

1952-62 EN LA PINTURA CUBANA

*Una revolución de formas
es una revolución de esencias.*

JOSÉ MARTÍ

¿Qué relación existe entre el arte y la historia? Una relación estrecha, aunque el político y el artista reaccionen de manera diferente ante un mismo hecho social. La eficacia del político depende de la acción. El artista, que funciona más en el terreno de la creación consciente, refleja la inquietud social en su obra y se rebela contra la tradición y el pasado.

Durante la década del 50, trece meses después del golpe de estado de Fulgencio Batista, y tres antes del histórico 26 de julio de 1953, un grupo de once pintores y escultores exhibe en La Rampa: René Avila, Francisco Antigua, José I. Bermúdez, Agustín Cárdenas, Hugo Consuegra, Fayad Jamís, José Antonio, Guido Llinás, Antonio Vidal, Tomás Oliva y Viredo.

Al principio, como siempre ocurre, la posición artística y política del grupo es imprecisa. La intención es impulsar y revitalizar la pintura y la escultura. Los acontecimientos van poco a poco desbrozando posiciones y actitudes: algunos artistas se separan del grupo cuando se celebra la Bienal franquista, en 1954: los Once toman una posición política y se niegan a participar en una exposición auspiciada por la dictadura fascista de España. Estos artistas participan entonces colectivamente en la exposición anti-bienal. (Allí también exhiben Víctor Manuel, Portocarrero, Mariano y otros.) Por esa fecha ingresa en el grupo Raúl Martínez. «Este Primer Festival Universitario de Arte Cubano Contemporáneo expresa una doble insurgencia—afirma José Antonio Portuondo en el catálogo—. Es insurgente en el terreno estético porque manifiesta la in-

conformidad y la rebeldía de un puñado de artistas frente a modos insuficientes o vetustos de contemplar y revelar la realidad. Insurgente también en el aspecto ético porque se produce como unánime protesta de los hombres de sensibilidad y pensamiento ante el ultraje que se pretende inferir a nuestra Patria con la celebración, en el Museo Nacional que lleva el nombre de José Martí, de la Segunda Exposición Bienal franquista».

La posición antifranquista de los Once no fue un accidente. Tampoco asistieron a la Tercera Bienal (1956) a pesar de deserciones entre los pintores que dos años atrás se negaron a colaborar en la exposición franquista.

«Tenemos que entender—prosigue Portuondo—, frente a las obras de nuestros jóvenes artistas, lo que ellas expresan de inconformidad, de insurgencia, frente a la realidad presente, lo que aportan como hallazgo en el planteamiento de nuevas fórmulas estéticas, lo que en ellas se da como coincidencia de las diversas y personales *voluntades de estilo* con una más amplia y universal *voluntad de forma contemporánea*. Advertir, sobre todo, que el proceso histórico del arte no se detiene en ésta ni en ninguna otra *voluntad de forma*, sino que cada tiempo o, mejor aún, cada nueva concepción de la realidad trae su propia y peculiar fórmula estética». Esta es otra de las formas en que el arte se articula con la historia: en la expresión de nuestra época.

Más tarde, el grueso del grupo se negó a participar en el Salón Nacional de 1957 auspiciado por la Dirección de Cultura de Batista. Los Once exhiben «en la acera de enfrente» del Palacio de Bellas Artes.

La abstención de exposiciones de marcada explotación política del arte por la dictadura franquista o batistiana, así como la creación estética dentro de tendencias poco comerciales limitó durante años el mercado para los cuadros de estos pintores. Ninguno vivía de la pintura: Guido Llinás era profesor de una pequeña escuela, Raúl Martínez trabajaba para la publicidad, Hugo Consuegra estudiaba arquitectura, Tomás Oliva era soldador de hierro viejo.

La inquietud vital de estos artistas los llevó a colocarse frente a los pintores que iniciaron el movimiento de pintura moderna en Cuba. Con excepción de la obra de Wifredo Lam, rechazaron a los demás creadores por considerarlos superados o demasiado apegados a los temas folklóricos o exóticos. Consideraban que la pintura era una forma de expresión universal.

La posición de estos artistas aparece claramente definida en el catálogo de una exposición celebrada en el Museo Ignacio Agramonte, de Camagüey, en el mes de mayo de 1957: «Después de devaneos y frustraciones, cuando parecía que se agotaba el esfuerzo de los pioneros, la actual generación retoma conciencia, reacciona vigorosamente contra la generación que la precedió y comienza a laborar dentro de una absoluta libertad temática y técnica, sin complicidades, libre de disfracismos pseudocubanos, entendiendo que la base del arte de hoy es la libertad total del individuo creador, libertad que no puede estar condicionada a los vientos favorables que soplen del amparo estatal, ni al temor a la falta de *comprensión* del público. A éste le dice: No hay nada que *comprender*. La escultura y el cuadro de hoy aspiran a ser un objeto en sí mismos,

bellos no por la comparación con la naturaleza, sino por la relación entre las formas y colores, por la emoción que el artista logre transmitir a los espíritus receptivos».

Detengámonos en esto del artista y el público. No podemos negar que existe un abismo entre el artista abstracto y el espectador. La pintura se hace más difícil de comprender a partir del postimpresionismo, aunque sólo sea superficialmente: me refiero a la anécdota. El arte moderno ha venido a demostrar que el promedio de las personas no entiende el arte de este siglo ni el de ningún otro siglo. El público que va a un museo reconoce una figura humana o un paisaje, pero de ahí a comprender la pintura hay una gran distancia. La pintura tiene sus leyes de forma y color, tiene en cada época su manera de interpretar la existencia del hombre. Esto es, la pintura es un idioma y hay que saber leerlo para que nos hable con claridad. Nadie nace entendiendo la pintura; hay que estudiar su historia y conocer su estética para ver algo más que la anécdota o un balbuceo incoherente.

Para entender algo es indispensable una actitud mental favorable. Convendría que el espectador de limitada experiencia estética asumiera una actitud receptiva para recoger primero impresiones, sensaciones e ideas como una esponja. Inhibirse de formarse un juicio apresurado, hasta tanto no haya «vivido», en el sentido criollo de la palabra, la nueva obra de arte. En *Estravagario* Neruda nos da un consejo parecido, sin negar por ello 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 una actitud receptiva, es mejor irse a la esquina a tomar un café.

Con esta actitud hay que aproximarse a la pintura no figurativa (no «figura» nada más que lo que es: un objeto artístico). Es así que 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, ver cómo los sentimientos se expresan en la composición de Antonia Eiriz, encontrar misterio y poesía ante los cuadros de Hugo Consuegra.

Lo primero que hace la mayoría de las personas ante un animal desconocido es preguntar: «¿Cómo se llama?». Es posible 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 modificando el color y la forma de las cosas: no ven cómo una hoja verde puede tener reflejos amarillos y rojos bajo el sol o cómo el vestido blanco de una mujer puede tener sombras azules bajo un árbol o junto al mar. La capacidad de identificar o nombrar una cosa a veces nos aparta de la experiencia directa. Si se trata de un desnudo de Modigliani, por ejemplo, el espectador que simplemente descubre el cuerpo de la mujer se pierde el disfrute de los diferentes tonos que Modigliani ha empleado para la carne, el amor que el artista pone 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 reneguemos 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 el hombre se siente 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 la 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. La fotografía y la ilustración se apartan de esta necesidad estética del hombre. «El arte genuino—continúa explicando Worringer—ha satisfecho en todos los tiempos una profunda necesidad psíquica, pero no el puro instinto de imitación, el gusto juguetón por la reproducción del modelo natural».

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. ¿Por qué no?

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 presentación 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 (uno de estos cuadros está en casi toda casa cubana).

En un cuadro no figurativo no reconocemos ni siquiera un rostro o una mesa¹. 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 puede ponerle una etiqueta, darle un nombre para salir del paso.

Si sólo fuera por eso: 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 vivimos únicamente repitiendo lo conocido.

Hay sorpresa y hay juego en la pintura no figurativa. Es raro encontrar una persona que en un momento determinado no se detenga a contemplar el diseño de un objeto cualquiera, que no se quede embobada contemplando las formas de las nubes, el diseño de una vieja reja, las vetas de un piso de mármol, las musarañas del techo, los matices del mar.

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

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. Y la riqueza puramente plástica, por ejemplo, de Lam, Portocarrero y Amelia Peláez. La pintura es un cuerpo indivisible. El desconocimiento de estos elementos de juicio es la causa principal de la incompreensión que existe en torno al arte abstracto. Es un problema de educación. De igual manera que se enseñó a leer a los analfabetos, hay que educar la mirada del pueblo para que entienda a fondo un cuadro o una escultura cualquiera. Un artista puede dominar la técnica de pintar un árbol que todo el mundo reconozca; no por eso es un artista creador. Una persona puede ver un framboyán en un cuadro y reconocerlo, por ejemplo, pero eso no quiere decir que entienda de pintura. El Gobierno Revolucionario se ha propuesto llevar el arte al pueblo. Para eso se han creado las escuelas de arte y se están entrenando profesores de artes plásticas. En estos cursos se está prestando especial atención a la historia del arte y al estudio del diseño y la composición. Esperamos que dentro de unos años el pueblo no sólo tenga acceso a la pintura y a la

¹ Empleo la terminología arte *figurativo* y arte *no figurativo* como una mera diferenciación superficial. *Figurativo* es en este texto todo arte donde podamos reconocer una figura o un objeto familiar. *No figurativo*—o abstracto puro—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 presenta 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*".

escultura, sino que entienda las reglas del juego, conozca las leyes de la creación artística.

Se acusa frecuentemente a la pintura abstracta de ser un producto de la burguesía. Aquí hay que tener mucho cuidado. Desde luego, el arte no figurativo es producto del desarrollo de las ideas estéticas y de la historia universal dentro de la sociedad burguesa (aunque el Constructivismo, encabezado por Naum Gabo, surge en la Unión Soviética durante el gobierno de Lenin); sin embargo, trasciende la burguesía de igual forma que Giotto trasciende el feudalismo, Mantegna la aristocracia del Renacimiento y el propio Rembrandt la burguesía de su época. El artista surge dentro de una época determinada, pero al mismo tiempo la trasciende si es un creador genuino: inclusive el arte mágico de las sociedades primitivas de Africa. El arte revela y trasciende el ambiente en que surge.

Por falta de información suficiente, algunas personas afirman que en Cuba los pintores modernos vivían de los cuadros que vendían a la burguesía nacional. Todo lo contrario: morían de los cuadros que la burguesía no les compraba. Bastante hambre y privaciones que pasaron los artistas cubanos durante los años de nuestra democracia burguesa. La clase media cubana, en su gran mayoría, ignoraba la existencia de los pintores abstractos.

En gran parte, la libertad de expresión del arte contemporáneo es producto del dominio del hombre sobre la naturaleza. Los adelantos científicos y la industrialización han librado al hombre del concepto tradicional de la realidad. Las teorías de la relatividad y de los quanta, la producción en masa de las industrias, el control de numerosas enfermedades, la rapidez de los vuelos intercontinentales, la organización racional de la sociedad en el socialismo y los descubrimientos de la psicología moderna han dado al hombre un nuevo concepto de la realidad. Este nuevo concepto del hombre y su mundo es el que reflejan los diferentes movimientos de la plástica en este siglo. Así como los descubrimientos científicos ensanchan el horizonte de nuestros conocimientos, la pintura actual nos revela realidades inadvertidas. El arte es una forma de investigar la realidad: la realidad del hombre.

Si existe alguna ley de la creación artística, 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.

La pintura de Hugo Consuegra, por ejemplo, nos produce siempre la impresión de haber penetrado en un mundo oculto: de haber descendido a un subterráneo, o sorprendido en la intimidad a 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.

Los rectángulos empastados de Antonio Vidal nos acercan a la variedad que puede existir en la repetición de formas similares. Detrás de sus

empastes blancos vemos colores sutiles que mantienen su diálogo con los rectángulos.

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

Guido Llinás juega con el color como un químico en busca de nuevas combinaciones de elementos. Sus óleos recuerdan uno de los juegos de nuestra infancia: cerrar los ojos y apretarlos con las manos para ver paisajes de fantasía. El color y la forma son como manchas que crecen.

El arte no figurativo, como todo movimiento estético, tiene sus ventajas y sus desventajas. 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 superficiales de forma y color.

La pintura no figurativa puede crear objetos inermes que escamotean constantemente el contenido de nuestra experiencia. El cuadro se resuelve a veces demasiado rudimentariamente. Algunos pintores tienen tendencia a conformarse con 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.

No creemos que la pintura de abstracción pura haya producido un cuadro equivalente al *Guernica* de Picasso, *El jinete polaco* de Rembrandt o los murales de Giotto en Padua. Esto no quiere decir, sin embargo, que la nueva pintura no producirá obras de calidad comparable.

Raúl Martínez y Hugo Consuegra, por ejemplo, tienen conciencia de este dilema. Cada uno intenta resolver el problema a su manera. Raúl Martínez lucha con el color y las formas sobre la tela, organizando las imágenes y las emociones, construye con los colores y las pinceladas. Siempre busca una solución orgánica para sus óleos. Los manchones mantienen una tensión equilibrada. Encuentra una solución dentro del cuadro, por eso sus creaciones 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 cuadros: *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.

Esta tendencia hacia lo estático dentro de la pintura no figurativa se debe también a un exceso de fórmulas. Muchos de estos cuadros están hechos con recetas: búsqueda de texturas, tachaduras y borrones, con-

fusión 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 la pintura es un obstáculo a la creación, también lo es la abstracción a todo tren. Las fórmulas del arte no figurativo son tan peligrosas como la reproducción académica de un paisaje. Hay que evitar la forma cerrada en el arte. Toda creación debe trabajar con una forma abierta: nada de conceptos férreos que puedan interferir con la expresión artística de la experiencia.

Ya podemos decir que la pintura abstracta—orgánica o geométrica—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 Vasili Kandinski, por ejemplo, fueron pintados entre 1910 y 1920. Hace más de cuarenta años.

Los pintores jóvenes no figurativos, por exceso de impetuosidad y rebeldía, han pasado por alto las importantes contribuciones a nuestra pintura de Lam, Portocarrero, Amelia Peláez y Carlos Enríquez. Se han puesto al día—igual que un hombre de ciencia en su especialidad—con los últimos descubrimientos de la pintura moderna, pero donde todavía no han tenido éxito es en su aclimatación a nuestra realidad. Treinta años atrás, Lam adquirió oficio de pintor en España y diez años después, allá por 1939, vivió dentro de las últimas corrientes que estaban revitalizando la pintura europea: especialmente la obra de Picasso. A su regreso a Cuba en 1942, utilizó estos instrumentos y esta visión para entender y explicar el mundo de nuestra isla.

Y no es porque la pintura no figurativa, dentro de la cual están creando estos artistas, no se pueda aclimatar. Esta pintura no es internacional por naturaleza. Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline y Robert Motherwell tienen un espíritu muy diferente al de los pintores franceses Vasarely, Mathieu y Soulages y al de los japoneses Zao Wou Ki, Okada y Yamaguchi. La pintura no figurativa norteamericana es orgánica y explosiva, la francesa intelectual y la japonesa sutil, las formas están rodeadas de aire por todas partes como en las acuarelas chinas.

De Kooning, de la escuela abstracta de Nueva York, estuvo en Cuba en 1957. Pasó aquí un par de meses y a su regreso a Estados Unidos pintó una serie de cuadros no figurativos donde trataba de expresar su experiencia cubana. Eran completamente diferentes a lo que había pintado: en lugar del rojo, el blanco y el azul, dominaban el verde, el amarillo y el ocre claro. Las formas, en lugar de explosivas, eran sinuosas y rítmicas.

Está bien que los pintores jóvenes aspiren a un estilo internacional; pero no pueden apoyarse en el vacío para dar el salto: hay que impulsarse sobre la tierra, en este caso la tierra de nuestra isla.

La aparición de los Once no es el único elemento nuevo que irrumpe en la pintura cubana de la década del 50. Paralelo a la pintura dominada por las abstracciones orgánicas de Llinás, Consuegra y Martínez, surge la abstracción geométrica e intelectual de Sandu Darié y Luis Martínez Pedro, ya tratados en el ensayo precedente. Son ellos los precursores en Cuba de este movimiento, que se enriquece en 1958, con el regreso de París de Loló Soldevilla y las personalísimas abstracciones geométricas de Mijares. En enero de 1960 exhibieron en la biblioteca pública «Ramón Guiterras» de Matanzas *10 Pintores Concretos*: Arcay, Corratgé, Loló,

Martínez Pedro, Menocal, Mijares, Oraá, Pedro Alvarez, Sandu Darié y Soriano. «Es pintura concreta», considera Darié, «porque cada cuadro es una nueva realidad».

Una de las limitaciones del neoplasticismo es la rigidez de sus fórmulas.

No todos los nuevos pintores surgidos durante la década del cincuenta se expresan dentro del abstraccionismo orgánico o geométrico. Pintores como Agustín Fernández, Julio Herrera Zapata y José I. Bermúdez, por ejemplo, se mantuvieron fieles a la figura y el objeto tomado de la realidad. Agustín Fernández trabaja la pintura decorativa de grandes zonas de color y figuras estilizadas. La influencia de Matisse es evidente durante una importante época de su producción. Herrera Zapata acaricia en sus cuadros las figuras y los objetos con cariño de artesano. Su lucha más ardua está en superar los elementos decorativos de su pintura y lograr que lo bonito se convierta en bello, como ocurre en sus naturalezas muertas.

Otros, como González Puig y Acosta León, funcionan dentro de un surrealismo primitivo donde la imaginación recrea nuestro ambiente. Acosta León ha creado verdaderos «objetos oníricos» con sus carros, palmas y cafeteras.

Raúl Milián también comienza a pintar en 1952. La calidad de su obra lo ha colocado por encima de los demás artistas que irrumpen en nuestra plástica por esos años. Milián es el más original de los jóvenes: ha encontrado una forma de expresarse que responde perfectamente a sus propósitos y a su visión del mundo. Realiza a través de la pintura—un acto que es siempre optimista—un esfuerzo por trascender la angustia. Sus flores y sus hombres que luchan desde las sombras por afirmarse en el mundo, expresan el dilema interno de un hombre de extrema sensibilidad en un mundo de violencia desgarradora.

Antonia Eiriz ha encontrado su idioma dentro de uno de los estilos más prometedores de la pintura contemporánea: el expresionismo. Después de la aventura del cubismo y la abstracción pura, muchos pintores han derivado hacia el expresionismo para revelar la situación del hombre actual (Dubuffet, Francis Bacon, José Luis Cuevas). Antonia Eiriz distorsiona la figura y las formas a la manera expresionista: funde las imágenes con su estado de ánimo. La tristeza produce figuras tristes, la alegría figuras risueñas. Sus cuadros tienen una relación directa con los elementos grotescos 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 de color intenso, sus formas torcidas y violentas tienen su origen en el estado de ánimo de nuestro tiempo.

A partir de 1959, varios pintores se han dedicado a tocar directamente el tema de la Revolución. Entre ellos, los más capaces son Servando Cabrera Moreno y Orlando Yanes. Ambos tienen oficio y grandes temas. Los cuadros de Cabrera Moreno están sólidamente contruídos con el dibujo, aunque el color es decorativo y está aplicado para rellenar el dibujo vigoroso. Yanes se encuentra en la misma situación: a veces es muy abstracto y otras la realidad es demasiado evidente. En un cuadro

de texturas con una figura central distorsionada a la manera expresionista, incluye una mano casi directamente tomada de la realidad.

La fuente de todo está en la experiencia. Los cambios que la Revolución ha llevado a cabo en nuestra vida social y personal encontrarán de 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 sabemos cómo se expresará la Revolución: pero se expresará. Encontrará la forma adecuada.

El primer paso del artista es abrirse a la cultura de su época, recibir influencias, para luego sedimentarlas y hablar con acento propio. Este primer paso ya lo han dado los pintores surgidos durante la década del cincuenta: el segundo paso, que ya muchos están dando, es el establecimiento de relaciones más estrechas entre la creación y la realidad de la Cuba revolucionaria. Algunos, como en el caso de Milián, encontrarán su forma de expresión en una visión personal del mundo; otros, la mayoría, expresarán el contenido de la conciencia nacional. ¿Cómo? Eso está en el futuro.

De lo que no podemos dudar es de la utilidad del arte. ¿Acaso no es pintura la visión que tuvo Yuri Gagarin de la tierra desde el espacio?: «Desde las alturas se ve muy bien la cara diurna de la Tierra, se distinguen bien las costas de los continentes y las islas, los grandes ríos, las grandes cuencas y los pliegues 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 Georges 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 había llegado».

Muchas personas 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; como él mismo afirma: «nunca dejaré de quererla». El arte siempre, inclusive en los momentos más trágicos, enriquece la vida del hombre.

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.

EDMUNDO DESNOES

PINTORES CUBANOS

LA HABANA, CUBA, EDICIONES R