

REVISTA
DE
LA
BIBLIOTECA
NACIONAL
JOSE MARTI

25

The number '25' is rendered in a large, bold, blue halftone font. The digit '5' is uniquely designed, with its upper horizontal bar replaced by the top portion of the flag of the Dominican Republic, featuring three blue horizontal stripes and a red triangle on the left containing a white star.

Director anterior: JUAN PÉREZ DE LA RIVA (1964 m. 1976)
Director: JULIO LE RIVEREND

Consejo de Redacción:
OLINTA ARIOSA, ENRIQUE CAPABLANCA, MANUEL COFIÑO,
CARLOS FARIÑAS, MANUEL LÓPEZ OLIVA, ENRIQUE SAÍNZ.

Jefe de Redacción: SALVADOR BUENO

Redacción: CARMEN SUÁREZ LEÓN

Canje: Revista de la Biblioteca Nacional José Martí
Plaza de la Revolución,
Ciudad de La Habana, Cuba.
Télex: 51 1963

ISSN 0006-1727

Primera época: 1909-1912
Segunda época: 1949-1958
Tercera época: 1959-

La *Revista* no se considera obligada a devolver originales no solicitados.

CUBIERTA: Logotipo conmemorativo del XXV aniversario del triunfo de la Revolución.

Mosquera, Gerardo. *Exploraciones en la plástica cubana*. La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1983, 472 p.

La escasa bibliografía sobre la plástica cubana se ve enriquecida en esta ocasión con un robusto volumen que recoge casi una treintena de trabajos del joven investigador y crítico de arte, Gerardo Mosquera. Ciertamente, muchos de los trabajos incluidos se escribieron en ocasión de presentarse muestras públicas, en particular de los integrantes de la nueva hornada de creadores plásticos, o como comentario periodístico de algún evento de este tipo. Pero, aún en estos casos, Mosquera se empuja sobre la intrascendencia que pudiera temerse del apresuramiento del juicio ocasional o el azucarado elogio amistoso. El autor nos entrega en este tomo, bajo cada título, el resultado de una indagación "por algunas de las regiones menos conocidas de las artes plásticas en Cuba". Esta penetración en zonas casi siempre inexploradas, o al menos, poco divulgadas, es mérito mayor de la obra.

Porque, además, pensamos que sin decirlo, el autor no se adentra en ellas con el mero afán de deslumbramiento ante lo novedoso, sino que ha querido que compartamos el conocimiento de territorios poco transitados, con el propósito de ir trazando un mapa expositivo, donde cada parcela significativa quede fijada en sus aspectos esenciales.

Para establecer las coordenadas de cada paraje revelado, ha empleado lo que modestamente propone como proyecto para futuras tareas de quienes escriban sobre esta materia en Cuba: de una parte "el estudio sistemático de los creadores, las corrientes, las etapas, los movimientos, las manifestaciones, etcétera; es decir, el trabajo de obtención, ordenamiento y análisis particular de la información"; la otra, su estudio "mediante el instrumental del marxismo, en relación con todos los factores de la base material y la superestructura actuantes a todo lo largo de la historia de la sociedad cubana". En Mosquera, el conocimiento personal de los autores, la preocupación por indagar la totalidad de su obra y no solamente los aspectos

más señeros, su ubicación artística y valorativa dentro de la plástica cubana, y el empleo como método de la estética marxista, ajustada para su mejor empleo a nuestra realidad histórico-social, dan una sólida fundamentación a estos trabajos, que alcanzan, en ocasiones, la profundidad de pequeños ensayos.

El libro se inicia con una sección titulada "Expedición al pasado remoto", en la cual el autor nos conduce más allá de los objetos artesanales utilitarios de los tiempos iniciales de la Colonización y aún del menaje ceramista y escultórico del grupo aborígen más avanzado culturalmente, los taínos, para situarnos frente a las pinturas rupestres y las tallas de unos pobladores anteriores, entre los más antiguos en nuestro suelo.

Un primer título está dedicado al estudio de la llamada, en la literatura especializada, "Cueva número 1", que forma parte y ha dado fama al conjunto de espeluncas con pinturas parietales en Punta del Este, Isla de la Juventud; la misma que fue denominada "la capilla sixtina de nuestros aborígenes" por Fernando Ortiz, el primero que divulgó su importancia e intentó una interpretación de su pinturas en una comunicación a la Academia de la Historia en 1922, donde exponía la existencia de "los restos de un templo precolombino destinado a una religión astrolática".

Mosquera establece el hecho, sorprendente para muchos, de que el ajuar arqueológico y los entierros descubiertos en la cueva pertenecen a uno de los pueblos más primitivos que poblaron nuestro archipiélago, un pueblo preagroalfarero que se calcula que viviese en Cuba desde el año 2 000 a.n.e.

La ausencia de un utillaje taíno hizo que algún autor considerase que en realidad, las pinturas hubiesen sido hechas por una etnia desconocida. En su exposición Mosquera no se detiene a detallar estas opiniones, ni siquiera cita una de las más enigmáticas referencias, la de aquel pasaje referido por Fernando Colón, que se ha situado precisamente en la actual Isla de la Juventud, donde se dice que se envió a un marinero en busca de agua y halló a un grupo de unos treinta indígenas y entre ellos a uno con una vestidura blanca que le llegaba a las rodillas y otros dos que las traían hasta sus pies, lo cual ha sido tomado como prueba de la presencia en la Isla de miembros, quizás sacerdotes, pertenecientes a grupos continentales de mayor desarrollo cultural.

Gerardo Mosquera se acoge al análisis comparativo de las evidencias arqueológicas y recuerda que otros grupos preagroalfareros, en otras partes del mundo, incluyendo los que elaboraron "las portentosas pinturas rupestres de la región Franco-

Cantábrica”, alcanzaron resultados muy superiores en técnicas, complejidad y valor intrínseco al legado de nuestros aborígenes. El autor entra a analizar “la tendencia hacia el geometrismo del arte rupestre americano más antiguo, contrario a la voluntad mimética de su igual europeo” (p. 42), tendencia, por supuesto, no registrada en los textos habituales de la historia del arte.

Pronto nos ofrece el investigador su rotunda apreciación plástica de nuestro arte parietal:

Las formas de nuestro más antiguo monumento pictórico pertenecen a la abstracción geométrica [...]. El elemento principal es el círculo, casi siempre organizado en forma concéntrica, con muy frecuente alternancia entre los dos colores (el rojo y el negro), o los tres, si tenemos en cuenta el fondo. Los indios cubrieron virtualmente la cueva de círculos concéntricos, limpiamente, con pulso seguro y a veces con un cuidado tal que los anillos parecen trazados con compás (p. 34-35).

No deja de anotar, sin embargo, el criterio contrario, que no comparte, de estudiosos que han creído ver referencias figurativas en algunos de los dibujos. Más adelante nos precisa:

Por supuesto, este arte es abstracto sólo en cuanto se trata de una intelectualización, de una voluntad humana de ordenar, junto con un consecuente prestigio de las formas “buenas” que el primitivo se siente capaz de crear. Porque motivos como los círculos se encuentran en la naturaleza: una piedra al caer en un charco, los anillos de un tronco (p. 42).

Y luego:

Condicionantes específicas, que tal vez nunca podamos esclarecer, llevaron a que el surgimiento y desarrollo del arte parietal se produjera a través de distintas formas de reflejo de la realidad, y no siempre a partir del naturalismo, como se había esquematizado (p. 43).

Otros aspectos importantes por esclarecer se plantea el autor, que al analizar las distintas interpretaciones que se han dado a los dibujos, llega a la conclusión que en todas se pretende encontrar las motivaciones de éstos a partir solamente

de algunos de ellos, ciertamente los mayores o más complejos o mejor iluminados por la luz solar en algún momento; pero se dejan en olvido el resto de los dibujos descubiertos, que sólo en la mencionada "Cueva número 1" alcanzan la suma de doscientos trece.

Se llama la atención también sobre algo hasta ahora no tomado en consideración, la superposición de dibujos; y este hecho le induce a pensar que se hacían con un fin mágico y que no importaba tanto el dibujo en sí mismo sino el acto ceremonial de su trazado, que formaría parte de un rito quizás relacionado con la recolección o tal vez con ceremonias funerarias, reforzado este último criterio por la observación de que en la cueva se han encontrado entierros primarios y secundarios, en dicho caso con los huesos coloreados por el mismo pigmento rojo empleado en los dibujos.

El segundo trabajo de la primera sección se titula "El arte abstracto de los aborígenes preagroalfareros cubanos", los que residieron en casi toda la extensión del archipiélago cubano, con una mayor densidad en el sur de Camagüey, el delta del Cauto, la península de Guanahacabibes, la ciénaga de Zapata y el sur de la Isla de la Juventud.

Los descubrimientos arqueológicos muestran que tenían un cierto desarrollo ritual, enterrando sus muertos con algunos objetos líticos, collares o brazaletes de conchas y vértebras de pescados, colgantes de piedra o caracol, además de los dibujos parietales, posiblemente relacionados, como señalamos, con ceremonias fúnebres.

El tallado de mayor singularidad está constituido por las bolas líticas, de esfericidad perfecta, elaboradas de piedra dura y que en ocasiones han aparecido junto al cráneo del difunto. Es de destacar el conocido hallazgo de la Cueva de los Niños, en Cayo Salinas, donde se encontraron trece esqueletos de distintas edades, correspondiendo proporcionalmente el tamaño de las esferas con la edad del menor.

El autor expresa que tanto en los diseños de los objetos rituales como en la morfología no determinada por la eficacia práctica de los instrumentos de trabajo, se aprecian formas estructurales geométricas. Así se observan el círculo o la esfera, que aparecen en los dibujos rupestres, las bolas líticas, la decoración de los "cetros" de madera. También se encuentran formas ovales, cónicas, triangulares, líneas paralelas, cruces, etcétera.

Esta continuada tendencia de los aborígenes preagroalfareros de Cuba, permite al autor desarrollar una tesis muy intere-

sante para explicarla científicamente, partiendo de la teoría leninista del reflejo: en un futuro toda exposición sobre el arte precolombino entre nosotros, no podrá desconocer este planteamiento. La segunda sección se titula "Expedición al presente". Le da comienzo un extenso y acucioso trabajo sobre Servando Cabrera Moreno, que ocupa desde la página 87 a la 169, y a la cual siguen las palabras de presentación de una exposición de esta importante figura de nuestra plástica (el "mejor pintor cubano para algunos, el mejor dibujante para otros [...], el artista nacional que mayor influencia ha ejercido en los pintores jóvenes"). Servando falleció el 30 de septiembre de 1981, cuando ya el libro se encontraba en prensa.

Este trabajo revela la detallada observación que de la obra del artista estudiado emplea Mosquera. Si añadimos a la lista de los cuadros descritos y citados con sus nombres y fechas de ejecución, los componentes de las numerosas series que constituyeron una característica del quehacer plástico de Servando, tendríamos que las pinturas y dibujos analizados alcanzan cifras de tres dígitos, dentro de la obra de uno de nuestros más prolíficos pintores. (En 1976, se menciona en el libro, ejecutó "exactamente doscientas noventa y nueve obras, incluyendo el mural de casi veinticuatro metros de la embajada cubana en Ottawa").

Este conocimiento directo permite al autor establecer, con sus delimitaciones precisas, incluidos los períodos de transición y los naturales retornos a una anterior manera de hacer, a los muy variados "períodos" de la pintura de Servando: el academicismo que le enseñaron en San Alejandro, la abstracción que le estremeciera en el contacto personal con la obra de los grandes cultivadores europeos de esta tendencia; la airada reacción contra la mercantilización en las metrópolis culturales, que lo condujera hacia un realismo en que retrataría a los simples hombres del pueblo; el acercamiento a un propósito de figuración muy esquematizado de lo cubano; la etapa épica que le anima el triunfo de la Revolución cubana; la pintura erótica, que ocupa un importantísimo lugar en el extenso catálogo del pintor. Mosquera explica esta etapa a partir de una consideración de la obra total de Servando:

Esta pintura extraordinariamente abundante, desarrollo de la vertiente sensual presente en toda su obra, constituye una nueva y monumental exploración en el hombre. Su propósito es ensayar al máximo de sus consecuencias las posibilidades plásticas y expresivas del cuerpo humano. Es, por ello, una pintura sin rostros (p. 142).

El destacado lugar de la obra de Servando Cabrera Moreno en la historia de la plástica cubana, queda muy bien fijada en esta exhaustiva indagación.

El libro se continúa con trabajos más breves que retoman las palabras inaugurales o las reseñas a exposiciones del afichista Rolando de Oraá, el ceramista Sosabravo, el escultor Agustín Drake, los pintores "primitivos" Ruperto Jay Matamoros, Gilberto de la Nuez, Benito Ortiz y Minerva López, de dibujos de Julito Girona y fotografías de Raúl Corrales, además de una entrevista periodística a Wifredo Lam.

Luego nos entrega la detenida valoración de un pintor muy apreciado por Mosquera: Manuel Mendive, primero en una entrevista y luego en el extenso primer capítulo de un ensayo en preparación, capítulo que ocupa desde la página 232 a la 310. Este importante pintor, de formación académica, que no desconoce los logros de la pintura universal y, en particular, de la plástica africana, pero que los ha asumido de una manera tan personal en su obra, que se expresa en un lenguaje aparentemente primitivo de forma muy natural y muy coherente, constituyendo una de las pinturas más originales de nuestra plástica. En gran medida, Mendive ha recreado plásticamente una mitología que tiene sus raíces en el culto a los orisha yoruba, que tanta influencia ha ejercido en la formación de nuestra cultura popular.

Se señalan en la pintura de Mendive dos grandes "períodos": el primero que comienza en 1962 y se extiende hasta 1968, cuando el pintor tiene un accidente por el cual debe sufrir la amputación parcial de un pie. Este período inicial es caracterizado como "una etapa oscura, ocre, enmisteriada, en la que usa el *collage*, el ensamblaje y la talla del soporte, que es por lo general, un pedazo de madera" (p. 225).

Sorprendente, la segunda etapa, luego del accidente, se distingue por una ejecución más colorida, alegre y vital. Mosquera la define por "la eclosión del color, el abandono del *collage* y el ensamblaje, y la paulatina apertura temática hacia lo cotidiano y lo histórico, que le da un sentido más actual y positivo a su obra" (p. 226).

En el libro se recoge la explicación que el pintor dió a la poetisa y ensayista Nancy Morejón sobre la transformación cromática en su pintura:

En el hospital, me fascinó el color de la sangre. La sangre tiene una multiplicidad de tonalidades: violeta, magenta. Cuando pienso en mi accidente, y en la cantidad

de sangre que vi, pienso en la luna; porque dí una voltereta, caí de bruces, boca arriba, sólo veía la sangre que manaba del pie, y sobre mi cabeza y la guagua, la luna mirándolo todo, blanca: el único testigo a mi favor. Si no hubiera sido por el accidente, hubiera seguido pintando de la misma manera (cit. por Mosquera, p. 295).

La estrecha relación entre el pintor y el crítico otorga a este libro en proceso —Mendive es todavía un creador en ascenso— un inusitado interés, pues nos permitirá conocer, desde una visión muy cercana al *metier* del artista, los avances de su quehacer creador.

Un tercer capítulo toca algunos aspectos eminentemente polémicos y el autor lo advierte al titularlo: “Excursiones aventuradas.”

El título del primer trabajo es plenamente inquietante: “Martí y el arte abstracto”. Mosquera aclara enseguida: “El título parece absurdo: José Martí no alcanzó a conocer lo que identificamos hoy como arte abstracto”, es decir, esta tendencia artística nacida en nuestro siglo, donde la obra plástica se realiza “mediante una estructuración de los colores, las líneas, las texturas, los volúmenes ajenos a toda figuración concreta y consciente, por poco ilusionista que esta pudiera ser” (p. 316).

Pero Martí, en una crónica sobre pintura, escrita en 1875, expresa:

El color tiene más cambiantes que la palabra, así como en la gradación de las expresiones de la belleza, el sonido tiene más variantes que el color. Como la belleza es la conformidad del espíritu con todo lo indescifrable, lo exquisito, lo inmedible y lo vago, lo bello se expresa mejor en tanto que tiene más extensión en que expresarse, menos trabas para producirse [...]. El alma gusta más de la música que de la pintura, y tal vez más de la pintura que de la poesía... (cit. por Mosquera, p. 321).

El autor encuentra que en esta reflexión martiana se plantea que

la música tiene una mayor posibilidad para expresar la belleza [...] que la pintura, y ésta que la poesía; por lo tanto “el alma” gusta de ellas en ese orden. En tal sentido, Martí establece una escala inversa a la de los poderes conceptuales de las artes y la literatura, basado

en sus facultades para imitar la realidad, narrar un hecho o comunicar un pensamiento lógico. Esto es así porque la jerarquía que señala está referida a la capacidad de acción emocional de las artes y no a su fuerza de comunicación racional (p. 322).

Estas ideas de Martí, considera el autor, son clarificadoras para la comprensión de la pintura abstracta: "Porque los abstraccionistas han llevado a cabo un abandono voluntario de la capacidad de las artes visuales para figurar la realidad con el fin de hacerla expresarse a la manera de la música" (p. 324), es decir, para ganar esa riqueza de "variantes", esa conformación espiritual con "lo indescifrable", con "lo vago" que concede a la música su fuerte impacto emocional.

Las observaciones que completan el trabajo sobre las relaciones entre la música y la pintura, lo figurativo y la abstracción en las distintas manifestaciones artísticas y la exposición que hace sobre las más destacadas corrientes de la plástica abstracta, contribuyen a convertirlo en uno de los más importantes del libro.

Y entramos, finalmente, en el cuarto capítulo: "Expedición al futuro". Tal vez en muchos de los autores presentados el lector encontrará un nombre desconocido o lo recordará apenas a través de una eventual nota periodística. Formados con las facilidades que para la enseñanza artística ha establecido el gobierno revolucionario, las posibilidades de confrontar su obra con un público creciente a través de un amplio sistema de galerías y salas de exposiciones y las perspectivas de crear dentro de la amplia libertad de expresión que ofrece la Revolución, este grupo de plásticos jóvenes forman parte de un importante contingente de noveles creadores, cuya obra, que recién comienza, se fundamenta en una sólida preparación y se proyecta en una enorme diversidad de tendencias y modos de comunicación individuales.

Algunos nombres, ciertamente, nos llegaron en la noticia de una merecida premiación nacional o internacional: José Bedia, Tomás Sánchez, Flavio Garcíandía. A otros quizás comenzamos a conocerlos, a fijar sus nombres, a seguir sus huellas en su ascendente marcha hacia un prometedor futuro, en esta obra.

No es necesario recalcar la importancia de estas exploraciones en el terreno de la plástica cubana. Sólo es de desear que el autor no desmaye en seguir trazando, en un hipotético mapa, nuevos territorios conquistados para nuestro conocimiento y disfrute.

ISAAC BARREAL