente.

Vergara, Roseñada y Silvio tienen casi el mismo estilo, tomado de los muñequitos norteamericanos y exagerados por la vulgaridad torpe de aquellos años. Los tres dominan un oficio y han captado el tono de nuestra vida, pero no se atreven a profundizar.

Llega el año de 1945 y aparece el primer libro de Saúl Steinberg: *All with Line* (Todo con la línea). El chiste dibujado, como en época de Goya y Daumier, adquiere categoría de arte. Ninguno de los colaboradores habituales de la prensa siente el impacto de un humorismo que traslada el chiste de la situación y el comentario al dibujo mismo; que utiliza la línea como expresión. El surrealismo, que libera un mundo de asociaciones extrañas y alarmantes, tampoco penetra en este mundo superficial y burdo.

Hasta en el humorismo es esencial una sólida formación cultural. Los creadores del humorismo moderno –Thurber, Steinberg y en grado menor François– son hombres al tanto del pensamiento y el arte de su época. Sin Henry James no es posible Thurber; sin Paul Klee no hubiera surgido Steinberg.

Los dibujantes cubanos son impermeables a esta revolución del humorismo. Siguen en su rutina.

Aparecen nuevos nombres en *Zig Zag*: Hecar, Niko, Prohías; de los tres, Hecar y Prohías son los más expresivos. Sus trabajos tienen un sello personal –los ojos en la frente de Hecar, las figuras regordetas de Prohías– pero no logran trascender las presiones del contorno. La intención sigue siendo la misma: satirizar el último chanchullo oficial, comentar

el paso de algún extraño visitante (el indio putumayo), y burlarse de figuras que, como Chibás, tienen detrás a un sector importante de la población. No podían faltar las formas voluptuosas de la mujer cubana: Wilson las dibuja con una línea frívola pero simpática.

Vergara, para reforzar su economía, escribe en un rincón de sus dibujos: *Tome Materva*.

La importancia de las figuras políticas en el humorismo gráfico –desde las patillas espesas de Batista hasta los dedos largos de Grau– escamotea siempre la estructura sobre la que funcionan los políticos. Nunca el político individual se transforma en símbolo de su grupo. Las simpatías y antipatías del observador se dirigen siempre hacia la personalidad de político. Cambian las caras pero continúa el sistema.

El humorismo presenta la comparsa de los políticos, una fauna independiente del resto de los cubanos, una especie de familia real de relajo que nunca paga sus crímenes, con la que el pueblo simpatiza o rechaza, pero siempre sin amenazar la sucesión de políticos cada cuatro años. El pueblo tiene derecho a la burla –pan y circo– pero no a dudar de la injusticia del sistema.

La caricatura se salva un poco de la pobreza del humorismo gráfico en el período entre la revolución del 30 y el desembarco del Gramma. David, incorporando la simplicidad de los retratos neoclásicos de Picasso (Stravinsky, Cocteau), ha producido una colección de caricaturas elegantes y expresivas. En el dibujo humorístico de situaciones, David siguió una línea convencional. En las caricaturas, sin embargo, mantuvo una preocupación por la calidad artística, la composición y la línea, y buscó los rasgos esenciales más que la desfiguración grotesca.

Las portadas de Andrés en *Carteles*, con humor ligero y frívolo, pinceladas sueltas y decorativas, mantuvieron también semana tras semana, durante años, un mínimo de calidad.

Las limitaciones del humor de *Zig Zag* son las mismas de la vida nacional: se pasa por encima de todo sin profundizar en nada. Es un momento de prosperidad económica: la II Guerra Mundial crea un mercado voraz para el azúcar. El relajo se convierte en libertinaje durante los gobierno de Grau y Prío. No se puede hurgar mucho, más vale no profundizar en nada: se descubriría enseguida la mentira sobre la que se desliza la vida nacional. El humor de esta época alimenta la irresponsabilidad, el «aquí lo que hay que hacer es no morirse», el «a mí me matan pero yo gozo», el «si yo fuera político también robaría» y el «yo no creo en nadie».

Generación va y generación viene...

Ningún país se conforma con la derrota de sus aspiraciones. Los jóvenes que adquieren conciencia durante los ocho años del autencismo rechazaron el contorno mezquino y asfixiante que los oprimía. Los humoristas rebeldes –contra la podredumbre que enriquece a los políticos y contra el chiste de superioridad vulgar– se mueven anónimamente por las calles de la Isla. Los más conocidos –el caso de Sergio Ruiz– no tenía donde publicar sus

dibujos y vivían de la publicidad. La única oportunidad son los salones de humoristas. Allí cuelgan Jesús de Armas, aclimatador del humorismo moderno a las cosas de aquí, sus primeros trabajos. En 1953 obtiene un 2º premio por su caricatura del pintor Mijares. De nada sirve el premio: no hay periódico o revista que publique sus dibujos regularmente. Entonces De Armas publica –junto con los gatos de su esposa Margie– el libro germinal de nuestro humorismo blanco: *Dibújese una sonrisa* (1957). Aparecen en sus páginas el limpiabotas, el billetero, el vendedor de granizado que con una botella de fresa tiñe, sin embargo, de verde limón el cono de hielo raspado, el tomador de café, la silueta llena de protuberancia de la mujer cubana. El dibujo es expresivo. En algunos casos contrasta el trazo grueso con la línea delicada.

Los futuros dibujantes del *Pitirre* viven anónimamente: Posada trabaja en un garaje; Fornés –que prefirió el silencio a comercializar y vulgarizar sus tiras cómicas– trabaja en *Información* retocando fotos; Nuez estudia y dibuja solo; Guerrero trabaja en una ferretería de Bauta; Fresquito y Fremez publican una página de humor quincenalmente en una revista de poca circulación; Ardión trabaja de mesero. Chago sube a la Sierra en 1957.

«Julito 26 –explica Chago– nació accidentalmente mientras componía la letra de una de las parodias que cantaba el Quinteto Rebelde. Ello sucedió en mayor de 1958. En la comandancia de La Plata. La canción se titulaba “Que venga la ofensiva”. En uno de los bordes del papel, distraídamente, dibujé un rebelde... Tres o cuatro líneas eran las *barbas*». Este rebelde gráfico aparece por primera vez en *El Cubano Libre*, durante la ofensiva del ejército en 1958, mientras Chago combatía lejos de La Plata. Los dibujos de Chago aparecen periódicamente, desde la Sierra, en *El Cubano Libre*: los trazos son sencillos y limpios aunque todavía es un aficionado. Sus trabajos, sin embargo, ya van destacando los elementos conflictivos de la realidad. Es un humorismo vivo que comenta la lucha armada contra la dictadura y la vida difícil de los rebeldes en la Sierra.

En el Llano se estremece todo con las sacudidas de la Sierra. El espíritu de la revolución llega hasta *Zig Zag* en 1957. Nace uno de los personajes más cuerdos del semanario: El Loquito. Creado por Nuez –«yo venía en una guagua de la ruta 76, que pasa por el hospital de dementes de Mazorra, y, de pronto, sin haberlo pensado mucho, concebí mi personaje»– aparece en cualquier rincón de una página comentando la actualidad. Ya en la cabeza lleva un elemento nuevo en el humorismo gráfico: *el collage*. El sombrero de papel es efectivamente de periódico.

El Loquito –durante el año de 1958– es reflejo de un sector importante de la conciencia nacional. Busca, catalizado por la insurrección, una salida a nuestra enajenación. Por eso lo vemos «buscando una salida» en la pared con una lupa. El Loquito vive agobiado por el ambiente. Nuez dibuja la Sierra como un enorme serrucho para talar los bosques. La sierra dentada cortará los podridos árboles del gobierno para que puedan crecer los pinos nuevos. Vemos al Loquito corriendo por un «callejón sin salida». También dice, meditando: «¡... pero contento!»

La situación agobiante provocada por la dictadura y la búsqueda desesperada de la cordura se expresan siempre gráficamente en El Loquito. Nuez, con imaginación y poder de

síntesis, logró entroncar de nuevo con el humorismo de calidad, perdido desde la desaparición de El Bobo. En esto mucho le debe a Jesús de Armas.

En octubre de 1958, el Loquito anuncia ya el triunfo de la revolución: «¡Estoy al volverme cuerdo!»

El Pitirre

No es hasta el triunfo de la revolución, sin embargo, que los nuevos humoristas, como grupo, tienen oportunidad de crecer y comunicarse con los muchos. Carlos Franqui reúne a Chago –ya había orientado su trabajo en la Sierra–. Nuez, Guerrero y Fornés en el periódico *Revolución*.

Un año más tarde, el 17 de enero de 1960, *La Calle* saca un semanario humorístico: *El Pitirre*, «por mucho que el aura vuele, siempre el pitirre la pica...» Ya en la presentación Cabrera Infante toca el problema de la trabazón entre el dibujo y la interpretación del observador: «Un día un hombre se encuentra con otro hombre. –¿Qué es?– pregunta uno al otro. –Una cochinada– responde el uno al otro». Luego dibuja un círculo y un cilindro con el mismo resultado. «–¡Compadre, usted está perdido! No ve más que cochinadas–. El que está perdido es usted –dice el segundo–, que es el que las pinta». Ya el humorismo, por su complejidad, ofrece varias interpretaciones. A pesar de la objetividad de los dibujos, la subjetividad del observador siempre se vuelca sobre los chistes. Es una de las riquezas del humorismo blanco.

En las hojas del *Pitirre* salen a la calle Nuez, Posada, Fresquito, Sergio Ruiz, Chago, Díaz de Villegas, Lazo, Fremez, Vidal, Bach, Ardión. El director, Rafael Fornés, había preferido esperar su oportunidad a prostituirse. *La Revista Rosa*, suplemento del periódico *Avance*, publica durante tres años, a partir de 1936, su tira humorística *José Dolores*, que presentaba a un negro habanero con sus problemas y alegrías. Era un tipo popular que trataba de ampliar la visión esquemática del negrito del teatro vernáculo. Pero el ambiente no era propicio; a pesar de su popularidad, el periódico cerró la revista para reforzar con ese ahorro un sistema de regalos, el famoso «sobre de la sorpresa». Luego, en 1957 Fornés publicó en *Información*, durante unos meses, a Sabino, pero también tuvo que suspenderlo porque el director le dijo: «Tú pretendes decir cosas profundas y lo que tienes que hacer es algo parecido a los muñequitos americanos». Y Fornés prefirió pasar a retocar fotos.

En *El Pitirre* adquieren soltura y personalidad los dibujantes más jóvenes, especialmente Chago, Lazo, Guerrero y Posada. Cada semana vuelcan su imaginación sobre la actualidad –las agresiones imperialistas– o los temas terrenales –el amor y la muerte–.

Durante el primer año algunos vacilan. Fresquito, por ejemplo, fluctúa entre los trazos sencillos y un dibujo intrincado y barroco. Hoy los dibujos de Fresquito, rellenos de líneas y maduros como frutas, siempre atraen al ojo. Posada atraviesa una evolución similar; sus ideas gráficas siempre están bien vestidas. Su dibujo, de fuerza expresionista, se apoya constantemente en un contraste entre los trazos fuertes del pincel y la línea delicada de

punto fino. Sus ideas humorísticas encierran siempre un juego de la imaginación, aunque su trabajo constante en la columna de Siquitrilla y en el rotograbado de “Revolución”, lo convierten en un excelente ilustrador. Es el dibujante más hábil del grupo.

Sergio Ruiz –humorista de mayor experiencia gráfica del *Pitirre*– publica regularmente chistes de una imaginación sutil. La línea nunca vacila y responde fielmente a sus ideas.

Guerrero se ha desarrollado más como diseñador y emplanador, pero es un humorista astuto: utiliza un mínimo de líneas para vestir sus ideas. Sus tiras emplean sólo las líneas necesarias para comunicar el chiste. Son apenas siluetas. Es un dibujante elegante: le basta tocar el humor para expresarse.

Nuez crece y se extiende rápidamente. Su estilo cuaja en fórmula; asimila los principales aportes del padre del nuevo humorismo, Steinberg: los perfiles, la figura dibujada sólo con fragmentos –pies, manos o tronco– y el *collage* con etiquetas, huellas digitales, anuncios comerciales... En su libro, *Cuba sí*, desfilan el imperialismo, los milicianos, los curas, los barbudos, los ricos, los generalotes latinoamericanos... Nuez es el dibujante que mejor ha utilizado el humorismo moderno para expresar las contingencias y batallas de la revolución. En su exposición *El tema popular* dibuja con ironía la poesía de la vida cubana: las flores que crecen en latas de chorizos, el elegante que se borda el nombre en la camiseta. Nuez abarca mucho en sus dibujos, pero ha quedado limitado por las fórmulas que repite constantemente. Toca las cosas en lugar de profundizar como hacía en *El Loquito*. Nuez ha quedado atrapado por su propio talento, por su soltura y su mimetismo.

El Pitirre cierra en 1961 y poco después aparece un nuevo semanario humorístico: *Palante*. Entre sus colaboradores se encuentran desde dibujantes tradicionales como Wilson y Blanco, hasta la línea nueva de Nuez, Arístides y Ardión. Sus burlas al exceso de burocratismo y a la lentitud del correo, por ejemplo, aunque muchas veces el chiste parece forzado, son constructivas. El emplanaje abigarrado y el dibujo chato junto a la línea viva debilitan mucho la calidad del semanario.

Fornés colaboró poco en *El Pitirre*; dirigió sus energías, hasta que cerró en 1961, principalmente a coordinar el trabajo. Su obra creadora continuó más tarde en *Revolución*. Allí volvió a sacar un personaje complejo como nuestra vida: Sabino.

Sabino y Salomón

Sabino, pequeño y tímido, salía todas las semanas a la calle solo. Y se topaba con la mujer deseada, una bandada de pajarracos o el huevo de un cocodrilo. La mujer trigueña puede ser el amor, la felicidad, el fin de la soledad. La mujer rubia, pálida como si nunca hubiera visto el sol, es casi siempre fea: persigue a Sabino. Llega en ciertas ocasiones a convertirse en la muerte. Una muerte mediocre que el hombrecito rechaza. Los pajarracos, que pocas veces andan solos, son los demás: lo mismo pueden ser amigos que enemigos. El cocodrilo es un peligro latente. Este es sólo uno de los posibles enfoques de la tira de Fornés. También

puede tener otras interpretaciones; existe una realidad objetiva y otra subjetiva que se mezclan constantemente.

Sabino es anterior al relajo, viste de negro –no lleva el traje blanco de los años treinta ni la guayabera de los cuarenta– con sombrero y corbata de lacito. Los cubanos, durante los primeros años de este siglo, todavía paseaban los domingos por el Prado vestidos de negro. Sabino ha perdido todo el pelo; conserva, sin embargo, la ingenuidad. Siempre anda metido en algo y todo lo que hace, algo le enseña. Aunque es un hombre de otra época –probablemente nació con la república– el mundo que lo rodea no puede ser más contemporáneo. Sus deliciosas mujeres –pequeñas como tanagras griegas– están al día: vestidos sencillos y ajustados, la cabellera espesa y desordenada. Los pajarracos son hermanos del hombre que despertó insecto, como en *La Metamorfosis* de Kafka, y están dibujados con agresividad expresionista.

La línea de Fornés arranca de los años treinta pero ya incorporando elementos surrealistas, expresionistas y hasta tachistas. Sabino aparece a veces como una interesante mancha de tinta que se mueve de un cuadro a otro. Es una silueta simplificada. Sus pajarracos imponen con líneas y manchas expresivas su imagen entre simpática y grotesca.

Fornés pasa imperceptiblemente de lo simple a lo complejo. En una tira vemos a Sabino detenido en una línea de ferrocarril encendiendo un tabaco. Es una tira sencilla, tiene sólo dos cuadros: de pronto sale corriendo –dejando atrás un rastro de humo– y exclama: «Llevo más de media hora de retraso». La idea es transparente: Sabino se convierte en un tren. El salto imaginativo es natural: tiene ya el humo y la vía, sólo falta un elemento, y Sabino se vuelve locomotora.

La imaginación moderna ha roto las limitaciones que la confinaban dentro de un realismo y una lógica mecánicos. Hoy el hombre ha logrado violentar la naturaleza e imponer su voluntad. Ha dominado fuerzas que hace un siglo parecían indomables: la gravedad, el curso de los ríos, el átomo, la conciencia misma del hombre. La libertad imaginativa que utilizan los humoristas modernos para expresar sus ideas y sentimientos es la misma que utilizó Freud para penetrar nuestra conciencia, Pavlov para descubrir los reflejos condicionados, Einstein para topar con la teoría de la relatividad y los científicos soviéticos para lanzar un cohete a la Luna.

Los enamorados no están solos en el mundo. Siempre hay personas alrededor. Un día Sabino sale con Rosita –pero tres pajarracos vigilan sus movimientos–. Y lo siguen hasta el rincón apartado, bajo la luna, donde la pareja se enamora. Los pajarracos –los otros– interfieren y frustran la escena.

Muchas veces la cosa es más sutil, se escapa como jabón entre las manos; Sabino parece tenerlo todo resuelto: acaba de prepararle un trago a Rosita y toca una melodía agradable con la guitarra, pero la mujer sale disparada por el aire dejándolo nuevamente solo.

Sabino, a veces, tiene que plegarse; es un personaje humano. Se le acerca un pequeño pajarraco y le pregunta dónde está la manzana de la discordia. Sabino responde que no sabe. Ahora, cuando aparece un poderoso pajarraco, Sabino saca de pronto la manzana de la discordia y se la entrega. Es la presión de fuerzas mayores –justas o injustas– ante las cuales

tenemos muchas veces que hacer concesiones. Sabino también sabe que hay cosas ante las que no podemos retroceder: por eso hace dos semanas mató a un hombre, probablemente porque ese hombre amenazaba su vida. No fue un acto gratuito. Cumplió con su obligación aunque matar lo convirtió en una calavera. Cuatro pajarracos contemplan la escena: dos miran hacia el cadáver y los otros a Sabino.

Se insiste: nuestra tradición está en el humorismo político. Y ahí queda todo. Esa tradición, en conjunto, ha sido negativa. La utilizó España para desprestigiar a los mambises; durante los años de república la burla –*La Política Cómica, Zig Zag*– ahondó nuestro relajamiento. El humorismo político alimentó la imagen del cubano irresponsable. Fomentó el choteo. Los ataques, cuando no van a fondo, fortalecen las tiranías y las «democracias representativas». Las críticas superficiales permiten un desahogo y no resuelven la situación.

Los humoristas cubanos insistieron durante la república en el tema político simplemente porque no les quedaba otro remedio. Los sindicatos de muñequitos norteamericanos suministraban las tiras cómicas de Tarzán, El Reyecito, Benitín y Eneas, El Pato Donald y El Ratón Miguelito igual que las agencias de noticias (UP-AP) enviaban informes y fotografías. Como tenían una organización internacional podían enviar las tiras a los periódicos por una cuota mensual pequeña. Nuestros dibujantes no podían competir con esos precios; los periódicos funcionaban como empresas comerciales y poco les interesaba que aquí los humoristas no pudieran expresarse. En lo único que no resultaba negocio a los norteamericanos desplazarnos, el humorismo político, los cubanos podían trabajar. Se trata de una tradición impuesta.

Ningún artista puede quedar limitado a comentarios y anécdotas locales. Tiene que bucear en las profundidades, y, a partir de lo cubano, incorporarse a la cultura universal. Los humoristas, a partir de la revolución, han roto con nuestro humor provinciano.

«En lugar del antiguo aislamiento de las regiones y naciones –escribió ya Marx en el *Manifiesto Comunista (1848)*– que se bastaban a sí mismos, se establece un intercambio universal, una interdependencia universal de las naciones. Y esto se refiere tanto a la producción material, como a la producción intelectual. La producción intelectual de una nación se convierte en patrimonio común de todos. La estrechez y el exclusivismo nacionales resultan de día en día más imposibles; de las numerosas literaturas nacionales y locales se forma una literatura universal».

Hasta el propio humorismo político trasciende las costas de la Isla. Ahora –como a principios de siglo– nuestro enemigo no es el gobierno de turno, sino el imperialismo. *El Pitirre* tocó el tema con inteligencia. El Tío Sam, en un dibujo de Posada, se aprieta el cinturón y descubre, consternado, que está lleno de aire. En otro vemos un avión yanqui vigilando nuestra isla sin ver que debajo del mar las raíces de la revolución llegan hasta el continente, y allí echan flores que contemplan dos indios.

Salomón nace dentro del mundo actual. Está desnudo, no le tiene apego a las cosas; es un niño, vive plenamente dentro del presente. Sabino anda vestido, tiene una personalidad en lucha con el ambiente; Salomón se funde con personas y cosas. Se adapta dinámicamente a las circunstancias. Salomón ve pasar una mujer centauro y, atraído, se convierte

automáticamente en un centauro para unirse a ella. También hay otra manera de enfocar el mimetismo de Salomón; las personas que se aman acaban pareciéndose. En esto Chago abandona el concepto estático de la personalidad y crea un personaje en viva sintonía con el mundo que lo rodea. Sabino tiene una personalidad, Salomón varias. Es romántico y dice: «Las estrellas, el sol, el arco iris, la luna». Un Salomón viejo y gordo le responde muerto de risa: «La luna, ¡me parece un queso!» En otras ocasiones no puede ser más práctico. Vemos a Salomón estudiando. La cabeza le crece, se le hincha y estalla. No se preocupa, saca un vendaje y se cubre la herida: «¡En estos casos: el esparadrapo!» Por eso siempre nos sorprende: como la realidad.

Es constante la preocupación de Chago por presentar el conflicto entre los hechos y el pensamiento. El hecho es que Salomón está contemplando un mango suspendido sobre su cabeza y piensa: «¿Estará verde? ¿Le dolerá si lo pruebo?» Y de pronto le cae en la cabeza. «¡Estaba verde!» –exclama Salomón. Inclusive frente a los hechos, el pensamiento a veces insiste en su error. Otras el pensamiento se desboca: Salomón eructa, es un acto sencillo, natural, y, tal vez por vergüenza o perplejidad, empieza a meditar: «El eructo por el eructo. El eructo desde el eructo. El eructo sobre, para o contra el eructo. El simple y llano eructo; en fin, tan complicado».

Salomón es una advertencia para toda persona que piense hoy que actuar es algo sencillo, que las cosas tienen una sola dirección. Que toman en consideración la dialéctica de los hechos, la variedad de consecuencias que puede tener cualquier acto. Salomón va por la calle y descubre una alcantarilla destapada; coge la tapa y la coloca en su lugar: había un hombre trabajando adentro que sale y protesta del embotellamiento.

La complejidad del mundo no debe paralizarnos. Hay que actuar con inteligencia y dinamismo. «No se entiende» no es razón para rechazar las cosas difíciles. ¿Dónde estaría la humanidad si el hombre hubiera rechazado las dificultades creadas por la naturaleza y la cultura? Durante dos años las tiras de Fornés y Chago han hecho pensar a la gente. Igual que la libertad es un ejercicio –nadie es libre en abstracto ni en el futuro, sino en la práctica–, la única manera de comprender a Sabino y a Salomón es analizando su conducta. Fornés y Chago siempre han sido revolucionarios: tanto ayer como hoy. Por eso han enriquecido nuestro humor.

Chago ha logrado colocarse a la vanguardia del humorismo mundial. Los artistas que descubren y profundizan la realidad casi siempre andan muy solos. La revolución ha hecho posible que Fornés y Chago desarrollen el humorismo más allá, en muchos aspectos, de donde lo tomaron Steinberg, James Thurber, André François y Jesús de Armas. En los países capitalistas los dibujantes del humorismo blanco avanzan lentamente: tienen siempre la dificultad de que las revistas son empresas comerciales que no se atreven a lanzar a la calle nada muy nuevo, nada que pueda indignar a un público apegado a la tradición, a las expresiones conservadoras del arte. Solo la revolución ha hecho posible que Chago quemara rápidamente varias etapas y se colocara entre las figuras que han enriquecido el humorismo actual. Cuba es un país pequeño bloqueado culturalmente por el imperialismo, de lo contrario los originales aportes de Chago al humorismo se conocerían en las grandes

ciudades de la cultura. Thurber, Steinberg y François abrieron las puertas de una nueva realidad, son los creadores del humorismo moderno, pero ya Chago se ha lanzado a explorar y descubrir por su propia cuenta.

Tomemos una tira, analicémosla, saquémosle los goznes para conocer algunos de sus secretos. Chago empieza con un cuadro de Salomón besando a la mujer centauro. Ella lleva puesta una máscara. Chago emplea frecuentemente este recurso; persona en griego es máscara, la personalidad que nos fabricamos para enfrentarnos con el mundo. Salomón la utiliza últimamente, especialmente cuando lleva su gorro de bufón. Aquí no: está completamente desnudo. La pareja tiene los ojos cerrados, no le interesa otra cosa que el tacto del amor.

La tira se desarrolla en quince cuadros; todos son cajas que protegen y envuelven a las personas; es la protección que buscan las personas en casas y lugares cerrados. Es también reflejo de la vida urbana donde las personas pasan sus días metidas en edificio, entre cuatro paredes un piso y el techo. Estas cajas son un aporte original de Chago a las historietas gráficas.

Después de esta escena vemos dos cuadros vacíos; dan en la tira el transcurso del tiempo. En el próximo cuadro aparece una sirena enmascarada. Luego Salomón paseando sobre el lomo de la centaura. Ella anda con los ojos cerrados, pero él los tiene abiertos: ha visto a la sirena. Ya en el sector cuadro aparece la centaura sola llorando. Podemos imaginar que Salomón la ha abandonado, aunque no lo encubrimos gráficamente hasta el siguiente cuadro. Aquí tenemos que utilizar nuestra imaginación. Una tira convencional hubiera colocado primero la escena de Salomón con la sirena y luego la centaura llorando.

En estos primeros siete cuadros Chago ha introducido un nuevo sentido de la secuencia en las tiras cómicas: ha incorporado el montaje cinematográfico. En lugar de colocar los cuadros en este orden: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7; utiliza éste: 1, 2, 3, 5, 4, 7, 6.

De nuevo otros dos cuadros vacíos para indicarnos que el tiempo ha transcurrido. Entonces aparece Salomón lamiéndose los labios, satisfecho, como quien acaba de comer algo sabroso. Va con los ojos cerrados y en el cuadro siguiente se encuentra con una mujer de su misma especie, aunque enmascarada. Ella viene corriendo, le tiende los brazos. Luego descubrimos por qué estaba tan satisfecho: la sirena aparece llorando, Salomón le comió la mitad que tenía de pez. Al violentar el orden tradicional de los cuadros y ajustarlo a la realidad, Chago ha dado al humorismo gráfico un instrumento de mayor precisión, que corresponde mejor con el desenvolvimiento real de la experiencia; en la realidad descubrimos las cosas por partes que no siempre aparecen en un orden cronológico.

Muchas personas cuando no entienden una cosa le buscan un sentido pornográfico. Varias veces han sido acusadas las tiras de Chago de indecentes. Esto –hoy ya conocemos bien la frecuente confusión entre lo objetivo y lo subjetivo– no es más que una interpretación impuesta sobre una realidad que se desconoce. Está más en la mente de la persona que en la conducta de Salomón. Hasta un juego imaginativo, como inventar expresiones: «Karára no es kokorí kokó ni por asomo kikirikí mandinga», puede ser una blasfemia para algunos. Frecuentemente tenemos deseos de soltar boberías; algunas personas dicen «pan parapán

pan», otras, como Salomón «kokó kokorico koko». Es, en algunos casos, un juego, y en otros palabras nuevas para expresar ideas y estados de ánimo.

El dibujo de Chago le sirve como un guante para expresarse; las figuras son sencillas, no tienen más líneas que las que caracterizan a los personajes. La complejidad aparece en el dibujo lineal de las cajas o en el fondo selvático, de tallos y hojas, de algunas tiras (como en *La jungla* de Lam).

Últimamente, Salomón ha viajado al espacio. No vive ajeno a las preocupaciones de su época. Lo vemos en varios cuadros montado en una curva de puntos y no descubrimos lo que hace hasta ver el gran cuadro en que aparece en órbita alrededor del Sol. En otra tira lo vemos bajo la Luna. Salomón se identifica con la Luna hasta el punto de oscurecerse y desaparecer como el astro en sus fases: Salomón en cuarto creciente, Salomón lleno, Salomón en cuarto menguante. Es también el paso del tiempo; la naturaleza temporal del hombre. También viaja al espacio y monta en un cometa con una espada centelleante para cortarle la cabeza. Esto recuerda la imagen más lograda del surrealismo: «Sol, cuello cortado», dice Apollinaire. Salomón acaba flotando solo en el espacio, con los brazos detrás de la cabeza. Es el hombre dominando el espacio y la gravedad. Salomón se ha convertido en un astro más.

No nos engañemos sobre la ingenuidad de Salomón. Un día lo vemos con una flor en la mano. Se le acerca el imperialismo con un cuchillo en la mano. Cuando pasa junto a Salomón se quita el sombrero de copa con las estrías de la bandera norteamericana para saludar a nuestro héroe. Pasa; Salomón se queda mirándolo. Enfurecido, Salomón abre la punta de su simpática nariz y le dispara tremendo cañonazo al imperialismo, que queda agujereado, como una escultura de Henry Moore, en medio del cuerpo. «Moraleja: Salomón no es tan manso como lo pintan».

Arte y capitalismo⁶⁷

Ernst Fischer

1. El arte por el arte

L'art pour l'art fue un movimiento relacionado con el romanticismo y surgió en el mundo burgués post-revolucionario, al lado del realismo, cuyo fin era examinar y criticar la sociedad. *L'art pour l'art* –la actitud adoptada por el gran y fundamentalmente realista poeta Baudelaire– es también una protesta contra el vulgar utilitarismo y las preocupaciones tediosas de la burguesía por los negocios. Surgió de la determinación del artista de no producir mercancías en un mundo donde todo se transforma en mercancía vendible. Walter Benjamin, el gran ensayista, refugiado alemán en la época de Hitler, que se suicidó en 1940 y cuyas obras todavía esperan una traducción, trató de probar lo contrario en una original interpretación de Baudelaire. Escribió: «La conducta de Baudelaire en el mercado literario: la comprensión profunda que tenía Baudelaire de la naturaleza de las mercancías le permitió o le obligó a reconocer el mercado como una prueba objetiva... Baudelaire quería encontrar un lugar para sus obras y así tuvo que empujar a otros... Sus poemas están llenos de resortes especiales que tiene como fin oscurecer a todos los otros poetas».

Contra esta opinión me gustaría reafirmar algo que escribí hace algunos años: Baudelaire colocó la efigie sagrada de la belleza en oposición al mundo presumido de la burguesía. Para el hipócrita vulgar y el esteta anémico, el arte es una evasión de la realidad, un cuadro sagrado empalagoso, un sedativo barato; pero la belleza que surge de la poesía de Baudelaire es como el ángel exterminador con la espada en alto. Su ojo desnuda y condena al mundo donde triunfan lo feo, lo banal y lo inhumano. La pobreza encubierta, la enfermedad oculta y el vicio secreto quedan desenmascarados en toda su radiante desnudez. Es como si la civilización capitalista hubiera sido llevada ante una especie de tribunal revolucionario: la belleza enjuicia y dicta su veredicto con firmeza de acero».

Benjamin, sin embargo, desarrolla su sorprendente análisis de la manera siguiente: el elemento decisivo en el retrato que tenemos de Baudelaire es que «el fue el primero en comprender –y esto tuvo consecuencias enormes– que la burguesía estaba en camino de retirar al artista su comisión. ¿Qué otra comisión social estable podía ocupar su lugar? Ninguna clase iba probablemente a suplirla; el mercado de inversiones era el lugar donde con más probabilidad podía uno ganarse la vida. No era la demanda evidente a corto plazo lo que

⁶⁷ En Revista *Casa de las Américas* N° 24, Año IV, La Habana, enero-abril 1964, pp. 3-14. Es probable un error tipográfico de los meses señalados en la revista; en realidad el N° 24 correspondería al segundo trimestre, esto es mayo-junio de 1964. [Nota de esta edición].

preocupaba a Baudelaire, sino la demanda potencial a largo plazo... Pero la naturaleza del mercado, donde había que descubrir esta demanda, era tal que imponía una forma de producción, así como una forma de vida, muy diferentes de las de los poetas anteriores. Baudelaire estuvo obligado a reclamar la dignidad del poeta en una sociedad que ya no tenía ningún tipo de dignidad que dar».

El punto esencial aquí es que el mundo burgués era incapaz de «comisionar» la obra de Baudelaire aun en un sentido indirecto y que él producía para un mercado inexistente, anónimo –de ahí el arte por el arte–; pero lo hizo así con la esperanza de encontrar un público o consumidor desconocido. Muchas observaciones de Baudelaire son testigos de su actitud ambivalente y así confirman tanto mi interpretación como la de Benjamin. Su arte no quería tener nada que ver con el mundo burgués; ignoraba y rechazaba con arrogancia al lector burgués; pero, no obstante, se propuso fascinarlo con efectos sorprendentes. Baudelaire mencionó su disgusto con la realidad y, a la vez el «placer aristocrático de desagradar». Su disgusto con la realidad equivalía a una retirada a *l'art pour l'art*, su placer aristocrático fue un deseo de aterrorizar la mente burguesa con una belleza aterradora, con un instrumento de tortura resplandeciente. Se negó a producir para el comprador burgués, y, sin embargo, creía y producía para un mercado literario como «prueba» final. Podemos recordar que Marx citaba el principio establecido por los comisionistas capitalistas –la producción por la producción– cuya equivalencia es la «ciencia por la ciencia», o el «arte por el arte». En cada caso, el mercado acecha en el fondo. Y así reconocemos en *l'art pour l'art* el intento ilusorio de escapar del mundo burgués-capitalista y a la vez la confirmación de su principio de «producir por producir».

El elemento de protesta romántica y la acusación mordaz están sin duda en la obra de Baudelaire; las ideas que Novalis formuló por vez primera recurren en su teoría del arte. Mallarmé, el vocero más consistente de *l'art pour l'art*, puso en práctica en sus poemas lo que Novalis había bosquejado como un principio del romanticismo: «... sólo melodioso y lleno de palabras hermosas... unos cuantos versos comprensibles, y nada más...». Hugo Friedrich en *La Estructura de la poesía lírica moderna*, que contiene un análisis sutil de la poesía de Mallarmé, resume esto así: «La poesía lírica de Mallarmé es la encarnación de la soledad total. No quiere nada de la tradición cristiana, humanista o literaria. Rechaza intervenir en el presente. Mantiene al lector a distancia y no se permite ser humano».

Mallarmé intentó, como dice Hugo Friedrich, escapar de la «inundación de la banalidad»: «a los ojos de los demás mi obra es lo que las nubes en el crepúsculo, y las estrellas: inútil... Sacad la realidad de vuestra canción porque es vulgar... Lo único que el poeta tiene que hacer es trabajar misteriosamente con su ojo puesto en el Nunca». En esta *poésie pure*, esta poesía desnuda de toda realidad palpable, nada queda de la rebelión de Baudelaire; la protesta se ha convertido en una retirada silenciosa. Y si en Baudelaire la exhortación a morir, el «viejo capitán», y el salto en la nada todavía tenía el sentido del que se zambulle en lo nuevo y lo desconocido, en la obra de Mallarmé respiramos la pura nada disfrazada tenuemente en velas fantasmales y arabescos mágicos. Ya no estamos en el «mundo feérico» en que Novalis creía estar, sino en un mundo tan glacial que aun las

criaturas feéricas no podrían existir allí. Aquí *l'art pour l'art* nos lleva al vacío. El mismo proceso funcionaba en el romanticismo alemán. El elemento negativo iba predominando según pasaba el tiempo. *L'art pour l'art* culminó en las melodías moribundas de Mallarmé, en el tenue lirismo de Heredia y, por último, en el desprecio aristocrático de Stefan George, quien se retiró a un círculo estrecho de discípulos y glorificó la personalidad selecta contra la masa vulgar.

2. El impresionismo

El impresionismo también fue una rebelión; un ataque por hombres de genio contra la inflada pomposidad del arte académico oficial. Con el título de *20 años de gran arte o las lecciones de la tontería*, Francis Jourdain ha publicado una colección de los cuadros que ganaron premios oficiales en Francia en los últimos 25 años del siglo XIX. Con el libro viene una lista de artistas franceses del mismo período que nunca ganaron premios ni gozaron del reconocimiento oficial. La lista incluye los nombres de Degas, Sisley, Pizarro, Cézanne, Monet, Renoir, Rousseau, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Bonnard, Matisse, Rouault y Dufy, cuyo arte ha sobrevivido. La colección de las obras de los académicos –obras de los aprobados y aclamados– es un infierno acogedor de pretensiones arrogantes, insignificancias pomposas e hipocresía bien alimentada. Ahí están las telas de empaque histórico junto a las escenas alegres de *genre*, soldados que saludan con galantería y mujeres desnudas cuya carne es tan pulida y glutinosa como la gelatina, decorosos retratos de estadistas que transpiran la dignidad de su oficio por cada poro, dignatarios importantes alabados por musas prestadas por el Parnaso al Molino Rojo, ninfas tímidas y santos crucificados, adornados para el martirologio en un salón de belleza.

Este tipo de arte académico con su clasicismo vacío, su derroche de viejas formas cuyo contenido se había perdido hacía mucho tiempo, su idealismo hecho a la orden y su sentimentalismo que aguaba los ojos con falsa emoción mientras revelaba astutamente un seno o una pierna, fue uno de los productos más repugnantes del mundo burgués en proceso de desintegración. Estaba hecho con mentiras, frases vacías, e invocaciones hipócritas a tradiciones clásicas y renacentistas en una época en que una respetabilidad ahíta coqueteaba con un comercio desnudo. Se le encontraba no sólo en el arte sino por todas partes: el político reaccionario que arengaba sobre «libertad, igualdad y fraternidad» en una tarde de sábado, con el pañuelo tricolor de la Revolución amarrado a su estómago como una servilleta, se diferencia solamente en el grado de la crudeza de su desfachatez del pintor que toma prestado las formas del clasicismo para engañar al público sobre la naturaleza del mundo en que viven. Estos héroes académicos que degradaron al Ticiano y a Racine al nivel de fabricantes de *clisés*, que tenían siempre «lo bello» y «lo sublime» en la boca y en sus telas, que estaban siempre explotando de indignación ante la «decadencia» de otros, eran ellos mismos la encarnación de la forma peor y más vergonzosa de decadencia. Pues es completamente decadente, en un mundo distorsionado, comportarse como si todo estuviese en perfecto orden, como si todo lo que importase fuera

repetir, con todo tipo de floreo discreto (como verdadera experiencia de su época) lo que habían expresado los clásicos con toda la fuerza de su originalidad.

El impresionismo se rebeló contra esta falsificación artística, colmada de medallas, que disfrazaba sus partes íntimas con hojas de laurel. Cuando Courbet, que más tarde participaría en la Comuna de París, escribió su carta arrogante al Ministro de Bellas Artes, rechazando la Cruz de la Legión de Honor que le habían ofrecido, fue como si se hubiera dado una primera clarinada: «En ningún momento, en ningún caso la hubiera aceptado. Aún menos la aceptaría hoy cuando aumenta la traición por todas partes y la conciencia no puede menos que sentirse perturbada, con tanta deslealtad y egoísmo interesado... mi conciencia como artista no siente menos repugnancia al aceptar una recompensa que la mano del gobierno me apremia. El Estado no es competente en asuntos artísticos». Más adelante en la carta Courbet dice que es fatal para el arte el que se le «obligue a una respetabilidad oficial y se le condene a una mediocridad estéril». Fue una declaración de guerra al arte oficial y académico. Courbet, que rompió con la «respetabilidad oficial», que pintó campesinos y obreros, paisajes, frutas y flores con un naturalismo vigoroso, manejando su pincel como una paleta, no era impresionista, pero su salto sobre la pared del mundo a la naturaleza, a la compañía del pueblo, a la frescura de la luz y el color, dio un ejemplo a los impresionistas. Cézanne dijo de él: «Un albañil, un yesero vigoroso y decidido, un moedor de colores... no hay nadie que lo eclipse en este siglo. Puede recogerse las mangas, ladearse el sombrero, tumbar la columna de Vendome, su pincelada es la de un clásico... Es profundo, sereno, dócil. Hay desnudos suyos que son adorados como el maíz; estoy loco por sus desnudos. Sus colores tienen la fragancia del maíz... ¡Esas muchachas! Un *élan*, una amplitud, una languidez feliz, una quietud que Manet nunca nos dio en su *Déjeuner*».

Courbet fue un pintor de la naturaleza y de la gente. Los impresionistas que lo siguieron también fueron descubridores de una nueva realidad y estaban obsesionados por el deseo de pintar la gente y los objetos de su época. El elegante Manet, amigo de Baudelaire y más tarde de Zola, le sugirió al Prefecto de París que las paredes de los salones de recepción del Hotel de Ville no deberían estar cubiertas de cuadros históricos académicos sino con figuras y temas de la época, con mercados, estaciones ferroviarias, los puentes del Sena y parques públicos atestados de gente. Como el naturalismo en la literatura, su equivalente contemporáneo, el impresionismo volvió sus ojos al presente, contemplando las cosas ordinarias sin reticencias aunque resultaran feas. Manet formuló esta actitud: «El pintor hoy no dice mira estas “obras perfectas”. Dice mira estas “obras sinceras”. Es la sinceridad lo que otorga a la pintura su carácter de protesta, aunque el pintor quizá sólo haya estado preocupado con anotar su impresión». Manet agregó que él no había comenzado con la intención de protestar, pero la reacción violenta de los académicos y del público corrompido por ellos, lo había obligado a protestar contra semejante intolerancia. En 1874, Claude Monet exhibió un cuadro en el Salon des Refusés (Salón de los Rechazados) que intituló *Soleil Levant. Impression (La Salida del Sol. Impresión)*. El nombre de «impresionismo» surgió de este cuadro, que provocó gritos de ira tonta. El carácter rebelde del nuevo movimiento era evidente.

Sin embargo, el impresionismo también fue un fenómeno doble y Cézanne, cuya inteligencia igualaba su genio y llevó el nuevo movimiento a su cumbre y a la vez a su término, estaba consciente de esta contradicción interna. Dijo de los viejos maestros: «Son capaces de contemplar el detalle. Todo el resto del cuadro siempre te seguirá, siempre estará presente. Es como si pudieras oír toda la melodía en tu cabeza, no importa qué detalle estés estudiando. No puedes separar nada del conjunto... No pintaban remiendos como nosotros...» Y, contemplando *Mujeres de Argelia*, exclamó: «Todos nosotros estamos en ese hombre Delacroix... Todo está relacionado, trabajando *desde el conjunto*». Remiendo solamente, ya no todo de una pieza: Cézanne reconocía que la gran unidad se había perdido, no sólo en el arte sino en la realidad social. Delacroix, en quien no se había extinguido todavía la llama de la Revolución, cuyo *pathos* romántico expresó una simpatía tremenda por la humanidad combatiente, fue el último pintor en quien la concepción del hombre como una totalidad, tan típica del Renacimiento, se manifestó en forma original y con la vehemencia de la fiebre. Baudelaire dijo: «La hazaña de Delacroix me parece a veces como una especie de *arte que recuerda* la grandeza y la pasión natural del hombre... Un buen cuadro, fiel a la visión que lo engendró, debe nacer como un mundo... La característica principal del genio de Delacroix es precisamente el hecho de que no conoce la decadencia; sólo muestra el progreso... Eugenio Delacroix nunca perdió las huellas de su origen revolucionario». Baudelaire sigue y compara a Delacroix con Stendhal, en quien se entremezclaron estrechamente ilustración, revolución y romanticismo; en quien pasión y razón, arrogancia individual y conciencia social, calor de sentimiento y austeridad de forma crearon una unidad llena de tensión. Esta unidad se perdió con Delacroix y el «remiendo» artístico de que nos habla Cézanne revela un mundo fragmentado. Cézanne formuló muchas veces el nuevo principio impresionista: «El artista es solamente una grabadora de percepciones sensoriales... ¡No teorías! Obras... Las teorías corrompen a los hombres... Somos un caos de débil resplandor. Vengo delante de mi tema, me pierdo en él... La naturaleza nos habla a todos. ¡Alas! El paisaje nunca ha sido pintado. El hombre no debe estar presente sino completamente absorbido en el paisaje. ¡La gran invención budista, Nirvana, solaz sin pasión, sin anécdotas, sin colores...! El impresionismo ¿qué significa? ¿Es lo que entienden por mezcla óptima de colores? Desintegrando los colores en la tela y reuniéndolos en el ojo... Nada es más peligroso para el pintor, sabes, que complicarse con la literatura. (Sin embargo, Delacroix estuvo él mismo «complicado» apasionadamente con la literatura). Un cuadro no representa nada, no debiera, en primera instancia, representar nada sino colores». (Ver: Mallarmé: «Un poema no consiste en pensamientos sino en palabras»).

El impresionismo, al disolver el mundo en la luz, al fragmentarlo en colores, registrándolo como una secuencia de las percepciones sensoriales se convirtió cada vez más en la expresión de una relación de tema-objeto muy compleja y fugaz. El individuo, reducido a la soledad, concentrado en sí, experimenta el mundo como una serie de estímulos nerviosos, impresiones y estados de ánimo, como un «caos de débil resplandor», como «mi experiencia», «mi sensación». El impresionismo en la pintura corresponde al positivismo en la filosofía. Esto también permite que el mundo sea tan solo «mi» experiencia, «mi»,

sensación, no una realidad objetiva que existe independientemente de los sentidos del individuo. El elemento de rebelión en el impresionismo tiene su contracción en otro elemento, el del individualismo escéptico, evasivo, no militante, la actitud del observador sólo preocupado con sus impresiones, que no intenta cambiar el mundo y para el cual una mancha de sangre sólo significa una mancha de color y una bandera roja nada más que una amapola en un trigal.

Y así el impresionismo fue, en cierto sentido, un síntoma de decadencia de la parcelación y deshumanización del mundo. Pero a la vez fue, en la «temporada cerrada» final del capitalismo burgués entre 1871 y 1914, un clímax glorioso del arte burgués, un otoño dorado, una cosecha tardía, un enriquecimiento tremendo de los medios de expresión a disposición del artista. Y debemos ver ambos lados del conflicto, de la contradicción interna. Para hacerle justicia al impresionismo, tenemos que reconocer su carácter socialmente condicionado y rendir homenaje a su hazaña imperecedera.

3. El naturalismo

El naturalismo literario fue más decisivamente un movimiento de protesta y rebelión que el impresionismo, pero estaba marcado por las mismas contradicciones. Zola acuñó el término «naturalismo» para describir una forma especial y radical de realismo, para distinguir el nuevo movimiento de toda clase de tontos bien intencionados que trataron de pasar sus productos literarios como «realistas». Sin embargo, el verdadero creador del naturalismo fue Flaubert, cuya novela *Madame Bovary* abrió el camino al nuevo movimiento. Zola escribió: «Flaubert hizo posible que la palabra verdadera y correcta en literatura, la palabra que todos esperaban se abriese paso. *Madame Bovary* es de tal claridad y perfección que representa un tipo, un modelo fundamental para esta forma de arte». Quizá parezca extraño a primera vista que Flaubert, quien amaba la belleza tanto como Baudelaire y para quien el tema de su novela fue una especie de tortura, haya presentado la realidad tediosa y aletargada de la vida provinciana pequeño-burguesa con tanta precisión y devoción artística. Pero su *impassibilité* fue una expresión de la misma repugnancia por la banalidad, estupidez y mezquindad del mundo burgués que llevó a Baudelaire a citarlos a juicio en poemas de suprema belleza. Flaubert le escribió a George Sand que un artista no tiene derecho a «expresar su opinión sobre nada, no importa lo que sea... ¿Ha expresado Dios alguna opinión?... Creo que el gran arte es científico e impersonal... No quiero amor, ni odio, ni piedad, ni ira... ¿No es hora de introducir la justicia en el arte? La imparcialidad en la descripción sería entonces igual a la majestad de la ley». En realidad, sin embargo, esta aparente imparcialidad significó un odio colosal de la sociedad burguesa, de izquierda y derecha, de tenderos y obreros. El resultado fue una desilusión total con los seres humanos, con la humanidad. «La barbarie perenne de la humanidad me llena de una tristeza lúgubre... El disgusto que siento ante mis contemporáneos me arrastra el pasado». Lo que queda es esto: «Para el artista sólo hay una cosa: sacrificarlo todo al arte. Tiene que considerar la vida como un medio, nada más, y la

primera persona que echa a un lado es a sí mismo... El mundo tiene límites, pero la estupidez de la gente es ilimitada». El resultado de esta actitud es la desesperanza, la profunda desesperación de Madame Bovary. Ella trata de escapar a un mundo su sueño de histeria romántica, pero su medio ambiente se niega a dejarla en libertad y la ahoga con cruel precisión. Esta novela brillante e inexorable es el prototipo de naturalismo.

Zola, también, suscribía la doctrina de la novela «científica», aunque agregaba que una «contemplación desapasionada del mundo no es deseable, en realidad es imposible». «Nuestro siglo», dijo, «es el siglo de la ciencia». El escritor tiene que aplicar los descubrimientos de Darwin y Claude Bernard: «La doctrina del origen de las especies, la ley de la influencia determinante del medio ambiente, las leyes de la herencia...» No conocía a Marx y Engels y por eso no reconoció la lucha de clases o las tendencias del desarrollo cultural, sino sólo la persona humana como una criatura animal pasiva, víctima de la herencia y el medio ambiente, incapaz de escapar de un destino predeterminado. El hombre era, para Zola, no tanto el sujeto como el objeto de circunstancias ya existentes. Es interesante que Mallarmé, el representante de la poesía pura, admira la novela *El Matador* y la «despersonalización» de su autor, terminando sus comentarios con las palabras. «Vivimos en una época en que la verdad se está convirtiendo en la expresión popular de la belleza». A pesar del contraste extremo entre el naturalismo y *L'art pour l'art*, se puede trazar una secreta relación entre los dos... Zola, que reveló la miseria social con absoluta crueldad y desenmascaró el segundo Imperio hasta sus esencias mismas, rehusó por muchos años llegar a conclusiones políticas. «Sólo hemos llegado al análisis, hay un camino largo a la síntesis... Es la tarea del legislador intervenir; dejen que él lo piense y ponga las cosas en su lugar. Nada tiene esto que ver conmigo». Sólo mucho más tarde, después del caso Dreyfus y su magnífico «Yo acuso», cambió la actitud de Zola. Así él pudo decir, anticipando una doctrina fundamental del realismo socialista: «La investigación detallada de la realidad de hoy tiene que ir seguida por una mirada al desarrollo del futuro». Sólo ahora, al reconocer por fin la necesidad del socialismo, escribió en su libro de notas: «La burguesía está traicionando su pasado revolucionario para proteger sus privilegios capitalistas y mantenerse como clase dominante. Después de tomar el poder, no está dispuesta a abdicar a favor del pueblo. Y así la burguesía tiene que irse fosilizando paulatinamente. Se está convirtiendo en aliada de la reacción, del clericalismo y el militarismo. Tengo que subrayar una y otra vez que la burguesía está liquidada; se ha aliado con la reacción para mantener su poder y su riqueza. Toda la esperanza descansa en las fuerzas del mañana, que están con el pueblo».

Todas estas cosas –la descomposición de la burguesía, la miseria del pueblo, la resistencia de la clase obrera– fueron pintadas por Zola en sus novelas pero sin esperanza de solución, como una pesadilla de la que nunca podríamos escapar. En esta representación «objetiva» de las horribles condiciones sociales y en esta negativa de describirlas como capaz de cambio está la fuerza tanto como la debilidad del naturalismo. Aquí ha de encontrarse su dualidad. Llega un momento decisivo cuando el naturalismo tiene que abrirse paso al socialismo o hundirse en el fatalismo, simbolismo, misticismo, religiosidad y reacción. Zola escogió el camino primero; muchos de sus contemporáneos, el último Taine, horrorizado con

la Comuna, se convirtió en un defensor del arte religioso respetable. Huysmans buscó escapar, primero en el reino de lo patológico y más tarde en el seno de la Iglesia católica. Paul Bourget retrocedió al crepúsculo de un cristianismo sentimental. Si consideramos que Ibsen y Gerhard Hauptmann abrazaron el misticismo y el simbolismo y que Strindberg se lanzó en el neo-romanticismo y la superstición salvaje, llegamos a reconocer la naturaleza problemática del naturalismo y su posición sumamente ambigua. Desde esta posición, es igualmente posible ir por este camino o el otro, hacia delante o hacia atrás.

4. El simbolismo y el misticismo

Cuando el naturalismo se desarrolló en simbolismo y misticismo, había causas sociales pero también estaba determinado por su propio método particular. En todas las rebeliones intelectuales y artísticas dentro del mundo burgués llega siempre un momento decisivo cuando un movimiento revolucionario –no simplemente un movimiento protesta– agita las masas, es decir, cuando las masas actúan. La revolución Francesa, la Revolución de 1848 y la Comuna de París fueron puntos críticos en la literatura y el arte tanto como en la política. Los artistas se vieron obligados a tomar partido, a alinearse, con las tendencias progresistas o reaccionarias... La primera revolución proletaria, la primera toma transitoria del poder por la clase obrera bajo la Comuna de París, tuvo en efecto perdurable. El pánico que se apoderó de la burguesía afectó al viejo Hipólito Taine, a un extremo de la escala, y al joven Nietzsche, para quien la Comuna fue un *shock* inolvidable, del otro. Mientras más decisivamente emergía la clase obrera, más difícil resultó quedar satisfecho con rebeliones *dentro* de la burguesía, y más vivamente obligó la lucha de clases a los rebeldes intelectuales a decidirse. O se aliaban a la clase obrera o a la reacción; el tercer camino era ilusorio; al optar por la independencia aparente del nihilismo social estaban en realidad apoyando el *status quo* contra las fuerzas del futuro.

El naturalismo creía que pintaba las condiciones sociales con «objetividad científica». Pero esta «objetividad» era engañosa. Como el impresionismo, el naturalismo no pudo ver esas condiciones como una lucha entre el pasado y el futuro; las vio como un presente inmutable, no en su contexto dialéctico, sino como un momento fijo en el tiempo. Cuando Taine era todavía un progresista, le escribió al joven Zola: «Si usted se encierra en un vacío y narra al lector el cuento desesperado de un loco o de un desgraciado enfermo, sólo logrará ahuyentarlo... El verdadero artista tiene que tener un conocimiento amplio y una actitud superior, que le ayudarán a ver el diseño en conjunto. Los escritores actuales se especializan en demasía, se aíslan del mundo y se preocupan con exámenes microscópicos de partes individuales en vez de fijar los ojos en el conjunto». El artista había perdido de vista el «conjunto», como Cézanne también señalara. En realidad, para el naturalismo no había un orden de prioridades; lo incidental y el detalle característico reclamaban la misma atención. Una conversación o un suceso decisivo, y el zumbido de una abeja o la entrada de una vendedora de huevos que por casualidad lo interrumpió, eran considerados igualmente

«verdaderos» y, por tanto, igualmente importantes. Este registro fotográfico de insignificación, un ambiente opresivo y desalentador de pasividad. En cierto sentido el naturalismo anticipó la deshumanización, la rendición aburrida y desesperante a las cosas hechas omnipotentes por las leyes inhumanas de la producción capitalista que más tarde iban a encontrar una expresión más escandalosa en las artes. El naturalismo reveló la fragmentación, la fealdad, la suciedad superficial del mundo burgués capitalista, pero no podía ir más lejos y más profundo para reconocer esas fuerzas que se estaban preparando para destruir este mundo y establecer el socialismo.

Por eso el escritor naturalista, incapaz de ver más allá de la chapucera ostentación vulgar del mundo burgués, tenía –a menos que se inclinara al socialismo– que abrazar el simbolismo y el misticismo, tenía que caer víctima de su deseo de describir el todo misterioso, el significado de la vida, detrás y más allá de las realidades sociales.

5. La enajenación

Juan Jacobo Rousseau fue el primero que empleó el concepto «enajenación». Su experiencia en la Ginebra calvinista lo llevó a reconocer que cuando un pueblo está «representado» por diputados se enajena de su colectivo y deja de ser pueblo. Descubrió que la comunidad podía ser el instrumento de gobierno pero nunca de la voluntad común, pues entonces tenía que enajenarse de sí dentro del Estado. Las condiciones, sin embargo, se habían hecho demasiado complejas y los Estados demasiado grandes; la división del poder del Estado y la ficción de «representación popular» no podía, por tanto, ser abandonada, pero a esto siguió la enajenación, la concentración del poder y la pérdida de libertad y democracia.

Hegel y el joven Marx desarrollaron el concepto de enajenación filosóficamente. La enajenación del hombre comienza cuando se separa de la naturaleza a través del trabajo y la producción. A medida que el hombre es más capaz de dominar y transformar la naturaleza y el universo a su alrededor, se enfrenta a sí mismo cada vez más como un extraño en su trabajo y se ve rodeado de objetos que son el producto de su actividad pero que tienden a crecer más allá de su control y hacerse cada vez más poderoso por derecho propio.

Esta enajenación, necesaria para el desarrollo del hombre, tiene que ser vencida continuamente, de manera que los hombres puedan adquirir conciencia en el proceso del trabajo, puedan encontrarse otra vez en el producto de su trabajo y crear nuevas condiciones sociales para no ser esclavos de su propia producción sino para dominarla. El artesano creador puede sentirse cómodo en su trabajo y tener un sentimiento personal por su trabajo. Pero con la división del trabajo en la producción industrial esto se hace imposible. El asalariado no puede tener un sentido de unidad con su trabajo o consigo mismo que contraponer a su «enajenación». Su actitud hacia el producto de su trabajo es la que se tiene «hacia un objeto extraño que lo domina». Está enajenado de la cosa que produce y de sí mismo; está perdido en el acto de producir. Entonces, como Marx dice: «la actividad aparece como sufrimiento, la fuerza como impotencia, la producción como mutilación».

Hablamos de las tendencias de los precios, los precios de la bolsa, y al hacerlo reconocemos el movimiento inhumano, autónomo de los objetos, un movimiento que arrastra a seres humanos como el río pedazos de madera. En un mundo dominado por la producción de géneros, el producto controla al productor y los objetos son más poderosos que los hombres. Los objetos se convierten en las cosas extrañas que arrojan largas sombras; ellos se transforman en «destino» y el *daemon ex machina*.

Un anonimato fantasmal lo envuelve todo. Los nombres abreviados de las grandes firmas y organizaciones, tienen el efecto de jeroglíficos empleados por algún poder misterioso. El individuo está confrontado con máquinas enormes, incomprensibles, impersonales cuya fuerza y tamaño lo llenan con un sentido de su propia impotencia. ¿Quién decide? ¿Quién manda? ¿A quién podemos acudir en busca de ayuda y justicia? Estas son las preguntas que aparecen constantemente en las grandes obras de Kafka, *El Proceso* y *El Castillo*. Detentores enigmáticos y desconocidos del poder citan a José K.; lo juzgan, lo sentencian y lo ejecutan. La burocracia del conde West-West, el propietario del castillo inaccesible al que K. trata vanamente de acercarse, es algo incomprensible. La burocracia es un elemento esencial de la enajenación del individuo de la sociedad. Para el burócrata no hay relaciones humanas, sólo archivos, es decir, objetos. El hombre mismo se convierte en un archivo. Se identifica a un muerto por un nombre en el índice. Aun cuando se cite personalmente a un hombre, no es una persona, sino un «caso».

Este sentido de impotencia del individuo quien, al enfrentarse al aparato del poder, es desde el principio el acusado, el culpable, sin saber de qué se le acusa ni cuál es la naturaleza de su culpa ese sentimiento, tan característico del hombre común bajo la monarquía de los Habsburgos, se ha extendido desde entonces a todos los continentes. Se trasladan las grandes decisiones de los representantes electos por el pueblo y se ponen en manos de pequeños grupos de gobernantes. El estado es enajenado del ciudadano promedio, quien lo considera generalmente como «los poderes que son», o «ellos allá arriba», nunca como «nosotros». Su enajenación se refleja en su pobre opinión de la política y de los políticos. Está convencido de que todo el asunto es algo bastante sucio, pero sin embargo siente que no se puede hacer mucho para arreglar las cosas en realidad tiene que aceptarlas como son. «Agáchate y estate quieto» se está convirtiendo rápidamente en una consigna social, mundial. El ciudadano activo está rápidamente desapareciendo. Retirarse a la vida privada es la consigna del día.

La contradicción entre los descubrimientos de la ciencia moderna y el retraso del conocimiento social también promueve un sentido de enajenación. El conocimiento moderno de la estructura del átomo, las teorías sobre la relatividad y el cuántum, la nueva ciencia de la cibernética han hecho que el hombre de la calle se sienta intranquilo en el mundo más intranquilo de lo que se sintió ante los descubrimientos de Galileo, Copérnico y Képler el hombre medieval. Lo palpable se torna impalpable, lo visible se vuelve invisible, detrás de la realidad captada por los sentidos existe una vasta realidad que escapa a nuestra imaginación y que sólo puede ser expresada por fórmulas matemáticas. La poderosa y vigorosa realidad con todas sus formas y colores la «naturaleza» que Goethe vio como científico y como

poeta— se ha convertido en una inmensa abstracción. Los hombres corrientes ya no se sienten cómodos en semejante mundo. El hálito helado de lo incomprensible les da escalofríos. Un mundo que solamente pueden comprender los científicos es un mundo del que están enajenados.

Hay momentos en que las hazañas técnicas —el vuelo al cosmos, que es la realización de un viejo sueño mágico— les encanta. Pero es precisamente este mismo poder sobre las fuerzas de la naturaleza lo que también intensifica un sentido de impotencia y suscita terrores apocalípticos. Y, en realidad, la discrepancia entre la conciencia social y la hazaña técnica es alarmante. Un sólo error en la lectura de un informe de un radar, un error cometido por un técnico cualquiera puede significar un desastre universal. La humanidad puede ser destruida y nadie hubiera querido que tal cosa ocurriera.

La enajenación ha tenido una influencia decisiva en las artes y la literatura del siglo XX. Ha influido en las grandes obras de Kafka, la música de Schoenberg, los surrealistas, muchos pintores abstractos, los «antinovelistas» y los «antidramatistas», las farsas siniestras de Samuel Beckett y también en la poesía de los *beatniks* norteamericanos. El sentido de la enajenación conduce a la desesperación total, al nihilismo.

6. El nihilismo

Nietzsche, que comprendía la decadencia como pocos, reconoció que el nihilismo era uno de sus aspectos esenciales. «Toda nuestra cultura europea se ha estado moviendo, desde hace tiempo, con una tensión torturada que aumenta de década en década, hacia algo parecido a una catástrofe; la manera inquieta, violenta y precipitada...» Y de esta forma describe los tiempos a los que hemos sido «arrojados». (Esta idea de ser «arrojados» se convertiría en uno de los temas del existencialismo.) «... una época de gran descomposición interior y desintegración... Nihilismo radical significa estar convencido de que la existencia es absolutamente insostenible... El nihilismo es un estado intermediario patológico (la generalización colosal, la conclusión de que *nada tiene sentido es puramente patológica*): ya sea que las fuerzas productivas no son suficientemente poderosas, ya sea que la decadencia está todavía titubeante y no ha encontrado aún sus medios auxiliares... El nihilismo no es la causa, es solamente la lógica de la decadencia». Aquí el nihilismo está claramente diagnosticado como un resultado, una expresión de la decadencia. Pero, ciego a la dialéctica social, Nietzsche no llegó a reconocer su conexión con el capitalismo. El nihilismo, ya previsto por Flaubert, es una actitud genuina de muchos artistas y escritores en el tardío mundo burgués. Pero no hemos de olvidar que ayuda a muchos intelectuales inseguros a reconciliarse con condiciones inicuas que su naturaleza radical es a menudo solamente una forma de oportunismo dramatizado. Permítaseme que continúe con palabras escritas por Gottfried Benn: «Se me ocurre pensar que quizás sea más radical, más revolucionario, más un desafío al hombre que es fuerte, duro, y sano, decirle a la humanidad: eres así y nunca serás diferente; vives, has vivido y siempre vivirás de esta manera. Si tienes dinero, te mantienes

saludable; si tienes poder, no necesitas jurar en falso; si eres fuerte, todo te va bien. ¡Esa es la historia!... Quien no puede soportar este pensamiento vive entre los gusanos que anidan en la arena y en la humedad con que la tierra los cubre. Quien se jacte, mientras mira a los ojos de sus hijos, de que todavía tiene esperanzas, está tapando el sol con un dedo. Mas, sin embargo, no puede salvarse de la noche que arrebató a las naciones sus ciudades... Todas estas catástrofes nacidas del destino y la libertad: florecimientos inútiles, llamas impotentes y detrás de ellos la impenetrabilidad con su ilimitado No».

Todo esto parece más radical que cualquier Manifiesto Comunista y, sin embargo, la clase dominante solamente tiene ocasionalmente alguna objeción que hacer a este «radicalismo». Hay más: en tiempos de malestar revolucionario, un nihilismo como éste se hace virtualmente indispensable a la clase dominante; más útil, por cierto, que elogios directos al mundo burgués. Los elogios directos provocan la sospecha. Pero el tono radical de la acusación del nihilista tiene ecos «revolucionarios» y así puede encauzar la revolución hacia la inutilidad y crear una descripción pasiva. Solamente cuando las clases dominante se creen inseguras y, en especial, cuando se está preparando para una guerra, es que desaparece su satisfacción con el nihilismo anticapitalista. En esos momentos, exige la apologética directa y la referencia a los «valores eternos». Entonces, el radicalismo nihilista corre el peligro de ser señalado como «arte degenerado». El artista nihilista no está generalmente consciente de que se está rindiendo, en realidad, al mundo burgués capitalista, que al condenar y negarlo *todo* está perdonando ese mundo como escenario adecuado de la miseria universal. Para muchos de estos artistas, que son subjetivamente sinceros, no resulta fácil comprender cosas que todavía no se han desarrollado por completo y convertir esas cosas en arte. Son dos razones las que explican por qué no es fácil: primero, la clase obrera misma no ha quedado completamente impoluta de las influencias imperialistas en el mundo capitalista; segundo, la derrota del capitalismo, no solamente como sistema social y económico, sino también como una actitud espiritual, es un proceso largo y doloroso y el nuevo mundo no emerge gloriosamente perfecto sino desfigurado por el pasado. Se necesita un alto grado de conciencia social para distinguir entre la agonía del viejo mundo y los dolores de parto del nuevo, entre las ruinas y el edificio que todavía no ha sido terminado. Igualmente se necesita un alto grado de conciencia social para presentar lo nuevo en su totalidad sin ignorar, o lo que es peor, sin idealizar, sus aspectos desagradables. Es mucho más fácil darse cuenta solamente de lo horrible e inhumano, del primer plano destruido de la época, y condenarlo, que penetrar la esencia misma de lo que está a punto de suceder más aún si consideramos que la descomposición tiene más colorido, más atractivo y es más inmediatamente fascinante que la construcción laboriosa de un nuevo mundo. Y una última palabra: el nihilismo no nos obliga a nada.

*Espinoza Dueñas*⁶⁸

Mario Vargas Llosa

Los colores de los grabados de Espinoza Dueñas vienen hacia nosotros como tentáculos, viscosos, en tumulto, ávidos, nos atrapan y arrastran con ellos hacia profundidades de exasperación y de luz. Cada una de sus cartulinas es un océano de aguas voraces, bajo las cuales hay lavas ocreas, corrientes amarillas y moradas, remolinos vegetales, astros, fuegos fatuos, superficies opacas y fosforescentes, borbotones de sangre. En el cieno del fondo, inmóvil, se divisa una extraña forma crispada, un monigote que es el único habitante de esta gran desolación suntuosa. Inmerso en constelaciones de una materia plástica muy rica y compleja, está siempre en actitudes contorsionadas, grotescas. Muestra a veces un perfil leproso, otras una silueta martirizada y rígida, siempre algún detalle corporal atroz. Es un ser solitario, lleno de mutilaciones, irrisorio. Hay algo, sin embargo, terriblemente vivo que emana de él y se propaga por todo su contorno, una especie de violencia sorda, contenida, que pugna por estallar y nutre todos los trazos y colores, todos los resquicios del cuadro, de una vibración sin límites, que nos fascina y nos consterna porque desborda las fronteras de su propio mundo y, de algún modo, invade el nuestro y se confunde con él. Aquella figurilla exhala un aliento, una poderosa respiración volcánica que, desde su breve asiento de cartón rectangular y sin fondo, nos sale al encuentro y nos envuelve. Pero no nos aísla, ni nos arranca al mundo en que vivimos. Al contrario, nos sume totalmente, nos ahoga en él. Entonces amurallados en esa atmósfera que viene del cuadro a nosotros y va de nosotros al cuadro, comprendemos: el aire denso, asfixiante, fétido, que aspira ese payaso mutilado es el mismo que expele y absorbe nuestra época; el fetiche difuminado en chorros de luz viva, hecho jirones, es el hombre reducido a su propia caricatura, convertido en escombros; eso que chilla y reverbera a su alrededor son los humores que segrega nuestro tiempo: el horror, la soledad, el absurdo. Ya nos habíamos olvidado de ese personaje que, hace tiempo, expulsaron los artistas de sus preocupaciones y de sus obras como algo inservible y superfluo. Y he aquí de nuevo al exilado, casi irreconocible, despojado de piel y de huesos, ciego y mudo, pura presencia yerta, en el corazón de ese vórtice llameante que es el arte de Espinoza Dueñas.

Yo admiro profundamente esa convicción orgullosa, insolente, que singulariza a Espinoza Dueñas entre los artistas de su época y lo lleva a aferrarse con una tenacidad que tiene algo de desafío y de provocación, a esa forma única que, desde hace años, brota siempre que hiere la piedra, trabaja la arcilla o combina los colores. Ese contenido que sus grabados,

⁶⁸ En Revista *Casa de las Américas* N° 25, Año IV, La Habana, julio-agosto 1964, pp. 57-60.

su cerámica y sus telas se obstinan en repetir como una fijación delirante, permite calificar su arte de humanista. Pero nada más lejos de Espinoza Dueñas que ese arte fotográfico que se llama realismo y es pura servidumbre, reproducción chata y anecdótica de la realidad objetiva. El realismo de Espinoza es visionario, simbólico, casi mágico. A través de sus obras el mundo exterior llega a nosotros después de haber sido deshecho y rehecho, disuelto y reconstituido en gestos, luces y sombras, en virtud de esa operación enigmática que es la creación. “La pintura da existencia visible a lo que la visión profana cree invisible”, escribió Maurice Merleau-Ponty poco antes de morir, y es en este sentido que la obra de Espinoza Dueñas se enraíza en nuestra época y la expresa. Su arte no es mimético, no duplica lo real, no reproduce las imágenes cotidianas del mundo, sino, más bien, traduce en líneas y colores, en objetos plásticos, ciertos contenidos profundos del espíritu humano: la cólera, la humillación, el estupor. La grandeza de su arte consiste en que, valiéndose exclusivamente de los medios que son propios a la pintura. Espinoza Dueñas, construye una realidad nueva, autónoma, en la que figuran como existencias concretas dotadas de forma y color, lo que en la vida diaria escapa al control de los estudios y sólo registran el sentimiento y la intuición.

Pienso, por ejemplo, en las litografías que exhibió Espinoza Dueñas del 19 de junio al 5 de julio de este año en la Galería Epona de París, con el título de *Tous les chemins mènent à Cuba*. Se trata de cinco series de grabados en piedra, obras nacidas bajo la influencia de la actualidad, y cuyos títulos (Espinoza Dueñas rara vez pone nombres a sus trabajos, esta vez fue una excepción) aluden a acontecimientos políticos precisos: *El bloqueo*, *El muro*, *El miedo*, *Los héroes anónimos*, *Los profetas*. Ahora bien, si hasta entonces su obra tenía un carácter figurativo notorio, esta exposición representa casi una ruptura, un salto hasta los umbrales de la abstracción. Resulta difícil, por lo



Mitología.
Litografía, 1973.

menos en un primer momento, reconocer entre esas masas de color que se entrecruzan y agreden unas a otras, y se desplazan a un ritmo frenético en planos horizontales, verticales y circulares, los contornos de las formas vagamente humanas que yacen en el interior, como estatuas borrosas en un bosque de nieblas ocres, rojas y azules. Toda la significación está dada aquí por el color, como si Espinoza Dueñas hubiera querido demostrar que es posible concebir una plástica comprometida con el mundo, no por su temática como ocurre con el realismo socialista, sino por su estilo. Lo que Robert Lapoujade ha llamado una “pintura existencialista”, es decir “una pintura que, proyectando la perfección de sus medios de expresión como condición primera, es capaz de salir del hermetismo de una subjetividad y ser comunicable”. En el gigantesco panel llamado *El bloqueo* lo que se impone a la vista es una humareda de corpúsculos grises, rojos sanguíneos y azules añiles no en estado de erupción:

en *El miedo*, miríadas de pequeñas placas bermellones y carmines que flotan ingravidas o descenden en cascadas; en *Los héroes anónimos*, una superficie de tinieblas en las que irrumpen, de cuando en cuando, luces fugitivas, grises. En contraste con esta materia densa y dinámica, las figuras aparecen en todas estas litografías como devoradas a medias por el color y están siempre en reposo, fijas. La absoluta pasividad del habitante y el movimiento del medio en que está sumergido es lo que permite a Espinoza Dueñas, gracias a una sutil dosificación de las dimensiones y las actitudes de las figuras y el ritmo de los colores, impregnar a sus obras de contenidos emocionales diferentes: alarma en *El bloqueo*, consternación en *El muro*, perplejidad en *El miedo*, ternura en *Los héroes anónimos*. Este procedimiento da a esta muestra una dimensión temporal y concreta, la instala en la historia, sin que para ello el artista haya renunciado al lenguaje exclusivo de su arte. Me he referido a ella porque, debido al propósito político que la anima, ilustra hasta qué punto Espinoza Dueñas crea en función de la realidad exterior y cómo ésta puede ser representada plásticamente sin necesidad de anécdotas. Además se trata de una exposición de litografías y es en este dominio que el arte de Espinoza Dueñas ha dado sus mejores obras.

Hay artistas en los que el talento parece simultáneo con la vocación y que desde sus primeras obras acusan una visión del mundo personal, un oficio y una orientación que revelan madurez. Otros deben recorrer un largo camino y adquirir esa forma de plenitud total que es el talento a través del sacrificio, el esfuerzo y la tenacidad. Espinoza Dueñas pertenece a estos últimos. Su arte ha seguido un proceso lento y doloroso de enriquecimiento formal y lo que hoy admiramos en él, la seguridad y el rigor de su técnica, la libertad de su inspiración, son victorias duramente conquistadas en una lucha sin cuartel contra muchos enemigos. El primero: la miseria.

Espinoza Dueñas, que nació en Lima en 1926, en una clase muy humilde, pasó su infancia en el macabro barrio limeño del Santo Cristo, uno de esos muñones urbanos donde la pobreza centellea por todas partes, en las viviendas y en los hombres, en las calles y en los animales, y parece envenenar hasta el aire. Pero el barrio del Santo Cristo tiene, además, otra particularidad: colinda con la muerte. Está junto al viejo cementerio colonial, "Presbítero Maestro" y por ello, en su niñez, Espinoza Dueñas convivió prácticamente con tumbas y ataúdes; las ceremonias fúnebres eran para él un espectáculo cotidiano. Aunque consiguió salir de ese submundo infernal del Santo Cristo y, a fuerza de abnegación y de coraje, estudiando de noche, alternando las clases en la Escuela de Bellas Artes con quehaceres absurdos, pudo abrirse un camino hasta imponer su vocación, aún hoy día, en Europa, esa experiencia infantil de la miseria y de la muerte asedia a Espinoza Dueñas y se manifiesta en su obra de manera flagrante.

En el estudio que le ha dedicado, Georges Pillement señala el "horror agrio" que circunda las caras alucinadas de los grabados que, con el título general de *Los hombres y los animales*, presentó Espinoza Dueñas en la Sala del Prado de Madrid del 14 al 28 de marzo de 1962. "Estas caras torturadas, dice Pillement, son también máscaras de la muerte, que parecen pertenecer a cadáveres que el artista acaba de desenterrar, y donde expresa a la vez la tortura y la pobreza". La observación es muy exacta, la muerte es una constante en la obra

de Espinoza Dueñas. En estos trabajos aparece de modo visible y descarnado: formas en proceso de descomposición, cuerpos desintegrados, residuos de miembros. En el resto de su obra, existe también, aunque de manera más bien alegórica. La rigidez pétrea con que figura el hombre en los grabados y en las cerámicas de Espinoza Dueñas sugiere de inmediato la inmovilidad de los cadáveres. Y esta rigidez aparece como subrayada por el contexto, ya que todas las formas no figurativas del cuadro o del objeto se hallan siempre en ebullición, en actividad. Es evidente que la evocación del ser humano está íntimamente ligada en el espíritu del artista con la idea de extinción, de perecimiento: esa asociación permanente del hombre y de la muerte en su obra es una huella de la infancia.

Esos primeros años de penuria material, de desamparo, explican también la violencia y el patetismo que son las características primordiales de su obra. Cualquiera que sea el material que emplea –la greda, el lienzo, la piedra, el color–, el arte de Espinoza Dueñas es siempre desgarrado y áspero, hecho para provocar la irritación o la adhesión, nunca para halagar los sentidos o distraer. Por su agresividad, su obra se sitúa en las antípodas del formalismo decorativo y no hay nada en ella que sea precioso o refinado, ni el menor asomo de exquisitez. Algo sombrío y crudo, angustioso, se desliza siempre en sus pinturas, grabados y cerámicas, y da una tonalidad enfermiza a los colores, una rugosidad cruel a la materia, imprime pavor o humillación a las formas y se hace patente hasta en el aprovechamiento del espacio que él convierte en geometrías laberínticas y torturadas. Esta amargura sin concesiones, congénita a su arte, es también, sin duda, una herencia de la niñez, algo así como una fidelidad subconsciente a la infancia.

Conviene señalar, finalmente, la diversidad del arte de Espinoza Dueñas, su multiplicidad más bien. Hasta 1955, año en que salió del Perú para venir a Europa, fue sobre todo dibujante y pintor y esa fase de su obra, de importancia secundaria, constituye una tentativa sincera, pero inhábil, para expresar dentro de cierto academismo figurativo, un mundo interior que hervía de pesadillas, de sufrimiento y de visiones. Ya entonces había comenzado a buscar, trabajando día y noche, hasta los límites de la resistencia física, un estilo, un lenguaje capaz de expresar con autenticidad su vocación. Implacable consigo mismo, Espinoza Dueñas ha seguido buscando en Europa, ensayando toda clase de técnicas –pintura al fresco en España, grabado y cerámica en Francia–, a fin de trasponer en imágenes plásticas todo el dolor y la belleza que lo habitan. Hoy, que ha adquirido ya los medios necesarios para llevar a cabo ese ambicioso propósito, él sigue buscando y por eso su arte se renueva y enriquece sin cesar. Cualquier juicio sobre su obra es, por eso, provisional, ya que los límites de ella se ensanchan a diario y ganan hondura y gravedad. Pero desde ahora, y sin vacilación, podemos afirmar que esta obra es profundamente representativa, porque habla a los hombres y éstos reconocen en ella los tormentos y dramas de este momento de la historia. Y que esta obra es una respuesta afirmativa y con hechos al dilema planteado por André Bretón hace cinco lustros: *sí, en nuestra época la belleza es convulsiva*.

*El marxismo contemporáneo y el arte*⁶⁹

Adolfo Sánchez Vásquez

En el panorama de las investigaciones marxistas de hoy día se advierten varias direcciones fundamentales. Tienen de común la vuelta al manantial vivo y creador del marxismo originario, pero, a la vez, el contraste de sus principios, una vez enriquecidos y renovados en el terreno estético con la práctica misma. Pero el arte es un fenómeno que desafía constantemente a toda vacua generalización y, sobre todo, a las generalizaciones apresuradas que resultan de un enfoque unilateral. Dentro del propio campo marxista se ponen de manifiesto, en la actualidad, profundas diferencias de acuerdo con el aspecto o función de la creación artística en que ponen su acento principal. Este acento no debe considerarse excluyente en tanto que se parte de una concepción común del hombre y la sociedad, o mientras una de esas diversas interpretaciones no se amuralle en sí misma y cierre sus puertas a otras caracterizaciones esenciales del arte. Sólo cuando un elemento relativamente verdadero se eleva al plano de lo absoluto, lo que era válido se invalida por esta transgresión de los límites de su validez y, de ese modo, se pasa de una concepción abierta a otra rígida y cerrada. Justamente este tipo de concepción abierta que no mutila la riqueza, la diversidad y el dinamismo del arte a lo largo de su desenvolvimiento histórico ni en la actualidad, es la que buscan hoy, a través de diferentes interpretaciones, los estéticos marxistas. Ahora bien, ¿cuáles son estas interpretaciones estéticas fundamentales?

El arte como ideología

Veamos, en primer lugar, la caracterización del arte que lo reduce esencialmente a una forma ideológica. Cuenta, por supuesto, con buenos títulos de presentación en el pensamiento marxista; en efecto, desde sus orígenes, el marxismo ha insistido vigorosamente en la naturaleza ideológica de la creación artística. De acuerdo con sus tesis cardinales sobre la relación entre la base económica y la superestructura, el arte forma parte de esta última y, en la sociedad dividida en clases, se halla vinculados determinados intereses de clases sociales. Pero su expresión ha de cobrar forma, las ideas políticas, morales o religiosas del artista necesitan integrarse en una totalidad o estructuras artísticas que tiene su legalidad propia. Como resultado de este proceso de integración o formación, la obra artística aparece dotada de cierta coherencia interna y autonomía

⁶⁹ En Revista *Casa de las Américas* N° 32, Año V, La Habana, setiembre-octubre 1965, pp. 27-41.

relativa que impiden su reducción a un mero fenómeno ideológico. Los textos de Marx y Engels sobre la compleja trama en que se insertan los fenómenos artísticos sobre la perdurabilidad del arte griego por encima de todo condicionamiento, sobre la autonomía y dependencia de las creaciones espirituales, y, entre ellas, las artísticas, y, finalmente, sobre el desarrollo desigual del arte y la sociedad, nos vedan establecer, en nombre del carácter ideológico de la producción artística, un signo de igualdad entre arte e ideología. Sin embargo, una de las tentaciones más frecuentes entre los estéticos marxistas –y, sobre todo, entre los criterios literarios y artísticos al enfrentarse a fenómenos artísticos concretos– ha sido, particularmente hasta unos años, la sobrestimación del factor ideológico y la consiguiente minimización de la forma, de la coherencia interna y legalidad específica de la obra de arte.

La tesis marxista de que el artista se halla condicionado histórica, socialmente, y de que sus posiciones ideológicas desempeñan cierto papel –al que no es ajeno en algunos casos el destino artístico de su creación– no implica, en modo alguno, la necesidad de reducir la obra a sus ingredientes ideológicas. Menos aún puede extrañar la exigencia de equiparse su valor estético con el valor de sus ideas. Incluso cuando una obra pone claramente al descubrimiento sus raíces de clase, seguirá viviendo aunque esas raíces, ya secas, no puedan dar nuevos frutos. La obra de arte rebasa así el *humus* histórico-social que la hizo nacer. Por su origen de clase, por su carácter ideológico, el arte es la expresión del desgarramiento o división social de la humanidad; pero, por su capacidad de tender un puente entre los hombres a través del tiempo y las sociedades de clase, el arte muestra una vocación de universalidad, prefigura, en cierto modo, el destino universal humano que sólo llegará a cumplirse efectivamente en una nueva sociedad con la abolición de los particularismos –materiales e ideológicos– de clase. Así como el arte griego sobrevive hoy a la ideología esclavista de su tiempo, el arte de nuestro tiempo sobrevivirá también a su ideología. La caracterización del arte esencialmente por su peso ideológico olvida este hecho histórico capital: que las ideologías de clase vienen y van, mientras que el arte verdadero queda. Si la naturaleza específica del arte estriba en trascender, con su perdurabilidad, los límites ideológicos que lo hicieron posible; si vive o sobrevive por su vocación de universalidad, gracias a los cuales los hombres de la sociedad socialista actual pueden convivir con el arte griego, medieval o renacentista, su reducción a la ideología –y, a través de ella, a su elemento particular, a su ahora y a su aquí– atenta contra la esencia misma del arte. Pero, a la vez, no puede olvidarse que la obra artística es un producto del hombre, históricamente condicionado, y que lo universal humano que realiza, no es lo universal, abstracto e intemporal de que hablan las estéticas idealistas después de establecer un abismo entre el arte y la ideología, o entre el arte y la sociedad, sino lo universal humano que surge en y por lo particular. Vemos pues, que las relaciones entre arte e ideología presentan un carácter sumamente complejo y contradictorio, y que abordarlas debemos huir –como dos extremos igualmente nocivos– tanto su identificación como su oposición radical. El primero de estos dos extremos es característico de una posición ideologizante, subjetivista, o sociologista vulgar; el segundo lo entramos, a veces,

en aquellos que llevan su oposición entre arte e ideología hasta negar el carácter ideológico del arte, colocándose así a extramuros del marxismo.

Decadencia artística y decadencia social

En los últimos años se han dado pasos importantes entre los estéticos marxistas para superar estas falsas posiciones y particularmente, la más extendida entre ellos, o sea, la posición sociologista vulgar que, como ya vimos, tiene viejas raíces. Sin embargo, este proceso de superación tropieza con graves dificultades cuando se pasa de la formulación de tesis teóricas generales al análisis de fenómenos artísticos concretos. Es lo que sucede, por ejemplo, cuando se aborda el fenómeno artístico de la pintura moderna o de la novelista contemporánea que arranca de Proust, Joyce y Kafka. Como es sabido, estas manifestaciones artísticas fueron rechazadas en bloque en el pasado, en nombre de la estética marxista-leninista, porque se las consideraba decadentes. Esta actitud no cuenta hoy con el respaldo con que contaba hace unos años. El contenido de esta posición que inspiró también el dilema lukacsiano de «Franz Kafka o Thomas Mann», vanguardismo decadente o realismo, es, en sustancia, el siguiente: un arte es decadente cuando expresa o pinta una sociedad decadente, cuando su visión de ésta deja intactos sus pilares económico-sociales, o cuando su contenido ideológico es decadente o encierra elementos de decadente. Ahora bien, incluso en esta discutible caracterización de la decadencia artística, el concepto de decadente resulta inaplicable, por ejemplo, a Kafka pues, como he tratado de demostrar en otra parte, el autor de *El Proceso* pone en nuestras manos, con esta novela, una clave para entender el carácter abstracto, enajenado y absurdo de las relaciones humanas en la sociedad capitalista.⁷⁰ En cuanto a la exigencia de que el artista sacuda conscientemente los pilares de una sociedad ofreciendo no sólo una crítica de ellos, sino también sus propias soluciones, ya Engels dijo rotunda y convincentes palabras sobre esto.⁷¹ Pero, por otro lado, después de leer a Kafka, los pilares en que descansan las relaciones humanas burocratizadas ya no pueden parecer tan firme como antes. Ahora bien, lo que nos interesa señalar ahora no es ver si es aplicable o no el concepto de decadencia a Kafka –quien, evidentemente, no se deja encerrar en el estrecho marco del dilema lukacsiano– sino la legitimidad del concepto mismo de decadencia aplicado al arte. A nuestro modo de ver, en esta aplicación se pone de manifiesto la concepción simplista de las relaciones entre arte e ideología que criticamos anteriormente. Esta simplicidad procede de un tránsito apresurado de lo social e ideológico a lo artístico quemando, en cierto modo, los puentes, es decir, ignorando las peculiaridades y los eslabones intermediarios que hay que tener en cuenta.

⁷⁰ Cf. Adolfo Sánchez Vázquez: "Un héroe Kafkiano: José K", *Casa de las Américas* N° 24, enero-abril de 1964. (N. de la R.)

⁷¹ "Yo creo que la tendencia debe salir de la situación y la acción misma, sin que esté formulada explícitamente, y que el poeta no tiene por qué dar al lector, en forma acabada, la solución histórica futura de los conflictos sociales que describe" (Carta de F. Engels a Minna Kautsky, del 26 de noviembre de 1885.)

El concepto de decadencia no es un concepto inmutable que pueda aplicarse indistintamente a toda forma ideológica, a un período artístico determinado o a un período social. Arte decadente no es igual que arte de una sociedad decadente; decadencia en sentido artístico no es lo mismo que en sentido social. A un movimiento artístico que después de alcanzar su orto, inicia su descenso por haber agotado sus posibilidades creadoras, puede llamársele decadente. Puede admitirse, asimismo, que una ideología decadente, o elementos de ellas, inspire las creaciones artísticas de una sociedad en la que la clase social dominante, y progresista de otros tiempos, ha entrado ya en su ocaso. Pero nada de esto nos permite afirmar que una sociedad en decadencia engendre necesariamente un *arte decadente* en el sentido que damos a esta expresión (arte en declive por un debilitamiento o agotamiento de su posibilidad de innovar, es decir, de crear), eso es tan falso como sostener –tesis de Zhdánov en 1948– que el socialismo engendra un arte de vanguardia, superior justamente por ser una fase superior del desarrollo social. No se puede aplicar por igual la categoría de progreso –como lo aplicaba Marx– en dos terrenos, vinculados entre sí, pero distintos. Pues bien, lo que es falso con respecto a una fase ascensional del desenvolvimiento social, o de una clase dominante, lo es también para su fase de decadencia.

A nuestro juicio, ningún arte verdadero puede ser decadente. La decadencia artística, sólo aparece con la simulación, detención o agotamiento de las fuerzas creadoras que se objetivan precisamente en la obra de arte. Los elementos de decadencia que una obra puede contener –pesimismo, pérdida de la energía vital, atracción por lo anormal y mórbido, etc.– expresan en verdad una actitud decadente ante la vida. Pero desde el punto de vista artístico, dichos elementos sólo pueden seguir dos caminos: o bien, son tan poderosos que agotan el impulso creador, o bien se encuentran ya integrados y trascendidos en la obra de arte, contribuyendo así, en una curiosa dialéctica de la negación, a afirmar el poder creador del hombre que, en definitiva, es la negación misma de una actitud vital decadente.

La aplicación del concepto de decadencia al arte –ya sea en la forma simplista de Zhdánov, o en la más sutil de Lukács– demuestra la necesidad de marchar con el mayor tiento en el examen de las relaciones entre el arte y la ideología. Las discusiones suscitadas últimamente por la aplicación de este concepto al arte⁷² demuestran, asimismo, que se está ya, dentro de la estética marxista, en el camino de la superación del viejo error sociologista de identificar la decadencia artística con la decadencia social, pero, a la vez,

⁷² Puede citarse, a este respecto, el encuentro sobre el concepto de “decadencia” que tuvo lugar en Praga entre un grupo de escritores de diferentes países –J. P. Sartre, E. Fischer, J. Hajeky otros– y del cual dio cuenta la revista literaria checa *Plamen* en su N° 2 de 1964. De lo dicho en este coloquio extraemos algunas expresiones de teóricos y escritores marxistas que tomaron parte en él, y que muestran una actitud contraria al empleo dogmático y mecánico del concepto de decadencia. Ernst Fischer: “Si los escritores describen la decadencia sin consideración alguna y la denuncian moralmente, eso no es decadencia. No debiéramos abandonar Proust ni Joyce ni Beckett y, menos aún, Kafka, al mundo burgués.” E. Goldstucker: “Hay que distinguir los elementos de decadencia en la “filosofía de la vida”, examinarlos críticamente y apreciar, en alto grado, las nuevas técnicas de creación artística que esta visión decadente y pesimista de dialéctica con respecto a lo que se llama la literatura decadente, y hemos comprendido que la lucha ideológica no reside en el rechazo de los obstáculos, sino en su superación.” (Trad. francesa de las diferentes intervenciones de este encuentro en: *La Nouvelle Critique*, N° 156-157, pp. 71-84, París, junio-julio de 1964).

reaviva la necesidad de buscar la naturaleza específica del arte en un plano más profundo que el ideológico, es decir, en un terreno cuyas vetas más hondas, lejos de desaparecer, afloran en el futuro, cuando las ideología de clase que, hasta ahora, han nutrido al arte, sean ya, como tales ideologías particulares, cosa del pasado.

Frente a los excesos de una posición ideologizante y sociológica vulgar, suele subrayarse en la estética marxista actual la concepción del arte como forma de conocimiento. La función cognoscitiva del arte y, en particular, de la literatura fue puesta en relieve por Marx y Engels en sus juicios sobre diferentes obras de los grandes escritores realistas del siglo XIX. Y lo mismo puede decirse de Lenin con respecto a sus artículos sobre Tolstoi.

Marx, Engels y Lenin señalaron el carácter cognoscitivo del arte sin desligarlo de su naturaleza ideológica, pero reconociendo que las relaciones entre ambos planos son sumamente complejas, y en ocasiones –como puede verse en el examen de *La Sagrada Familia* en torno a la novela de Eugenio Sué *Los misterios de París* y las observaciones críticas de Marx y Engels sobre la tragedia de Lassalle Franz von Sickingen⁷³ demuestran que una perspectiva ideológica falsa puede afectar negativamente a la verdad artística y a los méritos estéticos de una obra. Por el contrario, los análisis de Marx y Engels de la Comedia Humana de Balzac, y los de Lenin con respecto a la obra de Tolstoi –«espejo de la revolución rusa»– revelan, como dice Engels, «uno de los más grandes triunfos del realismo»,⁷⁴ es decir, un triunfo de la verdad artística sobre un horizonte ideológico falso. El legitimismo monárquico de Balzac es trascendido artísticamente en su obra y lo que resplandece en ella es una pintura realista de la nobleza ya caduca en un mundo burgués. El misticismo tolstoiano no puede impedir, como hace notar Lenin que Tolstoi refleje ciertos rasgos esenciales de la revolución rusa y que en el estudio de su obra literaria la clase obrera de la Rusia zarista aprenda *a conocer mejor* sus adversarios.⁷⁵

El arte aparece, pues, en los clásicos del marxismo-leninismo como una forma de conocimiento; de ahí que, en la actualidad, partiendo de sus consideraciones sobre las creaciones de los grandes escritores realistas se subraye, frente a una interpretación meramente ideológica, el valor cognoscitivo de la obra artística. Mientras que de acuerdo con la concepción ideológica artística se dirige a la realidad para expresar su visión del mundo, y con ella a su tiempo y a su clase, al pasarse del plano ideológico al cognoscitivo se subraya, ante todo, su acercamiento a la realidad. El artista se acerca a ella para captar sus rasgos esenciales, para reflejarla, pero sin disociar el reflejo artístico de su posición ante lo real, es decir, de su dominio ideológico. En este sentido, el arte es medio de conocimiento.

La noción de reflejo, aplicada al arte, no supone, o al menos no debe suponer, como señalábamos anteriormente, la transformación mecánica de una categoría gnoseológica en estética. La verdad artística no se determina por la correspondencia plena entre arte e

⁷³ Adolfo Sánchez Vázquez: *La concepción de lo trágico en Marx y Engels*.

⁷⁴ Que Balzac se haya obligado a ir en contra de sus propias simpatías de clases y de sus prejuicios políticos; que haya visto lo inevitable de la caída de sus queridos aristócratas y los haya descrito como indignos de merecer mejor suerte; que no haya visto a los verdaderos hombres del porvenir más que allí donde podían encontrarse en tal época, todo esto yo lo considero como uno de los más grandes triunfos del realismo y una de las características más notables del viejo Balzac (Carta de Engels a miss Harkness, de abril de 1888.)

⁷⁵ V. I. Lenin, *Obras completas*, ed. cit., t. 16, p. 345.

ideológica, pero tampoco –y en esto se diferencia del conocimiento científico– por su plena concordancia con la realidad objetiva tal como existe fuera e independientemente del hombre. En un cuadro o en un poema no entra, por ejemplo, el árbol es sí, justamente el árbol que el botánico trata de aprehender, sino un árbol humanizado, es decir, un árbol que testimonia la presencia de lo humano. Así, pues, cuando se habla de verdad artística, o de reflejo de la realidad en el arte, estos términos tienen que pasar de un plano filosófico general a otro propiamente estético. Sólo así, al cobrar una simplificación peculiar, puede hablarse del arte como forma de conocimiento. ¿Con qué concuerda ese árbol humanizado? ¿Pura y simplemente con el árbol real que crece sin ser tocado por la mano del hombre? ¿O más bien con el hombre mismo que lo humaniza? Basten, por ahora, estas preguntas para sentir la necesidad de andar con cautela al hablar del arte como forma y medio de conocimiento mientras no respondamos a cuestiones como estas: *qué* es lo que conocemos, en definitiva, en el arte, y *cómo* se da ese conocimiento.

La caracterización del arte por su función cognoscitiva se vio reducida, durante largo tiempo, al problema que se consideraba fundamental: cuál es su forma específica de reflejar la realidad. El arte, se respondía, refleja la realidad en imágenes; la ciencia y la filosofía, en conceptos. Los orígenes de esta concepción se remontan a Hegel, para la cual el arte carece de un objeto o contenido propio; su objeto es el mismo que el de la religión y la filosofía. Estas formas del desarrollo y autoconocimiento del Espíritu Absoluto se diferencian por su modo de autoconocerse. En el arte como «manifestación sensible de la Idea», lo espiritual aparece apegado a lo sensible; sólo en la filosofía –después de su tránsito obligado por la religión– la Idea aparece en su estado puro: el concepto. Por tanto, la diferencia entre arte y filosofía, como formas específicas de conocimiento de un mismo objeto, viene impuesta necesariamente por el propio desarrollo del espíritu que sólo alcanza su verdad y realidad plenas en su pleno autoconocimiento conceptual.

En la estética marxista se ha hablado y sigue hablándose todavía –muy hegelianamente– del arte y la ciencia como modos distintos de conocer la realidad (diferencia de forma, identidad de objeto o contenido). Pero no basta caracterizar el arte como una forma de conocimiento peculiar aunque recurra a nuevos medios cognoscitivos que ya no permitan reducirlo a un «pensamiento de imágenes»; Fischer subraya que una realidad de por sí deformada o grotesca puede ser reflejada mejor –como hace Kafka– recurriendo a lo fantástico, a la parábola o al símbolo. Como señala acertadamente A. I. Burov, la forma artística de reflejar la realidad no permite distinguir el arte de otras manifestaciones de la conciencia social. Si caracterizamos el arte exclusivamente por su forma y no por su objeto o contenido, no habremos entendido la peculiaridad del arte como conocimiento.⁷⁶ Las diferencias entre el arte y ciencia desde el punto de vista formal no logran rebasar la concepción, de raigambre hegeliana, del arte como conocimiento específico, pero sin objeto propio. Ahora bien, si el arte y la ciencia son formas distintas de conocimiento, ¿qué sentido tiene esta duplicación de la función cognoscitiva? ¿A qué viene este nuevo conocimiento que, en verdad, no enriquece el que ya poseemos del objeto, sino pura y simplemente nuestra

⁷⁶ A. I. Burov, *La esencia estética del arte*. Ed. Rusa, Moscú, 1956. Cf. particularmente los capítulos I y V.

forma de conocer? ¿O es que el arte tendría la pretensión de rivalizar con la ciencia en su mismo terreno? «La creación artística, lo mismo que la ciencia» –dice A. Yegórov– «nos lleva al conocimiento de la esencia de los fenómenos, enriquece al hombre con nuevos conocimientos».⁷⁷ Ahora bien, si el arte como forma de conocimiento responde a una necesidad, y no es una mera duplicación –mediante imágenes, parábolas o símbolos– de lo que la ciencia o la filosofía dan ya –mediante conceptos–, sólo se justifica si tiene un objeto propio y específico, como señala Burov, que condiciona, a su vez, la forma específica del reflejo artístico. Este objeto específico, es el hombre, la vida humana.

El hombre es el objeto específico del arte aunque no siempre sea el objeto de la representación artística. Los objetos no humanos representados artísticamente no son pura y simplemente objetos representados, sino aparecen en cierta relación con el hombre; es decir, mostrándonos no lo que son en sí, sino lo que son para el hombre, o sea, humanizados. El objeto representando es portador de una significación social, de un mundo humano. Por tanto, al reflejar la realidad objetiva, el artista nos adentra en la realidad humana. Así pues, el arte como conocimiento de la realidad, puede mostrarnos un trozo de lo real –no es su esencia objetiva, tarea específica de la ciencia, sino en su relación con la esencia humana–. Hay ciencias que se ocupan de los árboles, que los clasifican, que estudian su morfología y sus funciones; pero, ¿dónde está la ciencia que se ocupa de los árboles *humanizados*? Ahora bien, estos son los objetos que interesan precisamente al arte.

Pero, ¿qué sucede cuando el objeto de la representación artística es el hombre, no el que revelan las cosas, porque éstas se hallan en relación con él, sino el hombre de un modo directo e inmediato? Tampoco, en este caso, duplica el arte el quehacer de las llamadas ciencias humanas o sociales. Dostoievki no se limita a doblar las verdades del siquiatra, ni *La comedia humana* de Balzac es una ilustración de los conceptos que sobre las relaciones económicas capitalistas podemos encontrar en *El Capital* de Marx. El arte no ve las relaciones humanas en su mera generalidad, sino en sus manifestaciones individuales. Presenta hombres, concretos vivos, en la unidad y riqueza de sus determinaciones, en los que se funde de un modo peculiar lo general y lo singular. Pero el conocimiento que el arte puede darnos acerca del hombre sólo lo alcanza por una vía específica que no es, en modo alguno, la de la imitación o reproducción de lo concreto real; el arte va de lo concreto real a lo concreto artístico –llamémoslo así–. El artista tiene sí lo inmediato, lo dado, lo concreto real, pero no puede quedarse en este plano, limitándose a reproducirlo. La realidad humana sólo le revela sus secretos en la medida en que, partiendo de lo inmediato, de lo individual, se eleva a lo universal, para retomar de nuevo a lo concreto. Pero este nuevo individual, o concreto artístico, es justamente el fruto de un proceso de creación, no de imitación.

El arte sólo puede ser conocimiento –conocimiento específico de una realidad específica: el hombre como un todo único, vivo y concreto– transformando la realidad exterior, partiendo de ella, para hacer surgir una realidad, u obra de arte. El conocer artístico es fruto de un hacer; el artista convierte el arte en medio de conocimiento no copiando una realidad, sino creando otra nueva. El arte sólo es conocimiento en la medida

⁷⁷ A. I. Yegórov, *Arte y sociedad*. Ed. Pueblos Unidos, Montevideo, 1961, pág. 139.

en que es creación. Sólo así puede servir a la verdad y descubrir aspectos esenciales de la realidad humana.

El arte que sirve así a la verdad, como un medio específico de conocimiento tanto por su forma como por su objeto, es justamente el realismo. Llamamos arte realista a todo arte que, partiendo de la existencia de una realidad objetiva, construye con ella una nueva realidad que nos entrega verdades sobre la realidad del hombre concreto que vive en una sociedad dada, en unas relaciones humanas condicionadas histórica y socialmente y que, en el marco de ellas trabaja, lucha, sufre, goza o sueña. En la definición de realismo que acabamos de formular, el término realidad lo hallamos en tres niveles distintos: realidad exterior, existente al margen del hombre; realidad nueva o humanizada que el hombre hace emerger, trascendiendo o humanizando la anterior, y realidad humana que se trasparenta en esta realidad creada y en la cual es cierto conocimiento del hombre. Esta definición nos permite trazar la línea divisoria del realismo como representación de lo real en la cual se refleja la esencia de fenómenos humanos; al otro lado de ella está el arte que no puede o no quiere cumplir una función cognoscitiva. Al otro lado están, sobre todo, los falsos realismos que por querer atenerse exclusivamente a la realidad exterior o a la realidad interior humana no logran enriquecer nuestro conocimiento del hombre, ya sea porque éste ha dejado de ser el objeto específico del conocimiento artístico, ya sea porque el método artístico empleado no permite penetrar en los aspectos esenciales de la realidad humana.

Es un falso realismo el que, en nombre del conocimiento de la realidad –término que algunos marxistas manejan vaporosamente– hace de la representación de las cosas un fin y no un medio al servicio de la verdad. El realismo así entendido no es una forma de conocer la realidad, sino de representarla; es decir, un intento de presentarla de nuevo a la manera como la copia o la imitación presenta al original. Las fronteras de este supuesto realismo son rígidas; acaban, donde acaban las del objeto. Unas veces se pretende reproducir cada detalle, y se cae en el naturalismo, o realismo documental, anecdótico, fotográfico: otras, se presenta a un nivel más elevado con la pretensión de captar la esencia de las cosas, ritmos secretos, o estructuras íntimas en un inútil empeño de rivalizar con la ciencia o la filosofía. Intento fallido: las cosas se quedan con su realidad esencial esperando al hombre de ciencia, mientras que al artista –absorbido por las cosas, por su esencia objetiva– se le escapa la carga humana que podrían soportar.

Falso realismo es también el que teniendo la realidad humana por objeto busca en ella no lo que es sino lo que debe ser, y transforma las cosas para que reflejen una realidad humana hermoseedada, sin aristas, cayéndose así en un irrealismo o idealismo artísticos. En gran parte, lo que en los años del período staliniano se hacía pasar por realismo socialista no era sino su transformación en idealismo «socialista». Por supuesto, no todas las creaciones artísticas y literarias ofrecían esta visión rosada de la nueva realidad, que no podríamos considerar realista ni socialista, y en abono de ello podrían citarse las obras de Shólojov. El verdadero realismo socialista no tiene por qué mistificar la realidad. La mentira lo mata; en cambio, la verdad que puede entregar legítima y justifica su existencia. Por ello, si el arte es una forma de conocimiento que capta la realidad humana en sus aspectos esenciales y

desgarra así el velo de sus mistificaciones, si el arte –sirviendo a la verdad– puede servir al hombre en su construcción de una nueva realidad humana, no hay nada que pueda impedir –a menos que se caiga en un dogmatismo de nuevo tipo– una concepción del arte –ni exclusiva ni sectaria– como la del realismo socialista. La empresa de ofrecer una visión profundamente realista de nuevas realidades sociales, desde la perspectiva ideológica que facilita esa visión –el marxismo-leninismo–, lejos de ser una empresa sin futuro, tiene todavía un largo trecho que recorrer. Sobre esta nueva realidad social que se está gestando (realidad con luces y sombras, con conflictos, con viva, constante, y, a veces, dramática lucha entre lo viejo y lo nuevo) un arte verdaderamente realista y socialista no ha pronunciado aún su última palabra.

La identificación de arte y realismo

Una vez descartada la concepción del realismo como copia o imitación de lo real y admitido que, en nuestros días, no puede dejarse encerrar en los cánones estéticos de otros tiempos, surge el problema de delimitar las relaciones entre arte y realismo. Si a través de su diversidad de forma de expresión, el realismo es una forma de conocimiento del hombre mediante la creación de una nueva realidad cabe preguntar: ¿El realismo agota la esfera del arte? ¿El realismo es todo el arte, o todo arte es realista? ¿Queda algo más o más allá del realismo?

Analicemos esta primera respuesta:

«Las corrientes que se atienden de manera rigurosa a todos los principios formalistas, por ejemplo, el abstraccionismo o superrealismo, no son métodos artísticos en el sentido estricto de esta palabra. Al deformar la realidad hasta el punto que resulta imposible reconocerla, al negar el principio de que se debe penetrar en la esencia estética de los fenómenos de la vida, no es posible crear una imagen artística. Las obras que se sustentan en esos fenómenos formalistas, quedan, de hecho, al margen de la esfera del arte».⁷⁸

Bajo el rubro de formalismo que da prácticamente englobado aquí todo lo que, en nuestra época, no encaja en un realismo de vía estrecha: futurismo, cubismo, expresionismo y surrealismo. Esta posición sectaria y dogmática es insostenible porque angosta la esfera del arte ignorando su naturaleza específica para aplicar a ella exclusivamente criterios ideológicos. Desde el punto de vista de la naturaleza específica del arte, los productos artísticos de estas corrientes a las que se les niega la carta de ciudadanía artística podrían aducir en su favor: a) Ser una forma peculiar de presencia u objetivación de lo humano; b) Ser una nueva realidad creadora, aunque en este caso, no cumpla propiamente una función cognoscitiva; c) Ser una aportación al desarrollo artístico en cuanto que satisface la necesidad –vital siempre para el arte– de conquistar nuevas formas y medios de expresión. Por otro lado, aplicar criterios exclusivamente ideológicos o políticos a las obras artísticas y, basándose en ellos, negarles su carácter artístico, sólo puede servir a dichos criterios

⁷⁸ *Ensayos de estética marxista-leninista*. Trad. española de A. Vidal Roget, Ed. Pueblos Unidos, Montevideo, p. 199.

como tales –según decía muy acertadamente Antonio Gramsci– «para demostrar que alguien como artista no pertenece a aquel determinado mundo político y –ya que su personalidad es esencialmente artística –que en su vida íntima, en la vida que le es propia, el mundo en cuestión no actúa, no existe.⁷⁹ Y, aun así, la eficacia de esos criterios es dudosa, como lo demuestran estos dos hechos: a) El arte moderno ha surgido, en gran parte, en oposición a los gustos, ideales y valores de la burguesía; b) Después de la Revolución de Octubre, grandes figuras del arte nuevo o de vanguardia estuvieron vinculados ideológica y políticamente a la vanguardia revolucionaria a los partidos marxista-leninistas. Así, pues, reiterando lo que decíamos anteriormente con respecto a la aplicación mecánica del concepto de decadencia al arte que simplifica las verdaderas relaciones entre arte e ideología, creemos que no se puede establecer sin más un sino de igualdad entre las corrientes no realistas de nuestro tiempo y la ideología reaccionaria, decadente, de la burguesía imperialista, no tampoco entre el realismo y la ideología de las clases progresista y revolucionarias. Por otra parte, entre el realismo y el llamado arte de vanguardia no puede haber –ni hay– una absoluta comunicación. Recursos formales de la novelística moderna como el monólogo interior y el tratamiento discontinuo o reversible del tiempo, se integran cada vez más en la novela realista construida hasta hace unos años conforme a los cánones clásicos. No se trata de innovaciones meramente formales, sino de cambios en la forma impuestos por los cambios de contenido dictados por la propia realidad humana. Así lo reconoce el teórico marxista italiano Carlos Salinari para deducir de ello que «la forma también se vuelve irregular, más rápida, menos melodiosa, sin que pueda ignorar los descubrimientos técnicos de la prosa... efectuados por las vanguardias europeas».⁸⁰ Y esta misma necesidad la experimenta también el joven novelista soviético Daniel Granin cuando dice: «Debo reconocer que, con frecuencia, uno se da cuenta de su propia impotencia para que la creación encuentre un curso más profundo con los métodos de la novela tradicional. Hay que descubrir métodos nuevos, y creo que esto no es sino un proceso natural...».⁸¹ Sin esta asimilación fecunda de nuevos métodos de expresión, no se habría forjado la personalidad artística de grandes figuras del arte socialista tal como hoy la conocemos. Maiakovski no existiría sin el futurismo; Siqueiros, sin la pintura moderna; Brecht, sin el expresionismo; Neruda, Aragón o Eluard, sin el surrealismo, etcétera. Así, pues, el realismo no agota la esfera del arte y, por tanto, no pueden excluirse de éste los fenómenos artísticos que caen, efectivamente, fuera de un arte realista.

La estética de Lukács

Una formulación menos tajante, de la tesis que identifica arte y realismo se encuentra reiteradamente a lo largo de las investigaciones estéticas de Lukács. El arte es para él una

⁷⁹ Antonio Gramsci, *Literatura y vida nacional*. Ed. Lautaro, Buenos Aires, 1961, p. 28.

⁸⁰ Cita de Jiri Hajek en su intervención en el *Coloquio entre Oriente y Occidente sobre la novela contemporánea*, celebrado en Leningrado del 5 al 8 de agosto de 1963. *Esprit* N° 329, pág. 39.

⁸¹ Intervención de D. Granin en el mismo Coloquio. *Ibid.*, p. 78.

de las formas posibles de que dispone el hombre para reflejar o captar lo real. Ciertamente es que Lukács insiste en la necesidad de no confundir el reflejo artístico y el científico. El carácter peculiar del primero lo encuentra Lukács en la categoría de particularidad como punto medio en el que se superan, dentro del proceso de reflejo de la realidad, tanto lo singular como lo universal. Se pone de manifiesto, asimismo, en las relaciones entre el fenómeno y la esencia; mientras que en el conocimiento científico la esencia puede ser separada conceptualmente del fenómeno, en el arte no puede conservar su autonomía fuera de éste. El arte es, pues, una de las formas por las cuales el mundo, la realidad se descubre al hombre. Esta realidad, por supuesto, se halla en proceso constante de cambio y de ahí la necesidad de que varíen los medios de expresión. La historicidad de la realidad objetiva impone, a su vez, una historicidad de los medios expresivos, y con ello determina el movimiento mismo del arte. Sin embargo, lo que permite diferenciar al gran arte del que no lo es y, al mismo tiempo, lo que implica la supervivencia de la verdadera obra artística en su capacidad de reflejar la realidad, la fuerza y profundidad con que capta la esencia de lo real. De aquí se deduce inequívocamente que el verdadero arte es, para Lukács, el arte realista y que el realismo es la vara, el criterio para valorar toda realización artística cualquiera que sea el período en que surja o concepción del mundo que exprese. Y así lo reconoce Lukács, en su entrevista con el periodista checo Antonin Liehm, a comienzos de 1964; «Todo gran arte es realista; lo es desde Homero, por el hecho mismo de que refleja la realidad; y éste es el criterio irrecusable de todo gran período artístico, incluso aunque los medios de expresión varíen infinitamente.⁸² Así, pues, Lukács define de una vez y para siempre los límites del gran arte.

Partiendo de esta definición, Lukács se opone al realismo desnaturalizado de los años del período staliniano y se enfrenta, sobre todo, al arte de vanguardia (decadente) que ejemplifica especialmente con Kafka, «paradigma de todo el vanguardismo moderno». Lukács no es tan miope o dogmático como negar la existencia de fenómenos que caen dentro del arte, aunque no quepan entre las márgenes del realismo. Reconoce, tratándose de la novela de vanguardia, sus logros formales, e incluso, tratándose de Kafka, por ejemplo, admite cierta penetración suya en la realidad, aunque en definitiva, a juicio suyo, no sea sino una penetración unilateral, «en una sola dimensión». En suma, aunque se acepte la existencia de un arte o de una literatura no realista (en el sentido lukacsiano), el arte verdadero, el arte auténtico, el que perdura, es el realista. Sus preferencias por el realismo crítico –con sus grandes modelos, Balzac, Goethe, Tolstoi– y por el realismo socialista –una vez liberado de sus deformaciones subjetivistas y naturalistas– estriba precisamente en su superioridad para captar lo real.⁸³ La estética lukacsiana representa, en el campo marxista, el logro más fecundo de la concepción del arte como forma de conocimiento. Como estética del realismo cautiva con sus penetrantes análisis y sugerentes hallazgos, pero, el erigir en criterio de valor las condiciones que sólo puede satisfacer el realismo, se convierte en una estética cerrada y normativa.

⁸² *La Nouvelle Critique* N° 156-157, junio-julio, 1964.

⁸³ Georg Lukács. *Simplificación actual del realismo crítico*. Ed. Era, México, D. F., 1963. Cf. también *Prolegómenos a una estética marxista*, Ed. Grijalbo, México, 1965.

Del realismo de vía estrecha

A un realismo sin riberas

Ahora bien, el arte no se deja encerrar en las fronteras del realismo, y menos aún en un realismo que no va más allá de los cánones pictóricos renacentistas, o de los criterios formales realistas que en la literatura ejemplifican Goethe, Balzac o Tolstoi. El realismo como categoría artística rebasa el marco de una tendencia realista particular,⁸⁴ por ello, sus riberas tienen que abrirse porque, como dice Garaudy, «el desarrollo de la realidad del hombre no tiene término».⁸⁵ Y para desarrollarse, para extenderse es preciso que no se quede en el objeto, en la realidad objetiva o en la figura real. Ciertamente, no se pueden identificar, en la creación pictórica, realismo y pintura figurativa. No basta apelar a las formas visibles de la realidad exterior, a la figura, para que podamos hablar de pintura realista. El verdadero realismo comienza cuando esas formas o figuras visibles son transformadas para hacer de ellas una clave del mundo humano que se quiere reflejar y expresar. Debemos decir, por ello, que el realismo necesita rebasar la barrera de la figuración, en una superación dialéctica que reabsorba las figuras y formas reales para elevarse a una síntesis superior. La figura real, exterior, es un obstáculo que tiene que ser superado para que el realismo no sea propiamente figuración, sino transfiguración. *Transfigurar es poner la figura en estado humano.*

El realismo debe abrirse para poder reflejar no la apariencia de realidad, que se alimenta de la fidelidad al detalle y a la figura exterior, sino la realidad profunda y esencial que solamente se alcanza poniendo en esta humano a las figuras reales. La fidelidad del pintor figurativo a secas, es decir, del pintor que se queda en la figura, sin rebasarla, no es sino una infidelidad a lo real, pues es justamente su transfiguración lo que acerca el verdadero realismo a la realidad.

Pasando la barrera de la figuración, pero un pasar que no es un abandono de la figura, sino una transformación de ella, el realismo, lejos de perderse, se afirma, y surge como un realismo desarrollado hasta el infinito, que no exige a la vez la necesidad de englobar la totalidad de los fenómenos artísticos. Para defender un verdadero realismo sin riberas, como el que propugna Garaudy,⁸⁶ no es preciso entregarle el arte entero, incluso el arte abstracto. ¿Qué ganamos con subsumir en la categoría de realismo a todos los fenómenos artísticos, y establecer, desde ese nuevo ángulo, la igualdad entre arte y realismo? Para reconocer el hecho innegable de la existencia de un arte que desde la famosa acuarela de Kandinsky, de 1910, no apela a la figura ni cumple una función cognoscitiva, y que aporta, sobre todo, una peculiar presencia de lo humano –como la aporta todo fenómeno artístico, incluso el decorativo–, no es preciso desdibujar ciertas características del realismo que como ya señalábamos anteriormente, consiste en un triple modo de darse la realidad: como *realidad*

⁸⁴ Stefan Morawski: "El realismo como categoría artística". En *Recherches internacionales* N° 38, julio-agosto, París, 1963, pp. 53 y 62.

⁸⁵ Roger Garaudy, Intervención en la *Semana del pensamiento marxista, sobre Materialismo filosófico y realismo artístico*. *Europe* N° 419-420, p. 335.

⁸⁶ R. Garaudy, *D'un réalisme sans rivages*. Plon. París, 1963. (Publicado en Cuba por Ediciones Unión, La Habana, 1964, N. de la R.)

exterior representada (formas, figuras reales) con la cual se crea una *nueva realidad* (obra de arte) que refleja y expresa esencialmente la *realidad humana*.

El realismo es un hecho artístico como lo es también el arte no realista de nuestro tiempo. Uno y otro arte cumplen funciones diversas, entre ellas ideológicas, satisfacen necesidades humanas distintas y recurren, a su vez, a diversos medios de expresión.

Cada uno de ellos tiene, a su vez, sus peligros; si la apelación a las formas reales, pueden conducir al desierto del frío e inexpresivo figurativismo, la ruptura con las formas y figuras del mundo real puede llevar a la frialdad y monotonía que ya hemos padecido en el abstractismo geométrico. Un pintor de las últimas hornadas, Jean Bazaine, que merodea cerca de lo abstracto, ha subrayado los peligros mortales de una ruptura total con el mundo exterior: «No podemos desembarazarnos del mundo exterior como de un manto demasiado pesado... Negar sistemáticamente el mundo exterior equivale a negarse a sí mismo: una especie de suicidio».⁸⁷ Pero los peligros que acechan tanto al realismo como al arte abstracto no invalida su condición común de prueba de la existencia creadora del hombre, sin que esto implique la disolución de un arte en otro.

Arte como creación

Dejemos, pues, que el realismo extienda sus riberas sin que ello simplifique excluir ni absorber otros fenómenos artísticos, y busquemos un estrato más profundo y originario del arte, el único que impide identificarlo con determinada tendencia particular –realista, simbólica, abstracta, etc.– y trazar una ribera rígida a su desarrollo, a la vez que pueda dar razón del arte en su conjunto como una actividad esencial humana. Sólo así escaparemos también, desde un punto de vista marxista, a las limitaciones de una concepción meramente ideológica, sociológica o cognoscitiva.

Ciertamente, el arte tiene un contenido ideológica, pero sólo lo tiene en la medida en que la ideología pierde su sustantividad para integrarse en esa nueva realidad que es la obra de arte. Es decir, los problemas ideológicos que el artista se plantea tienen que ser resueltos *artísticamente*. El arte, a su vez, puede cumplir una función cognoscitiva, la de reflejar la esencia de lo real; pero esta función sólo puede cumplirla *creando una nueva realidad*, no copiando o imitando lo ya existente. O sea, los problemas cognoscitivos que el artista se plantea ha de resolverlos artísticamente. Olvidar esto –es decir, reducir el arte a ideología o a mera forma de conocimiento– es olvidar que la obra artística es, ante todo, creación, manifestación del poder creador del hombre. Y en esto radican las limitaciones de las concepciones del arte que hemos examinado anteriormente.⁸⁸

⁸⁷ J. Bazaine: Notes sur la peinture d'aujourd'hui. París, 1953. En Walter Hess, *Documentos para la comprensión de la pintura moderna*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1959, p. 156.

⁸⁸ De estas limitaciones participaban también mis trabajos estéticos en el pasado. Me refiero a mi tesis de grado *Conciencia y realidad en la obra de arte* (1955) y mi ensayo posterior "Sobre el realismo socialista". (*Nuestras Ideas* N° 3, 1957, Bruselas.) A partir de mi estudio sobre "Las ideas estéticas en los 'Manuscritos económicos-filosóficos' de Marx", 1961 (cf. *Casa de las Américas* N° 13-14, julio-octubre de 1962. N. de la R.), orienté mis investigaciones en la dirección que ahora expongo, tratando de superar las limitaciones señaladas y de poner la estética marxista en relación con el núcleo originario –la *praxis*– del pensamiento de Marx.

Desde un punto de vista verdaderamente estético, la obra de arte no vive de la ideología que la inspira ni de su condición de reflejo de la realidad. Vive por sí misma con una realidad propia, en la que se integran lo que expresa o refleja. Una obra de arte es, ante todo, una creación del hombre, y vive por la potencia creadora que encarna. Este punto de vista permite ver el desarrollo histórico del arte como un proceso infinito que no se deja encerrar en los límites de una corriente determinada. El criterio ideológico o sociológico ignora la ley del desarrollo desigual del arte y la sociedad, cuya ideología dominante expresa. Por ello, habla de arte superior e inferior, o de arte progresista y decadente, ignorando la naturaleza específica de la actividad artística como manifestación del poder creador del hombre. El criterio realista subraya la función cognoscitiva del arte, convirtiéndola en su función exclusiva, pasando por alto que el arte puede cumplir –y ha cumplido históricamente– otras funciones y, sobre todo, ignorando que, como producto humano, el hombre no sólo está en él representado o reflejado, sino presenciado, objetivado. El arte no sólo expresa o refleja al hombre, lo hace presente. Ciertamente es que la presencia de lo humano no es exclusiva de los productos artísticos; menos aún puede serlo de una tendencia artística determinada. Si la industria es –como dice Marx– el libro abierto de las fuerzas esenciales del hombre, con mayor razón aún lo es el arte –ya sea ornamental, simbólico, realista o abstracto–. Justamente, por ser una forma superior de creación, por ser testimonio excepcional de la existencia creadora, lo humano está siempre presente en todo producto artístico. En este sentido, el hombre está presente en la *Coatlicue* precortesiana como en los zapatos del labriego Van Gogh, en un Cristo de Rouault, o en una manzana de Cézanne. La organización de los colores y las formas no deja de ser una manifestación de la capacidad creadora del hombre por el hecho de que estructuren un rostro humano, una piedra o un árbol, o porque su referencia a la realidad exterior sea mínimo. El hombre no se pierde en el trámite de lo representado a lo no figurativo; lo que ocurre es que el proceso de humanización, característico del arte, sigue una vía distinta. Por ello, no cabe hablar en rigor, cuando hay verdadera creación, de un arte deshumanizado. La deshumanización del arte –su enajenación– sería propiamente su negación, la exclusión de toda objetivación o presencia de lo humano. Subrayando la presencia de lo humano en el arte –realista o no– destacamos su estrato más profundo y originario: el ser una forma peculiar del trabajo creador.

Las raíces de esta concepción se encuentran ya en una obra de juventud de Marx, los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Para llegar a ella había que superar, como lo hizo Marx, la concepción del arte y el trabajo como actividades antagónicas, ya fuera porque no se veía el carácter creador del trabajo humano (actividad forzosa, mercenaria, según Kant) y se le excluía, por tanto, de la esfera de la libertad, o porque, reducido a una categoría meramente económica, no se advertía su entronque con el hombre, con la esencia humana (actividad encaminada a la producción de bienes materiales y fundamento de toda riqueza material, según Adam Smith y David Ricardo).

La comunidad del arte y el trabajo fue ya advertida por Hegel aunque en forma idealista (tesis de la *Fenomenología del Espíritu* sobre el papel del trabajo en la formación del

hombre, o tesis del hombre como producto de su propio trabajo); sin embargo, fue Marx quien vio claramente la relación entre el arte y el trabajo a través de su naturaleza creadora común y, en consecuencia, concibió este último no sólo como una categoría económica (fuente de riqueza material), sino como categoría filosófica ambivalente (fuente de riqueza y de miseria humana).

La concepción del arte como actividad que, al prologar el lado positivo del trabajo, pone de manifiesto la capacidad creadora del hombre, permite extender sus riberas hasta el infinito, sin que el arte se deje apresar, en definitiva, por ningún *ismo* en particular. Aunque el objeto artístico puede cumplir –y ha cumplido a lo largo de la historia del arte– las funciones más diversas: ideológica, educativa, social, expresiva, cognoscitiva, decorativa, etc., sólo puede cumplir estas funciones como objeto creado por el hombre. Cualquiera que sea su referencia a una realidad exterior o interior ya existente, la obra artística es, ante todo, una creación del hombre, una *nueva* realidad. La función esencial del arte es ensanchar y enriquecer, con sus creaciones, la realidad ya humanizada por el trabajo humano.

La concepción del arte como creación impide establecer criterios formales a un arte futuro cuyo contorno, en modo alguno, podemos trazar de antemano. Pisando firmemente en ese estrato radical y originario del arte podemos evitar el caer en una concepción cerrada, es decir, dogmática. Si la creación es la sustancia de todo arte verdadero no podemos considerarla privativa de ninguna tendencia artística en particular; el realismo, por tanto, no tiene el monopolio de la creación. Pero daríamos pruebas de un nuevo dogmatismo si sólo viéramos la garantía del impulso creador en la ruptura con lo real. La tesis según la cual la creciente infidelidad de la pintura, desde el impresionismo, a la realidad exterior, sería un avance en la conquista de la verdadera naturaleza creadora del arte, olvida que un cuadro verdaderamente realista es siempre creación. El arte realista lo es, ante todo, no por su apelación a la realidad exterior, sino por su capacidad de estructurar las formas y figuras reales para ponerlas en relación con el hombre. La verdadera creación se opone a la expresión informe directa e inmediata, como a la imitación o copia; no excluye, en cambio, una expresión –ideológica, por ejemplo– formada, estructurada ni tampoco la apelación a las figuras reales. No basta la figura para que haya creación; pero tampoco su abolición es condición o garantía indispensable de la actividad creadora. Quien así discurriera se encontraría en una situación semejante a la de la famosa paloma kantiana que se imaginaba que, sin la resistencia del aire, podría volar con toda libertad.

La concepción del arte como creación no exige una actitud unívoca ante lo real (acercamiento a sus formas y figuras, o distanciamiento de ellas); subraya, ante todo, el entropo del arte con la esencia humana. El hombre se eleva, se afirma, transformando la realidad, humanizándola, y el arte con sus productos satisface esta necesidad de humanización. Por ello no hay –ni puede haber– «arte por el arte», sino arte por y para el hombre. Puesto que éste es, por esencia, un ser creador, crea los productos artísticos porque en ellos se siente más afirmado, más creados, es decir, más humano.

Esta fecunda concepción que cada vez gana más terreno en la estética marxista actual sólo se ha hecho posible a partir de una revaloración de la concepción de Marx del trabajo y del arte como esferas esenciales de la vida humana. La concepción del arte como forma peculiar del trabajo creador, no incluye su reconocimiento como forma ideológica ni ignora tampoco la función cognoscitiva que puede cumplir, pero no lo reduce a su condición ideológica ni a su valor cognoscitivo. Quien reduce lo artístico a lo ideológico, pierde de vista su dimensión esencial, creadora; quien ve sólo en él una forma de reflejo de la realidad, olvida aún más este plano fundamental, es decir, olvida que el producto artístico es una nueva realidad que testimonia, ante todo, la presencia del hombre como ser creador.

*Las mentiras de Gasparini*⁸⁹

Edmundo Desnoes

Mis relaciones con la fotografía comenzaron con una desilusión. Era entonces un muchacho pretensioso atrapado por las experiencias más superficiales y, encima, creía haber llegado a la esencia de las cosas. (Todavía este vicio me persigue). Tendría como veinte años cuando me sentí acogido por las imágenes de Trinidad de Cuba, un libro dulzón de fotografías tomadas por Esteban A. de Varona. Me sentía cómodo –el sentimiento que me produce siempre hasta el arte más superficial o demoníaco– en sus páginas. Las plácidas fotos de sólidas casas coloniales, lecheros a burro por las calles empedradas, umbrosos patios interiores, mamparas blancas, paisajes de montaña vistos a través del diseño de una vieja reja, balcones de madera y techos irregulares de tejas me crearon en la cabeza la imagen de una gran ciudad colonial y romántica. Me sentía desarraigado, Cuba para mí era una isla hueca, y las fotos de Trinidad me acogían en sus casonas viejas y serenas. Hoy creo (entonces no lo pensé) que lo que realmente me atrapó fue la unidad cerrada de la visión. Todas las fotos tenían un mismo sentido, una sola atmósfera; Trinidad aparecía como una ciudad gastada pero sin impurezas. En La Habana había edificios coloniales aquí y allá pero se los comía el ritmo gritón de la ciudad, se los tragaban el comercio, las guaguas, la politiquería.

Entonces visité Trinidad. Ya la llegada misma me reventó los sueños: entré en automóvil por las calles empedradas. El contraste rasgó el mundo romántico de las fotografías: el carro y los autobuses y los demás vehículos motorizados que andaban por la ciudad. En el libro sólo paseaban por las calles mulos, caballos y carretones. Para ver la ciudad y el paisaje a través del diseño de las rejas de un balcón –como en una fotografía– había que ser un enano o sentarse en el suelo. Y encima de todos los vecinos se quejaban de las enormes «chinas pelonas» del empedrado que destrozaban los zapatos y las gomas de los autos. Las fotografías del libro eran una mentira, la visión del fotógrafo. Un sueño.

Desde entonces la fotografía ingresó para mí en el mundo del arte. Es uno de los tantos recursos que tiene a su alcance el hombre para entablar un diálogo con la realidad, para expresar su visión del mundo.

La experiencia y la fotografía no son lo mismo. Se habla ingenuamente de realismo fotográfico. No hay engaño más persuasivo que la fotografía. Las imágenes no son más que la expresión del artista. El creador selecciona, escoge ángulos, la luz, la imagen misma. Dos fotografías pueden retratar a un mismo hombre como a un trabajador apilado, la ropa

⁸⁹ En Revista *Casa de las Américas* N° 32, Año V, La Habana, setiembre-octubre 1965, pp. 85-88.

sucia de grasa, o como a un parásito social, vestido de punta en blanco, distraído mirando las musarañas.

La obra fotográfica de Paolo Gasparini sólo puede verse como el diálogo entre un hombre y su experiencia. Los cambios de estilo son las transformaciones en la personalidad del artista, modificaciones que ha sufrido su visión de la realidad.

El hombre aplastado por la vida injusta y escasa de Hispanoamérica indignó a Gasparini desde su llegada a Venezuela en 1955. Y decide tomar partido. Seis años más tarde no se había calmado: «Yo creo en el artista empeñado y comprometido» –dice al exponer en Caracas sus fotos venezolanas–.⁹⁰ «Y hablo en esta forma, que podrían parecer sectaria, porque viviendo la realidad de un país subdesarrollado, como es el caso de Venezuela, me he dado cuenta de que el discurso acerca de la “íntima angustia” del artista, así como el razonar sobre las cuestiones puramente estéticas y formales, sería inútil, hipócrita y estéril». De esta actitud epatante de Gasparini hoy sólo podemos aceptar la indignación. Sabemos –vemos– que utilizó la frialdad del artista para tomar y luego imprimir estas fotos. Este desapego da mayor intensidad a las imágenes.

Son fotos precisas donde de pronto todo se ha paralizado para que podamos ver –con la tranquilidad y la intensidad que sólo se da en el arte– el rostro de la miseria y del orgullo que hoy rodea convulsamente a esa otra parte, altamente industrializada, de nuestro siglo. Paisajes enormes, ásperos, tragones; latas vacías y palos; caras de jóvenes desafiantes, hombres maduros, viejos sumisos; maderas carcomidas, mujeres blancas y rubias en los anuncios de Pepsi-Cola cubiertos de polvo y tierra; ridículos militares armados; cementerios rodeados de tanques de petróleo.

Todas las imágenes que tomó en Venezuela están al servicio de su visión del subdesarrollo, de su indignación. Hasta el paisaje nos da el enorme desamparo de la vida sometida a la crueldad de la naturaleza. Sus montañas son apabullantes. Gasparini ha fotografiado la enormidad tragona de los Andes. En medio de las montañas –y los llanos y la selva– los hombres son insignificantes y, sin embargo, dignos y persistentes. Una imagen de tres casitas blancas sobre un fondo de montañas oscuras delata toda la obstinación del hombre por afincarse y crear en medio de una naturaleza gigantesca y áspera: las montañas negras, el cuadrado blanco, las piedras en el abismo.

Hombres y mujeres y niños se fijan en las fotos hasta que la repetición de gestos y situaciones nos va saturando de una visión: gente muchas veces desperdiciada para la humanidad: niños ventrudos que no entenderán los garabatos de las letras, jóvenes que no encontrarán trabajo y se quedarán inmóviles, rodeados de hijos, a la puerta de sus casas. El mundo subdesarrollado es también un mundo subutilizado.

La humanidad posible de cada individuo se pierde, se rompe. Vive rodeada de desperdicios; con ellos construye Gasparini sus imágenes: maderas sucias, carcomidas, rotas, despintadas; paredes llenas de heridas y magulladuras; niños jugando siempre con

⁹⁰ *Rostros de Venezuela*, Museo de Bellas Artes de Caracas, 1961. *Venezuela espera*, Casa de las Américas, La Habana, 1965.

latas vacías de productos importados; la máquina, fría, abstracta, de otros hombres, extrae petróleo.

Y hasta en la ciudad, por los cerros alrededor de Caracas, los muchos pobres se hacen sus casas también con los desperdicios urbanos, con las sobras de la burguesía.

Lo sorprendente de las fotos venezolanas de Gasparini es encontrar físicamente reiterada la imagen de una denuncia y sentir al mismo tiempo la crueldad estética del artista. Una cosa rota, obsesiva, fija, inalterable, densa, en el estilo, algo que hunde las imágenes en la conciencia, que tiene la inevitabilidad acusadora del mundo subdesarrollado, domina su visión.

Lo más importante de la fotografía nunca se ve: el fotógrafo. Gasparini utiliza la cámara para dominar, entender o hablar con la realidad exterior. Hay un diálogo constante entre la imagen y el fotógrafo. Hay en todas sus fotografías una voluntad de apoderarse de la realidad.

En Venezuela, Gasparini empezó como fotógrafo de arquitectura. La realidad fue primero algo inmóvil ante los ojos del fotógrafo. Algo que le fue dando seguridad lentamente. Allí aprendió su oficio: logró precisión y nitidez. Poco después, y simultáneamente, bajo la influencia de Paul Strand, decidió darle cuerpo a su imagen de Venezuela: una imagen de la vida rota de un pueblo que vivía entre desperdicios o agarrado a la falda de una montaña. Lo demás quedó fuera de su enfoque. Sus fotos venezolanas son la interpretación cerrada de un mundo.

En 1961 liquida su estudio en Caracas y sale para Cuba. Si la realidad venezolana había sido desgarradora y estática para Gasparini, Cuba se le presentó como un caos de creación revolucionaria. Mientras se aplanaba entre golpes y deslumbramientos, fotografió nuestro estático mundo colonial de rejas, mamparas y viejas casas coloniales. El caso de Venezuela se repite, Gasparini va entrando lentamente en la Isla, va buscándole un sentido a la realidad, tratando de entrar en diálogo con la realidad. Y la historia de casas viejas le permite agarrarse a sus rejas, ver cómo cambia el sol a cada hora del día: las paredes desconchadas, el peso muerto del pasado, se llenan de luces y sombras. Ya en sus últimas fotos de arquitectura el hombre aparece para darle sentido a las fachadas coloniales.⁹¹ Una vez que se construye su casa en la Isla, puede ya salir a la calle. Gasparini estalla a su contacto con Cuba.

Se abre al mundo de la revolución cubana; quiere expresar toda su variedad, sus contrastes. Busca un estilo fotográfico a la medida de su experiencia. Ve la revolución en todos sus aspectos: música, baile, estudio, trabajo, ocio. Esta visión múltiple se expresa mediante imágenes multifocales. Gasparini ha organizado la realidad cubana. Ha recorrido la revolución y la ha encuadrado para que *diga* cosas. La Isla que ha visto no es la única que existe, hay tantas como hombres la conocen; es una Cuba que descubrirán algunos, rechazarán otros y compartirán muchos. Estas imágenes fugaces van sumando una visión.⁹²

⁹¹ *Ambiente cubano*, exposición para el VII Congreso Internacional de la UIA, La Habana, 1963.

⁹² *Cuba: ver para creer*, Galería de La Habana, 1965.

Dentro del mundo cultural de la fotografía, cada creador nos da su ángulo de la realidad. Gasparini ha fotografiado a Cuba desde la tierra, a nivel de sus ojos: la industria del azúcar,⁹³ el carnaval de Santiago, la campaña de alfabetización, las caras y posturas de los cubanos anónimos que hacen la Isla. Los sorprendió por las calles –nuestro ambiente natural– y trabajando en el campo; nunca su cámara enfoca las alturas o los aislamientos. Las fotos de Gasparini viven en un espacio casi siempre abierto.

La cámara rehuyó los gestos dramáticos y grandilocuentes. Los grupos tienen una composición asimétrica, espontánea. Su dramatismo está en la naturalidad del gesto, de la postura. Este es uno de los aciertos de la mirada de Gasparini. Es fácil descubrir el ritmo y la evidente alegría del cubano. Es el lugar común que inconscientemente aceptamos sobre nuestra personalidad. El extranjero lo busca y lo encuentra. Pero es una imagen tan gastada que ya carece de autenticidad y se ha convertido en una máscara. Las imágenes estereotipadas del cubano nos impiden penetrar las apariencias. Cuando un estilo se hace rutina y fórmulas nos aleja de lo desconocido y vivo del presente. De ahí la necesidad de romper las convenciones en el arte, de buscar nuevos caminos para expresar y transformar nuestro mundo.

Gasparini ha descubierto en estas fotos la melancolía cubana, la serenidad, el rostro roto de nuestra imagen, la heroicidad sin rimbombancias. Las familias santiagueras sentadas a la puerta de su casa; las calles; los trabajadores. Y también está el ritmo alegre de los carnavales, la risa franca. Hay diferentes momentos en la exposición, desde el dinamismo de la fabricación del azúcar hasta la concentración del estudiante, desde la plácida contemplación hasta el estallido del baile. Muchas fotos de Gasparini se detienen y exaltan la belleza africana de nuestro pueblo. Hay mujeres oscuras que lo mismo alfabetizan que rinden culto a viejos dioses africanos: es una lucha desgarradora y constructora entre la civilización y el subdesarrollo.

El estilo, la unidad artística, se resquebraja ante la necesidad que siente el artista por expresarlo todo. Es también la liberación del artista de su inseguridad frente al mundo. Hay, sin embargo, las vacilaciones del hombre acostumbrado a ver figuras inmóviles que de pronto decide fotografiar el movimiento. Es un desarrollo, una búsqueda, una nueva visión que tiende a crear su propia unidad.

Gasparini ha escogido la base de la pirámide cubana, la parte más ancha y humilde de la Isla. Es una interpretación fotográfica abierta al futuro: delata las *posibilidades* y las *limitaciones* de una población impulsada por la revolución y frenada por el subdesarrollado. El hombre aparece como una fuerza subutilizada –como en las imágenes de Venezuela–, latente, pero que la revolución ha lanzado por el difícil camino de la soberanía nacional, el desarrollo técnico, el trabajo responsable: la civilización. Cada uno de los hombres y mujeres que nos miran desde las fotos son alegres y tristes en un mundo (1965) que ya ha conquistado el espacio y puesto máquinas cibernéticas a trabajar y pensar. Tristes porque no han tenido todas las oportunidades para desarrollarse, porque han vivido subutilizados por la historia, la economía y el espíritu, fuera de la aventura del hombre moderno en las

⁹³ *La Zafra*, Terminal de Ómnibus, La Habana, 1965.

sociedades altamente desarrolladas. Y alegres porque hoy en Cuba tienen un futuro, por hacer y descubrir, porque han conservado su vitalidad, han logrado expresarse rudimentariamente en el baile y en el amor, y hasta en el odio.

Las imágenes de Gasparini suman una visión política del mundo subdesarrollado. Hasta la pesadez ruinososa de los edificios coloniales forma parte de la opresión que domina la vida hispanoamericana. Venezuela vista como la apretada cuerda de un reloj en espera de su momento y Cuba como la explosión revolucionaria. Son imágenes que forman parte de una visión del mundo que llevó a Martí a declarar: «con los pobres de la tierra/quiero yo mi suerte echar».

La fotografía es una de las expresiones artísticas dentro de las cuales el artista puede dar su visión del mundo con mayor posibilidad de persuasión. «El artista» –dijo astutamente Picaso– «debe acertar con la manera de convencer al público de la total veracidad de sus mentiras». Las mentiras fotográficas de Gasparini nos han convencido de su visión entre estática y explosiva del subdesarrollo.

*Figuras rioplatenses*⁹⁴

Adelaida de Juan

La naturaleza no es, decía Baudelaire, sino un diccionario. Idea lo suficientemente amplia como para permitir casi todas las posibilidades al artista. Más aún cuando la naturaleza se nos muestra ahora con mayor penetración. La hierba vista muy de cerca recuerda las «noches blancas» de Marc Tobey, mientras nada se asemeja tanto a las composiciones de Pollock como las visiones micrográficas de las partículas alpha. La otra naturaleza, la humana, también adquiere nuevas dimensiones. El muro carcomido ha sido para Tapies lo que la ruina fue para el romántico.

Estas exploraciones han enriquecido el arte abstracto. ¿Y el figurativo? No podía, naturalmente, continuar como si nada hubiese sucedido. Aún en los casos más cercanos a la programación didáctica –el muralismo mexicano de las décadas del 20 y del 30– la figuración tiende a alejarse de su carácter tradicionalmente descriptivo; va acentuando lo alusivo, lo deformado, a veces lo grotesco. El rostro se convierte en máscara, el cuerpo en muñecón, la ropa en disfraz. Su humor es siniestro; su gesto, de denuncia. Los terrores del año mil tienen ahora la mano del hombre detrás, lo que los hace más cercanos.

La línea expresionista ha tenido ilustres antecedentes. Su manifestación más cercana maneja los recursos de formas anteriores, asimila las ganancias del arte abstracto y se incorpora los objetos de la industria moderna. Cuando Francis Bacon pinta alguno de sus personajes, éste puede aparecer con un rostro grotesco, semioculto por una sombrilla realista, como realistas son los micrófonos que lo rodean. Pero el ambiente tiene un aire que viene del surrealismo, donde las reses cortadas alternan con barras de metal. El conjunto es expresión angustiada de un mundo de catástrofe. Las figuras están ahí pero son otra cosa. Las infantas de Gironella son sacrílegas porque son las infantas. Dubuffet y Fautrier habían visto desnudos y cabezas en las piedras, el fango y el polvo. Los pintores siguientes invierten el juego. Ven el fango en las reinas, en los papas, en los altos personajes. Se cierra así el círculo. Adquieren nuevo valor las figuras. Se les descartó por completo; luego se les adivinó en las formas abstractas; ahora se les enfoca de nuevo. Pero mostrando las huellas del camino recorrido. Regresan las formas; pero, como dirá Michel Ragon, pertenecen ahora a una *figuración otra*.

En esta *figuración otra* se inscriben algunos de los más jóvenes pintores rioplatenses, que acaban de exponer en la Casa de las Américas. El uruguayo José Gamarra y, sobre todo, los argentinos Lea Lublin, Rómulo Macció y Antonio Seguí participan de este nuevo

⁹⁴ En Revista *Casa de las Américas* N° 32, Año V, La Habana, setiembre-octubre 1965, pp. 88-90.

expresionismo. Partiendo de la tradición plástica de sus países que, por otra parte, había recibido una acrecentada incorporación de artistas expresionistas europeos a raíz de la Segunda Guerra, se dirigen por vías distintas a este modo de expresión. Generación nacida en torno a 1930, muestra su asimilación de las más recientes tendencias del arte contemporáneo.

El uruguayo José Gamarra inicia la exposición. Nacido en 1934, estudió en su país y en Brasil (con Iberê Camargo). Dará, en esta exposición, una nota bien diferente a la de los argentinos. En cuadros pequeños, símbolos cotidianos –flechas, números, letras, palabras– son usados como elementos plásticos y se funden con la textura y el color del cuadro todo, con alguna reminiscencia de la manera geométrica de Torres García. Sus telas más recientes dan una impresión de soltura, sobre todo en el uso de los espacios. A veces, estos cuadros recuerdan vagamente algunos textiles de los indios americanos, en los que las líneas y las flechas se mueven sobre un fondo indeterminado.

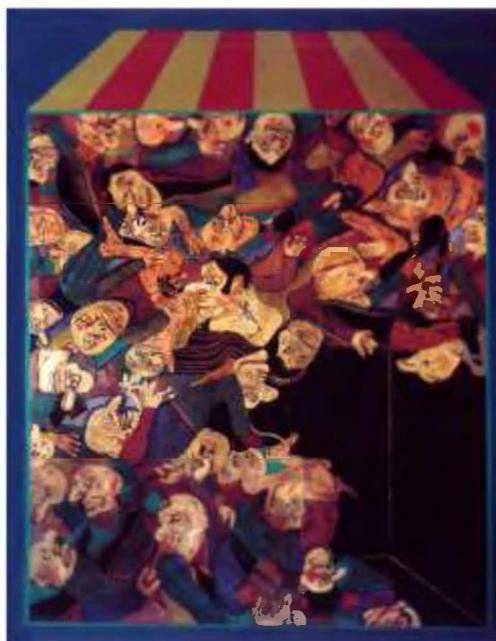
Los tres argentinos crean un ambiente que impresiona por su fuerza. En ellos el intimismo de Gamarra se sustituye por la agresividad de Lea Lublin y de Seguí o por la desolación de las grandes telas de Macció. Sentimos en estos pintores una ausencia total de preciosismo, una tendencia a lo monumental no negada por las dimensiones de las litografías de Seguí.

Lea Lublin nació en 1929; sus primeros estudios los hace en la Escuela de Bellas Artes en Buenos Aires; tras cinco años de viajes y estudios en Europa, sobre todo en París, donde obtiene en 1955 el premio «Benveniste» de la Joven pintura de París, regresa a la Argentina donde vive durante algún tiempo. En 1959 obtiene la Beca del «Fondo Nacional de las Artes» y en 1964 regresa a Francia, donde se instala. Lea Lublin presenta un cuadro de 1963 –*Y ahora a otra parte*– en que las figuras son más pequeñas y los contornos más borrosos que otros de 1964. En éstos, la pintora trabaja sobre un esquema común: cuadros de grandes dimensiones (1.90 x 1.90 ms.) con un diseño geométrico sencillo. Este deja zonas de colores planos limitadas por líneas rectas diagonales. Y otra zona, en el segmento superior, donde aparecen cabezas grotescas, bocas de mueca amplia, Muñecotes inmensos. Los títulos mismos –*La casa de las brujas, Incitación a la masacre, Los inquisidores, Colloques des forcenés*– indican la intención de presentar un mundo desencajado, de ruptura, de desorden. Y esto, por contraste, se acentúa por las áreas nítidamente delimitadas de color tranquilo, sobre todo el azul.

Similar intención revela Rómulo Macció (1931), aunque de forma distinta. Donde Lublin es agresiva, Macció es desolador. Utiliza sobre todo el blanco en grandes zonas en las que la línea se mueve como dibujo geométrico, como dibujo figurativo y como delimitación de zonas de color plano. En el cuadro *A punto*, de 1965, estos caracteres pueden ser claramente observados. En otro de sus cuadros, una cabeza de perfil se recorta en franjas anaranjadas, sobre bandas circulares amarillas sobre fondo blanco. Esta palidez se acentúa con el azul profundo de la sección inferior y algunos elementos oscuros dentro del cráneo.

La obra más comprometida es la de Antonio Seguí. Tanto su cuadro al óleo, de 1965, como las litografías, de 1964, presentan, con diverso grado de evidencia, una alusión política

con algunas referencias a símbolos nazis. Nacido en Córdoba en 1934, realiza viajes por Italia, Suiza, Marruecos, Argelia y Túnez a los 18 años de edad. Estudia pintura y escultura en Francia y España; reside en México y viaja por las Américas –Norte, Centro y Sur. Después de una estancia en Buenos Aires donde obtiene el Premio Wertheim de Pintura Rioplatense en 1962, se instala en Francia. Vemos de nuevo el itinerario ya conocido: viajes y estudios fuera de Argentina, residencia última en Francia. En Seguí se nota la fuerza más militante. Utiliza varios recursos comunes a la plástica europea y norteamericana: figuras repetidas en serie como en los carteles de anuncios, uno sobre otro; los globitos de las conversaciones en las tiras cómicas; el diseño de la proyección de una película de cinematógrafo. Su empleo de elementos glorificados por el *pop art* se hace más claro en sus figuras de mujeres en corset que recuerdan un tanto las de Richard Lindner, aunque son más descarnadas. Su dibujo es siempre enérgico y suelto y su concepción del espacio, libre y de zonas abiertas.



Antonio Seguí. *Caja con caballeros*.
Óleo sobre tela, 1963.

Visto en conjunto, las obras de estos pintores argentinos –la del uruguayo es sin duda de otro estilo– se nos presentan llenas de vigor, y con un excelente manejo de sus recursos. Forman parte de toda una corriente que recorre América. Gironella y Coronel en México, Contra maestre y Marisol en Venezuela, Antonia Eiriz en Cuba son algunos de los artistas, de una misma generación, que ejemplifican esta tendencia. Las últimas obras de los cubanos Raúl Martínez y, sorpresivamente, Hugo Consuegra, participan también de la nueva figuración.

Dentro de este marco común, la variedad de los expositores rioplatenses es estimulante. La delicadeza y el cuidado caracterizan a Gamarra. Con puntos de contacto con los pintores que se sirven de los *grafitti*, del alfabeto, de los números, logra cuadros de un balance suave; cuadros sugestivos por la cambiante visión que permiten. No es, como en el caso del pintor de manchas, obras que se ven de lejos como figuras y de cerca como colores. Gamarra procede más bien a la inversa. Y en ambas visiones impresiona por el justo control de su composición. Suave y ceñida, su obra es compendio de varias corrientes que ha sabido aprovechar. Después de Gamarra, los argentinos parecen explotar. Manejan lienzos inmensos, su furia es apenas controlada. Lublin deja asomar monstruos: fuerzas terribles acechan en sus muecas. Sin recurrir a medios como el lienzo quemado o desgarrado, sus figuras nos contemplan detrás de una fachada inmutable. Lublin insiste en el contraste entre la impasibilidad y la explosión, el control y lo inconmensurado,

la apariencia tranquila y el gesto primigenio. No deja de resultar curioso el contacto entre la pintora argentina y la cubana Eiriz. Ambas son pintoras de lo tremendo; despreocupadas del efecto de belleza superficial, dejan escapar los temores, el resentimiento, los aullidos, transmutados en fuerza extraordinaria.

Esta fuerza se encauza en Seguí en la denuncia directa. Sus monstruos son más prosaicos, si se quiere, y más cercanos. Pintor ágil, su obra nos impresiona como de posibilidades inmensas. Seguí logra uno de los afanes más difíciles del arte: la alusión a lo actual vista con un carácter penetrante. No son solamente los hechos lo que nos conmueve: lo que recordamos de Seguí no es la inmediatez de su tema sino la agudeza y el logro de su visión.

*Tierras, soles, rostros*⁹⁵

Graziella Pogolotti

Uno de los atractivos mayores de la cerámica es su doble condición de objeto útil y de objeto de arte, su doble exigencia de conocimiento técnico y de voluntad creadora. Todo ello se pone de manifiesto en la obra del ceramista Francisco Espinoza Dueñas, expuesta en la Casa de las Américas. Nacido en Lima hace unos treinta y nueve años, el artista hace allí sus primeros estudios, pero importa mucho en este conjunto de obras el que, becado por el gobierno francés, el autor empieza a trabajar en un taller de Sèvres y acaba por permanecer allí durante cinco años, aprendiendo los secretos del fuego y de las distintas tierras, de los metales y los esmaltes. Dueño de un oficio, puede dedicarse luego a la experimentación, a la búsqueda de texturas y colores, mediante el empleo de distintos tipos de tierras y sabe, cuando es necesario, sacar buen provecho del azar y transformar el accidente en punto de partida de inesperado efecto artístico.

Espinoza Dueñas se entusiasma hablando de tierras de alta y baja temperatura, de manganesos y silicatos. Es el artesano que asiste al espectáculo del trabajo combinado de la mano y de la inteligencia y que comprende cómo se multiplican las posibilidades y los recursos, cómo surgen color, forma y textura de los distintos grados de cocción, cómo en fin la cerámica puede nacer y desarrollarse en casi cualquier parte: lo que hace falta es saber interrogar los secretos del material de que se dispone en cada sitio. En cambio, el espectador que no es especialista, siente sobre todo la presencia de un mundo que tiene su lenguaje, que posee una coherencia, que exige ser descifrado. No estamos ante un conjunto de objetos destinados a satisfacer el gusto de un decorador de interiores, sino ante una obra de arte exigente, marcada por un sello personal y que como pocas parece pertenecer al continente americano.

Claro que tratándose de una retrospectiva, hay que ver en esta exposición etapas. Pero a pesar de ello, llama la atención la unidad del conjunto, sobre todo si dejamos a un lado un grupo de vasos, realizados en los tiempos de Sèvres y que responden a una inspiración diferente. Hay en ellos una gran depuración en la forma del objeto y el empleo de esmaltes que producen ricas y profundas tonalidades de azul, sobre las que se destacan apenas algunas siluetas.

Del barro surge el hombre, según la mayor parte de las mitologías. Y en ese momento primigenio nos hace pensar otro grupo de cerámicas expuestas. De pequeñas dimensiones, son grupos y parejas que parecen celebrar la danza o el amor. Su estampa

⁹⁵ En Revista *Casa de las Américas* N° 33, Año V, La Habana, noviembre-diciembre 1965, pp. 133-134.

recién surgida de una nebulosa, de rasgos poco definidos como los de una escultura a medio hacer tienen el color seco de la tierra y algún tinte verdoso venido del cobre.

Finalmente, otro grupo, el más numeroso, parece descender directamente de la leyenda. Se trata de las obras de dimensiones mayores, que plantean por ello complejos problemas técnicos y que por otra parte se vinculan más estrechamente, por su estilo y por su concepción, a la escultura. En primer lugar, los soles: sobre una base ovalada, una superficie central convexa –y que en ocasiones llega a proyectarse enteramente hacia delante– se convierte en rostro que es todo ojos y boca. Rodeado de rayos, puede asimilarse igualmente a la corola de una flor recién abierta. Por esta multiplicidad de significados –rostro amenazante y fuente de creación a un tiempo– los soles pueden colocarse en la misma línea de las artes primitivas de todos los pueblos y junto a la imaginería de los niños. Sin embargo, nada hay de ingenuo en la elaboración de estos soles. Una mirada atenta permite descubrir las calidades de texturas, los efectos cromáticos producidos por el empleo de materiales diferentes.

Los soles son a la vez amables y terribles. Al mismo universo mítico pertenecen las duras cabezas, sombrías, de reflejos metálicos y el perro erizado de espinas que forma parte del pequeño grupo de obras realizadas en Cuba. Por este apego a los temas esenciales: el sol, el hombre, los animales familiares, por la presencia constante del mito en la obra, unido a una preocupación constante por la técnica que lleva al autor a completar su aprendizaje en Europa primero y a seguir sus búsquedas por cuenta propia más tarde, la obra de Espinoza Dueñas puede situarse de lleno en una de las corrientes características del arte americano.

*La imagen fotográfica del sudesarrollo*⁹⁶

Edmundo Desnoes

Nuestra cabeza está llena de montañas, ciudades, caras, situaciones y objetos. Conservamos en el recuerdo miles de imágenes nítidas que jamás hemos visto personalmente. Y, sin embargo, las conocemos.

Oímos hablar de nuestros bisabuelos bigotudos; de Baudelaire y de Sara Bernhardt; de los soldados de la primera guerra mundial en sus trincheras; del Kremlin con sus cebollas doradas y de los rascacielos de Nueva York; de Martí todo vestido de negro, ante un fondo de lianas y rocas, y de Gandhi flaco y semidesnudo; de las selvas africanas; de los cráteres de la luna, de Hiroshima destruida por una explosión nuclear; del asesinato de Kennedy; de los jardines japoneses; de Lenin y Mao Tse-Tung; de los microbios en una gota de agua y de la espiral de una galaxia inmediatamente nos salta en la cabeza una correspondiente imagen visual, y es casi seguro que sea una imagen fotográfica. El recuerdo de una foto vista en un libro, una revista o un periódico.

La fotografía ha creado y aumentado nuestra realidad, forma parte inseparable de lo que conocemos del mundo.

Pero la realidad y la fotografía *no son* lo mismo. *Realismo fotográfico*, en la crítica de arte, se ha convertido en un término peyorativo, como si una foto no fuera más que una tajada cruda de la realidad. Esto es frecuente hasta en la Unión Soviética, donde la palabra *realismo* goza de un prestigio casi mágico, es una contraseña: «No puedo comprender la pintura abstracta» –afirma el pintor soviético Pavel Korin–. «Estoy en contra del realismo fotográfico, pero soy un realista romántico». Hasta los que defienden el realismo contra viento y marea rechazan la fotografía por considerarla impersonal y fría. La fotografía, sin embargo, ha engañado a todo el mundo. No hay fraude más persuasivo que la fotografía. Las imágenes no son más que la expresión del hombre invisible que trabaja detrás de la cámara. No son la realidad, forman parte del lenguaje de la cultura. El periodista o el artista selecciona, escoge ángulos, el momento preciso, la luz, la imagen misma. Cualquier realidad puede observarse a través de centenares de ojos fotográficos.

La fotografía no es la verdad objetiva. Puede ser un fenómeno tan abstracto como la pintura de Jackson Pollock. Hay ángulos de situaciones, interpretaciones visuales –fotos electrónicas de las estrellas o del núcleo de un átomo– que sólo reconocería un especialista sin un pie de grabado. La fotografía forma parte, tanto como la pintura, de la realidad cultural del hombre.

⁹⁶ En Revista *Casa de las Américas* N° 34, Año VI, La Habana, enero-febrero 1966, pp. 62-80.

Hace algunos años un misionero católico tuvo una ocurrencia genial: lanzar paquetes providenciales sobre una zona de la selva venezolana habitada por los indios Sirishana. Junto con los alimentos y las chucherías –ahí radicaba la originalidad de su empresa– descendieron numerosas fotografías donde el santo padre aparecía jovial y sonriente. Tenía la intención de lanzarse, una vez familiarizados los indios con su estampa, en paracaídas del cielo.

Creyó en el reconocimiento de los indios, seguro de que abajo lo asociarían con la prosperidad de los alimentos y con la magia de las chucherías. La fecha escogida le pareció propicia: el 6 de enero. Cayó entre hombres que ya consideraba catequizados, y no pasó mucho tiempo antes de que los inocentes sirishanas se lo merendaran. Los indios, efectivamente, recogieron las fotos y las miraron con verdadera concentración, pero no vieron nada. Las luces y las sombras del retrato se presentaban ante sus ojos como un caos; no identificaban, no sabían ver y reconocer una simple fotografía. Este relato, apócrifo o auténtico, es cierto. La fotografía no es la experiencia directa, es una vivencia cultural, parte de un contexto.

Nuestra época es física y visual. Los objetos son preponderantes en el siglo XX: mercancías de todos colores y formas, cine, revistas. Y la fotografía metida en casi todo.

La crítica de fotografía, sin embargo, es pobre de ideas o rica en detalles técnicos sobre el último modelo de cámara, un fotómetro especial o una suave brocha para desempolvar el lente. Está dirigida principalmente a los aficionados y estimulada por los fabricantes que sólo desean vender su equipo. Pero la fotografía como expresión del hombre contemporáneo carece de una crítica inteligente y sistemática. Nunca analizamos sus imágenes, miramos mecánicamente, incorporamos el contenido inconcientemente. La fotografía se acepta como el diseño de una tela o las piezas de una escenografía. Las fotos de prensa se funden con las noticias mundiales, el retrato familiar con la vida cotidiana y la foto de una revista con una taza de café. A veces es difícil separar lo visto en una fotografía de la experiencia concreta de personas y cosas.

Es realmente fascinante ir desbrozando el camino, tratando de analizar concientemente toda la trabazón de la fotografía con la realidad de nuestra experiencia. Es una operación delicada. La fotografía está estrechamente ligada lo mismo a los intereses económicos y políticos que a los sueños y al arte. La imagen fotográfica del subdesarrollo, por ejemplo, incide constantemente sobre nuestra experiencia y es un ingrediente decisivo en nuestra visión del Tercer Mundo. Vivimos en ese mundo y no sabemos bien hasta qué punto nos condiciona la mirada fotográfica del otro. Nos pensamos muchas veces a partir de fotos de prensa y propaganda y modas y de arte que pretenden expresar nuestro ambiente.

La fotografía es un ingrediente cultural mucho más influyente y penetrante de lo que una gran mayoría de personas es capaz de discernir.

Publicidad y modas

Mi primer contacto con la fotografía terminó en una desilusión. Hace quince años un viejo pueblo colonial, Trinidad, prendió en mi imaginación adolescente a través de un libro de fotos: *Trinidad de Cuba*, de Esteban A. de Varona. Las plácidas imágenes de sólidas casas

coloniales, el lechero atravesando las calles empedradas en un burro, los parabanes blancos y el mediopunto de colores, montañas vistas a través del diseño de un viejo balcón de rejas negras y los umbrosos patios interiores crearon en mi mente la imagen de un paraíso colonial y romántico. Hoy creo (entonces ni siquiera lo sospeché) que lo que realmente me agarró fue la unidad cerrada de la visión. Cada foto contribuía a un sentimiento general, a un aura; Trinidad aparecía como un pueblo gastado, pero sin impurezas. Había muchos edificios coloniales aquí y allá en La Habana, pero el estridente ritmo moderno de la ciudad se lo tragaba todo; el comercio, las guaguas y la politiquería borraban sus fachadas.

Entonces visité Trinidad personalmente. La llegada bastó para reventar el sueño: entramos al pueblo por calles empedradas pero en un auto del 51. El contraste rasgó la visión romántica de las fotos, el auto y las guaguas y los otros vehículos que se movían por la ciudad nada tenían que ver con las fotos de Trinidad. En el libro sólo se veían burros, caballos y carretones por las calles. Para ver las montañas a través de las rejas del balcón –como en las fotos– había que sentarse en el suelo o ser un enano. Más tarde oí cómo los trinitarios protestaban de las enormes y redondas chinas pelonas del empedrado que destruían sus zapatos y los muelles y las gomas de todos los vehículos. Las fotos de Trinidad que yo había visto eran mentiras, la visión de un fotógrafo. Casi un sueño. Fue una desilusión provechosa: desde ese momento la fotografía entró para mí en el mundo de la cultura como lenguaje de interpretación, control y expresión del hombre.

Ocho años más tarde la revista *Life* nos tendió la misma celada. Esta vez en colores y con la delgada belleza y la presencia exótica de un grupo de modelos profesionales. Desfilaban fotografiadas en un estilo romántico y soñador «en medio de los colores tropicales y el esplendor histórico de Trinidad de Cuba» (5/5/58). La mentira era ya completa: las ruinas estaban habitadas por ninfas modernas. Usaban sombreros de Panamá inspirados en aquellos «usados por los hacendados cubanos»; se trepaban al campanario del monasterio de San Francisco para ver si uno venía descendiendo por las montañas en un caballo blanco, vestidas con «un abrigo de tarde de tafetán flúido» para así destacarse fácilmente desde lejos. Otras aparecían enjauladas detrás de ventanas con altas rejas intrincadas y bajo los colores brillantes del mediopunto y en la sombra de los patios con sus flores desenfocadas. Esta vez reconocí la fantasía aunque las modelos estuvieron allí de verdad; la fantasía del fotógrafo. Esta vez ni siquiera intenté visitar Trinidad para conocer a la hija de un terrateniente español con la presencia «de un grande de España». Sabía, con tristeza y pedantería, que una foto siempre está más cerca de una visión que de los hechos.

Si la fotografía es parte del mundo cultura, entonces el uso de no importa qué recursos artificiales es algo legítimo: cámara, luz, exposición, ángulo, trucos del cuarto oscuro... Las fotos de moda y publicidad son, por tanto, una utilización válida y auténtica del medio. Son esenciales a la función ilusoria del arte.

Existe muy poca diferencia entre las mentiras de una foto de prensa con Adolfo Hitler saltando ridículamente ante el *Arc du Triomphe* de París y una portada, por ejemplo, de la revista *Vogue*. La única diferencia es que en la foto el dictador nazi parece mucho más real

que la modelo detenida en un gesto excéntrico, con un enorme sombrero (aunque posiblemente ahora mismo esté mucho más viva que Hitler).

Hay infinidad de fotógrafos que rechazan y desprecian las imágenes reconstruidas. «Luz ambiente» es tanto un problema de estilo como «*high key*». No han comprendido que la verdad en la fotografía es una ilusión. Irving Penn y Richard Avedon –conciente o inconcientemente– recurren al estudio, la cámara y el cuarto oscuro igual que Bonnard, por ejemplo, empleaba la tela, el óleo y los pinceles en su obra. El viejo Picasso lo ha definido con precisión: «Ahora sabemos que el arte no es la verdad. El arte es una mentira que nos permite acercarnos a la verdad, o, por lo menos, a la verdad que está a nuestro alcance. El artista debe acertar con la manera de convencer al público de la total veracidad de sus mentiras».

Pocos fotógrafos viven tan dentro de este mundo como los encargados de crear una ilusión de belleza para la mujer o transformar una estúpida botella de ron en un objeto visual intensamente decorativo. Son creadores de sueños, de mentiras,⁹⁷ satisfacen y explotan el mundo de nuestras posibilidades. Sus imágenes son la proyección de concretas y profundas realidades sociales y psicológicas.

La publicidad utiliza implacablemente la fotografía para mentir y engañar. No es probable que ninguno de nosotros se vea de repente disfrutando del sol y del agua en una playa desierta, ni es tampoco probable que se ponga a beber ron Bacardí frente a una deslumbrante trigueña. Todo lo que se vende se fotografía bajo su luz más favorable. Es la materialización de un ideal deseado, pero inalcanzable. Una foto publicitaria puede convertirse en un símbolo, tan mítica e intoxicante como las imágenes religiosas de Fray Angélico. El ángel alado de *La Anunciación* es tan evocador como la imagen de Suzy Parker anunciando pintura de labios color *Persian Melon*. (Algún día Suzy Parker será tan importante, como modelo de algunas obras maestras de la publicidad, como Simonetta Vespucci lo es para los cuadros renacentistas de Botticelli y Piero di Cosimo). Las imágenes de la publicidad capitalista son símbolos de nuestra civilización industrial, donde el derecho a consumir está más arraigado que la libertad de culto, por ejemplo, o hasta que la de expresión. Todos los hombres reclaman hoy el derecho a consumir. Las fotos de los anuncios crean –con luz, sonrisas, juventud, exotismo, figuras nítidas o borrosas, color– una realidad ideal.

Todo está subordinado al derecho de consumir (producción) y disfrutar (ganancia). Las leyes y las instituciones capitalistas favorecen la producción actual y buscan el consumo potencial. Y el Tercer Mundo es un mundo para ser usado; un placer a su alcance, un producto. En los anuncios, es un fondo exótico con playas desiertas, costumbres típicas y nativos serviciales; allí el turista puede pasar unas vacaciones en el paraíso. Los nativos están para satisfacer sus necesidades, hasta el paisaje tiene la obligación de agradar. Recientemente vimos en una revista esta vieja dulzona y repulsiva sentada en una mecedora de bambú rodeada de tres cortesés y abyectos criados. Había dos hombres vestidos de blanco, con una

⁹⁷ «El conocimiento humano, por su propia naturaleza, es conocimiento simbólico. Esta característica determina tanto su fuerza como sus limitaciones. Y para el pensamiento simbólico es indispensable hacer una clara distinción entre lo real y lo posible, entre los hechos y los ideales. Un símbolo no tiene una existencia real como parte del mundo físico: tiene un *sentido*». (Ernest Cassirer, *An Essay on Man*, Yale University Press, 1944).

especie de fez y un delantal pintoresco; uno refrescaba a la harpía con un delicado abanico de paja, el otro sostenía una frágil sombrilla sobre su cabeza (tanto el abanico como la sombrilla eran objetos típicos hechos a mano). Arrodillada junto a la mecedora, una muchacha nativa está a punto de ensartar el cuello arrugado de la vieja con un collar de flores. Todo el mundo sonríe. Es un anuncio a toda página de una línea aérea. Bajo la foto se puede leer en letra minúscula: *Photographed at the Raffles Hotel, Singapore (Time, 27/11/64)*. El estilo de la foto está tan pasado de moda como un calendario de 1935 o las ilustraciones de tarjeta postal chata y superficial del *Nacional Geographic Magazine*. El impacto, sin embargo, es inevitable. Las fotos en los anuncios muchas veces atrapan al ojo aunque carezcan de originalidad estética. Cuando la idea, el impacto y la imaginación creadora convergen en un anuncio, se logra la misma calidad de un buen cuadro, con la ventaja de la distribución masiva. Naturalmente, hay una fuerte dosis de alienación en el arte comercial, una dependencia dentro del círculo vicioso de los deseos y el consumo.

Otros anuncios exhiben los productos del Tercer Mundo que usted puede disfrutar. El café colombiano se anuncia utilizando a un campesino en colores, con su sombrero y su fresco traje de hilo blanco, trigueño y sonriente, junto a una carreta de grandes ruedas primitivas y un crudo saco de granos de café cuidadosamente colocado, probablemente, sobre el piso de un estudio fotográfico en Nueva York. Granos de café especialmente cosechados para el consumidor industrializado.

El subdesarrollo en la publicidad es un mundo con playas románticas esperando por el turista, con numerosos nativos a su entera disposición, granos de café o ron para su paladar y vistosas telas de Madras para vestidos y corbatas.

No obstante, el subdesarrollo está en flagrante contradicción con esta imagen: es un mundo de hambre, caos social, parásitos en los cuerpos de la gente así como en el gobierno y en la economía del país. Hay que recordar sólo esto: dos terceras partes de la población mundial pasan hambre, y esta mayoría del mundo vive en puntos del mapa como Singapur y Colombia.

Estas fotos de publicidad no expresan la realidad social, sino los ideales de una sociedad de consumidores indiferentes e implacables productores.

La fotografía de modas comparte esta suprema artificialidad con las imágenes publicitarias –aunque artísticamente son más sofisticadas. Los anuncios generalmente venden un producto bien definido y destacado. Todo es obvio; las imágenes de la moda, sin embargo, son soñadoras y misteriosas, saturadas de poses hieráticas.

Aquí también nos topamos con un ideal de belleza y placer. Las imágenes deben cambiar constantemente para poder secuestrar la atención del ojo. Un ambiente primitivo es altamente perturbador; el contraste entre la vida rústica y las modas caras y artificiales siempre atrae la mirada. Este es el caso de algunas fotos de Saul Leiter con escenografía del Tercer Mundo.

La primera que me viene a la cabeza apareció en *Harper's Bazaar* hace cerca de cinco años. La modelo de boca plena está mirando por la ventana –la tosca ventana de una choza latinoamericana. Sostiene en la mano derecha un gajo de limones, incluyendo hasta las

hojas, y lleva puesto un enorme sombrero blanco, almidonado, mientras mira condescendentemente, aburrida y sensual, a una niña nativa. La niña, de largo pelo negro, toca desde afuera tiernamente con su diminuta mano el marco de la ventana. La foto es plana y sólo reconocemos la choza por la rústica ventana y una franja del techo de guano. El negro pelo de la niña contrasta con la cofia blanca y todo está unificado por una superficie cuadrículada –como si fuera una tela metálica– que produce una imagen reverberante. Aquí el subdesarrollo se utiliza para sorprender y para recalcar la elegancia exótica del tocado. La niña contemplando con admiración a la modelo en lo alto de la foto es un elemento extra de *glamour*, y bastante patético, por cierto.

El año pasado (1964), Leiter repitió el truco en *Harper's Bazaar*. Esta vez en un ambiente también subdesarrollado pero urbano. Dos páginas opuestas bastan para darnos una visión de México; allí usted podrá disfrutar de unas encantadoras vacaciones románticas. A la izquierda, «un prístino vestido de noche, recibe la serenata de la Orquesta Lindo en el hotel San Ángel». En la página opuesta vemos una escena callejera: ante un enorme cartel que anuncia una marca de cigarrillos, vemos a Jorge Negrete con su monumental sombrero de charro. El «vestido entallado sin esfuerzo, negro como la lava» se recuesta al cartel, imitando la boca abierta del cantante mexicano con dos niñas nativas también tratando de imitar a Negrete. La imagen tiene cierta calidad ingenua: el gigantesco cantante, la modelo sofisticada, la vieja pared carcomida y las dos niñas gritonas. Por accidente o a propósito, la foto está hábilmente dividida en dos por un reflejo blanco que borra parte del cartel (las palabras del anuncio, pues se trata de vender modas y no cigarrillos).

Todo lo pintoresco y exótico y bello del subdesarrollo se incorpora a la fotografía; el ambiente se utiliza para crear la ilusión de que allí el turista vivirá una apasionante aventura amorosa, tendrá la admiración de todos los nativos y –si todo lo demás falla– un paisaje excelente para recrear sus ojos y su espíritu. Las imágenes más logradas, como las de Leiter y Gordon Parks, son útiles y crudas al mismo tiempo. Esta imagen del subdesarrollo no se limita sólo a los países occidentales. Nosotros mismos somos también a veces víctimas de la forma en que los otros nos ven, y así perdemos con frecuencia nuestra perspectiva y nos falsificamos viviendo una mentira en lugar de comprender que se trata de una imagen proyectada. Nos vemos como nos ven desde los países industrializados: o como quisieran vernos. En Europa Occidental igual que en la Unión Soviética y en los demás países socialistas de Europa, también se conserva una imagen distorsionada del subdesarrollo. Aunque los países socialistas tienen conciencia de la violencia latente en países que durante siglos han sido explotados y mantenidos al margen de la historia, a veces también nos miran como criaturas primitivas en un paisaje exótico. En la portada de un libro sobre nuestra reforma agraria, publicado en la República Democrática Alemana, vemos una foto de Norka, una de las más famosas modelos cubanas, vestida de miliciana, con un rifle apuntando al cielo, y al fondo el dibujo de una suculenta y lujuriosa piña imaginaria.

La burla y el desprecio de los países capitalistas hacia el Tercer Mundo culmina en fotos como las aparecidas el año pasado en *Harper's Bazaar*: el continente africano sirve para lanzar una moda de pieles exóticas, sombreros y medias llamativas. En una foto utilizan dos

caras negras, tristes en su humillación, para destacar un zapato rojo de piel, de serpiente o de cocodrilo. Estos negros solemnes tienen derecho moral a degollar a cualquier mujer blanca que lleve puestos esos zapatos.

Hay exotismo y elegancia en todas estas fotos, es cierto, pero también hay crueldad. La crueldad de utilizar a los hombres como elementos decorativos. Aquí no hay engaño, como en la máscara humanitaria de las grandes potencias colonizadoras de África; la foto expresa la verdadera relación que existe entre el victimario y la víctima: el desprecio y la explotación, por parte del colonizador, y la humillación y el odio sordo en las entrañas del colonizado. Esta foto de Gordon Parks, es más elocuente que cualquier panfleto político.

La inconciencia los lleva en algunos casos hasta extremos ridículos: la campaña de Tergal, un nuevo tejido inarrugable y duradero, produjo en *París-Match* (1965) un anuncio donde aparecen tres hombres con camisas vistosas y grandes sombreros picudos, mexicanos, y rifles en las manos: arriba, en letras rojas: *Revolución*; y abajo: *Tergal, una revolución bajo el sol*. Otra mentira perpetrada por la fotografía. Nosotros lo sabemos. Vivimos una revolución verdadera.

Prensa

La vida no copia al arte, como creía Oscar Wilde, ni tampoco lo contrario. El arte «significa», es un mundo de valores culturales interrelacionados. Por eso con tanta frecuencia nos encontramos en una situación que parece una obra de arte y ante obras de arte que parecen imitar la vida.

Estos múltiples espejos nos han confundido con frecuencia. Recientemente topamos con las imágenes artificiales de la moda por las calles de una aldea mexicana. Eran dos mitos vivientes: Brigitte Bardot y Jeanne Moreau caminando por las calles de Cocoyac rodeadas por un coro de muchachitos mirones y sonrientes. Esta foto apareció en la revista *Elle*, ilustrando un reportaje sobre Bardot-Moreau mientras filmaban *Viva María* en México. Algo que parece totalmente posado y artificial en *Harper's Bazaar* se convierte en un hecho callejero en Cocoyac, cerca de la hacienda destruida por Emiliano Zapata y sus hombres durante la Revolución Mexicana. Ambas mujeres son sueños encarnados: salieron caminando de una revista de modas para convertirse en noticia mundial.

Las fotos de la Revolución Mexicana crearon a principios de nuestro siglo la más poderosa imagen mundial de América latina. El campesino de un país se convirtió en símbolo de un continente al reproducirse por todo el mundo las fotos y los grabados de los humildes peones armados de México. Después de la revolución, a todo lo largo de más de cuarenta años, el sombrero de ala ancha y el vestido suelto de pantalón blanco y camisa blanca se convirtieron en la representación universal del latinoamericano, fuera cubano o brasileño, peruano o argentino. Una imagen local se generalizó.

No fue hasta la Revolución Cubana que una nueva imagen de América Latina recorrió el mundo en fotografías: la barba de Fidel Castro y de sus hombres, los barbudos revolucionarios.

Si la imagen de la Revolución Mexicana es el producto de fotos tanto como de grabados, la Revolución Cubana se ha reproducido en París, Nueva York, Pekín y Nueva Delhi casi exclusivamente a través de imágenes fotográficas.

El enorme sombrero de los zapatistas y el rebelde barbudo están firmemente revelados e impresos en la memoria del hombre contemporáneo. Son imágenes fotográficas diseminadas en libros, revistas y periódicos a través de todo el mundo.

Las fotos de prensa no son el resultado de un ojo imparcial. Es fácil descubrir la inclinación, el sesgo, la intención de cualquier foto de revista o periódico: lo mismo para provocar aversión, miedo, desprecio u odio, que para despertar nuestra simpatía, sentimientos de justicia o indignación... Basta con observar las fotos de Fidel Castro que han aparecido desde la revolución en la prensa, por ejemplo, para descubrir si una publicación está en contra o a favor de la Revolución Cubana o simplemente a la expectativa. A veces ni siquiera es necesario leer los pies de grabado. Estábamos en Nueva York en 1958-59 y, siendo cubanos, seguimos de cerca las noticias: resultaba fascinante descubrir cómo las fotos eran adjetivos que sutilmente calificaban a la revolución. Un día, la revista *Time* reprodujo una foto de Fidel recostado ante un bohío en la Sierra Maestra, aparentemente descansando. Si la memoria no me traiciona creo que inclusive le cubría la cara o llevaba sobre el pecho un sombrero o un libro. Inmediatamente se veía que la foto estaba en contra, que mostraba a Fidel como si fuera un holgazán, indiferente y somnoliento. Esto, en Estados Unidos, donde la tradición puritana exalta el trabajo como la máxima virtud, era la peor crítica que se le podía hacer a un latinoamericano. *Look* publicó a principios del 59 varios reportajes donde Fidel aparecía como un líder amistoso, simpático, humano y sonriente. Una portada de *Life*, durante la misma época, sin embargo, lo presentaba como un bárbaro desequilibrado y sin modales, un hombre que apela más al fanatismo que a la razón. Aparecía como «un conquistador mongol», así describió la imagen Herbert Matthews. Otras veces, como en la revista *Holiday*, aparecía detrás de un escritorio, en una oficina, como un abogado brillante. Y todas las fotos retrataban al mismo hombre.

En la revista *Unión Soviética* y en *Viva Cuba* (libro del viaje del líder cubano a la URSS) Fidel aparece casi siempre sonriente; abrazando, durante su visita al país, a Nikita Krushev, o conversando amistosamente con los obreros de una fábrica o con los líderes soviéticos. También aparece como el símbolo de nuestra revolución, en gesto heroico que destaca su estatura y su patriotismo. Es una imagen paternalista y digna, captada en un estilo académico. Las imágenes de la prensa soviética están determinadas por su concepción de la sociedad y de la función del partido y de sus representantes. Fidel es un líder prestigioso del Tercer Mundo, un héroe revolucionario, un hombre querido por su pueblo y siempre afable. Y la fotografía está al servicio de esta visión, aunque su eficacia es limitada por lo convencional de la fotografía soviética, donde aún hoy muchas fotos de prensa se posan y retocan.

Algunas veces la inferencia de un pie de grabado entra evidentemente en conflicto con el sesgo que lleva la imagen. Las fotos de Fidel tomadas por Lee Lockwood durante la celebración del 26 de julio de 1964 y publicadas en *Life* tienen esta ambigüedad. El pie de grabado bajo la imagen de Fidel jugando pelota con los periodistas norteamericanos se utilizó para neutralizar el lente amistoso de Lookwood. Los redactores trataron de demostrar que si Fidel aparecía simpático y afable era sólo una pose, un gesto demagógico para ganarse a la prensa.

En París, ya que Cuba nunca formó parte del imperio colonial francés, podían observar la situación con más desapego emocional y hasta como algo romántico. Fidel en Francia es Robin Hood, la Revolución Cubana el despertar de América Latina. Pero la prensa francesa no podía menos que caer en el exotismo. *Paris-Match* (7/9/63) publicó un reportaje de Fidel durante una pesca submarina. Las fotos de Pic mostraban a un héroe primitivo, un Ulises del Caribe; la vitalidad de los nuevos pueblos subdesarrollados. Fidel aparece sin camisa y descalzo; las fotos destacan su corpulencia y su vitalidad. La primera oración del artículo evidencia el sesgo exótico del mundo atrasado en las noticias internacionales: «Este tranquilo pescador de bacalao nadando en las aguas del Caribe –en las que casi explotó una guerra mundial– es Fidel Castro». Y pies de grabado como éste: «A bordo de su *Bravo Cuba* el jefe de Estado se convierte en un personaje de Hemingway» o «Son las cinco de la tarde y todavía no ha comido desde la noche anterior».

La imagen cubana de Fidel es múltiple y espontánea; el fotógrafo que mejor ha captado los niveles vivos de la personalidad pública y humana de Fidel, es Korda: desde el héroe de nuestra guerra de liberación, Fidel en lo alto de la Sierra Maestra, foto utilizada para un dramático cartel durante la Crisis de Octubre, «Comandante en Jefe, Ordene»; pasando por las imágenes de Fidel conversando animadamente con el pueblo en cualquier parte: una cooperativa, la calle; hasta la imagen humana de Fidel en la Unión Soviética, intentando esquiar y resbalando luego en la nieve, imagen que desmiente cualquier falso culto a la personalidad y afirma su humanidad, la natural falibilidad del hombre en materias que no tiene por qué dominar.

Ahora, esta variedad de visiones e interpretaciones de la realidad es a veces una de las limitaciones de los fotógrafos cubanos, que dejan que la situación, la imagen, se imponga sobre ellos, en lugar de imponerse con su inteligencia sobre la imagen. El nivel técnico de la fotografía cubana es muy alto en comparación con cualquier país de América Latina, basta repasar revistas como *Siempre* y *O Cruzeiro*. Ahora, el fotógrafo cubano todavía no ha adquirido conciencia plena de que la fotografía es también una forma de expresión que debe funcionar como lenguaje.

Hasta imágenes muy específicas tienden a convertirse en símbolos; la mente las asimila como ejemplos de una realidad mucho más amplia. Los nativos sonrientes que aparecen en las fotos chatas y sin imaginación del *National Geographic* han pasado a ser para muchos la realidad de las sociedades aborígenes de África, Australia o América Latina. Son un ingrediente inconciente cada vez que pensamos en los pueblos primitivos del mundo; nos

dejan la vaga impresión de que viven en una especie de paraíso, donde todavía no han probado la fruta del bien y del mal.

El sonriente estibador que carga un pesado racimo de plátanos en América Central se convierte en la imagen de todos los estibadores y se utiliza para convencer a los incautos de que la *United Fruit* es lo mejor que podía haberles caído encima a estos hijos cándidos de la naturaleza.

Si *Time* publica el cuerpo decapitado de un sudvietnamita abandonado en un campo después de la batalla, no es sólo una víctima de la guerra, es prueba de la crueldad de «Viet Cong». A veces el tiro de la imagen les sale por la culata y se convierte de un símbolo de la inhumanidad del hombre hacia el hombre, de los horrores de la guerra; está la escandalosa foto AP de un soldado regular del reaccionario ejército vietnamita deliberadamente atravesándole las entrañas con un cuchillo a un rebelde del FLN.

La fotografía, repito, es transparente. Sólo hay que saber mirar. La actitud norteamericana hacia todo Vietnam puede descubrirse, por ejemplo, en la expresión del embajador Maxwell Taylor, alto y anglosajón, mirando por encima del hombro al general Kahn como si se tratara de un sapo repulsivo (*Newsweek*, 18/1/65). Las fotos de prensa son siempre la expresión de algún juicio y este juicio puede fácilmente convertirse en la verdad para las víctimas incautas de las publicaciones de masas. Si hoy vemos la foto a todo color de dos mercenarios blancos y rubios y muertos rodeados de un grupo de congolese rebeldes con lanzas y extraños sombreros, podríamos olvidar por un momento que el hombre blanco ha esclavizado, explotado, mutilado y despreciado a los negros durante siglos, y que aún hoy en Africa por cada mercenario que los rebeldes logran liquidar los mercenarios asesinan a docenas de congolese. Pero todo esto muchos lo pueden olvidar mirando una foto a color (*Time*, 1/1/65) con el siguiente pie de grabado: «El salvaje conflicto: Los rebeldes congolese se regocijan, en grotesco atuendo, de los mercenarios muertos».

Las fotos soviéticas de Krushev durante su visita a India, Burna e Indonesia en 1960, por ejemplo, son también una declaración política. Pueden dividirse en tres categorías: masas, líderes políticos y desarrollo industrial. A través de un grupo de fotos chatas y estereotipadas que aparecieron en diferentes publicaciones soviéticas, se revela una actitud: Krushev recibido por Nehru o Sukarno, Krushev enganchado por una inocente niña «típica» con una guirnalda de flores; innumerables recepciones oficiales donde los funcionarios brindan por una amistad duradera entre ambos países; visitas a los Altos Hornos o a una granja estatal donde la agricultura se ha mecanizado; escenas de multitudes en Nueva Delhi o Jakarta victoriando al líder soviético por las calles. Los soviéticos con su tendencia a las generalizaciones acertadas pero demasiado amplias –los líderes, las masas, la producción– a menudo pasan por alto detalles, o sea, lo contrario del estilo norteamericano y occidental de presentar los detalles como si fueran el conjunto.

Las fotos de prensa también son valiosas como documentos del estilo de cualquier periodo histórico determinado, de la manera que tenía el hombre de moverse y vestirse, de verse a sí mismo y relacionarse con todo lo que ocurría a su alrededor. A veces, sin embargo, trascienden lo documental para devenir imágenes profundas, símbolos y arte. Los

fotógrafos de prensa nunca cesan de apretar el obturador de sus cámaras; así, siempre tienen oportunidad en un momento o en otro de tomar una imagen profunda donde la composición y el suceso se unifican en una foto inolvidable. Este es el caso de la foto de prensa de Lumumba unos días antes de su asesinato. Acaban de arrestarlo y un soldado le vuelve la cabeza con fuerza hacia la cámara. Es una imagen patética que se filtra e impregna nuestra conciencia; es una humillación física que ningún jefe de Estado blanco jamás padecería. Sólo podría ocurrir en un país colonizado, donde no existe respeto para el individuo, donde las potencias occidentales han negado a los nativos su humanidad hasta el punto de que el propio subdesarrollado (en esta foto los soldados son negros africanos) duda de su igualdad a los demás hombres, los hombres blancos.

La imagen del subdesarrollo en las fotos de prensa norteamericanas es o un rico ambiente (seguro para los turistas y para las inversiones) o un caos social. Las revoluciones, la entrada de los países atrasados a la tecnología moderna, la dignidad y la historia, aparecen como todo lo contrario: como una prueba del atraso, de un mundo que grita cuando debería hablar en voz baja como los blancos, que usa balas en lugar de leyes para imponer la justicia. En la prensa soviética las fotos presentan masas, privadas durante siglos de sus derechos humanos y dispuestas a derrocar a sus gobernantes o, si esto ya se ha logrado, a punto de construir una nueva sociedad bajo la dirección de sus líderes.

Hay, sin embargo, una trampa en toda fotografía de prensa. Una presión férrea y niveladora impide el desarrollo creador de los artistas que trabajan la noticia. Un molde que nos engaña con la uniformidad. El fotógrafo de prensa se ve siempre obligado –conciente o inconcientemente– a fotografiar con un estilo mediocre, uniforme, para que los ojos del observador no descubran el secreto: la fotografía es una mentira, todo depende del enfoque, del punto de vista del hombre. El fotógrafo de prensa se ve obligado a mantenerse dentro del estilo de la época, con ligeras modificaciones personales, para que las imágenes de periódicos y revistas no entren en contradicción. Los editores y redactores quieren vender la imagen fotográfica como la verdad objetiva. De ahí las dificultades que tienen los creadores para trabajar en la prensa. Cartier-Bresson, que comenzó con un estilo muy personal, ha terminado sin personalidad visual después de fundar la agencia Magnum y ponerse a trabajar para las revistas –y por encargo–. Eugene Smith abandonó la revista *Life* porque no estaba conforme con el corte y el emplanaje de sus fotos. Tenía plena conciencia de que lo estaban utilizando, y utilizando mal, deformando su trabajo. Pero sólo unos cuantos pueden sustraerse y sólo a riesgo de quedar amargados y en la calle. Las presiones económicas obligan a muchos fotógrafos a trabajar para publicaciones de moldes rígidos y casi inconcientemente su estilo se va deteriorando, perdiendo la fuerza de una visión profunda y auténtica. Si en las fotos de revistas y periódicos se permitiera al creador desarrollar su personalidad, su punto de vista, todos descubrirían que la fotografía no es la verdad objetiva. Cada fotógrafo tendría un estilo, igual que los pintores, por ejemplo, y se vería fácilmente el sentido, el lenguaje. Y, naturalmente, una vez descubierto el secreto, nadie creería en la veracidad informativa de una foto. De ahí el desgarramiento que sufren los fotógrafos que tienen que ganarse el pan y quieren al mismo tiempo crear y expresarse.

La fotografía de prensa como lenguaje, como argumento dialéctico, enriquecería nuestro mundo, no sería un engaño sino un instrumento de trabajo intelectual. El hombre debe apoderarse concientemente de todos los recursos a su alcance para entenderse y expresar su mundo.

Arte

La familia del hombre es probablemente el más difundido esfuerzo individual por darnos una imagen fotográfica de la residencia del hombre en la tierra. Un artista seleccionó las 503 fotografías, tomadas en 68 países, para la exposición original. Edward Steichen –como señala claramente el libro catálogo en la portada– creó la exposición escogiendo las imágenes y colocándolas entonces dentro de una estructura definitiva. Las imágenes recogidas en países subdesarrollados están entretejidas como parte destacada de la visión total.

La exposición fue resultado de una idea preconcebida; Steichen, como señala en la introducción, intentó demostrar que «el arte de la fotografía es un procedimiento dinámico para dar forma a las ideas y explicar el hombre al hombre». Concibió la exposición «como un espejo del elemento universal y de las emociones de la vida cotidiana –como un espejo del hombre como uno y el mismo a través del mundo». La primera parte de la cita es una definición válida del hombre como ser cultural. Encuentro, sin embargo, objetable la segunda parte. Afirmar que es «un espejo del elemento universal y de las emociones de la vida cotidiana» es una forma de excluir a la fotografía del arte, de privarla de su función esencialmente creadora. Y pretender demostrar que es «un espejo del hombre como uno y el mismo a través de todo el mundo» es una peligrosa ilusión, una fantasía social. Mucho más acertado hubiera estado si tratara de presentar la desigualdad de los pueblos a través del mundo. Todos los conflictos y la violencia del mundo actual se deben en parte a las diferencias entre los hombres determinadas por el continente y el sistema en que han tenido la suerte o la desgracia de haber nacido. (Esto es especialmente cierto en nuestro caso –hablando a partir de una isla subdesarrollada que trata desesperadamente de sobreponerse al atraso de su estructura social y económica y participar en la peligrosa pero inevitable aventura del hombre moderno. E ingresar en la historia y cesar de ser una parte malgastada y abandonada de la humanidad).

La misma imagen seleccionada como tema de la exposición, el indio peruano (Eugene Harris) que sonríe mientras toca su flauta, es simbólica: un símbolo romántico e ingenuo de la unidad de todos los hombres. Se pasa por alto que el indio latinoamericano vive en la miseria, explotado y al mismo tiempo rechazado y abandonado por la abundancia de la época industrial. Los muchachos como ese indio peruano pocas veces llegan a ser adultos. Steichen arranca ya con una distorsión de los hechos sociales. El primer tema de la exposición es el amor, y allí mismo presenciamos una mentira visual: una pareja indígena de Nueva Guinea aparece arrullándose junto a parejas italianas, norteamericanas y francesas; el amor en la selva y en la ignorancia no es lo mismo que en la civilización y entre comodidades. Unas páginas

más adelante tenemos una imagen de la infancia como si los niños fueran lo mismo en India, Laponia, Austria, Estados Unidos y Cuba. La existencia sofisticada y segura de una niña rubia fotografiada por Penn en Nueva York tiene muy poco en común con la vida en la India hambrienta, con la fría tierra de los lapones o con la Cuba tropical y subdesarrollada. Esta misma unificación se repite a todo lo largo: da lo mismo que se trate del trabajo, la democracia, la justicia o la verdad. Esto corrobora la diferencia fundamental que existe entre la sociología y la realidad artística. La fotografía es un idioma y puede mentir con tanta facilidad como las palabras. No puedo aceptar la visión de Steichen pero debo reconocer que es coherente y a menudo artísticamente eficaz. El estilo es consistente; la imagen romántica de la solidaridad humana es muy persuasiva.

Una aclaración. Sí: las regiones atrasadas del mundo nunca hubieran aparecido desempeñando un papel tan conspicuo en una exposición como ésta hace cincuenta años. La facilidad con la que muchas personas aceptan –al menos visualmente– esta igual, es un desarrollo de la conciencia mundial. Pero también es una manera de escamotear un factor importante: la igualdad es, aquí un ideal fotográfico y no la realidad. Esto sólo podemos reconocerlo cuando vemos la fotografía como un idioma que convendría conocer bien para entender el sentido de sus palabras.

La forma de utilizar a las regiones subdesarrolladas del mundo en las fotos de publicidad y de modas está más cerca de su verdadera situación abyecta que «la humanidad es una» propuesto por *La familia del hombre*. La interpretación de Steichen no es una experiencia, como él pudiera pretender, sino una ilusión.

Lee Lockwood trabajó en Cuba este año durante varios meses preparando un libro de fotografías que diera una idea de la isla hoy. Una tarde discutíamos los libros publicados en Estados Unidos sobre Cuba. Mencionamos que Theodore Draper era el crítico más informado pero al mismo tiempo el menos conciente de lo que realmente estaba pasando. Tenía toda la información pero estaba prejuiciado a usar esa información contra la revolución, y que Cuba era una experiencia emocional, moral, sin cuya experiencia era imposible comprender nada. Entonces Lockwood me dijo que por eso creía que su libro tendría sentido, porque con las fotos se podía comunicar el sentimiento, los detalles vivos, el aura de la revolución. Tenía razón, la fotografía es una recreación emocional de la experiencia. Una imagen visual es esencialmente emocional, utiliza la materia prima de los sentidos, cuerpos, expresiones, objetos, mucho más que la literatura o la pintura.

Las fotos, sin embargo, cuando alcanzan una síntesis estética, inmediatamente se convierten en experiencias estáticas. Esto es cierto en el caso de Cartier-Bresson; sus «momentos decisivos» siempre son completos en sí mismos. Trascienden la realidad objetiva al crear una cerrada unidad interior. Cada aspecto de la imagen se entrelaza dentro de la composición cerrada del marco. Las fotos de Cartier-Bresson tomadas en Indonesia tienen este efecto paralizador. Uno se ve arrastrado a creer en la perfección de la realidad fotografiada porque la imagen es en sí armoniosa. «No cambien absolutamente nada», se siente uno inclinado a exclamar como un turista estúpido en algún país exótico y primitivo. La arquitectura cerrada de la imagen es la belleza que tiende, como pensaban los griegos, a

justificarse por sí misma. El arte crea con frecuencia un mundo cómodo que se desprende y se independiza de la acción. «Los sentimientos excitados por un arte impuro son cinéticos, deseo y repulsión» –explica Stephen Dedalus en *Retrato del artista adolescente*–. «El deseo nos incita a la posesión, a movernos hacia algo; la repulsión nos incita al abandono, a apartarnos de algo. Las artes que sugieren estos sentimientos, pornográficas o didácticas, no son; por tanto, artes puras. La emoción estética (ahora uso el término general) es por consiguiente estática. El espíritu queda paralizado por encima del deseo y de la repulsión». Uno frecuentemente se siente paralizado ante un Cartier-Bresson logrado. El diseño geométrico de los arrozales en Indonesia, los cocoteros reflejados en el agua entre las briznas de arroz, la relación entre las figuras al fondo, trabajando, y la silueta solitaria en primer plano que nos facilita la entrada en la imagen. Esto es también cierto de la relación entre las dos mujeres en el mercado, ambas con cestas en la cabeza, pero una exhibiendo su juventud con la mirada baja y los senos arrogantes, y la otra, vieja, encarándola con una mirada burlona y sus marchitos senos chatos. Sus imágenes de la India y México tienen esta misma integración armoniosa.

Álvarez Bravo, con sus fotos de muerte, arquitectura y sencilla vida mexicana, tiene esta misma calidad helada. Las imágenes de Schweitzer en África de Eugene Smith son más dinámicas pero se apoyan demasiado en el mito de gran doctor blanco que toca a Bach en la exótica jungla negra. Robert Frank ha tratado de ir más allá de la apariencia del subdesarrollo. Más que nada porque su visión del hombre tiene muchas sombras, es lo contrario de la imagen dramática o exótica, utiliza más el momento de abandono que cualquier instante decisivo. Sus imágenes de Perú –las pocas que he podido ver– son patéticas. Además, Frank tiene un sentido dialéctico de la imagen fotográfica, nunca pretende capturarlo y aislarlo todo en una sola imagen como Cartier-Bresson, sino un fragmento de un todo construido con imágenes interrelacionadas. El ensayo fotográfico de Penn en Perú, aunque aparentemente epidérmico, logra destacar el ingenuo exhibicionismo de la gente humilde de Lima. Su empleo de la máscara tejida es también fiel a la pasividad introspectiva de la personalidad india. También hay ironía, una burla sutil del exotismo.

La principal limitación de la mayoría de los fotógrafos creadores cuando trabajan fuera de su ambiente cultural es una tendencia a funcionar con clisés e ideas convencionales. Las imágenes pueden estar resueltas pero el contenido ser estereotipado. Esto puede ocurrir tanto en Cartier-Bresson como Eisenstaedt, Emil Schulthess, Eugene Smith o Penn. México está lleno de colorido, África es salvaje y los negros son físicamente hermosos, la India es religiosa y esotérica. Fotografían a partir de sus prejuicios y el resultado es una serie de imágenes simplistas, planas y unilaterales. El impacto, sin embargo, es grande: la situación, aunque superficial, se impone por su realidad concreta.

Existe la imagen de Cuba, por ejemplo, como un paraíso tropical con innumerables playas naturales, sensualidad y, en general, gente alegre y llena de ritmo tropical. Al menos, esta era la imagen perpetuada en la mayoría de las fotos de modas, publicidad y arte. Hasta que la revolución obligó a muchos a replantearse nuestra imagen. Hay ahora otra, más dramática, de Cuba como un país en revolución; sin embargo, muchos fotógrafos, inclusive

simpatizando con la revolución, visitan la isla y tienden a vernos como encantadores seres primitivos que han logrado «revolución y pachanga», revolución y relaxo al mismo tiempo. Que se expresan siempre con sus cuerpos y nunca con la inteligencia. En realidad, toda revolución es una experiencia desgarradora.

Papp Jenó, el fotógrafo húngaro que visitó Cuba en 1961, tiene debilidad por las imágenes románticas y sensuales y por los paisajes exóticos. Aunque su libro incluye la dimensión moderna de La Habana así como las zonas rurales, los cañaverales y las industrias modernas, se detiene y extasía en la apariencia romántica, elemental, simplista; insiste en lo típico y lo exótico, desde los vendedores callejeros hasta los cocodrilos en la ciénaga de Zapata. Y con un atraso estilístico y técnico de veinte años. Hay en Cuba mucho más de lo que han visto los fotógrafos hasta hoy. Y muchos ojos han fotografiado lo que han visto. Una de las mejores interpretaciones visuales es un portafolio de fotos de Walker Evans, que apareció en *The Crime of Cuba (El crimen de Cuba)* de Carleton Beals, en 1933. Sus ojos interpretaron la vida rota de las calles. Es una visión sociológica, de los años treinta, pero su sentido de los contrastes dinámicos y la composición espontánea rescató muchas fotos del mero documento visual. Si la mayoría de los fotógrafos más creadores no han producido una imagen más compleja del subdesarrollo, ha sido por haber tenido aquí una experiencia limitada, de poco tiempo y escasa profundidad. Casi siempre pasan sólo unos días en el país y son incapaces así de producir una visión compleja. El fotógrafo se aferra instintivamente a la imagen superficial que encuentran en hombres y lugares. Sus ojos están llenos de ideas preconcebidas o de un conocimiento superficial del contenido de cada imagen. Trata constantemente con la realidad objetiva y se autosugestiona fácilmente hasta creer que puede fotografiar creadoramente sin conocer el sentido cultural de gestos y situaciones.

El ingrediente más importante de la fotografía siempre es invisible: el fotógrafo. Lo que siente, piensa, sabe y entiende determina la calidad de la imagen.

La interpretación visual de un pueblo es algo que requiere tiempo y empaparse del ambiente. Los países subdesarrollados también están fotográficamente atrasados, carecen de una imagen profunda de sí mismos. Viven alienados por aquellos que los utilizan para sus fines políticos, económicos o turísticos; distorsionados por los que pretenden presentarlos con fidelidad. En nuestra parte del mundo, el ámbito de Caribe, conocemos varias excepciones, probablemente hay otras. Subdesarrollo es también un mundo de aislamiento y comunicación defectuosa, siempre fragmentaria.

Después de cinco años en el país (1955-61), Paolo Gasparini creó una imagen significativa y coherente de Venezuela. Asimiló la experiencia de Strand y la aplicó creadoramente. En sus imágenes afiladas todo se paraliza para que veamos –con la tranquila intensidad que sólo es posible en el arte– la miseria y el terco orgullo que hoy rodea convulsamente a esa otra parte, altamente industrializada, de nuestro siglo. Todas sus imágenes transmiten la existencia abandonada del hombre oprimido por la crueldad enorme de la naturaleza. Las montañas son apabullantes. En medio de las montañas –como en los llanos y en la selva– los hombres son insignificantes y, sin embargo, dignos y persistentes. Una imagen de tres casitas blancas sobre un fondo de montañas oscuras delata toda la obstinación

del hombre por afincarse y crecer en medio de una naturaleza gigantesca y áspera: las montañas negras, el cuadrado blanco, las piedras en el abismo.

Hombres y mujeres y niños se fijan en las fotos hasta que la repetición de gestos y situaciones nos da la clave de su intención: gente muchas veces desperdiciada para la humanidad: niños ventrudos que no entenderán los garabatos de las letras, jóvenes que no encontrarán trabajo y se quedarán mirando las musarañas, rodeados de hijos, a la puerta de su casa. El mundo subdesarrollado es también un mundo subutilizado. La humanidad posible de cada individuo se pierde, se rompe.

Gasparini construyó su visión con residuos: maderas sucias, carcomidas, rotas, despintadas; paredes llenas de heridas y magulladuras; niños jugando siempre con latas vacías de productos importados; la máquina, fría, abstracta, de otros hombres, extrae petróleo: mujeres blancas y rubias en los anuncios de Pepsi-Cola cubiertos de polvo y tierra; ridículos militares armados; cementerios rodeados de tanques de petróleo.

Gasparini no se conformó con lo que vio al pasar, con las fachadas que otros fotógrafos aceptaban como la realidad, no se conformó con pasar de largo y por alto lo que hay en el fondo. Entró y se quedó allí. Es fácil admirar la fachada del subdesarrollo; muchos exquisitos admiran la arquitectura colonial y rural de América Latina. La integración del paisaje y la arquitectura, la rica y sorprendente textura de las viejas paredes carcomidas, las armoniosas proporciones de las chozas de adobe y de los bohíos campesinos. Esta es la belleza de la choza exótica y primitiva fotografiada por Leiter con un frágil modelo posada detrás de la ventana. Eso es lo único que muchos fotógrafos y arquitectos han visto: nunca lo que vive detrás. Gasparini entró en estas casas humildes, se detuvo en una perdida aldea de Venezuela, Bobare, y fotografió los interiores.

«Hace falta entrar en estas casas» –escribe Gasparini–. «Así como afuera son blancas, adentro se vuelven negras. Negras de la miseria, la suciedad, el humo del fogón que, sin salida, permanece suspendido en el aire, bajo el techo. Son tan negras y oscuras que es imposible fotografiarlas». Pero él entró y fotografió en la penumbra, captó el sucio deterioro: el fogón roto, la vieja maleta abandonada de un viaje a Caracas que nunca se realizó, los tesoros en la repisa: un solo zapato viejo, dos latas vacías, un cacharro defondado y un asiento de bicicleta. «Hace falta entrar en estas casas, sin miedo a ensuciarse al tocar los niños sucios porque no hay agua. Para comprender un poco mejor a los hombres, sus casas, el pueblo y el paisaje, los carbonos consumidos como las mujeres arrugadas, con el pecho seco; consumidos como los hombres de los cuales sólo queda la piel, los huesos y la mirada apagada, como la tierra árida, la piel arrugada como 'textura de un muro'; para comprender un poco mejor todo esto, uno debe acercársele con más amor, comprensión y conciencia, sin prejuicios o juicios demasiado fáciles y apresurados. Hace falta entrar en las casas y no detenerse en las fachadas. Hace falta tratar de comprender a estos hombres, hablar con ellos, no quedarse sentados en el carro apuntándolos con el teleobjetivo. La piedad no basta».

Los fotógrafos a menudo pasan por lo alto estas visiones porque viajan al subdesarrollo un poco como turistas, permanecen allí poco tiempo. Y quieren convencerse

de que la vida no es tan terrible en las zonas atrasadas del mundo, convencerse de que existen compensaciones basadas en la armonía que existe entre el hombre y la naturaleza, la satisfacción del trabajo manual, la expresión creadora del hombre primitivo a través del trabajo y en el baile. Porque si son iguales, aunque sean muy diferentes, no hay necesidad de preocuparse, de tener una conciencia sucia. Todos los hombres son iguales: pobres o ricos, con hambre o hartos. Los fotógrafos sueñan, tanto como los filósofos, en utopías.

Las imágenes rurales de Gasparini están complementadas por el trabajo de Daniel González. Este fotógrafo venezolano ha revelado a la naturaleza contradictoria de las modernas ciudades de América Latina. González ha destacado en sus fotos el choque surrealista entre la grotesca conducta subdesarrollada y los crueles, implacables cambios socioeconómicos. Ha seleccionado las imágenes más sugestivas y explosivas: las chozas miserables construidas alrededor de Caracas, en los cerros, con desperdicios urbanos: cajas, afiches, fragmentos de vallas demolidas con un ojo, una sonrisa estúpida o palabras perdidas; una vidriera exhibiendo una muñeca con una muleta para los miembros torcidos de los niños; un anuncio lumínico con una calavera indicando una sastrería.

En Cuba, tenemos la visión penetrante de Luc Chessex, un fotógrafo suizo que ha permanecido ya cerca de cuatro años en la isla. Sus imágenes, como las de Frank, no pretenden dar toda una situación, sino la sombra que proyecta, las esquinas, los detalles elocuentes. Ha enriquecido nuestra imagen nacional añadiendo complejidad a ese rostro, ha refutado la visión estereotipada de Cuba como un paraíso alegre y juguetón. Chessex ha descubierto el rostro abstracto, concentrado, del cubano que baila. Hasta ahora el énfasis se daba casi exclusivamente a gestos dramáticos, extrovertidos, sensuales de nuestros ritmos. Chessex ha fotografiado a varias parejas que bailan como si estuvieran conversando, meditando, abstraídas de la realidad y del tiempo. Sus fotos de Fidel son el descubrimiento de su imagen integrada espontáneamente al pueblo: vallas, paredes, centros de trabajo.

Chessex ha visto unidas la imaginación y la realidad; en Cuba no se han dividido como en sociedades más desarrolladas y organizadas. Los elementos más anacrónicos están fundidos, yuxtapuestos, no artificialmente como en el surrealismo, sino naturalmente. En una misma vidriera vemos una bandera, una faja ortopédica, una foto de Fidel, un zapato —y nadie lo encuentra incongruente. Pero Chessex lo sorprende y destaca. Maniqués blancos modelando ropa para una población con un alto porcentaje de sangre africana. Una rubia rodeada de cabezas de pelo espeso y enmarañado. También ha resaltado la insistencia de los cubanos por consumir, juzgar, hablar con la mirada. Dependemos en gran medida de los ojos para entender el mundo: analizamos a los otros mirando firmemente, de frente, y muchas veces inclusive volviendo la cara por la calle. Es una forma primitiva de comunicación y manera de juzgar a nuestros compatriotas. En otros países se utiliza el rabillo del ojo, una mirada furtiva, aquí somos casi insolentes y frontales en la forma de mirarnos unos a otros. Chessex ha capturado el sentido de nuestra mirada en varias imágenes: cubanos volviéndose para ver al que pasa, fijarse en la cámara; dos grupos se cruzan por la calle y hasta los niños se analizan al pasar, se concentran en el extraño. Nos ha sorprendido meditando o serios donde otros fotógrafos nos han visto bailando y sonriendo y gritando. Cada fotógrafo

creador añade una faceta a nuestra realidad cultural. Una nueva visión que surge tanto de la realidad objetiva como del enfoque del lente.

Mayito es el fotógrafo cubano que con mayor insistencia busca un lenguaje fotográfico que no ilustre: que exprese; en esta búsqueda ha pasado de la imagen espontánea a la composición geométrica, de las texturas al expresionismo. Pero se trata de un artista. La pareja de cubanos sabrosos entrando en el agua tímidamente agarrados de la mano es un buen ejemplo de psicología fotográfica. El cubano, normalmente en pleno control de su espacio vital, aparece indefenso ante la enormidad del mar, la isla pequeña enfrentándose a una imagen de la vastedad universal.

Los diferentes períodos históricos tienen sus características. Captar esos momentos, en una imagen, una anécdota o un relato es intensificar la realidad para revelarla. Son epifanías históricas. Hay la foto de Fidel entregando un título de propiedad a dos campesinos, en un mural, tomada por Mayito en el *Bar 3 Toneles* que es eso, la revolución cubana en 1959. Epoca de transición en que junto con la Reforma Agraria subsistía todavía la empresa privada y la propaganda capitalista. En el primer plano de la foto el pueblo aparece celebrando, divirtiéndose, es el año de la alegría, de la liberación de la dictadura, después vinieron los años de construcción, de sacrificio, de trabajo y educación. Esta imagen de Mayito es una epifanía visual de nuestro año 1959, año del triunfo de la revolución cubana.

Mayito tomó a Fidel y a Martí en una concentración pública, como dos rostros más entre la multitud, como parte integral del cubano, como expresión del espíritu nacional. Fidel y Martí en brazos del pueblo en una manifestación, como expresión cotidiana de lo mejor de la historia, la conducta, la inteligencia y la creación cubanas.

Los artistas fotógrafos interesados en captar la verdadera imagen, el rostro de la realidad, son, sin embargo, mentirosos lo mismo que los dedicados a la publicidad, las modas o las noticias. Son creadores de una visión. Los fotógrafos creadores modifican la imagen, la vuelven sobre sí mismos; es más fácil decir «un Cartier-Bresson» que «una foto de México», o «Eugene Smith» que «Africa» o «un Penn» que «una calle de Lima».

Conclusión

La visión creada por miles de fotos sobre, alrededor o pensando en el Tercer Mundo sólo puede interpretarse como parte de un lenguaje cultural. De otra manera nos usan y atrapan en una mentira visual, con un engaño concreto: la fotografía. El arte vinculado a la acción y a la propaganda es, como pensó Joyce, impuro. Pero la cultura es siempre impura, como el hombre. No se puede hablar de arte a partir de un concepto estático y puramente estético. La impureza es esencial: el arte se alimenta de impurezas. La cultura es un instrumento de nuestro desarrollo humano, el idioma y la imagen de nuestro viaje aquí en la sociedad. Y en ese viaje no hay nada seguro, nada definitivamente estático; es una lucha en y con toda la complejidad del mundo. El arte lo mismo sirve para vender, soñar, meditar, entender el mundo y verlo, masturbarse, odiar, amar, contemplar. Y la fotografía tiene la misma

naturaleza proteica de nuestra época convulsa, impura –pero dinámica, lanzada hacia el futuro, hacia el infinito, hacia lo más profundo del hombre y de su historia. Vivimos en un mundo artificial de valores –la cultura– creado por el hombre. El arte, si es algo, es conciencia. Una conciencia en la que podemos atrapar nuestra vida. Y la fotografía de hoy –infiltrada en casi todos los niveles de nuestra cultura– es tal vez el mejor marco para ver nuestra fluida conciencia. Hasta las ideas se hacen de carne y hueso en una foto impresa.

Durante mucho tiempo nos debatimos tratando de aislar el arte de otras manifestaciones culturales, tratando de separar sus impurezas. Era una empresa estúpida. Sólo interesa el idioma que utiliza el hombre para funcionar en el mundo y darle sentido a su existencia. El arte no es más que una parte de la cultura, no tiene bordes definidos, no puede existir aislado de la dinámica social que incluye política, ciencia, economía, periodismo, sociología, psicología y sobre todo historia. Y tomar una posición. Todo este artículo está también hecho a partir de un enfoque muy definido: he colocado mi cámara, en cada palabra, a partir de la revolución cubana, del subdesarrollo y de su relación con el resto del mundo y de la historia contemporánea. No es una crítica enfocada desde Nueva York, Londres, Praga, Moscú o Pekín –sino a partir de La Habana, y en el año de mil novecientos sesenta y cinco. Es una época nuestra. Exige que se nos entienda: desde nuestra necesidad de liberarnos de la explotación física y psicológica del capitalismo hasta exigir la ayuda del mundo socialista. Y de toda la humanidad. No es sólo un problema nuestro; de nosotros, como dijo Martí, depende el equilibrio del mundo.

La imagen fotográfica del subdesarrollo es hoy un fenómeno mundial: está en la conciencia visual e histórica del mundo. Es lo que soñamos (un hermoso paraíso para exhibir las últimas modas y pasar unas vacaciones románticas servidos atentamente por los nativos en un lujoso hotel), es expresión de nuestros temores y de nuestros deseos (revolución social, pueblos impacientes, materias primas, crueldad, miseria, injusticia, posibilidades, resentimiento feroz, ignorancia y agresividad) y es también lo que la humanidad pretende cuando tiene ideales (hermanos, nuestros hermanos, nosotros, seres humanos).

*Saura habla de Saura*⁹⁸

El 24 de febrero se inauguró en la Galería Latinoamericana de la Casa de las Américas una exposición de 47 obras sobre papel (1956-1964) de Antonio Saura (1930), sin duda uno de los más relevantes artistas españoles contemporáneos. Su fuerza, su humor (negro, blanco y de muchos otros colores), la poesía múltiple y desenfadada de su obra conquistaron enseguida al público, que visitó insistentemente la Galería. He aquí cómo habló el propio Saura de las distintas series expuestas:

1. Damas

El cuerpo de mujer presente en la mayoría de mis pinturas y dibujos a partir de 1955, reducido a veces a su más elemental presencia, sometido a toda clase de tratamientos puede constituir un ejemplo de la continua presencia del ser humano en el arte español, pero es ante todo un apoyo estructural para la acción y la protesta, para no perder pie y no alejarme de una realidad tremenda, para hundirme en una actividad pictórica sin control. Se trata de hacer activa una imagen obsesiva sin que ello suponga una regresión a la estructuración clásica, es decir, encontrar un soporte emocional y físico no dependiente de un proceso intelectual de síntesis, transposición o eliminación.

2. Montajes

Llamados así ya que no se trata exactamente de *collages*, sino de agrupaciones de dibujos realizados en distintos lugares, sobrepapeles venidos a mano y en muy distintas fechas. Dificultad de tirar todo aquello que sale de las manos.

3. Crucifixiones

Desde muy niño me ha obsesionado el Cristo de Velásquez del Museo del Prado con su rostro oculto entre cabelleras negras de «bailaora» flamenca, con sus pies de torero, con su estatismo de marioneta de carne convertida en Adonis. He procurado (al contrario del Cristo de Velásquez) convulsionar esta imagen y cargarla con un viento de protesta. Es posible que se entrevea a través de estos dibujos un acto de humor que roce lo blasfematorio, pero no creo que se trate solamente de eso. En la imagen de un crucificado he reflejado quizás mi situación de «hombre a solas» en un universo amenazador frente al cual existe la posibilidad de un grito, pero también, y en el reverso del espejo, me interesa simplemente la tragedia de un hombre (de un hombre, y no de un dios) clavado

⁹⁸ En Revista *Casa de las Américas* N° 35, Año VI, La Habana, marzo-abril 1966, pp. 102-104.

absurdamente en una cruz. Imagen que como el fusilado de las manos en alto y la camisa blanca de Goya, o la madre del Guernica de Picasso, puede ser todavía un símbolo trágico de nuestra época.

4. Sauromaquia

Ególatra derivación de Tauromaquia, o ciencia que trata de las corridas de toros. Aspecto «interior» de la fiesta. Voces negras.

5. Pintiquiniestras

La idea de esta serie de litografías representando «gigantas amorosas», bautizadas así por el escritor español Camilo José Cela, nació de una lectura del *Quijote* de Cervantes. «Pues vayan todos al corral –dijo el cura– que a trueco de quemar a la reina Pintiquiniestra y al Pastor Darinel y a sus églogas y a las endiabladas y revueltas razones de su autor, quemara con ellos al padre que me engendró si anduviera en figura de caballero andante».

6. Caballeros

Personajes que según noticias fidedignas existen en la Península Ibérica.

7. Las mutaciones

Posibilidades aberrantes que deseamos no se produzcan nunca.

8. Diversaurio

Título dado a este conjunto de serigrafías. Deformando mi apellido los niños en el colegio me llamaban Saurio.

9. Multitudes

Aglomeraciones de múltiples rostros sin cuerpo en un espacio bidimensional como obedeciendo a las leyes de asociaciones de conjuntos de antifomas, realizando como en ciertos procesos biológicos tentativas de unión y repulsión capaces de generar una sensación de continuidad y expansión. Estructuración de una masa expansiva, movable y cambiante, como reflejando el clamor de las masas humanas atraídas como a un fanal por un culto, un espectáculo o una violenta explosión de cólera. Acercamiento a este fanal para sorprender en un *flash* la variedad de antifomas de algunos antirretratos.

10. Cocktail party

Ilustración de esta degeneración accidental de la fiesta orgiástica primitiva que permite al individuo participar en la vida colectiva de la tribu.

11. Catedrales

Transposición de los retablos españoles. Las mejores aportaciones de la arquitectura, española, desde los árabes hasta Gaudi, pasando por el plateresco y el barroco, nacen de una capacidad de acumulación excesiva y de la mezcla de formas y estilos. Difícilmente se puede concebir una España racista, ya que los mejores platos de su cocina tradicional contienen una acumulación de ingredientes a primera vista contradictorios.

12. Las tentaciones de San Antonio

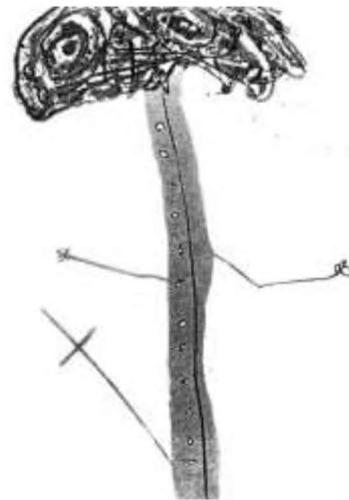
La única forma de poseer centenares de mujeres al mismo tiempo, aunque sea con la imaginación, a través del *collage*.

13. Retratos imaginarios

Serie de litografías en color pertenecientes a un libro todavía inédito.

14. Comics

Mi interés desde niño por las cintas ilustradas me dio la idea de esta serie de *collages* en los que la idea siempre es la misma: alguien fabrica un «construo» que acaba invadiendo la tierra para luego triunfar o integrarse en la vida de los hombres. Véase bajo una apariencia ligera una sátira de la imposición forzada de una ideología aberrante, una moda artística o un producto de consumición innecesario. Todo parecido con POP es pura coincidencia.



San Juan de la Cruz. Litografía, 1964.

Exposición de La Habana⁹⁹

José Ayllón

No pretendo defender la concesión de estos premios que, como es habitual en todos los concursos, pueden prestarse a discusión. Intentaré, solamente, justificar el interés que despertaron en el jurado los artistas premiados.



Antonio Seguí. *Un voto positivo*.
Litografía, 1966.

El Gran Premio de la Exposición de La Habana fue concedido por unanimidad a Seguí, artista argentino que vive en la actualidad en París. Lo consiguió por el conjunto presentado, cinco litografías que ofrecían una gran unidad de intención y técnica. Su obra, de impecable factura e impresión, nos ofrece en un lenguaje inmediato, directo, realizado por la técnica utilizada –*collage* fotográfico grabado directamente sobre la piedra– una desenfadada visión de los convencionalismos que nos frecuentan. Así, se advierte en sus litografías un intento de revitalizar la sátira como alto valor expresivo, siguiendo el evidente deseo de muchos artistas contemporáneos de reintegrarse a una función social, única forma de alcanzar esa moral que parecía desterrada para siempre del libre juego esteticista alcanzado por el arte en este siglo.

El primer premio de grabado sobre metal fue concedido al grabado de Téllez, *Caída ejemplar*, de una gran belleza formal, pero excesivamente inscrito por ese proceso hermético en el que se desarrolla preferentemente el arte chileno, fiel a ciertas características surrealistas, que en el caso de Téllez adoptan una forma más mecanicista. Su obra tiene, sin duda, fuerza aunque cierta rigidez imaginativa en la imagen, le impida superar su propia presencia.

Un exceso de tradicionalismo conceptual, en este caso signos precolombinos, perjudica también a Gamarra, cuya bella xilografía *Grabado P-65132*, obtuvo el primer premio de grabado sobre madera. Gamarra consigue en sus búsquedas técnicas, como en sus

⁹⁹ En Revista *Casa de las Américas* N° 36-37, Año VI, La Habana, mayo-agosto 1966, pp. 199-200.

grabados realizados con plásticos, efectos de indudable resonancia estética, a la que no es ajena la creación de una mitología persistente que discurre en un espacio táctil y que podríamos relacionar, instintivamente, con una cierta transcripción de valores sonoros.

En la obra del chileno Bonatti, primer premio de litografía, se advierte una reposada madurez. Utilizando una narrativa específicamente *pop*, Bonatti consigue un delicado registro poético en su obra, de difusas ensoñaciones. Sin embargo, no alcanza ese grado de ambigüedad en que deseaba sumergirnos, ya que su obra gravita sobre la evocación, que aparece desprovista de toda intención vital.

Fue concedido un Premio de Adquisición al pintor cubano Rosabal, considerando que obtenía por tercera vez una mención honorífica. Su obra, de indudable interés, nos ofrece un insistente estudio sobre la interactividad del color cuando se desarrolla centrífugamente bajo la presión de una gran masa de negro. El grabado premiado, *En el distante país del trueno III*, es una buena muestra de estas obsesiones sensoriales que pretende realizar Rosabal.

El cubano Sosa Bravo, mención honorífica en litografía, ha conseguido una particular aportación utilizando descriptivamente la palabra, que a veces se reduce a una sola letra, para acentuar la degeneración física de la imagen. Obra estimable, pese a precisas influencias plásticas.

El mexicano López Loza, mención en calcografía, parece excesivamente disperso en su esfuerzo por crear una biología de la forma. Así, su obra premiada, *Composición arquitectónica*, no consigue desprenderse de cierta ornamentalidad.

En este corto balance crítico he partido de una valoración que rebasa, necesariamente, los límites de cualquier concurso o exposición colectiva, ya que en el mundo actual las referencias han debido universalizarse irremediabilmente. Pero esta confrontación mental en la que nos debatimos, entre otras causas por la amplia divulgación que se produce en nuestra época, puede conducir a extremos funestos para la contemplación de la obra de arte, en cuanto la presencia de la misma no podemos dejar de sentirla compartida, debilitando por lo tanto nuestra comunicación inmediata.

Esta mecánica comparativa que ejercemos habitualmente es uno de los motivos de la superficialidad emocional que experimenta nuestro tiempo, en el que se estima la reserva mental como una gran baza de la inteligencia, aunque más bien afecte al dominio de la memoria asociativa, que hasta este siglo se vinculó principalmente a un factor pragmático de la civilización.

Como la mejor manera de luchar contra esta posición abstracta que adopta el hombre de hoy frente a la obra de arte, debemos, pues, devolver toda su significación a la concurrencia social del acto. Porque sólo en la confrontación directa que nos debe proporcionar una manifestación cultural reencontraremos el perdido enlace, ese realismo que el artista intenta afanosamente, entre espectador y obra.

Y acaso el artista tenga conciencia de ello, según parece indicar el entusiasmo con que ha sido acogido el *happening* como la mejor expresión del presente. ¿Y un concurso, con sus premios, discutidos casi siempre con apasionamiento, y su aparato publicitario, no es un *happening*?

Conversación con Lea Lublin¹⁰⁰

Graziella Pogolotti

Miembro del jurado del concurso de grabado de la Casa de las Américas, Lea Lublin ha permanecido por una breve temporada en La Habana. Anduvo un poco por todas partes. En el ambiente artístico, su presencia revivió el interés que despertaron sus cuadros de la exposición de pintores rioplatenses, una de las más importantes del pasado 1965 (Ver *Casa de las Américas* N°. 32).

–Esos cuadros respondían a una actitud de denuncia, de rechazo. Formaban parte de una serie intitulada Incitación a la masacre, y el personaje –siempre el mismo– desciende de Goldwater. En aquel momento, ante la amenaza de desencadenamiento de la barbarie, pensé, que lo que podía hacer como artista era denunciar el horror que se nos venía encima...

–Así fueron entendidos sus cuadros: las figuras deshumanizadas, próximas al animal, el brusco corte, frío, geométrico de la composición. Pero, ¿cuál ha sido la trayectoria de su obra?

–Trabajé un tiempo en la selva. Traté de descubrir su estructura. Encontré su fuerza, su barbarie. En otra etapa me habían interesado las multitudes expectantes de Buenos Aires, su pasividad. La experiencia de la selva me hizo comprender, sobre todo, la tremenda lucha de los animales, de los seres vivos, por la supervivencia, por vencer las dificultades impuestas por el medio.

–Visto de esa manera, el desarrollo de su obra creadora resulta de un continuo enriquecimiento, al calor de experiencias personales y de acontecimientos históricos. No puede hablarse de rupturas entre una y otra etapa. Hemos visto, aquí en La Habana, algunas reproducciones de sus obras más recientes. ¿Cómo pueden insertarse dentro de ese proceso?

–Incitación a la masacre surgió como una reacción ante la barbarie encarnada por la amenaza del goldwaterismo. Mis obras más recientes tienen otra raíz. Desde pequeños, en la escuela, en los días de conmemoración o de aniversario, nos han ofrecido una imagen convencional de nuestros próceres, de San Martín, de O'Higgins, de Tiradentes o de Sarmiento. Esa imagen gastada, descolorida, convertida en cliché, va royendo la naturaleza misma de los grandes personajes de nuestro pasado. Dejan de ser protagonistas vivientes de nuestra historia que, como tales, se encuentran entre nosotros, defendiendo como nosotros la idea del progreso, la civilización frente a la barbarie...

¹⁰⁰ En Revista *Casa de las Américas* N° 36-37, Año VI, La Habana, mayo-agosto 1966, pp. 201-202.

–Cabe señalar que en Cuba los viejos políticos trataron de robarle la entraña viviente a Martí, a quien defendían los verdaderos revolucionarios. Con la «generación del Centenario», que fue la del Moncada, esas ideas se volvieron acción, y Martí vive nuevamente entre nosotros. ¿Conoce Ud. un artículo de Carlos Fuentes, publicado en la Revista *Siempre!* en la que el novelista mexicano se refiere a sus cuadros más recientes?

–Sí. En «*La enajenación latinoamericana*», Carlos Fuentes utiliza de una manera parcial y ambigua algunos elementos tomados de una charla de amigos en su casa. Interpreta mis obras en el sentido opuesto al que he querido darles, para llegar a conclusiones que no comparto. Dice: «Lea Lublin: collage-hacinamiento de todas las banderas, todos los héroes, todos los slogans de las veinte patrias de nadie, sino de los próceres muertos que prestan su carisma a los próceres 'vivos'». Y concluye: «Lea Lublin: los héroes están muertos: murieron por nosotros: nadie más puede ser héroe... arte, vida e historia montados sobre los yesos helénicos de nuestro suficiente linaje espiritual: podemos dormir tranquilos: los próceres velan sobre nosotros». Pero lo que yo quiero obtener con mi obra es todo lo contrario: que los héroes dejen de estar sepultados bajo una capa de polvo, bajo una retórica que ya no tiene sentido. No queremos dormir tranquilos. Que los héroes y los próceres se encuentren de nuevo entre nosotros, que abandonen los pedestales de yeso, que sus imágenes tropiecen con los objetos familiares del mundo moderno. Por eso he utilizado un objeto que hoy todos conocen, el limpiaparabrisas, y una de mis obras tienen un título que no requiere mayor explicación: Ver claro.

–Aquí no puede hablarse propiamente de «cuadros», sino más bien de «objetos».

–Es una manera de acortar la distancia que separa la obra de arte del espectador. En un caso, el que contempla la obra puede manipular un resorte que abre paso a una corriente de agua. El limpiaparabrisas despeja la superficie y más atrás se encuentra el rostro del general San Martín. En otro caso, una estructura –algo así como un andamio– de dos metros cincuenta, deja paso libre para que el espectador pueda entrar en ella y apreciar el anverso y el reverso de la obra. El cuadro ha dejado de ser una superficie plana. El Che, Fidel, Sarmiento, reunidos, viven, forman parte de una misma historia.

Habíamos conversado en el Habana Riviera. Veinticuatro horas más tarde, Cuba entraba en estado de alerta. Y, ante la propuesta de abandonar el país amenazado, Lea Lublin decidía permanecer entre nosotros, «en disposición de tomar las armas si fuera necesario», y declaraba a *El Caimán Barbudo*: «Estoy consciente a plenitud de lo que ustedes han hecho hasta el momento, de su trascendencia histórica, de la forma en que ahora se sitúan ante estas agresiones; participar de todo ello, es relacionar el pensamiento con una actitud».

Rojo: destrucción del orden^{101 102}

Adelaida de Juan

La tentación de polarizar la historia se ofrece generalmente como una salida fácil. Como polos sucesivos desde la época de Vico, como simultáneos después. Así, en el terreno de las artes plásticas contemporáneas tenemos no sólo la dicotomía más evidente de figurativo-abstracto sino, dentro de cada una de ellas, las posibilidades clásico-barroco. O como diríamos hoy, intelectual-emocional; o, mejor aún, cerebral, arquitectural, constructiva, frente a expresionista, arte bruto, instintivo. Tal variedad de nombres es tanto mayor mientras más cercanos tengamos los grupos o tendencias. Muchas de estas diferenciaciones se asimilarán en una mirada distanciada en el tiempo porque no tienen una independencia total una de otra. Parten de troncos similares, tienen los mismos maestros y emplean un lenguaje común caracterizado por su posición antinaturalista, por su creencia en la existencia de los valores plásticos en cuanto tales, por su incorporación de otros materiales, tradicionalmente artísticos o no, al reino de la plástica. Son visiones interpretativas de la realidad. Las variaciones surgen entonces, no sólo de la interpretación sino, sobre todo, de la realidad escogida. Podemos aplicar normas similares al análisis de la forma de Picasso y la de Mondrian: la estructura del cuadro, los colores empleados, la organización en el lienzo. Pero Mondrian encuentra su realidad en el ángulo recto y la línea horizontal-vertical. Y Picasso, en *Guernica*.

Atendemos a uno de los extremos citados. El camino de Mondrian se cerraba sobre sí mismo, en cuanto a la aplicación rigurosa de los principios del neoplasticismo. Pero la prueba de que no fue un camino estéril se encuentra, por una parte, en todas las variantes de la plástica geométrica posterior, la más reciente de las cuales es el *op-art*. Por otra parte, se encuentra, de manera más sutil, en el empleo de las posibilidades señaladas por Mondrian, no ya como un fin sino como uno de los integrantes de un idioma pictórico. Ya en este punto, los elementos geométricos visibles se convierten en células de ese idioma. No se disfrutan como fuegos de artificio, no apelan a nuestro placer óptico. Son exigentes. Demandan porque son signos de otra cosa cuyo desentrañamiento se convierte en una actividad del espectador si quiere ser un dialogante con el cuadro. Y es éste, precisamente, el caso de la pintura de Vicente Rojo. No nos ofrece una obra fácil ni agradable. No se propone ser captada inmediatamente. Lo decorativo está ausente de sus cuadros. Sin embargo, su dificultad no es la de lo monstruoso sino la de la sequedad. Su angustia es la del que indaga

¹⁰¹ En Revista *Casa de las Américas* N° 38, Año VI, La Habana, setiembre-octubre 1966, pp. 108-110.

¹⁰² Exposición de Vicente Rojo, Galería Latinoamericana Casa de las Américas, junio-julio, 1966.

incesantemente. Pero Rojo no parece hurgar en la realidad inmediata a nosotros; eso nos acercaría a su mundo. Reconoceríamos lugares comunes, nos identificaríamos con alguna alusión de nuestro mundo cotidiano, aún en su forma más grotesca. Rojo nos elimina ese asidero. No nos permite esa comodidad ni nos otorga esa ventaja. Trabaja con sus signos, elabora sus señales y son éstos, y no otros, los que tenemos que descifrar. Esta labor se nos hace imperativa porque Rojo, pese a su reticencia, no nos deja tranquilos. Y creemos que produce este efecto porque, a su vez, tampoco él tiene tranquilidad. Sentimos sus problemas porque sus cuadros nos hablan de un hombre que se preocupa y al que no le basta con hacerlo él solo: reclama nuestro concurso, sin alharaca y, quizás por eso mismo, con insistencia mayor. Naturalmente, no basta que un artista se interrogue e intente interrogarnos. Es preciso, como punto de partida previo, que se tenga ya sabido cómo comunicarnos esas interrogantes. Rojo tiene ese aprendizaje hecho y, por consiguiente, puede estar haciéndolo siempre, ahora como parte de su expresión. No es la suya la variante del balbuceo sino la de la vía comunicativa. Y eso también produce la gran preocupación —en el sentido del indagar constante, del profundizar renovado— de sus cuadros. Tenemos ante nosotros una muestra que abarca los tres últimos años. Trabajo de artesano, trabajo de pintor que medita. Es importante ver los cuadros de Rojo así en serie. Se complementan uno a otro. Lejos de hacerse repetitivos, se enriquecen. Cada uno, siendo una obra de valor propio, añade algo a la serie. No diríamos que añade algo al otro cuadro, sino a nuestra comprensión del otro cuadro y, así, de la pintura de Rojo. La visión aislada de un lienzo nos permite apreciar una obra de excelente factura y valor. Ante la colección, comprendemos que nuestra apreciación de un solo cuadro ha sido como el haber oído una frase aislada de una conversación: la entendimos, nos reímos o no, y creímos haberla comprendido; pero al no tener el todo en que se movía, perdimos los matices y hasta el sentido último de su significado. De este modo, una de las *Señales* de Rojo es excelente; el conjunto de ellas mantiene esa calidad pero la redondea, la sitúa, le da el contexto necesario.

Algunas de las obras de 1964 presentan un elemento luego abandonado por Rojo: el relieve circular. En los *Iconos*, aquel pudiera tomarse como una vaga ilusión figurativa: los ojos, el hieratismo, el cerrarse sobre sí mismo. Pero al comprobar que simultáneamente el pintor lo utiliza en otros cuadros como uno de los elementos significativos de su expresión, comprendemos que va más allá. En la *Destrucción de un orden N° 20*, por ejemplo, los cuatro círculos en relieve presentan sucesivos grados de descomposición. De manera similar, Kandinsky decía que había escogido el círculo, como antes el caballo, por la infinita capacidad expresiva que le veía. Pero Rojo escoge el círculo para desbaratar esa infinidad de posibilidades. La perfección misma que engendra el círculo como forma de continuidad sin fin ni ángulo, provoca en Rojo el golpe decisivo que muestra la fragilidad y deja al descubierto el borde desgarrado. Este confrontar lado a lado lo pulido con lo deshilachado deviene uno de los signos del pintor. Sus *destrucciones* —del orden, de un mito— funcionan con ese mecanismo. Recorremos un metro pintado: su primera mitad nos tranquiliza. Franjas simétricas, ondulantes o rectas, de colores elementales. Y de repente, se enturbia nuestra visión: irrumpen machas, se emborrona o se corruga la tela hasta que apenas podemos percibir el

esquema original. El establecer el orden para, luego y al mismo tiempo, destruirlo, produce un desasosiego extraordinario por su misma simultaneidad. La dualidad es contrastante y se ofrece como complementaria: es la visión contemporánea de esos tímpanos románicos en los cuales, en una mitad, las figuras ascendían beatíficamente hacia la salvación mientras que en la otra mitad, otras figuras se precipitaban, retorcidas, en los abismos infernales.

Un recurso similar es empleado en *Tierra herida N° 1*, de 1965. En éste, sin embargo, la división es en base a la yuxtaposición. Son como dos cuadros que se unen y se integran. En el superior, los elementos de franjas rectas contrastan con el inferior, de colores terrosos que cubren, sin definirla, una superficie considerable.

En los cuadros de 1966, Rojo elabora, partiendo de este esquema, las *Señales*. En esta serie, estrechamente relacionada con la anterior, Rojo trabaja sobre un verdadero signo pictórico suyo. Es sencilla y sin complejidad aparente, especie de gran flecha abierta que el marco interrumpe. Utilizando una gama de color para cada cuadro –azul, amarillo– incorpora toques de otro color, el negro por ejemplo, a manera de acento. En otro cuadro, la *Señal N° 5*, reaparecen, dentro del signo citado, las franjas ondulantes que ya habíamos visto en alguna *Destrucción del orden*. Comprobamos así que Rojo está trabajando con formas plásticas que tienen un sentido para él, que integran su idioma personal.

La serie de *Televisión* (1966) obedece a otro esquema. En estos cuadros más pequeños, el negro nítido, el gris, sirven de contexto para la explosión de algunas líneas amarillas que aligeran y a la vez perturban la posible tranquilidad del cuadro.



Señal número 2.
Óleo sobre tela, 1966.

La indagación continuada de Vicente Rojo constituye una de las posibilidades del arte contemporáneo. En tanto que lo hace con la extrema honradez que lo caracteriza, sin trucage alguno, crece en valor. Tiene la pasión de lo austero. Profundiza porque carece del regodeo ornamental tan peligroso para muchos artistas, abstractos o no. Como no es efectista, su impacto es tanto más duradero y penetrante. Sus destrucciones son las del que construye, del que elabora una realidad perdurable, dejándonos participar del proceso de su creación.

La Habana, junio de 1966

La violencia^{103 104}

Adelaida de Juan

Los testimonios

Habíamos leído y oído hablar de los dieciocho años de lucha en Colombia. Marquetalia, El Pato, Tolima, Huila, Cauco, eran nombres inscritos en ese conocimiento. Por principio, comprendíamos su lucha. Pero se nos diluía un tanto en la totalidad de luchas similares. La comprensión, en el sentido de penetrar también emocionalmente, ha venido a individualizar los hechos. (Como la criatura vietnamita que llora al lado de la madre muerta o que acaricia la mejilla del padre maniatado; como la mujer dominicana herida, llevada en brazos por un compañero, nos han dado la imagen del pueblo heroico, de la indignación del vejado). Hemos adquirido esa comprensión al conocer hoy, mediante esta exposición colombiana, a Mariana Arteaga, asesinada en los momentos en que daba a luz; a Gregorio Cruz Carvajal, que escribe «pido auxilio porque quedé de limosna en la violencia y tengo obligación de familia y enfermo, soy operado»; a Marcelino Romero Barrios que denuncia pérdidas «dentro de la violencia», enumeración de cosechas, herramientas, vajillas, casa, que termina con «pérdidas humanas, mi padre, un sobrino»; a Salomón Espinosa Silva para el cual «en la violencia se esfumaron los últimos recursos que quedaban habiendo perdido hasta la Dignidad del hogar»; a Yolanda, esposa de un guerrillero, que participó en «La marcha negra» y relata cómo «la consigna es eliminar a todo ser humano, por esto la población desconfía de la tropa. Sabemos por experiencia que las tropas nos violan por la fuerza como le sucedió a una compañera cuyo nombre me reservo».

La violencia, ciega eruptiva, se convierte así en una realidad cotidiana. Se habla de ella con familiaridad. Para acallarla, la muerte violenta, una técnica variada de cortar cabezas, de abrir cuerpos, de sustituir fetos con piedras. Esa violencia no podía sino engendrar otra violencia, la surgida con el signo de la rebeldía justa, la lucha revolucionaria.

¡Qué griten las paredes!

(Del diario de guerra del comandante Hernando González,
muerto en Ríochiquito)

¹⁰³ En Revista *Casa de las Américas* N° 39, Año VI, La Habana, noviembre-diciembre 1966, pp. 139-141.

¹⁰⁴ Exposición homenaje a la lucha guerrillera de Colombia. Galería Latinoamericana de la Casa de las Américas. Agosto de 1966.

Los dos aspectos –la violencia, la lucha revolucionaria– producen el contrapunto de esta exposición. Se entrelazan y funcionan el uno por el otro. Las fotografías del Bloque sur de las Fuerzas Armadas revolucionarias de Colombia, donde hasta los niños integran grupos armados, tienen una explicación previa en los manuscritos de denuncia de los campesinos y una razón de ser en el programa agrario de los guerrilleros de Marquetalia y en las proclamas del sacerdote Camilo Torres. Ese guerrillero adolescente que posa sonriente con la muchachita de la sierra está hermanado con la niña asesinada que yace, los ojos abiertos y la cara sucia, al lado de una colilla de cigarro. Esa mujer vestida a cuadros que da un jarro de agua al guerrillero es quizás una de las denunciantes de la violencia. Los guerrilleros cubren la cabeza con una variedad de sombreros; de ser atrapados, ¿cuál de los métodos de cortarles la cabeza será utilizado? ¿A nivel de la cara o a nivel de los hombros para entonces introducirla en el pecho abierto? Pero en otra foto sonríen, reunidos alrededor del jefe que lee. Aún en otra foto, borrosa y lejana marcha, hombres y mujeres, por la montaña desolada. Hay en estas fotografías la misma fuerza directa que surge de la página torpe y desgarradora escrita por el campesino. Los rostros de los hombres son enjutos e impenetrables. El gesto les viene con la muerte, el estertor de la agonía o la rebeldía ante la injusticia. Entonces encuentran la acción, el plan y la palabra:

Querían hacernos confesar a la fuerza con el padre Andrade, uno de los 45 criminales de guerra, responsables de tan cruel operación. Yo no quise confesarme porque si lo hubiera hecho, habría tenido que decir:

Acúsome padre de que el ejército nos atacó por mar y tierra sin discriminación el día 22 de marzo.

Acúsome padre de que nos mataron nuestros hijos.

Acúsome padre de que nos persiguieron por la selva durante más de 70 días para terminar con nuestras vidas.

Acúsome de que nos secuestraron nuestros hijos, que son hasta ahora 460, nos arrasaron las sementeras y nuestras habitaciones.

Acúsome de que nuestro delito ha sido trabajar honradamente.

Acúsome de que todo el presupuesto nacional se esté convirtiendo en guerra y reinados.

(Asunción, una de las mujeres de El Pato, que participó en la Marcha Negra y estuvo presa 30 días)

En este contexto vemos los cuadros, grabados y dibujos también expuestos. Se hace difícil hablar aquí de influencias pictóricas, de Bacon, de Grosz, de Picasso; trazar paralelismos con el nuevo expresionismo, con Seguí, con Gironella, con Eiriz; recordar las técnicas del collage si la foto pegada al lienzo es la del rostro muerto de Camilo Torres, es la del cadáver del recién nacido, es la del guerrillero torturado. En el contexto en que se exponen, repetimos, forman parte de una unidad, funcionan en esa unidad y adquieren mayor sentido en ella. Y del mismo modo que las acciones son distintas, es evidente que las personas que

las ejecutan también lo son y aportan, cada una en lo suyo, su idioma. El uno, con su conocimiento telúrico, su sufrimiento ancestral, su respuesta primitiva que sólo recientemente ha adquirido conciencia y organización. El otro, con su conocimiento de escuela, con su lenguaje pictórico aprendido, con su compenetración por medio de la simpatía, del principio ético, para llegar –igual que su compañero campesino– a la conciencia de una realidad que es necesario reestructurar.

Los comerciantes de la violencia

(«Contra nosotros, campesinos revolucionarios... los comerciantes de la violencia». Del programa agrario de los guerrilleros de Marquetalia, julio 20 de 1964)

En los dibujos y grabados de Pedro Alcántara y Augusto Rendón aparecen reiterados los militares, los potentados, los eclesiásticos. Mezclados a ellos, sojuzgados, desnudos, convulsos, los hombres y mujeres de Colombia. Rendón, directo y feroz, utiliza, al pie, citas de Isaías, de David, de Jeremías, de Camilo Torres, de Neruda. El obispo de ojos procaces y manos de plegaria se combina con un oligarca elegante para aplastar una mujer decapitada y el cuerpo desgarrado de un hombre. Y Rendón cita a Jeremías «Pero en los bordes de tus vestidos han sido encontradas manchas de la sangre de los pobres y de los inocentes». Los militares cuyas gorras llevan estampado *U.S.* se acompañan de encapuchados con antorchas y un cura deforme; encima de ellos, contorsionados en el sufrimiento, los cuerpos desnudos de un hombre y una mujer. Una mujer desnuda está siendo torturada por militares, curas y encapuchados: la cita de Isaías de nuevo recalcar que «la vía de la paz no la conocen y la Justicia no existe en sus pasos». Rendón provoca así, por la fuerza extraordinaria de su obra, por la inmediatez de la realidad aludida y por el empleo de citas de la antigüedad, una especie de intemporalidad concretada en un hecho presente. Y al conocer ya cómo ha terminado siempre esa lucha eternamente reiterada, se complementa el impacto de su visión pictórica. Esta es ceñida; las figuras se agolpan, entrelazándose, confundiéndose. Los nefastos –esos comerciantes de la violencia– siempre están vestidos; sus uniformes: el del militarote con látigo, el del rico con traje de etiqueta que trata de disimular su gordura obscena, el del cura que lleva mitra y manto de obispo, el del encapuchado que oculta el rostro maligno. Los «pobres de la tierra» se presentan con la desnudez doble: la de la pobreza y la de la humillación de la tortura. Pero estos símbolos elementales, esas palabras proféticas añadidas, carecerían de eficacia si la mano del artista no supiera, como muy bien sabe Rendón, crear con ellos una obra que, además, tiene valor en sí, tiene fuerza y emoción en sí.

Trabajando con referencias similares a los militares, los curas, los torturados, Pedro Alcántara presenta una visión plástica diferente. Utilizando la línea como definidora de la forma, sus dibujos y grabados aparecen con una marcada limpidez. Se provoca entonces una simplificación del grupo temático, un reducirse a una escena definida y a alusiones

concretas. La hilera de cabezas degolladas que contemplan desde el fondo, al prisionero amarrado; la cabeza degollada que enarbola el soldado sobre un palo; los prisioneros arrodillados, desnudos y aullantes, que tienen encima la mano extendida del guerrillero. Los cuerpos no son manchas y formas expresivas, como en el caso de Rendón, sino definiciones lineales más tradicionales, cuya pureza misma provoca por contraste, la angustia.

En sus óleos, Carlos Granada elimina totalmente la representación de los torturadores. Presenta, solos, a los muertos. Sobre fondos negros y grises, figuras en rojo y blanco. Las cabezas separadas en el vientre. En recuadros, pequeñas fotos de cuando estaban vivos. Las manchas de sangre señalan el camino de tajo que cercena. Los brazos se levantan o sostienen la cabeza sobre el vientre. El estatismo de las figuras les otorga un carácter terriblemente hierático. Están ahí, pruebas implacables del horror. Son las huellas imborrables, inmutables. Son la acusación y la denuncia. Son los testimonios finales que exigen la reparación definitiva.

*Experiencia de la crítica*¹⁰⁵

Graziella Pogolotti

Un día, casi no recuerdo cómo, empecé a ofrecer charlas sobre artes plásticas y, sobre todo, visitas dirigidas a exposiciones que por aquellos años '50 había en La Habana. De ahí a la reseña, el paso no resultaba muy largo. Así me acerqué a la crítica, y posiblemente sea por esa razón que haya pensado siempre que quien se entrega a ese menester tiene muy poco de juez y es, en cambio, un intermediario. ¿Al servicio de quién? ¿Del Arte –así, con mayúscula–, de la sociedad, del público? De todos ellos, porque al fin y al cabo, cuando la historia va desbrozando lo pasajero, todos esos factores se reúnen y se hacen uno sólo.

Pero, en definitiva, este intermediario que se instala entre la obra de arte y el público, ha de ser algo más que un espontáneo, su tarea debe responder a un método, a un objetivo. Y el hecho cierto es que no ha habido crítica escrita en todos los momentos de la historia. La aparición de las contadas figuras de la crítica de arte de las que el hombre conserva memoria se produce en instantes en que a un gran desarrollo artístico se une la madurez de un estadio determinado del desarrollo de la sociedad. Así sucede con Vasari, cuando el arte renacentista ha sobrepasado su momento culminante y la sociedad que lo engendró se encuentra en franca decadencia, todo lo cual lo convierte en apologista del pasado. Un Diderot, en cambio, señala las pautas del gusto burgués, cuando coexisten y se encuentran en pugna la pintura amoral y cortesana de Boucher y la sensiblera y moralizante de Greuze, representación de los nuevos ideales. Por eso, Diderot mira hacia el futuro, y si hoy nos hace sonreír con harta frecuencia su énfasis admirativo ante el noble conjunto de una familia bien llevada, podemos seguir compartiendo muchos de sus puntos de vista, y coincidimos con muchas de sus críticas negativas. Lo importante es que el creador de la crítica de arte, al comentar los salones de su tiempo, se dirige a un público nuevo, en pleno desarrollo, que ya no está constituido solamente por coleccionistas, quienes eran en muchos casos verdaderos *dilettanti*. Baudelaire aparece en momentos de desencanto, el cual se va a acentuar con la frustración del movimiento revolucionario de 1848. El artista aborrece entonces al burgués y toma en cierto modo la contrapartida de lo que Diderot había preconizado. Por encima de los filisteos, admiradores del arte oficial, se dirige a los *happy few*. Pero, si leemos en la actualidad a Vasari como una curiosidad arqueológica, si en las críticas de Diderot advertimos primordialmente la huella del gran ideólogo de la burguesía dieciochesca, los comentarios de Baudelaire sobre Delacroix guardan su frescura original –hay penetración de artistas, de

¹⁰⁵ En Revista *Casa de las Américas* N° 40, Año VII, La Habana, enero-febrero 1967, pp. 116-122.

creador, y hay comprensión de los problemas pictóricos—, aunque nos separen de ellos las concepciones estéticas, muy marcadas por las ideas en boga en su tiempo.

Si el crítico es un intermediario y requiere un público y una sociedad que haya alcanzado cierta fase en su desarrollo, ello explica en buena medida su casi total ausencia en nuestro medio hasta el triunfo revolucionario. El siglo XIX, con un movimiento literario notable y una pujante oligarquía criolla, produce críticos en esa rama. No sucede lo mismo, en cambio, con las artes plásticas, Julián del Casal nos deja simples reseñas, y Martí, aunque pensando siempre en Cuba, vive fuera de ella y escribe para un público más vasto. En lo que se refiere a la etapa republicana, es en los años inmediatamente anteriores a 1959 que comienza a manifestarse en una pequeña capa de la burguesía, concentrada principalmente en La Habana, el interés por las artes plásticas. Hay, por otra parte, un movimiento pictórico nacional con varias décadas de duración. Pero en realidad se trata de un núcleo extremadamente reducido, integrado por unas cuantas figuras, en medio de circunstancias adversas. Las revistas tienen corta vida y pocos lectores. El movimiento intelectual, apresado entre las amplias capas populares sin posible acceso a la educación y una burguesía con la mirada fija en el extranjero, que no sabe siquiera reconocer a los que hubieran podido convertirse en sus ideólogos, carece de base real de sustentación.

El triunfo revolucionario transforma el panorama, y la necesidad de una crítica comienza a sentirse de manera apremiante. Un nuevo público está ahí, junto a la puerta, con la impaciencia de conocer, de comprender, con preguntas perentorias, que no siempre encuentran la debida respuesta, que requieren por lo regular soluciones más matizadas que el blanco y negro. El primer paso para el desarrollo de la crítica en Cuba se ha dado ya: consiste en la divulgación, destinada a facilitar el contacto entre la obra de arte y un público nuevo.

En este punto se me impone, ineludible, el grave problema del método. ¿Cómo se hace una crítica? ¿Qué es lo que debo buscar en una obra de arte? Para tratar de poner en claro, en la medida de lo posible, algunas de estas cuestiones tan relacionadas con mi actividad un poco semiprofesional de crítico, acepté ofrecer, hace algún tiempo, un curso sobre este tema en la Biblioteca Nacional. No esperaba encontrar una receta universalmente válida, sino proceder al análisis del método seguido por algunos maestros del pasado, apuntar algunos problemas, e incitar a los jóvenes a que se incorporen a un oficio tan poco frecuentado hasta ahora. No creo haber logrado ninguno de esos objetivos y quizás el mayor provecho se haya derivado de la obligación impuesta de plantearme sistemáticamente cuestiones relacionadas con una actividad que llevaba a cabo hasta entonces de una manera algo empírica. Planta parasitaria, intermediario, especie humana que no ha existido en todos los momentos de la historia, el crítico, más que cualquier otro trabajador de la letra, debe renunciar a los sueños de posteridad. Algunos quedarán para lectura de eruditos; otros, como ejemplo risible de la falta de comprensión de los contemporáneos ante una gran obra. El porvenir está reservado para quienes logren elaborar una visión original articulada a una concepción del mundo, y para los creadores literarios. La primera dificultad se deriva de un

problema de lenguaje. Por eso los poetas son a veces excelentes intérpretes de un artista por el que sienten afinidad.

Problema que la crítica académica resuelve fácilmente estableciendo el nexo ideal con una serie de normas preestablecidas y la crítica impresionista elaborando un poema en prosa, que tiene como punto de partida un cuadro o una escultura. Buena parte de la crítica contemporánea elude la cuestión con el empleo de un lenguaje abstruso, variable según las modas sucesivas. El comentarista se dirige en este caso a un número relativamente estrecho de aficionados, que pueden llegar a constituir un público de lectores en los países de mayor desarrollo cultural. Y suele suceder que este lenguaje supuestamente técnico resulte un sistema de señales paralelo que bien poco añade al conocimiento de la obra artística, algo semejante al que empleaban los médicos en tiempos de Molière. Sin los recursos de la vieja crítica académica, sin caer en el empleo de una adjetivación que el uso excesivo ha vaciado de contenido y que, además, ha sido puesta en crisis por algunas escuelas pictóricas contemporáneas –¿puede hablarse de un cuadro “bello” después del expresionismo?–, el método que me ha parecido más eficaz para una crítica que pueda tener algún valor como divulgación, es el de intentar un acercamiento a la obra a través de una descripción que contenga, implícitos, los valores dignos de destacarse. De esa manera, partiendo a veces de un detalle de composición, una mancha dispuesta en determinado lugar de la tela, existe la posibilidad, a través de sucesivas profundizaciones, de arribar a una comprensión más íntima de la obra de arte, que incluya algunos elementos de la concepción del mundo introducida conciente o inconscientemente por el creador. Pero no existe método universalmente válido, que pueda aplicarse de manera mecánica. El crítico ha de tratar de conservar esa indispensable actitud de disponibilidad inicial, que muchas veces, desdichadamente, los años de ejercicio profesional van limando, y que le permiten aceptar las ofertas de cada nueva exposición, abandonar el camino trillado y enfrentarse a la obra original adoptando, cuando sea necesario, un enfoque distinto.

Estoy en la Galería de La Habana, en esos blancos salones con sus recovecos, que me son tan familiares. El día de la inauguración recibí una impresión de conjunto, algunos cuadros me llamaron la atención, otros me despertaron recuerdos que no pude precisar en aquel momento. En esta hora poco frecuentada del día no hay visitantes y puedo andar libremente de un lado a otro. Los mismos cuadros de la vez primera vuelven a imponerse. Son, a no dudarlo, los puntos culminantes de la exposición. Hay que tratar de determinar en ellos los recursos que ha empleado el creador, esforzarse por desmontar el artificio –texturas, composición, color, etc.– y ver luego si ese mismo artificio aparece en las obras restantes, si se encuentra en él la clave de una etapa en el trabajo del artista. No siempre, sin embargo, puedo empezar por ahí, y en la mayor parte de los casos no hay que permanecer en esa fase de análisis puramente formal de la obra. Cuando Maurice Denis afirmaba que un cuadro, antes que un caballo de batalla, era una superficie plana recubierta de colores dispuestos en cierto orden, no pretendió reducir la pintura a simples efectos de mosaico. Pertenece, por el contrario, a una tendencia espiritualista, y sus obras, excesivamente cargadas de contenido literario, así lo demuestran. Su llamada al orden resultaba oportuna en

una época en que predominaba la tenencia a limitar la apreciación del cuadro al relato conmovido de la anécdota. La larga y brillante trayectoria abstracta nos ha acostumbrado un tanto al extremo contrario, y nos limitamos a advertir texturas, color y, de un tiempo a esta parte, “grafismo” o “caligrafía”. Habría que tomar ahora la frase de Maurice Denis dándole un sentido algo distinto y decir que un cuadro no es solamente una superficie plana cubierta por colores dispuestos en cierto orden, y que en la mayor parte de los casos habremos de descubrir en él, asimismo, un contenido que es la de un individuo, instalado emocional, una concepción del mundo dentro de una clase social o situado frente a ella, en un momento determinado de la historia. Podemos apreciar un paciente refugio de texturas ateniéndonos a una visión casi puramente táctil. Sin embargo, tendencias recientes, como la nueva figuración y el *pop art*, exigen otro enfoque.

Volvamos a la Galería de La Habana. Una vez que se produzca –y eso no siempre se logra– el descubrimiento de la “clave” de la exposición, lo indispensable es determinar su relación con la obra precedente del artista, si se trata de cristalización de tendencias anteriores, de búsqueda de nuevos senderos, y en cada uno de estos casos, esforzarse por desentrañar si el problema se encuentra en la relación del creador con su obra, si es el del hallazgo de un lenguaje determinado, o si los cambios ocurridos en la obra en desarrollo tienen relación con el momento histórico.

Ya he señalado en otra oportunidad cómo la década del ‘60 –más concretamente, los años transcurridos desde el triunfo revolucionario– marca en nuestra pintura, y posiblemente en nuestra cultura toda, un cambio de tónica, vuelta a lo figurativo en algunos casos, presencia acrecentada del expresionismo, aparición del *pop*. Nuevo contacto con la vida, pero contacto muchas veces angustiado que no debería corresponder, según algunos teóricos, a una etapa de edificación. Cuidémonos de apreciaciones apresuradas y mecánicas. Cuando Racine llevaba a la escena la trágica y voluntaria renuncia a la felicidad de Tito y Berenice, no estaba conciente de expresar de esa manera la derrota de una capa social en sus aspiraciones políticas. Los años que han pasado desde el 59 han sido de grandes conquistas y de edificación, pero también de luchas y de grandes peligros. Sin recostarse en el *cliché* y la frase hecha, el crítico no debe olvidar la presencia de esas corrientes dominantes de la historia y la influencia que ejercen en toda obra de arte.

En el análisis del sentido profundo de la obra, contenido y forma son, de hecho, inseparables. Para leer el verdadero sentido de un cuadro, no basta con descifrar la anécdota, aunque ésta pueda ofrecer en ciertos casos algún dato útil. Millares de cuadros sobre tema religioso se produjeron en el Renacimiento y el Barroco. A veces resulta interesante apuntar el predominio sucesivo de unos temas sobre otros, debido a la influencia más o menos preponderante de distintas órdenes religiosas y al carácter diferente que éstas fueron dando a la propaganda. Pero lo que importa sobre todo es el tratamiento que esos temas reciben. La armonía y el equilibrio de las composiciones renacentistas corresponden al esplendor del humanismo burgués. En ciertos casos, estas características se agudizan, el dibujo se vuelve incisivo para hacer olvidar la morbidez de las carnes. Nos encontramos ante una voz discordante, la de un simpatizador de Savonarola, Sandro Botticelli. Más que el tema

mitológico, su *Nacimiento de Venus* sugiere la evocación de la mujer antes del pecado, con la figura femenina surgiendo impoluta de una concha, en perfecto aislamiento. Belleza física y moral se encuentran aquí estrechamente unidas. El voluntario desequilibrio de las composiciones de la etapa subsiguiente, acentuado por el empleo del claroscuro. Se relaciona de manera muy evidente con todo un panorama de la época. A pesar de que el vínculo entre los factores socioeconómicos y la obra de creación resultan mucho más fáciles de advertir en retrospectiva, algo pueden ir haciendo los contemporáneos para desbrozar el camino a los

futuros historiadores. Si les falta la perspectiva, tienen en cambio la ventaja de la experiencia vivida en común. Cuando vi por vez primera la *Ciudad* (1962) de René Portocarrero, comprendí de inmediato que me encontraba ante una obra importante, pero me sentí dominada por ella. Aquella masa de color me abrumaba. Reconocía en el cuadro a La Habana y



René Portocarrero. *Ciudad (o Paisaje de La Habana en rojo)*.
Óleo sobre tela, 1962

veía pesar sobre ella algo terrible. Era el cielo, que pesaba sobre las cúpulas de los edificios. Estaba ante una ciudad

amenazada. Pero fue tan sólo cuando pude mirarlo más de cerca, reposadamente, cuando logré aislarme, que descubrí en un rincón de la tela una plazoleta desierta, con una estatua en el centro, de ésas que hay tantas en La Habana y que nos sorprenden por las noches con su silencio. Olvidé el cuadro. Aquello había despertado en mí un número infinito de evocaciones. Volví otro día y lo primero que hice fue buscar mi placita. Y a partir de ahí, empecé a descifrar el cuadro. Reconocía las cúpulas, que no eran copia de ningún edificio determinado, pero reflejan muy bien cierta arquitectura habanera de la primera república. Los caminos para el encuentro con una obra de arte son múltiples. Pasan siempre a través de la experiencia personal –los recuerdos, la sensibilidad– del que la contempla. Pero la “ciudad amenazada” adquiere su verdadero sentido cuando se compara con las anteriores del propio pintor. El momentos de transición, la observación de un crítico sagaz puede convertirse en ayuda para el artista, haciéndole percibir lo que, muchas veces por hallarse en el corazón del problema, no ha llegado a advertir plenamente. Pero no hay que hacerse muchas ilusiones: esta colaboración se produce pocas veces.

Claro que resulta difícil establecer el lindero entre lo que realmente ha de descubrirse en una obra determinada y lo que el espectador pone de su parte, lo que es simple elaboración de otra mente creadora, puesta en marcha ante un espectáculo determinado. El crítico es algo más que una mirada. Es otra conciencia que une a la experiencia y al gusto de su tiempo, su propia experiencia personal. Es un testigo, representación de un criterio más o menos difundido, que establece con la obra de arte un verdadero diálogo. El valor de un cuadro puede determinarse en la medida en que la

prolongación del diálogo se haga posible. No quiere decir que la dificultad conlleve la calidad. Hay obras excelentes que se nos entregan desde el primer momento. Pero en la medida en que cada nuevo encuentro resulte para nosotros plenamente satisfactorio, si a la décima visita descubrimos una mancha rosada, hasta entonces inadvertida, que nos permita establecer nuevas relaciones entre sus distintos elementos, entonces podremos estar seguros de la riqueza y de la fuerza de la obra de creación. Me ha sucedido alguna vez volver a una exposición después de haber enviado la reseña a la imprenta y salir convencida de la pobreza de mi propio comentario. Por eso y para evitar en la medida de lo posible el caer en divagaciones marginales, conviene enfrentarse nuevamente con la obra, una vez esbozada la crítica.

Una recomendación final: importa conocer los rudimentos del oficio, lo que no implica que la crítica deba basarse en el mero análisis de cuestiones técnicas. Sin embargo, el haber sufrido en carne propia las dificultades que tienen que vencerse para lograr tal o cual efecto, permiten apreciar mejor el esfuerzo realizado en un trabajo que tiene mucho –y no hay que olvidarlo– de artesanía. Claro que el conocimiento directo de esta experiencia se compensa en cierta medida con la visita frecuente a los talleres y con el contacto directo con los artistas, que suelen hablar con gusto de los problemas de su oficio.

Intermediario y, como tal, representante del gusto y de la opinión de una clase o de un sector de la sociedad, el crítico tiene como pocos una responsabilidad moral. El último siglo y medio de historia artística, que con tanta frecuencia ha visto producirse la disensión entre las tendencias artísticas y la sociedad de su tiempo –los impresionistas bajo el Segundo Imperio, los cubistas y las *fauves* en la Tercera República– ha conocido a dos personajes característicos: el juez severo de los salones, encarnación del gusto oficial y del conservadorismo burgués, y el hombre de letras, amigo de pintores, como sucedió con Zola y Apollinaire, que se convierten en su portavoz. De ahí se ha pasado, en fecha más reciente, a la aparición de otro fenómeno: el portavoz de determinado grupo, abstracto o surrealista, que elabora fragmentos literarios sobre la “pintura gestual” o anda a caza de obsesiones sexuales. Defensor militante de todos los miembros de determinada secta, es implacable con los demás. Se trata, claro está, de una consecuencia de la penetración de la empresa capitalista en el mercado artístico. El cuadro ha dejado de ser un objeto de contemplación para convertirse en inversión más o menos segura, no sujeta a devaluaciones y que puede alcanzar además precios fabulosos, todo lo cual va unido a un fraccionamiento creciente de tendencias y grupos, entre los cuales la comunicación se hace cada vez más difícil, en los precisos momentos en que los mayores recursos técnicos de que se haya podido disponer nunca, ponen a la disposición de un público en desarrollo un inmenso “museo imaginario”. Monografías, reproducciones, documentales nos permiten hoy conocer el arte de Cambodia y la escultura negra, los relieves románicos más inaccesibles y la pintura de Piero della Francesca. Con la extraordinaria habilidad que ha tenido la burguesía para arrancar sucesivamente el elemento de rebeldía de todas las corrientes disidentes, hoy lleva adelante una tarea de divulgación que alcanza en los países desarrollados a los capas privilegiadas del proletario y les entrega una historia y una crítica de arte admirablemente bien vestidas, cada

vez mejores desde el punto de vista técnico y en cuanto a las zonas del conocimiento que abarcan, pero privadas de entraña. Por otro lado, buena parte de la crítica marxista, tarada de dogmatismo, se ha limitado simplemente a descartar siglo y medio de historia con los calificativos de burgués y formalista.

De ahí la urgencia de formar críticos en Cuba. Casi todo está por hacer, desde el replanteamiento del significado cabal de la herencia cultural en un país recientemente liberado como el nuestro, donde la verdadera historia de las artes plásticas comienza en el siglo XX, en el que además pueden utilizarse todos los recursos de la técnica moderna para hacer divulgación verdadera, para que la obra de arte pueda sentirse creación del hombre en su plenitud, como goce de los sentidos, como vía de conocimiento y como producto de la historia. En tales circunstancias, al crítico se le exige mayor responsabilidad. Un dictamen inapelable ha de tener ahora más peso. Pero al mismo tiempo, tenemos que liberarnos del temor provinciano de perder el último tren de Nueva York o de París que incita a algunos a defender lo nuevo porque es nuevo, sin caer por ello en el extremo de aferrarnos a viejos esquemas ya superados. Es un trabajo difícil, que por eso mismo vale la pena. En la Cuba de hoy, el crítico es responsable ante una sociedad que sostiene con su esfuerzo un movimiento cultural que le es todavía en gran medida ajeno, pero que le pertenecerá plenamente cuando ese movimiento tenga raíces más profundas y cuando la gran masa trabajadora supere las lagunas de educación que persisten como herencia del subdesarrollo. Es responsable también ante una tradición artística surgida a contrapelo de una sociedad indiferente, hecha a base del sacrificio personal de los artistas, y que sitúa Cuba en uno de los primeros lugares del continente. Tiene una responsabilidad ante los artistas que trabajan ahora en su país, en lo que a artes plásticas se refiere, ante los cuales se plantean numerosos problemas de conciencia y sobre quienes repercuten los problemas que existen en el mundo del arte contemporáneo, donde se suceden las escuelas con una rapidez vertiginosa. Ellos necesitan muchas veces apoyo, estímulo. No han encontrado todavía su público y vacilan ante el camino a seguir. Cada cual piensa su poco en la posteridad. Hay que saber a veces renunciar a una frase ingeniosa y demoledora frente a la obra de quien tantea. Pero el esfuerzo no ha de ser baldío, convencidos como estamos que tenemos todas las posibilidades para que se desarrolle entre nosotros una verdadera cultura socialista, joven, fuerte y moderna.

El sol para quien sabe reunir^{106 107}

Adelaída de Juan

Matta entra en un aula de la Escuela Nacional de Arte. Se acerca a los cuatro o cinco alumnos que están trabajando solos y, al ver un libro de zoología, empieza a conversar sobre las formas que surgen del ojo de una mosca, del ala de una mariposa, de las entrañas de un insecto. Pasa rápido a las manchas de pintura sobre una paleta; saca su lápiz y va rodeándolas con un contorno –que sólo él ha vislumbrado hasta ese momento– para hacernos ver un paisaje, un animal, una flor.

Este provocar la imaginación ha sido siempre una de las funciones de Matta en la pintura contemporánea. Ya se ha hablado de su “conversación catalizadora” desde la década del 40 en que, establecido en Nueva York como tantos otros artistas que huían de la guerra en Europa, influyó sobre los expresionistas abstractos y en especial sobre un artista de tan delicada fantasía como Archile Gorky. En Francia y en Italia luego –y en Cuba en varias ocasiones ya– su pintura, su presencia, sus “fuegos de artificio” como los llamara Cartier Bresson, han enriquecido y estimulado a los jóvenes pintores.

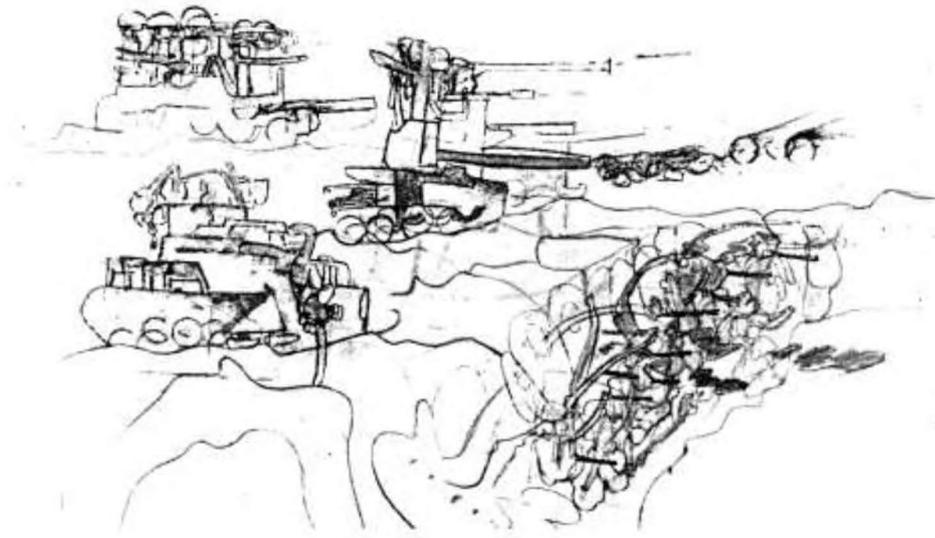
Esta vez hizo cristalizar, con los estudiantes de la Escuela, el proyecto de hacer en equipo, un mural para el nuevo pueblo de San Andrés en Pinar del Río. Sobre cartones grandes (y recordemos a propósito del tamaño, que es Matta quien reinicia en 1944 con obras como *El vértigo de Eros*, la dimensión monumental de los cuadros americanos que tan frecuente se ha hecho después) se despliegan escenas llenas de un alegre sentido del juego, del amor, de la naturaleza. Sobre ese dibujo básico, los jóvenes habrían de llenar el espacio para lograr la obra en conjunto. El diseño, usado como ilustración del catálogo de la exposición en la Casa de las Américas, contiene varios de los elementos constantes en la pintura reciente de Matta: la preocupación por cambiar el concepto de la pintura como creación individual y la presencia de sus *criaturas*.

Estas se iniciaron con *Un poeta*, retrato de André Breton hecho en 1945. Con ellos, Matta ha desarrollado una verdadera demonología que puebla sus cuadros desde entonces. Terribles a veces como en *Estar con* (1946), sarcásticas otras como en *La Banal de Venecia* (1956), en la presente exposición se dividen en dos secciones bien diferenciadas. “El goce de vivir” está constituido por una veintena de óleos, donde la pareja se mueve ligeramente y al mismo tiempo con una especie de gravitación propia. El pintor ha inundado las obras, como en otros períodos anteriores de su carrera, de una luminosidad cromática, sobre todo en los

¹⁰⁶ En Revista *Casa de las Américas* N° 42, Año VI, La Habana, mayo-junio 1967, pp. 141-142.

¹⁰⁷ *Para que la libertad no se convierta en estatua*. Exposición de óleos y dibujos de Roberto Matta. Casa de las Américas, marzo 1967.

verdes y los azules, que constituye un verdadero eje. Evita el horizonte tradicional para provocar la sensación de que las figuras están suspendidas en un espacio suyo. Dan la impresión de sumergirse en un mundo como submarino, transparente y enjorado. Las *criaturas* han encontrado su ambiente; sus movimientos son libres, como libres son su interrelación y sus gestos. No se trata de la alegría expresada por la risa sino a través de la actitud corporal toda, de la perfecta armonía entre los seres y su mundo.



De la serie *Los desastres del imperialismo*. Dibujo.

Es esta armonía entre el hombre y su ambiente lo que ha preocupado a Matta desde hace cerca de veinte años. Y en esta exposición, los óleos mencionados se complementan con una creación de forma original, físicamente tridimensional, que consiste en un cuadro que se abre en seis para indicar un ambiente total, que englobe a la persona que lo contemple. Su espacio constituye una continuidad que necesita ser completada por el espectador. Para el artista esto es mucho más que un juego formal. “Dar la imagen de la extensión de la conciencia en la forma de los seis lados de un cubo, es” –ha dicho Matta– “una proposición ingenua y elemental, más en un comienzo. Me propongo usar esos seis lados del cubo, las paredes internas del cubo, como la imagen que se extiende al infinito, y que deben ser percibidos desde el centro geométrico de ese cubo. Propongo, pues, colocarse por el entendimiento, por la conciencia, por la alucinación, por todos los medios posibles en el centro del cubo, para hacer coincidir ese centro con nuestro órgano de percepción que no es ya ni la pupila ni el ojo mismo, sino, por así decir, el ojo de la conciencia... Yo lo hago así cuando pinto. Cuando hago un cuadro, pinto alrededor de mí; he tratado de hacer como si estuviera situado en el centro del cubo y el cuadro, en vez de ser una ventana delante de mí, es los seis lados de un cubo. Entonces el espectador no es ya un espectador, sino un ‘ser’ ya que adquiere conciencia de ser... Ser artista es una razón social, es la condición de algunos

hombres. Es necesario hablar por el oprimido, darle conciencia de su situación y poco a poco, crear una sociedad basada en la solidaridad y no en la concurrencia”.

Es consecuente, partiendo de estas palabras de Matta, la temática que le ha ocupado en los últimos años: el asesinato de los Rosenberg, las torturas de Djamila Boupacha, las matanzas de Alabama, la hora de la verdad (Grimau), la agresión a Santo Domingo, la guerra de Viet Nam –tema este último que, bajo el título de “Los desastres del imperialismo”, ocupa la otra sección de la muestra actual. Dibujos hechos en Cuba, febrilmente, como da la impresión Matta de hacerlo todo. La incesancia de este pintor es posible –cosa clara– por una práctica y un dominio absolutos de su lenguaje. No se trata de virtuosismo sino del inagotable fluir de un talento inquieto. Matta está creando imágenes siempre: cuando habla, parece brincar de un tema a otro para luego retomar, con una lucidez implacable que uno tiende a olvidar por momentos, todos los puntos tocados. En sus títulos, saca las palabras de su contexto. *Le vertige d’Eros* se confunde, con toda malicia, con *Les verts tiges des roses*,¹⁰⁸ y así *Inscape*, *Ellminonde*, *Nasser o no nacer*,¹⁰⁹ y, en esta exposición, *María de dolores*. En su pintura sucede lo mismo: plantea el “jugar” con los colores y las formas, pero es exigente hasta la intolerancia cuando le choca, como algo físico, una nota falsa, un “juego” que no esté respondiendo a una verdadera necesidad expresiva. Esta necesidad la vincula inevitablemente a la condición *humana* (el subrayado es de él). No concibe hoy una pintura que no colabore, por su fuerza imaginativa, en la creación de un idioma que corresponda al de su pueblo: “el arte de convertir la humillación en energía combativa para recuperar la dignidad”, escribió hace poco más de un año de la pintura latinoamericana. Las variadas obras dedicadas a Cuba (entre otras, recordemos el tríptico de 1958-1959, *Cuba sí*, 1959, *Cuba, amor*, 1962, *La zafra*. *Ciencia, conciencia, paciencia*, 1963, el mural de La Casa de las Américas, 1963) constituyen el lado afirmativo de este planteamiento. La aparente contradicción se resuelve así por la intención manifiesta y sostenida de su obra. Insistencia en el Eros, en el juego, en la luz, en los colores fosforescentes, utilizados con la finalidad que él mismo ha dicho es la de “mostrar la guerra imperialista, la monstruosización del hombre por el dinero como las fuerzas más nefastas contra la felicidad del ser humano... El sol para quien sabe reunir”.

¹⁰⁸ *Le vertige d’Eros: El vértigo de Eros. Les verts tiges des roses: Los verdes tallos de las rosas.* Nota de esta edición.

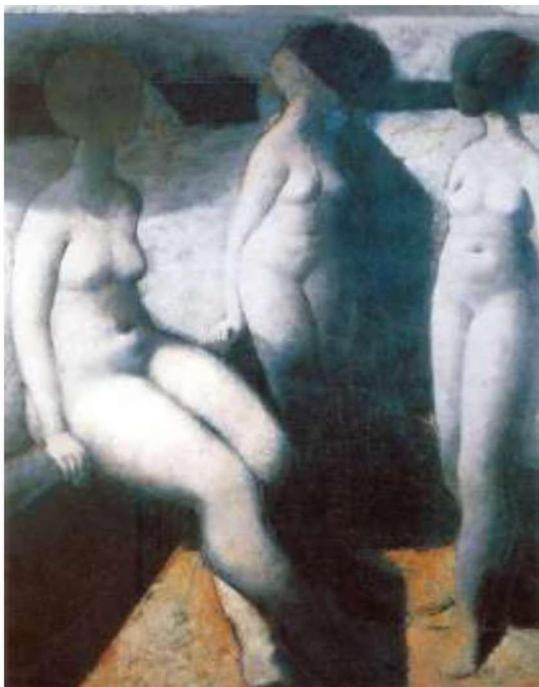
¹⁰⁹ Gamal Abdel Nasser (1918-1970). Político egipcio. Como Presidente de la República tomó medidas que favorecían al país, como nacionalizar el canal de Suez, hecho que provocó, entre otras cosas, la intervención militar de Inglaterra, Francia e Israel que veían afectados sus intereses económicos. En *Nasser o no nacer* Matta emplea el apellido del líder en un fino juego de palabras; se refiere al nacimiento de una nación liberada. Nota de esta edición.

Apropósito de una exposición de Piza^{110 111}

Adelaída de Juan

En los últimos veinte años la pintura latinoamericana ha verificado el triunfo del internacionalismo, no en el sentido de un estilo universal sino de un nuevo lenguaje que abarca varias modalidades. Terminada la era de los indigenistas, que a veces lo eran sólo por ciertos elementos formales o temáticos introducidos en la obra sin mayor elaboración, los artistas latinoamericanos se incorporan a tendencias mundiales centradas casi siempre en París, que sigue siendo su meca, física y espiritual. Y se sitúan entre los dos grandes corrientes –la figurativa y la abstracta– que, por otra parte, se traslapan en el empleo de técnicas plásticas. La primera acentúa elementos de la vida social, bien por la introducción y el uso de formas comerciales, bien por lo grotesco, que llega a constituir un violento comentario de la realidad contemporánea. Tal el caso de Macció, Lublin, Seguí, en Argentina; de Cuevas, Gironella, Coronel, en México; de Eiriz, en Cuba; de Botero, en Colombia, para

mencionar sólo algunos.



Armando Morales. *Mujer a punto de volver*.
Óleo sobre tela.

La pintura abstracta de la posguerra tiene un antecedente en la pintura constructiva del uruguayo Torres García y en el camino abierto por el cubista argentino Pettoruti. Surgen escuelas abstractas diversas en varios países: siguiendo la tendencia informalista unos, como Mabe en Brasil, Morales en Nicaragua, Szyszlo en Perú, Felguérez en México, Zañartu en Chile, Vidal en Cuba. Otros se mantienen fieles al rigor constructivo plástico, cuya línea puede seguirse desde las escuelas rusas y neoplástica holandesa de la segunda década del siglo hasta las más recientes investigaciones del arte óptico, pasando por la Bauhaus de los años 20 y el grupo parisién *Nouvelle Réalité* de los años 30.

¹¹⁰ En Revista *Casa de las Américas* N° 43, Año VII, julio-agosto 1967, pp. 117-118.

¹¹¹ Exposición de grabados de Arthur Luiz Piza. Abril-mayo 1967. Galería Latinoamericana, Casa de las Américas.

Dominando la disciplina de este arte no-figurativo, varios pintores desarrollan estilos individuales, que van de la austeridad de un Vicente Rojo a la superposición de planos de un Gerszo; del vértigo de los tableros de Antúnez a las variantes refinadas del *op* de Soto o los mosaicos pintados de Piza.

El terreno común que parece tener corrientes tan diversas es la apertura al intercambio internacional. Si antes de la segunda guerra sólo se hablaba del muralismo mexicano por una parte y, por otra, de figuras aisladas de extraordinario valor que no encontraban eco en sus países (Figari, Torres García, Matta), ahora se habla de grupos nacionales, aunque muchos de sus integrantes se ven impulsados aún a vivir en Europa. Las exposiciones bienales y los concursos (Brasil, México, Argentina y, con creciente vigor, La Habana) marcan la incorporación a las formas recientes de arte: ya ha pasado la época del escándalo ante lo nuevo y, aunque a veces se corre el peligro de sentir la fascinación de lo novedoso, la irradiación del arte latinoamericano es indudable.

Ha de verse entonces lo latinoamericano en cierta temática particular que sirve de vehículo al artista que ya ha asimilado el idioma plástico contemporáneo. Citemos tan sólo varios ejemplos cubanos: *La jungla* que Lam pintara a inicios de la década del 40 y las series de rostros de Martí en que trabaja Raúl Martínez en la actualidad: cuadros en los cuales el asunto se elabora con pleno dominio expresivo y marca, por así decir, el carácter de la obra. También es el caso, aunque con otro matiz, de los interiores de Amelia Peláez y, sobre todo, de *La ciudad*, ejemplar visión imaginativa y real, con que Portocarrero obtuviera el premio Samba en la Bienal de Sao Paulo de 1963.

Esto es más difícil de apresar, evidentemente, cuando se trata de cuadros abstractos. Su mismo voluntario desasimilamiento de la realidad externa, esa búsqueda de la “realidad constante” de que hablara Mondrian, provoca un terreno uniforme para los artistas de diversas latitudes. Quizás –para seguir con Cuba– los trabajos de Martínez Pedro sobre el tema de las *Aguas territoriales* pueden ofrecer un ejemplo de insistencia en color y luz determinados que sirven de suave lazo de unión con la isla.

Las calcografías de Piza

En la Bienal de Venecia de 1966, el premio David Bright fue otorgado a Arthur Luiz Piza. Así, a los 38 años, el brasileño atrae la atención como uno de los más destacados grabadores del mundo. Como muchos de los artistas latinoamericanos que hemos mencionado, Piza se establece en Europa durante la década del 50. Desde entonces, trabaja con Friedlaender, expone en La Hune, es premiado en diversos concursos en Sao Paulo, Grenchen, Santiago de Chile; en 1965, obtiene el Premio de grabado en el Concurso de La Habana convocado por la Casa de las Américas.

La textura es una de las preocupaciones más constantes de la pintura de nuestro siglo. A la acentuación del empaste –método tradicional– los cubistas añadieron los *papiers collés*, los dadaístas el relieve en madera o cartón o cualquier otra substancia que tuvieran a

mano; la nueva figuración hace ensamblajes y, al igual que los cinéticos, utiliza los mecanismos eléctricos. A veces, un modo de ligarse a la realidad externa llega a constituir una parte integral del idioma plástico. En Piza, esta manera expresiva es esencial a su obra. Expone, en 1961, en la *Galerie XXe. Siècle* de París, las primeras obras llamadas mosaicos pintados. Creación personal, emplea los recursos del óleo y de los *collages*; las teselas del antiguo mosaico son aquí pequeños cartones pintados y el fondo es una tela trabajada según los procedimientos tradicionales. En las calcografías que ahora expone, el relieve lo trabaja con la misma gubia, logrando diversas formas. Estas, en los grabados de hace unos cinco años, son aisladas, se mueven libremente, como sueltas, en un espacio que se abre entre ellas. En los más recientes, se han ceñido, centrándose a veces en un óvalo, a veces en formas más irregulares. Su gama cromática es insistente: azules con preferencia, rojos que inundan toda la superficie del grabado; tonos neutros para los fondos. Piza es artista de la sobriedad: contenidos en ese núcleo, los relieves de diversa forma y tamaño, van creando espacios y movimientos siempre dominados por la maestría del grabador. En su relación con los fondos de superficie y color tenues, comparten con algún cuadro de Bissière y de Viera da Silva, la cualidad sugerente de infinitud controlada, la serenidad que surge de la disciplina y la estructuración.

El arte y el equivalente social^{112 113}

Karel Kosík

La investigación filosófica se distingue por completo del mero moverse en círculo. Pero ¿quién se mueve en círculo, y quien plantea cuestiones filosóficas? El círculo en la reflexión es un círculo de problemas en cuyo ámbito el pensamiento se mueve con la ingenua convicción inconsciente de que es su propia creación. La problemática está trazada, las cuestiones han sido ya programadas, y la investigación se ocupa de precisar los conceptos. Pero ¿quién ha trazado y determinado la problemática? ¿Quién ha descrito el círculo que delimita la indagación?

En las discusiones sobre el realismo y el neorrealismo las definiciones se precisan, los conceptos se reforman, algunas palabras son sustituidas por otras, pero toda esta actividad se desarrolla sobre la base de un supuesto tácito no investigado. Las discusiones giran en torno de la actitud del artista hacia la realidad, o acerca de los medios con que pinta la realidad, en qué medida adecuada y auténtica, o sobre si el artista refleja de un modo adecuado, veraz y artísticamente perfecto esta o aquella tendencia de la realidad, pero siempre se presupone tácitamente que lo más evidente, lo más notorio, y, por tanto, lo que menos requiere investigación y análisis es precisamente la realidad. Pero ¿qué es la realidad? ¿Pueden ser fecundas las discusiones sobre el realismo o el no realismo, si sólo precisan los conceptos relacionados con los problemas *secundarios*, mientras queda sin explicar la cuestión *fundamental*? ¿Es que semejante discusión no requiere una “revolución copernicana” capaz de poner sólidamente sobre sus pies toda esta problemática que se halla invertida, cabeza abajo, y que mediante el esclarecimiento del problema central siente las premisas necesarias para resolver las cuestiones ulteriores?

Toda concepción del realismo o del no realismo se basa en una concepción, consciente o inconsciente de la realidad. Lo que sea el realismo o el no realismo en el arte dependerá siempre de lo que sea realidad, y de cómo se conciba la realidad misma. Por tanto, el planteamiento materialista del problema comienza en el momento mismo en que se parte de esa dependencia como de un fundamento esencial.

La poesía no es una realidad de orden inferior al de la economía; es también una realidad humana, aunque de otro género y de forma diversa, con una misión y un significado distintos. La economía no genera la poesía, ni directa ni indirectamente, ni mediata ni inmediatamente; es el hombre el que crea la economía y la poesía como productos de la

¹¹² En Revista *Casa de las Américas* N° 44, Año VII, La Habana, setiembre-octubre 1967, pp. 24-34.

¹¹³ Capítulo del libro *Dialéctica de lo concreto*, que publicará próximamente la Editorial Grijalbo de México, con prólogo y versión española de Adolfo Sánchez Vásquez.

praxis humana. La filosofía materialista no puede fundar la poesía sobre la economía, ni tampoco enmascara la economía –entendida como única realidad– bajo diversas apariencias menos reales y casi imaginarias, como la política, la filosofía o el arte; debe, en primer lugar, investigar el origen de la economía misma. Quien parte de la economía como de algo ya dado y no derivable ulteriormente, como la causa más profunda y originaria o única y auténtica realidad que no admite indagación, transforma la economía en un resultado, en una cosa, en un factor autónomo y, con ello, la convierte en un fetiche. El materialismo dialéctico es una filosofía radical porque no se detiene en los productos humanos, como si fueran la verdad en última instancia, es decir, hasta el hombre como sujeto objetivo, hasta el hombre como ser que crea la realidad social. Sólo sobre la base de esta *determinación materialista* del hombre como sujeto objetivo, esto es, como ser que crea una *nueva* realidad, una realidad social con los materiales que proporciona la naturaleza y, como condición imprescindible, en armonía con las leyes de la naturaleza, podemos *explicar* la economía como estructura fundamental de la objetivación humana, como esqueleto de las relaciones sociales, como la característica básica de dicha objetivación, como fundamento económico que determina a la superestructura. El primado de la economía no deriva de un grado más elevado de realidad de algunos productos humanos, *sino del significado central de la praxis y del trabajo en la creación de la realidad humana*. Las consideraciones renacentistas sobre el hombre (y fue Renacimiento el que descubrió el hombre y el mundo humano para la época moderna) comenzando desde el trabajo, que es concebido en un amplio sentido como creación y, por tanto, como algo que distingue al hombre de la bestia y pertenece exclusivamente al hombre: Dios no trabaja, aunque crea, en tanto el hombre crea y trabaja al mismo tiempo. En el Renacimiento, la creación y el trabajo están todavía unidos, porque el mundo humano nace en plena transparencia, como la *Venus* de Boticelli nace de una concha marina en la naturaleza primaveral. La creación es algo noble y sublime. Entre el trabajo como creación y los productos más elevados del trabajo existe una vinculación directa: los productos remiten a su creador, es decir, al hombre que se halla por encima de ellos, y expresa en ellos no sólo lo que ya es y lo que ya ha alcanzado sino también lo que aún puede llegar a ser. Testimonian no sólo su actual capacidad creadora sino también muy particularmente su infinita potencialidad. “Todo lo que nos circunda es obra nuestra, obra del hombre: las casas, los palacios, las ciudades, las espléndidas construcciones esparcidas por toda la Tierra. Se asemejan a una obra de ángeles y, sin embargo, son obra de los hombres... Cuando vemos tales maravillas, comprendemos que podemos crear cosas mejores, más bellas, más agradadas y más perfectas que las que hemos creado hasta hoy.”¹¹⁴

El capitalismo rompe este lazo directo, separa el trabajo de la creación, el producto del productor, y transforma el trabajo en una actividad fatigosa, extenuante y no creadora. La

¹¹⁴ Nostra namque, hoc est human, sunt, quoniam ab hominibus effecta, que cernuntur, omnes domos, omnia oppida, omnes urbes, omnia denique orbis terrarum aedificia, quae nimirum tanta et talia sunt, ut potius angelorum quam hominum opera, ob nagnam quandam eorum excellentia, iure, censerí debeant...” G. Manetti: *De dignitate et excellentia hominis*, Basilea, 1532, pág. 129 y sig. Véase también: E. Garim: *Filosofí italiani del quattrocento*, Florencia, 1942, pp. 238-242. Manetti (1396-1459), en el ardor de la polémica, olvida que todo lo humano puede degenerar, pero precisamente con esta programática unilateralidad su confiado manifiesto del humanismo produce el efecto de un encantador hechizo. Cervantes, un siglo más tarde, ya no comparte este optimismo y llega a una comprensión mucho más profunda de los problemas humanos.

creación comienza más allá de la frontera del trabajo industrial. La creación es arte mientras que el trabajo industrial es oficio, algo mecánico, reiterado y, por tanto, algo poco apreciado que se desvaloriza a sí mismo. El hombre que en el Renacimiento es todavía creador y sujeto, desciende al nivel de los productos y objetos, de una mesa, una máquina o un martillo. Al perder su dominio sobre el mundo material creado, el hombre pierde también la realidad. La auténtica realidad es el mundo objetivo de las cosas y de las relaciones humanas cosificadas; en contraste con ella, el hombre es una fuente de errores, de subjetividad, de inexactitud, de arbitrariedad y, por ello, es una realidad imperfecta. En el siglo XIX la más sublime realidad no ocupa ya el trono en los cielos, bajo el aspecto de un dios trascendente, que es la imagen mistificada del hombre y de la naturaleza, sino que desciende a la Tierra bajo la forma de “economía” trascendente, que es un producto material fetichizado del hombre. La economía se convierte en el factor económico. ¿Qué es la realidad y cómo es creada? La realidad es la “economía”, y todo lo demás es sublimación o enmascaramiento de la economía. Y ¿qué es la economía? La “economía” es el factor económico, es decir, la parte del ser social fetichizado que, gracias a la atomización del hombre en la sociedad capitalista, ha alcanzado no sólo su autonomía, sino también el dominio sobre el hombre, impotente en su disgregación, y bajo esta apariencia fetichista o deformada se presenta la conciencia de los ideólogos del siglo XIX, y empieza a infundir pánico como el factor económico, es decir, como causa originaria de la realidad social. En la historia de las teorías sociales pueden citarse decenas de nombres, a los que podrían añadirse otros, para quienes la economía asume ese oculto carácter autónomo. Tales son los ideólogos del “factor económico”. Queremos insistir en que la filosofía materialista no tiene nada que ver con la “ideología del factor económico”.

El marxismo no es un materialismo mecanicista que intente reducir la conciencia social, la filosofía y el arte a las “condiciones económicas”, y cuya actividad analítica se base, por tanto, en el descubrimiento del núcleo terreno de las formas espirituales. Por el contrario, la dialéctica materialista demuestra cómo el sujeto concretamente histórico crea, partiendo de su propia base económico material, las ideas correspondientes y todo un conjunto de formas de conciencia. La conciencia no es reducida a las condiciones dadas; el centro de atención lo ocupa un proceso, en el cual *el sujeto concreto produce y reproduce la realidad social, al mismo tiempo que es producido y reproducido históricamente en ella.*

La adición acrítica de los fenómenos espirituales rígidos y no analizados, a las “condiciones sociales” igualmente rígidas y acríticamente concebidas, procedimiento achacado con frecuencia a los marxistas, y presentado poco menos que como la esencia de su método, caracteriza una serie de obras de autores idealistas y les sirve de criterio en la explicación científica de la realidad. Resulta así que el idealismo más desenfrenado marcha del brazo del materialismo más vulgar.¹¹⁵ Uno de los ejemplos más confundidos de semejante simbiosis es el romanticismo. Determinado sector de la literatura, la poesía y la filosofía romántica, se explican por la debilidad económica de Alemania, por la impotencia de la burguesía teutona en la época de la Revolución Francesa, por la fragmentación y el atraso de la Alemania de

¹¹⁵ Véase por ejemplo, la explicación del romanticismo y de la conciencia desdichada en el libro de Jean Wahl: *Le malheur de la conscience dans la philosophie de Hegel*. París, 1951.

aquel tiempo. La verdad de la conciencia, con sus formas fijas y rígidas y en este sentido incomprendida y externas, se busca en las condiciones de una época determinada. Pero el marxismo –y en esto reside su aporte revolucionario– fue el primero en sostener la concepción de que la verdad de la conciencia social está en el ser social. Ahora bien, *las condiciones no son el ser*. De la sustitución del ser por las condiciones en el curso del examen de la problemática citada, deriva una serie de ulteriores equívocos: la idea de que el romanticismo es el conjunto de características de una determinada *forma* histórica de romanticismo o sea, el medioevo, el pueblo idealizado, la fantasía, la naturaleza romantizada, la nostalgia; sin embargo, el romanticismo crea continuamente nuevas características y deja a un lado de las antiguas. La idea, en suma, de que la diferencia entre el romanticismo y el antirromanticismo consiste en que el primero tiende hacia el pasado, mientras el segundo mira el futuro; pero las corrientes románticas del siglo XX demuestran que también el futuro ocupa un puesto importante entre las categorías del romanticismo. La idea, pues, de que la diferencia entre romanticismo y antirromanticismo consiste en que el romanticismo tiene nostalgia del medioevo, mientras que al antirromanticismo le atrae la antigüedad; pero también la antigüedad, como en fin de cuentas cualquier otra cosa, puede ser objeto de la nostalgia romántica.

En semejante concepción tenemos, por tanto, de un lado las condiciones, que forman el contenido de la conciencia, y de otro una conciencia pasiva formada por las condiciones. Mientras la conciencia es pasiva e impotente, las condiciones son determinantes y omnipotentes. Pero ¿qué con estas “condiciones”? La omnipotencia no es una cualidad necesaria de las “condiciones” de la misma manera que la pasividad no es una particularidad eterna de la conciencia. Esta antinomia de las “condiciones” y de la conciencia es una de las formas históricas transitorias de la dialéctica del sujeto y el objeto, que es el factor fundamental de la dialéctica social.

El hombre no existe sin “condiciones” y es criatura social únicamente a través de las “condiciones”. El contraste entre el hombre y las “condiciones”, la antinomia de la conciencia impotente y de las omnipotentes “condiciones” no es sino la contradicción entre las “condiciones” aisladas y el íntimo desgarramiento del hombre aislado. El ser social no coincide con las condiciones dadas ni con la situación ni con el factor económico, los cuales, considerados aisladamente, sólo son aspectos deformados de ese mismo ser. En determinadas fases del desarrollo social del hombre, el ser se halla trastornado, ya que el aspecto objetivo del ser social, sin el cual el hombre pierde su propia humanidad y se convierte en una ilusión idealista, se encuentra separado de la subjetividad, de la actividad, de la potencialidad y posibilidades humanas. En ese trastorno histórico el aspecto objetivo del hombre se transforma en una objetividad enajenada, en una objetividad muerta e inhumana (“condiciones”, o factor económico), y la subjetividad humana se convierte en existencia subjetiva, en miseria, necesidad, vacío, en una posibilidad meramente abstracta, en deseo.

Pero, el carácter social del hombre no sólo consiste en el hecho de que sin objeto él no es nada, sino ante todo en que demuestra su propia realidad en una actividad objetiva. En la producción y reproducción de la vida social, es decir, en la creación de sí mismo como ser

histórico-social, el hombre produce:

- 1) los bienes materiales, el mundo materialista sensible que tiene por fundamento el trabajo;
- 2) las relaciones e instituciones sociales, el conjunto de las condiciones sociales;
- 3) y, sobre esta base, las ideas, concepciones, emociones, la cualidad humana y los sentidos humanos correspondientes.

Sin el sujeto, estos productos sociales del hombre carecen de sentido, mientras que el sujeto sin sus premisas materiales y productos objetivos es un simple espejismo. *La esencia del hombre es la unidad de la objetividad y la subjetividad.*

Sobre la base del trabajo en el trabajo y por medio del trabajo, el hombre se ha creado a sí mismo no sólo como ser pensante, cualitativamente distinto de otros animales superiores, sino también como el único ser del universo, conocido de nosotros, capaz de crear la realidad. El hombre es parte de la naturaleza, y sobre la base de su dominio sobre la naturaleza, tanto la “exterior” como la propia, crea una *nueva* realidad que no es reducible a la realidad natural. El mundo que el hombre crea como realidad humano-social tiene su origen en condiciones independientes del hombre, y éste es absolutamente inconcebible sin ellas. Sin embargo, con respecto a esas condiciones, presenta una cualidad nueva, distinta y es irreducible a aquéllas. El hombre tiene su origen en la naturaleza, es una parte de ella, y al mismo tiempo, la supera; se comporta libremente con sus propias creaciones, logra distanciarse de ellas, se plantea el problema de su significado y trata de descubrir su propio lugar en el universo. No se halla encerrado en sí mismo y en su mundo. Por cuanto crea el mundo humano, la realidad social objetiva, y es capaz de superar una situación dada, ciertas condiciones y premisas, pueden comprender y explicar también el mundo no humano, el universo y la naturaleza. El acceso del hombre a los secretos de la naturaleza es posible sobre la base de la *creación* de la realidad humana. La técnica moderna, los laboratorios experimentales, los ciclotrones y los cohetes refutan la idea de que el conocimiento de la naturaleza se funde en la contemplación.

La praxis humana se manifiesta también bajo la luz: es el escenario donde se opera la metamorfosis de lo objetivo en subjetivo, y de lo subjetivo en objetivo; es el centro activo donde se efectúan los intentos humanos y donde se descubren las leyes de la naturaleza. La praxis humana funde la casualidad con la finalidad. Y si partimos de la praxis humana como de la realidad social fundamental, descubrimos de nuevo que también en la conciencia humana, sobre las bases de la práctica, y en unidad indisoluble, se forman dos funciones esenciales: la conciencia humana al mismo tiempo registra y proyecta, verifica y plantea; o sea, es a la vez reflejo y proyecto.

El carácter dialéctico de la praxis imprime una marca indeleble en *todas* las creaciones humanas. También la imprime en el arte. Una catedral de la Edad Media no es sólo expresión e imagen del mundo feudal, sino, al mismo tiempo, un elemento de la estructura de aquel mundo. No sólo reproduce la realidad medieval en forma artística, sino que también la produce artísticamente. *Toda obra de arte muestra un doble carácter en indisoluble unidad: es expresión de la realidad, pero, simultáneamente crea la realidad, una realidad que no existe fuera*

de la obra o antes de la obra, sino precisamente sólo en al obra.

Se cuenta que los patricios de Amsterdam rechazaron indignados *La ronda nocturna* (1642) de Rembrandt, ya que no se reconocían en ella, y ésta les producía la impresión de una realidad deformada. Así, pues, ¿la realidad sólo será conocida exactamente si el hombre se reconoce en ella? Semejante opinión presupone que el hombre se conoce a sí mismo y sabe qué aspecto tiene y quién es; presupone igualmente que conoce la realidad y sabe qué es la realidad *independientemente* del arte y de la filosofía. Pero ¿cómo sabe el hombre todo eso, y de dónde extrae la certeza de que lo que sabe es la realidad misma, y no sólo su *propia representación* de la realidad? Aquellos patricios defendían su representación de la realidad contra la realidad de la obra de Rembrandt, y, por tanto, ponían en un mismo plano los prejuicios y la realidad. Defendían la opinión de que la verdad estaba en su representación y que, consiguiente, ésta era la representación de la realidad. De aquí se llega de un modo perfectamente lógico a la conclusión de que la expresión artística de la realidad debe consistir en la traducción de su representación de lo real al lenguaje sensible de las obras de arte. La realidad es, pues, conocida, y al artista sólo le toca reconocerla e ilustrarla. Pero la obra de arte no es sólo expresión de la *representación* de la realidad; en unidad indisoluble con tal expresión, *crea* la realidad, la realidad de la belleza y del arte.

Las interpretaciones tradicionales de la historia de la poesía, de la filosofía, de la pintura y de la música, no niegan que todas las *grandes* corrientes artísticas y del pensamiento han surgido en un proceso de lucha con concepciones ya superadas. Pero, ¿por qué? Es habitual referirse al peso de los prejuicios y de la tradición y se inventan “leyes” de acuerdo con las cuales el desarrollo de las formas espirituales de la conciencia se opera históricamente como la sucesión de dos tipos “eternos” (clasicismo y romanticismo), o bien como la oscilación pendular de un extremo a otro. Pero estas “explicaciones” no explican nada, y no hacen más que oscurecer el problema.

La ciencia contemporánea se basa desde sus premisas en la revolución galileana. La naturaleza es un libro abierto y el hombre puede leerlo, a condición de *que aprenda el lenguaje* en que está escrito. Ahora bien, desde el momento en que el lenguaje de la naturaleza es la *lingua mathematica*, el hombre no puede *explicar* científicamente la naturaleza no *dominarla* prácticamente, si no asimila el lenguaje de las figuras geométricas y de los símbolos matemáticos. A quien no domine las matemáticas, le está vedada la comprensión científica de la naturaleza. La naturaleza (por supuesto en *uno* de los aspectos de ella) es muda para él.

¿En qué lenguaje está escrito el libro del mundo humano y de la realidad humano-social? ¿Cómo y a quién se revela esta realidad? Si la realidad humano-social fuese conocida por sí misma y en la conciencia ingenua cotidiana, la filosofía y el arte se convertirían en un lujo inútil que, de acuerdo con tales o cuales exigencias, podría ser tomado en consideración o rechazado. La filosofía y el arte no harían otra cosa que volver a repetir, bien conceptualmente con un lenguaje intelectual, o bien mediante imágenes con un lenguaje emotivo, lo que ya era conocido sin ellos, y existe para *el hombre* independiente de ellos.

El hombre quiere comprender la realidad, pero con frecuencia sólo tiene “en la mano” la superficie de ella, o una falsa apariencia de esa realidad. ¿Cómo se muestra entonces esta última

en su autenticidad? ¿Cómo se manifiesta al hombre la verdadera realidad humana? El hombre llega al conocimiento de sectores parciales de la realidad humano-social, y a la comprobación de su verdad por medio de las ciencias especiales. Para conocer la realidad humana *en su conjunto* y descubrir la verdad de la realidad en su *autenticidad*, el hombre dispone de dos “medios”: la filosofía y el arte. *Por esta razón*, la filosofía y el arte tienen para el hombre un significado específico y cumplen una misión especial. Por sus funciones, el arte y la filosofía son para el hombre vitalmente importantes, inapreciables e insustituibles. Rousseau habría dicho que son inalienables.

En el gran arte de la realidad se revela al hombre. El arte, en el verdadero sentido de la palabra, es al mismo tiempo desmistificador y revolucionario, ya que conduce al hombre de las representaciones y los prejuicios sobre la realidad a la realidad misma y a su verdad. Tanto en el arte auténtico como en la auténtica filosofía¹¹⁶ se revela la verdad de la historia: la humanidad es colocada ante su propia realidad.¹¹⁷ ¿Cuál es la realidad que se revela al hombre en el arte? ¿Es una realidad que el hombre conoce y que sólo pretende apropiarse en *otra* forma, es decir, representársela sensiblemente? Si las obras gramáticas de Shakespeare no son “otra cosa que”¹¹⁸ la representación artística de la lucha de clases en la época de la acumulación originaria si un palacio renacentista no es “otra cosa que” la expresión del poder de clase de la naciente burguesía capitalista, cabe preguntar aquí: ¿por qué estos fenómenos sociales, que existen de por sí e independientemente del arte, deben manifestarse *otra* vez en el arte bajo una apariencia que constituye un enmascaramiento de su carácter real y que, en cierto sentido, al mismo tiempo oculta y revela su verdadera esencia? En esta concepción se presupone que la verdad expresada por el arte puede ser alcanzada también por otro camino, con la única diferencia de que el arte presenta esa verdad “artísticamente” en imágenes que poseen una evidencia sensible, mientras que al ser presentada en la otra forma la misma verdad resulta menos *sugestiva*.

Un templo griego, una catedral medioeval, o un palacio renacentista, expresan la realidad, pero a la vez crean esa realidad. Pero no crean solamente la realidad antigua, medioeval o renacentista; no sólo son elementos constructivos de la sociedad correspondiente, sino que crea como perfectas obras artísticas una realidad que sobrevive al mundo histórico de la antigüedad, del medioevo y del Renacimiento. En esa supervivencia se revela el carácter específico de su realidad. El templo griego es algo distinto de una moneda antigua que al desaparecer el mundo antiguo ha perdido su propia realidad, su validez; ya no vale, ya no funciona como medio de pago o materialización de un valor. Con el hundimiento del mundo antiguo pierden también su realidad los elementos que cumplían en él cierta función: el templo antiguo pierde su inmediata función social como lugar destinado a los oficios divinos y a las ceremonias religiosas; el palacio renacentista ya no es un símbolo visible del poderío, la auténtica residencia de un magnate del renacimiento. Pero al hundirse el mundo histórico y quedar abolidas sus funciones sociales, ni el

¹¹⁶ Los epítetos como “auténtica”, “grande”, etc., debieran ser un pleonismo. En determinadas circunstancias, son precisiones necesarias.

¹¹⁷ Podríamos demostrar con evidencia estas deducciones generales con una de las obras de arte más grandes de la primera mitad del siglo XX, el *Guernica* de Picasso. Este cuadro, evidentemente no es ni una incomprensible deformación de la realidad ni un experimento cubista “no realista”.

¹¹⁸ Ya desde el primer capítulo hemos visto que la fórmula “no es otra cosa que” una expresión típica del reduccionismo.

templo antiguo ni el palacio renacentista han perdido su valor artístico. ¿Por qué? ¿Son expresión de un mundo que ya ha desaparecido en su historicidad, pero que sigue sobreviviendo en ellos? ¿Cómo y con qué sobrevive? ¿Tal vez como conjunto de condiciones dadas? ¿O bien como material trabajado y elaborado por hombres que imprimieron en él sus propias características? A partir de un palacio renacentista es posible hacer deducciones acerca del mundo del Renacimiento; valiéndose de un palacio renacentista cabe adivinar la actitud del hombre hacia la naturaleza, el grado de realización de la libertad del individuo, la división del espacio y la expresión del tiempo, la concepción de la naturaleza. Pero la obra de arte expresa el mundo en cuanto lo crea. Y crea el mundo en cuanto que revela la verdad de la realidad, en cuanto que la realidad expresa en la obra artística. En la obra de arte la realidad habla al hombre.

Hemos partido de la idea de que el examen de las relaciones del arte con la realidad y las concepciones de realismo y no realismo que derivan de ellos, exigen necesariamente una respuesta a la pregunta: ¿qué es realidad? Por otro lado, el propio análisis de la obra nos lleva a la pregunta que constituye el objeto principal de nuestras consideraciones: ¿Qué es la realidad humano-social y cómo es creada esta realidad?

Si en relación con la obra de arte la realidad social es considerada exclusivamente como las condiciones y circunstancias históricas que han determinado o condicionado el origen de la obra, la obra misma y su carácter artístico se convierten en algo humano. Si la obra es considerada exclusivamente como una obra social, principal o exclusivamente en forma de objetividad cosificada, la subjetividad será concebida como algo asocial, como un hecho condicionado, pero no creado ni constituido por la realidad social. Si la realidad social, en relación con la obra artística es entendida como condicionalidad de la época, como historicidad de una situación dada o como equivalente social, se vendrá abajo el monismo de la filosofía materialista, y ocupará su lugar al dualismo de la situación dada y de los hombres: la situación plantea tarea y los hombres reaccionan ante ellas. En la sociedad capitalista moderna el elemento subjetivo de la realidad social ha sido separado del objetivo, y los dos se alzan el uno contra el otro, como sujeto de un lado, y como objetividad cosificada de otro. Aquí tienen su origen estas mistificaciones: por una parte el automatismo de la situación dada; por otro lado la sicologización y la pasividad del sujeto. Pero la realidad social es infinitamente más rica y concreta que la situación dada y las circunstancias históricas, porque incluye la praxis humana objetiva, la cual crea tanto la situación como las circunstancias. Las circunstancias constituyen el aspecto fijo de la realidad social. Pero en cuanto son arrancadas, separadas de la práctica humana, de la actividad objetiva del hombre, se convierten en algo rígido e inanimado.¹¹⁹ La “teoría” y el “método” ponen en una relación casual esta rígida materialidad con el “espíritu”, con la filosofía y la poesía.

El resultado de ello es la vulgarización. El sociologismo reduce la realidad social a la situación, a las circunstancias, a las condiciones históricas, que así deformadas adquieren el aspecto de una objetividad natural. La relación entre las “condiciones” y las “circunstancias históricas”, así extendidas, de una parte, y la filosofía y el arte, de la otra, no puede ser esencialmente sino una relación mecánica y exterior.

¹¹⁹ Marx caracteriza el carácter apologetico reaccionario de los historiadores burgueses y, en general, su concepción de la realidad social, con una observación lapidaria: “concebir las relaciones sociales al margen de la actividad”. C. Marx y F. Engels: *Deutsche Ideologie (La ideología alemana)*.

El sociologismo ilustrado trata de eliminar este mecanismo mediante una complicada jerarquía de “términos intermedios” auténticos o contruados (la “economía” se halla “mediatamente” en contacto con el arte), pero hace el trabajo de Sísifo. Para la filosofía materialista, que parte de la cuestión revolucionaria de ¿cómo es creada la realidad social?, la propia realidad social no sólo existe bajo la forma de “objeto”, de situación dada, de circunstancias, sino ante todo como actividad objetiva, que crea las situaciones como parte objetivada de la realidad social.

Para el sociologismo, cuya definición más lacónica es el cambio de la situación dada del ser social, la situación cambia y el sujeto humano reacciona ante ella. Reacciona como un conjunto inmutable de facultades emocionales y espirituales, es decir, captando, conociendo y representando artística y científicamente la situación misma. La situación cambia, evoluciona, y el sujeto humano marcha paralelamente a ella y lo fotografía. Tácticamente se parte del supuesto de que en el curso de la historia se han sucedido diversas estructuras económicas, se han abatido tronos, han triunfado revoluciones, pero la facultad humana de “fotografiar” el mundo no ha cambiado desde la Antigüedad hasta hoy.

El hombre capta y se apropia la realidad “con todos los sentidos”, como afirmó Marx; pero estos sentidos, que reproducen la realidad para el hombre, son ellos mismos un producto histórico-social.¹²⁰ El hombre debe haber desarrollado el sentido correspondiente para que los objetos, los acontecimientos y los valores tengan sentido para él. Para el hombre cuyo sentido no se ha desarrollado a tal grado, los demás hombres, las cosas y las creaciones de sentido real, son absurdos. El hombre *descubre* el sentido de las cosas justamente porque *crea* un sentido humano de las cosas. Un hombre con sentidos desarrollados tiene sentido también para todo lo humano mientras que un hombre de sentidos no desarrollados se halla cautivo frente al mundo, y no lo “percibe” universal y totalmente, con sensibilidad e intensidad, sino de un modo unilateral y superficial, sólo desde su propio “mundo”, que es un pedazo unilateral y fetichizado de la realidad.

No criticamos el sociologismo por el hecho de que recurra a la situación dada, a las circunstancias y a las condiciones para *explicar* la cultura, sino porque no comprende el *significado* de la situación en sí, ni el significado de la situación *en relación* con la cultura. La situación fuera de la historia, la situación sin objeto, no sólo constituye una configuración petrificada y mistificada, sino también una configuración privada de sentido objetivo. Bajo este aspecto, las “condiciones” carecen también de lo que es más importante desde el punto de vista metodológico, o sea, de un significado objetivo propio y adquieren un sentido ilegítimo de acuerdo con las opiniones, reflejos y cultura del científico.¹²¹

La realidad social ha dejado de ser para la indagación lo que objetivamente es, una totalidad concreta, y se escinde en dos todos heterogéneos e independientes, que el “método” y la “teoría” se esfuerzan por reunir. La escisión de la totalidad concreta de la realidad social conduce a la conclusión siguiente: de una parte, es petrificada la situación, mientras que, de la

¹²⁰ “Los sentidos tiene su historia”. M. Lifchiz: *Marx und die Asthetik*. Dresden, 1960, p. 117.

¹²¹ Si un científico no tiene sensibilidad para el arte, se comporta como Kuczynski, y cree que el mejor breviario de economía política fue escrito por el propio Goethe bajo el sugestivo título de *Wahrheit und Dichtung*. Véase J. Kuczynski: *Studie o krasné literature a politické ekonomii*, Praga, 1956. En descargo del autor hay que decir que sus opiniones sólo son “ecos de su tiempo”.

otra, lo es el espíritu, la vida síquica, el sujeto. La situación puede ser pasiva, y en ese caso el espíritu, la sigue como objeto activo en forma de “impulso vital” la pone en movimiento y le da un sentido. O bien la situación es activa, convirtiéndose ella misma en sujeto, y la sigue o conciencia no tiene otra función que la de conocer de un modo exacto o mistificado la ley científico-natural de la situación.

Se ha comprobado ya reiteradas veces que el método de Plejánov es insuficiente para la investigación de los problemas artísticos.¹²² Esta insuficiencia se manifiesta tanto en la aceptación crítica de formas ideológicas acabadas para las cuales se busca un equivalente económico o social, como en la rigidez conservadora con que se cierra el acceso a la comprensión del arte moderno, y se considera el impresionismo como la última palabra de la “modernidad”. No obstante parece ser que los supuestos teóricos-filosóficos de esa insuficiencia no han sido suficientemente examinados. En sus concepciones teórico-filosóficas, Plejánov no llega nunca a superar el dualismo de situación dada y elemento síquico: porque no comprende bien el sentido del concepto marxista de praxis Plejánov cita las tesis de Marx sobre Feuerbach y observa que cierta medida contienen el programa del materialismo moderno. Si el marxismo –continúa diciendo Plejánov– no quiere reconocer la superioridad del idealismo en *determinada* esfera, debe dar una explicación materialista de *todos* los aspectos de la vida humana.¹²³

Después de estas palabras de introducción, Plejánov presenta su propia interpretación de los conceptos marxistas “actividad sensible humana”, práctica y subjetividad: “el aspecto subjetivo de la vida humana es precisamente el aspecto psicológico: el espíritu humano, los sentimientos y las ideas de los hombres.”¹²⁴ Así, pues, Plejánov distingue, de un lado, la psicología, los estados síquicos, o también los estados de ánimo, las costumbres, los sentimientos y las ideas; y del otro, las condiciones económicas a los sentimientos, las ideas, los estados de ánimo y las costumbres son “explicados de un modo materialista”, si se explican mediante la historia económica. De estas consideraciones se deduce, ante todo, que Plejánov se aleja de Marx en un *punto cardinal*: en aquel en que el materialismo marxista logra superar tanto los *lados débiles* de todo el materialismo anterior como los méritos del *idealismo*, o sea, la concepción del sujeto. Plejánov concibe el sujeto como “espíritu de la época”, como costumbres y vida síquica a los que corresponde en el polo opuesto las condiciones económicas con lo cual descarta de la *concepción materialista de la historia la praxis objetiva, es decir, el descubrimiento más importante de Marx.*

El análisis del arte llevado a cabo por Plejánov falla porque en la concepción de la realidad de la que parte dicho análisis falta, como elemento constitutivo, la praxis humana objetiva, la “actividad humana sensible”, que no puede ser reducida a lo “síquico”, o al “espíritu de la época”.

Traducción de Adolfo Sánchez Vásquez

¹²² El método de Plejánov de escribir la historia de la literatura se reduce a este procedimiento: en primer lugar, se construye la historia puramente ideológica de los argumentos (tomada ya con frecuencia, en forma ya elaborada de la literatura científica burguesa). Después, bajo *este ordo et connexio idearum*, mediante hipótesis frecuentemente muy ingeniosas, se pone un *ordo et connexio rerum*. Plejánov definió este procedimiento como el “descubrimiento del equivalente social”. M. Lifchiz; *Voprosy Iskusstva y filosofii (Problemas del arte y la filosofía)*, Moscú, 1935, pág. 110.

¹²³ En esta concepción total del marxismo Lenin se halla de acuerdo con Plejánov, pero ya en este punto se aparta de él por su concepto de praxis, que Lenin concibe de manera totalmente distinta.

¹²⁴ Plejánov: *Obras filosóficas escogidas*, ed. rusa, tomo II, pág. 158.

Exposición de La Habana 1967¹²⁵

José Rodríguez Feo

Cuando pensamos en lo difícil que es para un artista de cualquier país hermano trasladarse a Cuba o enviar sus obras a un concurso o salón de exposición, es admirable que podamos contemplar 67 grabados escogidos entre las obras de 102 artistas de siete países latinoamericanos. Eso es exactamente lo que nos brinda ahora la Casa de las Américas en esta selección de las 371 muestras que llegaron a Cuba. Las estadísticas hablan bien claro del esfuerzo que tuvo que realizar el Jurado para darnos lo mejor y más ejemplar de la labor de estos grabadores de nuestra América.

El Jurado estuvo compuesto por Fernando Chueca (España), Eduardo Bonatti (Chile), José Gamarra (Uruguay), Edmond Rahal (Colombia) y Juan David (Cuba). Los premios: *Gran Premio de la Exposición de La Habana* al mejor conjunto, al chileno Ernesto Fontecilla; Premio *Portinari*, al cubano Juan Boza por la mejor litografía: *Desde un punto se controla*; Premio *Javier Báez* a la mejor calcografía *Dans le metro*, al grabador argentino Alejandro Marcos; y finalmente, Miguel Bresciano del Uruguay recibió el premio *Posada* por su xilografía: *Yo también quise ser bueno*. Los integrantes del Jurado destacaron el valor excepcional de los grabadores Antonio Amaral del Brasil y Raúl Sotomayor M. de Chile.

Leemos estos datos en el catálogo y nos adentramos en la sala donde tropezamos con una gran variedad de estilos, formas, temas y enfoques de la realidad. Yo iba con un amigo que casi nunca se ha interesado por el grabado, aunque es buen conocedor de la pintura y escultura. Estaba naturalmente un poco despistado por lo que veía en el salón, por que sus puntos de referencia eran escasos para juzgar los grabados que colgaban a lo largo de las paredes del extenso local. Esto me hizo pensar –más bien meditar– sobre la significación que tiene el grabado actualmente para el espectador medio. Hace años el grabado servía para ilustrar un libro o una revista. Caso ejemplar: Doré y sus famosos grabados del *Quijote*. Es decir, el grabado estaba al servicio de



Juan Boza. *Desde un punto se controla*.
Litografía. Premio Portinari.

¹²⁵ En Revista *Casa de las Américas* N° 44, Año VII, La Habana, setiembre-octubre 1967, pp. 146-149.

algo ajeno a su esencia misma –como dirían ahora los críticos de este arte ¿o artesanía? Aunque también hay casos ilustres de pintores como Picasso en sus dibujos para *El arte de amar* de Ovidio. Y se podría enumerar otros ejemplos. Pero algo extraño sucede cuando el espectador se enfrenta a lo que está haciendo ahora la mayoría de los grabadores en el mundo. Ya el grabado no parece responder a la necesidad de ilustrar una anécdota o propagar los valores de una producción cinematográfica, como en muchos de los magníficos *affiches* que vemos en Cuba. Y no responde, a pesar de que los mejores diseñadores cubanos de *affiches* alegrarían horrorizados que el grabado puede ser *también* una obra de arte aunque anuncie un estreno cinematográfico o destaque la lucha guerrillera en América durante un acto de masas en la Plaza de la Revolución, porque parece que la intención del artista es darle carta de independencia al grabado, llevarlo de la esfera de una condición artesanal a un plano de creación artística tan legítima y pura como la que practica el pintor o el escultor. Esto



Juan Boza. *Desde un punto se controla*.
Litografía. Premio Portinari.

está bien claro cuando vemos obras como *Monumento SEC XX* de Amaral donde prima una alusión a lo popular, a lo *pop*, pero con intenciones que trascienden toda necesidad de ilustrar algo concreto, relacionado con nuestro vivir cotidiano. Si esta obra de Amaral estuviese ilustrando un libro de cuentos satíricos o de humor negro, estaría “funcionando” en el sentido en que lo hacían los grabados de un Doré. Pero me imagino que la función aquí es puramente creadora aunque para muchos pueda existir otro nivel de significación: el de protesta social o política. En Bresciano vemos algo parecido. Su grabado *Yo también quise ser bueno*, y no discutimos ahora la ironía o gracia que pueda derivar el espectador después de leer el título de cualquiera de las obras expuestas, está dentro de la corriente popular, pero tratando en muchas maneras de “ir más allá”. Basta examinar la distorsión

del rostro en este grabado e inmediatamente nos vienen a la memoria algunas de las figuras de Picasso que también –y esto hay que decirlo– están inspiradas

en antiguas pinturas populares catalanas. Es decir, se puede partir de lo popular –exhibir motivos tradicionales que están en casi todas las artesanías populares del mundo–, pero siempre la intención del artista sería superar ese mundo de referencias para lograr crear valores que no pueden ser insertados en determinada época o país. En Bresciano se ve este intento de desfigurar lo popular apoyándose en motivos o líneas simplificadas en que los grises juegan con el negro para realzar el aspecto grotesco de lo monumental. Esa antítesis se establece en Bresciano cuando coloca flores y hojas como marco a la figura central de su grabado *Francés meditante y héroe*. La fuerza de expresión lograda en la figura humana se diluye con lo decorativo y aún más forzado será para el espectador el título que nada le dice

o que lo confunde innecesariamente. Si la mayoría de estos grabados tiende a incitar la curiosidad y no la emoción; si nos traen una sorpresa que es de índole más bien intelectual que rememorativa, no veo por qué se les han de dar títulos tan sugestivos a los grabados. Pero este juego intelectual que se establece ¿no será una forma inconciente de arte, una manera de alejar al espectador de la tentación de buscar una referencia en algo conocido en su experiencia artística? Me atrevería a decir que casi todos los exponentes están, o parecen estar, haciendo un esfuerzo sobrehumano para que el espectador no lance la exclamación: “Eso me recuerda un cuadro X o Y”.

Para el espectador que se interesa por las artes plásticas, resulta muchas veces imposible no lanzar esa u otra exclamación. Al ver las litografías de Juan Boza, yo me preguntaba qué diferencia existía realmente entre una acuarela de un carnaval cubano y el grabado *La mira se inclina hacia el horizonte*. Ya el título de por sí nos deja atrapados en la ambigüedad de lo intentado, pero el manejo del color, la falta de integración entre las formas casi geométricas, y el fondo azul del dibujo, las alusiones al arte *pop* en esos colores planos sin transiciones sutiles, todo lo que no está resuelto en el conjunto nos da la impresión de lo improvisado y la invitación a la comparación con ese enemigo –la pintura– no se disipa. Algo parecido sucede con esa fina muestra de la calcografía que Dinorah Doutzchitzki ha intitulado *Recuerdos de infancia*. El título alude a la pintura; la delicada manipulación de las texturas y del dibujo puede recordar al espectador, que ha vivido con los ojos abiertos al arte moderno, un Klee o, más cerca a nosotros, una de esas manchas deliciosas de Milián. El mismo escollo está ante Julio Bernal Ponce, pues *Caída ER* (en blanco y negro) sería un buen ejemplo del grabado desnudo y puro, del grabado como producto de un quehacer realmente artesanal en que se trabaja un material sólido, reacio a las exquisiteces del pincel; en la versión a color: *Caída ER-2*, los lilas, violetas y el verde-azul han entregado la austeridad de la línea y la sutileza de las formas a la horrenda fascinación de lo “bello”. La semejanza con la pintura es también evidente en las calcografías de Fernando Vilchis pues se nos ofrece otro bello contraste del verde, lila, rojo con el beige y el blanco en un dibujo de indiscutible virtuosismo pero alejado ya de esa unidad de composición que debe primar en todo buen grabado. Así, los colores se destacan solos en medio de un fondo blanco que neutraliza la unidad del diseño.

No sé hasta qué punto la fantasía puede llevar al grabador a experimentar con sus materiales sin que caiga en la simple y bochornosa referencia a lo puramente pictórico. Si la fantasía no se somete a una lógica de las formas, nos encontramos de pronto ante un producto híbrido en que la forma irrumpe de por sí sin concertar ese pacto tan necesario entre la intención de lo expresado y los medios al alcance del artista. ¿Hasta qué punto sería lícito entonces inventar por medio de la calcografía –no del lienzo– formas como las que aparecen en *Arcane* de Rosini Pérez? Sus amarillos, rojos, lilas están tan justificados en ese grabado como en una pintura. No hay entonces una función definitiva y limitadora del color, cuando lo ponemos al servicio de un grabado, porque no se integra a una voluntad de estilo por parte del artista. El que trabaja el metal o la piedra no le está sacando a esos materiales todas sus posibilidades; no le está arrancando todos sus misterios; más bien salta a la inspiración de su fantasía y desemboca en imágenes y colores que igualmente pueden salir del

pincel de un pintor abstracto o expresionista. Este es el caso de Antonia Eiriz, magnífica pintora. Sus fuertes bocetos en blanco y negro nos conmueven por la angustia que se transparenta de las formas –esas bocas que parecen gritar y no gritan, o esas cabezotas de seres enloquecidos por la presencia de una catástrofe– ¿pero hasta que punto las podemos diferenciar de sus mejores óleos? Y aunque establezco estas diferencias y semejanzas entre dos formas de expresión para aclarar cierta singularidad que debe tener el arte del grabado, no dejo de reconocer que Antonia Eiriz logra en sus mejores grabados una fuerza en la integración de medios expresivos, a través de sutiles manipulaciones de sus materiales, que supera ampliamente la obra de Fontecilla y Bresciano, dos de los premiados.

Si seguimos los pasos de ese espectador imaginario, también nos vienen a la mente recuerdos del dibujo. Ese espectador que no está familiarizado con la técnica y la historia del grabado, para comprender bien lo que están tratando de llevar a cabo muchos de los artistas que exponen sus obras en esta Exposición de La Habana, tiene la desventaja de su ignorancia en cuanto al grabado, pero también se ve en desventaja por sus amplios conocimientos de la pintura y del dibujo. Sus ojos están empapados de visiones pictóricas: aquí ve una forma y piensa en Picasso o en Matisse; allí ve un dibujo y saltan a su memoria recuerdos de Beardsley o Lam. Es muy confuso entonces, se dice, explicarse dónde terminan la pintura y el dibujo y comienza el grabado propiamente dicho. Pablo Obelar es un fino grabador, pero sus dibujos nos recuerdan al *art nouveau* por las finísimas y ligeras líneas que entrelazan sus figuras con esa gracia *fin de siglo* que ahora parece esta de moda. Pero también podría otro espectador refutar esta interpretación alegando otros motivos y otros recuerdos porque en la historia del arte son infinitas las asociaciones de ideas que puede desatar en la imaginación la visión de un cuadro o de un dibujo.

Quizá no debe nuestro espectador ceñirse a tan estrecha interpretación comparativa. O asociar sus visiones con tanto rigor. Pero insisto en que nuestro espectador –el común y general– está más familiarizado con el salón de pintura, aunque últimamente La Habana nos ha dado ocasión de ver muchos grabados y estudiar su desarrollo. O quizá este espectador sea un poco pedante y parcial a la pintura. También puede acudir a otros razonamientos. Digamos, entonces, que muchos de los grabados expuestos se justifican –aparte de sus méritos formales– por el contenido, por el humor, la poesía que ellos encarnan. Vemos así el humor de Carmen García en sus calcografías *Autoportrait* y *Here they...* (con su irónica visión de los satélites domesticados por la fantasía del artista) o de una litografía como *Telesensibilidad N° 2* del cubano Eduardo Cerviño que expresa con fuerza una visión moderna, en un humor muy nuestro, del hombre embrutecido por la televisión. O *Autoantropofagia* del cubano Alfredo Sosa Bravo, en que el humor grotesco no impide la realización magnífica de una litografía a color. Las líneas y las figuraciones complejas están aquí al servicio de lo que se quiere expresar sin contradecir el manejo noble del material dado. Otro tipo de humor está revelado en las calcografías de Alejandro Marcos. Más moderno, más desarrollado (de país desarrollado porque reflejan el mundo europeo), este humor está plenamente logrado en los maravillosos contrastes de los blancos y los negros marginales que rodean el gris de las figuras en la serie que hacen referencia al metro: *Dans le metro* y *Le metro*. Esta

monstruosidad humana que desciende a lo mecánico y horrible del mundo subterráneo está expresando un sentimiento por su textura hinchada, casi abominable, en ese puro y exquisito juego del gris de las formas centrales en el grabado con el alucinante blanco de los planos del fondo. Estas calcografías de Marcos son de las más hermosas presentadas en la Exposición. Y también demuestran cómo el grabado se aleja de lo popular para encontrar otros horizontes más justificados en una práctica más pura y formal de lo imaginativo. Pienso en un grabador excelente como Amaral en quien la alusión a lo popular, a pesar de lo grotesco de su visión, lo limita a un contenido banal.

En la línea de Amaral está Sotomayor, otro magnífico grabador —y me refiero a la pureza visible en el manejo del oficio, donde no hay concesiones a lo pictórico— que forma parte de ese grupo de artistas chilenos que nos han dejado admirados del auge y perfección alcanzados por el grabado en ese país. Sotomayor fue recomendado por su valor como grabador, pero se merecía un premio. Sus xilografías son nobles ejemplos de cómo se debe practicar ese oficio y cómo se puede evitar toda referencia a otras artes cuando un artista tiene el don poético de acercarse a un tema sin buscar el camino fácil de lo “bello”.

Con medios expresivos escasísimos, Sotomayor logra una visión poética del amor en *El beso* que es realmente conmovedora. El buril ha rayado la madera justamente donde tenía que hacerlo; no se ha intentado ningún preciosismo; no se ha caído en la cursilería tan a la moda cuando tratamos un tema de tan difícil manejo. El blanco y el negro están balanceados con perfección increíble. El dibujo del brazo del hombre nos da la carga emocional del que besa con líneas de una austeridad incomparable. Y el misterio del acto está revelado en la feliz confrontación de los dos rostros, en que la cara de la mujer parece que no ha logrado expresar toda la emoción del momento. Esa figura femenina reclinante parece que va a desaparecer o que no ha encontrado en la mano del artista la plena maduración de lo que se quiso decir. Astucia y belleza en la manipulación del material, obligado a entregarse solamente por momentos como en un espasmo de placer. Si el grabado es poesía, Sotomayor ha logrado la mejor obra del conjunto expuesto.

Pero el espectador quizá viene en busca de un grabado o serie de grabados que le enseñe hasta dónde puede la técnica conjurar los peligros de las asociaciones. ¿Dónde encontrar una muestra de ese sutil empleo de la mejor técnica al servicio de una imaginación artística y de una conciencia de nuestro tiempo? Todas esas cualidades están expresadas en



Alejandro Marcos. *Dans le metro*.
Calcografía. Premio Javier Báez.

forma ejemplar en las obras de Ernesto Fontecilla. Con formas de una elegancia maravillosa. Fontecilla ha logrado entregarnos una visión nebulosa y esperpéntica de nuestra realidad en su litografía *Homenaje al inventor de la bomba atómica*. La deformación del contenido realza la angustia en un contraste finísimo de blancos y grises. Los matices de sus colores van cargando de emoción las figuras abstractas hasta convertirlas en algo familiar para los que han vivido el terror de verse aniquilados por otra conflagración mundial. El horror está dado de manera sutil a través de un sabio manejo de formas y líneas. Sin aludir directamente a un tema. Nuestra imaginación va poniendo en lo visto –o entrevisto– toda la fuerza que el artista disfraza con la punta de su ironía. Hay, en fin, una feliz conjunción de la forma y el dibujo y el espectador llega a comprender que en el arte del grabado la técnica es primordial y que sin un dominio absoluto de los medios formales no puede lograrse una visión poética del mundo. Fontecilla es el más seguro en esa hábil transformación de lo que el material le presenta en estado virgen. Sus mayores logros están en olvidarse del dibujo, del color, de la fácil referencia a lo conocido, para integrar en su obra contenido y forma. Nada sobresale en sus litografías. Todo está ajustado a una voluntad de expresión que no olvida que está trabajando el grabado. La emoción que nos comunica –tan intensa y provocadora– es el resultado de la unidad que ha logrado en el manejo de las formas y en la perfecta conjunción de líneas y colores.

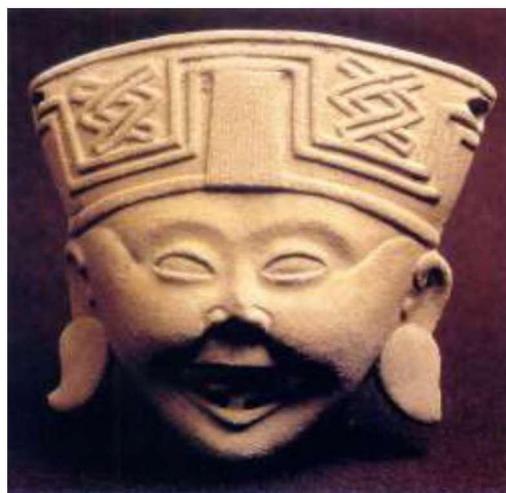
Todo lo que he expresado quizá refleje la opinión de un espectador ingenuo; puede que haya dicho más sobre lo que estas obras contienen de otras artes que del grabado mismo. Pero es un esfuerzo honesto por comprender, y toda admiración es un homenaje.

Magia de la risa^{126 127}

Adelaida de Juan

El título de esta exposición de fotografías de Francisco Beverido es también el de un libro que realizara con textos de Octavio Paz y de Alfonso Medellín. Trata principalmente de ejemplos de las *caritas sonrientes* veracruzanas de la cultura totonaca, aunque ahora incluye algunas figuras olmecas –entre ellas, el contraste entre las pequeñas “cara de niño” y las impresionantes cabezas colosales, de rasgos negroides y dimensiones alucinantes–, figuras zapotecas y huastecas, y, además, una fotografía de “Don Modesto, totonaca de El Tajín, época actual”, cuya relación con el resto de las fotografías de objetos precolombinos no vemos claramente.

Las *caritas* sonrientes, nombre consagrado de ciertas figuras antropomorfas completas de la cultura totonaca, se originan alrededor del siglo I de nuestra era, aunque alcanzarán su mayor apogeo entre los siglos VI a IX. En la región veracruzana se desarrollan, en la época prehispánica, tres culturas de importancia: al norte, los huastecas; al centro, los totonacas; al sur, los olmecas. Es natural, pues, una relación con objetos huastecas y olmecas, tal como se presentan en esta exposición; la introducción de un ejemplo zapoteca nos resulta insuficiente para trazar un parentesco o un contraste determinados.



Cultura totonaca. *Carita sonriente*.

Lo más llamativo de estas *caritas sonrientes* es, sin dudas, el marcado contrapunto que crean con el hieratismo de las restantes culturas mesoamericanas. Aún las encantadoras figuras del Occidente de México –Colina, Nayarit, Jalisco– que nos dan una visión tan fresca y espontánea de la vida cotidiana, no se abren en la risa contagiosa de las veracruzanas. Aquellas son naturales por sus gestos y sus acciones; la familia abrazada, los amigos reunidos en la casa o en el juego de pelota; pero el rostro no se altera. Las figuras mayas son de una elegancia suprema, las teotihuacanas irradian dignidad y las aztecas van del

¹²⁶ En Revista *Casa de las Américas* N° 45, Año VIII, La Habana, Cuba, noviembre-diciembre 1967, pp. 157-158.

¹²⁷ Exposición en la Galería Latinoamericana, Casa de las Américas.

terror de la Coatlicue a la severidad del Caballero Aguila. Aún en las pinturas más ágiles –el paraíso teotihuacano, las escenas cortesanas de Bonampak, la vida de la aldea maya-tolteca– el cuerpo puede contorsionarse, los brazos y las piernas moverse con soltura, pero el rostro es impasible. Queda a los totonacas de estas *caritas* la alegría, desde la sonrisa hasta la carcajada que hace plegar los ojos y mostrar los dientes. Es una risa, dirá Octavio Paz, que denota una *familiaridad* ausente casi siempre en el arte religioso. Y Medellín señala la vinculación de esta cultura con el dios de las flores y la alegría, que luego se conocería como Xochipilli. Y con la dualidad característica de las culturas precolombianas, los totonacas crearon, al mismo tiempo, al dios de la muerte (Mictlantecutli): el anverso y el reverso.

La selección de Beverido de las esculturas totonacas resulta de indudable interés. La variedad de las *caritas sonrientes* es considerable; sobre todo llama la atención una serie de detalles poco conocidos de las figuras: una mano de dedos muy alargados, estilización que acostumbramos vincular a la oriental, con una elegancia de líneas extraordinaria (fase Los Cerros, Tierra Blanca); el ritmo corporal de alguna figura que se inclina (fase Dicha Tuerta –¡qué nombre de fábula!–, Tierra Blanca); el pie de dedos alargados y uñas afiladas, con cascabeles al tobillo (fase Los Cerros, Tierra Blanca). Las fotografías de Beverido denotan más un interés arqueológico que fotográfico, si entendemos por esto último una creación plástica autónoma. El acercamiento de Beverido al objeto es cuidadoso y severo; su presentación es estricta y llena del rigor del arqueólogo. Entonces, para el no iniciado en la pasión de reconstruir el pasado, pueden resultar un tanto secas. Otros fotógrafos (Lee Boltin, Horcasitas, entre otros) han dado visiones llenas de malicia fotográfica si se quiere, pero que provocan un movimiento afectivo hacia el objeto precolombino que incita a su más profundo conocimiento. Las fotografías de Beverido presuponen ese conocimiento.

Adelaida de Juan

Si los años 1927, 1941, 1953, sirven, con ese grado de arbitrariedad que conllevan todas las fechas del historiador, para marcar cambios en el movimiento pictórico cubano, ya podemos apuntar una fecha nueva en su evolución: 1967. De la introducción de la técnica moderna para tratar el tema guajiro y el paisaje, al disfrute formal del elemento tradicional, al desasimiento de la abstracción, se había recorrido en apenas treinta años la gama de las posibilidades formales. Ahora se ha dado un nuevo paso: la madurez expresiva en la interpretación de una realidad innovadora. Hay ciertos elementos que son ya característicos por su reiteración a través de los años: el color, la luz, la forma fluida. Los hay también que han cuajado con caracteres nuevos. Por primera se produce completamente la actualización de la pintura desde la pintura. Esta se convierte en un comentario vivaz, diríamos coloquial a la manera de cierta poesía en boga, que trasciende el mero apunte aislado.

Cuando Carlos Enríquez se refería a los guardias civiles o a los desalojos de los campesinos en la década del treinta, venía a formar una unidad, no tanto con otros pintores de su generación como Víctor Manuel (la *Gitana tropical*) o Gattorno (*La siesta*) o Abela (*Los novios*), sino con los dibujantes caricaturistas: Abela como creador del Bobo, Hecar y, sobre todo, Rafael Blanco. No es casual que estas obras de Enríquez sean, no sólo las más aisladas sino también las más trabadas, las menos logradas en su producción. En la década del cuarenta, la referencia a la temática del país tomó un carácter más hiperbólico y más gozoso en la superficie. Los *Gallos* de Mariano, los *Interiores del Cerro* de Portocarrero, las *Naturalezas muertas* de Peláez, por una parte, y la *Jungla* de Lam y los *Personajes del cuarto ñáñigo* de Martínez Pedro, por otra, revelan un doble acercamiento anecdótico al país. La tradición colonial y el ancestro africano suministran las vías de penetración que dejan libre al pintor para la exploración y el disfrute de las formas tropicales. En la década del cincuenta, ya lo anecdótico se ha agotado. El pintor se queda entonces exclusivamente con el rejuego formal. A la abstracción del grupo *Los once* se incorporan más o menos abiertamente algunos pintores anteriores. Se ha cerrado, pues, un ciclo que va de la ingenua pero necesaria visión del campesino y del obrero a las composiciones en azul (o en amarillo o en rojo...). París, México y Nueva York habían explorado ya estas posibilidades que nuestros pintores caracterizan en la Isla

¹²⁸ En Revista *Casa de las Américas* N° 47, Año VIII, La Habana, Cuba, marzo-abril 1968, pp. 134-136.

¹²⁹ Con motivo de la exposición de pintura cubana organizada por la Casa de las Américas para ser expuesta en el Museo Universitario de México D.F., enero-febrero 1968.

Ante la explosión revolucionaria se plantea una nueva problemática que comienza por afectar a los pintores en lo personal y que habrá de alterar en algunos su lenguaje plástico. Los primeros años de la década del sesenta así lo demuestran. Exposiciones sobre temas de (*Ni muertos. Si deshecha en menudos pedazos...*). El cambio más radical lo da Raúl Martínez,



Servando Cabrera Moreno. *Milicias campesinas*. 1961. Óleo sobre tela.

en el cual puede observarse una evolución que va del expresionismo abstracto a cierta combinación del *collage* realista sobre fondo tachista a, por último, un estilo muy cubano del *pop*: las figuras populares y míticas repetidas rítmicamente sobre el cuadro. En algunos pintores, su estilo ha de permanecer estable por ser el producto de muchos años de

elaboración y de trabajo. Tal el caso de Amelia Peláez, que reitera sus *Naturalezas muertas* hace más de tres décadas. Su

cambio es por así decir, interno; se traduce en una purificación del color y de la línea, llegando en algunos casos a insistir en una sola gama que maneja con el mismo toque ligero con que ha combinado la variedad de colores puros del medio punto criollo. Estas variaciones infinitas sobre un tema son precisamente eso, la modificación armoniosa de un ritmo continuo.

Un poco por ese camino de la variación, sobre un tema se mueven varios pintores más jóvenes. Corratgé, que después de una incursión no muy afortunada en la figuración superrealista, continúa con su nítida ejecución de las abstracciones llamadas concretas. Vidal se interesa hace algunos años en las variaciones de texturas, en las cuales muestra en esta exposición una seguridad notable. Trabajando sobre una composición clásica en su pureza –un eje horizontal dominante– sus matizaciones de color y de textura adquieren un verdadero carácter expresivo. Fayad Jamís retoma con sus *Pinturas* el esquema básico que manejara hace unos años. Especie de gran explosión de líneas centrífugas, ha creado algunas obras claves en su estilo, incorporando elementos que aluden un tanto a una maquinaria imaginativa. Misterioso y lírico, Jamís vuelve a colocarse entre los pintores de mayores posibilidades plásticas de nuestra pintura reciente. Entre los que desarrollan fases en estilos ya característicamente personales, exponen en esta muestra René Portocarrero, Servando Cabrera Moreno y Antonia Eiriz. Portocarrero es el hacedor incesante de mitologías imaginarias criollas. Flores, mujeres, mariposas, diablitos, se enroscan y giran con aparente facilidad en sus lienzos y en sus cerámicas. El color y la línea se entremezclan en una fantasía ilimitada. Servando Cabrera Moreno une, en estos últimos cuadros, al dominio del dibujo una creciente importancia del color. Se ha ido moviendo hacia figuras

cada vez más deformadas, fragmentándolas para centrar el cuadro en segmentos de las mismas. En esto vemos cierta tendencia expresionista que fue introducida entre los pintores más jóvenes por Antonia Eiriz. Sus muñecotes grotescos son de una fuerza mantenida, habiendo logrado en algunos cuadros –*El dueño de los caballitos*– dar forma a una expresión popular, a través de una visión muy propia. Eiriz vulnera una realidad al penetrarla profundamente; cuando la hace resurgir, viene trasmutada por un demonio cariñoso y feroz a la vez.

Este carácter expresionista, en su sentido más genérico, viene dado de muy diverso modo en los demás expositores. Mariano ha llegado a una nueva floración de su ya rica ejecutoria. Partiendo de sus primeros *Gallos* y *Guajiros* rotundos, y pasando por sus composiciones y dibujos cercanos a la abstracción, trabaja ahora con un título amplio –*Frutas*– que recoge su experiencia anterior y logra un nuevo estilo. Lo que más nos impresiona es sin duda el despliegue pleno de su poderío. Estos cuadros son ricos en color, ricos en forma e imaginación. La libertad con que se mueve el pintor en la composición no le hace temer la atadura a una asociación temática demasiado lineal. Y así, la piña, el mango, la frutabomba y el plátano se asocian plásticamente al desnudo, al hombre armado y hasta a la Maja de Goya. Pero esta asociación, que enunciada así parecería deberle algo al surrealismo, es, como toda la obra de Mariano, esencialmente terrenal y conciente. No se trata del requerimiento onírico sino del sensual. Si en los *Gallos* de los años cuarenta sentimos un poco que el placer del color y de la forma dominaban al pintor, ahora sentimos que, habiendo pasado por ese primer abandono juvenil a una plasticidad evidente, es el pintor quien domina y por consiguiente disfruta con mayor profundidad, la posibilidad del sentir plástico.

El *pop* de Raúl Martínez nos lleva a otra faceta de la cuestión. Ya habíamos mencionado la evolución de este pintor que, a nuestro juicio, presenta, con Mariano y Peña, el conjunto de mayor originalidad de la exposición. Raúl parte de la pintura de los murales espontáneos callejeros, de los rostros pintados en letreros populares, es decir, de una visión fresca e ingenua. Una vez tomada esa base, empieza a elaborar los rostros. De la serie de los Martí a la de Fidel y a la del Che, la técnica es similar. La reiteración es musical y rítmica, llegando a ser avasalladora por su carácter repetitivo. Esto adquiere una insistencia aún mayor en la colección de retratos de *Todos somos hijos de la Patria*, donde en algún momento asoma esa sonrisa un tanto irónica del pintor. Raúl, además,

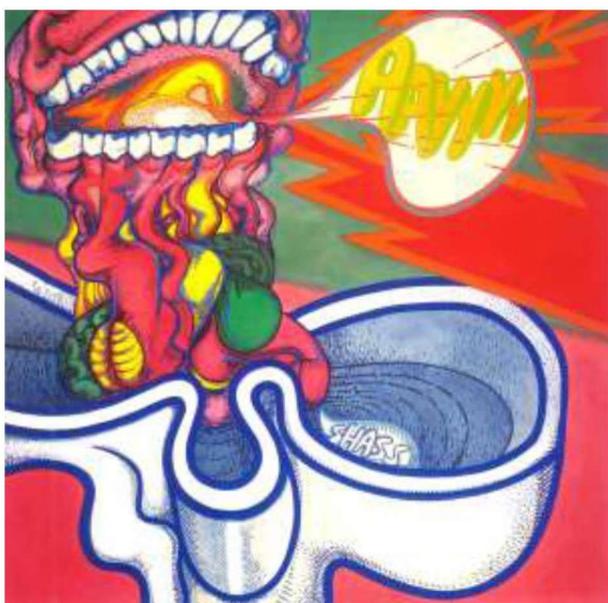


Raúl Martínez. *Todos somos hijos de la Patria*. 1965. Óleo sobre tela.

como otros compañeros suyos de labores, introduce la palabra escrita como parte integrante del cuadro.

La nueva figuración es el vehículo para tres pintores –Lesbia Vent, Carmelo, Adigio– que abordan muy directamente la actualidad política y cotidiana. En casos como el *Joseíto Fernández* de Lesbia, se produce un verdadero contrapunto entre la figura del creador de la Guatanamera, la letra de Martí que él canta y el ámbito mismo en que se está moviendo.

Cierran la exposición tres de los pintores más jóvenes: Masiques, con unos lienzos un tanto abigarrados en que se mueve una fantasía reiterada, a base de colores brillantes y una multitud de elementos que rodean las figuras de corte primitivo; Fernando Luis, pintor que maneja figuras violentas y agitadas, donde parece buscarse una voluntaria disonancia, muy en la línea de Seguí. Y Umberto Peña, triunfados en la última Bienal de París, nos viene a dar una de las visiones más agresivas y personales dentro de este estilo. Las palabras y frases de Raúl Martínez se convierten aquí frecuentemente en vocablos onomatopéyicos. Esta transcripción del ruido, y la frase más reiterada –“con el rayo”–,



Umberto Peña. *Aayyy, shass, no aguanto más.*
1967. Óleo sobre tela.

incorporación al reino artístico de factores tradicionalmente desechados. Peña va aún más lejos, al presentar del cuerpo humano lo no visto, la entraña misma: de nuevo el elemento de la técnica moderna, especie de radiografía de lo visible. Para esto, elimina totalmente la matización en el color, que queda completamente plano y pulido, adquiriendo en ocasiones caracteres alucinantes por su brillantez misma.

Estamos en presencia, pues, de una muestra de extraordinaria fuerza creadora. No son cuadros de introspección ni de meditadas

sutilezas; esos caracteres están como supuestos, como en la base que ha permitido

esta floración que, en conjunto, no se había visto desde hace años en nuestra pintura. No es tampoco una obra lograda en el sentido de haberse cerrado ya en sus posibilidades; por el contrario, nos llevamos la impresión de estar a la entrada misma de un nuevo período de creación y de búsqueda abiertas.

*Vanguardia artística y vanguardia política*¹³⁰

Adolfo Sánchez Vásquez

La vanguardia artística responde históricamente a la necesidad de asegurar la continuidad del movimiento creador e innovador que es consustancial con el arte. En este sentido se asemeja a la vanguardia política que, en el proceso de transformación revolucionaria y de creación social, se pone a la cabeza para romper resistencias y abrir nuevos caminos.

El concepto de vanguardia artística se ha acuñado en nuestra época en relación con la llamada revolución del arte moderno. Pero, es evidente que al arte de todos los tiempos le es inherente una función de ruptura e innovación con respecto al que, después de haber agotado sus posibilidades creadoras, ha entrado en una fase de decadencia. No obstante, si en toda época ha habido adelantados de un arte nuevo, es un rasgo característico de nuestro tiempo la radicalidad en el cumplimiento de esas funciones de ruptura e innovación por parte de las vanguardias contemporáneas, así como su elevada conciencia teórica de ello. Durante los últimos decenios se ha desarrollado, en efecto, un rico y fecundo movimiento de renovación de formas, de búsqueda de nuevos medios de expresión y de ruptura con el pasado artístico inmediato, todo lo cual ha sido particularmente provechoso para el arte.

Hablar entonces de «vanguardismo decadente» es una contradicción en los términos, o una aplicación de criterios inadecuados al juzgar la vanguardia artística. Los conceptos de vanguardia y decadencia son trasladados en este caso, ilegítimamente, de una esfera a otra (de la social a la artística), sin ver cómo se refractan o reflejan en la estructura de la obra artística. Pero esta delimitación conceptual no puede olvidar que el arte de vanguardia ha surgido precisamente en la sociedad burguesa y, además, en la fase histórica de ella en que la burguesía ha perdido ya su fuerza ascensional, creadora y revolucionaria.

La vanguardia artística surge históricamente, en oposición al orden estético dominante. Pero la burguesía no se contenta con responder a sus protestas poniendo en marcha su maquinaria ideológica, sino dicta contra el artista una verdadera excomunió social. Se abre así un proceso de incompatibilidad radical entre el artista de vanguardia y el régimen social decadente en que eleva su protesta estética. Pero ésta adquiere nuevos matices —particularmente éticos—; sin embargo, pese a su radicalismo, se detiene allí donde comienza la protesta efectiva, revolucionaria. El surrealismo marca el límite de la protesta de una vanguardia artística que no sólo quiere ser tal.

La vanguardia artística necesita superar ese límite y acercarse a la vanguardia política, revolucionaria, y ello no sólo por razones políticas inmediatas. Ciertamente, en la sociedad

¹³⁰ En Revista *Casa de las Américas* N° 47, Año VIII, La Habana, marzo-abril 1968, pp. 112-115.

capitalista, en la que rige la enajenación, la opresión y la explotación del hombre por el hombre la vanguardia artística tiene que encontrarse con la política que dirige la lucha por la transformación radical de la sociedad. Ahora bien, dejando a un lado las excepciones que confirman la regla, la verdad es que ese encuentro y esa vinculación no se han producido hasta ahora.

Desde que la burguesía modificó su actitud primitiva hacia el arte de vanguardia, ha procurado por todos los medios impedir esa vinculación. El artista dejó de ser un proscrito desde el momento en que la clase burguesa dominante se convenció de que las revoluciones artísticas no ponen en peligro la estructura de la sociedad. En contraste diametral con tiempos no lejanos, el arte de vanguardia es hoy el arte dominante en la sociedad capitalista. Pero caeríamos en una burda simplificación si dedujéramos de ello que, por esta razón, es una expresión decadente de la decadente burguesía.

Pero lo que no puede negarse es que ha nacido y se ha desarrollado en una sociedad burguesa en decadencia y que esto no podía dejar de tener consecuencias de cierto género para el arte. Entre ellas, la de su aislamiento de grandes sectores sociales y, sobre todo, de aquellos sobre los cuales descansa la tarea de crear en otros terrenos. Ciertamente es que la vanguardia artística expresa con sus creaciones el poder de la actividad creadora del hombre en un mundo –como el del capitalismo– hostil por su esencia a ella, como ha sostenido Marx. Pero el verdadero artista (firme reducto de lo humano), no puede aceptar esta reducción de la actividad creadora y del goce de ella a un sector privilegiado: el suyo. Otros hombres han de compartir también el vivir humano del que es un aspecto indisoluble la verdadera apropiación del arte. A su vez, el artista no puede olvidar que la producción material, que corre a cargo de los trabajadores en condiciones de miseria y explotación, hace posible sus creaciones más puras y libres.

Ahora bien, ¿Qué puede hacer el artista en esta situación? ¿Convertir su obra en instrumento de la lucha por la transformación revolucionaria de la sociedad? Pero... ¿no se cae con ello en un utopismo o voluntarismo artístico? En las revoluciones artísticas no puede cambiar la sociedad. Pero tampoco se trata de renunciar a esas revoluciones ni retroceder en la vía de ellas para tratar de hallar la comunicación perdida mediante una simplificación o vulgarización de los medios de expresión. Si así lo hiciera, la vanguardia se negaría a sí misma y se haría cómplice del decadentismo. Lo que ha de ser cambiando revolucionariamente para que el reducto humano creador del arte se extienda, es la estructura social misma. La experiencia creadora no puede ser sofocada con su reducción a un coeficiente medio o masivo, sometiéndola a la presión de exigencias políticas inmediatas. Con su obra, el artista contribuye a asegurar y enriquecer la apropiación estética y, en definitiva, al hombre como ser creador. Pero al crear, obturados los puentes que se llevan a los demás, se reduce el área de la apropiación verdaderamente humana de su producto por los otros, y, de este modo, contribuye a estrechar el área misma de lo humano.

El artista está obligado a luchar por abrir esos puentes, pero no hipotecando su libertad de creación, sino incorporándose en diversas formas a la lucha por la transformación radical de la sociedad. De ahí la doble necesidad de ser revolucionario –es decir,

verdaderamente creador— en el arte, y de disipar la ilusión —alimentada por los ideólogos burgueses— de que termina la revolución para el artista, y de que su conformismo político y social es compatible —e incluso indispensable— para ser revolucionario en el terreno de la creación artística. Deliberadamente o no, se pierde de vista con ello que la rebeldía artística en el marco del conformismo social se hace cómplice del orden burgués, hostil a la naturaleza creadora del hombre, del que el arte es expresión aunque no la única. Todo ello explica por qué la burguesía se halla tan interesada en presentar como una situación irremediable, el divorcio de la vanguardia artística de la vanguardia política y que recurra a todos los medios —económicos, políticos e ideológicos— para mantenerlo y ahondarlo.

Hay que reconocer asimismo que, durante largos años, la política seguida en este terreno por las vanguardias marxistas-leninistas, dentro y fuera del campo socialista, ha contribuido a afianzar esa decisión. Partiendo de la tesis justa de que el destino del arte se halla ligado al del hombre como ser creador —y, por tanto, a la lucha por destruir la vieja sociedad y crear otra nueva, socialista—, se han manejado inadecuadamente las categorías de progreso y reacción, de vanguardia y decadencia, y se ha considerado ilegítimamente que lo estético y lo político podrían encontrarse en un punto medio o nivel masivo. Pero esto habría de tener —como efectivamente ha tenido— consecuencias negativas para el arte, ya que se ha traducido en un rechazo de las formas modernas de expresión y, por consiguiente, en una disminución de la capacidad de ruptura o innovación. A la par con ello, ha llevado en muchos casos a la reducción del arte supuestamente revolucionario o progresista a una mera ilustración o expresión directa de la política. Ante esta situación, las vanguardias artísticas reaccionaron, trataron de preservarse del contagio de todo virus político, con lo cual se hacían cómplices de la política más regresiva. La vanguardia política, a su vez, cerraba los ojos ante la significación verdadera y la magnitud de la revolución artística de nuestro tiempo, y fomentaba un arte que, a la postre, se nutría de formas ya decadentes. El resultado ha sido, durante años y años, el divorcio de la vanguardia artística y la vanguardia política, ya que la primera, en el marco de esta situación, no podía aceptar el conformismo político y social de la segunda, ni ésta última podía resignarse a que se limitara su libertad y potencialidad creadora o a que el carácter del arte se redujera a verter lo nuevo en lo viejo.

Esta situación ha comenzado a modificarse tímida y lentamente en los últimos años, aunque todavía pesa mucho en este problema la carga negativa del pasado. De aquí la necesidad de que una y otra vanguardia abran los ojos a las nuevas experiencias que les brinda la Revolución Cubana. Abordemos la cuestión en toda su radicalidad: ¿es posible que las dos vanguardias, lejos de excluirse, se busquen y necesiten mutuamente? Lo es a condición de que se vea el arte y la revolución como dos expresiones —indisolublemente ligadas— de la actividad creadora del hombre. Pero la revolución Cubana nos brinda ya una respuesta práctica a nuestra cuestión al mostrarnos cómo el divorcio de una y otra vanguardia propiciado por la burguesía y favorecido por una política errónea, no es inexorable. De ahí una doble lección: a) que la revolución no es sólo un acto creador, sino que crea condiciones necesarias para que el arte sea un patrimonio social y sienta las bases para acabar con la dicotomía, propia de la sociedad burguesa: arte de vanguardia / arte de masas; b) que

problemas vitales para el arte (libertad de creación, comunicación artística, etc.) son, en definitiva, problemas políticos que exigen que el artista asuma un compromiso político revolucionario, lo cual no significa que deba hacer de su creación un aditamento de la política.

Este compromiso se vuelve aún más imperioso para los artistas de los países que se encuentran en los escalones más bajos del subdesarrollo. En la dramática situación de explotación, miseria y opresión que se vive en ellos, queda poco lugar para una verdadera apropiación estética del arte. La mayoría de su población –hundida en el analfabetismo– no sólo no tiene acceso a los bienes culturales más elementales, sino que ni siquiera cuenta con los sucedáneos artísticos que, en los países capitalistas industrializados, se dan masivamente, aunque ciertamente para embotar la sensibilidad artística. Esta sólo logra afirmarse en la tradición cultural y nacional, aunque ella tampoco escapa a la deformación que imprime a un país subdesarrollado la dominación colonial.

¿Qué sentido tiene hablar aquí de arte de vanguardia? ¿Qué alcance tiene sus manifestaciones cuando éstas existen? ¿Pueden trasladarse a este plano los problemas del arte de vanguardia, surgidos en países desarrollados y a la vez decadentes? ¿Hasta qué punto los artistas que surgen ahí con un espíritu creador deben verse en el espejo de la vanguardia artística de estos años? En muchos países, sería difícil hablar incluso de su existencia. Ahora bien, cuando existe vive precariamente; y el artista miembro de ella es como un cuerpo extraño en su propio país, cuando no un proscrito. Falto de reconocimiento del público y de la crítica, su situación se vuelve insostenible y de ahí la tentación de escapar a los países capitalistas desarrollados donde el arte de vanguardia domina y es reconocido. Pero esta escapada conduce muchas veces al escapismo y, por tanto, al más cerrado conformismo político y social. Sólo la lucha práctica revolucionaria de su pueblo contribuye a sacarlo de esa situación. Cuando más fuerte es su aldabonazo, tanto más difícil le es mantenerse en su exilio voluntario. Sin embargo, cuando decide comprometerse con su pueblo, teme que su arte deje de ser fiel a su vocación creadora y se convierta en simple instrumento de consignas políticas inmediatas. Es entonces cuando resalta la importancia del análisis crítico de experiencias pasadas, de una acertada comprensión de las relaciones de lo estético y de lo político, y de una justa valoración de las experiencias positivas en ese terreno.

En la medida en que la lucha adopta las formas más directas y violentas, las exigencias políticas que se plantean al artista cobran un carácter más imperioso. Y es aquí donde surge el peligro de contribuir, unos y otros, al divorcio de la vanguardia artística de la política. Una y otra, sin embargo, deben rechazar el falso dilema de escapismo o subordinación del arte a objetivos políticos inmediatos. El antídoto del escapismo está en la incorporación efectiva del artista a las luchas de su pueblo. El antídoto de la impaciencia subjetivista y voluntarista de la vanguardia política se halla en el respeto a la libertad de creación y en la comprensión de que –parafraseando a Marx– el arma del arte no puede sustituir al arte de las armas. Pero el artista de un país subdesarrollado ha de comprender también que el débil, poco reconocido y aislado destacamento del que forma parte, sólo comenzará a existir nacionalmente y a cumplir su misión artístico-social cuando encuentre un lenguaje común con la vanguardia política revolucionaria de su pueblo.

Pinturas de Szyszlo en la Galería Latinoamericana^{131 132}

Enrique Lihn

Me voy a tener que permitir una primera impresión penosa sobre la exposición de Fernando de Szyszlo, impresión que ha llegado a disiparse en el curso de unas cuantas visitas a la Galería Latinoamericana. Estoy dispuesto por lo demás, a poner en estas líneas toda la desconfianza de que soy capaz en relación a mi presunta capacidad como “crítico de arte” más toda la desconfianza que me inspira la crítica de arte en sí misma, al menos tal y como he llegado a comprenderla y en forma muy modesta a practicarla, pues “la crítica del arte ha nacido para convencernos de que del arte, propiamente, no se habla nunca y que no es posible hablar de él” (E. Gilson).

Si tuviera que dar cuenta de dicha impresión sin mayores molestias para nadie, diría que me decepcionó el buen gusto, la elegancia de una pintura que yo creía interesante en el sentido en que es interesante toda obra problemática o que por alguna razón nos proporciona una experiencia que no hubiéramos vivido sin ella. En la Galería de Marta Faz –Santiago de Chile, 1965– me pareció que Szyszlo excedía el común denominador de la buena pintura por un especie de engreimiento de la imaginación que me hizo pensar vagamente en un Matta peruano limeño, de una gran suntuosidad artesanal. Es posible que trabajara entonces con una mayor libertad formal y espacial, menos preocupado por conjugar la pintura y la arqueología.

El recuerdo es fragmentario, inconcluyente. Lo contamina también, si no la admiración, mi preterido hábito de gustar de la cultura pictórica, un poco gastronómico, después de todo; un cierto fetichismo en relación a la pintura no figurativa alimentado por el prejuicio corriente y moliente contra el figurativismo y el estado de nebulosidad en que se encontraba mi simpatía por la nueva figuración. Creo que Szyszlo está llevando, de otra parte, hasta sus extremas consecuencias prácticas, y con una superficialidad que podría imputársele tanto a él como a su “estética”, el punto de vista que yo habría adoptado en ese momento si hubiera escrito sobre él en términos seguramente elogiosos. Menos que ahora la “magia sugestiva” de su pintura espejeaba un pasado fabuloso –el Imperio de los Incas y todo eso– y se proponía como un nuevo tipo de indigenismo muy refinado, en el lenguaje de lo que fue el arte internacional hasta antes de entrar en una nueva fase antiesteticista y de insurrección formal y expresiva.

¹³¹ En Revista *Casa de las Américas* N° 48, Año VIII, La Habana, mayo-junio 1968, pp. 132-133.

¹³² Exposición de pinturas de Szyszlo en la Galería Latinoamericana de la Casa de las Américas, inaugurada el 18 de enero de 1968.

La voluntad o el simple propósito laborioso de ser el Tamayo o el Lam del Perú y hacer en su país lo que ellos en México y en Cuba es el culpable, a mi juicio, de esta especie de fracaso que creo ver en la obra actual de Szyszlo, fracaso coronado, según entiendo, por el éxito social, y, si uno quisiera exagerar las cosas, exigido por el medio social en que parece moverse Szyszlo como una condición del éxito.

La tentación neoamericanista tiene que haber sido muy grande. Se repite con insistencia que Szyszlo es el primer pintor del Perú de resonancia internacional, y nadie discutiría su virtuosismo como ejecutante de un cierto tipo de pintura moderna. ¿Y no prefiere Europa entre dos artistas latinoamericanos igualmente capacitados aquel que le hable



Huanacauri II. 1964. Encaústica sobre tela.

de un mundo diferente al suyo, para satisfacción del viejo gusto por lo fabuloso o para enriquecimiento de una conciencia antropológica que ha llegado a desarrollarse en plenitud? De otra parte, si el Perú es una de las dos grandes canteras arqueológicas de la América indígena, ¿tendría algo de extraño el que el nacionalismo burgués estuviera al acecho o a la demanda de un arte ligado antes a la mitología y al prestigio del mundo incaico que al sonido y a la furia de la vida inmediata? Esto no significa que Szyszlo cubra conscientemente, en desmedro de su honradez profesional y en beneficio de su economía, dicha demanda. Tampoco puede ponerse en duda su condición de intelectual progresista,

probada en distintos momentos de adhesión, por ejemplo, a Cuba y a las declaraciones que emanaron del Congreso Cultural de La Habana, el cual contó con su presencia. Presentarlo, sin embargo, desde el punto de vista artístico como una suerte de guerrillero de la pintura que ha reinterpretado “la mitología quechua o el simbolismo incaico” para unir “la gloria y la rebeldía del pasado y del futuro” inspirado en “el avatar del Che Guevara” es no ver el lado pasatista, y, a pesar suyo, desdichadamente complaciente de su pintura, y es acudir a los recursos de una retórica que nos fatiga a todos, por lo menos a los que no quisiéramos ver confundidos arte y política en los términos de esa retórica. Digo en chileno: “juntos pero no revueltos”.

Yo no digo que Szyszlo haga un arte esteticista para halagar el gusto de la gran burguesía latinoamericana. Su intención puede ser exactamente la de contrariar ese gusto. Pero lo que hay es que él es un artista surgido de un medio refinado y en un momento en que el tipo de arte que practica por ahora, ha perdido su poder de choque. Las dotes particulares

de Szyszlo, su temperamento artístico, no parecen ser, además, buenos catalizadores para que ocurra en su pintura ese mestizaje embrionario, radical, entre el arte moderno europeo y las cosmogonías indoamericanas. ¿No se deberá ello en su caso también al hecho de que su generación tiende o se ve urgida a asumir otra tarea?

El *hecho*, tan difícil, imposible quizá de racionalizar y de reducir a la supuesta inteligibilidad del lenguaje técnico de la crítica de arte, es que la relación del artista con el Cuzco o Macchu-Picchu difiere por su exterioridad de la que en un Lam asimila la lección de Picasso al mundo afrocubano y en un Tamayo la de Braque al de los aztecas. De aquí quizá el que Szyszlo se vea en la necesidad de explicar esa relación al titular cuidadosamente sus pinturas por series: *La ejecución de Tupac Amaru*, *Puka Wamani*, *Inkarrí*. En su caso, este gesto denotativo es el de una incertidumbre, el de una falta de apropiación interna de su material de trabajo que, me parece a mí, se refleja en otro plano por el empleo de recursos estéticamente persuasivos, los de una belleza compensatoria epidérmica; el texturismo, la limpieza y esplendor de la factura; todo esto por lo cual la pintura de Szyszlo se acerca tanto, por ahora a la decoración en el sentido usual de la palabra.

*Exposición de La Habana 1968*¹³³

Alejandro G. Alonso

Para la muestra de este año, una consideración inicial. Séptima en el orden de estos concursos anuales, presenta la participación de setenta y siete grabadores de nueve países latinoamericanos que evitaron a competir 322 obras. Es, y en esto no tiene rival, la exposición más amplia en cuanto a someter a la consideración del público en general el más nutrido panorama de los competidores, en virtud de las doscientas cuarenta y seis estampas seleccionadas por el jurado (dos grabadores: Miguel Bresciano, uruguayo, y Rossini Pérez, brasileño; un crítico español, Francisco Vicens; un escultor y gráfico inglés, Lawrence Bradshaw, y la cubana Marta Arjona, Directora Nacional de Museos).

Este microcosmos de la producción latinoamericana ha devenido fermento abigarrado que ha congestionado la siempre bien dispuesta galería de la Casa de las Américas, apenas suficiente para alojarlo. Afán abarcador este de ofrecer a los asistentes la oportunidad de convertirse a la vez en público y jurado, y que, si bien permite apreciar su buen nivel general, también nos enfrenta a casos (afortunadamente pocos) que podría haber sido fácilmente excluidos de la pública confrontación. Se triplica –así– la cantidad de obras que regularmente se exhiben en la “exposición” y que, debido a la falta de imprescindible espacio, entran en polémica vecindad unas con otras.

Cuando mencionábamos la participación de este año, nos faltó apuntar las dificultades de un bloqueo, no virtual, sino efectivo que afecta los envíos a nuestro país y que en algunos casos (Brasil es uno de éstos) ha debilitado la representación de los mismos. De cualquier modo, hay toda una variedad de caminos emprendidos, una exploración de las posibilidades del medio que se utiliza y conforman este como magma generador que ofrece una apreciable diversidad de intenciones, una afirmación del grabado dentro de posiciones que hace ya algunos años reclama para sí. Inquietud por situarse dentro de las más nuevas actitudes del arte contemporáneo; tal vez desorientación en cuanto al camino a seguir: extremos y aspectos ambivalentes que podrían –en su ambigüedad– tomarse como criterios valorativos o como aspectos necesitados de corrección. Se trata, quizás señalado de modo muy simple, del resultado de un arte en perpetua génesis y transformación; es este nuestro complejo momento del siglo XX; fenómeno dinámico que ha roto fronteras entre países y continentes, entre tendencias y dedicaciones y que ha contaminado –por suerte– las distintas manifestaciones para hacer del arte algo vivo, inquietante, reflejo –nunca calco– de una realidad cada vez más escurridiza a una plasmación realista o a la total evasión de los

¹³³ En Revista *Casa de las Américas* N° 50, Año IX, La Habana, setiembre-octubre 1968, pp. 157-160.

problemas. Cada vez se hace más difícil un solo trazo para definir el modo actual de manifestarse, ese disparar en todas direcciones, ese dirigirse a la vez en más de un sentido hacia el logro de un lenguaje que permita una articulación vinculadora. Es esto lo que también encontramos en la presente muestra.

Hay quienes lamentan esta contaminación que se produce entre las distintas manifestaciones, también en el grabado. Nosotros la agradecemos. Esta manera de crear, se ha enriquecido necesariamente al contacto con la pintura, logrando ampliar a su vez las posibilidades de esta última a través de la facilidad de reproducción. Los pintores han devenido en más de un caso grabadores, y de ahí esa continua incorporación de nuevos recursos que han revitalizado las técnicas y los medios expresivos, de modo que posibilitan ya resultados como estos que nos ocupan. Pocos son los artistas que aquí se observan limitados por los puros recursos tradicionales del grabado; en general, se palpa esa intención de convertir a la estampa en obra cada vez más ambiciosa. Desde luego, tomar el conjunto presentado como suma de tendencias actuales sería tan absurdo como riesgoso; pero sí puede considerarse al menos como un interesante muestreo.

Es en un medio de la índole señalada, que los integrantes del jurado han otorgado los premios establecidos. Se puede decir que el color ha dominado decisivamente en las obras premiadas; entre las distinciones principales y las menciones concedidas, sólo dos de estas últimas se mantienen dentro de esa gama que va del blanco al negro. Es el caso del mexicano Rafael Zepeda, el cual fija un interesante juego entre las posibilidades textuales del metal y de la ocasional inserción de lo que definió: "comics" o letras. También Alejandro Marcos rehuye el empleo del color y con su habitual e incisiva penetración, transforma una fantasmal aparición en blanda y amorfa prostituta (es la esencia del imperialismo) a través de una bien estructurada serie. La otra mención concedida a un artista que trabaja el metal, cuenta con los recursos de un cromatismo discreto el cual apoya un mundo de signos que habla en la lejana y exacta lengua de un dinámico mundo de signos astronómicos y de oportunas letras (que nos refiere contradictoriamente, y sin saber muy claramente por qué, a sistemas que van de Kandinsky a Malevitch): se trata del pintor y grabador chileno Juan Bernal Ponce. Por el camino del metal, y dentro del envío notable de Chile, pasamos por la pericia técnica y la inteligencia imaginativa de las obras de Roser Bru, quien lamentablemente rompe la sobria oposición del blanco y el negro de las mismas con la inserción de la calcomanía a color en una de ellas, aunque, eso sí, el encanto y la atracción de las desproporciones de *Los megaterios y sus complejos* y de *Desquiciados* se mantiene a salvo. También dentro de este afortunado envío, ahora un premio, el Javier Báez, para Sergio González con su *Proyecto para un monumento al siglo veinte*, en el que verde y negro se extienden para ofrecer una composición a la vez sobria y rica en la que las variaciones de textura y gradaciones de los colores utilizados, así como sus mezclas, definen, en el ascetismo formal de lo abstracto, planos de esa especie de homenaje a un momento en el que la técnica es llamada a crear el ambiente en que ha de vivir el hombre. A más de la obra premiada, un conjunto en el que el artista presenta esa falta de unidad que apuntábamos en cuanto "a disparar a todos lados". Así, lo abstracto aparece también en su *Icono*; en tanto que las sutilezas formales van a configurar un

tigre en el que la presencia de Rousseau no está lejana; delicadeza, virtuosismo y seguridad técnica que van a recurrir a un espejear picassiano en la justeza de *El comité de los diez y seis* o en las protuberancias excretoras de su *Retrato del artista*. Desigualdad de un conjunto que, por otra parte, ostenta la más alta calidad profesional y que, en el caso de la obra justamente premiada, alcanza la muda y congelada poesía de lo concreto. Tal vez este afán de encontrar unidad en los envíos responda a una aspiración un poco convencional; pero resulta difícil comprender cómo un creador, en el momento de integrar un conjunto, pueda servirse de tan disímiles recursos para la plasmación de una determinada intención. Es posible que esto se deba a una necesidad de transformación, a esa especie de insuficiencia de los distintos caminos emprendidos dentro del arte contemporáneo que impulsa a una cierta desazón en cuanto a definir un modo expresivo. Es por eso que no señalamos la desigualdad de las obras enviadas con un criterio valorativo; por otra parte, en este caso no se ha premiado un conjunto, sino una obra específica.

Algo similar, aunque no de modo tan evidentemente contradictorio, encontramos en el caso de un nombre de prestigio internacional, como es el caso del uruguayo Antonio Frasconi, ganador del Gran Premio de la exposición de La Habana 1968 con sus cinco xilografías. Aquí podría tenerse en cuenta ese afán abarcador que señalábamos y también los antecedentes del propio artista, marcados siempre por el tratamiento de los más variados temas y por la incorporación de nuevos recursos a su fiel cultivo del grabado en madera. De cualquier modo, el incisivo tratamiento, más a línea negra, de la cabeza de *Miguel*; esa otra figura recortada contra un muro todo lacerado, contrastan con la calidad obtenida en su *Ofrenda a Lorca* y –sobre todo– con las obras, en nuestra opinión, mejor logradas: *Invierno II* y *Reflejos*, en las cuales se demuestra hasta qué punto las posibilidades de una técnica originalmente rudimentaria son capaces de alcanzar el mayor refinamiento. De este modo, la subjetiva visión de un paisaje puede rozar lo abstracto de una extensión lechosa de blanco y azules apoyados sobre las presentes vetas de la madera para entrar en contrapunto cromático con una mancha magenta que parece insinuar un ave: hablamos de *Invierno II*. La pericia técnica, ese ir más allá de las posibilidades del medio empleado, esa astucia compositiva, esa inteligencia en la utilización de los colores, pueden ofrecer una obra tan plenamente plasmada como *Reflejos*: el artista en sumisa sombra es ocultado por una cortinilla, plasma así lo que acontece; de sus manos armadas de la herramienta artesana sale el héroe combativo; surge el ídolo literario; aparece el sol (motivo constante en su obra) como generador de fuerza creadora; se recoge la violencia contra un niño en Saigón. Tenemos aquí una obra en la que no se pierde contacto con el mundo que rodea al creador (aunque dentro del conjunto premiado representa una excepción). El lánguido azul, el negro, esos fragmentos de un eterno fluir, encuentran su oposición, su equilibrio, en un rectángulo que a manera de resumen va ofreciendo distintas versiones del violeta, del naranja, del verde, del azul (nota recurrente), del rojo o del amarillo a través de la cantidad de pigmento empleado. El refinamiento, la habilidad, los logros técnicos, la revitalización del medio empleado, apreciables sobre todo en esta última obra, justificarían por sí mismos el premio otorgado.

Uruguay parece afortunado con la xilografía; este año, además del premio de Frasconi, obtuvo mención Gladis Afamado con un conjunto de obras que se vuelven casi nostálgicamente a un pasado de decorativa beatería en la oscura delicadeza de los pocos colores empleado: apenas un rosa triste, algún violeta o verde ocasionales, y el siena y el negro estructuradores recortan figuras sobre el fondo casi siempre blanco en una figuración a la vez grácil y hierática, algún casual “o intencional” desajuste al casar los distintos planos de color no resta encanto indudable méritos más que suficientes a su obra. También sobre madera trabajó Leonilda González para alcanzar el premio Posada dentro de esa categoría con su *Retrato de la artista*. Más dentro del tratamiento tradicional del taco, incorpora apenas un azul que toca el negro para el fondo sobre el que son objeto de una cuidadosa disposición las figuras: una diagonal parece limitar esa zona en la que las continuas oposiciones de áreas claras y oscuras acentúan el efecto estremecedor de unas terribles criaturas como sometidas a un ignorado presagio. Los padres equilibran, desde un cuadro colocado en el triángulo oscuro que queda libre, esta composición en la que a partir de un tema cotidiano, algo así como decir “los niños se retratan”, y con medios relativamente simples, se ha logrado un amenazador efecto: curiosa y compleja relación padres-hijos. La cruz naranja sobre el blanco vestido de la niña parece acentuar esta fatal impresión que producen también las sombrías cuencas de los ojos; es como el producto de una generación condenada. La impresión, lograda en dos papeles, ha impuesto el uso de la goma para unir ambos fragmentos, lo cual resta efectividad plástica a la copia premiada. El resto del conjunto enviado por esta artista ofrece unidad de intención y de técnica, con ese mismo cuidado compositivo que señalábamos.

Otro premio y otro país, en este caso el nuestro, que presenta una afortunada participación. Cuba, a través de la obra de Rafael Zarza, *Tauromanía 18*, ha obtenido por segundo año consecutivo el Premio Portinari para la mejor litografía; también se lograba otra mención dentro de la misma técnica: Alfredo Sosa Bravo (el pasado año obtuvo igual recompensa) con obras que trasladan al campo del grabado su labor como pintor. Mención y premio son sintomáticos de la revitalización alcanzada por esta técnica en Cuba a partir de 1962 con la creación, entre otros, del Taller Experimental de Gráfica. Se ha retomado –así– el cultivo de la piedra como medio expresivo, que fuera tan favorecido en el pasado siglo, luego de tenaz abandono a través de las cinco primeras décadas del presente. Un rico miedo en el que ya nuestros artistas se sienten cómodos y en el que ofrecen, como grupo, resultados más que alentadores. De este modo, si la xilografía alcanza en la presente muestra las mejores calidades entre los artistas uruguayos, y el metal logra en más de un creador chileno obras de indudable valor, la



Rafael Zarza. *Tauromanía 18*. 1968.
Litografía. Premio Portinari

litografía parece el domino preferente de los cubanos. En el caso de Zarza, su obra premiada ofrece una irónica y divertida versión del rapto de Europa. Los colores planos, aquí el amarillo y el verde, van sirviendo de comentario al motivo central tratado en blanco y negro con formas que oscilan entre lo ajustado y lo expresionista; así, la irónica y regocijada visión coloca una rolliza Europa sobre un toro cuyo falo es una botella de un producto farmacéutico. Esta oposición entre fondo y motivo central: uno agresivo por el color, el otro chocante por el motivo, serán portadores de esa vivaz ironía que va descarnando toro o santificando “sagradas familias” animales. Esta agresividad se hace patente, aunque por otros caminos, en la obra de Canet, con sus motivos pintorescos y populares, en las agresivas mandíbulas de Reglo Guerrero o en el ya citado Sosa Bravo.

Una muestra multiforme en las técnicas y en las directrices no siempre definidas o claramente apreciables, síntoma tal vez de esa necesidad de transformación constante apreciable en artistas que, independientemente del lenguaje escogido, dejan traslucir, por medio de sus inquietudes, toda la temporal intranquilidad, cuando no la propia angustia actual. Del grabado latinoamericano no creemos que pueda hablarse como fenómeno específico con características definidas o radicalmente diferenciadas. Se advierte, si no el inicio, sí la prosecución de caminos en sus caminantes y sugerentes posibilidades. El nivel profesional de los artistas concursantes, las notables obras presentadas, conforman esta ya habitual confrontación: fructífero cambio de impresiones.

*Los carteles de la revolución cubana*¹³⁴

Edmundo Desnoes

1953: ABAJO BATISTA

1969: COMUNISMO NO ES CREAR CONCIENCIA CON EL DINERO SINO CREAR RIQUEZA CON LA CONCIENCIA

Todo empezó al amanecer; era el 10 de marzo de 1953: el sol iluminó violentamente la fachada y los muros de la Universidad de La Habana, aquí y allá se podía leer en letras desiguales, negras, chorreando aún pintura: ABAJO BATISTA, MUERA EL TRAIADOR, CONSTITUCIÓN DEL 40. Estas consignas improvisadas fueron, en más de un sentido, los primeros carteles revolucionarios.

Las frases comprimidas que cada mañana descubrían los cubanos en muros y paredes a todo lo largo de la isla se insertaban en esa misma zona específica que hoy ocupa el cartel político, económico y cultural de la Revolución. El cartel, como todo vehículo de comunicación, como forma artística, tiene su campo específico de acción, su propia zona de operaciones. Se introduce cómodamente en una región situada entre los auténticos medios masivos –prensa, radio y televisión– y el mundo de la comunicación oral y directa. Va dirigido a los que andan a pie, a los que pasan en guagua, a los que entran y salen (o trabajan) en edificios y oficinas.

El cartel es insustituible para dirigirse a grupos pequeños para la comunicación circunscrita. Y en el imbricado tejido social tiene tanta importancia la comunicación masiva, como la de grupos y sectores que dentro de ese mundo informe de los muchos, influyen y crean estados de opinión a su alrededor en el trabajo, entre amigos, en el barrio. Estos grupos son sumamente influyentes en el clima de participación social de la población, son el engranaje medio entre el individuo y los muchos.

A partir de 1959, el cartel empezó a extenderse como un vehículo fundamental de comunicación y expresión en Cuba: la Revolución, en su afán totalizador, inundó zonas antes desperdiciadas. ¿Cómo y para qué?

Durante la república, el único afichismo que conoció la isla fueron los pasquines políticos (dril cien y cara dura) y los anuncios de verbenas en tipografía de madera (pan y circo). No fue hasta la toma del poder por la Revolución que el cartel estalló tanto como forma de comunicación como de expresión artística. (Y no fue hasta la década del 60, década

¹³⁴ En Revista *Casa de las Américas* N° 51-52, Año IX, La Habana, noviembre 1968-febrero 1969, pp. 223-231.

marcadamente política, que el cartel en toda su diversidad inunda las calles y edificios del mundo).

El cartel revolucionario tiene diferentes vertientes: lo mismo se utiliza para exaltar al pueblo a participar en una concentración, que puede anunciar una película o reclamar una mayor conciencia en el trabajo agrícola, que para llamar a las armas ante un peligro de invasión. Es una llamada a la acción, una trampa visual, un estímulo a la participación o al desarrollo de la conciencia.

Durante los primeros años de la Revolución el cartel utilizaba un lenguaje con diferentes niveles de abstracción. Los carteles políticos, dirigidos a obreros y campesinos, dependían fuertemente de un crudo realismo, donde todas las ideas eran más pintura mediocre, ilustración, que una verdadera ocupación de las fronteras gráficas del medio.

Este realismo barato se convirtió en un bosque de brazos, una pesadilla de mandarrias y obreros de cuerpo monstruoso y cabeza de alfiler. El color, por otra parte, no llenaba los ojos, no vibraba como hoy. Eran carteles lamentables tanto en lo que decían como en la forma de decirlo. Eran una simplificación grotesca y esquemática del obrero y su lucha contra el imperialismo.

Nosotros en ese momento también éramos víctimas de una visión rudimentaria del cartel. En mayo de 1963 lanzamos un violento ataque contra los carteles que cubría la isla para la celebración de Primero de Mayo, lanzamos el ataque desde el suplemento cultural del periódico revolución: “Es sumamente desagradable ver calles y edificios empapelados con carteles mal dibujados, sin imaginación, pobres de colorido, con una composición abigarrada y confusa... Últimamente los carteles abusan del obrero musculoso y corpulento: lo mismo agarra una mandarria en un brazo descomunal que el convenio del trabajo recién firmado”. La respuesta sindical que recibimos no sólo fue rudimentaria (como la nuestra) sino demagógica:

“Como no creemos justa la apreciación en cuanto a la confección de dicho afiche, es que no aceptamos la crítica que del mismo se nos hace. El compañero redactor de la misma señala en su crítica su inconformidad con la expresión del obrero a su juicio demasiado musculoso, corpulento y por ende mal dibujado, nosotros respetamos su criterio sobre el arte de la pintura abstracta o estética, aunque en ninguna manera estamos de acuerdo con ella atendiendo a los fines y objetivos que persigue hoy día la propaganda revolucionaria en función de nuestro pueblo trabajador... A nuestro juicio nuestra propaganda debe responder hoy a la posición, la actitud de nuestra fuerza proletaria, que sólo a 90 millas del enemigo imperialista construye su Sociedad Socialista”.

Esta carta vino firmada por el Secretario General y el Secretario de Organización del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Administración Pública.¹³⁵ El obrero de pelo verde que salía del mapa de América Latina como el genio de la lámpara maravillosa ha pasado a la historia como la “democracia representativa”; fue un fenómeno de infantilismo

¹³⁵ Rotograbado de *Revolución*, mayo 6 y mayo 13, 1963.

revolucionario, de sectarismo subdesarrollado. Son problemas que ya no se plantean, son enfoques que han sido superados por la historia del cartel, por la obra gráfica de la Revolución y la madurez estética del pueblo que difícilmente aceptaría carteles que no mezclaran Revolución, información y vanguardia estética.¹³⁶

Por un tiempo, sin embargo, coexistieron dos líneas en el cartel: por un lado la Comisión de Orientación Revolucionaria, (COR) mantenía una expresión gráfica elemental que a veces rozaba al peor realismo socialista (los artistas cubanos ni siquiera tenían una formación académica como ilustradores), y los afiches culturales de calidad estética producidos por el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), el Consejo Nacional de Cultura (CNC), la Casa de las Américas (CA) y la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).

En estos afiches, especialmente en los del ICAIC, había una seria preocupación por incorporarse a la vanguardia internacional del cartel norteamericano, europeo, japonés y polaco. El CNC lanzó una serie de afiches para un ciclo de programas culturales –la literatura en el cine–, así como para exposiciones en la Galería de La Habana utilizando símbolos, formas y colores de gran calidad gráfica. La CA imprimió desde el primer año del Premio Literario, carteles de Julio Herrera, luego Tony Evora, Rafael Morante y Humberto Peña. La UNEAC publicó afiches de calidad para el Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas (Portocarrero), Playa Girón y el 26 de Julio. En estos carteles había la preocupación de unir las artes plásticas con los contenidos de la Revolución.

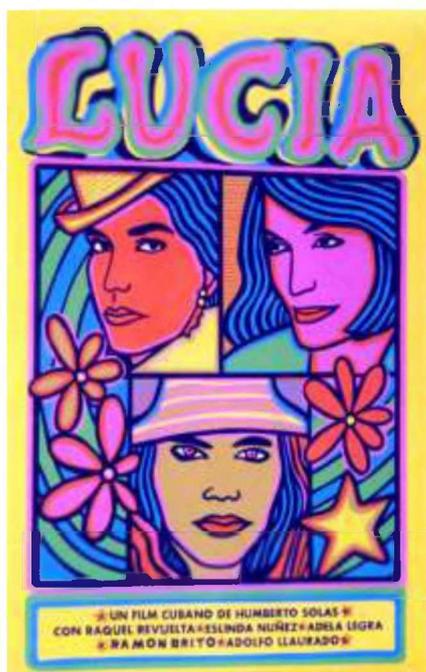
El ICAIC es el organismo que con más seriedad, ahínco y constancia ha tratado de llevar el cartel a su expresión más espléndida. Al principio (1959-62) dominaba una concepción más plástica que gráfica del cartel. Se recurrió demasiado a la figura humana, aunque estilizada; dominaba la línea y en algunos casos los efectos del grabado en madera. Los colores eran sobrios, demasiado sobrios (tierras, morado, pasteles). En esa época el peso principal de cartel cinematográfico dependía de Morante; uno de sus carteles más imaginativos, *Muerte al Invasor* (1961), utilizaba como papel de fondo viejas hojas de periódicos y daba la imagen de los mercenarios como figuras infantiles de papel recortado. A partir de cierto punto, y para evitar repeticiones y el estancamiento, el ICAIC sacó a concurso sus afiches, incorporando numerosos diseñadores al cartel de cine. El cambio más importante en los afiches del ICAIC se produce alrededor de 1964: el símbolo sustituye a la figura humana; se habla indirectamente, por alusión gráfica, de la película. El diseñador

¹³⁶ Sobre esto valdría una posible refutación –ya que, como Montaigne, sentimos una extraña compulsión: contradecir nuestro propio pensamiento–, o por lo menos una interrogación. ¿Las conquistas culturales son irreversibles? Es cierto que la sociedad se desarrolla y difícilmente imagina uno el regreso a la Edad de Piedra o a un sistema de explotación en la isla. Ortega y Gasset nos habla del peligro de una regresión de la humanidad ya que la civilización no es biología sino historia; Marcuse, por otra parte, habla de la pérdida de la posibilidad dialéctica dentro de las sociedades altamente industrializadas, del hombre unidimensional. Existen ejemplos concretos de conquistas en ciertas zonas culturales que se han abandonado. La cultura en la Unión Soviética (entonces Rusia) durante los años inmediatamente posteriores a la revolución tuvo un desarrollo explosivo, tanto en la literatura (Mayacovski, Babel) como en las artes gráficas. Los carteles de los primeros años posteriores a la revolución incluían desde carteles *art nouveau* (para el Primero de Mayo) hasta afiches puramente abstractos, de formas coloreadas, de Kandinsky, así como numerosos con dibujos humorísticos. A partir del stalinismo las principales conquistas gráficas de la década de los veinte se abandonaron primero y olvidaron después. Pero no se han perdido. La actual generación de creadores soviéticos está buscando sus raíces en el arte revolucionario de aquellos primeros años convulsos, está redescubriendo el espíritu de aquellas obras por tantos años olvidadas y abandonadas.

cubano empieza poco a poco a librarse de la pintura, la ilustración, para entrar en el campo específico del cartel gráfico, a pensar en términos de cartel y no de óleo o dibujo. *Hara Kiri* (Reboiro), una mancha roja, siguiendo los cortes abdominales del suicidio japonés sobre el fondo blanco del cartel, nos da de golpe, para la magnificación del detalle, la totalidad. Una pistola se puede convertir, junto a un reloj, en un símbolo del tiempo y la muerte. Una flor es el amor, una pelota de colores un niño. El cartel del ICAIC es hoy, sin embargo, de gran diversidad. Lo mismo recurre a dibujos humorísticos (Muñoz Bachs, Azcuy), que a papeles recortados o simbolismo. *Siete hombres de oro*, de Muñoz Bachs, es uno de los carteles más atrayentes dentro de la línea del dibujo humorístico, Rostgaard en *Hanoi Martes 13* logra una expresión sintética donde la bomba tiene el rostro del imperialismo, el rostro de Johnson; los colores paralelos, rojo y naranja, ponen a vibrar el cartel. (Junto con el desarrollo de la expresión está el desarrollo de una forma casi artesanal de reproducción; los carteles del ICAIC han llegado en algunos casos a utilizar treinta colores diferentes en tiradas individuales de silkscreen).

La pintura, cuando va al cartel, tiene hoy que someterse a sus reglas internas o quedar, disminuida frente a la obra de los diseñadores profesionales. Saura dejó las paredes de una galería de arte y salió a la calle llena de llamativos carteles: su afiche para *Memorias del*

subdesarrollo es, dentro de la producción gráfica de la Revolución, un fracaso como decoración urbana y como ilustración de la película. La mancha en mucho negro y poco blanco es de bajo voltaje gráfico (su única virtud –refrescante, desde luego– es haber sido lo opuesto en forma y color al resto de nuestro afichismo). El pintor que hoy trabaje dentro del mundo de los carteles tiene que manejar inteligentemente un nuevo lenguaje, tiene que pensar en el ámbito del cartel. Eso mismo ha hecho Raúl Martínez. No sólo eso: la pintura de Raúl Martínez ha influido exageradamente sobre las artes gráficas porque al mismo tiempo su obra, a partir de su exposición *pop* de 1964, está fuertemente influida por la gráfica contemporánea, los muñequitos y los murales populares. Su cartel para *Lucía*, donde aparecen las tres protagonistas de la película en dibujos fuertes y expresivos, es todo lo que debe ser un buen cartel: alusión a la



Raúl Martínez. *Lucía*. 1968

película y recreación artística, es transitorio (eficacia publicitaria) y permanente (eficacia estética).

El cartel del ICAIC, hoy nacionalmente aceptado, fue polémico en sus primeros pasos. Para empezar el público estaba acostumbrado a reconocer en el cartel cinematográfico la procedencia y hasta la calidad de una película. El cartel francés o italiano

tenía una forma típica de ilustrar y reclamar la atención del público con actores y escenas eróticas, el cine soviético con imágenes de un academismo socialista gris y melodramático; el cine norteamericano con *technicolor* y estrellas tetonas. Una película de calidad, por ejemplo, casi siempre tenía un cartel en cierto nivel gráfico, una buena fotografía en un primer plano o, como en el caso de *Anatomía de un asesinato*, una figura simbólica de Saul Baas, realizada con papeles recortados así como el ojo y la lágrima de *Buenos días, tristeza* (tal vez los carteles cinematográficos más influyentes de los últimos veinte años). De pronto, por los carteles del ICAIC, el espectador se desorientó: a veces una película mediocre tenía un excelente cartel, y nunca dentro de un estilo históricamente reconocible; muchas veces el mejor cartel no correspondía con la mejor película, incluso la negaba. Si llegaba una película aburrida, se recurría a un cartel vistoso para reclamar el interés del espectador. Ahora, con el tiempo, el espectador fue olvidando sus viejas señales de tránsito cinematográfico para fijarse en el director, los actores y la procedencia señalada en el film: película búlgara, coproducción francoitaliana, Claudia Cardinale, Michelangelo Antonioni.

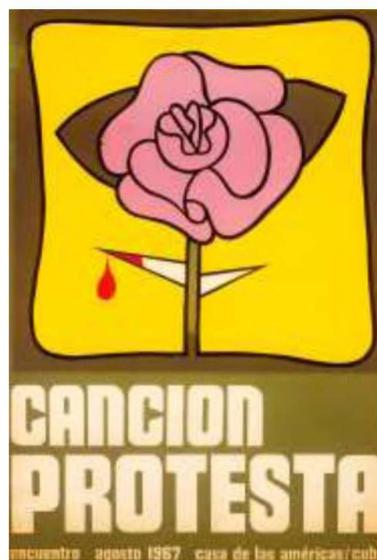
El cartel del ICAIC, además al deteriorarse la fachada de la ciudad por el bloqueo imperialista y la concentración de las inversiones en industrias y la agricultura, levantó la temperatura visual del ambiente. El afichismo del ICAIC es tanta información como estallido estético. Los carteles han contribuido a la educación visual del pueblo, han sustituido el realismo pedestre y estereotipado por un lenguaje visual simbólico. No se puede declarar irresponsablemente “el pueblo no entiende eso”; el pueblo no se forma en la repetición de estereotipos, sino en el descubrimiento de nuevas realidades y expresiones artísticas. Y una revolución, más que un sistema de mercados y consumo puede dar el gran salto en la educación política estética de la población.

(Durante esta misma primera etapa el periódico *Revolución* introdujo una revolución gráfica al convertir en las grandes ocasiones –concentraciones, nacionalización, amenazas y victorias– la primera plana del periódico en un cartel. Son numerosas las primeras planas de *Revolución* que se convirtieron en carteles,

que se pegaban por las calles. Hoy esta tradición ha sido retomada y enriquecida por *Juventud Rebelde*: sus primeras planas convertidas en brillantes carteles de cuatro colores dedicados tanto al Che como a Céspedes para el aniversario de los Cien Años de Lucha.

Estos audaces periódicos-carteles, con una línea moderna, donde la nacionalidad se expresa con juventud y alegría, son expresión vital del espíritu renovador y revolucionaria de la isla).

Lo que empezó en los carteles culturales se incorporó a los carteles políticos a partir de 1966. La vanguardia, concentrada en la producción del ICAIC, CNC y CA, se generalizó



Alfredo Rostgaard. *Canción protesta*. 1967

durante la Primera Conferencia Tricontinental. Era un lenguaje visual que se había impuesto por su calidad y su poder para atrapar el ojo y comunicar una información determinada. Diseñadores como Raúl Martínez, Peña, Morante, Ayala y Villa fueron decisivos. A partir de ese momento surge un nuevo y original talento gráfico: Alfredo Rostgaard; sus rifles repetidos y de diferentes colores, y su cartel para la Canción Protesta son ejemplo de unidad entre ejecución y contenido. La flor morada sobre fondo amarillo y verde con la espina sangrando expresa gráficamente canción (flor) con protesta (espina ensangrentada); su afiche para la OLAS (1967) utiliza la violenta guerrilla (el rifle) como una celebración de la variedad armada (el color). A partir del 67 el cartel realista y descolorido, el mensaje estereotipado, queda condenado a muerte: ya la creación dentro del ámbito propio de las artes gráficas pica y se extiende por las diferentes expresiones e intenciones del cartel en la Revolución. El cartel político había logrado sólo aciertos parciales anteriormente, especialmente cuando recurría a la fotografía. Durante la crisis de Octubre dos carteles –A LAS ARMAS y COMANDANTE EN JEFE: ORDENE– se lanzaron a la calle de la noche a la mañana para movilizar a la población (un dibujo a línea de un miliciano con el rifle en alto sobre fondo rojo y la impresionante foto de Korda con Fidel en lo alto de la Sierra Maestra). Estos carteles son ya inseparables –más por su eficacia política, por su persistencia en la memoria (como una canción asociada a un amor) que por su originalidad– de la historia de la revolución; así también el cartel de Ernesto Che Guevara publicado a su muerte por la Unión de Jóvenes Comunistas: la foto del Che con una desvaída tinta verde olivo para su traje de campaña: allí lo sabíamos muerto pero lo veíamos vivo. Resulta curioso descubrir la exacta combinación de imagen y texto; foto y palabras que independientemente carecerían de la eficacia de su síntesis, como en COMANDANTE EN JEFE: ORDENE. Cada uno por su lado, texto e imagen no tendrían la carga expresiva del cartel.

Existe un realismo fotográfico en el cartel desconocido en ningún país socialista o capitalista para presentar a los dirigentes con todos sus pelos y señales. La foto aquí rompe con la glamourización retocada de los países socialistas y el *technicolor* burgués de los presidentes norteamericanos en sus burós, con la bandera al fondo y la foto de sus cachorros sobre la mesa. Contrástese esto con la foto ampliada de Fidel utilizada para convocar a la plaza de la revolución, impreso por los CDR, el 28 de septiembre. Cada pelo de la barba, los dientes y los poros sin el más mínimo retoque, con toda la honestidad radical de nuestra Revolución.

El cartel es también una historia de las diferentes etapas de la Revolución: desde la campaña para estimular el consumo de productos cubanos en 1959 y reclamar el respaldo nacional a la ley de Reforma Agraria, ¡LA REFORMA AGRARIA VA!, pasando por las amenazas



Juan Ayús y Alberto Korda.
Comandante en jefe: ¡Ordene! 1962

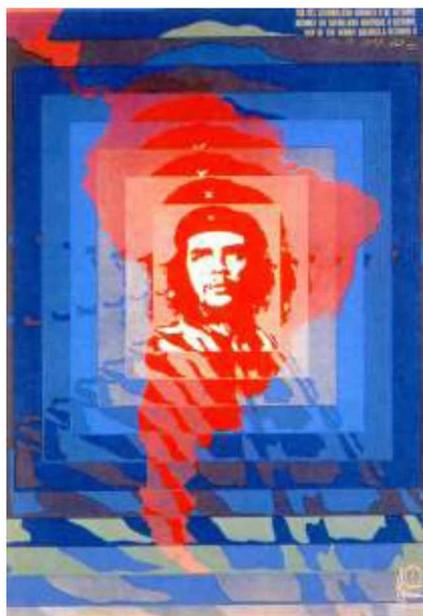
de agresión imperialista (primero con una excesiva confianza en la ayuda extranjera –CUBA NO ESTÁ SOLA– y luego con la afirmación viril de la dignidad nacional por encima de cualquier falsa coexistencia de bloques), hasta la actual ofensiva revolucionaria con sus dos vertientes: producción agrícola, zafra de los diez millones, y afirmación del espíritu combativo del pueblo en el centenario de sus luchas revolucionarias, del endurecimiento moral frente a todas las dificultades.

La explosión de calidad ya lo alcanza todo. El organismo central de divulgación y orientación del gobierno revolucionario, la COR, ha logrado superar los altibajos de una producción que lo mismo sacaba un cartel chato y sin imaginación que un cartel de impacto político y estético. Hoy la COR mantiene una producción uniforme, de un alto nivel gráfico, especialmente a partir de la Conferencia de la OLAS, llegando a su verdadera madurez con los carteles para los Cien años de lucha y la Ofensiva Revolucionaria.

Lo más asombroso de los nuevos carteles de la Revolución es su dinamismo, su carácter experimental, la fusión de elementos plásticos e ideológicos. Desde los muñequitos de Muñoz Bachs solicitando la presencia del pueblo en el Cordón de La Habana para la siembra de primavera, para rodear a la capital de un cinturón verde de café, árboles frutales y maderables; pasando por los carteles de los héroes de la revolución durante los últimos cien años de lucha, desde Céspedes hasta el Che; hasta los símbolos y signos gráficos de Félix Beltrán que con sobrios colores (amarillo, gris y negro) plantea la necesidad de ahorrar petróleo para garantizar una mayor actividad en la industria y la agricultura.

Puede señalarse hoy un peligro: cierta tendencia a la repetición de una gama de colores gritones, de un tipo de dibujo elemental, de un uso de la fotografía. Las corrientes, las modas gráficas son algo inevitable, pero se deben crear condiciones para la diversidad, para un pluralismo que dé mayor riqueza, belleza y variedades a la producción gráfica. El desarrollo de una línea, una moda, desde luego, casi siempre culmina en dos o tres obras redondas, logradas. La imagen del Che se ha utilizado en cientos de carteles, casi hasta la saturación, recurriendo a la misma foto de Korda del guerrillero heroico: esta línea culmina en un brillante afiche (Elena Serrano) de la revista *Tricontinental*, donde la imagen del Che se funde con el mapa de América Latina en una irradiación luminosa.

La calidad gráfica, el diseño, es sólo la mitad de cualquier cartel. La otra mitad es la mirada del otro, de los miles de individuos que le dan vigencia y función en el ambiente. La repetición de determinados temas, por ejemplo, puede volverse contraproducente en ciertos momentos. Recordamos que durante la zafra, en varias ocasiones, la repetición, la



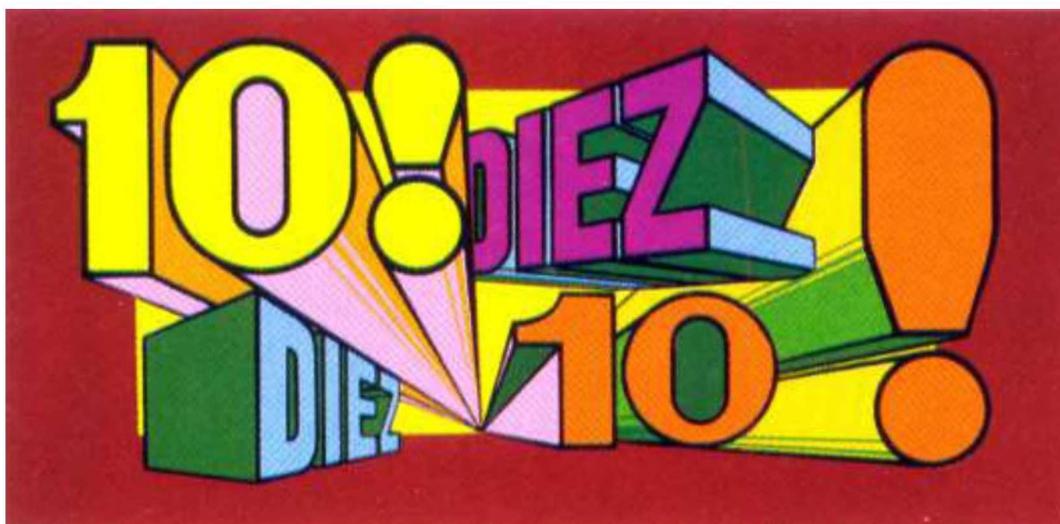
Helena Serrano. *Día del Guerrillero heroico*.
8 de octubre. 1968

dedicación de toda la prensa y las vallas y carteles a la zafra general (sin especificaciones) fue contraproducente, produjo en general el efecto contrario al que se proponía la Revolución. De tanto ver y oír la misma cosa no veíamos ni oíamos nada. El cartel, como tiene dos funciones, tiende en esos casos a convertirse en un objeto exclusivamente estético, decorativo; su contenido, por saturación y repetición, tiende a disolverse, a resbalar sobre una conciencia ya impermeable. De ahí la ventaja de la función estética del cartel, del color decorativo, para darle una trascendencia que de otra manera desaparecería con el tiempo.

La reacción del pueblo a una línea determinada en la producción gráfica debe estudiarse sin dogmatismo, ya que, el cartel tiene también una función formativa. Lo que ayer rechazaba la gente por no comprenderlo ni apreciarlo, con el tiempo se convierten en una necesidad, en su propio concepto de la belleza, ya que el cartel es también una forma de educar y formar el gusto popular. Carteles tipográficos que ayer se rechazaban hoy son el pan nuestro de cada día; colores brillantes que hace unos años parecían “chillones” hoy son aceptados e incorporados al paisaje humano. Los muñequitos que algunos rechazan todavía por considerarlos irrespetuosos y chabacanos, poco a poco se van afincando en el gusto popular por su mensaje derecho y sencillo. El debido análisis de estos problemas es hoy por hoy el punto flaco del cartel. La primera mitad, la creación, está encaminada con rigor estético; la otra mitad, la recepción, quedó abandonada un poco al azar. No sabemos cómo funciona un cartel en el ambiente; los carteles se proyectan con demasiada ambigüedad, no se estudian en función de un grupo determinado, de un sector específico de la población. La mitad del afiche es su confección, hasta que se fija en una pared, y la otra mitad es su efecto en el observador, su eficacia didáctica y estética. Esta zona está desatendida. La falta de investigación sociológica es en parte producto de nuestro subdesarrollo cultural; es curioso observar que dentro de una Revolución que ha transformado la fisonomía de la isla, reproduzca una mayor carga de conocimientos teóricos (estéticos) que prácticos, desde la química (por falta de laboratorio), pasando por la agricultura (por ausencia de experiencias acumuladas y centros de investigación), hasta los medios masivos (por falta de tradición y personal calificado).

Inclusive la incorporación de tendencias gráficas internacionales en Cuba debe ir acompañada de un análisis riguroso de su aclimatación. El color estallante de nuestros carteles actúa como contraste con una realidad ambiental gris, mientras que en los países altamente industrializados es expresión de un mundo de consumo y competencia. El cartel político en Cuba tiene una función viva, está vinculado a la acción. Un afiche del Che en Italia, por ejemplo, se convierte en una imagen romántica, una huida de la realidad, un elemento hasta decorativo. Los carteles en Inglaterra y Estados Unidos, por ejemplo, se producen en algunos casos por simples razones estéticas, para crear una atmósfera; muchos carteles de la cultura semiclandestina de los hippies, con las letras retorcidas y el color psicodélico, son ininteligibles; pero no importa, su función es puramente decorativa. Aquí un cartel debe cumplir una doble función, debe decir algo y decirlo en un lenguaje gráfico de la mayor calidad estética posible.

Los carteles –junto con vallas y libros– han hecho más, sin embargo, por la educación visual de nuestro pueblo que toda la pintura de caballete que durante más de un siglo se venía



Olvio Martínez. *Vallas de la zafra de los 10 millones* (Valla N° 10). 1969-1970

realizando en la isla (la pintura cumple otra función: investigación, profundización y creación dentro de un ambiente más libre y al mismo tiempo más restringido). Los carteles van desplazando en las ciudades y hasta en los más apartados bohíos a los viejos calendarios de mujeres rubias de piernas largas, perros con la lengua húmeda y paisajes de nieve y pinos, a las reproducciones de cisnes y odaliscas, de salones rococó y flamencos de la Florida. Hoy los Comités de Defensa, con sus carteles y murales están contribuyendo a la conciencia revolucionaria de la población tanto como a la formación de un lenguaje visual moderno de símbolos, fotografías, composición y color. Un cartel es hoy el verdadero arte para los muchos, tiene un efecto más amplio que la *Mona Lisa* de Leonardo en los quinientos años que lleva colgada en diferentes paredes de Europa hasta su actual residencia permanente en el Louvre. La obra de cualquier cartelista cubano, Muñoz Bachs o Rostgaard, por ejemplo, ha llegado a más personas que en su época la obra de Giotto, Rubens o Modigliani. El artista gráfico se ha librado del aislamiento que sienten muchos creadores que utilizan formas tradicionales –así el pintor de óleos únicos encerrado entre las cuatro paredes de una galería–; entra en contacto con los muchos gracias a la producción mecánica y un ámbito abierto de exposición.

Cumple una función, en la Revolución, totalmente otra a la de los carteles en las sociedades de consumo, donde el cartel, por las calles y en el subterráneo, en un reclamo comercial, estimula el consumo personal, fortalece el aislamiento de cada individuo en el mundo de sus propiedades y placeres. El cartel revolucionario reclama la participación colectiva, la formación de una conciencia colectivista, trabajo, espíritu de lucha y solidaridad internacional.

No es lo mismo recomendar el consumo de un determinado whiskey, pasta de dientes, papel sanitario o una marca de ajustadores que proclamar en un cartel la necesidad de mejorar la calidad de la producción, solidarizarse con Viet Nam y combatir el egoísmo, la blandenguería, el parasitismo social o la explotación. No es lo mismo SU CUTIS MERECE LO MEJOR que TÚ, TÚ ERES LA DEFENSA CIVIL. En lugar de ostentar LAST NIGHT I DREAMT I WAS IN BUCKINGHAM PALACE IN MY MAIDENFORM BRA (anoche soñé que estaba en el palacio de Buckingham en mi ajustador Maidenform), plantea, por ejemplo, toda una concepción de la sociedad y el trabajo: COMUNISMO NO ES CREAR CONCIENCIA CON EL DINERO SINO CREAR RIQUEZA CON LA CONCIENCIA.

Pero no basta. La Revolución no es sólo lo que ha logrado –sino su visión integral del hombre; no sólo presente– sino también futuro.

Mucho se ha logrado: antes, la mayoría de la población se sentía marginada, no participaba; hoy, miles pueden, por ejemplo, leer carteles que antes hubieran sido garabatos ininteligibles anunciando PARTAGAS, EL CIGARRO QUE GUSTA MÁS o el nombre de algún cacique inmoral en un pasquín político. Hoy –después de la campaña de alfabetización, la educación de toda una juventud, la superación de obreros y campesinos– la mayoría de nuestra población ha entrado en la cultura, participa en la Revolución, se siente parte de un destino. Hoy la población en su casi totalidad puede leer las consignas de los carteles que cruzan y atraviesan la isla. Es un arma de dos filos: por un lado incorporan al pueblo concientemente y al mismo tiempo actúan como meros estímulos mecánicos. Las consignas tienden a crear reflejos condicionados: no hacen pensar sino estimulan a la acción, por su misma brevedad llegan a producir un pensamiento unilateral donde la palabra deja su función dialéctica y se convierte en verdad cerrada, en dogma. Son más parte de la disciplina, la obediencia, que de la creación. Y en algunos casos puede producir un sometimiento mecánico cuando se busca una participación consciente. Las consignas y orientaciones de los carteles, desde luego, no funcionan en un vacío: forman parte de un todo. Casi siempre se lanzan a la calle después de un trabajo previo de análisis y discusión de una línea de la Revolución. Otras veces, sin embargo, la orientación ha sido simplemente bajada. Es, desde luego, a base de simplificaciones elementales que se comienza, que se pone la Revolución en movimiento. En un pueblo sometido durante siglos a la ignorancia, la miseria y la injusticia, no podemos esperar de golpe y porrazo que se produzca un hombre sutil y complejo. El subdesarrollo obliga inevitablemente a recurrir a grandes generalizaciones, a plantear en muchas situaciones las cosas en blanco y negro para movilizar una población que de lo contrario se perdería en sutilezas incomprensibles; el subdesarrollo nos obliga, para evitar la dispersión y el desconcierto, a simplificar y esquematizar, de lo contrario cualquier actividad esencial de la Revolución se disolvería por la incapacidad de los muchos para reconocer sutilezas y establecer relaciones complejas. Al mismo tiempo la Revolución lucha por crear un hombre pleno. Ahora, partimos del subdesarrollo, esa es la base, la plataforma para el despegue; pero debemos mantener una preocupación constante por las aspiraciones, por la coexistencia dentro de la Revolución (como señaló Fidel), de la construcción al unísono del socialismo y el comunismo. La meta de la Revolución es que todos pensemos por cabeza

propia. “Hay mentalidades que tienen hábitos serviles –declaró Fidel–. Hay el vicio del satelismo mental”. Y Fidel es en muchas ocasiones el origen de numerosas consignas de nuestros carteles, como PRIMERO DEJAR DE SER, QUE DEJAR DE SER REVOLUCIONARIO; HEMOS HECHO UNA REVOLUCIÓN MÁS GRANDE QUE NOSOTROS MISMOS; ESA BANDERA, ESE CIELO, ESTA TIERRA, LOS DEFENDEREMOS AL PRECIO QUE SEA NECESARIO. En todos estos casos son frases sacadas de tres discursos de Fidel, discursos que siempre son didácticos, donde todo se explica, analiza y razona. En el extranjero se habla con frecuencia del peligro de someterse sin razonar a la dirección de una sola persona, pero Fidel en Cuba es todo lo contrario: la garantía de un pensamiento dialéctico frente a cualquier burócrata sin iniciativa propia. El pensamiento y la conducta de Fidel son nuestra garantía contra el dogmatismo, el servilismo y el esquematismo. Sus discursos son siempre una meticulosa exposición de la situación nacional, un análisis lógico y razonado de las medidas de la Revolución.

El cartel ocupa una zona sensible, el cartel es una orden, una frase cerrada, y en la Revolución está al servicio de la colectividad, de una generalización algo abstracta. La solución, una posible apertura, una respuesta conciente a la voz general e impersonal de los medios masivos es, por ejemplo, el mural en blanco. Es el mural donde se van colocando fotografías, recortes de periódicos y revistas, carteles y otros materiales recogidos espontáneamente. Esto estimula participación activa del pueblo a nivel del cartel, ya que el mural opera en esa misma zona gráfica. Los murales espontáneos que aparecen en los Comités de Defensa, en los centros de trabajo y en algunas escuelas es una forma de participación conciente y deliberada de cada individuo. Esto podría ampliarse a la introducción de elementos originales: de comentarios y opiniones surgidos de los problemas concretos del barrio, del centro de trabajo, de la escuela o de los problemas constantes del individuo y la sociedad.

En la Ciudad Universitaria José Antonio Echeverría (CUJAE), por ejemplo, esto se ha experimentado: los estudiantes elaboran sus propios afiches y consignas. En la escuela de ingeniería civil crearon un mural donde se planteaban diferentes opiniones de André Breton; en otro caso un mural dedicado al amor libre, con carácter crítico. Estos murales eran extremadamente populares, inclusive algunos alumnos pusieron allí con tachuelas su propia producción literaria, cuentos y poemas. Este método, todavía en etapa de ensayo, no desplaza ni mucho menos al cartel impreso; todo lo contrario, lo enriquece, abre nuevas formas de expresión y creación y participación del pueblo en la construcción deliberada y conciente del socialismo. La comunicación debe ser una doble vía, y el mural es sólo un tramo de esa enorme carretera. La Revolución es extensa, toca con sus carteles a todos, pero es también intensa, busca la plenitud del hombre.

No se puede trasladar mecánicamente la función de la crítica de un sistema explorador a otro conciliador, del capitalismo al socialismo. La crítica, en el sistema social burgués, funciona un poco fuera y por encima, en muchos casos es la voz de individuos aislados. El *Establishment*, desde luego, toma y asimila del cuerpo de la crítica los elementos que tienden a estabilizar, fortalecer y desarrollar las premisas básicas, el proyecto de la

sociedad como diría Marcuse, inclusive sus contradicciones. En el socialismo la crítica debe ser parte integral del proceso de participación de las masas en la construcción de la nueva sociedad. La participación se frustra cuando sólo recibe órdenes, cuando sólo ejecuta orientaciones; la participación debe ser creadora y a todos los niveles. La crítica es un elemento básico de la conducta revolucionaria, la crítica dentro de las estructuras sociales es esencial para no frustrarnos o perdernos en la difícil creación de una sociedad de hombres libres, dueños de su destino. No sólo es función de los artistas y escritores la crítica (aunque sean conciencia de la sociedad) sino de toda la población. El socialismo debe buscar nuevas formas de participación, de expresión, de crítica para los muchos: debe llevar el principio siempre a la práctica. El cartel artesanal al servicio de sectores y grupos podría ser una gota en ese mar. El cartel impreso se puede convertir en un instrumento dialéctico de organismos, sectores, partes del cuerpo social. La participación en el trabajo y en las decisiones, en la recepción y en la transmisión. Los carteles de la Revolución deben funcionar tanto para toda la isla como para sectores y grupos en campos y ciudades, y los diferentes grupos y organizaciones de la Revolución deben participar con su opinión gráfica en el cuerpo de la sociedad, deben expresar en la voz alta del cartel sus preocupaciones, críticas, proposiciones o simples afirmaciones lúdicas, porque, lo que sabemos entre todos, como dijo Machado, eso es lo que no sabe nadie.

Macció pinta en La Habana^{137 138}

Adelaida de Juan

Macció es uno de esos artistas que, teniendo un estilo propio definido, son de respuesta rápida e inquieta. No es para él la elaboración meticulosa, lenta, la necesidad de trabajar sobre un cuadro durante largo tiempo. Es la reacción instantánea, la idea ya pensada que tiene urgencia de sacar y que, en el proceso mismo de su expresión, sufre alteraciones, imprevisibles a veces –pensamos– hasta para su creador. Esto establece de inmediato una corriente de simpatía entre el artista y nosotros. Puesto que parte de un lenguaje plástico perfectamente identificable como suyo –todo lo contrario del balbuceo ineficaz del voluble sin estilo– nos recuerda las muchas veces que hemos empezado a exponer una idea y que, en la acción de expresarla, acuden a nosotros enriquecimientos necesarios que sentimos como partes integrantes, no reconocidas hasta entonces, de la misma. Así, en doce cuadros hechos durante su breve estancia en La Habana, asistimos a la formulación de algunas de las ideas dominantes en la pintura de Macció. Van perfilando su gama de tonalidades expresivas, se dirigen en una dirección y luego en las ramificaciones sucesivas que ésta plantea como complemento. Pintor de ideas, su universo tiene por consiguiente horizontes incalculables que se abren ante los estímulos que la realidad misma provoca. El ser humano en la sociedad contemporánea es el centro de este mundo: sus variantes, su situación misma, es el eje alrededor del cual se mueven estas figuraciones. Trágicas, impotentes, esperanzadoras, nos levanta Macció sucesivos espejos implacables de las imágenes existentes; utilizando la figura, ve más allá del maquillaje socialmente aceptable, más allá de la careta puesta para salir a la calle y andar en compañía, para revelar cierta imagen nocturna y privada que pocas veces es enfrentada con comodidad.

El hombre encasillado, que, primero para sobrevivir y luego para justificarse, convierte a su mente en un casillero infinito de compartimientos estancos, se priva de los ojos y le da igual o hasta se complace en invertir sus facciones restantes o llega inclusive a cubrirlas de un tenue vendaje inamovible: he ahí uno de los espejos que levanta, suavemente, Macció. A veces este hombre, implacablemente vestido de cuello y corbata, carece por completo de rostro (¿acaso no da igual?) pero su silueta se repite, hasta el fin, como esos ecos que nos devuelve un muro insensible.

Al lado de esta imagen triste, surgen otras figuras de cuyas cabezas nítidamente cortadas se abren cintas o franjas que las comunican con ámbitos infinitos. Es el contrapunto

¹³⁷ En Revista *Casa de las Américas* N° 53, Año IX, La Habana, marzo-abril 1969, pp. 128-129.

¹³⁸ Galería Latinoamericana, setiembre 25 de 1968.

alentador de la cerrazón anterior, la posibilidad de lograrse, sobre todo de compartir, de convivir, de dar sentido a las experiencias.

No es éste el único costado de las preocupaciones de Macció. Tiene también otra faceta, centrada en el núcleo vital primario. *La unión hace la forma*, nos dice un cuadro que, en cierto sentido, principia esta serie. Esta unión –la pareja– adquiere de inmediato un tercer elemento, el niño, para lograr su forma. Dada en algunos casos por el solo desdoblamiento del rostro (frente-perfil) como, con otro significado, supo enseñarnos Picasso, se convierte en la figura, la forma, completa. En ella se insertan, en relación indisoluble, el hombre, la mujer, el niño. Llamemos también la atención sobre otro elemento importante: las manos que se entrelazan con los cuerpos, que se extienden para comunicar, que se abren para recibir. Las figuras tienen aquí, naturalmente, otro carácter que los casilleros, que los sin ojos. Hay en ellas un hálito de esperanza, reducido es cierto a un núcleo inmediato del amor y la compenetración. Figura solitaria y figura que adquiere forma en la unión: polos inevitables entre los cuales se mueve la necesidad de humanización.

Hay dos cuadros que sugieren el complemento de esta visión antinómica. *Nuevos aires* vuelve a trabajar la figura sola. Pero aquí también se establece una dicotomía en la unidad misma de la figura. La sección inferior es la bestia: con piel y cola como de leopardo sus garras van adquiriendo la forma y la función de (otra vez) las manos. Esta transformación ya se perfila en la sección superior en un torso cuyo rostro comienza a adquirir facciones. La posibilidad de cambio: de nuevo la humanización que se realiza ante nuestros ojos.

Y en el cuadro *Por otra parte*, se localiza, por una vez, la alusión de la obra. La palma y la “bandera de la estrella solitaria” apuntan, rodeándolo, al rostro negro que nos mira con perfil de nuevo simultaneado. Prueba de esa ávida receptividad que mencionábamos al principio, es una rápida interpretación de un estímulo que se incorpora a una temática central.

Otro aspecto revelador de la obra de Macció es su uso del color. Usualmente, a una figuración expresionista va unido un empleo de colores ya tradicionalmente expresionista. La mancha de negro, el rojo sangriento, el verde violento, colaboran al impacto deseado, basándose en una simbología aceptada del color. Y con los colores como con las figuras, Macció revaloriza su función. El celeste, el rosa pálido, el verde suave son así sacados de su contexto tradicional, examinados con nuevos ojos y empleados con otro sentido. Esto introduce una nota de ternura y, al mismo tiempo, abre un espacio insospechado en la composición como, por otra parte, ocurre también con varios recursos empleados: los triángulos rectos o curvilíneos que interrumpen en una esquina inferior de algunos cuadros, esos fondos de colores planos que emplea Macció como telón para sus figuras.

El lenguaje, pues, de Macció es considerablemente rico. Esas ideas que son el centro mismo de su necesidad expresiva pueden ser infinitamente variadas dentro de su fijeza. Con cada cambio abre el pintor a sí mismo y a nosotros, las posibilidades que encierran. Y como adquieren una mayor seguridad con cada formulación, es de esperarse una creciente profundidad en las revelaciones que hace Macció de su universo –que es el de nuestra época.

*Masiques o el optimismo revolucionario*¹³⁹

Pierre Golendorf

Estaba al teléfono tan ocupado en mis asuntos (reclamaba una maleta de viaje que necesitaba) que no lograba comprender nada de lo que me decían, cuando solamente esto logró rasgar el ruido confuso de las palabras: –Sabe, murió Pepe–. Después no supe ya lo que se dijo, lo que dije yo. Me preparé una limonada, bebí dos vasos, repitiéndome mentalmente “se murió Pepe”, mientras yo no sé qué otra circunvolución observaba: nos podemos enterar de la muerte de un ser querido, de alguien que es más que un amigo y prosaicamente calmar nuestra sed. Fue justo en ese momento que la realidad apareció, que se puso en movimiento todo un complicado sistema de imágenes precisas: fotos que le había hecho, aparecieron todas en mi pequeña pantalla, al mismo tiempo que los recuerdos.

Pero no es de eso de lo que quiero hablar. Quiero decir que Masiques es un joven pintor de gran talento, uno de los más originales, uno de los más cubanos. Y es que su mundo está íntimamente ligado a su país y naturalmente a la Revolución, que se impregna de éste como se respira. Su preocupación, lo que él se aferró en expresar, es la encaminación del hombre, un hombre minúsculo que avanza en medio de los más extraordinarios desencadenamientos que encierran la vida y el universo, un hombre optimista, generoso como era él, como deseaba, pensaba que un día pudieran serlo todos los hombres.

Después de su operación dibujó mucho, tenía una gran cantidad de proyectos, sobre todo un gran lienzo que representa las diversas etapas del hombre comprendidas desde su nacimiento hasta su muerte, el recorrido del hombre, su desarrollo y su fin, rodeado por todos los elementos: la violencia, las amenazas, las victorias sobre él mismo y sobre las fuerzas maléficas. Las fuerzas maléficas que son para él todo lo que sometía a la humanidad: los tabús, los mitos que una larga sucesión de sociedades opresoras inventaron para dividir a los hombres, para impedirles alcanzar niveles superiores. Para mantener su poder opresivo. Las fuerzas maléficas tienen para Masiques un nombre preciso: la religión, la opresión del hombre por el hombre. El hombre avanza desenmarañando el marabú que cubre su camino en medio de un mundo de colores cálidos, donde abundan el amarillo, el rojo, el malva, siguiendo largos conductos subterráneos, serpenteando a través de estratos geológicos, abriéndose paso para finalmente irrumpir en una gran incandescencia. A veces este pequeño hombre se encuentra situado en uno de esos conductos, le incorpora los colores en fusión. No se trata de corrientes de fuego que surcan las profundas capas de la tierra, entreuniendo los volcanes entre sí. Lo que Masiques introduce en sus lienzos, lo que él trata de significar,

¹³⁹ En Revista *Casa de las Américas* N° 53, Año IX, La Habana, marzo-abril 1969, pp. 130-132.

son las fuerzas profundas, positivas de los pueblos, que los opresores intentan canalizar y obstaculizar, pero que surgen finalmente, son las fuerzas de liberación del hombre. Para no confundirnos, Masiques ha incorporado al hombre a estos laberintos subterráneos, identificándolo con las candentes fuerzas que circulan en ellos. A pesar de que encontremos en él formas venenosas, de malos presagios, en definitiva siempre figura una naturaleza radiante, solar. Es de esta forma que él expresaba en su pintura el arraigo a su país, a la Revolución, su fe en el futuro del hombre.

En estos últimos ocho meses descubrió el espacio. Las dos grandes telas que presentó al jurado de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba son las primeras obras que marcan el principio de un despojamiento, del dominio de su temperamento. Hasta entonces,



José Masiques. *Composición*. 1957, óleo sobre tela.

sus cuadros, dibujos –ya que él dibuja mucho y es un magnífico dibujante–, estaban invadidos por una exhuberancia de formas. Él quería significar la vegetación tropical, buscaba la expresión de la fertilidad fantástica de esta tierra, bajo sus signos de calor y humedad. La irradiación solar se arremolinaba en una gran abundancia. Desaparecía el hombre, por la búsqueda de los signos que lo arrastraba a través de su imaginación.

Después de haber sido operado, se sintió eufórico, con un deseo febril de pintar. Le quedaban algunas fuerzas pero no las suficientes para ejecutar grandes formatos, a los cuales se inclinaba. Realiza algunos pequeños cuadros, profundizando así su descubrimiento del espacio. Domina el ímpetu de su inspiración y de cierta manera aborda su madurez.

La elegancia natural, el encanto que él tiene en la vida –es necesario que hable de esa sonrisa que iluminaba enteramente su cara, trasmitía, irradiaba alegría y cuando en nuestros paseos, que eran recorridos insólitos: “Ven te voy a enseñar una casa”. Y me llevaba hasta ella, haciéndome la historia de la misma, de las gentes que la habitaron, pasando a otras historias reales o inventadas, qué sé yo, pero siempre fantásticas, tales como la del carajo y de esta manera llegar ante la casa y decirme: “Qué linda, ¿verdad?”, su sonrisa acababa de decir el placer que él experimentaba por todo lo bello y maravilloso y también su felicidad por transmitirme la suya–, esta elegancia, este encanto, resplandecen en la composición de sus cuadros, en la preferencia de las formas curvas, redondas, en la selección, en la armonía de los colores. En la calle, los niños dejaban un instante sus juegos para mirar a este barbudo rubio de cabellos que flotaban casi sobre los hombros y súbitamente, como una revelación, gritaban: ¡Jesús! ¡Jesús! ¡Un chicle Jesús! Y él reía, reía como y con los fiñes, diciendo: ¡Ves, esto es Cuba también! Al pasar cerca de la casa de un amigo: “voy a presentarte a fulano, un

tipo chévere”, o el día que le dije que Mendive había sufrido un accidente y estaba en el hospital ortopédico: “voy a llamar a Martínez Páez” y él hablaba de Mendive: “Hay que hacer lo imposible por él, es un pintor con mucho talento y además es tan buena gente”. Y continuaba enseguida para mí: “es el mejor ortopédico que tenemos”. Masiques es el sol, es una fuente inagotable de bondad, con sus amigos, con los desconocidos encontrados al azar pero que él juzga enseguida con su sensibilidad a flor de piel; abordando los seres, las cosas a través de esta bondad, de esta confianza, este optimismo.

Nos conocimos en París. El no hablaba francés y yo tampoco español. ¡Días y noches, noches sobre todo, cuando nos reuníamos en Montparnasse y echábamos a caminar interminablemente atravesando calles, recorriendo a veces kilómetros! Una vez nos sorprendió el amanecer en lo alto de los jardines del Palacio de Chaillot, dominando el Sena; más allá, la Torre Eiffel, el campo de Marte, la ciudad, mientras que el cielo se iluminaba lentamente pasando del rosado al amarillo. Había allí un lila en flor del cual él recogió un buen puñado. El perfume nos inundaba y, como el rocío sobre él, la sonrisa de sus ojos azules, la admiración y la alegría que nos unían.

En otra fase suya, debo hablar del viaje que hicimos juntos a Isla de Pinos para dirigirnos al campamento de la Escuela de Arte de la cual él era profesor. Estaba un poco contrariado: “tengo algunos lienzos empezados; cuando vuelva a La Habana, pienso empezar otros”. Además tenía ya ésta enfermedad, se preocupaba de su obra futura. “Ahora comienza la etapa decisiva, la más fecunda, sabes”. Al día siguiente se sentía feliz de hallarse en el campo, en medio de sus alumnos, de sus amigos con la guataca...

En la actualidad, vivo momentáneamente en su estudio y allí lo veo sentado –y he aquí otra vez la necesidad de emplear la imagen y el recuerdo. Ya no puedo decir estamos sentados– él, sobre la cama o sobre cojines tirados por el piso, muchas veces en la misma posición de ese fauno que Picasso ha dibujado, grabado y pintado tantas veces, el busto erguido, las piernas replegadas hacia delante; o también tendido, apoyándose sobre un codo y una pierna, la otra doblada en ángulo derecho, viniendo el pie a reposar sobre la rodilla. Cuando no teníamos mucho de que hablar sino prolongar nuestra presencia, nuestra amistad, él tocaba una flautita de las cuales tenía algunas, amaba palpar la madera de este instrumento, sentir la magia de las notas agudas. Salía entonces el fauno de la litografía, encantando a la vida con su música, embelleciéndola con sonidos inventados.

En los últimos tiempos, el control de su impetuosidad temperamental aumenta aún el vigor de su pintura eliminándole el lado decorativo que traslucía en la época precedente. Se estructura el erotismo solar que él tomaba de la vegetación, de los hombres y las mujeres, del movimiento de las palmas como de las caderas en la luz deslumbrante. El desorden del impulso, de la espontaneidad de la inspiración es desplazado por la voluntad del lenguaje, por la necesidad de un mayor vigor. Decir menos es dejar ver más. Descubrir el espacio es organizar la profundidad, expresar el máximo de posibilidades, todas las ramificaciones de lo imaginable, es decir, la realidad. No delirio, no “cosmos”. Masiques sabía desde hace algunos meses que era necesario domesticar esta literatura pictórica si se quieren crear nuevas formas. “Cuando se comienza un cuadro –ha dicho Picasso– uno encuentra a menudo cosas

bonitas. ¡Hay que cuidarse de esto, destruir el cuadro, volverlo a pintar muchas veces! Con cada destrucción de un nuevo hallazgo el artista no lo suprime verdaderamente sino que lo transforma, lo condensa, lo convierte en más substancial. El triunfo es el resultado de hallazgos rechazados”. En este sentido avanza la obra de Masiques, en este sentido él aborda la madurez.

Tal vez se diga que él trató de sintetizar a dos pintores por los cuales tuvo predilección: Van Gogh y Modigliani. Ambos murieron también muy jóvenes, anulados por la sociedad que los despreciaba. Masiques ha muerto, quién sabe, por su gran alegría de vivir. Sobre su muerte comentó un vecino: esto es una injusticia que no debería existir en estos tiempos. Yo quisiera añadir: no se encuentra nunca una bajeza en un cuadro de Masiques. El ojo que lo mira se levanta instintivamente al nivel más alto que le es posible alcanzar. No es la casualidad sino la comunicación de esta nobleza que Masiques lleva en él para despertar a los hombres.

Traducción de Raoul Díaz-Perera

Cañacasa y Laplante^{140 141}

Adelaída de Juan

“La casualidad de estar viajando por la Isla Mr. Eduardo Laplante me proporcionó la adquisición de su amistad, y persuadido de su decidida afición al noble y bello arte de la pintura, me alborocé de hallarle en mi camino y proponerle que tomase las vistas de mis ingenios, lo que aceptó con agrado. Al ver la facilidad, gusto y exactitud del dibujo y sus no comunes conocimientos generales de nuestra agricultura, hablamos de lo conveniente que sería una obra en donde figurasen las fincas principales de Cuba.”

Así escribe, en 1857, Justo G. Cantero, “gentil-hombre de Cámara de S. M. y Alférez Real de Trinidad”, en la introducción de su libro *Los ingenios*. El libro, con texto de Cantero, fue impreso en la litografía de Luis Marquier en La Habana, una de las más importantes de su época: las vistas que Laplante hiciera, constituyen la colección más importante que sobre ese tema existe en Cuba.



Eduardo Laplante. *Ingenio Flor de Cuba*. De la serie *Los Ingenios*, Grabado, 27,2 x 39,6 cm. La Habana, 1855-1857.

¹⁴⁰ En Revista *Casa de las Américas* N° 54, Año IX, La Habana, mayo-junio 1969, pp. 166-167.

¹⁴¹ Exposición CAÑACASA en la Galería Latinoamericana, con las litografías de Eduardo Laplante para el libro *Los ingenios*, de Justo G. Cantero, La Habana, 1857. Esta muestra, excelentemente ambientada, forma parte del diseño gráfico –carteles, decoraciones murales– que ambientó la Casa de las Américas durante el período de la zafra 1968-1969.

Laplante da la impresión de haber trabajado con notable ahínco su tema: en las veintiocho litografías, los diversos ingenios, sus casas de calderas y casas de viviendas aparecen cuidadosamente representados, hasta en los más pequeños detalles de los barandajes y los techos de tejas. Laplante enfoca el paisaje con precisión de cartógrafo, llegando inclusive a identificar en algunos grabados (*Valle de la Magdalena, vista tomada desde la loma del Paraíso*, por ejemplo) hasta cinco ingenios que asoman en el horizonte, a más del pueblo Santa Ana y la ciudad de Matanzas. En este mismo ejemplo, presenta en primer término a un jinete en la guardarraya. Pero, a diferencia de los grabados de Mialhe (pintor y grabador francés establecido, como Laplante, en Cuba a mediados del siglo), esta figura tiene el mismo valor plástico y anecdótico que la palma o la ceiba: es un elemento entre otros, nítido, preciso e inmovible como todos los demás. Laplante es un fotógrafo de lo inamovible. Es riguroso en su representación: con razón escribe Cantero sobre su “facilidad, gusto y exactitud del dibujo y sus no comunes conocimientos generales de nuestra agricultura”. La facilidad y la exactitud del dibujo de Laplante son innegables. Son únicas, en la historia plástica de Cuba, las cuidadosas vistas de los principales centros industriales de la Isla. Pero éstos aparecen como congelados en su perfección. Con colores muchos más fuertes que los empleados por otros grabadores de la época, con una atención minuciosa por los detalles, Laplante detiene todo movimiento –aunque la escena sea una casa de calderas en plena zafra, o el mar frente a los almacenes de Regla–. Nos sorprende un poco ver figuras de hombres en las diversas escenas, que creíamos deshabitadas. Esta detención de todo movimiento no es la captación de un instante del gesto: aunque los hombres aparecen en actitudes de movimiento, siempre parecen maniqués colocados en la posición requerida. Lo mismo sucede con la representación del agua: en la bahía (donde hay inclusive algún bote de muchos remos), en el riachuelo del *Ingenio Monserrate*, en las calderas del *Ingenio Armonía*, el agua es sólida y brillante, como incapaz de destruir su reflejo metálico y duro. Dada esta concepción de Laplante de la figura como integrante de la maquinaria o del paisaje, donde todos los elementos forman parte de la sólida geometría de su composición, no ha de extrañarnos el notable interés documental de los grabados. Laplante representa la visión factual de una realidad. Compone su escena objetivamente; en ella, todo tiene su lugar calculado para lograr un balance cuidadoso. Son estos grabados, a diferencia de los de Mialhe, mucho más exactos en su representación y mucho más alejados de esa vitalidad que convierte una visión plástica en una visión real. La representación del hombre influye, naturalmente, en este enfoque. Pero ése es sólo el caso más evidente, ya que el punto de vista del artista es uno, trátase de la representación del hombre o de la naturaleza sola. En Laplante podremos siempre deducir gracias a su meticulosa observación, hasta qué tipo de planta está sembrada y cómo ha sido cortada o cosechada. Pero está siempre fija, inmóvil, con la luz de violentos claroscuros y el color definido que emplea Laplante para presentarnos este grandioso museo de los ingenios.

*Exposición de La Habana 1969*¹⁴²

Alberto Pérez

La búsqueda del perfil americano parece ser la empresa de muchos intelectuales y artistas de hoy. Para algunos, este contorno es asible ya o lo fue siempre; para otros, emerge difícilmente de entre las confusas imágenes de un mundo mitad sueño legendario mitad fórmula precisa, lenguaje estilístico conquistado en la revolución política. Para todos, sin embargo, es confrontación continua de realidades nuestras frente a las de los “otros mundos” cuya voluntad artística desdoblamos para hacerla nuestra sin que deje por eso de ser ajena siempre.

La pregunta de si es posible hablar de un arte americano se responde a veces afirmativamente desde la concepción cerrada de que lo nuestro es lo indígena, y lo de afuera, lo europeizante: lo criollo y lo extranjero. Estos términos pudieron algún día tener significación pero se resolvieron en el espejismo de folklore y del indigenismo. Este falso rostro lo es tanto como el otro que proclama la carta de ciudadanía de una suma de factores que en sabias combinaciones aparece en arreglos caprichosos pero que implacablemente arroja la misma cifra como total.

Los que buscan el lenguaje de hoy, buscan, más allá de una suma de factores, la imagen coherente y dinámica de un continente viéndose a sí mismo en un quehacer turbulento en el cual lentamente vamos siendo capaces de reconocernos... He aquí que a Macondo llega a ser América.

Macondo es y no es. Tiene el encanto de un capricho y el peso de un universo. Si reconocemos en él nuestra América es porque más allá de la referencia estilística, más allá de las técnicas y la estructura, está la red donde se coge todo, la trama del tejido, el tiempo de una realidad, su clima y su temperatura... Y es así como América llega ser Macondo.

Es quizá una deformación la de que en un pintor pesen tanto estas imágenes. Por ello no quisiera convertir estas líneas en una crítica ni literaria –porque no soy literato– ni plástica, porque sólo me siento a medias pintor y nada tengo de crítico. En cambio, sí creo en la expresión, en la necesidad de buscar en la plástica un lenguaje que un día encuentre su Macondo.

No es sólo en América donde un cierto cansancio por las formas y los formatos convencionales se hace sentir. No somos sólo nosotros los que sentimos que el cuadro, objeto de mobiliario, víctima del gusto burgués e instrumento de la sociedad de consumo, dejó o está dejando de ser. La crisis, confesada o no, está en el ánimo de tantos creadores

¹⁴² En Revista *Casa de las Américas* N° 56, Año X, La Habana, setiembre-octubre 1969, pp. 139-141.

como intentos hay para romper el cerco. Pero ¿qué cerco éste que nos permite, sin embargo, seguir jugando el mismo juego? Porque finalmente exponemos igual para colgar sobre el muro y juzgamos con los mismos criterios, es decir, acordes con la política de que el cuadro o el grabado es un objeto que, haga o no referencia explícita a la realidad circundante, es... para colgar en el muro.

Mientras la obra de arte colectiva, la escultura integrada, el cartel, el mural o la valla reclaman su presencia en la calle, llaman a todos a mirar, buscan, interrumpen, acosan y por tanto exigen la participación con su presencia, hay el otro arte que lucha por sobrevivir y que, rebosante de calidad y texturas, se nos impone desde dentro, en el adentro del muro para mantener un diálogo con nosotros que ya no tendrá nunca la misma tensión íntima, la misma decisiva importancia que tuvo antes.

Es con este ánimo provocador, sin duda cargado de prejuicios, que llego a la Exposición de La Habana. Hambriento de descubrimientos insólitos, preparado, en fin, para enfrentarme a lo decisivo.

Pero el recorrido languidece en una especie de somnolencia. Desencanto de lo visto, ausencia de lo inesperado, todo ello la mayor parte de las veces en medio de un despliegue de recursos técnicos que podrían encontrar mejor destino. A veces la chispa de quien sin grandes esfuerzos mecánicos ha logrado del signo apretado, escueto, que podría ser la A del alfabeto aún desconocido (que quizá no comienza por A). Es sólo un atisbo.

Pero, ¿es que todo debe desaparecer para dejar paso a lo “distinto”? No, porque la originalidad total, si ella existiera, no sería entendida, no tendría un verdadero arraigo. Porque como afirma Moreno Galván, el testimonio del arte es colectivo. Lo comprendemos porque en su significación está comprendido también algo de lo que nosotros somos. Lo identificamos con lo que previamente citamos. Esto implica que “al margen de cualquier grado de genialidad, para que un artista lo sea verdaderamente, para que sea auténticamente significativo, es necesario que no sea absolutamente original”.

Por ello, lo que siempre buscamos es el aliento vital más allá de los cánones estéticos establecidos, más allá de determinadas categorías que finalmente se transforman en miedo. Y sobre todo más allá de la gramática formal que nos obliga sin comprometernos. Porque no se trata aquí de defender una manera. La polarización que inicia su viaje pendular en abstracción-naturaleza se cierra fatalmente más allá de la tensión forma-informa en aquello que expresa y lo que no. En potencia estar siempre la afirmación de la vida o su negación en cuanto sea la forma un compromiso expresivo entre el hombre y el mundo.

Así, sucede que (después de tantos años de academismos varios con un rasgo en común, la intransigencias) de pronto lo conocido se nos hace distante e incomprensible, lo visto tantas veces se nos torna remoto, el lenguaje difuso, y esto que creíamos poseer se nos escapa. He aquí que comienza ya el alumbramiento.

Dialéctica cuyos momentos son la plenitud formal ausente de sentido y el sentido negándose a la entrega en la paralización formal.

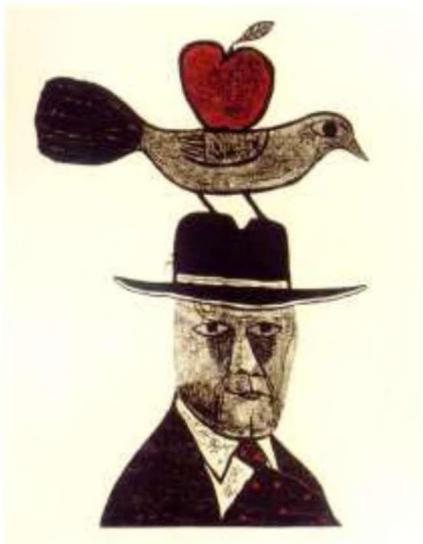
Aquí el quehacer se niega a ser neutral y la función expresiva comienza a sumir sus responsabilidades.

Cuando Berni, después de años de camino recorrido ataca de nuevo sin consideración esteticista la superficie del cartón en que se expresa, surge esa posibilidad de entender la adecuación de gesto e intención. No tardamos demasiado, al recorrer la muestra, en situarnos frente a Antonio Berni, justamente porque se nos escapa un poco el carácter de la técnica, no nos preocupa en el fondo en qué consiste allí el truco. Nos interesa la palabra pintada en facha de obispo decadente. Se nos hace presente la textura, no por su fuerza sola, sino porque se infla en el clima irónico-infernal de aquel “examen”, confrontación del rococó decrépito de Europa en el burdel alucinante, intemporal y ajeno. Cuando se dice, se dice sin debilidad ni exquisiteces. La presencia del hombre es una realidad y ésta no se nos escapa. Juanito Laguna y Ramona Montiel constituyen parte de ese mundo nuestro que perseguimos. Son la América que se niega a apretarse en el molde yanqui o europeo. No son ficción, son la casi-carne de nuestro mundo macondiano. Aunque aquí no están ambos personajes ilustrando la preocupación social de Berni, sí se les palpa en la hondura de su sensibilidad y su pensamiento.



Antonio Berni. *Obispo*. 1969. Grabado. Gran Premio de la Exposición de La Habana.

Volviendo la mirada en torno, hay tanta afectación, tanto amaneramiento, que esta afirmación de Berni, con toda la rudeza de su viejos *collages* y ensamblajes, con sus ingenuas texturas de burdo aspecto se evidencia a través de una técnica, ahora más sutil, que sin apremio impone su uso necesario.



Miguel Bresciano.
Una prueba que sólo se aprende en Barcelona.
1968. Xilografía. Premio Posada.

Presencia en esto de lo nuestro porque hay más reto y menos consideraciones. Menos urgencia de lo que juega el juego, tornándose gratuito. El viejo truco del malabarista. Con algo de esta misma sencillez, el lenguaje directo de Bresciano en la xilografía logra sus objetivos. Se han adecuado los medios y el propósito plástico, y sin dificultad logramos aprehender el clima de abandono y *Desolación de la casa amarilla*, la ironía sin truculencia y un poco caricaturesca de *Una prueba que sólo se aprende en Barcelona*. La fantasía no ensombrece al lenguaje, la técnica no ahoga al sentido. No hay peligrosas implicaciones simbólicas cuya oscuridad no salva la impecabilidad de ejecución, como en el caso de Alcántara, cuyos

sueños sin fronteras u *Otra mano empuña tus armas* nos remiten al vacío absoluto donde la encarnación del símbolo no arraiga en el lenguaje invocado.

Se hace más comprensible entonces la capacidad de juego que evidencia Irizarry. Se justifica un despliegue de conocimiento que se entrega al ejercicio consecuente. La aventura de la forma es aquí exploratoria de un mundo bastante denso en posibilidades, como exploratoria también en muy otro sentido es la línea escueta de Santos Chávez.

En Irizarry y Chávez, con técnicas distintas y orientación diversa, hay la frescura que proviene un poco de la tierra y la semilla. Su presencia se explica como se explica el peso del paisaje en nuestra novela o nuestra poesía. En medio de un mundo de cinetismo y *pop*, en medio de la resonancia de la estructura mínima, hace su aparición muy desde abajo este sonido sordo que es la tierra y la luna, el sol, el pájaro y la hoja que se abrazan todavía al hombre americano más acá de la máquina. Resonancias de un mundo ilimitado que busca sus colores, su espesor y su acento.

Podemos remitirnos al análisis del juego cuidadoso del buril y la mancha de los matices que alternan su frescura con las frías texturas. Es esto y más en Irizarry. Es la cabeza-semilla americana. Como es más en Chávez que las superficies evocadoras de Gauguin o Rousseau, recortados tapices que se niegan a transar con la atmósfera. Hay formas que afirman también un sueño subterráneo.

Al término del recorrido, el conjunto deja como un vacío. ¡Ah! muchas obras, pero el tono es reiterativo. La mirada recorre y pasa, rara vez se detiene.

Hay otra vez el llamado de atención en los trabajos de Cuba. Contino promete el encuentro del mundo ya hoy sobrepasado, evocación de sellos y de imágenes que incorpora a la trama, y una fuerza en la línea, afirmación del trazo que aún no se perfila y que ha de hablarnos más del ahora que del entonces. Del hoy en que se mueve Frémez en sus serigrafías. Ese presente nítido, bajo en temperatura de matices y tonos, cargado de escuetos mensajes de violencia objetiva; insólitos montajes que reconocemos como la turbulencia que encarna la otra cara del mundo en que vivimos.

La Exposición de La Habana es para nosotros, latinoamericanos, un evento doblemente importante. Como convocatoria que reúne a los artistas cuya vinculación a las técnicas gráficas en sus diversos aspectos les da oportunidad de confrontar su quehacer y de medir su hondura; y como un privilegio que les permite reunirse en el primer territorio libre de América. El llamado implica también una doble responsabilidad. Todo aquello que ha surgido de la revolución ha significado un desarrollo de la conciencia y un llamado de alerta para que América encuentre su destino. Este es el reto mayor. Hasta acá ha de llegar aquello que represente no una fórmula cualquiera, no una muletilla política ni un mero juego esteticista, sino la expresión más profunda de inquietud social y revolucionaria del artista traducida en compromiso. Este reflejará siempre no solo un llamado a la solidaridad continental y humana, sino al más profundo esfuerzo por lograr que el artista supere las

etapas a que le ha sometido un sistema que ha convertido al arte en instrumento de maestros sin talento ni imaginación y a los artistas en siervos de patronos cuya única preocupación es la promoción con vistas al mercado. Esta es también la libertad en el arte. No sólo la posibilidad de no negarle a quien entiende de piruetas, que haga piruetas, sino de permitirle a quien no cree en el ejercicio vacío de la pasión creadora, el afirmar que el arte no es gratuidad sino hondo ejercicio que arraiga en compromiso y que también expresa la razón del hombre.

A nadie le es vedado mirar hacia atrás, pero el arte de hoy, sin anteojeras, hace su propia historia. Es cuestión de elegir.

La Habana—1969
Año del Esfuerzo Decisivo



Noticias de los autores

Nanda Leonardini

Oscar Niemeyer

Alonso, Alejandro G. (Cuba 1934). Crítico de arte, curador y periodista. En 1976 era jefe del equipo cultural del periódico *Juventud Rebelde*. Para 1983 es jurado del Premio de Fotografía Contemporánea Latinoamericana y del Caribe; en 2007 es Director del Museo Nacional de Cerámica en La Habana. Ha obtenido el Premio Nacional de Periodismo Cultural José Antonio Fernández de Castro. Es autor del libro *Amelia Peláez* (2008) En esta edición hay un artículo de él (1968).

Ayllón, José (España). Colabora, en 1966 en la Revista *Casa de las Américas*, con una reseña de exposición. En esta edición hay un artículo de él (1966).

Cardoza y Aragón, Luis (Guatemala 1901-México 1992). Poeta, ensayista, narrador y crítico de arte. Dirigió la *Revista de Guatemala*. Fue embajador de su país en Moscú. Radicado en México se interesa por el arte de este país, especialmente en el muralismo. Entre sus obras figura *Pintura mexicana contemporánea* (1953), *México: pintura de hoy* (1964). Bajo el título *El río. Novela de caballería*, relata las memorias de su larga y fecunda vida. La Universidad de San Carlos de Guatemala le otorga el doctorado Honoris Causa (1992) y ese mismo año recibe el Premio Mazatlán de Literatura. En esta edición hay un artículo de él (1963).

De Juan, Adelaida (Cuba 1932). Crítica de arte, historiadora del arte y profesora de la Universidad de La Habana en la Escuela de Letras y Artes. Ha formado parte del jurado de la II Bienal de La Habana. Ha publicado: *Caricaturas de la República; Pintura cubana: temas y variaciones* (1978); *En la Galería Latinoamericana* (1979); *Del silencio al grito. Mujeres en las artes plásticas* (2002); *Paisaje con figuras* (2005). En esta edición se publican nueve artículo de ella (uno en 1965; dos en 1966; tres en 1967; uno en 1968; dos en 1969).

Desnoes, Edmundo (Cuba 1930). Novelista y crítico de arte. Autor de las novelas *Memoria del subdesarrollo* y *Memorias del desarrollo*. Ha sido responsable de la edición de libros de arte y literatura en el Instituto Cubano del Libro, así como en guiones para películas. Desde 1979 radica en Nueva York. En esta edición hay siete artículos de él (dos de 1961; uno en 1963; uno en 1964; uno en 1965; uno en 1966; uno en 1968).

Díaz Martínez, Manuel (Cuba 1936). Poeta y periodista. Investigador del Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba. Ha codirigido la revista *Encuentro de la Cultura Cubana*. Ha obtenido el Premio Julian del Casal (1967) y Ciudad de Palmas de Gran Canaria (1994). Colabora en la Revista *Casa de las Américas*, con un artículo, con el cual cuenta esta edición (1961).

Fischer, Ernst (República Checa 1899-Austria 1972). Filósofo marxista. En 1918 es miembro de un consejo de soldados de la Primera Guerra Mundial. Estudia filosofía; fue obrero y redactor de un periódico. En 1945 es Ministro de Educación de Austria. Es expulsado del partido comunista (1969) por oponerse ante la invasión de Checoslovaquia. Entre sus obras está *De la necesidad en el arte* (1959), *Arte y coexistencia* (1966). En esta edición hay un artículo de él (1964).

Golendorf, Pierre (Francia). Periodista y fotógrafo. Colabora, en 1969 en la Revista *Casa de las Américas*, con un testimonio sobre el artista cubano José Masiques a raíz de su inesperado deceso.

Hurtado, Óscar (Cuba 1919-1977). Escritor y periodista considerado el padre de la ficción cubana. Creó y dirigió la colección *Dragón* que difundió la literatura policíaca, fantástica y de ciencia ficción en Cuba. Colabora, en 1960 en la Revista *Casa de las Américas*, con el primer artículo sobre arte que la revista publica, referido al arte abstracto. Esta edición publica el mencionado artículo.

Kosik, Karel (Checoslovaquia 1926-2003). Filósofo. Miembro del Instituto Filosófico de la Academia de Ciencias de Checoslovaquia. Profesor universitario, propició importantes debates filosóficos. Sus ideas han quedado impresas en ocho libros; *Ensayos y posturas* (2004) es su obra póstuma. Colabora, en 1967 en la Revista *Casa de las Américas*, con el artículo titulado “El arte y el equivalente social”, el cual forma parte de su libro *Dialéctica de lo concreto* que por esos días estaba a punto de ser publicado en México en su primera edición en español.

Lihn Carrasco, Enrique (Chile 1929-1988). Poeta, dramaturgo, novelista, crítico de arte y dibujante. Estudió pintura y dibujo en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Entre 1967 y 1968 vivió en La Habana. Dentro de sus numerosas publicaciones se encuentra *Textos sobre arte* (2008), obra póstuma. Colabora, en 1968, en la Revista *Casa de las Américas*, con un artículo en donde analiza y critica la obra pictórica del peruano Fernando de Szyszlo, el cual se encuentra en esta edición (1968).

Maggi, Beatriz (Cuba 1924). Literata y educadora. En 2004 recibe la distinción Por la Cultura Nacional otorgada por la Fundación Ludwing de Cuba. Colabora, en 1963, en la Revista *Casa de las Américas*, con un artículo sobre pintura contemporánea en la provincia de Santiago de Cuba, su tierra natal, que la tiene impregnada en el alma. Esta edición entrega dicho artículo.

Niemeyer, Óscar (Brasil 1907). Arquitecto. Es uno de los más destacados profesionales de su país. Discípulo de Le Corbusier, es el arquitecto civil de Brasilia. Esta edición cuenta con un testimonio (1961).

Pérez Martínez, Alberto (Chile 1926). Historiador del arte, poeta, ensayista, profesor universitario y pintor marcado en su período de 1970 por su permanencia en Cuba y su admiración por la gráfica cubana. Colabora, en 1969, en la Revista *Casa de las Américas*, con un análisis crítico de la muestra en La Habana relativa a la gráfica latinoamericana. Esta edición entrega el artículo mencionado.

Pogolotti, Graziella (Francia 1932). Ensayista, crítica de arte, literatura, es una de las intelectuales cubanas de mayor prestigio. Hija del pintor cubano Marcelo Pogolotti, llega en su primera niñez a Cuba. Profesora en la Escuela de Letras y Arte de la Universidad de La Habana, ha sido galardonada con el Premio Nacional de Literatura (2005). Esta edición cuenta con cuatro artículos de ella (1964, 1965, 1966, 1967).

Rodríguez Feo, José (Cuba 1945). Literato, coeditor, con José Lezama Lima, de la revista *Origen*. Fundó *Ciclón*. Colabora, en 1967 en la Revista *Casa de las Américas*, con un análisis crítico de una muestra artística. En esta edición se encuentra este artículo.

Sánchez Mac Grégor, Joaquín (México 1925-2007). Filósofo, profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México. Formó parte del grupo Hiparión (1948-1952). Colabora, en 1961 en la Revista *Casa de las Américas*, con artículos sobre teoría del arte, el mismo que es publicado en esta edición.

Sánchez Vásquez, Adolfo (España 1915). Filósofo mexicano; llega a México a fines de la guerra civil española. Destacado profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México, especialista en estética y análisis del arte, recibe el doctorado Honoris Causa de la Universidad de La Habana en 2004. Entre sus numerosas publicaciones figura *Filosofía de la praxis* (1967) y *Estética y Marxismo* (1970). En esta edición hay tres artículos de él (1962, 1965, 1968).

Saura, Antonio (España 1930). Pintor surrealista que evoluciona a un expresionismo donde la forma se expresa hasta el reproche y la provocación. Confundador del grupo madrileño *El Paso* (1957-1960), en los últimos años ha incorporado a su obra, entre otros, el collage y la fotografía. Esta edición cuenta con un testimonio (1966).

Vargas Llosa, Mario (Perú 1936). Literato. Desde una postura centro derecha, en 1988 forma el Frente Democrático, alianza de partidos conocida bajo la cual postula a la presidencia del Perú para el período 1990-1995; después de la derrota se retira a vivir a España, sin por ello perder relación crítica-política hacia el Perú. Ha ejercido, de manera tangencial, la crítica del arte. En esta edición hay un artículo de él (1964).



Índice temática

Manuel Álvarez Bravo. *El Ensueño*. 1931, gelatina de plata, 25 x 20 cm.

Crítica del arte

Una exposición de Cabrera Moreno <i>Manuel Díaz Martínez</i>	72
8 Pintores y escultores <i>Edmundo Desnoes</i>	74
La pintura en Santiago de Cuba <i>Beatriz Maggi</i>	103
El viaje de Matta <i>Edmundo Desnoes</i>	117
Espinoza Dueñas <i>Mario Vargas Llosa</i>	154
Las mentiras de Gasparini <i>Edmundo Desnoes</i>	174
Figuras rioplatenses <i>Adelaida de Juan</i>	179
Tierras, soles, rostros <i>Graziella Pogolotti</i>	183
Exposición de La Habana <i>José Ayllón</i>	207
Rojo: destrucción del orden <i>Adelaida de Juan</i>	211
La violencia <i>Adelaida de Juan</i>	214
Experiencia de la crítica <i>Graziella Pogolotti</i>	218
El sol para quien sabe reunir <i>Adelaida de Juan</i>	225
Apropósito de una exposición de Piza <i>Adelaida de Juan</i>	228
Exposición de La Habana 1967 <i>José Rodríguez Feo</i>	241

Magia de la risa <i>Adelaida de Juan</i>	247
Pintura cubana / 67 <i>Adelaida de Juan</i>	249
Pinturas de Szyszlo en la Galería Latinoamericana <i>Enrique Lihn</i>	257
Exposición de La Habana 1968 <i>Alejandro G. Alonso</i>	260
Macció pinta en La Habana <i>Adelaida de Juan</i>	277
Exposición de La Habana 1969 <i>Alberto Pérez</i>	285
Testimonios	
Mi experiencia en Brasilia <i>Oscar Niemeyer</i>	57
Picasso <i>Luis Cardoza y Aragón</i>	108
Saura habla de Saura <i>Antonio Saura</i>	204
Conversación con Lea Lublin <i>Graziella Pogolotti</i>	209
Masiques o el optimismo revolucionario <i>Pierre Golendorf</i>	279
Historia del arte	
El arte abstracto <i>Óscar Hurtado</i>	31
La pintura cubana: una interpretación <i>Edmundo Desnoes</i>	36
Cinco años de revolución en la pintura <i>Graziella Pogolotti</i>	122

El humorismo <i>Edmundo Desnoes</i>	129
La imagen fotográfica del sudesarrollo <i>Edmundo Desnoes</i>	185
Los carteles de la revolución cubana <i>Edmundo Desnoes</i>	265
Cañacasa y Laplante <i>Adelaida de Juan</i>	283
Teoría del arte	
Una teoría de Siqueiros en el siglo XIX <i>Joaquín Sánchez Mac Grégor</i>	33
Ideas estéticas. En los manuscritos económico-filosóficos de Marx <i>Adolfo Sánchez Vásquez</i>	83
Arte y capitalismo <i>Ernst Fischer</i>	142
El marxismo contemporáneo y el arte <i>Adolfo Sánchez Vásquez</i>	158
El arte y el equivalente social <i>Karel Kosik</i>	231
Vanguardia artística y vanguardia política <i>Adolfo Sánchez Vásquez</i>	253



Índice general

Korda. *Meditando la próxima jugada*. Circa 1962-1963, fotografía.

Epígrafe	5
Introducción <i>Nanda Leonardini</i>	7
Los ensayos y sus contenidos <i>Nanda Leonardini</i>	13
Los documentos	29
Año 1960	
El arte abstracto <i>Óscar Hurtado</i>	31
Año 1961	
Una teoría de Siqueiros en el siglo XIX <i>Joaquín Sánchez Mac Grégor</i>	33
La pintura cubana: una interpretación <i>Edmundo Desnoes</i>	36
Mi experiencia en Brasilia <i>Oscar Niemeyer</i>	57
Una exposición de Cabrera Moreno <i>Manuel Díaz Martínez</i>	72
8 Pintores y escultores <i>Edmundo Desnoes</i>	74
Año 1962	
Ideas estéticas. En los manuscritos económico-filosóficos de Marx <i>Adolfo Sánchez Vásquez</i>	83

Año 1963

La pintura en Santiago de Cuba
Beatriz Maggi 103

Picasso
Luis Cardoza y Aragón 108

El viaje de Matta
Edmundo Desnoes 117

Año 1964

Cinco años de revolución en la pintura
Graziella Pogolotti 122

El humorismo
Edmundo Desnoes 129

Arte y capitalismo
Ernst Fischer 142

Espinoza Dueñas
Mario Vargas Llosa 154

Año 1965

El marxismo contemporáneo y el arte
Adolfo Sánchez Vásquez 158

Las mentiras de Gasparini
Edmundo Desnoes 174

Figuras rioplatenses
Adelaida de Juan 179

Tierras, soles, rostros
Graziella Pogolotti 183

Año 1966

La imagen fotográfica del sudesarrollo
Edmundo Desnoes 185

Saura habla de Saura
Antonio Saura 204

Exposición de La Habana
José Ayllón 207

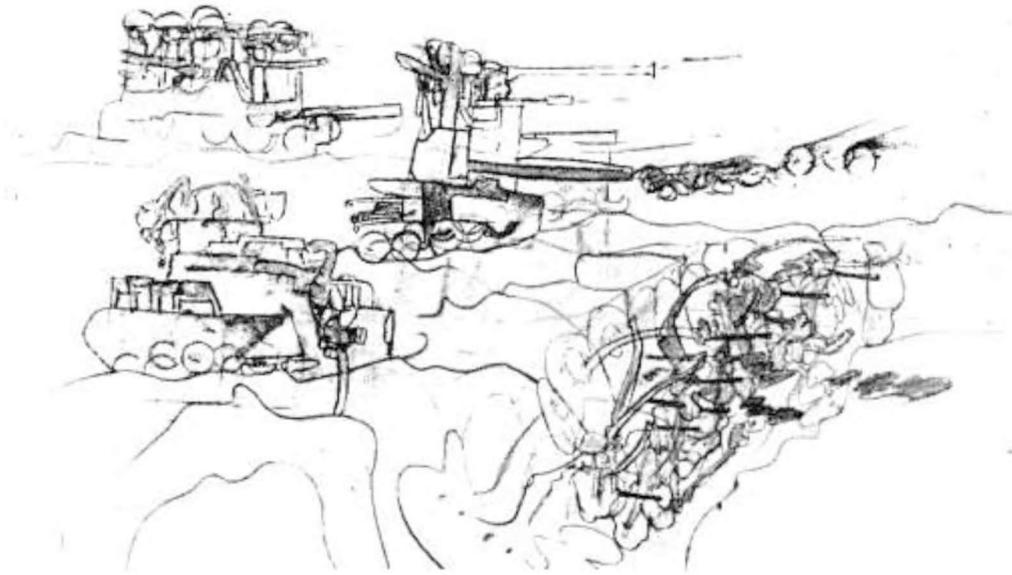
Conversación con Lea Lublin <i>Graziella Pogolotti</i>	209
Rojo: destrucción del orden <i>Adelaida de Juan</i>	211
La violencia <i>Adelaida de Juan</i>	214
Año 1967	
Experiencia de la crítica <i>Graziella Pogolotti</i>	218
El sol para quien sabe reunir <i>Adelaida de Juan</i>	225
Apropósito de una exposición de Piza <i>Adelaida de Juan</i>	228
El arte y el equivalente social <i>Karel Kosik</i>	231
Exposición de La Habana 1967 <i>José Rodríguez Feo</i>	241
Magia de la risa <i>Adelaida de Juan</i>	247
Año 1968	
Pintura cubana / 67 <i>Adelaida de Juan</i>	249
Vanguardia artística y vanguardia política <i>Adolfo Sánchez Vásquez</i>	253
Pinturas de Szyszlo en la Galería Latinoamericana <i>Enrique Lihn</i>	257
Exposición de La Habana 1968 <i>Alejandro G. Alonso</i>	260
Los carteles de la revolución cubana <i>Edmundo Desnoes</i>	265

Año 1969	
Macció pinta en La Habana <i>Adelaida de Juan</i>	277
Masiques o el optimismo revolucionario <i>Pierre Golendorf</i>	279
Cañacasa y Laplante <i>Adelaida de Juan</i>	283
Exposición de La Habana 1969 <i>Alberto Pérez</i>	285
Noticias sobre los autores <i>Nanda Leonardini</i>	291
Índice temático	297
Índice general	303

ISHRA

SEMINARIO DE HISTORIA
RURAL ANDINA

Repositorio Digital
2020



IMPRESO

Seminario de Historia Rural Andina
Andahuaylas 348, Lima I

ISBN: 978-9972-231-51-3



9 789972 231513



Universidad Nacional
Mayor de San Marcos
Fondo Editorial



Universidad Nacional
Mayor de San Marcos
SHRA