

ARTE y CULTURA

EN TORNO AL SURGIMIENTO DEL ARTE MODERNO EN CUBA

José Antonio Navarrete y Ramón Vázquez Díaz

I

Tradición y modernidad

Parece ya un lugar común decir que el surgimiento del arte moderno en Cuba manifiesta el fortalecimiento de la autoconciencia nacional en la llamada "década crítica", que transcurre entre 1920-30. Pero, como tantos otros, es un tópico necesario. Alejo Carpentier definió el problema planteado ante los narradores del momento en un nivel de generalización

Actual 11

aplicable también a los autores plásticos: "Había, pues, que ser 'nacionalista', tratándose, a la vez, de ser 'vanguardista'. *That's the question...* Propósito difícil puesto que todo nacionalismo descansa en el culto a una tradición y el 'vanguardismo' significaba, por fuerza, una ruptura con la tradición (...)" (1) Ciertamente, no había conocido el arte cubano período igual en que la búsqueda de la expresión particular, étnica, tuviera tal interés teleológico. La crisis del sistema neocolonial —que abarcaba todas las esferas de la vida social del país— dio impulso, en las peculiares condiciones históricas del momento, a un poderoso movimiento renovador que, si en el plano de las luchas político-sociales se perfiló en tareas revolucionarias de carácter democrático y antimperialista, en el plano de la vida cultural exigió, entre otras cosas, la transformación del pensamiento y la práctica artístico-literaria. En este contexto surge la vanguardia artística.

Orientar el arte por nuevos rumbos no fue, para la generación emergida hacia mediados de la década del 20, preferencia impulsada por una moda circunstancial. Su imperativo radicaría en la apertura experimental y creadora de que eran portadoras las corrientes modernas, dotadas de un profundo sentido revolucionario frente al gusto burgués canonizado en el arte pompier —para usar un vocablo grato a esos años—, normativo, que tipificaba a la Academia.

El vanguardismo, además, significó la ruptura con la tradición sólo en el sentido estrecho, esto es, de la tradición pictórica dominante en el país. Débese principalmente entre nosotros a la influencia de Ortega y Gasset un abordaje reduccionista de la tradición, concebida únicamente como "las convenciones al uso" en el arte. Ello no sólo impedía comprender la dialéctica de la tradición socio-cultural —mecanismo, por un lado, fijador de estereotipos; por otro, base de las innovaciones creadoras—, sino también que en el estadio étnico correspondiente a la nación "existen y actúan simultáneamente por lo

menos *varias tradiciones*, distintas unas de otras por el material cultural acumulado en ellas y por el modo de organización estructural del mismo". (2)

Los valores de la cultura dominante en Cuba se habían creado en un continuo histórico sobre las bases del movimiento cultural de Occidente gestado en los países europeos, como productos, en suma, de un tipo de cultura europeo que había configurado una tradición de carácter suprarregional. (3) De ahí que el renuevo de la plástica europea, desarrollado en la divisoria de los siglos XIX y XX, habría de tener definitiva importancia en la remodelación de nuestro arte, máxime cuando el repudio al "absoluto burgués" que caracterizó a las vanguardias foráneas respondía por su naturaleza a necesidades del momento cubano.

Lo que singulariza, a nuestro juicio, la peculiar asimilación de la nueva tradición plástica europea en nuestro ámbito, es que ella sirvió de instrumental para el rescate de tradiciones nacionales que no habían tenido cabida en nuestro movimiento plástico anterior, o para valorar en un plano superior otras que habían sido tratadas externamente hasta entonces. Por ello, la ruptura con las convenciones académicas constituyó posibilidad para que formas del folklor afrocubano o campesino, aspectos de la vida cotidiana, o las contradicciones sociales de la hora, hallaran una interpretación plástica profunda y novedosa. El arte moderno cubano expresaría así la tendencia socioclasista revolucionaria de nuestro proceso artístico general.

Desde entonces, *tradicción* —entendida en su potencialidad renovadora; no constreñida, por tanto, a búsquedas individuales o a intereses expresivos de etapas específicas de nuestro devenir artístico—, y *modernidad* —la puesta al día del arsenal de conceptos y recursos creativos— son las bases de la dirección fundamental de la historia de la plástica cubana. En la enmarañada red de contradicciones con que se proyectan los

vínculos entre ambos términos, podemos encontrar múltiples sugerencias para comprender las peculiaridades nacionales de nuestro arte de las últimas seis décadas, tanto al nivel de su desenvolvimiento temporal como al de la obra particular, concreta.

II

Sobre la periodización

Si la Protesta de los 13, ocurrida el 18 de marzo de 1923, marca la salida a la palestra pública de una nueva generación de intelectuales y artistas interesada en transformar el pensamiento y la práctica artístico-literaria cubanos y la vida política nacional, realmente no se configura un movimiento hasta poco después, esto es, hacia 1925. La ilustración funciona como avanzadilla de los cambios (Rafael Blanco ha sido justamente aquilatado como precursor del movimiento moderno en nuestra plástica. Hay alguno que otro tanteo individual temprano, más o menos exitoso, en la pintura y la escultura. Pero el anhelo señalado sólo adquiere carácter de quehacer colectivo entre la mayoría de los que integrarían el núcleo inicial de nuestra vanguardia hacia la fecha referida. El X Salón de Bellas Artes de 1925 es la muestra confirmadora del alcance conjunto de la inquietud. Así, los años 1925-27 se caracterizan por ser un período inicial de revuelta antiacadémica en que la voluntad de cambio se acompaña de confusiones, extravíos y, consecuentemente, inmadurez. En estas circunstancias se gestaba, no obstante, una revolución artística. Las exposiciones individuales realizadas en la sede de la Asociación de Pintores y Escultores en los primeros tres meses de 1927 —Juan José Sicre, Víctor Manuel y Antonio Gattorno—, y la “Exposición de arte nuevo” que en mayo organizaba la *Revista de avance* en el mismo local, demostrarían que sólo los tres artistas señalados, entre el grupo de “los nuevos”, habían llegado a una primera madurez, en-

tendida ésta como el uso coherente de un lenguaje moderno y el establecimiento de las bases de sus respectivas poéticas. De ahí que la mencionada "Exposición de arte nuevo" tenga para nuestra plástica, sobre todo, importancia histórica, carácter de hito definidor y aglutinante.

Una *directriz* de la *Revista de avance* advirtió antes de inaugurarse la muestra organizada por la publicación: "Es posible que con el tiempo queden algunos rezagados dentro de este grupo, y que tras la máscara del modernismo se esconda más de un emboscado. Andando será que quedará atrás los que no puedan resistir la dureza de la marcha". (4) Más de uno, ciertamente, se quedó en la arrancada, imposibilitado de superarse. Loy, por ejemplo, cumplió un periplo que lo sitúa en 1927 en la exposición colectiva de "arte moderno" y en 1935, al celebrarse la "Exposición nacional de pintura y escultura", en el ala derecha, espacio de los académicos.

Ya hemos comentado en otro lugar (5) cómo, abierta la brecha, los años siguientes a 1927 son, en cierto sentido, de dispersión del núcleo inicial, cuyos miembros más inteligentes comprendieron su carencia del instrumental idóneo para hacer el arte al que aspiraban. Comienza entonces el éxodo por Europa de Abela, Ravenet, Amelia Peláez, Pogolotti, Carlos Enríquez... Entre los escultores, Sabas, Navarro y Ramos Blanco. Mientras tanto, la impronta de Víctor Manuel —que había cumplido su experiencia europea en 1927—, la influencia de la línea por él representada, se multiplican en nuestra pintura. El llamado "criollismo" —que en algunos artistas caracteres de extrema superficialidad— toma fuerzas. Es sólo hacia 1934 que se sienten los primeros indicios superadores de los inevitables momentos primiciales, en busca de una expresión más esencial. ¿Qué ha sucedido —resumamos— en los siete años que transcurren entre 1927 y 1934? Pogolotti ha abandonado su inicial momento fauvista y en Europa recibe influencias de la abstracción y el surrealismo, se integra a los

futuristas y desemboca en su definitiva pintura social; pero salvo las noticias de Carpentier en *Social* en 1931, su pintura es desconocida por entonces en la Isla. Abela, que en diciembre de 1928 había expuesto en París una importantísima serie (El gallo místico, Los jinetes del pueblo y otras obras) en la que lo afrocubano y criollo adquieren connotaciones innovadoras, abandona la pintura a su regreso a Cuba a fines de 1929 y se dedica por entero a El Bobo. En 1933, regresa Ravenet de Europa, después de seis años de ausencia. Arístides Fernández, fallecido en 1934, y Fidelio Ponce son desconocidos hasta sus respectivas muestras en el Lyceum, en 1934. A comienzos de ese mismo año, Carlos Enríquez regresa de España y Francia, después de alcanzar, dentro de la órbita surrealista, su primer momento de madurez. Amelia Peláez, todavía notablemente apegada a la Academia en 1927, fecha de su viaje a Europa, es quien radica por más tiempo en el Viejo Continente, y comienza a incorporar paulatinamente elementos criollos a su experiencia parisina, en lo fundamental, sólo después de su regreso a Cuba en 1934. Gattorno ha evolucionado de la arcádica visión del trópico a una búsqueda en el campesinado cubano, de carácter criollista. Navarro y Ramos Blanco han depurado su línea expresiva... Por ello, la "Exposición nacional de pintura y escultura" de 1935, puede concebirse como un hito que indica el aprovechamiento cumplido del vanguardismo europeo por la avanzada de nuestros primeros autores modernos, puesta ya dicha experiencia, en líneas generales, en la interpretación particular, histórica, de nuestro ser nacional.

Reintegrada la vanguardia de la plástica cubana, ahora en un plano superior de madurez, es oportunidad de un florecimiento que se comprobaría en la "II Exposición nacional de pintura y escultura" de 1938. Hacia esta fecha se hace notar la presencia de una nueva pléyade de artistas que, por sobre las disensiones circunstanciales, se nos revela hoy claramente como continuadora, desde sus poéticas individuales, de los postulados que enarbolará la "generación del 27".

III

Afrocubanismo y criollismo

Entre las líneas generales adoptadas por los iniciadores de nuestra vanguardia artística, el afrocubanismo habría de ser, necesariamente, una de las principales. Juan Marinello escribió en 1929:

La busca de lo autóctono y su expresión —indigenismo— que se advierten en buena parte del arte actual de Hispanoamérica no han podido tener arraigo en nuestro medio por la carencia de población india y de riqueza monumental o literaria en nuestros indígenas desaparecidos. El negro —tema y motivo universal— tiene en Cuba significación específica. Su participación en la vida cubana —fue elemento decisivo en las revoluciones contra España—, su tragedia social —nueva esclavitud— lo hacen objeto de meditaciones y esperanzas. Sus características físicas —enriquecidas y multiplicadas en su cruce con el blanco y el amarillo—, sus bailes, de un malicioso y encantador primitivismo, lo hacen motivo de la mejor plástica. Su música puede llegar a ser lo que nos coloque con mejores títulos, en el mapamundi de la nueva estética. Los ensayos musicales de nueva fisonomía con ritmos afrocubanos han iniciado una vía hacia lo esencialmente vernacular, es decir, hacia lo universal. (6)

Quizás sean Valls y Abela los más dignos representantes de nuestro afrocubanismo de fines de la década del 20: el primero —excelente dibujante, sobre todo—, cultivador de un costumbrismo *sui generis*, dirigido a revelar con elegancia y sensualidad las cualidades plásticas de la escena o el personaje recreados; el segundo, para usar un calificativo de Carpentier, pintor de metáforas.

Cabe destacar el juicio carpenteriano sobre la pintura de Abela como "síntesis de criollismo". Ello obedecía no sólo a la insuficiente concepción que de lo nacional tenía entonces el escritor, para quien "lo negro" identificaba a lo criollo; sino también a que hacia la fecha —1929— el tratamiento en la plástica nueva de temas y motivos campesinos —que habrían de estar en la base de la línea criollista de vanguardia— no se había desarrollado.

Pero el afrocubanismo se perdería pronto en el trazo extremadamente caricaturesco del negro, si exceptuamos la incursión ocasional en esa línea de Carlos Enríquez, o algún otro ejemplo aislado. Ya en la década del 30 dos artistas —negros, por añadidura— encaminan su obra a exaltar la dignidad de su raza, en un lenguaje que huye de ritmos trepidantes, misterios de culto o contoneo sensual. Nos referimos a Ramos Blanco y *Peñita*. Buena parte de la cosecha del segundo es ya —sobre todo— pintura de tema social. Más adelante volveremos sobre él.

Esta evolución señala, a la vez, el agotamiento del tema *negrista*, incapaz de generar nuevas propuestas, independientemente de que algún artista particular lo continuara trabajando en una de las direcciones apuntadas —pensamos en Ramos Blanco—. El aporte cultural del negro habría de ser asimilado en un nivel superior de comprensión en la década siguiente.

En un país en el que el campesinado constituía un sector significativo de la estructura socioclasista; de vida pueblerina y paisaje rural abundantes; donde una de las fuentes más ricas del folklor se aseguraba en las tradiciones campesinas, el criollismo se presentó —al igual que en otros países del Continente— ante la generación analizada, como línea de interés para proyectar lo vernáculo en el arte. Parece, incluso, haber una zona en que el tratamiento plástico del negro se vincula mejor con la búsqueda criollista que con la afrocubana. Se trata

de aquella en que es visto, fundamentalmente, o como un elemento más del paisaje campestre o semiurbano, o como factor en la elaboración de un tipo criollo más que como “espécimen” étnicamente interesante en su diferencia: así transita el negro por la pintura de Víctor Manuel. Todavía más: el mestizaje penetró al criollismo —también en sus cultivadores paradigmáticos— como en la vida real se revelaba la mezcla de razas y sus tradiciones. El punto de diferencia, pues, entre las tendencias afrocubana y criollista en la plástica cubana está, por encima de la presencia o no del negro, en el tipo de indagación, en el sentido de la búsqueda.

Por el criollismo discurre la pintura de guajiros de Abela; la “reivindicación de valores heredados de la cultura popular”, (7) que propone Carlos Enríquez con su romancero; los frágiles y silenciosos guajiros de Gattorno, incluso aquellos colocados en deliberadas y desconcertantes escenografías; la “búsqueda y elaboración de un ‘tipo’ criollo con aspiraciones universales” (8) que caracteriza la obra de Víctor Manuel; la intensidad dramática de Arístides Fernández; la visión ingenua de Romero Arciaga; la sensualidad golosa de Castaño. Pero ¿son todos estos pintores criollistas? ¿Cuáles son los rasgos cualitativamente específicos de nuestro criollismo? Si aceptamos la tesis de que hay un criollismo externo y superficial y otro profundo y esencial, ¿dónde están las fronteras entre uno y otro? Las respuestas a estas preguntas desbordan los límites del presente trabajo. Sirvan ahora, al menos, como estímulo a la reflexión.

IV

El tema social y revolucionario

El ascenso de la lucha contra el gobierno de Machado y el papel decisivo que en su caída desempeñó la clase obrera bajo la dirección de la CNOC (Confederación Nacional Obrera de

Cuba) y el Partido Comunista, habría de tener inmediata repercusión en nuestra plástica. Surge así una tendencia de pintura social —interrumpida años después por circunstancias históricas— que tocó, siquiera de manera tangencial, a artistas de todos los temperamentos, desde Víctor Manuel —caracterizado por su relativo apoliticismo—, (9) hasta Ravenet, Arche, Romero Arciaga... Serían Carlos Enríquez, Arístides Fernández y Alberto Peña —tan diferentes entre sí— sus más sensibles cultivadores. En Europa, Marcelo Pogolotti realizaría su individual hazaña.

De su afán por la justicia social, que recorre su producción literaria, Carlos Enríquez dejaría algunas muestras en la obra pictórica que ejecutara en la etapa. Pese a sus visitas esporádicas al tema, queda de ellas el feliz ensamble de la conciencia ciudadana y el magisterio artístico que caracterizan al autor. Arístides Fernández parecía especialmente dotado para lograr la expresión adecuada en el tema. En sus dibujos y acuarelas de obreros en plena faena, sus conjuntos de abanderados, sus manifestaciones, se confiesa transido de la historia reciente, la historia vivida que requería ser llevada a dimensiones murales. Alberto Peña, *Peñita* —frecuentador principal de esta tendencia— construye alegorías en que pretende interrelacionar las luchas revolucionarias del pasado anticolonialista y el presente proletario, y subraya la unidad de los trabajadores, por sobre las diferencias raciales, contra el capital, estableciendo la identidad del blanco y del negro como objetos de explotación. No obstante, su aliento épico superaría con creces sus reales posibilidades como artista, impidiéndole cuajar en "obra mayor". (10) Pogolotti, por su parte, hará la más significativa y estéticamente válida contribución a la pintura social cubana desde su barricada europea. ¿Es acaso enteramente casual esta sincronía de propósitos entre algunos de los aquí establecidos y el cubano distante? Creemos que no. La madurez ideo-política y estética de Pogolotti coincide en el tiempo con la de una parte importante de nuestra intelectualidad, y en su base está el entendimiento

de las contradicciones principales de nuestra época y del lugar que Cuba ocupaba en las mismas, lo que se había hecho plenamente ostensible en el proceso vital de la nación de 1925 a 1935. Así, su obra, alguna vez acusada de europeizante, se encuentra con preocupaciones generacionales comunes que él situó, artísticamente, en las coordenadas del gran viraje histórico contemporáneo. Su inserción en la más genuina plástica nacional no puede reducirse, entonces, a *Paisaje cubano* —aunque esta obra, de recurrencia obligatoria, sea buena muestra de desvelo por los problemas directos de nuestro pueblo—, sino que se extiende a su capacidad para expresar la universalidad de la contradicción entre el capital y el trabajo, que el movimiento intelectual cubano más avanzado distinguió en el momento como de solución necesaria para completar las tareas revolucionarias del país.

V

Crítica y teoría

Es sabido que nuestros vanguardistas no emergieron a la vida cultural de la nación con ruidosos manifiestos o declaraciones doctrinarias. El espíritu de grupo convivió con la más amplia libertad de opción creadora. Hubo declaraciones ideológicas estéticas individuales. Inquietudes expresivas que alcanzaron interés colectivo. Pero la plataforma general que los aglutinara sólo encuentra su proclama en la Declaración del Grupo Minorista del 7 de mayo de 1927, la cual manifiesta la “identidad de ideales” del nuevo movimiento intelectual y artístico cubano en sus primeros años de vida. Es cierto que el Grupo Minorista no tramontó la década del 20; que sucumbió bajo el peso de las contradicciones ideológicas que se definieron entre sus miembros; que en su actividad participó sólo una parte de aquellos que integraron el núcleo renovador de la plástica —Abela, José Manuel Acosta, Antonio Gattorno, José Hurtado de Mendoza,

Juan José Sicre, Jaime Valls—; pero los puntos de su plataforma de trabajo que implicaban al arte, siguieron siendo los fundamentos generales de la actividad de los vanguardistas, dentro de la compleja situación histórica que caracterizó a la década del treinta de nuestra vida republicana. Allí se señalaba que el Grupo laboraba, entre otras cosas:

—Por la revisión de los valores falsos y gastados.

—Por el arte vernáculo y, en general, por el arte nuevo en sus diversas manifestaciones.

—Por la introducción y vulgarización en Cuba de las últimas doctrinas, teóricas y prácticas, artísticas y científicas.
(11)

Y con esa plataforma estuvieron comprometidos, también, los jóvenes intelectuales que asumieron la defensa y valoración del arte nuevo: Martín Casanovas, Alejo Carpentier, Juan Marinello, Jorge Mañach, *et al.*

El surgimiento del arte moderno en Cuba generó una aguda polémica entre conservadores y modernistas. La polémica trascendió la actitud individual de los artistas o de las facciones del gremio en pugna para alcanzar, inevitablemente, a la crítica. La *Revista de avance* publicó un artículo de Antonio Marichalar en que rezaba esta indicación: "... la crítica más necesaria es: *a posteriori*, en los incomprendidos, y *a priori*, en los autores incipientes, en los cuales hay que adivinar la posible plenitud: (12) Imposibilitados de justipreciar correctamente el arte cubano del pasado, insuficientemente conocido en esos años, y más, en respuesta a las necesidades del momento histórico, los jóvenes intelectuales interesados en la actualización de la cultura cubana asumieron la tarea de impulsar las orientaciones artísticas renovadoras, y en consecuencia, a "los nuevos".

Una peculiaridad del momento fue que, elevándose por sobre la obligada exégesis de las obras y autores particulares, la crítica intentó generalizar *teóricamente* los problemas que planteaba el renuevo de nuestra plástica, en correspondencia con las necesidades y exigencias de la práctica artística real. Son numerosas las cuestiones que se abordaron al respecto, en un ancho espacio reflexivo que abarcó desde disquisiciones en torno a la emoción estética hasta el análisis de las relaciones entre el arte y la política. En el centro, estuvo la valoración del vanguardismo europeo desde una plataforma nacionalista.

Urge el balance contemporáneo de los logros y limitaciones en el cumplimiento de este cometido; del aporte individual de los intelectuales de la nueva hornada a su realización —inevitablemente desigual—, de las contradicciones, resueltas o no, en ese “proyecto” teórico del quehacer plástico de la etapa. Las conclusiones de dicho balance han de ser importantes no sólo para el conocimiento más profundo de la etapa en cuestión, pues trasvasan sus marcos para proyectarse hacia el presente. Históricamente, en el decenio 1925-35 nacen las primeras reflexiones estéticas de interés sobre nuestro proceso artístico moderno y, con ellas, una tradición crítica y teórica que se revitaliza actualmente.

NOTAS

- 1) Carpentier, Alejo. Prólogo a *Ecue-Yamba-O*. Editorial Arte y Literatura, La Habana, p. 11.
- 2) Bernstein, Boris. Algunas consideraciones en relación con el problema “arte y etnos”. *Criterios*. La Habana, tercera época, nos. 5-12, enero 83 - diciembre 84, p. 264 (el subrayado es nuestro).
- 3) Navarro, Desiderio. Eurocentrismo y antieurocentrismo en la teoría literaria de la América Latina y de Europa. En *Cultura y Marxismo. Problemas y polémicas*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1986, p. 12-49.
- 4) Citado por Casanovas, Martín. Prólogo a *Orbita* de la Revista de avance, Instituto Cubano del Libro, Colección Orbita, La Habana, 1972, p. 20.
- 5) Vázquez Díaz, Ramón. Retrato de Arístides Fernández. *Revolución y Cultura*. La Habana, N° 69. mayo de 1978, p. 83.

- 6) Marinello, Juan. Sobre la inquietud cubana. *Revista de avance*, La Habana, año IV, nº 43. 15 de febrero de 1930, p. 53.
- 7) Pogolotti, Graziella. Redescubrimiento de Carlos Enríquez. En *Oficio de leer*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983, p. 29.
- 8) Pogolotti, Graziella. Víctor Manuel en los umbrales de un mundo amigo. Id. ant., p. 17.
- 9) Seoane Gallo, José. *Eduardo Abela cerca del cerco*. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 1986, p. 112 (se trata de una opinión de Abela).
- 10) Rigol, Jorge. Apuntes sobre el grabado y la pintura en Cuba. En *Panorama de la cultura cubana*. Editora Política. La Habana, 1983, p. 150.
- 11) Declaración del Grupo Minorista. En *Claves del arte de Nuestra América*. Galería Latinoamericana, Casa de las Américas, La Habana, noviembre de 1986, vol. 1, documento Nº 11.
- 12) Marichalar, Antonio. El arte de la crítica. *Revista de avance*, La Habana, año I, Nº 14, 30 de octubre de 1927, p. 50.