



Miradas a las vanguardias
latinoamericanas / ZARZA,
y más del arte cubano en 2021



PORTADA:
Antonia Eiriz, *Una tribuna para la paz democrática*, instalación, 1968.
Fotografía: Leonor Menes.

Directora:
Luisa Campuzano
Subdirector editorial:
José León Díaz
Consejo asesor:
Graziella Pogolotti,
Ambrosio Fornet †
y Antón Arrufat
Redacción:
Israel Castellanos
y Alain Serrano
Diseño:
H. G. Ch.
Dirección:
Calle 4 # 205, e/ Línea y 11,
Vedado, Plaza de la Revolución,
La Habana.
Tel: 7830-3665
E-mail: ryc@cubarte.cult.cu
Web site: www.ryc.cult.cu

Cada trabajo expresa la opinión de su autor.
No se devuelven originales no solicitados.

VANGUARDIAS LATINOAMERICANAS

Continuando con el centenario de las vanguardias, en esta ocasión nuestra mirada está enfocada en dos grandes naciones de Nuestra América: México y Brasil. En el primero de estos países, el acercamiento destaca a dos de sus artistas más significativos, Diego Rivera y Frida Kahlo. Un acercamiento que aborda tanto la personalidad y las ideas de cada uno de ellos, como los elementos más importantes de su obra. En el caso brasileño, la atención se centra en el movimiento modernista, como fue conocido allá el arte nuevo, con marcado interés en la figura de Tarsila do Amaral y los manifiestos de Oswald de Andrade, a partir de los cuales el lector puede hacerse una idea de las motivaciones de esos artistas del gigante sudamericano.



3 Frida Kahlo: la antigua ocultadora

Adelaida de Juan

6 Origen de «Las dos Fridas»

María Cristina Secci

8 Diego Rivera y el renacimiento del fresco en México

Alejo Carpentier

9 Diego Rivera

Ilya Ehrenburg

12 Autorretratos de Tarsila do Amaral: conformismo y rebeldía

Lúcia Teixeira

16 Manifiesto Palo de Brasil

18 Manifiesto Antropófago

19 El pasado de la Historia Literaria: Modos de ver

José Luís Jobim



23 Continuo del arte cubano en 2021

25 A Zarza, lo que es de Zarza

Israel Castellanos León

El autor se propuso saldar deudas generadas por las circunstancias de los últimos tiempos, y, luego de un recorrido analítico por el arte cubano que vio la luz en año tan convulso como 2021, nos invita a una



necesaria aproximación a la obra del artista Rafael Zarza, Premio Nacional de Artes Plásticas 2020.



30 El más bello monstruo de la pintura cubana

Noel Alejandro Nápoles González

Tal vez el signo de las artes plásticas en Cuba durante 2022 haya sido la exposición «Antonia Eiriz: el desgarramiento de la sinceridad». El autor consigue que, a partir de la visita a la sala del Museo Nacional de Bellas Artes que acogió dicha muestra, nos adentremos en la obra de esta gran artista cubana, y las circunstancias que le tocaron vivir.

34 Fernando Alonso, el padre del ballet cubano, de Toba Singer

35 Tres estrenos coreográficos con disímiles discursos

Reny Martínez

El conocido crítico de danza y ballet nos advierte de la importancia de un libro sobre el maestro Fernando Alonso, y la singularidad de la carrera de Rosario Cárdenas y su compañía.



36 La Verónica cumple 80 años

Luz Merino Acosta

En 1942 confluyeron varias revistas en el mundo cultural cubano. Todas de escasa tirada y corta duración, aunque de honda significación. En una de ellas, quiere la autora que prestemos atención.

38 La izada de Rancaño

Jorge R. Bermúdez

A partir de una de sus obras más notables, una sentida remembranza del artista fallecido.

Frida Kahlo: La antigua ocultadora*

Adelaida de Juan (1931-2018)
Profesora, crítica e historiadora
del arte.

Primer autorretrato
de Frida Kahlo, 1926

A un siglo de distancia, las vanguardias latinoamericanas siguen despertando un creciente interés, como lo demuestran, entre muchas, estas dos noticias vinculadas con dicho momento de las artes en nuestras tierras:

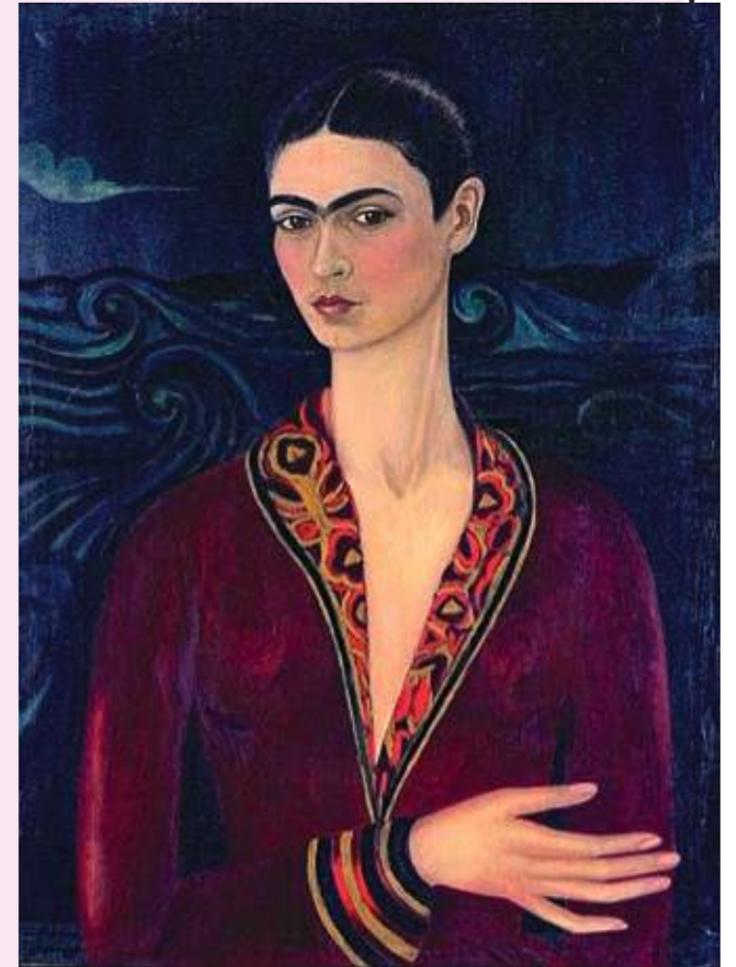
La primera, Frida Kahlo, la vida de un mito, una exposición en el Centre d'Arts Digitals de Barcelona que explicaba la vida de la artista mexicana de forma novedosa: a través de una biografía que revelaba a una mujer capaz de sobreponerse a las adversidades gracias a su perseverancia, fortaleza, rebeldía y talento. Dicha biografía llegó con la etiqueta de inmersiva, es decir, nada de reproducciones de pinturas de la artista, sino una exploración basada en colecciones de fotografías, películas originales, entornos digitales, instalaciones artísticas, objetos de coleccionista y música de nueva creación que reprodujeron los momentos más relevantes de Frida.

La segunda noticia añade detalles propios de un filme: el descubrimiento de un extraño robo de obras de arte en Brasil, que involucraba a una hija que, en contubernio con una banda de delincuentes y aprovechando el confinamiento motivado por la pandemia, secuestró a su propia madre, viuda de un rico empresario, con la intención de apropiarse y vender obras de arte valoradas en unos 140 millones de dólares. Y si a ello se suma que entre tales obras se hallaba una valiosísima de la artista del Modernismo brasileño, Tarsila do Amaral, pues son suficientes los elementos para atraer una vez más la mirada del mundo sobre este movimiento artístico brasileño.

En nuestras páginas quizá no busquemos tanta espectacularidad, pero sí continuamos ahondando en las particularidades de ese gran momento que constituyeron las vanguardias en el arte en Nuestra América.

Al reflexionar sobre los autorretratos, acude de inmediato a la mente el ejemplo de Frida Kahlo, quien en ocasiones se refería a sí misma como «la antigua ocultadora», con lo cual parece ofrecernos una clave para la decodificación de su pintura marcada por la insistencia en tomarse a sí misma como tema central. La plasmación de su imagen sobre diversos soportes a lo largo de su vida tiene características que le son particulares. Quisiera destacar una en especial: el hecho de que Frida no sólo se pintó reiteradas veces — más de un tercio de su obra está constituida por autorretratos — sino que se fue ubicando en escenas alusivas a momentos significativos de su vida en no pocas de estas obras. A ello se suma el hecho de que prefirió retratar a aquellas personas que representaban un hito particular en su devenir vital. Se componía cuidadosamente para pintarse a sí misma: su peinado, su vestimenta, sus joyas, sus abalorios, su entorno inmediato, sus acompañantes secundarios, sus animales domésticos, sus objetos simbólicos, son reiteradas afirmaciones de su ser en momentos específicos de su vida. No me refiero sólo a los cuadros sino también a los apuntes y acuarelas (incluyendo autorretratos) del *Diario* que escribió y pintó durante la última década de su vida. Al aludir a ambos legados de la mexicana, los veo como complementos de su expresión más profunda, sobre todo en el caso del *Diario*, que no registra el acontecer cotidiano ni fue compuesto para ser publicado; con razón se le ha catalogado como un *journal intime*, aunque, como sucede en ocasiones, se ha vulnerado la voluntad de privacidad después de fallecida su autora.

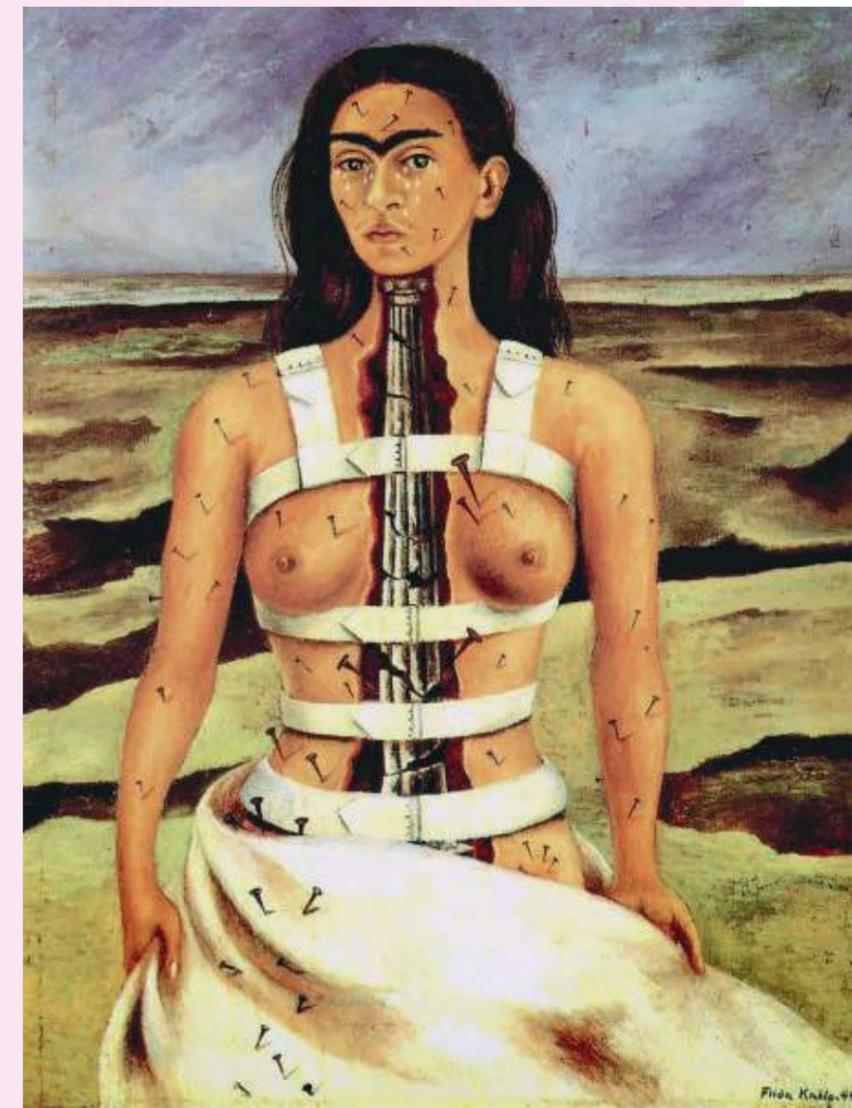
Frida narró de la siguiente manera sus inicios en la pintura: recuerda cómo, después del accidente (1925) que la mantuvo enyesada en cama durante muchos meses, «empecé a pintar mi primer cuadro, el retrato de una amiga. [...] luego un autorretrato [...] Así como el accidente cambió mi camino, muchas cosas no me permitieron cumplir los deseos que todo el mundo considera normales, y nada me pareció más normal que pintar lo que no se había cumplido». En otra ocasión manifestó que «yo nunca he pintado mis sueños. Sólo he pintado mi propia realidad». Es evidente cómo los autorretratos, desde los inicios mismos de su actividad pictórica, constituyen una parte privilegiada de esa «propia realidad». El primer autorretrato lo hace Frida en 1926, es decir, a los diecinueve años de edad. Es evidente que aún no ha entrado en su costumbre posterior de vestirse y componerse con atuendos, peinado y joyas característicos de la imaginería popular mexicana. El fondo es oscuro, como el traje que ella lleva puesto; se destacan entonces el joven rostro, el cuello esbelto y una mano que se posa sobre el pecho. No es todavía la Frida que ella se encargó de ofrecer a la vista pública, sino una joven que se retrata manejando con cierta pericia el óleo sobre tela. Pero cuatro años después — tras hacer otros autorretratos, como el *Autorretrato con aeroplano*, en el



cual el fondo de la figura (ya con collar y aretes llamativos que contrastan con la sencillez de la blusa blanca) no sólo se puebla del pequeño avión que titula la obra, sino también con otros elementos que puedan conllevar cierto valor simbólico (el reloj despertador sobre los libros amontonados, el énfasis en el cordón de la cortina, la baranda interrumpida por el cuello de Frida) — realiza un óleo sobre metal que puede considerarse la escena inicial de una cronología autobiográfica.

Mi nacimiento, de 1932, presenta, en visión aérea desde los pies de una cama, a la figura de la madre con las piernas abiertas en el momento del alumbramiento. Se reconoce el rostro ya definido de Frida en la criatura que está naciendo, mas la parte superior del cuerpo y la cabeza de la madre están cubiertas por un paño blanco. El anonimato materno de esta escena se devela en dos obras posteriores, en las cuales las figuras pintadas tienen como modelo las imágenes fotografiadas de cierta antigüedad. En 1936, usando óleo y tempera sobre lámina, pinta *Mis abuelos, mis padres y yo*, donde los abuelos flanquean a sus padres en el plano superior: las imágenes están tomadas de la fotografía oficial de

* Tomado de Casa de las Américas, año 45, no. 237, octubre-diciembre de 2004: 99-103



De izquierda a derecha: *Mi nacimiento*, 1932; *Mis abuelos, mis padres y yo*, 1936; y *La columna rota*, 1940.

la boda de estos últimos; la escena desemboca en la figura desnuda de una niña, mientras en el vientre de la madre se halla un feto. En los fondos laterales, aparecen escenas de paisaje: rural tras la figura de la madre (mexicana mestiza) y urbano tras el padre (fotógrafo procedente de Europa). Hay una tercera obra sobre este tema: *Árbol genealógico*, iniciada en 1949, que no está fechada y parece inacabada. De nuevo presenta a los abuelos, a los padres y, en la sección inferior, a Frida flanqueada por figuras femeninas —¿las hermanas?—, algunas de las cuales carecen de rostro. Resulta curioso constatar que, en el *Diario*, casi al final, escribe unas páginas que titula «Esquema de mi vida», donde narra incidencias de su primera infancia. Por cierto, altera la fecha de su nacimiento —1907— y la lleva a 1910, de modo que coincida con el año de inicio de la Revolución Mexicana. No ha de olvidarse la militancia política y revolucionaria que marcó toda la vida adulta de la pintora: desde su ingreso en la organización juvenil comunista en 1927 hasta su última aparición pública —en su sillón de ruedas, poco antes de morir—, en una manifestación de protesta contra la ocupación de Guatemala por las fuerzas imperialistas. Sobre todo en su *Diario*, Frida, quien vivió tiempos en los cuales el creciente interés por las vanguardias políticas coincidía con un sentimiento nacionalista de honda repercusión, establece una relación entre los símbolos del comunismo (dibuja en varias páginas de su *Diario* la hoz y el martillo, además de hacer elogiosas referencias explícitas a dirigentes comunistas, y reitera su propia condición de revolucionaria) y los de las culturas prehispánicas mesoamericanas. Su postura política fue manifiesta, aunque no siempre como militante partidista.

Si ahora vuelvo a la pintura autobiográfica, debo señalar, dentro de este ámbito genealógico, que en 1952 realiza un óleo sobre masonite, en el cual retrata a su padre —Wilhelm Kahlo—, presentando su busto y, detrás, su inseparable cámara fotográfica. La relación entre padre e hija fue muy estrecha y, al parecer, Frida aprendió algo del idioma materno de Wilhelm, pues en una ocasión aparece en el *Diario*, con algunos errores de ortografía, la letra original en alemán de la balada de Macheath de *La ópera de los tres peniques*. Al pie de la página escribió «Coyoacán-Nueva York-París». Ahora bien, Frida estuvo en esas ciudades entre 1938 y 1939; es posible que haya visto la puesta original de la obra de Brecht-Weill, estrenada en Alemania diez años antes. No es sorprendente que Frida haya respondido con tal entusiasmo al montaje de la obra, tan acorde con sus propias ideas. Al pie del retrato de su padre, Frida, como hizo a menudo, escribió: «Pinté a mi padre Wilhelm Kahlo, de origen húngaro alemán, artista fotógrafo de profesión, de carácter generoso, inteligente y fino, valiente porque padeció durante años epilepsia pero jamás dejó de trabajar y luchó contra Hitler. Con adoración, Su hija.» El accidente que la dejó marcada para toda su vida es dibujado a lápiz sobre papel en 1926. Aparece su figura vendada sobre una camilla en la cual puede leerse el letrero «Cruz Roja»; complementando la escena callejera, dibuja en la parte superior de la composición el ómnibus y el camión en el momento del choque que habría de herirla. (No puedo dejar de recordar *Eri wolé*, cuadro en el cual, décadas después, Manuel Mendive también habría de plasmar el accidente que sufriera en su juventud.) La otra tragedia que marcaría las reiteradas estancias hospitalarias

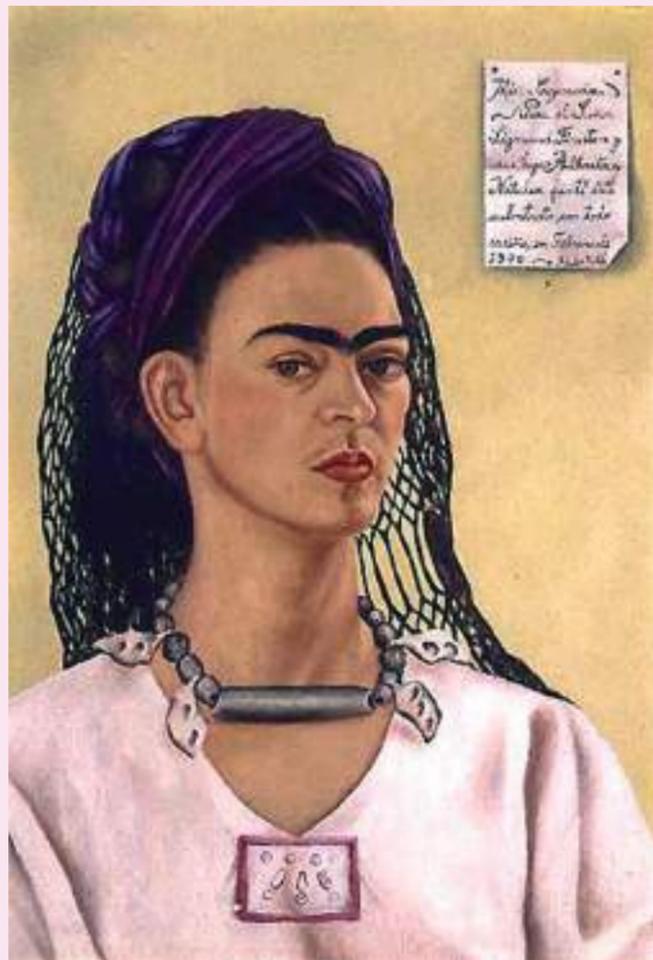
de Frida está relacionada con su imposibilidad de lograr la maternidad: casada con Diego Rivera en 1929, se le presenta el primer aborto tres años después, durante una estancia en los Estados Unidos. Frida se pinta desnuda sobre la cama ensangrentada del Hospital Henry Ford (Detroit), mientras de su vientre salen arterias cargadas de sangre que la ligan a seis elementos simbólicos: un torno de hierro, que alude al mundo de máquinas y torturas; el modelo de una cadera humana; la estructura de una pelvis femenina (destrozada en el accidente); un gran caracol, símbolo de la vida; la figura del feto; una orquídea (interpretada posiblemente por su analogía con formas sexuales y, en la vida factual, el regalo diario que le ofrecía la señora de Ford). Otra alusión a su sufrimiento físico se manifiesta en el autorretrato conocido como *La columna rota*, pintado en 1940, año en el cual Frida tuvo que someterse a otra de las muchas operaciones quirúrgicas y de nuevo tuvo que usar un corsé ortopédico. Hay un juego de ambivalencia entre la columna arquitectónica (en este caso jónica) y la columna vertebral del cuerpo de la artista, quebrada en el accidente. Frida aparece desnuda, el torso abierto en una herida vertical que permite ver, en lugar de sus vértebras, la columna jónica partida en varias secciones, y las amplias bandas del soporte ortopédico. El cuerpo y el rostro están salpicados con pequeñas saetas que recuerdan el martirio de San Sebastián en la iconografía cristiana. (Esta alusión a las heridas del ser flechado la reiterará, en 1946, en el autorretrato *El venadito*.) En *La columna rota*, Frida lleva el pelo suelto, carece de adornos; el fondo es un terreno baldío agrietado, que apoya el carácter dramático de la escena.



Detalle de *Autorretrato con el pelo cortado*, 1940.

El año de 1940 fue muy turbulento para Frida. Además de lo relacionado con su salud, se producen la separación y el divorcio de su matrimonio con Diego. Sin embargo, es un año muy rico en cuanto a su producción pictórica. Una referencia a su relación con Rivera está dada en el *Autorretrato con el pelo cortado*: se ha narrado cómo Frida amenazaba con cortarse su larga cabellera, que Diego tanto amaba, cada vez que tenían una riña seria; en realidad, cumplió la amenaza en dos ocasiones. En el cuadro a que me refiero, testimonio de la segunda vez que lo hizo, Frida está sentada, tijera en mano, mientras los mechones de pelo, algunos aun trenzados, cubren el piso y la silla, semejando culebras con vida. Frida está trajeada como un hombre, cosa que contrasta con sus ornatos habituales. Pero no hay que olvidar que, desde su adolescencia, ésta parece haber sido una acción reiterada en ella: de hecho, en una fotografía tomada por Wilhelm Kahlo en febrero de 1926, Frida posa entre dos de sus hermanas, una prima y un niño no identificado, completamente vestida de hombre, con chaleco, corbata, bastón y

Autorretrato dedicado a Sigmund Firestone, 1940.



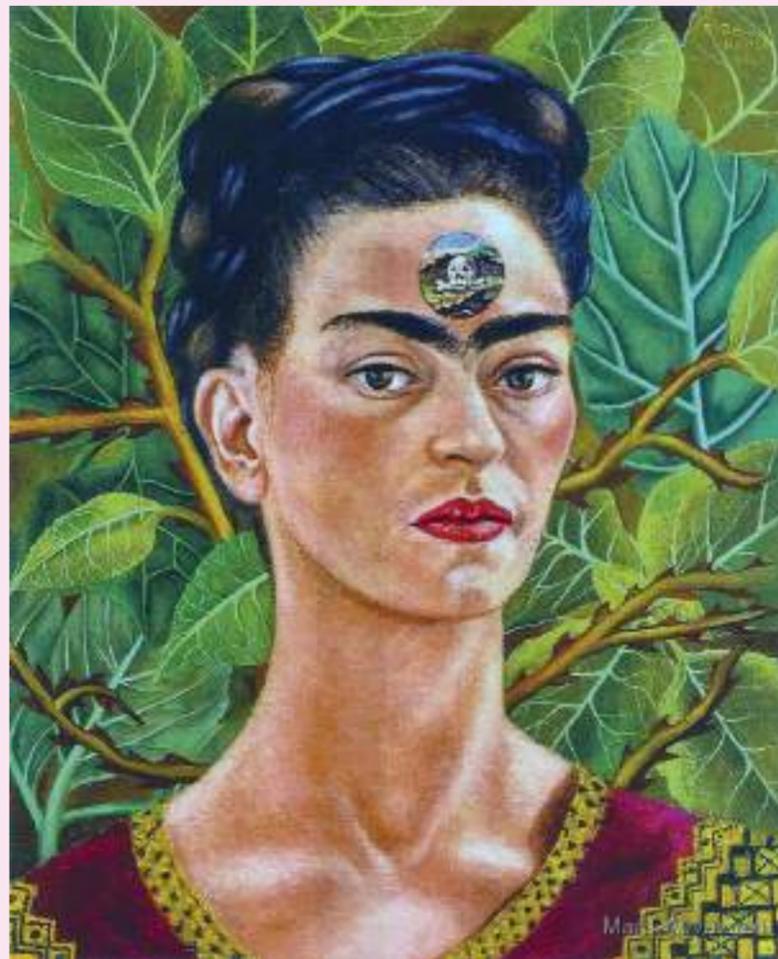
pelo engominado. El pelo, suelto en varios autorretratos, parece tener un valor simbólico en el mundo iconográfico de Frida; algunos han visto en ello una alusión referencial a su bisexualismo. En la sección superior del cuadro de 1940 escribe la letra de una melodía popular: «Mira que si te quise, fue por el pelo, / Ahora que estás pelona, ya no te quiero.» Meses después pintará otro autorretrato, sin ropaje aparente salvo un grueso collar: sobre la cabeza coloca *La trenza*, postizo con el cual corona su cabeza de pelo cortado. Por esa época pinta un *Autorretrato* para Sigmund Firestone, con el mismo collar; sobre la cabeza, un rebozo cuyos flecos enmarcan su rostro como si fueran una cabellera suelta. En uno de los autorretratos en los cuales pinta, extendido sobre uno de sus hombros, su pelo largo, que adquiere carácter de elemento protagónico, escribe en una suerte de pergamino al pie de la figura: «Aquí me pinté yo, Frida Kahlo, con la imagen del espejo. Tengo 37 años y es el mes de julio de mil novecientos cuarenta y siete. En Coyoacán, México, lugar donde nació».

Al mencionar reiteradas veces a Diego Rivera, es evidente el papel protagónico que él desempeñó en la vida de Frida. A pesar de diversas separaciones y reconciliaciones, de otras relaciones establecidas por ambos, ellos constituyeron una pareja de notable intensidad. Luis Cardoza y Aragón afirmó, en 1955, que «Diego y Frida eran algo así en el paisaje espiritual de México, como el Popocatepetl y el Ixtacihuatl en el Valle del Anáhuac». Diego pintó a Frida en cuatro ocasiones: la primera, en 1928, en el fresco *Distribución de las armas* de la Secretaría de Educación; en la última, Frida es uno de los personajes de *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, donde está cerca de José Martí y detrás del propio Diego, quien se pintó como un niño con un sapo en el bolsillo. Esta versión es como un eco de las varias ocasiones en las que Frida se autorretrató acunando en sus brazos a un Diego bebé.

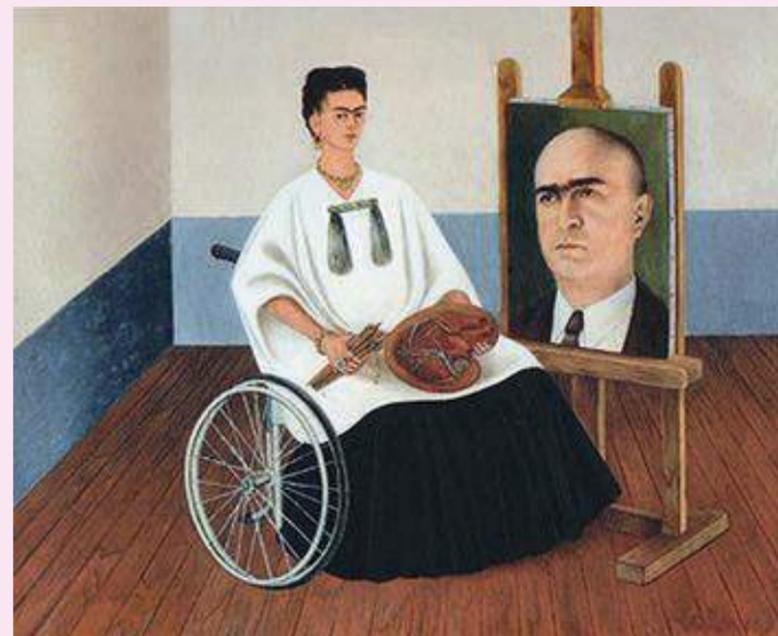
Diego aparece en no pocos autorretratos pintados al óleo y en los dibujos del *Diario*. Las alusiones a él son reiterativas en lo que escribió Frida; encuentro dignas de atención dos páginas enfrentadas, en

una de las cuales se iguala Diego a «principio» para culminar con «Diego = yo»; en la página siguiente apunta: «¿Por qué le llamo mi Diego? Nunca fue, ni será mío. Es de él mismo.» Pero esa lucidez no le impide mencionarlo y pintarlo con insistencia, a menudo como niño pequeño que ella acuna y protege. Esbozado en el *Diario*, lleva a una pintura al óleo sobre masonite la composición que titula *El amoroso abrazo del universo*. En esta obra de 1949, el Universo es una monumental figura femenina que abraza elementos de plantas y la figura de Frida, quien sostiene como a un bebé desnudo la figura de Diego, quien (como reitera la pintora en otras obras) tiene un tercer ojo sobre la frente. Este mismo recurso se repite en el propio año cuando pinta el óleo *Diego y yo*: se ve la cabeza de Frida, con lágrimas en el rostro, el pelo suelto que se enrosca en el cuello, y, en la frente, enmarcado en un círculo, el rostro de Diego, quien, a su vez, también tiene ese tercer ojo sobre la frente. En uno de sus más conocidos autorretratos, *Pensando en la muerte*, de 1943, el círculo que tiene Frida sobre la frente encierra una calavera con los huesos cruzados debajo.

No debe olvidarse que Frida manifestó: «Yo nunca he pintado mis sueños. Sólo he pintado mi propia realidad.» Con la dosis de objetividad necesaria, al leer lo que los creadores manifiestan sobre su propia obra en un momento determinado, resulta interesante tomar en cuenta esta declaración. Por supuesto, el alcance del término «realidad» debe matizarse al tratar de interpretarla. André Breton



Arriba, *Pensando en la muerte*, 1943. Y debajo, *Autorretrato con el retrato del Doctor Farill*, 1951.



estimó a tal punto la obra de Frida que la incluyó en las exposiciones surrealistas que organizara a partir de los años 40. La «realidad» de Frida resulta, sin dudas, atractiva a los cánones más amplios del movimiento surrealista, el cual, en lo que a la plástica se refiere, incluye mucha más «realidad» que la preconizada por la «pintura automática» en un momento dado. Pero no cabe duda de que, a partir del inicial viaje de Breton a México en 1938, él establece una estrecha relación con Frida: tienen en común el interés por el inconsciente, las imágenes inquietan-

tes y los temas poco ortodoxos. Después de todo, es necesario recordar que cuando Frida empieza a pintar pasajes íntimos de su atormentada vida, estos —abortos, vísceras, sangre, etc.— no habían sido objeto de atención en la pintura convencional. Entran en el imaginario occidental en gran medida por la introspección pictórica y autobiográfica de Frida, quien, en el *Diario*, dedica una página de elogios a Bosch y a Bruegel el Viejo. Por diversas razones, el fundador del surrealismo no podía dejar de responder con empatía a la pintura de Frida.

En la *Exposición Internacional del Surrealismo*, organizada en México por Breton y Paalen en 1940, se incluye el autorretrato posiblemente más conocido de la pintora: *Las dos Fridas*. Realizado en 1939, este doble autorretrato ha sido interpretado como ejemplo de un mito que data de los antiguos egipcios, para quienes el doble era reto y salvaguarda frente a la muerte. También se han mencionado puntos de contacto con el cuadro de la Escuela de Fontainebleau (siglo XVI), cuyo autor anónimo nos presenta a Diana de Poitiers con su prima Gabriela D'Estrees, especie de otro yo del personaje central. Pero la propia Frida, en su línea más autobiográfica, se encargó de patentizar un recuerdo infantil relativo a su creación de una íntima amiga imaginaria que convivía con ella en su casa familiar de Coyoacán. Sea cual fuere el punto de arranque de este autorretrato, Frida ha unido a las dos figuras por las manos que se juntan y por la suerte de cordón que alimenta, del corazón de la figura vestida de oscuro, al corazón de la que tiene el traje más claro y ornamentado. Ésta pinza el cordón para evitar que la sangre se pierda, aunque su vestido claro queda salpicado en la falda. El fondo es un celaje tormentoso, con nubes que lo cortan horizontalmente, hasta un nivel relativamente bajo con respecto a las figuras, añadiendo una sensación de inquietud a la inmutabilidad de las dos mujeres que nos contemplan. Sus corazones se presentan con un corte longitudinal que permite ver con precisión venas y arterias. (Frida es conocedora de estos detalles anatómicos: utiliza esta misma imagen al sustituir la paleta de pintura por un corazón igualmente cortado en su *Autorretrato con el retrato del doctor Farill*, de 1951.)

Diego manifestó en 1945 que «Frida es el único ejemplo en la historia del arte, de alguien que se desgarró el seno y el corazón para decir la verdad biológica de lo que siente en ellos». A mi vez, he recordado que Frida afirmó que «sólo he pintado mi propia realidad», y que también se denominó «la antigua ocultadora». En el contrapunto entre verdad-realidad-ocultamiento está el secreto que es necesario decodificar en los múltiples autorretratos (de los cuales sólo he mencionado algunos) que a lo largo de años concitaron el interés y la actividad de Frida Kahlo. Como ella consideraba que «la angustia y el dolor, el placer y la muerte no son más que un proceso», pienso que ha de verse la sucesiva galería de pinturas en las cuales Frida se contempló, escogió una imagen y la pintó, como el testimonio de ese proceso que vivió la mexicana en su breve e intensa vida.

Bibliografía

El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato, introducción de Carlos Fuentes, ensayo y comentario de Sarah M. Lowe, Madrid, 1995.
Teresa del Conde: *Frida Kahlo. La pintora y el mito*, México, D.F., 1992.

Origen de «Las dos Fridas»*

María Cristina Secci
Profesora de la Università degli Studi
di Cagliari, Italia.

*Cuando el espejo de vidrio se rompe,
se rompe también la imagen en él reflejada.*

J. I. LEVIN

Es bien sabido el hecho de que Frida Kahlo concentró su propia actividad artística en la técnica del autorretrato, dejando como herencia telas, en gran parte, autorreferenciales. El autorretrato, al igual que un álbum fotográfico, recorre la memoria. Imprime, falsifica y amplifica.

Un autorretrato, aún antes de ser ejecutado, requiere no solo de una inspección, sino a menudo de una reelaboración de la propia imagen. Los elementos constitutivos —postura, ojos, perfil, color e imperfecciones de la piel— son un rompecabezas que el artista a menudo consigue conciliar mágicamente o con mentiras por medio de un espejo: esa superficie regular, plana o curva, capaz de reflejar la radiación luminosa incidente y que por definición genera una reproducción precisa (copia) del aspecto visible de cualquier objeto (original) y de su movimiento.¹

En realidad, varios objetos y superficies pueden funcionar como espejo: el vidrio de una ventana, el lente de un antejo, una taza vitrificada que está sobre la mesa, una pupila vista de cerca. El acto de verse reflejados introduce conceptos y procesos: el doble, el diálogo y el ahondamiento del sujeto en sí mismo, así como reacciones que van del narcisismo hasta el rechazo de la propia imagen.

Frida Kahlo siempre mostró afinidad con el espejo como objeto de arte. Entre actitudes de seducción y otras de confesión, ella tomó de su reflejo las peculiaridades, los ángulos y la luz necesaria para convertirse a sí misma en objetivo pictórico. Para representar en sus obras aquellas circunstancias que la oprimieron y que marcaron su cuerpo. Hechos en cierta medida reales, pertenecientes a la biografía de la artista, pero evidentemente contruidos frente al espejo.

Y el espejo fue también un regalo. Se ha comentado que su madre mandó colocar uno sobre su lecho después del terrible accidente. Son también diversas las fotografías que la muestran —adulta y en pose— en la proximidad de un espejo o reflejada en él. Entre todas recordamos las fotos de Lola Álvarez Bravo, estimada amiga de la artista.

Pero todavía se trata de un instrumento más complejo, capaz no solo de acompañar las inquietudes y las reflexiones de quien lo usa, sino de ampliar su sensibilidad. El espejo es un dispositivo ciertamente artificial, pero no extraño. Según la definición de Umberto Eco es «una prótesis, en sentido estricto... un aparato que sustituye un órgano faltante (un miembro artificial, una dentadura); pero en sentido lato, es prótesis cualquier aparato que extiende el radio de acción de un órgano». ² Por su virtualidad, el espejo es entonces un aparato que permite mirar allí donde el ojo no llega y nos vuelve partícipes de aquello que de nosotros ven los demás.

La prótesis *sustitutiva* era familiar y necesaria para Kahlo. Llevaba un corsé que sostenía su columna vertebral, usó una silla de ruedas para desplazarse, adoptó un botín rojo con cascabeles para sustituir la pierna que le amputaron. De ahí que podamos hablar de una prótesis *extensiva* cuando nos referimos al espejo, utensilio que le ofreció una perspectiva de sí misma, concediéndole no solo la visión frontal de su cuerpo, sino también la posibilidad de penetrarlo, lo mismo en las particularidades o los ornamentos que en las heridas. Perspectiva que su ojo por sí solo habría sido incapaz de registrar.

Lo que queda es un personaje legendario, un ser titánico a los ojos de su público, un corazón abierto, pero siempre una Frida reflejada. Es necesario entonces comprender a dónde conduce esta reverberación del yo especular, del *specchio*, palabra que en italiano designa al espejo y permite incorporar al yo en el objeto (*specch-io*).

Enantiomorfismo en el autorretrato

En los autorretratos, así como en la obra gráfico-pictórica llamada *Diario*, Frida Kahlo representa como pie enfermo el izquierdo, aunque en realidad es el derecho el que padece y le es finalmente amputado luego de varias complicaciones derivadas de la poliomielitis infantil y el accidente de la adolescencia.



Los otros elementos anatómicos —aunque invisibles al ojo— están correctamente colocados. Es justo el corazón el que señala, como referente en el espacio, la anomalía del retrato del pie enfermo. Es el corazón el que testimonia una lógica de comunicación entre derecha e izquierda. Y Frida sabe dónde ponerlo. Va a la izquierda, mientras que el dolor confunde la colocación del órgano dañado y después amputado.

Las únicas pinturas en las que Kahlo representa como enfermo el pie derecho son las realizadas después de una visión directa del miembro, sin utilizar elementos externos reflejantes. Se trata de *Lo que el agua me ha dado*, de 1939, donde retrae las piernas en la tina de baño, y pocos diseños a lápiz, como *El accidente*, de 1926, o *Fantasia*, de 1944.³ Sin olvidar también la silueta de sus huellas trazadas en el *Diario*.⁴ Por lo demás, los autorretratos de cuerpo entero señalan como enferma la pierna izquierda.

¿Cómo interpretar, por tanto, la imagen en el espejo y aquella sobre tela? ¿Como una inversión o como una huella, visto que el enantiomorfismo (el cambio entre la derecha y la izquierda) aparece entre los aspectos más discutidos en torno a tal objeto? Siguien-

do a Umberto Eco,⁵ quien afirma que ni siquiera los espejos verticales invierten lo reflejado, podemos decir que Frida no pone al revés su imagen, no cambia su enfermedad de la pierna derecha a la izquierda. Reproduce en cambio, fielmente, la imagen que ve reflejada en el espejo, la cual muestra la derecha exactamente donde está la derecha y la izquierda exactamente donde está la izquierda. Como una huella sobre la arena.

Eco sugiere no entrar en el espejo y no autoidentificarse con la imagen en él reflejada.⁶ Estamos lejos del resultado de una fotografía (si Kahlo usara como modelo una fotografía propia, la proyección derecha-izquierda resultaría opuesta); en cambio nos hallamos cerca de una calca entre la vista y el pensamiento, que imprime indeleblemente en la memoria la imagen re-verberada en el espejo. Razón por la cual en los autorretratos realizados en el *Diario* —esbozados, fulmíneos y lejanos de la semejanza milimétrica de la pintura de caballete— es probable que Kahlo no utilizase ningún espejo, sino que conservara y usara solo la memoria de su propia imagen reflejada.

Es ese reflejo, artifice y sujeto de la memoria ante el espejo, el que proporciona la imagen de sí, la propia

* Tomado de María Cristina Secci. *Con la imagen en el espejo. El autorretrato literario de Frida Kahlo*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, c 2009, por generosa gestión de su autora, y con gentil autorización expresa de la Dirección de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM.

postura e inclinación, la disposición de los elementos en la composición como cuerpos necesarios para la realización de un autorretrato. Como si el espejo fuera capaz de sustituir a los ojos incluso en el tiempo, dictando la capacidad del recuerdo de sí mismos, armando la memoria.

Las dos Fridas: Mientras ella bailaba, mis secretos

Emblema absoluto del doble en Kahlo es el cuadro *Las dos Fridas*, realizado al óleo sobre tela en 1939. La interpretación de la génesis de tal pintura la ofrece la misma autora, en los folios 82 a 85 del *Diario*, donde la autora precisa: «origen de las dos Fridas» (en este volumen puede verse la reproducción de los folios 82 y 83). Ella narra el encuentro con una amiga imaginaria — diáfana y graciosa — a través de un viaje más allá del vidrio de su ventana, empañado por su aliento:

ORIGEN DE LAS DOS FRIDAS / =Recuerdo= / Debo haber tenido seis años / cuando viví intensamente / la amistad imaginaria / con una niña... de mi misma edad / más o menos. / en la vidriera del que / entonces era mi cuarto, / y que daba a la calle / de Allende, sobre / uno de los primeros cristales de la ventana- /na [tachadura] echaba «baho». / Y con un [tachadura] dedo dibujaba / una «puerta». / Por esa «puerta» salía en la / imaginación, con una gran / alegría y urgencia. Atrave- /saba todo el llano que se miraba hasta llegar / a una lechería que / se llamaba pinzón... por / la o de pinzón entra- /ba y bajaba intempestivamente al interior / de la tierra, donde / «mi amiga imaginaria» me / esperaba siempre. No re- /cuerdo su imagen ni su / color. pero sí sé que era / alegre — se reía mucho. / Sin sonidos. era ágil / y bailaba como si no / tuviera peso ninguno. Yo / la seguía en todos sus / movimientos y le contaba, / mientras ella bailaba, / mis problemas secretos. ¿Cua- /les? No recuerdo. pero ella / sabía por mi voz todas mis / cosas... Cuando ya regre- /saba a la ventana, entraba / por la misma puerta dibu- /jada en el cristal. ¿Cuándo? / por cuánto tiempo había estado / con «ella»? No sé. pudo / ser un segundo o miles de / años... Yo era feliz. Desdi- /bujaba la «puerta» con la / mano y «desaparecía».⁷

Una de las normas — frangibles — del espejo es la impenetrabilidad.⁸ El recuerdo vivo y preciso fijado por Kahlo en el *Diario*, con palabras y esbozos de colores, sugiere en cambio la capacidad de penetración en otro mundo, a través de la imagen reflejada en el espejo. La consecuencia — como en la *Alicia de Carroll* — es una intercomunicación entre lo real y lo imaginario.⁹ Frida, que con el dedo traza la «puerta o» sobre el vidrio em-



Las dos Fridas, óleo sobre tela, 1937.

pañado, prepara una salida, pero también un puente entre los dos espacios. Y admite: Debo haber tenido seis años cuando viví intensamente la amistad imaginaria con una niña [...]. Por esa «puerta» salía en la imaginación [...] donde «mi amiga imaginaria» me esperaba siempre.

La superficie reflejante es penetrada, la norma humillada, los dos mundos (realidad/ilusión) unidos. Y este imaginario goza de un espacio preciso: el interior de la tierra; y de un tiempo sin medida: el tiempo de siempre:

¿Cuándo? ¿por cuánto tiempo había estado con «ella»? No sé. pudo ser un segundo o miles de años... Yo era feliz.

Otra característica del espejo o de la superficie reflejante es el silencio y la impalpabilidad de la imagen reflejada: es posible verla, pero imposible tocarla, escucharla, responder. Y es la misma Kahlo quien registra la ausencia de sonido y peso de esta amistad mágica:

pero sí sé que era alegre — se reía mucho. Sin sonidos. Era ágil y bailaba como si no tuviera peso ninguno.

La condición de las protagonistas sigue siendo onírica. El dinamismo de la imagen reflejada se obtiene ya sea moviendo el original o su referente, o bien moviendo el espejo mismo.¹⁰ La danza ligera parece dictada por el doble. Es la pequeña amiga quien se mueve y Frida quien se deja acompañar en la danza:

Yo la seguía en todos sus movimientos y le contaba, mientras ella bailaba, mis problemas secretos.

El movimiento del espejo vuelve la imagen de la compañera imaginaria viva, dinámica y de alguna manera autónoma (obviamente, Frida es quien actúa sobre la puerta-ventana, la cual probablemente era colocada de forma que la niña Frida pudiera ver su propia imagen reflejada).

El paso dentro de la «puerta O» no sucede por medio de un espejo sino a través de una superficie también reflejante: el vidrio. La superficie de la puerta-ventana sufre, por tanto, una variación momentánea cuando es empañada por el vaho de la protagonista, quien susurra así su historia. Empañamiento que suaviza y conmueve los rasgos

del recuerdo, que proporciona aquel calor húmedo que asegura el viaje dentro de la memoria y en el reflejo. Y justamente la condición velada y ofuscada de la materia, el empañamiento, es admitida por Levin entre las modificaciones posibles a la condición misma del espejo,¹¹ que evidentemente ofrece un abanico de variaciones sobre el ejercicio de la imagen.

La cuarta Frida: Paradoja de la identidad

Ese recuerdo del encuentro entre Frida y la pequeña amiga coincide, para la propia autora, con el origen de *Las dos Fridas*. Las ciudadanas de la tela, Frida y Frida, representarían el resultado de la proyección en el espejo de su artífice.

Por tal motivo la triada formada por la Frida referente y las dos Fridas, aunque ya de por sí superpoblada, no parece suficiente. En tanto el espectador puede asistir en persona para confrontarse con la escena pintada, la multiplicidad produce un cuatro: la Frida Kahlo real o referente; la imagen reflejada en el espejo (que la sigue en los movimientos y en las posturas); *Las dos Fridas*

— la una y la otra — impresas sobre la tela. Es el espejo el que proporciona la cuarta e imprescindible Frida. Una multiplicada por cuatro, y ninguna de las cuatro es igual a otra. La referente y la Frida reflejada aparecen idénticas y diferentes al mismo tiempo, según la trasgresión que en lugar de espejos indica Levin como paradoja de la identidad:

(A=A) & (A?A)¹²

Las reglas y las propiedades pertenecientes al espejo aparecen violadas en la citada paradoja. La Frida real y referente cesa, en el espejo, de ser ella misma para dejar espacio a la imagen que los otros ven de ella, la identidad somática, la reverberación del yo corporal. Por tal motivo, cualquier autorretrato construido sobre un reflejo no coincide en realidad con el referente directo, sino siempre y más bien con el yo — diferente de sí mismo pero no ajeno — reflejado en el espejo.

Del mismo modo, las *dos Fridas* pintadas sobre la tela emergen diferentes en su condición de gemelas. Son idénticas, son ellas, pero al mismo tiempo son irremediabilmente distintas en sus ropas, en la perspectiva de la mirada, en los objetos, en las simetrías. Y poco importaría cuál de las dos se acerca más a la Frida referente que con el pincel en mano reproduce las formas, porque no es ella el nudo primario de este cuádruple pictórico. Es más bien la imagen reflejada — la única que genera las respectivas simetrías — la que dicta leyes e impone luces y colores, por cuanto se halla bien ensamblada con las otras tres ságomas: con la misma Kahlo referente y con cada una de las *dos Fridas* de la tela.¹³ Y si su papel en el juego del autorretrato es indiscutiblemente operante, su sustancia es la sustancia diáfana de un reflejo: impenetrable, impalpable y muda.

oOo

Una película de 1991 de Krzysztof Kieslowski, *La Double vie de Véronique*,¹⁴ representa el tema del doble mediante la historia de dos vidas paralelas: dos mujeres exactamente iguales la una a la otra — la Verónica polaca y la Verónica francesa —, ambas interpretadas por Irene Jacob.

El doble, además de las imágenes de las dos protagonistas, es reforzado con el uso de materiales reflejantes (espejos y vidrios) o de cuerpos transparentes a través de los cuales el ojo puede mirar la realidad: esferas de cristal, lentes de aumento, anteojos. Por medio de estos materiales y utensilios las imágenes fluyen absorbidas y la vista es reelaborada. Un lente agranda en exceso el ojo; el panorama desde la ventanilla del tren escurre líquido; el interior de un bar es perceptible por el reflejo sobre un vidrio; el paisaje se aprecia a través de una esfera diáfana, enrevesado. Las superficies reflejantes

producen siempre los dobles, en dirección de una relectura de la imagen: es la misma herida andrógina que corta en dos a las protagonistas, es la experiencia de la escisión dolorosa de la unidad. En la película, será el disparo accidental de una fotografía (otro doble) lo que libera a las protagonistas, lo que abre finalmente la puerta a ese mundo más allá del espejo.

La Verónica francesa, que durante el viaje a Polonia había tomado una fotografía desde el autobús en el que viajaba, no puede reconocerse en el sujeto fotografiado y tan idéntico a ella — este abrigo no es mío, no soy yo —. La foto mostraba, a espaldas de una manifestación, a la Verónica polaca — su gemela perfecta y diferente solo en el abrigo — en el acto de mirar hacia la francesa con idéntico desconcierto. Para ambas era la otra Verónica, el doble. Un elemento epidérmico, el abrigo, señala la diferencia entre las dos Verónicas y llama la atención hacia lugares distantes, encuentros, vidas. Del mismo modo, en *Las dos Fridas* de la Kahlo, los vestidos — más occidental uno e indígena el otro — sostienen, más allá del doble y del vínculo de sangre, la paradoja de la identidad. Las dos Fridas son gemelas pero no idénticas. Sus diversos vestidos sugieren cómo habitan lugares también diversos, hablan quizá distintas lenguas, viven de seguro diferentes vidas. Son finalmente otredades que forman un doble inseparable.

NOTAS

¹ J. I. Levin, «Lo specchio come potenziale oggetto semiótico», en *Il simbolo e lo specchio. Scritti della scuola semiótica di Mosca-Tartu*, pp. 127-204.

² U. Eco, *Sugli specchi ed altri saggi*, Bompiani, Milán, 2001, p. 16.

³ *Lo que el agua me ha dado* (óleo sobre tela), *El accidente* (lápiz sobre papel), *Fantasia* (lápiz y lápices de colores sobre papel).

⁴ Véanse, por ejemplo, las reproducciones de los folios 66 y 128.

⁵ U. Eco, *Sugli specchi ed altri saggi*, p. 12.

⁶ Ídem.

⁷ *Diario*, folio 82

⁸ J. I. Levin, «Lo specchio come potenziale oggetto semiótico», *op. cit.*, pp. 127-204.

⁹ Ídem.

¹⁰ J. I. Levin, «Lo specchio come potenziale oggetto semiótico», *loc. cit.*

¹¹ Ídem.

¹² J. I. Levin, «Lo specchio come potenziale oggetto semiótico», *loc. cit.*

¹³ No sucede lo mismo con las otras ságomas. *Las Dos Fridas*, si son de hecho simétricas entre ellas en el porte, no lo son en cambio en el elemento de mayor impacto, el corazón (recurriendo aún a este elemento para figurar ausencia y presencia de simetría), que las vuelve, en tal sentido, individuales y distintas.

¹⁴ *La double vie de Véronique*, Francia-Polonia-Noruega, 1991. Krzysztof Kieslowski murió en Varsovia el 13 marzo 1996.

Diego Rivera

y el renacimiento del fresco en México*

Alejo Carpentier

Este año será presentada una edición crítica de *El siglo de las luces*, con motivo del aniversario 60 de su publicación.

Vera Cruz! Algunos islotes de arena, esqueletos de navíos balanceándose en un caldo de tiburones; una ciudad polvorienta, plana, que dormita bajo un cielo de plomo... Las «gentes de mala catadura» de las que hablaba Apollinaire se apoderan de nuestras maletas. Nos dirigimos a unos Fords desvencijados, conducidos por choferes con sombrero de paja, que dejan una pierna colgada por encima de la puerta... En los muelles, una casa de varios pisos, que parece enjalbegada con sangre de toro, lleva esta inscripción en grandes letras blancas: *Sindicato de inquilinos*... Ahora estamos en el parque central, con sus dos hoteles instalados en viejos palacios españoles, con su iglesia cerrada y su kiosco en donde venden refresco de coco. Bajo las arcadas, algunos indios, agobiados por el calor, degustan interminables *minyules* (*mint-julips*) de hierbas. Casas de una sola planta. Tenduchos vacíos. Por todas partes, cornisas, fachadas, acribilladas por la metralla. En el cielo algunos buitres planean bajo un sol implacable... Vera Cruz, ¿eres tú, pues, la cruz fulgurante de los conquistadores?

Corremos a tomar el tren para huir de esta pobreza, de este tedio. Desde la plataforma de un vagón, veremos desfilar durante casi dos horas un paisaje de landas arenosas, con algunas aldeas a ras de tierra... Pero, de repente, la vegetación se eleva, se hace más espesa. Los árboles se multiplican. Y ya estamos en plena selva tropical. Mangos, tamarindos, *capulines*; plantas trepadoras, orquídeas, lianas, gruesos troncos que rezuman savia. El ferrocarril bordea taludes de varios kilómetros, tapizados de platanales. Torrentes, cataratas. Algunas veces se observan, a lo largo de la vía férrea, villorrios contruidos sobre algunos metros de tierra arrancados a un bosque que se extiende hasta Yucatán y que ya ha devorado ciudades enteras en los tiempos primitivos... Por la noche ese bosque se llena de un rumor de fábrica. Los animales despiertan. Minúsculas serpientes, del color de la hoja seca, se dejan caer de las ramas sobre todo lo que se mueva. Los sapos producen su sonido metálico. El lince –al que los indios llaman «león»– sale de cacería. Un olor de podredumbre vegetal, de flores venenosas, de moho, se eleva por encima de ese hormiguelo, de esa guerra sorda que acorrala al hombre en sus chozas de hojas de palma.



La vía se empina. Dejamos atrás las «tierras calientes». Ahora, en cada parada, silenciosas indias muestran güiras pintadas llenas de frutas. En Córdoba, los vagones se llenan de flores. Un poco más allá venden higos rojos... Luego, bruscamente, bajo una vegetación que se torna normal, se ve aparecer por una apertura entre las nubes, el pico de Orizaba, centinela del altiplano al que ascenderemos algunas horas más tarde...

En Orizaba, pueblecito blanco, construido en un cañón de rocas oscuras, comienza una ascensión de 2 300 metros a través de una vía férrea construida literalmente sobre el vacío. Abismos, túneles que flotan por encima de las nubes; mágicos cambios de decorado se suceden durante más de una hora. Finalmente llegamos a la pequeña estación de Esperanza sin aliento, con los oídos adoloridos y un puñetazo en las sienes... Ahora estamos en el verdadero México, en la frontera del imperio de los aztecas.

Primeramente nos sentimos profundamente conmovidos por la poderosa belleza del paisaje. El tren atraviesa llanuras austeras de color cobrizo, plantadas de *magüeyes* –especie de aloe– de donde se obtiene el pulque, la bebida nacional. En el horizonte, cadenas de colinas que se enlazan unas tras otras. A la izquierda, dominándolo todo, las masas nevadas del Iztaccíhuatl y del Popocatepetl que escoltan el tren hasta la capital. Las casas que ahora vemos están contruidas con ladrillos grises, iguales, por su estructura, a las que Cortés conoció durante su conquista. Por sobre las aldehuelas, en el centro de los muros almenados de las *haciendas*, al pie de las colinas, relucen las cúpulas de mosaicos de las capillas contruidas en el pasado por los sacerdotes católicos, interesados en someter a sus habitantes mediante la fe. Al paso del ferrocarril, los indios, vestidos con sarapes de miles de colores, detienen sus burritos blancos. A veces los cactus se reflejan

sobre extensiones de agua cuya transparencia no es perturbada por la menor ondulación... Se suceden maravillosos pueblos. Estamos en Apizaco, donde venden bastones tallados; Appam, en el que más de veinte iglesias dominan sobre sus cien casas; Teotihuacán, donde nos esperan las pirámides del Sol y de la Luna... Aquí la grandiosidad del decorado sobrepasa nuestras expectativas. Entramos a México en medio de un verdadero estupor luego de lanzar una mirada casi distraída a la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe, adonde, cada año, los indios acuden para bailar ante la Virgen.

Ese México, cuya fuerza hemos percibido, lo encontramos enteramente en los ciclos de pinturas murales debidas al fecundo ejemplo de los frescos de Diego Rivera.

Este pintor, formado en París, amigo de Picasso y de Derain, cuyos lienzos cubistas fueron elogiados por Apollinaire, ha creado las más poderosas visiones

Vista de uno de los murales en el Ministerio de Instrucción Pública, 1928.

*Publicado en *Le Cahier*, París, Año 1, N° 9, septiembre de 1929. Traducción de Rafael Rodríguez Beltrán.



En este detalle de uno de los murales que Diego Rivera realizara en el Ministerio de Instrucción Pública, pintó a Frida Kahlo.

plásticas que América haya inspirado hasta ahora. De regreso a México en 1921, en una época en la que la revolución entraba en su etapa reconstructiva, el gobierno le encomendó la decoración mural del Ministerio de Instrucción Pública. Se trataba de cubrir de frescos los tres pisos de dos amplios patios. Diego Rivera cumplió la tarea trazando toda una historia pictórica del indio, de los campos y las ciudades, durante y después de la revolución.

En tres series de poderosos frescos, de un equilibrio poco frecuente, de una sorprendente frescura, nos muestra las fiestas y los trabajos de los pastores montañeses, de los leñadores, de las «tierras calientes», de los labriegos de los altiplanos, de los mineros. Pintó «la danza de la vida y de la muerte», los indios yaquis, las fiestas de las flores, las fiestas del maíz, las mascaradas patrióticas en las que queman muñecos que representan a soldados estadounidenses y en las que todavía se grita «¡muerte al español!» Las tradicionales fábricas de azúcar, los juguetes en forma de pequeños esqueletos, las vasijas de arcilla coloreada, las telas, las máscaras pintadas, los jinetes de paja trenzada, las canciones que exaltan las hazañas de Zapata, el agrarista, los encajes que se ponen para ir a misa las hermosas muchachas de Guadalajara, toda esta preciosa sustancia del folclor mexicano se encuentra en la obra de Rivera.

Esto no quiere decir que su pintura sea esencialmente anecdótica. Una de las mayores cualidades de su arte se halla justamente en el perfecto equilibrio que ha sabido establecer entre el documento y su utilización plástica. En Rivera, el objeto logra existir sin afectar la pureza de la visión pictórica en sí misma. Revela más que lo que muestra. Con frecuencia vemos en el primer plano de sus frescos, la silueta de un niño, de un pastor, de un frutero, transformados en una imagen casi abstracta producto de la simplificación. Y a pesar de todo, gracias al color y la sensibilidad, su pintura conserva un carácter esencialmente mexicano.

Los frescos pintados por Rivera en el Ministerio de Instrucción Pública, en el anfiteatro de la Escuela

Nacional Preparatoria de México, en la Escuela de Arquitectura de Chapingo, provocaron una admirable renovación de la pintura mural en México. Pintores de variadas tendencias se agruparon en torno al artista y reclamaron paredes. Lanzaron manifiestos y el gobierno los escuchó... De esta manera, gracias al gran ejemplo de Diego, se vio nacer, en menos de tres años, toda una serie de poderosas obras. En primer lugar, las de Orozco, cuyos frescos nos mostraron escenas de la revolución (en la que perdió un brazo) con una intensidad goyesca; los de Leal, pintor de carnavales indios; los de Siqueiros y del franco-mexicano Charlot...

Nuestra época debe pues a México un espléndido renacimiento del fresco. Sus paisajes, sus indios, las circunstancias de su evolución política, han favorecido singularmente este desarrollo de un arte casi abandonado en Europa.



Diego Rivera*

Un día me hallaba yo en el gélido estudio de Diego Rivera. Hablábamos de la facilidad con que se lograba en nuestros tiempos camuflar los tanques y los «objetivos militares». De repente Diego cerró los ojos, parecía que se hubiera quedado dormido, pero un minuto después se levantó y comenzó a hablar de una araña que odiaba. Repetía que no tardaría en encontrarla y en aplastarla. Avanzó directamente hacia mí, comprendí que la araña era yo y corrí al otro extremo del estudio. Diego se detuvo, dio media vuelta y se dirigió hacia mí. Ya había visto con anterioridad sus crisis de sonambulismo, siempre la tomaba con alguien, pero esa vez era a mí a quien quería aniquilar. Habría sido inhumano despertarlo, pues eso le ocasionaba un dolor de cabeza terrible. Yo daba vueltas alrededor del estudio no como una araña, sino como una mosca. Él daba conmigo, aunque tuviera los ojos cerrados. Por poco no logro escapar por la escalera.

Diego tenía la piel amarilla. A veces se arremangaba la camisa y proponía a uno de sus amigos que le escribiera o le dibujara algo en el brazo con el extremo de una cerilla; las letras y las líneas adquirirían relieve al instante. (En el jardín botánico de Calcuta vi un árbol tropical en cuyas hojas también se podía escribir con el extremo de una cerilla; lo que se escribía emergía poco a poco a la superficie). Diego me decía que el sonambulismo, la piel amarilla y las letras en relieve eran secuelas de una fiebre tropical que había padecido en México. Cuento esto para reflexionar sobre la vida y el arte de Diego Rivera: a menudo se lanzaba contra los enemigos con los ojos cerrados.

A Diego le gustaba hablar de México y de su infancia. Vivió en París diez años y fue uno de los representantes de la Escuela de París, trabó amistad con Picasso, Modigliani, con los franceses, pero siempre veía ante sí las montañas rojizas cubiertas de cactus espinosos, los campesinos con amplios sombreros de paja, las minas de oro de Guanajuato, las revoluciones incesantes: Madero derroca a Díaz, Huerta a Madero, los guerrilleros de Zapata y de Villa a Huerta...

Escuchando a Diego comencé a sentir afecto por el enigmático México; las esculturas de los aztecas se fundían con los partisanos de Zapata. Julio Jurenito es mexicano, y cuando escribía mi novela me acordaba de los relatos de Diego. He llegado a leer que Jurenito es un retrato de Rivera. Es cierto que algunos rasgos de sus biografías coinciden: mi personaje y Diego nacieron en Guanajuato. Jurenito, en su tierna infancia, serró la cabeza de un gato vivo para comprender qué diferencia había entre vida y muerte, y Diego, cuando tenía seis años, destripó a una rata viva porque quería ver cómo nacían las crías. Muchos otros detalles de la infancia de Jurenito están inspirados en relatos de Rivera, pero Diego no se parece a mi personaje: en Jurenito el pensamiento predominaba sobre los sentimientos; adoptaba un dogma establecido por la sociedad, a la que él odiaba, y lo llevaba hasta el absurdo para demostrar su carácter vicioso. Diego era un hombre de sentimientos y, si a veces llevaba hasta el absurdo los principios que le eran queridos, obedecía únicamente al exceso de potencia de un motor que no tenía frenos.

Conocí a Diego a principios de 1913. Comenzaba entonces a pintar naturalezas muertas cubistas. En las paredes de su estudio colgaban lienzos de años anteriores; se podían distinguir las etapas: El Greco y Cézanne. Revelaban un gran talento, así como esa tendencia a lo desmesurado que le era inherente. En París, a comienzos del siglo XX, estaba de moda el pintor español Zuloaga. Se hizo famoso por sus cuadros que representaban gitanos, toreros; en fin, todo lo que los españoles llaman «españolada», un folclor español estilizado. Durante un breve período, Zuloaga atrajo la atención de Diego. Los historiadores del arte incluso definen algunas telas de Rivera como pertenecientes al «período Zuloaga». En 1913 ya le había dicho adiós a Zuloaga. Poco antes se había casado con la pintora Angelina Petrovna

Ilya Ehrenburg
(Kiev, 1891-Moscú, 1967). Prolífico escritor y periodista ruso.



* Tomado de Ilya Ehrenburg, *Gente, años, vida* (Memorias, 1891-1967), Barcelona: Acantilado, 2014.



Diego Rivera: *Retrato de Ilya Ehrenburg*, Meadows Museum, Dallas, EE. UU.

Belova, petersburguesa de ojos azules y pelo claro, reservada como buena nórdica. Me recordaba más a las jóvenes con quienes me había encontrado en Moscú en las reuniones clandestinas que a las habituales de La Rotonde. Angelina tenía mucha fuerza de voluntad y buen carácter, lo cual le ayudaba a sobrellevar con paciencia angelical los ataques de ira y de alegría del impetuoso Diego. Él decía: «La bautizaron con el nombre adecuado».

Diversos pintores llegaron al cubismo por caminos diferentes. Para Picasso el cubismo no era un traje, sino su piel, incluso su cuerpo. No se trataba de una manera de pintar, sino de una visión y concepción del mundo. Desde 1910 a nuestros días creo que no ha habido ni un solo año en que Picasso no haya pintado, junto a otras obras, varias telas que no sean una prolongación de su período cubista: la manera de pintar envejece, pero el artista no puede modificar su naturaleza. En el caso de Léger el cubismo estaba relacionado con el amor por la arquitectura moderna, por la ciudad, por el trabajo y las máquinas. Braque decía que el cubismo le había permitido «expresarse mediante la pintura con total plenitud». En 1913 Diego Rivera tenía veintiséis años, pero me parece que todavía no había encontrado su camino, pues un año antes del cubismo aún podía entusiasmarse por Zuloaga. Y a su lado tenía a Pablo Picasso... Diego dijo un día: «Picasso no sólo puede transformar al diablo en justo, sino que puede obligar a Dios a ir a atizar el fuego al infierno». Picasso nunca ha predicado el

cubismo, no le gustan las teorías artísticas en general y le deprime que lo imiten. A Rivera tampoco intentó convencerlo de nada, se limitó a enseñarle sus obras. Picasso había pintado una naturaleza muerta con una botella de anís español, y pronto vi la misma botella en un cuadro de Diego... Sin duda, ni siquiera se había dado cuenta de que imitaba a Picasso, pero muchos años más tarde, cuando hubo tomado conciencia de ello, comenzó a echar pestes de La Rotonde: saldaba cuentas con su pasado.

El cubismo le enseñó muchas cosas a Rivera; sus obras de la época parisina me siguen pareciendo espléndidas. A veces pintaba retratos, como el del escritor español Ramón Gómez de la Serna, que transmitía el carácter pintoresco y excéntrico del modelo (en París Ramón había dado una conferencia acerca del arte moderno encaramado a la espalda de un elefante de circo). Pintó también a Max Voloshin, al escultor Indenbaum, al arquitecto Acevedo. El retrato de Max Voloshin plasmaba la pesadez de un hombre de más de cien kilos combinada con la ligereza y la falta de seriedad de un pájaro revoloteador; tonos azules y anaranjados; una máscara rosa de esteta de la revista *Apollón* y la ondulación totalmente naturalista de su barba de fauno.

Yo también posé para Rivera. Me dijo que leyera o escribiera, pero que me dejase el sombrero puesto. El retrato es cubista, pero en él hay un parecido muy grande (lo compró un diplomático americano, y Rivera nunca supo qué había sido de aquella tela). Yo he conservado una litografía del mismo.



En 1916 Diego realizó unas ilustraciones para dos libritos míos, uno de los cuales lo imprimió el infatigable Rijarovski mientras que el otro fue tirado en litografía: yo escribía el texto y Rivera dibujaba. Lo que más le gustaba eran las naturalezas muertas.

Rivera fue el primer americano que conocí. A Pablo Neruda lo conocí mucho más tarde: durante los años de la guerra de España. Tienen algo en común: los dos se formaron con el arte de la vieja Europa, los dos quisieron más tarde crear su arte nacional imprimiendo ciertos rasgos del Nuevo Mundo: la fuerza, el brillo, el menosprecio a todo sentido de la medida (en Latinoamérica una lluvia ordinaria es un auténtico diluvio). Diego creó junto con Orozco la escuela mexicana de pintura, sus frescos expresan las particularidades de su carácter y del carácter de Latinoamérica, la espontaneidad, la diversidad técnica, la ingenuidad.

Nos hicimos amigos. Representábamos el ala extremista de La Rotonde, pues sabíamos que además del París viejo, triste y sensato, existían otros mundos y fenómenos de otras proporciones. Diego me hablaba de México, yo le hablaba de Rusia. Me decía que había leído a Marx antes de la guerra, lo cual no le impedía admirar a los partidarios de Zapata: le gustaba el anarquismo pueril de los campesinos mexicanos. En mi cabeza entonces se confundía todo: las reuniones bolcheviques y Mitia Karamázov en Mókroie; las novelas de León Bloy, ese Savonarola tardío, y los violines destripados de Picasso; el odio a la ordenada vida burguesa que reinaba en Francia y el amor por el carácter francés; la fe en la misión particular de Rusia y la sed de catástrofe. Diego y yo nos entendíamos bien. Toda La Rotonde era un mundo marginal, pero nosotros, por lo visto, éramos marginados entre los marginados.

Rivera veía a menudo a Sávinkov, pero la naturaleza de Rivera y su amor por la vida lo ponían a salvo del cinismo de aquél. Le apasionaban los relatos de aquel hombre correcto, tocado con un bombín, perseguidor de ministros y de un gran príncipe.

Recuerdo una noche a principios de 1917 en que Rivera estaba sentado en La Rotonde con Sávinkov y

Max; yo, con Modigliani y la modelo Margot. En la mesa de al lado, Lapinski y Léger conversaban animadamente. Cuando cerraron el café a las diez, Modi nos convenció para ir a su casa.

No sé por qué me acuerdo muy bien de la larga e incoherente conversación que mantuvimos sobre la guerra, el futuro y el arte. Intentaré resumirla. Es posible que algunas frases hayan sido pronunciadas en otro momento, pero reflejan con fidelidad las ideas de cada uno.

LÉGER: La guerra acabará pronto.

Los soldados no quieren combatir

más. Los alemanes comprenderán también que esto

no tiene ningún sentido. A los alemanes les lleva

más tiempo pensar, pero acabarán comprendiéndolo.

Será preciso reconstruir las zonas devastadas, los

países. Creo que echarán a los políticos: han fracasado.

En su lugar pondrán a ingenieros, técnicos, tal

vez también obreros... Por supuesto que Renoir es

un buen pintor, pero es difícil imaginarse que vive

en nuestra época. ¿Tanques y Renoir? ¿Cuáles deben

ser las fuentes de inspiración? La ciencia, la técnica,

el trabajo. Y también el deporte...

VOLOSHIN: A mi modo de ver, la gente no se con-

formará con eso. ¿Puede Europa transformarse en

otra América? La guerra no sólo ha trastornado la

región de Picardía, sino también las entrañas del

hombre. Hobbes llamaba Leviatán al Estado. Las

personas pueden convertirse en tigres automáticos: tienen

experiencia y le han tomado gusto. Yo prefiero los

lienzos de Léger a las máquinas. No me seduce la

idea de ser esclavo de seres inanimados.

MODIGLIANI: ¡Sois todos diabólicamente ingenuos!

Creéis que alguien os va a decir: «Queridos amiguitos,

escoged». Me da risa. Los únicos que eligen hoy

son los que se mutilan y los fusilan por ello. Cuando

la guerra termine, los meterán a todos en la cárcel.



Diego Rivera: *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*. Frida Kahlo es uno de los personajes en este monumental mural, está situada cerca de José Martí, de una calavera de Orozco y detrás del propio Diego, quien se pintó como un niño con un sapo en el bolsillo.



Nostradamus no se equivocó... Todo el mundo vestirá el uniforme de presidiario. A lo sumo se permitirá a los académicos que lleven pantalones a cuadros en lugar de rayas.

LÉGER: No. La gente ha cambiado, comienza a despertar.

LAPINSKI: Es cierto. El capitalismo, evidentemente, ya no puede crear nada más, ahora sólo destruye. Pero la conciencia se desarrolla. Tal vez nos encontremos en la antesala del desenlace. Nadie sabe dónde va a comenzar: en París, en las trincheras o en Petersburgo...

SÁVINKOV: La «consciencia» es un mito. En Alemania había muchos socialistas y bien que cuando dieron las voces de mando «Eins, zwei» se pusieron en marcha. Lo peor está por venir.

LAPINSKI: No, lo peor ya ha quedado atrás. Los socialistas pueden...

MODIGLIANI: ¿Sabéis qué parecen los socialistas? Unos papagayos calvos. Se lo he dicho a mi hermano. Por favor, no os enfadéis: a fin de cuentas, los socialistas son mejores que otros. Pero vosotros no comprendéis nada. ¡Thomas es ministro! ¿Qué diferencia hay entre Mussolini y Cadorna? ¡Tonterías! Soutine ha pintado un retrato magnífico. Es un Rembrandt, lo creáis o no. Pero a él también lo meterán entre rejas. Escucha (se dirigió a Léger), tú quieres organizar el mundo. Pero el mundo no se puede medir con una regla. Hay gente...

LÉGER: Antes también había buenos pintores. Hace falta una nueva aproximación. El arte sobrevivirá si descifra la lengua de nuestra época.

RIVERA: En París nadie necesita el arte. París muere, muere el arte. Los campesinos de Zapata nunca han visto una máquina, pero son cien veces más modernos que Poincaré. Estoy convencido de que si les enseñara nuestra pintura la comprenderían. ¿Quién construyó las catedrales góticas o los templos aztecas? Todos. Y para todos. Iliá, tú eres pesimista porque eres demasiado civilizado. El arte necesita beber un trago de barbarie. La escultura negra salvó a Picasso. Pronto iréis todos al Congo o al Perú. Os hace falta pasar por la escuela de salvajismo.

YO: Salvajismo aquí tenemos de sobra. No me gusta lo exótico. ¿Quién va a ir al Congo? Los Tsetlin, tal

vez Max. Escribirá una nueva «corona de sonetos». Odio las máquinas. Lo que hace falta es bondad. Cuando veo los anuncios del jabón Cadum, sé que el bebé cubierto de espuma de jabón es puro y bueno. ¡Lo terrible es que Hindenburg y Poincaré también han sido niños...!

RIVERA: Tú eres europeo: ésa es tu desgracia. Europa está a punto de morir. Vendrán los americanos, los asiáticos, los africanos...

SÁVINKOV: Los americanos no tardarán en declarar la guerra y desembarcar. ¿A qué asiáticos se refiere? ¿A los japoneses...?

RIVERA: ¿Por qué no...?

Diego cerró de repente los ojos. Sólo Modigliani y yo sabíamos qué iba a suceder. Lapinski hablaba tranquilamente con Léger. Max, sin darse cuenta de lo que le estaba pasando a Rivera, le hablaba de las visiones de Julia Krüdenner. Modí y yo nos acercamos a la puerta. Diego se levantó y gritó: «¡Hola, señores enterradores! Habéis venido a buscarme, ¿no es así? Pero no os saldréis con la vuestra. Soy yo quien os va a enterrar...». Se dirigió hacia Voloshin y lo levantó del suelo. Era increíble: Max pesaba al menos cien kilos. Rivera, con voz siniestra, repetía: «¡Ahora mismo...! La cabeza contra la puerta... Os haré un entierro de primera...».

En 1917 Rivera se enamoró repentinamente de Marevna, a quien conocía desde hacía tiempo. Tenían unos caracteres muy parecidos: iracundos, infantiles, sensibles. Dos años más tarde Marevna dio a luz a una niña, Marika. (Hace poco me encontré a Marevna en Londres; dibuja, esculpe, escribe unas memorias, aunque apenas recuerda el pasado. Marika se parece mucho a Diego; es actriz; tiene aspecto mexicano, su lengua materna es el francés, está casada con un inglés y le gusta decir que es medio rusa).

Cuando volví a París en la primavera de 1921 enseñada fui a ver a Rivera. Continuaba viviendo en el mismo taller. Acababa de estar en Italia, admiraba los frescos de Giotto y Uccello, dibujaba. Eran los primeros esbozos de su nuevo período. Le apasionaba la Revolución de Octubre, las historias sobre la Proletkult; se preparaba para volver a su país. Pronto comenzó a cubrir los muros de los edificios oficiales de

México con frescos grandiosos. Yo leía lo que escribían acerca de él, a veces veía reproducciones de sus frescos, pero a él no le volví a ver. En 1928 estuvo en Moscú, no nos encontramos: yo estaba entonces en París. Un día me visitó una de sus ex mujeres, la hermosa mexicana Guadalupe Marín estaba buscando los primeros trabajos de Diego en París. Rivera había alcanzado la gloria; escribían monografías sobre él. Lo invitaron a Estados Unidos, donde pintó un retrato de uno de los reyes del automóvil; Rockefeller le encargó unos frescos, y Rivera representó escenas de la lucha social y a Lenin. Tras largas conversaciones, los frescos se destruyeron.

En 1951 visité en Estocolmo una gran exposición de arte mexicano. Me impresionó la escultura antigua, me recordó la de la India y la de China. Los caminos de la civilización son algo sorprendente: del arcaísmo, del carácter monumental del arte azteca, se pasó directamente al rebuscado barroco. Después subí a la primera planta y vi las pinturas de Rivera. Las telas tenían una gran fuerza. También había reproducciones de pinturas murales. No sentí empatía, sin duda no las comprendí. Los pórticos de las catedrales góti-

cas son una enciclopedia de piedra de su época, pero entonces la gente no sabía leer. Los frescos de Rivera contienen una multitud de relatos: sobre la historia de la revolución mexicana, la vacunación contra la viruela, la economía del Nuevo Mundo. No había olvidado las lecciones de Italia: sus mexicanas se inclinan, bailan, duermen como las damas florentinas del siglo XV. Quiso aunar las tradiciones nacionales con la pintura moderna, tal como habían intentado hacer los pintores indios o japoneses. De pronto comprendí los reproches que lanzaba contra los pintores soviéticos: ¿por qué despreciaban el arte popular, las cajas de laca? Sin duda, si él hubiese sido ruso, habría intentado unir al Rivera de la juventud con el arte de Pálej... Sin embargo, estoy comenzando a hablar de mis gustos artísticos y éste no es el lugar adecuado. Lo que merece la pena señalar es que Rivera intentó resolver una de las tareas más complejas de nuestra época: crear la pintura mural. Conservó su fidelidad al pueblo durante toda su vida: muchas veces riñó y se reconcilió con los comunistas mexicanos, pero desde 1917 y hasta su muerte consideró a Lenin su propio maestro.

A la extrema izquierda, Diego Rivera: Mural de la Escuela Nacional Preparatoria de México. Debajo de estas líneas: un detalle de *El vendedor de coles*.



A la izquierda, vista de la llamada Capilla Profana, murales de Diego Rivera en la Escuela de Arquitectura de Chapingo. Arriba, un detalle.

En 1952 acudió a Viena al Congreso de la Paz. Le dije que de la exposición mexicana me habían gustado las obras del pintor Tamayo. Diego se enfadó, me acusó de formalista. En lugar del encuentro entre dos amigos después de treinta años de separación, se produjo una discusión fastidiosa sobre la pintura de caballete y la pintura mural. Luego fue a curarse a Moscú y vino a verme. Pasamos una noche entera hablando de recuerdos; es así como hablan las personas cuando las maletas están hechas y conviene sentarse antes de un largo viaje. Todo cuanto había en él de infantil, de franco y cordial, todo cuanto en otro tiempo me había conmovido emergió durante aquella última velada. No volvimos a vernos.

Rivera era esa clase de personas que no entran en una habitación, sino que la llenan al instante. Nuestra época oprimió a muchos, pero él no cedió, y fue su época la que tuvo que transigir.

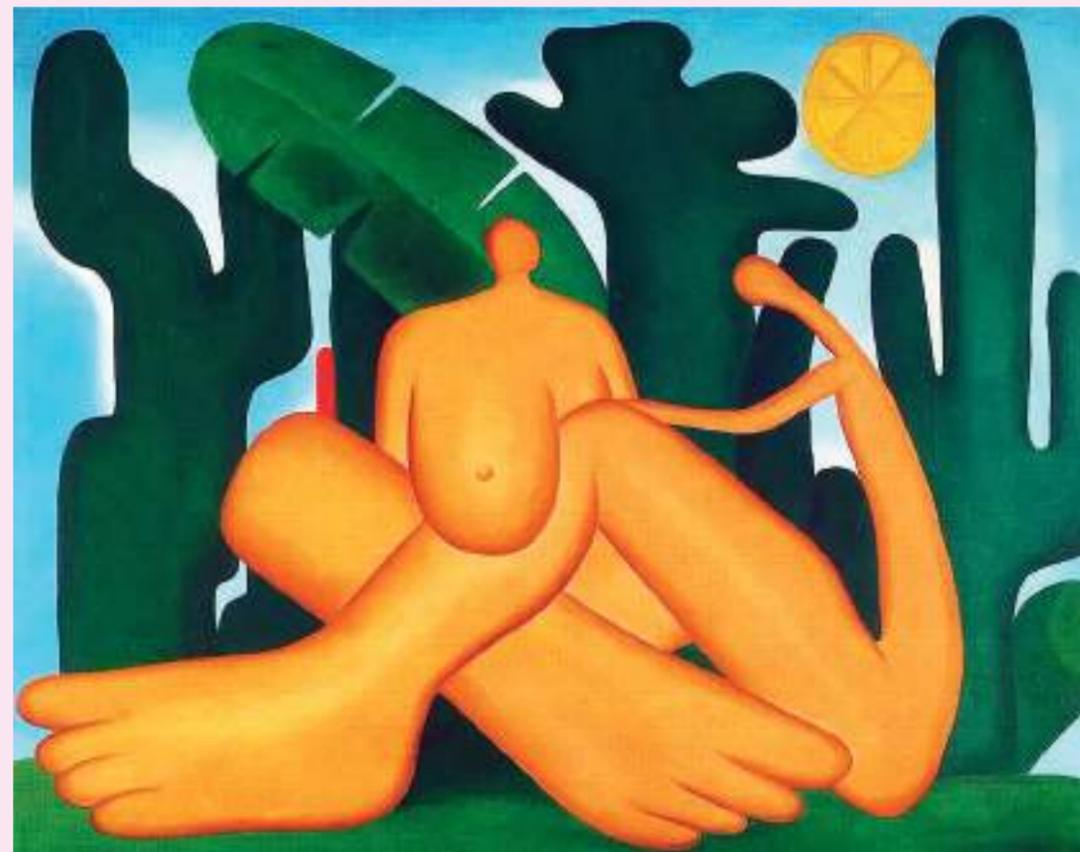
Autorretratos de *Tarsila do Amaral*: conformismo y rebeldía*

Lúcia Teixeira
Universidad Federal Fluminense,
Nitéroi, RJ

*Guajirita vestida por Poiret
la molice paulista reside en tus ojos
que no vieron París ni Picadilly
ni las exclamaciones de los hombres
en Sevilla
a tu paso entre juegos*

OSWALD DE ANDRADE

En su voluminoso trabajo de documentación sobre la obra de Tarsila (1975a), Aracy Amaral presenta una factura pagada por la pintora al mismo Ms. Poiret al que se refiere Oswald de Andrade en el Poema «Atelier», que me sirve de epígrafe. ¿Qué lleva al modisto Paul Poiret a incluirse en los discursos sobre Tarsila? Aparece nuevamente en un texto menos denso de la propia Aracy Amaral, escrito para los homenajes a los cincuenta años de la Semana de Arte Moderno¹. En ese corto texto, dedicado a la apreciación de las artes plásticas por el modernismo, se lee la información de que este «sastre de la moda más avanzada», que vestía a Yolanda Penteado, «también vestía a Tarsila do Amaral» (Amaral, 1975b, p.125). Debe observarse con atención el hecho de que el modisto sirva de referencia tanto al poeta como a la crítica. Uniendo fragmentos de discurso comienzo a perseguir la imagen de la artista antes de encontrarla en los autorretratos. Voy recogiendo en los textos críticos, en los testimonios, en las notas periodísticas, en la historia y la crítica del modernismo, el contrapunteo de los discursos verbales que, dialogando con la pintura de Tarsila, puedan constituir el montaje de una praxis enunciativa que apunta tanto a las condiciones socio-históricas y discursivas de producción de los objetos pictóricos, como hacia la recepción, que, juntos, componen la imagen de la mujer, hecha al mismo tiempo de tinta y de verbo. Mezclo pasajes que asocian a la belleza de Tarsila tanto la aceptación como el rechazo de su obra. «Nunca vi belleza tan brasileña como la de la persona y la de los cuadros de Tarsila», es la voz de Manuel Bandeira que se hace eco en contraste y en acuerdo con la crítica feroz del *Jornal do Comercio* que, tildando de «monstruosas» las formas de la pintura de Tarsila, reconoce que se trata «evidentemente» de «una mujer muy bella, a juzgar por el retrato que ilustra su catálogo». El *Correio da Manhã*



A la izquierda, *Abaporu*, 1928. Encima de estas líneas, *Antropofagia*, 1929.

NOTA

¹ Organizada por los grandes poetas Mario de Andrade y Manuel Bandeira, la Semana de Arte Moderno de São Paulo (1922) fue una fiesta de las artes (se exhibieron pinturas, esculturas, se realizaron conciertos musicales, recitales de poesía, lecturas, conferencias) de plena Vanguardia, movimiento que los brasileños llaman Modernismo.

identifica en las obras de la pintora «la misma radiante e innegable belleza que se ajusta plenamente con la de la propia artista». (*Revista de Antropofagia*, primero de agosto, 1929).

Casi un personaje de cuento de hadas, Tarsila aparece en *Jornal de Notícias*, en una crónica de Geraldo Ferraz: «En el São Paulo de 1920, había una vez una joven que vivía en la calle Barón de Piracicaba, en una mansión... Discípula de Pedro Alexandrino, ella pintaba académicamente. Esa señorita descubriría, a partir de ese año, la pintura moderna». Y más adelante: «Pues es esta joven propietaria de una hacienda, señorita henchida de la felicidad de ser bonita y tener el mundo a sus pies, quien realizó la primera resolución de la pintura brasileña en sus colores más reconocibles» (Amaral, 1975a, p.466). Compongo el acabado de mi acercamiento con dos fragmentos en contrapunteo de Mario da Silva Brito, tomados del texto de presentación del catálogo de la exposición retrospectiva de Tarsila, realizada en el Museo de Arte Moderno (MAM) de Río de Janeiro en 1969. Destaco en la introducción el pasaje que hace referencia respectivamente a Anita Malfatti (São Paulo, 1889-1964) y a Tarsila do Amaral (São Paulo, 1886-1973): «Se puede decir que la pintura de vanguardia, en Brasil, en tanto lucha y polémica, tiene su punto de partida en una mujer y el de llegada en otra». Lucha y polémica, pintura de vanguardia, el reconocimiento del papel desbrozador de dos mujeres pintoras, he aquí entonces un crítico atento a su quehacer. Pero la mirada masculina no traiciona la expectativa, abatido él también por la mujer Tarsila, «la linda Tarsila, que encanta a sus compañeros, que inspira pasiones, musa y artista...» (Amaral, 1975a, p.486).

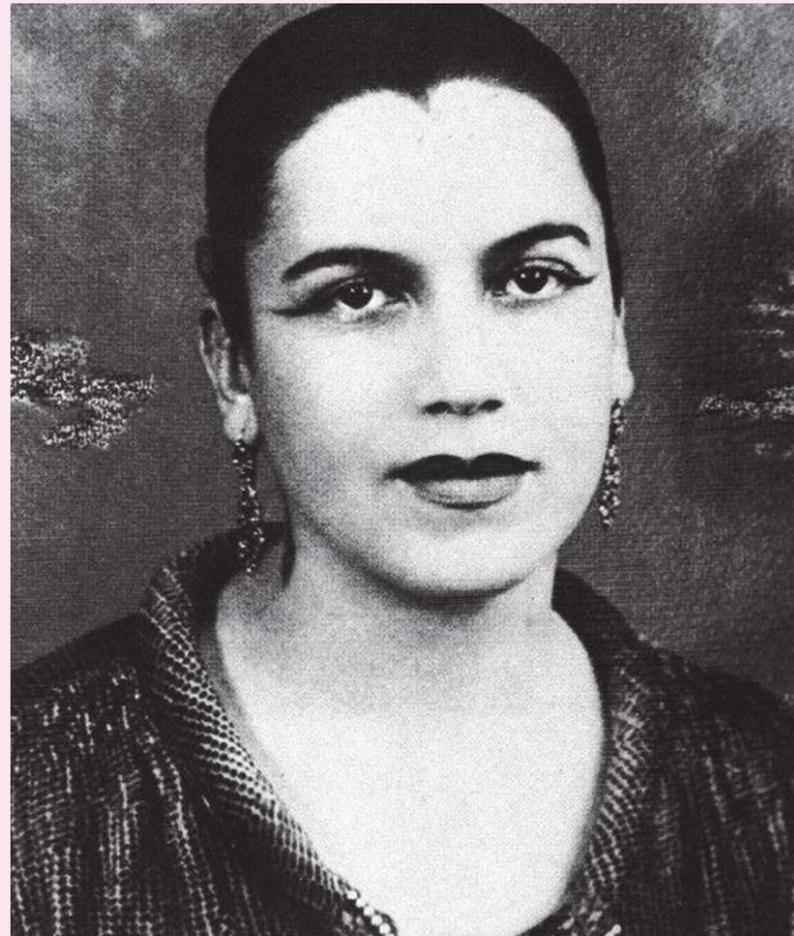
Presto atención a las imágenes que dibujan verbalmente a Tarsila: señorita, hacendada, guajirita vestida por Poiret, bonita, linda, musa y artista. Con ello entonces llegamos a lo que interesa: la joven es artista, pero los gentiles caballeros se inclinan ante su elegancia, ante su belleza. También las mujeres la admiran. Aracy destaca la factura de veintinueve mil seiscientos cuarenta y siete francos pagada al modisto parisiense (Amaral, 1975a, p.214), en la misma medida en que mezcla fotos de la vida mundana y de las obras de la que fuera su tía. Yolanda Penteado, la que veía todo «color de rosa», la consideraba «una mujer extraordinaria y lindísima» (Penteado,

* Publicado en *Revolución y Cultura*, no. 2 de 1998, pp. 31-35.



Tarsila do Amaral, *Autorretrato*, 1924.

1976, p.84). Pagú rechazaba el orden de precedencia, corrigiendo a los que la creían a ella más bonita, «después de Tarsila», y decía: «Yo doy por ella hasta la última gota de mi sangre» (Amaral, 1975a, p.285). También derramó sangre por ella —pero la de otros— su marido. Cuenta la *Revista de Antropofagia*, en una «nota interesante» respecto a la exposición de Tarsila en Río de Janeiro, en 1929: «Corrió la sangre en la exposición. Oswald de Andrade, actuando antropofágicamente, aplastó la nariz de un admirador del señor Amoedo. La sangre corrió con inmensa satisfacción de los presentes» (primero de agosto, 1929). El poeta civilizado contemplaba orgulloso en las calles de Sevilla las exclamaciones de los hombres ante el «paso entre juegos» de su compañera. En tierra de antropófagos, defendía el trabajo de la mujer (¿o su honra masculina?) a golpes. Nada de esto significa que estos hombres y mujeres no admiraran verdaderamente el talento artístico de Tarsila. Tampoco esta sucesión de fragmentos significa que toda apreciación de la pintura de Tarsila sobrepusiera su belleza a su talento. Todo eso significa, sin embargo, que intenté aglutinar aquí construcciones discursivas que *figurativaban* el entrecruzamiento de la imagen de la pintora con el cuerpo de la mujer, una belleza que hechizaba la mirada desviada de las telas pintadas. Y si, evidentemente, un objeto semiótico solo existe en la mirada que lo construye, yo estoy introduciendo aquí un retazo



que mi mirada de analista privilegió, justamente para buscar la imagen de mujer que la palabra interpuso al texto pictórico y que, tal vez, el propio texto pictórico desee reiterar. ¿De qué pintura de Tarsila yo hablo aquí? De la pintura de autorretratos, y, por eso, asocio lo que se habla de su apariencia con lo que se dice de su pintura, porque deseo descubrir exactamente en la pintura una enunciación que, construida de muchos interdiscursos, produce una imagen de mujer que es, al mismo tiempo, la representación de un ser femenino y la construcción de una obra pictórica, modelaciones para la comprensión de un acontecimiento estético. En la historia de la pintura, los autorretratos componen una serie que fue construyendo la imagen narcisista del artista. Desde los dibujos de Dürero y Da Vinci, pasando por los trazos atormentados de Van Gogh, hasta llegar a la destrucción de la propia fisonomía de Bacon, lo que se pinta y lo que se ve, proyectan desde el espejo hacia la tela el parecer imperfecto que constituye la condición humana. Inmovilización del sujeto entre dos movimientos visuales —el posar y el pintar—, el autorretrato se entrega a la contemplación pública como auto-representación de un sujeto sometido a las condiciones socio-históricas de una determinada praxis enunciativa. El retrato, pues, habla de Tarsila para hablar de lo que condiciona y posibilita la pintura de Tarsila; para hablar de las (y mediante las) construcciones

discursivas socio-históricas convocadas por la enunciación.

Rechazando la necesidad de lexicalizar los textos visuales, la Semiótica intenta encontrar en ellos una forma de significación específica de su materialidad significativa. La distribución de formas en el espacio, la utilización de los colores, la textura de las pinceladas, el juego de luces y sombras, las reiteraciones y contrastes plásticos son los recursos que construyen categorías significativas asociadas a significados y, en las relaciones entre los signos constituidos, permiten que un cuadro exista como texto, como un todo de sentido. Será preciso, entonces, observar el objeto y dejarse penetrar, de modo que la propia constitución material generadora de sentido se infiltre en el análisis, que será tanto mejor cuanto

más pueda aprehender la apariencia imperfecta del objeto y al mismo tiempo única del sentido.

Pero el análisis que propongo desea también considerar, más allá de la materialidad significativa de la pintura, otro tipo de materialidad: la que resulta del roce de lo verbal con lo no verbal, produciendo una especie de ruido fundador de la acción del sujeto, revelada, finalmente, en el enunciado de la pintura dada a la contemplación.

Recorto diálogos, los junto en imágenes, que entonces recorto para recubrirlas de discurso. Con esto reitero la necesidad de perderme en los textos, salvarme por los textos, ir y volver.

Me vuelvo entonces hacia la pintura. Son tres los retratos que examinaré aquí, deteniéndome sobre todo en el antológico *manteau rouge*, perteneciente hoy a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes. Tarsila pintó siete autorretratos, de 1921 a 1926, período que marca su iniciación y su madurez. Su aprendizaje con los maestros académicos brasileños y en la Académie Julian, en el primer viaje a París, le enseñó el dibujo, la armonía, la composición, el uso equilibrado del espacio, el modelaje de las formas. Ese fue un momento en el que todavía no había pasado por lo que ella llamó su «servicio militar cubista» (Amaral, 1975a, p.114).

El autorretrato de 1921 (fig.1) tiene la pose y el modelaje académicos: la proporcionalidad de la figura

central, el claroscuro del cuello que resalta el volumen del rostro, el medio cuerpo en semiperfil. La técnica suaviza el retrato con pinceladas leves de tinta, diluida tanto en el *rosa madder*, con el efecto de transparencia en la ropa displicente, como en la difuminación de los contornos que integran la figura al fondo, por el uso de la pincelada impresionista en varias direcciones. El cabello recogido en un moño forma una masa oscura que, en contraste con la tez de la piel, encuadra el rostro sin hacer línea de contorno. La mirada fija en algún punto fuera del cuadro, desviada del espectador, condensa la pose académica del cuerpo extendido en la diagonal que da grandeza al cuadro. El contrapunteo carmín en la boca se desensualiza en la dilución de la forma, reiterándose la figura expresiva de la dilución en los colores del fondo, indefinidos por la pincelada impresionista. Todo en ese cuadro dice de la alumna obediente de los maestros académicos. Mientras tanto, como se verá, la mirada desviada hacia el espejo que devuelve a la tela la imagen reflejada, puede ver (y hacer ver) la insatisfacción que se transformará en rebeldía.

Tan solo dos años después, Tarsila pintaría el que es su autorretrato más conocido, el del *manteau rouge* (fig.2), que retoma del anterior la especificidad de construir, en el soporte de la tela, un juego de colores y formas para destacar, de un fondo neutro, una figura de mujer. Se retoma esa especificidad plástica, se la subvierte con el empleo del color puro y de la forma geometrizable, aprendidos en el nuevo viaje a París, donde ya asiste con frecuencia a los talleres de Lothe y Léger. Pero aquí es necesario abrir un paréntesis para que no parezca que estoy pretendiendo mostrar una evolución, en el sentido más inmediato de progreso, de extinción de una etapa por su superación en otra. Me sirvo del criterio de Silviano Santiago, para utilizar su formulación del concepto de «encaje».

Rechazando la concepción puramente lineal y unívoca de la historia de los fenómenos estéticos para «investigar nuevas posibilidades de formalización del problema del paso de un determinado sistema retórico, en vías de agotamiento, hacia otro que se pretende nuevo y original», Silviano define el encaje como «un instante de ruptura, de reorganización», de «des-obediencia»; se trata de reproducir «parte

de un predeterminado objeto para resaltar la diferencia con el nuevo objeto». La nueva obra transgrede, entonces, «la forma que le sirve de prisión», traicionándola, «en el instante en que se inserta, se encaja en el objeto que le sirve de modelo» (Santiago, 1975, p.114-116).

Voy a poner en diálogo con Silviano una reflexión de Giulio Carlo Argan que apunta a la necesidad de abandonar una concepción progresista de la historia del arte, para entender que «no hay acto artístico (...) que no se origine de un modelo», «Pero el modelo —dice Argan— no es la norma que elimina el problema; es el problema, porque el problema está allá, en el horizonte del tiempo, y el artista está aquí, en el presente de la acción. El modelo, en fin, está allá para ser sacado, eliminado como problema» (Argan, 1992, p.37).

Me gustan especialmente en esas dos reflexiones, la de Silviano y la de Argan, las ideas de problematización y de desobediencia, porque creo que apuntan al inagotable desafío puesto por la tradición de inscribir en ella misma las posibilidades de desvío. No estoy, por tanto, proponiendo la observación de una evolución lineal en la obra de Tarsila, el análisis de una ruptura que no es enteramente el rechazo de los modelos estéticos anteriores, sino su reconcepción, su asimilación para, por el desvío y la rebeldía, construir una nueva forma, acoger nuevos patrones estéticos que comienzan a imponerse en un movimiento que hace, en cada momento de innovación, re-significar toda la historia del arte, constituyéndose el proceso de creación simultáneamente de memoria y olvido, supresiones y sorprendentes desempeños. Hecha esta breve interrupción, vuelvo a Tarsila, ahora encubierta/ descubierta en su *manteau rouge*.

Comienzo el análisis por la observación de que en el cuadro hay dos espacios envolventes del cuerpo envuelto, el fondo y la ropa. La ropa, pintada en gradaciones calientes del rojo, es la forma que ocupa mayor espacio en la tela, expandiéndose lateralmente en el cuello voluminoso, logrado en el color exacto que gradúa luminosidad y sombra por las difuminaciones de las mezclas con el acromatismo del blanco y el negro.

El efecto de difuminación del carmín, conseguido por la pincelada alguna vez gruesa y en otros momentos diluida, moviéndose en diferentes direcciones, más el contraste cromático con el color de la piel, crean el efecto del volumen del gran cuello que, compuesto en elipse, cerca pero no aprisiona al cuerpo.

Tomando esa figura voluminosa y circular del cuello como definidora de zonas topológicas, se identifican tres fajas horizontales que deben ser observadas sobrepuestas a las organizaciones de las formas y a los espacios de englobamiento. En la faja central, la

forma elíptica latitudinal del cuello reitera, para establecer contraste con ellas, tanto la elipse longitudinal del rostro como la curvatura descendente del cuerpo, para marcar con formas curvas, puntuadas por brevísimas interrupciones rectilíneas, la figura que resalta del fondo. Se ve entonces que el volumen central del cuello, al mismo tiempo que ocupa la centralidad latitudinal, expandiéndose hasta casi la totalidad de la superficie lateral, también segmenta la unión de las formas longitudinales, y transforma en trazo fundamental lo que podría ser mero detalle del vestuario. En la faja inferior se suelta y diluye la forma del vestido, cediendo un espacio mínimo al fondo azulado y, por tanto, apenas a los espacios englobantes que encubren el cuerpo. En la faja superior desaparece la segunda zona de englobamiento y se amplía la banda englobante del fondo para, en contraste con las mezclas cromáticas constitutivas del color de la piel, resaltar el rostro y enfriar el fondo. El rostro, entonces, aparece realzado por el aclaramiento del fondo alrededor de los contornos geometrizarantes bien delineados en la curva que dibuja el cabello, en una nueva línea curva que desciende en las cejas. La boca en tono rojizo, tensionando el carmín de la ropa, está delineada con un trazo firme, mientras que la nariz de construcción académica conforma su volumen en zonas de sombra y difuminación del dibujo, recurso acentuado en las orejas, casi apenas adivinadas en la pincelada estudiadamente descuidada.

La observación de bandas verticales ayuda a examinar en detalle la construcción de la pintura. Hay una faja central estrecha en la que la reiteración de un encuentro en V de líneas rectas indica la simetría de procedimientos que establecen angulosidades para fracturar la continuidad; la discontinuidad interrumpe entonces la continuidad armónica (del gran cuello, la boca, las cejas, el cabello). En las fajas izquierda y derecha, pequeñas asimetrías: mayor volumen y desleimiento a la derecha, contornos más nítidos y contención del volumen a la izquierda, como para indicar, por el contraste, la imposibilidad de dos lados absolutamente iguales, la imposibilidad de la armonía simétrica heredada, para el dibujo del cuerpo, de la propuesta neoclásica, puesta de nuevo en escena por los académicos brasileños. Tampoco el cuerpo fijo en la pose obedece a la inmovilidad, sino que pende ligeramente en la diagonalidad de la línea que continúa el rostro hasta el margen inferior de la tela, sugiriendo un movimiento, ligerísimo, es verdad, pero un movimiento, lo que siempre es una rebeldía.

Así, en las bandas verticales se reiteran y amplían los procedimientos expresivos de los recursos constitutivos de la materialidad de la pintura, originando las mismas oposiciones fundamentales detectables en las fajas horizontales: trazos curvilíneos y recti-

líneos, movimientos diagonales y verticales, efectos de expansión y contención en la construcción de las formas, sobremoldeados por los efectos de enrarecimiento y saturación, mezcla y pureza, disolución y contorno, obtenidos con el uso de los colores.

A esas categorías contrastantes en el plano de la expresión, corresponde la tensión en la concurrencia de los contenidos de ocultamiento y revelación. Los contrastes plásticos hacen resaltar del fondo la figura cálida de una nueva mujer, revelándose ahí la pulsación de una enunciación femenina, la organización del recorrido temático de una nueva femineidad.

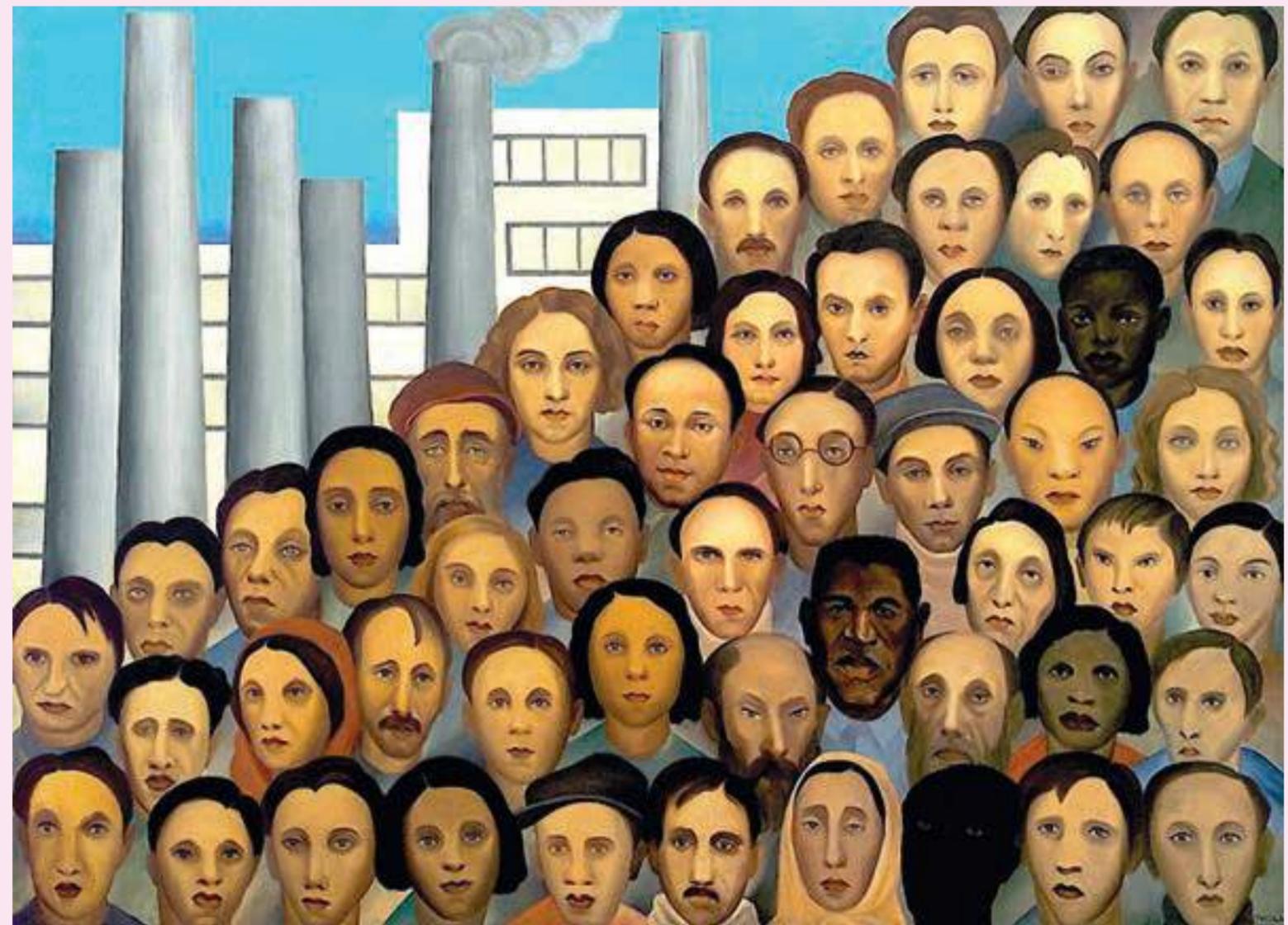
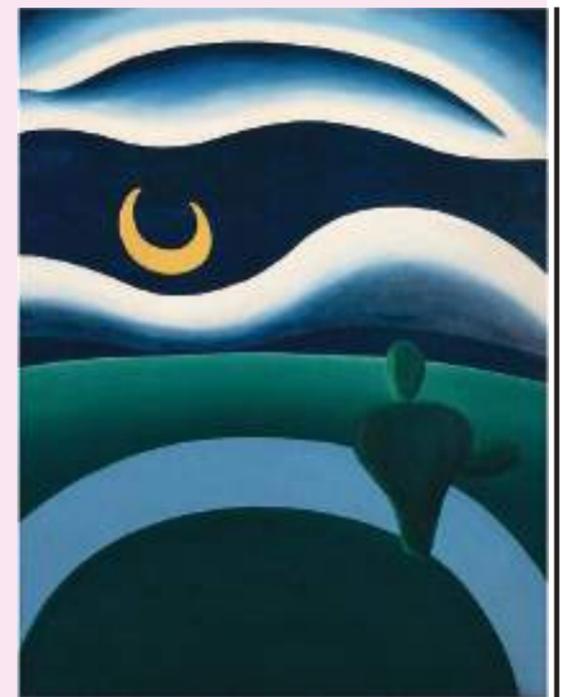
Como si quisiera hacerse bonita para la mirada del otro, la mujer que posa, la mujer que se contempla en el espejo de la tela, es la mujer que ofrece el cuerpo suelto bajo la vestimenta, la sexualidad saltando de la simbología triangular reiterada en los encuentros V de líneas oblicuas.

Como si hiciera el recorrido inverso al del personaje de Guimaraes Rosa que, en el cuento «El espejo», se desviste de las capas constitutivas de su ser hasta mirarse en el espejo y contemplar el vacío, esa mujer que se pinta se rellena de materialidad cromática, para realzar detalles y formas que saturan su imagen de mujer.

Esa mujer se abre el escote, pero oculta el contorno del cuerpo, muestra una de las manos y esconde la otra, delinea sensualmente la boca, esculpe la nariz y deshace la oreja.

Pero es en el ojo que ve y pinta el mundo, donde está el detalle más significativo del rostro. La sombra creada por la disolución de los mismos azul y rojo que envuelven el cuerpo, sirve aquí como figura de la expresión que construye el contenido de la confusión, de la ilusión, creando el significado de la imposibilidad de verlo todo y representarlo tal y como se presenta a la mirada. Pero hechos de brillo y definición, bajo el efecto de sombreado, los ojos son efectivamente la «puerta del error», como descubrió Guimaraes Rosa. La imperfección de la mirada, la imperfección del arte, la imperfección del ser, no están en oposición a la perfección, sino en el continuo movimiento de tensión y relajamiento que, inaugurando la relación del hombre con el mundo de los sentidos, se extiende en las varias posibilidades de atribuir forma a ese sentido y las compone siempre como imperfectas, como «nostalgias» de la perfección (Greimas, 1987).

Observe un tercer autorretrato de Tarsila, pintado en 1924, y nuevamente en 1926: colores diluidos, po-



Arriba, *La luna*, 1928; y junto a estas líneas, *Obreros*, 1933.



cos densos en lo que es casi un nuevo dibujo del rostro (fig.3). Ahí también se puede ver, ahora no en los ojos, sino en la suspensión de una forma que toca la parte superior de la tela, para alejarse de la inferior, la contradicción del adorno que hiere la simplicidad, la sorpresa del arete al salirse del contorno tan bien delineado, de la osadía de un rostro libre en el espacio. El adorno, el rojo de la boca, los ojos ahora libres de mentira, el rostro y el cuerpo libres del modelado académico, esas tres mujeres son la misma mujer y todas las mujeres.

Es la idea de la femineidad, mejor aún, la idea de ser y hacerse mujer lo que se construye. Los dos detalles, los aretes y el gran cuello, exagerados en los dos últimos autorretratos, desobedecieron una expectativa, problematizaron la figura suave y diluida del primer retrato, para afirmarse por la agresividad de la exhibición, poniendo de relieve ciertas señales del ser femenino.

Esa mujer pintada por una mujer está diciendo, heme aquí, la mujer que siempre estuvo en las figuraciones de las pinturas de todos los tiempos, la mujer que casi nunca estuvo en la firma de un cuadro. Heme aquí y esta no soy yo, sino otra, todas. Heme aquí, con grandes aretes y vestido rojo, llamando la atención sobre la mujer que siempre soy y que ya no soy más, haciéndome mujer en detalles de adornos que son solo eso —adornos— para distraer los ojos del espectador, para concentrarlos en la ilusión pictórica que permite hasta la exageración la cualidad

de la irrelevancia. Heme aquí para transformar a la mujer en la posibilidad del sujeto productor —no solo modelo— del efecto estético.

Tendrían razón los que la encontraban bonita, gallarda, musa. Tendrían razón los que la adulaban llamándola guajirita, señorita. Tendrían, sin embargo, más razón si la trataran, sobre todo, como artista, y si en sus discursos críticos eliminaran el deslumbramiento, que acababa por ir de la mujer al cuadro, cuando el cuadro, los cuadros, por sí mismos y por todo lo que representaban, eran los que sí merecerían las críticas, halagüeñas o de rechazo. A fin de cuentas, nadie se refería en los textos críticos, en las presentaciones de catálogos, en las notas periodísticas, a la gordura de Di Cavalcanti, a la pequeña estatura de Portinari, a la belleza de Ismael Nery. Tampoco nadie se refería a las dotes físicas o al vestuario de la tímida Anita.

Y si la belleza ofrece ventajas y fama, también puede poner en duda el talento. Tarsila, por su parte, fue la belleza de sus cuadros más que la belleza de sus vestidos o de su rostro. El rostro bello de Tarsila que queda de herencia es el de los autorretratos. Y ahí ellos no son más la mujer Tarsila, sino la pintura de Tarsila. Se ve que ella fue vanidosa y complaciente con la corte que le hacían, pues no hay referencias en su correspondencia o entrevistas a que la molestara ese tratamiento. Pero eso ya tampoco importa. Sobre las curiosidades mundanas, lo que se impuso fue la memoria estética de Tarsila.

Y concluyo con una última composición, retomo la pregunta que, años después de la efervescencia de los primeros momentos de la revolución geometrizar de la pintura, hizo Léger al crítico brasileño Sergio Milliet: «¿Y qué pasó con aquella linda Tarsila?», para responderle con la sabiduría de un feminista *avant la lettre*, un «antropófago paulista» citado por la crítica de O Paiz, en 1929: «Tarsila es el mayor pintor brasileño» (*Revista de Antropofagia*, primero de agosto, 1929).

Traducción: Arsenio Cicero San cristóbal

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amaral, Aracy: *Tarsila: sua obra, seu tempo*. São Paulo: Perspectiva. Editora da Universidade de São Paulo, 1975a
- : «As artes plásticas» (1917-1930). Avila, Afonso. *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975b.
- Argan, Giulio Carlo: *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- Greimas, Algirdas-Julien: *De l'imperfection*. París: Péri-gueux, 1987.
- Greimas, A.J, y J. Courtés: *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. París: Hachette, 1986.

Arriba, Tarsila do Amaral, hacia 1925.
Junto a estas líneas, *El lago*, 1928.

Ministerio da Fazenda <https://portal.fazenda.sp.gov.br/> Museu Virtual (reproducción, vía internet, del Autorretrato del acervo del Banco Central).

Museu Nacional de Belas Artes: *O Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Banco Safra, 1985.

Penteado, Yolanda: *Tudo em cor de rosa*. Río de Janeiro, Nova Fronteira, 1976.

Revista de Antropofagia. Reedición de la revista literaria publicada en São Paulo, primera y segunda «denticiones», (1928-1929). Edición facsimilar, São Paulo: Abril, Metal Leve, 1975.

Rosa, João Guimarães: *Ficção completa*. Río de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.

Arriba, *O mamoeiro* (papaya), 1925.
Debajo, *Autorretrato o El manto rojo*, 1923.



Santiago, Silviano: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

-----: «Vanguardia: um conceito e possivelmente um método». Avila, Afonso. *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

Tarsila, São Paulo: Art. Editora, Círculo do Livro, s.d.

Teixeira, Lucía: *As cores do discurso: análise do discurso da crítica de arte*. Nitéroí, EDUFF, 1996.

-----: «A praxis enunciativa num auto-retrato de Tarsila do Amaral». Conferencia presentada en el Centro de Estudios Sociosemióticos de la PUC-SP, Jornada Semiótica e imagen, mayo, 1997. Mimeografiado.



Manifiesto de poesía. Palo del Brasil*

La poesía existe en los hechos. Los turgios de azafrán y de ocre en los verdes de la Favela, bajo el azul cabralino, son hechos estéticos. El Carnaval de Río es el acontecimiento religioso de la raza. Palo-del-Brasil. Wagner sucumbe ante las Escuelas de Samba de Botafogo. Bárbaro y nuestro. La formación étnica rica. Riqueza vegetal. El mineral. La cocinada del vatapá. El oro y la danza.

§

Toda la historia Tordesillas y la historia comercial del Brasil. El lado docto, el lado citas, el lado autores conocidos. Conmover. Rui Barbosa: un sombrero de copa en Senegambia. Todo revierte en riqueza. La riqueza de los bailes y de las frases hechas. Negras de Jockey. Odaliscas en Catumbí. Hablar difícil.

§

El lado docto. Fatalidad del primer blanco aportado y dominador político de selvas salvajes. El bachiller. No podemos dejar de ser doctos. Doctores. País de dolores anónimos, de doctores anónimos. El Imperio fue así. Eruditamos todo. Olvidamos el gavilán de penacho.

La nunca exportación de poesía. La poesía anda oculta en los bejuco maliciosos de la sabiduría. En las lianas de la morriña universitaria.

§

Pero hubo un estallido en las enseñanzas. Los hombres que sabían todo se deformaron como globos inflados. Reventaron.

La vuelta a la especialización. Filósofos haciendo filosofía, críticos crítica, amas de casa tratando de cocina.

La poesía para los poetas. Alegría de los que no saben y descubren.

§

Había habido la inversión de todo, la invasión de todo: el teatro de tesis y la lucha en el palco entre morales e inmoraes. La tesis debe ser decidida en guerra de sociólogos, de hombres de ley, gordos y dorados como Corpus Juris.

Ágil el teatro, hijo de saltimbanquis. Ágil e ilógico. Ágil la novela, nacida de la invención. Ágil la poesía.

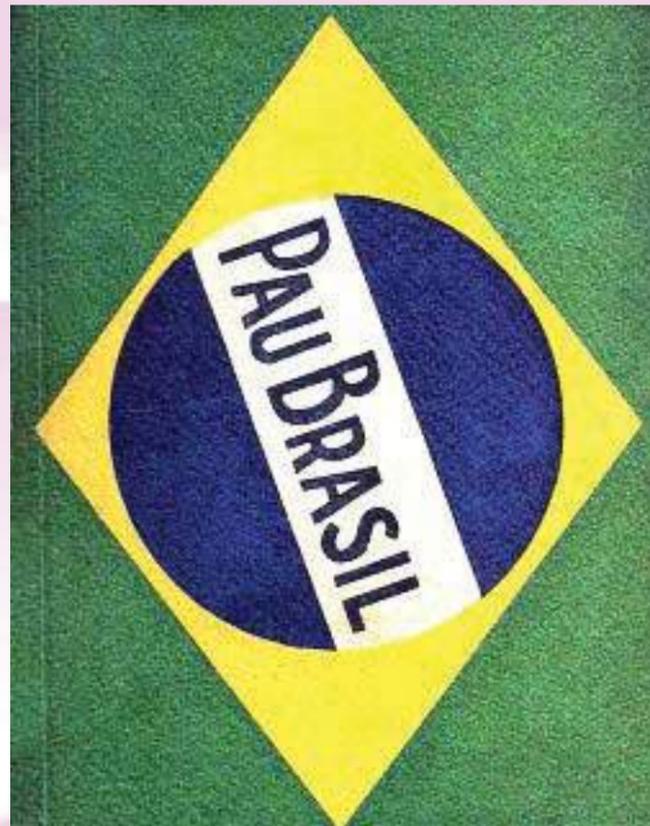
La Poesía Palo-del-Brasil. Ágil y cándida. Como una criatura.

§

Una sugerencia de Blaise Cendrars: — Tenéis las locomotoras llenas, vais a partir. Un negro gira el manubrio del desvío rotativo en que estáis. El menor descuido os hará partir en dirección opuesta a vuestro destino.

§

Contra el gabinetismo, la práctica culta de la vida. Ingenieros en vez de jurisconsultos, perdidos como chinos en la genealogía de las ideas.



La lengua sin arcaísmos, sin erudición. Natural y neológica. La contribución millonaria de todos los errores. Como hablamos. Como somos.

§

No hay lucha en tierra de vocaciones académicas. Hay sólo uniformes. Los futuristas y los demás.

Una única lucha — la lucha por el camino. Separemos: Poesía de importación. Y la Poesía Palo-del-Brasil, de exportación.

§

Hubo un fenómeno de democratización estética en las cinco partes sabias del mundo. Instituyérase el naturalismo. Copiar. Cuadro de ovejas que no fuera de pura lana, no servía. La interpretación en el diccionario de las Escuelas de Bellas Artes quería decir reproducir tal cual... Vino el pirograbado. Las chicas de todos los hogares se volvieron artistas. Apareció la cámara fotográfica. Y con ella todas las prerrogativas del pelo largo, de la caspa y de la misteriosa genialidad del ojo virola — el artista fotógrafo.

En la música, el piano invadió las salitas desnudas, con almanaques en la pared. Todas las chicas se volvieron pianistas. Surgió la pianola y el piano de cola. La pianola. Y la ironía eslava compuso para la pianola. Stravinsky.

La estatuaría se quedó atrás. Las procesiones salieron nuevecitas de las fábricas. Sólo no se inventó una máquina de hacer versos — ya había el poeta parnasiano.

§

Entonces la revolución indicó apenas que el arte se volvía hacia las élites. Y las élites comenzaron deshaciendo. Dos fases:

1, la deformación a través del impresionismo, la fragmentación, el caos voluntario. De Cézanne y Mallarmé, Rodin y Debussy hasta ahora. 2, el lirismo, la presentación en el templo, los materiales, la inocencia constructiva.

El Brasil oportunista. El Brasil docto. Y la coincidencia de la primera construcción brasileira en el movimiento de reconstrucción general. Poesía Palo-del-Brasil.

§

Como la época es milagrosa, las leyes nacieron de la propia rotación dinámica de los factores destructivos.

La síntesis
El equilibrio
El acabado de carrocería
La invención
La sorpresa
Una nueva perspectiva
Una nueva escala.

§

Cualquier esfuerzo natural en ese sentido será bueno. Poesía Palo-del-Brasil.

* Tomado de Oswald de Andrade, *Obra escogida*, pp 2-7. Traducción de Héctor Olea.



Tarsila do Amaral, *La luna*, detalle, 1928.

§
El trabajo contra el detalle naturalista —por la *síntesis*, contra la morbidez romántica— por el *equilibrio* geométrico y por el *acabado* técnico; contra la copia, por la *invención* y por la *sorpresa*.

§
Una nueva perspectiva:
La otra, la de Paolo Uccello creó el naturalismo de apogeo. Era una ilusión óptica. Los objetos distantes no disminuían. Era una ley de apariencia. Entonces, el momento fue de reacción a la apariencia. Reacción a la copia. Substituir la perspectiva visual y naturalista por una perspectiva de otro orden: sentimental, intelectual, irónica, ingenua.

Una nueva escala:
La otra, la del mundo proporcionado con letras en los libros y manos en los brazos. El anuncio produciendo letras mayores que torres. Y las nuevas formas de la industria, del transporte, de la aviación. Postes. Gasolineras. Rieles. Laboratorios y talleres técnicos. Voces y de alambres y ondas y fulguraciones. Estrellas familiarizadas con negativos fotográficos. El correspondiente de la sorpresa física en el arte.

La reacción contra el asunto invasor, ajeno a la finalidad. La obra teatral de tesis era un arreglo monstruoso. La novela de ideas, una mezcolanza. El cuadro histórico, una aberración. La escultura elocuente, un pavor sin sentido.

Nuestra época anuncia la vuelta al *sentido puro*.
Un cuadro son líneas y colores. La estatuaría son volúmenes bajo la luz. La Poesía Palo-del-Brasil es un comedor dominguero, con pajaritos cantando en la selva reducida de las jaulas, un sujeto flaco componiendo un vals para flauta y la Mariquita leyendo el diario. En los diarios anda todo el presente.

§
Ninguna fórmula para la contemporánea expresión del mundo. *Ver con ojos libres*.

§
Tenemos la base doble y presente —la selva y la escuela. La raza crédula y dualista y la geometría, el álgebra y la química luego, después de la mamadera y del té de yerba-buena. Una mezcla de “duérmeme mi niño, duérmeme ya-ya, si no viene el cuco que te comerá” y de ecuaciones.

Una visión que embone en los émbolos de los molinos, en las turbinas eléctricas, en las fábricas productoras, en las cuestiones bursátiles, sin perder de vista el Museo Nacional. Palo-del-Brasil.

§
Obuses de elevadores, cubos de rascacielos y la resarcida pereza solar. La rezada. El Carnaval. La energía íntima. El zorzal. La hospitalidad un poco sensual, amorosa. La nostalgia de los hierve-hierbas y los campos de aviación militar. Palo-del-Brasil.

§
El trabajo de la generación futurista fue ciclópeo. Ajustar el reloj imperio de la literatura nacional. Realizada esta etapa el problema es otro. Ser regional y puro en su época.

§
El estado de inocencia substituyendo al estado de gracia que puede ser una actitud del espíritu.

§
El contrapeso de la originalidad nativa para inutilizar la adhesión académica.

§
La reacción contra todas las indigestiones de sabiduría. Lo mejor de nuestra tradición lírica. Lo mejor de nuestra demostración moderna.

§
No más brasileños de nuestra época. Lo necesario de química, de mecánica, de economía, de balística. Todo digerido. Sin mitin cultural. Prácticos. Experimentales. Poetas. Sin reminiscencias librescas. Sin comparaciones de apoyo. Sin investigación etimológica. Sin ontología.

§
Bárbaros, crédulos, pintorescos y tiernos. Lectores de diarios. Palo-del-Brasil. La selva y la escuela. El Museo Nacional. La cocina, el mineral y la danza. La vegetación. Palo-del-Brasil.

(*Correio da Manhã*, Río de Janeiro, 18 de marzo de 1924)

Manifiesto Antropófago*



Solo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente. Única ley del mundo. Expresión enmascarada de todos los individualismos, de todos los colectivismos. De todas las religiones. De todos los tratados de paz.

Tupí, or not tupí that is the question.

Contra todos los catecismos. Y contra la madre de los Gracos. Solo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago. Estamos cansados de todos los casados católicos sospechosos puestos en drama. Freud acabó con el enigma mujer y con otros sustos de la psicología impresa.

Lo que atropellaba la verdad era la ropa; el impermeable entre el mundo interior y el mundo exterior. La reacción contra el hombre vestido. El cine americano informará. Hijos del sol, madre de los vivos. Hallados y amados ferozmente, con toda la hipocresía de la afloranza, por los inmigrados, por los traficados, por los turistas. En el país de la "víbora-víbora".³

Fue que nunca tuvimos gramáticas, ni colecciones de viejos vegetales. Y nunca supimos lo que era urbano, suburbano, fronterizo y continental. Holgazanes en el mapamundi del Brasil.

Una conciencia participante, una rítmica religiosa.

Contra todos los importadores de conciencia enlatada. La existencia palpable de la vida. Y la mentalidad prelógica para que el Sr. Lévy-Bruhl estudie.

Queremos la revolución Caribe. Mayor que la revolución francesa. La unificación de todas las revueltas eficaces en dirección del hombre. Sin nosotros Europa ni siguiera tendría su pobre declaración de los derechos humanos.

La edad de oro anunciada por América. La edad de oro. Y todas las *girls*. Filiación. El contacto con el Brasil Caribe. *Où Villeganhon print terre*. Montaigne. El hombre natural. Rousseau. De la Revolución Francesa al Romanticismo, a la Revolución Bolchevique, a la Revolución Surrealista y al bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminamos. Nunca fuimos catequizados. Vivimos a través de un derecho sonámbulo. Hicimos que Cristo naciera en Bahía. O en Belem do Pará.

Pero nunca admitimos el nacimiento de la lógica entre nosotros.

Contra el Padre Vieira. Autor de nuestro primer préstamo, para ganar comisión. El rey-analfabeto le dijo: ponga eso en el papel pero sin mucha labia. Se hizo el préstamo. Gravamen para el azúcar brasileño. Vieira dejó el dinero en Portugal y nos trajo la labia. El espíritu se rehúsa a concebir el espíritu sin el cuerpo. El antropomorfismo. Necesidad de la vacuna antropofágica. Para el equilibrio contra las religiones de meridiano. Y las inquisiciones exteriores.

Solo podemos atender al mundo oracular.

Teníamos a la justicia codificación de la venganza. La ciencia codificación de la Magia. Antropofagia. La transformación permanente del Tabú en totem.

Contra el mundo reversible y las ideas objetivadas. Cadaverizadas. El *stop* del pensamiento que es dinámico. El individuo víctima del sistema. Fuente de las injusticias clásicas. De las injusticias románticas. Y el olvido de las conquistas interiores.

Derroteros. Derroteros. Derroteros. Derroteros. Derroteros. Derroteros. Derroteros.

El instinto Caribe.

Muerte y vida de las hipótesis. De la ecuación *yo* parte del *Cosmos* al axioma *Cosmos* parte del *yo*. Subsistencia. Conocimiento. Antropofagia.

Contra las élites vegetales. En comunicación con el suelo.

Nunca fuimos catequizados. Lo que hicimos fue un carnaval. El indio vestido de sena-

dor del Imperio. Fingiéndose Pitt. O figurando en las óperas de Alencar lleno de buenos sentimientos portugueses.

Ya teníamos comunismo. Ya teníamos lengua surrealista. La edad de oro.

Catiti Catiti
Imara Notiá
Notiá Imara
Ipeyú²

La magia y la vida. Teníamos la relación y la distribución de los bienes físicos, de los bienes morales, de los bienes de dignidad. Y sabíamos transponer el misterio y la muerte con el auxilio de algunas fórmulas gramaticales.

Le pregunté a un hombre lo que era el Derecho. Me respondió que era la garantía del ejercicio de la posibilidad. Ese hombre se llamaba José de Galimatías. Me lo comí. Solo hay determinismo donde no hay misterio. ¿Pero qué tenemos que ver con todo eso?

Contra las historias del hombre que comienzan en el Cabo Finisterre. El mundo sin fechas. Sin rúbricas. Sin Napoleón. Sin César.

La fijación del progreso por medio de catálogos y aparatos de televisión. Solo la maquinaria. Y los transfusores de sangre.

Contra las sublimaciones antagónicas. Traídas en las carabelas.

Contra la verdad de los pueblos misioneros, definida por la sagacidad de un antropófago, el Vizconde de Cairú: Es la mentira muchas veces repetida.

Pero no fueron cruzados los que vinieron. Fueron fugitivos de una civilización que estamos comiendo, porque somos fuertes y vengativos como el Jabutí.³

Si Dios es la conciencia del Universo Increado, Guaraci es la madre de los vivos. Yací es la madre de las plantas.

No tuvimos especulación. Pero teníamos adivinamiento. Teníamos Política que es la ciencia de la distribución. Y un sistema social-planentario.

Las migraciones. La fuga de los estados tediosos. Contra las esclerosis urbanas. Contra los Conservatorios y el tedio especulativo.

De William James a Voronoff. La transfiguración del Tabú en tótem. Antropofagia. El pater familias y la creación de la Moral de la Cigüeña; Ignorancia real de las cosas + falta de imaginación + sentimiento de autoridad ante la prole curiosa.

Es necesario partir de un profundo ateísmo para llegar a la idea de Dios. Pero el caribe no necesitaba de ello. Tenía a Guaraci.

El objetivo creado reacciono como los Ángeles de la Caída. Después Moisés divaga. ¿Pero qué tenemos que ver con todo eso?

Antes de que los portugueses descubrieran Brasil, el Brasil ya había descubierto la felicidad.

Contra el indio de antorcha. El indio hijo de María, ahijado de Catalina de Médicis y yerno de Don Antonio de Mariz.

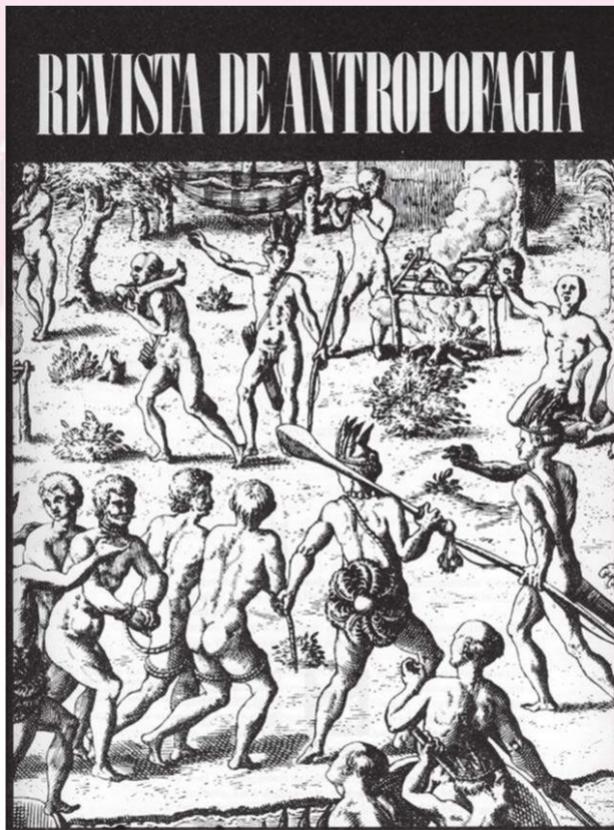
La alegría es la prueba de los nueves.

En el matriarcado de Pindorama.

Contra la Memoria fuente de costumbre. La experiencia personal renovada. Somos concretistas. Las ideas toman su lugar, reaccionan, queman gente en las plazas públicas. Suprimamos las ideas y demás parálisis. Por los derroteros. Creer en las señas, creer en los instrumentos y en las estrellas.



* Tomado de Oswaldo de Andrade, *Obra escogida*, pp 66-72. Traducción de Héctor Olea.)



Contra Goethe, la madre de los Gracos, y la Corte de Don Juan VI.
La alegría es la prueba de los nuevos.

La lucha entre lo que se llamaría Increado y la Creatura-ilustrada por la contradicción permanente del hombre y su Tabú. El amor cotidiano y el *modus vivendi* capitalista. Antropofagia. Absorción del sacro enemigo. Para transformarlo en tótem. La humana aventura. La terrena finalidad. Sin embargo, sólo las élites puras consiguieron realizar la antropofagia carnal, que trae en sí el más alto sentido de la vida y evita todos los males identificados por Freud, males catequistas. Lo que se da no es una sublimación del instinto sexual. Es la escala termométrica del instinto antropofágico. De carnal se vuelve volitivo y crea la amistad. Afectivo, el amor. Especulativo, la ciencia. Se desvía y se transfiere. Llegamos al envilecimiento. La baja antropofagia hacinada en los pecados del catecismo — la envidia, la usura, la calumnia, el asesinato. Peste de los llamados pueblos cultos y cristianizados, es contra ella que estamos actuando. Antropófagos. Contra Anchieta cantándole a las once mil vírgenes del cielo, en tierra de Iracema — el patriarca João Ramalho fundador de Sao Paulo.

Nuestra independencia aún no fue proclamada. Frase típica de Don Juan VI: — ¡Hijo mío, ponte esa corona en la cabeza, antes de que algún aventurero lo haga! Expulsamos a la dinastía. Es necesario expulsar el espíritu bragantino, las ordenaciones y el rapé de María da Ponte.

Contra la realidad social, vestida y opresora, puesta en catastro por Freud — la realidad sin complejos, sin locura, sin prostituciones y sin penitenciarías del matriarcado de Pindorama.
En Piratiningá.
Año 374 de la Deglución del Obispo Sardinha.

Revista de Antropofagia, São Paulo, Año I, N° 1, mayo de 1928.

NOTAS

¹ La Cobra Grande (víbora-víbora) es una figura mitológica del indigenismo brasileño, temida por su maldad, ya que al tomar la forma viperina, voltea las embarcaciones. (N. de T.).

² Este poema *tupí-guaraní* pre-concreto (como lo definiría Haroldo de Campos) fue extraído por O. de Andrade del libro *O Selvagem*, de Couto de Magalhaes, dentro del mismo espíritu con el que el autor se valió de textos de cronistas del Brasil colonial. Se trata de una invocación a la Luna nueva:

Lunanueva Lunanueva
Arresopla en fulano
En Fulano arresopla
Recuerdos de mí

(N. del T.).

³ Jabutí, tortuga terrestre. El Jabutí es el héroe invencible de los cuentos indígenas del Amazonas. Aunque inofensivo, aparece en las narraciones como astuto y vengativo, superando animales más fuertes como lo son generalmente la onza y el jaguar (N. de T.).

El pasado en la Historia Literaria: *Modos de ver*

José Luís Jobim
Ensayista y crítico brasileño.
Profesor de la Universidade Federal
Fluminense, Nitéroí, RJ.

Como sabemos, existen distintas formas de ver el pasado. De acuerdo al principio que empleemos en el modo que escojamos, tendremos resultados diferentes. Cuando hablamos de historia de la literatura brasileña, por ejemplo, podemos, entre varias opciones, ubicarla dentro de un conjunto de textos más amplio temporal y geográficamente, que la caracterice como una de las manifestaciones de una herencia que se remonta a los orígenes de la latinidad, o ponerla en un grupo más restringido, a partir del siglo XIX y en relación con Portugal. De cualquier modo, la misma delimitación del sentido de lo que llamaremos literatura brasileña, formará parte también de un principio empleado para definirla, y no es ninguna novedad decir que, como discurso, la propia Historia se construye a partir de principios o premisas no necesariamente visibles para quien la lleva a cabo. En este breve trabajo, tomando en cuenta principalmente la literatura brasileña, después de presentar una de las perspectivas de la derivación europea, pasaremos a la cuestión de la filiación nacional, a través, sobre todo, de las categorías «imitación», «autonomía» y «originalidad», buscando señalar algunos aspectos del lenguaje y de las circunstancias en que se materializó la aspiración unitaria de lo nacional, en sus diversas manifestaciones.

Oswald de Andrade



Derivaciones europeas en el Continente Americano
Si empezáramos por el punto de vista más amplio temporal y geográficamente, o sea, por aquel que enfatiza la derivación de largo plazo de las literaturas nacionales en relación con una herencia latina (y europea, por lo tanto), un ejemplo siempre recordado de valorización de la herencia latina sería *Literatura Europea y Edad Media Latina*, de Ernst Robert Curtius (1886-1956), publicado originalmente en 1948. En este libro, Curtius defiende que, no obstante ningún periodo de la historia de la literatura europea fuese tan poco conocido y examinado como la literatura latina de la alta y de la baja Edad Media, una visión histórica de Europa deja claro que precisamente ese periodo ocupa una posición clave, como vínculo entre la Antigüedad en decadencia y el mundo occidental que se iba formando lentamente (Curtius, 1996). Sin embargo, en este caso, voy a preferir traer al intelectual dominicano Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) como ejemplo de posicionamiento a fa-

vor de una inserción de la literatura en un conjunto de textos más amplio temporal y geográficamente, que la caracterice como una de las manifestaciones de una herencia latina. Henríquez Ureña fue un hombre transnacional, profesor en México, Estados Unidos y Argentina, que en 1928, todavía en el periodo de las llamadas «vanguardias literarias», publicó *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. En este libro, contemporáneo del

Manifiesto Antropófago, de Oswald de Andrade, y de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, Ureña defiende la tesis de una filiación latina de largo plazo y con centros geográficamente diferentes, pero siempre europeos:

Aceptemos, francamente, como inevitable, la situación compleja: al expresarnos habrá en nosotros, junto a la porción sola, nuestra, hija de nuestra vida, a veces con herencia indígena, otra porción substancial, aunque sólo fuere el marco, que recibimos de España. Voy más lejos: no sólo escribimos el idioma de Castilla, sino que pertenecemos a la Romania, la familia que constituye todavía una comunidad, una unidad de cultura, descendiente de la que Roma organizó bajo su potestad; pertenecemos — según la repetida frase de Sarmiento — al Imperio Romano. Litera-

namente, desde que adquirieron plenitud de vida las lenguas romances, a la Romania nunca le ha faltado centro, sucesor de la Ciudad Eterna: del siglo XI al siglo XIV fue Francia, con oscilaciones iniciales entre Norte y Sur; con el Renacimiento se desplaza a Italia; luego, durante breve tiempo, tiende a situarse en España; desde Luis XIV vuelve a Francia. Muchas veces la Romania ha extendido su influjo a zonas extranjeras, y sabemos cómo París gobernaba a Europa, y de paso a las dos Américas, en el siglo XVIII; pero desde comienzos del siglo XIX se definen, en abierta y perdurable oposición, zonas rivales: la germánica, suscitadora de la rebeldía; la inglesa, que abarca a Inglaterra con su imperio colonial, ahora en disolución, y a los Estados Unidos; la eslava... Hasta políticamente hemos nacido y crecido en la Romania. Antonio Caso señala con eficaz precisión los tres acontecimientos de Europa cuya influencia es decisiva sobre nuestros pueblos: el Descubrimiento, que es acontecimiento español; el Renacimiento, italiano; la Revolución, francés. El Renacimiento da forma —en España sólo a medias— a la cultura que iba a ser trasplantada a nuestro mundo; la Revolución es el antecedente de nuestras guerras de independencia. Los tres acontecimientos son de pueblos románicos. No tenemos relación directa con la reforma, ni con la evolución constitucional de Inglaterra, y hasta la independencia y la Constitución de los Estados Unidos alcanzan prestigio entre nosotros merced a la propaganda que de ellas hizo Francia (Henríquez Ureña, 1960 [1928], p.250).

Claro, sabemos también que, entre los sentidos de larga duración del mismo término *literatura*, existe aquel derivado de la lengua latina, que va de *litterae* (letras) a *litteratura*, y después a todas las palabras correspondientes en las lenguas occidentales, como *literatura* (portugués y español), *literature* (inglés), *Literatur* (alemán), *littérature* (francés), *letteratura* (italiano), entre otras, trayendo para el término una asociación inevitable con la escritura. Pero sabemos también que, después de la estabilización de los adjetivos nacionales al lado de este vocablo (*literatura brasileña*, *literatura portuguesa*, *literatura francesa*, etcétera), estos adjetivos ganaron, a partir del siglo XIX, una enorme fuerza semántica.



Historias nacionales

En el número de la revista *Le Genre Humain* de junio de 1993, dedicado a *L'Ancien et le Nouveau*, Maurice Olander (p. 7) dice que, en las sociedades de tradición bíblica, la división entre lo antiguo y lo nuevo tiene una finalidad: contar la historia providencial de la humanidad, construyendo una narrativa de un antes y un después, cuyo soporte central sería la aparición del cristianismo. En lo que concierne a las historias de la literatura brasileña, tal vez podamos decir que su intención muchas veces fue la de hacer una narrativa del antes y del después cuyo eje sería el surgimiento de lo nacional. Es por eso que el reciente cuestionamiento de la centralidad de lo nacional afecta el sentido de estas historias para el lector de hoy, y guarda relación con el surgimiento de otras hipótesis y maneras de ver el pasado.

Si en el proceso de elaboración de la nacionalidad, se construyó un cierto sentido amplio de lugar, que adquiere una dimensión espacial (asociada a un territorio) y una dimensión política (asociada al Estado-nación), también se respondió, no obstante, a la pretensión de unidad de esta elaboración. En ocasiones lo que se buscó no fue el conjunto de lo nacional, sino el de una región. En el caso de los regionalismos brasileños, es interesante recordar que la misma división de Brasil en «estados» (y la modificación de los nombres y territorios de estos «estados»), o incluso esta clasificación por

«regiones» (sudeste, centro-oeste, nordeste, norte y sur) sobrepuesta a aquella división, es, en cierto sentido, más o menos reciente. Si hoy «regiones» y «estados» invocan su pertenencia a lo nacional, sea para marcar la inserción de la cultura local, sea para exigir presupuestos y atención a pleitos *regionales* o *estatales*, esto no anula el hecho de que, en esta reivindicación, también se apela a la especificidad del «estado» o «región» reivindicadora. Tampoco debemos olvidar la corta duración histórica de los términos en que se ubican estas divisiones y clasificaciones, no sólo en Brasil o en América del Sur. Si dirigiéramos nuestra mirada al contexto europeo, Store (2003, p. 252) nos informa que la división de Francia en *départements* viene de la Revolución Francesa, mientras que muchas regiones alemanas fueron creadas durante el periodo napoleónico. Por consiguiente, la identidad regional correspondiente es, como la de los Estados-Nación, esencialmente una creación moderna —lo que se aplicaría también a regiones más antiguas, como Cataluña, Bretaña, Sajonia—. En Europa, Storm observa que incluso el carácter de regionalismo —movimiento que promovió el estudio y reforzamiento de la identidad regional— cambió profundamente alrededor de 1890. Durante la mayor parte del siglo XIX, el estudio de la propia región era casi exclusivamente el trabajo de miembros de sociedades académicas (*learned societies*) o asociaciones. Los principales temas de investigación y debate eran el telón de fondo histórico, arqueológico o geográfico de la región, relacionado con su sentido dentro del contexto nacional. Aunque dichas sociedades generalmente profesaban una vocación pedagógica, los documentos que producían y las ponencias que organizaban eran básicamente dirigidos a sus miembros, reclutados de entre una pequeña élite de notables locales.

Así, Storm pone en duda que el regionalismo fuera el foco de estas asociaciones, puesto que *la región era considerada a partir de una perspectiva nacional*. Generalmente, lo que importaba era la contribución histórica de cada región a la grandeza de la tierra-madre, no la identidad particular que distinguía a la región frente al todo. Esto sólo cambiaría hacia fines del siglo XIX, cuando un grupo de miembros jóvenes y bien educados de la elite provinciana quiso alcanzar un público más amplio, lo que exigió otras formas de

expresión y sociabilidad. En lugar de promover estudios académicos (*scholarly studies*), las nuevas asociaciones intentaron movilizar a las clases media y baja, animándolas a participar en actividades básicamente recreativas. Se organizaron excursiones y festivales, crearon museos locales, y festejaban una identidad compartida, que no estaba constituida por un pasado mítico, sino principalmente por una cultura popular contemporánea (folclor, artesanía, arquitectura). Este despertar de las provincias habría ocurrido más o menos al mismo tiempo en toda Europa, convirtiendo el regionalismo en movimiento de masas. (Store, 2003, p. 253-4)

Sabemos que en el Brasil del siglo XIX el conocimiento de la región podía darse como un derivado de lo nacional. La propuesta de fundación del Instituto Histórico y Geográfico Brasileño, en la primera mitad de ese siglo, fue justificada por la falta de una institución que «se ocupe en centralizar inmensos documentos preciosos, ahora dispersos en las provincias, y que pueden servir para la historia y la geografía del imperio» (*Revista del IHGB*, 1839, p. 5-6).

La mención del imperio nos recuerda que, en el caso brasileño, la monarquía fue un elemento importante para la consolidación del Estado poscolonial. Como la corte se ubicaba en la ciudad de Río de Janeiro, la «centralización» que se solicitaba en la mencionada propuesta de fundación del IHGB en el periodo imperial, ocurriría efectivamente ahí. Sin embargo, incluso después, ya a comienzos del siglo XX, el testimonio a João do Rio presentado por Sílvio Romero, entonces consagrado como historiador y crítico, mantiene el tono de centralizar en la capital también el habla *de y sobre* las regiones: «La función de las provincias, prefiero llamarlas así, del norte, sur, centro y oeste, es la de producir la variedad en la unidad y la de suministrar a la Capital sus mejores talentos» (*Apud* João do Rio, 1907).

Afirmación nacional, imitación y autonomía

En lo que concierne a estrategias de afirmación nacional en el Brasil poscolonial, para empezar, como no había memoria previa de grandeza o de destino nacional, era imposible cualquier construcción que se legitimara como prolongación de una historia tradicional. Puesto que la memoria de larga duración anteriormente vigente era la de la metrópoli,

después de la independencia surgió la necesidad de enfatizar la diferencia y la autonomía, de producir otra forma de historicidad poscolonial, a partir de un punto de vista presentado como *nacional*, que va, inclusive, a reinterpretar el pasado para buscar ahí los orígenes de la presente nación. Sin embargo, no había cómo ignorar el otro lado de la moneda: la situación colonial de Brasil fue singular, incluso porque en la historia del colonialismo europeo no hubo ningún otro caso de desplazamiento del poder central hacia la colonia, transformándola en el centro imperial. La misma corte brasileña, después de la independencia, fue presidida sucesivamente por monarcas de la familia real portuguesa, a quien se debe también, en cierto modo, la conservación de la integridad territorial del país emergente, en abierto contraste con la fragmentación de la América hispánica. Al escribir en la década de los 40 acerca del siglo XIX, el misionero metodista norteamericano Daniel P. Kidder opina: «Mientras que las repúblicas de la América Española se dividieron en pedazos con la lucha interna, y mientras que sangre, mortandad y revolución no cesaron de estar al orden del día en su interior, Brasil se mantuvo unido y, con excepciones comparativamente raras, siguió su camino hacia adelante con prosperidad creciente». No obstante, Kidder también creía que «existen elementos de desorden en Brasil, con la terrible capacidad, si no fueran efectivamente impedidos, de entrar en acción y, debido a su progresión ruinoso, condenar a las tinieblas sus mejores perspectivas, tal vez aplastando para siempre el poder de su ahora floreciente y casi idolatrada dinastía» (Kidder, 1845, p. 403).

La formulación de nuevos conceptos sobre la nacionalidad emergente pagó tributo a una cierta apropiación creativa de ideas y concepciones europeas, aunque, durante el siglo XIX, en el momento mismo en que se elaboraban las concepciones nacionalistas, esto no estuviera claro para los participantes en el proceso. El lenguaje y las circunstancias en que estas ideas y concepciones fueron procesadas, pasando por la criba de los intereses y particularidades locales, marcaron la singularidad de lo que se escogió traer como dirección de sentido para el estado-nación poscolonial.

Aun cuando las ideas universalistas y post-iluministas europeas hayan marcado el proyecto nacional (no solamente en Brasil), estas concepciones «importadas» no tenían aquí el mismo sentido del origen, es decir, no eran lo mismo, pues se transformaban en relación con los intereses locales, que enfatizaban determinados aspectos y borraban otros de aquellas concepciones, generando una configuración propia. En términos generales, la Europa que las colonias y excolonias construyeron en su imaginario y con rela-

ción a la cual se posicionaran, fuera como sus herederas, fuera rechazando la influencia, también es una construcción no europea, en que las supuestas ideas y concepciones «originarias» del viejo continente podían ser utilizadas tanto para justificar el colonialismo como para servir de base a los movimientos emancipadores.

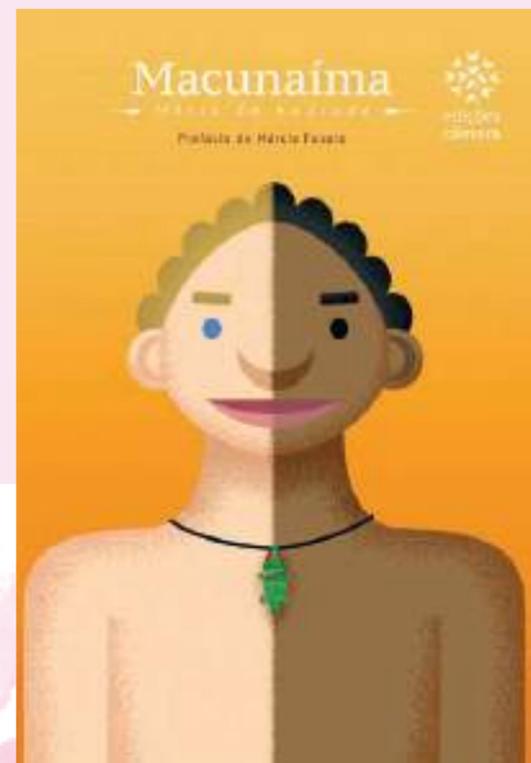
En el caso específico de la literatura, la mirada poscolonial, con el objetivo de contraponerse a las antiguas metrópolis, generó también una perspectiva de que se debería superar un supuesto estado literario de «imitación» de la respectiva exmetrópoli, para llegar a una presunta «autonomía». De alguna manera, esa mirada terminaba por otorgar a la antigua matriz también una identidad absoluta, supuestamente generadora de «imitaciones» en otros territorios.

Es, igualmente, un lugar común para las ex colonias atribuir una identidad absoluta a las ex metrópolis, de la cual, se supone, derivarían sus identidades en el pasado, identidades de las cuales deberían distanciarse los Estados poscoloniales. Sin embargo, ninguna identidad es absoluta, hermética en relación con otras culturas, autosuficiente. De hecho, también las metrópolis (o especialmente ellas) son crisoles cuya composición incluye necesariamente la contribución de las colonias. Si una cierta mirada colonial significó valorizar culturalmente lo que venía de la metrópoli y desvalorizar lo que venía de la colonia, es necesario recordar que, empezando por la economía, había una relación continuada de conexión e interdependencia entre ambas.

Un cierto linaje de pensamiento se hizo eco de esta última posición, presente incluso entre los historiadores brasileños de literatura en el siglo XX, que trabaja con el siguiente raciocinio básico: en el periodo colonial, la literatura brasileña habría primeramente «imitado» la literatura portuguesa; después, con la independencia y con el Romanticismo, habría llegado a desenvolver una dicción propia, «autónoma», «individual», etcétera.

Por supuesto, este tipo de opinión prosperó en distintas áreas del pensamiento. Cobró fuerza, por ejemplo, en las versiones de que habría fases universalmente determinadas y determinables a ser alcanzadas por ciertas sociedades para su «desarrollo». Las sociedades que no hubieran pasado por dichas etapas y todavía no hubieran alcanzado un nivel de «progreso» serían menos «modernas» y requerirían de un periodo de preparación, transformación y espera para ser reconocidas.¹

Desde luego, hay variaciones hasta ingeniosas, como la de Roger Bastide, quien argumenta que la imitación habría sido una manera política de mostrar que en la colonia también había escritores capaces de producir a la moda metropolitana, eficazmente:



Para entender bien la literatura brasileña de los siglos XVII y XVIII y la influencia que la literatura portuguesa ejerció sobre ella, debemos partir de la «situación colonial». No basta con mostrar que las ‘modas’ lusas, como la de Arcadia, pasaban de la metrópoli a la colonia, a pesar de la diferencia de las sociedades, la primera basada en la familia particularista, la segunda, en la familia patriarcal. Es necesario entender que el ‘medio interno’ explica ese fenómeno de difusión y que esa difusión es, por encima de todo, una protesta política. A decir verdad, se reviste más de sus formas de ‘copia servil’ cuando el nativismo se está desarrollando, cuando la opresión económica se vuelve más difícil de soportar, cuando en cada ciudad, en la plaza central, se yerguen el palacio del gobernador y la prisión. Se trata, por lo tanto, de mostrar que los criollos pueden realizar obras estéticas tan bien y hasta mejor que los metropolitanos, que los ‘nativos’ no son ‘bárbaros’, que requieren ser dirigidos desde fuera, pero que alcanzaron la madurez estética, que se pueden gobernar solos. No es impunemente que la conspiración de Tiradentes contra Portugal se reclutó entre los escritores que más imitaban las modas literarias ‘lusas’. Vamos a encontrar en las literaturas ‘coloniales’ actuales, de lengua inglesa o francesa, el mismo fenómeno repitiéndose tanto en la actualidad como en el pasado (Bastide, [1957] 2006, p. 266).

Hay algunos problemas en este tipo de versión, empezando por la idea de afiliación única del Arcadismo a Portugal, como veremos más adelante, pero aquí nos interesa recordar el marco de referencias más amplio en que ésta se inscribe (marco de referencias que incluye la tesis de que, en Brasil, pasamos de la fase de «imitación», en el periodo colonial, hacia el de «creación», en el periodo post-independiente, a partir del Romanticismo). Este marco de referencias también será retomado por los propios escritores brasileños en el Modernismo, pero con una perspectiva donde la antigua metrópoli ya no es considerada referencia primordial. En 1924, Mário de Andrade escribe en carta enviada a Carlos Drummond de Andrade:

Nosotros, imitando o repitiendo a la civilización francesa o alemana, somos unos primitivos, porque estamos todavía en la fase del mimetismo. Nuestros ideales no pueden ser los de Francia porque nuestras necesidades son completamente otras, nuestro pueblo otro, nuestra tierra otra, etc. Nosotros sólo seremos civilizados en relación con las civilizaciones el día en que construyamos el ideal, la orientación brasileña. Entonces pasaremos de la fase del mimetismo a la fase de la

creación. Entonces seremos universales, en tanto nacionales (Andrade, 2002 [1924], p.70).

Por ende, pasar de la «fase del mimetismo» a la «fase de la creación» se vuelve relevante, sin que se note cuánto se está reproduciendo una serie de categorías de pensamiento de momentos anteriores de la literatura y de la cultura brasileña. Después de que el Romanticismo combatió la poética de la imitación y de la emulación (que no estuvo vigente de manera exclusiva en la Península Ibérica), poética predominante en los siglos XVII² y XVIII, y calificó negativamente la actitud de elegir un cierto universo de autores y obras como modelos a seguir (al mismo tiempo que apuntaba la necesidad de crear obras que reflejasen no un paradigma textual anterior, sino una supuesta personalidad única y original del escritor y del país en que éste se insertaba), surgió también un parámetro regulador de la producción literaria. Juzgados por este parámetro, los poemas del Arcadismo, por ejemplo, fueron vistos como «poco creativos», destacándose el mimetismo implícito en la adecuación de los textos a modelos neoclásicos de escritura, de donde derivaron las reglas de elaboración poética de los arcades y a la luz de los cuales fueron aprobados o rechazados en el siglo XVIII.

Antonio Candido destaca bien la ambigüedad en la actitud de los románticos en relación con los arcades, cuando, por un lado, los condenan debido a la condescendencia frente a patrones literarios vistos como imitación de los metropolitanos y, por otro, los adoptan como referencia local, como prueba de que ya existía actividad literaria en Brasil antes de la independencia:

Cuando destacamos nuestro Arcadismo, debemos recordar que para los románticos fue en buena medida un fenómeno de condescendencia en relación con la literatura metropolitana, y la Metrópoli era algo que poco después de la independencia parecía necesario rechazar en todos los campos. Pero, al mismo tiempo, fue considerado como prueba de continuidad de la vida del espíritu en Brasil, además de justificación y fuente de las manifestaciones literarias de los mismos románticos, despertando en ellos, contradictoriamente, mucho orgullo de tipo genealógico. Por consiguiente, funcionó en la posteridad inmediata, si no como modelo estético (excepto en lo que corresponde al indianismo de los dos épicos), seguramente como factor positivo para el sentimiento de autonomía, que daba forma entonces al proyecto cultural de las generaciones contemporáneas de la Independencia o inmediatamente posteriores (Candido, 1995, p. XII).

El concepto de «mimetismo» funciona también para crear la idea de que las ex colonias siempre produ-

Mario de Andrade, y su gran obra *Macunaíma*, 1928.

cen *a posteriori*, de acuerdo a modelos importados de la metrópoli, ignorando incluso una cierta sincronía que existió en la producción literaria, no solamente entre ex colonias y ex metrópolis, sino entre éstas y otras naciones, en diversos momentos históricos.

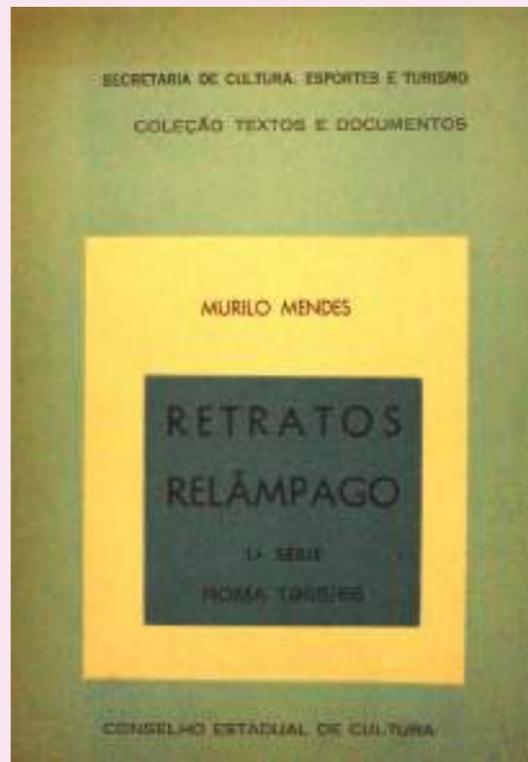
De todas maneras, avanzando en el tiempo, si examinamos el pensamiento de las vanguardias literarias de inicios del siglo XX, podemos constatar que éstas muchas veces reciclaron y radicalizaron elementos ya presentes en el Romanticismo.

Cuando tratamos de periodos o movimientos literarios, es interesante observar cómo el contexto en que se inscribe el escritor que habla sobre su poética, acaba de alguna manera proyectándose sobre su propio discurso. Al evocar o justificar las razones para producir su arte de tal o cual modo, con frecuencia los escritores se dirigen a referentes en relación con los cuales se delinea el sentido de lo que están produciendo. De esta manera, si por un lado en la poética de la imitación y de la emulación quedaba claro que había un canon de autores y obras que, al ser ejemplares, servían de referencia y modelo, por otro lado, sobre todo después del Romanticismo, surge una noción de producción artística totalmente diferente. Mientras que la poética anterior valoraba el pasado, donde buscaba el ejemplo, el modelo; los románticos apreciaban la estética de la expresión del yo autoral, la presencia de este yo autoral en el origen de la obra, el presente del artista, en oposición al pasado de su arte. Esta valoración se mantendrá en el siglo venidero.

Modernistas y vanguardistas [La vanguardia y el pasado, la herencia]

La lucha contra las reglas neoclásicas en el periodo romántico se hace, entre otras cosas, al alegar que el mismo supuesto de producir un nuevo clasicismo — con sus nociones de ejemplaridad y uso de los clásicos como modelo — no tendría cabida, pues un nuevo tiempo exigiría una nueva poética. Por definición, una poética del *hoy* sería «mejor» que la de *ayer*. Este es un rasgo común también en las vanguardias del siglo XX, que declaran obsoleta toda la producción literaria anterior, y proponen una «nueva» literatura — la suya — como la única válida.

De cierta manera, lo que hacían las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX era producir una cierta «descripción» de aspectos del pasado para menospreciarlos, seleccionando en esta descripción aquellos aspectos en relación con los cuales deseaban marcar su diferencia. Al crear esa imagen del pasado para oponerse a ella, se construye también una relación que podría ser discutida, empezando por lo que se escogió para configurar como «pasado» y con un análisis de los intereses que encabezaron las elecciones hechas, y terminando por la constatación de que,



al definir la producción artística del presente por contraste o por rechazo de la producción artística del pasado, de cierta manera, las vanguardias también se hacen eco de la voz discordante. ¿Por qué? Porque cuando se atribuye a un paradigma cualquiera la función de *modelo*, este puede ser *positivo* o *negativo*. Modelos negativos son aquellos que queremos

evitar, aquellos en relación con los cuales queremos confrontarnos, o ser *diferentes*. Sin embargo, no dejan de ser... modelos. Es decir, si queremos marcar nuestra diferencia en relación con un *modelo negativo*, éste continúa siendo nuestro referente, así sea para evitarlo, confrontarlo o no repetirlo.

Si quisiéramos pensar en otra clave acerca de la relación de las vanguardias de comienzos del siglo XX con la literatura anterior, tal vez pudiéramos, en lugar de intentar ignorar las relaciones entre ellas, tomar en cuenta que dichas vanguardias tienen una relación diferente con aquella literatura. En efecto, muchos grupos del diecinueve todavía tienen como referencia autores y obras literarias del pasado, pero no en términos de ejemplo o modelo a seguir. Puesto que la autoimagen del vanguardista está fuertemente marcada por la idea de su pretendida autonomía y singularidad genial, éste no se siente obligado a acoger respetuosamente los paradigmas heredados. Si quisiéramos arriesgar una generalización, podríamos argumentar que es numeroso el grupo de artistas del siglo XX que se apropia de la tradición de modo lúdico y arbitrario, de acuerdo con los intereses momentáneos de las estructuras artísticas que elaboran. Así, parece que, en sustitución de lo que se proponía en las prácticas del arte occidental, hasta por lo menos la primera mitad del siglo XVIII —es decir, en sustitución de la regularidad y del carácter iterativo de la emulación, de las prácticas de imitación que se sucedían, pero traían una cierta comodidad por el regreso a la esfera de lo ya conocido—, surge una nueva pauta, donde incluso la integración de lo ya conocido aspira a tener la marca de lo imprevisto, de lo aleatorio, de lo contingente. ¿Podríamos decir que este arte del presente, sin la garantía de una relación regular y estable con el del pasado, pierde totalmente cualquier pretensión de regularidad, alterabilidad, y recursividad? Quizás fuese más adecuado argumentar que la incorporación de los nuevos elementos en la misma operación artística puede constituir también una regularidad, una reiteración, una recursividad, una «tradición», así sea de corta duración.

En el caso brasileño, en lugar de estar buscando en el «origen» europeo los elementos que después serían «imitados», tal vez fuera más productivo trabajar con el ambiente de recepción de estos elementos en Brasil. En otras palabras, si el producto cultural configurado en el supuesto «origen» no está predominantemente determinado por una preocupación de exportación de su «lugar de origen» (Portugal, Francia, etc.), sino por las razones, intereses y motivaciones de los productores culturales que escogen lo que se adapta, ajusta o armoniza con sus necesidades e intereses en el contexto de la recepción, entonces debe darse una mayor atención a este contexto receptivo.

Arriba, *Retratos relâmpagos*, de Murilo Mendes, quien aparece retratado por Alberto da Veiga Guignard en 1930. Junto a estas líneas, *Escena de la calle*, de Emiliano Cavalcanti, 1931.

En la primera serie de sus *Retratos relâmpago*, Murilo Mendes dice: «Abracé el Surrealismo a la moda brasileña, tomando de él lo que más me interesaba: además de muchos capítulos de la cartilla inconformista, la creación de una atmósfera poética basada en el acoplamiento de elementos dispares» (Mendes, 1994, p. 1238-1239). Tomar lo que más le interesaba implica una relación del escritor con el movimiento anterior (el Surrealismo) en el presente de su escritura, a partir de lo cual Murilo va a establecer lo que importa o lo que es relevante de este pasado para el ahora. Y puede servir también para legitimar proyectos en el futuro. Proyectos que pueden ser para un futuro visto como «diferente» (cuando se señala algo en el pasado que se quiere evitar, o que no se quiere repetir) o como derivado (cuando se quiere señalar una deseada continuidad de algo que se valoró en la anterioridad construida).

El contexto de recepción de una obra está de cierta forma constituido por redes públicas de sentido, donde surgen interpretaciones simbólicamente mediadas, inclusive acerca de lo que significa aquel «lugar de origen». Sabemos que Portugal, Francia o la Europa reales no se corresponden plenamente ni con la imagen de *poder colonizador* ni con la de *origen del pensamiento emancipador* que sirvió de base a los movimientos de descolonización. No se trata, por consiguiente, de Portugal, Francia o Europa como tales, sino de los sentidos que se les atribuyen en los contextos de recepción, durante los diferentes momentos históricos en que la apropiación y la circulación de los elementos culturales se ha dado. De esta manera, es posible trabajar con los intereses que marcaron la importación de esos elementos. El mismo marco en relación con el cual autores y lectores en Brasil interpretan sus experiencias (y los textos que leen) o conducen sus acciones, siempre deriva,



de algún modo, de prejuicios localmente enraizados, y que contribuyen, en alguna medida, a determinar lo que se elige.

Y, para terminar, también podemos tomar en cuenta otra alternativa ya ofrecida por Machado de Assis, en el capítulo XXXVII de *Esau y Jacó*, significativamente intitolado «De una reflexión intempestiva»: «Incluso las ideas no siempre conservan el nombre del padre; muchas aparecen huérfanas, nacidas de nada y de nadie. Cada uno las toma, las vierte como puede, y las lleva a la feria, donde todos las tienen por suyas» (Assis, 1962, p. 993).

Traducción: María Teresa Atrián Pineda

NOTAS

¹ Sobre este asunto, pero con ejemplos asiáticos, ver CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe — Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

² Cf. HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho — Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrade, Mário de. Carta 4 (sin fecha, 1924). En *Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002. p. 66-72.
- Assis, Machado de. «Esau e Jacó». En *Obra completa*. v. 1. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962.
- Bastide, R. «Sociologia e literatura comparada». *Revista Literatura e Sociedade*, São Paulo, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, n. 9, 2006, p. 264-269. (Publicado originalmente en *Cahiers Internationaux de Sociologie*, n. 17, jul.-dez. 1957.)
- «Breve notícia sobre a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro». *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil*, Tomo 1, número 1, 1. trimestre de 1839, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1908, p. 5-8. 3.
- Candido, Antonio. «Prefacio». En *Ruedas de la Serna*, Jorge Antonio. *Arcádia: tradição e mudança*. São Paulo: EDUSP, 1995. p. XI-XVI.
- Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe — Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Curtius, Ernest Robert. *Literatura européia e Idade Média Latina*. Trad. Rónai, Paulo; Cabral, Teodoro. São Paulo: EDUSP, 1996.
- Hansen, João Adolfo. *A sátira e o engenho — Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- Henríquez Ureña, Pedro. «Seis ensayos en busca de nuestra expresión». [1928] En *Obra crítica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960, [1928], pp. 237-327.
- Kidder, Daniel P. *Sketches of Residence and Travels in Brazil Embracing Historical and Geographical Notices of The Empire and its Several Provinces*. Philadelphia: Sorin and Ball, 1845. 2 v. V. 2.
- Olander, Maurice. «Introduction». *Rev. Le Genre Humain*, n. 27, École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, Éte-Automne 1993. p. 7.
- Rio, João do. *O momento literário, inquérito*. (1907) Disponible en: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000134.pdf>
- . *O momento literário*. Curitiba: Criar Edições, 2006.
- Storm, Eric. «Regionalism in History, 1890-1945: the Cultural Approach». *European History Quarterly*, London, Sage Publications, Vol. 33, number 2, 2003, pp. 251-265.

Continuo del arte cubano en 2021

Israel Castellanos León

En la visualidad cubana, 2021 pareció comportarse como el uróboro: la consabida serpiente mitológica que muerde o come su cola. Fue así, en buena medida, por la también —y tan bien— conocida pandemia. La COVID-19 generó interrupciones, postergaciones, cancelaciones y reordenamientos en la programación o desenvolvimiento de exposiciones y eventos. El año empezó con el seguimiento del octavo Salón de Arte Cubano Contemporáneo (SACC), realizado por etapas entre febrero de 2020 y febrero de 2021. Reajustes no solo temporales incidieron en que este evento organizado por el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (CDAV) resultara más procesual y experimentador de lo previsto.

Como también se explicó en el no. 2/2021 de *Revolución y Cultura (RyC)*, su pesquisa para un registro o directorio de artistas noveles —con los cuales trabajar promocionalmente— no tuvo otra opción

que avistarse en plataformas digitales: sitios web, redes sociales, canal YouTube. Y lo hizo esporádicamente en la televisión cubana, a través de cápsulas audiovisuales. Ahora bien, el equipo curatorial sí pudo introducir el resultado de su indagación en la muestra colectiva *Disonancias* (9 de diciembre de 2021-30 de abril de 2022), que se desplegó físicamente en el CDAV como proyecto especial de la 14ta. Bienal de La Habana (BH). La mitad de su nómina estuvo conformada por creadores participantes en el referido Salón, que en esta oportunidad expusieron con otros de promociones anteriores.

Algunos —como Miguel L. Osorio, Evelyn Aguilar y Daniel Díaz Madruga— habían tomado parte en la octava edición de Post-it, también llamado de arte contemporáneo cubano. El arte joven insular dispuso de otra ocasión y visibilidad en este certamen del Fondo Cubano de Bienes Culturales centrado en descubrir artistas emergentes —menores de treinta y cinco años— y destinado a financiar sus obras con vistas a la posible comercialización.

Bajo estas líneas, Evelyn Aguilar. *Batiendo alas*, 2021, técnica mixta, 224 x 198 cm. Foto: ICL. A la derecha, *Dermis after Rorschach* (2021), instalación de Miguel L. Osorio, 171 x 227 cm. Foto: ICL



A diferencia de la edición pasada —referenciada en el no. 2/2021 de *RyC*—, la muestra finalista pudo exhibirse desde el comienzo en al menos un espacio físico: la galería Galiano. Aunque también se visualizó en las plataformas digitales Behart y Artemorfosis. Allí se apreciaron, a partir del pasado 16 de octubre, veintisiete de ciento cincuenta y ocho propuestas: cincuenta y siete más que en la convocatoria anterior.

La participación de diez provincias —Artemisa, La Habana, Mayabeque, Matanzas, Cienfuegos, Sancti Spiritus, Ciego de Ávila, Camagüey, Granma y Santiago de Cuba— confirmó más diversidad a un certamen donde se exhibieron distintas manifestaciones: pintura, video(instalación), performance, fotografía, técnica mixta, escultura... Y la instalación *Dermis after Rorschach* (2021), de Osorio, ganó el premio principal.¹ Elaborada con residuos de tatuaje, papel, tinta y sangre de persona seropositiva, «recordaba» la vigencia de otra epidemia global: el VIH/Sida.

Despedidas

En Cuba fallecieron varias personalidades de las artes visuales, no necesariamente por una pandemia u otra. Tan implacable como el tiempo, la muerte se llevó las horas del más que fotógrafo Guillermo López Junqué (Chinolope). El antaño limpiabotas y vendedor de periódicos también publicó libros, escribió reflexiones sobre fotografía, participó en documentales y exposiciones. Su obra se avistó en las páginas y la galería de *RyC*.

En esta publicación colaboró igualmente María Elena Jubrías, una ceramista mejor conocida como autora de textos y pedagoga. Varios alumnos —entre ellos, este redactor— lamentaron su desaparición física. Ella les hizo descubrir y comprender las técnicas artísticas, el arte moderno y posmoderno, el diseño ambiental, la cerámica creativa... Los exhortó a preguntarse cada mañana ¿por qué...? a sabiendas de que ninguna Universidad —con o sin estatua de *Alma mater*: Madre nutricia— les aportaría todos los saberes, académicos y/o para la vida.

Acaso no pudo ni despedirse Rolando de Oraá, quien por muchos años diseñó *RyC*, obtuvo el Premio Nacional de Diseño del Libro (2006) y fue amigo del sarcasmo, la décima humorística, el cuento picante. También dejó este plano material Juan(ito) Delgado, gestor de exposiciones y corazón del proyecto *Detrás del muro*. A su memoria se dedicó la tercera edición, parcialmente inaugurada el pasado 12 de diciembre con la exposición colectiva de esculturas *Un día cuenta* e integrada a la 14ta. BH.

Lamentablemente, espacio y conocimiento no alcanzan para referirse a todos los que ya «no están». Algunos pertenecían a la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Uneac): los arquitectos José (Pepe) Linares y Rómulo Fernández; los escultores Ángel Rogelio Oliva y Miguel Mariano Gómez; el pintor Noel Guzmán Boffill; el multifacético Alberto Anido; el diseñador César Mazola, los humoristas gráficos Alexis Durán, Miriam Alonso, Francisco P. Blanco (¡Ay, vecino!) ...

Las redes sociales también replicaron las defunciones de otras personalidades que residían fuera de Cuba. Ocurrió así con la de José Luis Rodríguez, crítico y curador especializado en arte popular; y la de Arturo Cuenca, versátil artista que en los años ochenta sostuvo en el periódico *Juventud Rebelde* una memorable polémica sobre arte e ideología.

Celebraciones

Afortunadamente, 2021 dio margen para celebrar cumpleaños redondos o cerrados, como los sesenta de la Uneac. *RyC* también alcanzó la tercera edad, y en el no. 3/2021 publicó un breve texto ilustrado con imágenes de su evolución e incidencia en la creación de reconocidos artistas cubanos.

En su aniversario 120, la Biblioteca Nacional José Martí exhibió *Horizontes*, de Pedro de Oraá.

El pintor, dibujante y escultor habría cumplido noventa años de nacido y consagró muchos a la escritura y la abstracción. Lo patentizó la muestra visible entre octubre y noviembre de 2021. Fue una



Vista parcial de la exposición *Un día cuenta*, en la explanada de La Punta, con obras realizadas por escultores de varias provincias cubanas. En la imagen: *El pescador*, de Ictiandro Rodríguez. Foto: Tomada de Internet, Ministerio de Cultura.

Vista parcial de *Horizontes*, en la galería El reino de este mundo de la BNJM. Foto: ICL

En la página siguiente, instalación *Monumento al perdón* (2021), de Roberto Diago, en la exposición inaugural de la 14ta. BH en el CACWL. Foto: ICL

a hacer viendo cómo su padre las realizaba. Pedro, con dibujos escolares que le valieron una recomendación para San Alejandro firmada por el gran Rafael Blanco, quien fungía como inspector de dibujo en escuelas públicas.

Osneldo y Pedro cursaron estudios en esa Academia habanera, aunque no se conocieron allí. Desde los años cincuenta, Pedro se enrumbo hacia la abstracción geométrica. Osneldo siguió identificado con la figuración, y por sus noventa años fue homenajeado en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). Aquí tuvo lugar un encuentro con exdiscípulos y un coloquio donde se abordó su producción artística, sobre la cual Pedro escribió en reiteradas ocasiones. Merecidos tributos recibieron estos dos artistas distinguidos con el Premio Nacional de Artes Plásticas (PNAP) y el Premio Maestro de Juventudes. No corrieron igual suerte dos colegas que habrían festejado cien años en este mundo. Son los casos de José Mijares (La Habana, 1921 - Miami, 2004) y Roberto Estopiñán (La Habana, 1921-Miami, 2015), exponentes de la vanguardia histórica representados con pintura y escultura — respectivamente — en las salas permanentes del MNBA.

Ambos estudiaron en San Alejandro y obtuvieron premios en salones nacionales en los años cincuenta. Inicialmente influido por el postimpresionismo, el cubismo, Georges Rouault y — sobre todo — Amadeo Modigliani, Mijares evolucionó a la abstracción practicada por el grupo Diez pintores concretos que fundaron Loló Soldevilla y Pedro de Oraá en 1957. Estopiñán auxilió a Juan José Sicre en la realización de varios monumentos. Acaso el más emblemático fue la escultura de José Martí emplazada en la antigua Plaza Cívica habanera.

Las circunstancias tampoco facilitaron que Mijares y Estopiñán tuvieran catálogos como los que el MNBA presentó en 2020 para celebrar los centenarios de dos artistas multifacéticos, pero más recordados por la interpretación pictórica del acervo afrocubano (Roberto Diago: La Habana, 1920 - Madrid, 1955) o por la huella como autor, profesor y promotor en el campo de la gráfica (Carmelo González: La Habana, 1920-1990).

Reconocimientos

Diago y Carmelo habrían tenido exposiciones conmemorativas si el MNBA no hubiera cerrado temporalmente por la COVID-19. Esta pandemia permitió que finalmente llegaran a realizarse — y coincidir — las exposiciones de Lesbia Vent Dumois y Rafael Zarza, correspondientes al PNAP 2019 y 2020.

Diversidad de manifestaciones, temas y recuerdos se hallaron en *Memoria* (30 de septiembre- fines de diciembre), que reunió algunas obras gestadas por Lesbia entre los pasados sesenta y el año inmediato a la exhibición. Allí, la también curadora homenajeó a su excompañero y maestro Carmelo González y a su hermana



Odenia Vent Dumois en calidad de artistas invitados, conforme se especuló en entrevista publicada por *RyC* (no. 2/2020). La muestra constituyó un viaje a la memoria individual, de la nación y de la familia, según advirtió Abel Prieto en la apertura.

Si la de Lesbia fue la exposición del primer PNAP entregado en solitario a una mujer — Rita Longa lo compartió con Agustín Cárdenas en 1995 —, la de Zarza se particularizó por conjugar la entrega oficial del lauro con la inauguración de la muestra asociada. Como adelantó la curadora Laura Arañó en *RyC* (ver en este propio número la página 29), se tituló *Animales peligrosos* e intentó mostrar aristas inquietantes y poco o nada vistas. Fue un *modus operandi* utilizado en anteriores exhibiciones del artista y del PNAP incluso. (Así se procedió en la de José Á. Toirac, inaugurada en 2019).

De cualquier modo, ni la de Zarza (16 de noviembre de 2021-13 de febrero de 2022) ni la de Lesbia prescindieron de piezas o series icónicas. Se conformaron con obras coleccionadas por el MNBA y los autores. El mismo Zarza presidió el jurado que, al cierre de 2021, eligió al polifacético Alberto Lescay Merencio como nuevo ganador del PNAP.

Por otra parte, el Consejo de Estado concedió la Medalla Alejo Carpentier a Flora Fong y Zaida del Río, creadoras con vasta trayectoria artística que también expusieron en el año recién finalizado. Zaida hizo la muestra bipersonal *Aliento*, con su hijo Cristhian González-Téllez, en Collage Habana. Allí exhibió pinturas abigarradas y sobrias esculturas en metal. Flora mostró pequeñas obras pictóricas en *Nasobuqueña tropical*, que procuraron dialogar con piezas del Museo Nacional de Artes Decorativas y homenajear a la prenda de vestir instaurada por la pandemia.

A su vez, el joven Michel Moro obtuvo el Gran Premio Eduardo Abela en la 22da. Bial Internacional de Humorismo Gráfico. Mientras que, en sus treinta y cinco años de fundada, la Asociación Hermanos Saíz entregó el Premio Maestro de Juventudes al pintor, crítico de arte y periodista cultural Manuel López Oliva.

También desplegó *Estado de espíritu* en el Pabellón Cuba, una muestra colectiva y multidisciplinaria de jóvenes artistas abierta el pasado 3 de diciembre en un segmento de la 14ta. BH.

Iniciada el 12 de noviembre de 2021 con Futuro y Contemporaneidad como tema definitivo, esta edición de la BH culmina el 30 de abril de 2022, con presencia en La Habana y otras provincias. Cuando se escribieron estas líneas, ya había tenido acciones en Sancti Spiritus, que así volvió a figurar en el evento. Esta vez, con escenarios en la cabecera provincial homónima y el municipio Trinidad.

El 26 de diciembre de 2021, el grupo Los 14avos — dirigido por el artista Álvaro José Brunet — realizó el *Carnaval conceptual*. Incluyó taller de grabado, carrera popular de bicicletas (marcha atrás), rescate de tonadas antiguas, rifas, concurso de conocimientos sobre la guayabera, tesoros escondidos... en el parque de la Iglesia Parroquial espirituaña. Allí también estuvo la simiente de *El árbol de la esperanza*, inaugurado el 13 de enero de 2022 en el trinitario parque Céspedes, donde participaron creadores liderados por su colega Osley Ramón Ponce.

Pinar del Río retomó el proyecto Farmacia, que nuevamente encabezó el artista visual y curador Juan Carlos Rodríguez. Con el subtítulo *Volver a la tierra*, tiene previsto participar en las tres fases o «experiencias» de la Bial. Cubren un lapso de seis meses durante los cuales la propia BH irá cambiando su exposición inaugural *Caminos que no conducen a Roma. Colonialidad, descolonización y contemporaneidad*, montada en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam (CACWL).

A más de renovar periódicamente su piel — como las serpientes reales —, la BH ha eslabonado un año con otro conforme hizo el octavo SACC. Pero la «nueva normalidad» ha permitido a la primera volcarse más allá, o más acá, del ciberespacio. Lo ha utilizado, sobre todo, con fines de promoción o coordinación. Y lo puso a contribución en su evento teórico, cuyas intervenciones — en video o no — se transmitieron por YouTube.

exposición en gran medida posible gracias al empeño de la viuda Xonia Jiménez, quien dirige el Estudio-Taller Pedro de Oraá y ha procesado su copiosa memorabilia.

Él fue un creador muy vinculado a otro cumpleaños. Ambos nacieron en Cuba, 1931, con pocos días de diferencia pero varios kilómetros de distancia. Pedro vino a este mundo el 23 de octubre, en La Habana. Osneldo, el 7 de noviembre, en Mayajigua: un poblado de la actual provincia Sancti Spiritus más conocido entonces por sus aguas medicinales y naranjas blancas.

Desde temprano, los dos manifestaron aptitudes para el arte. Osneldo, con pequeñas esculturas de madera o boniato que aprendió



Las condiciones sanitarias también dejaron que el 23 de diciembre se inaugurara en el MNBA *Antonia Eiriz: el desgarramiento de la sinceridad*, una muestra antológica inicialmente prevista para conmemorar los noventa años de esa gran artista que nació en La Habana (1929) y falleció en Miami (1995) sin recibir el PNAP instaurado un año antes para creadores vivos y residentes en territorio nacional. Su grito en pinturas, grabados o ensamblajes se extendió por varias paredes del MNBA y multitud de escenarios, personajes u obras concebidas entre 1958 y 1991, cuando hizo su anterior exposición personal en Cuba. Desde hacía treinta años no exhibía de tal manera quien fue tempranamente enjuiciada por Graziella Pogolotti como uno “de los valores más seguros de nuestra plástica”.² Nica también supo honrar a personajes y personalidades cuando no gozaban del merecido reconocimiento social. Quedó evidenciado en sus obras *Réquiem por Salomón* (1963) y *Homenaje a Lezama* (ca. 1964).

En cadenas...

Con licencia de Perogrullo: el año 2022 será continuidad de 2021 en la medida en que este lo fue del anterior, con pandemia, defunciones, muestras y eventos encabalgados. Desde 2020, las galerías o museos se han manejado entre la exposición únicamente virtual y la física o presencial. Esta segunda modalidad ha tenido difusión en Internet, aperturas por invitación y visitas reguladas. Son disposiciones que se instauraron con apremio y vicisitudes, para afrontar contingencias de variada natura. Ahora bien, muchos sostienen que tales prácticas, apoyadas en la creciente implementación y consecuente utilización de las nuevas tecnologías, llegaron para quedarse. ¿Acaso igual que la COVID-19, una pandemia próxima a convertirse en endemia? ¿Acaso igual que el nasobuco, una voz ya asentada en el Diccionario?

NOTAS

¹ El jurado, presidido por José Villa Soberón, dio a conocer los resultados el 24 de noviembre. Otorgó el segundo premio a Reinaldo E. Cid por *Noche espectacular* y el tercero a Evelyn Aguilar por *La voz de Diego*. Además, concedió menciones especiales a Harold Ramírez, Lisandra Isabel García, Yeinier Núñez, Daniel Martínez y Rolo Fernández.

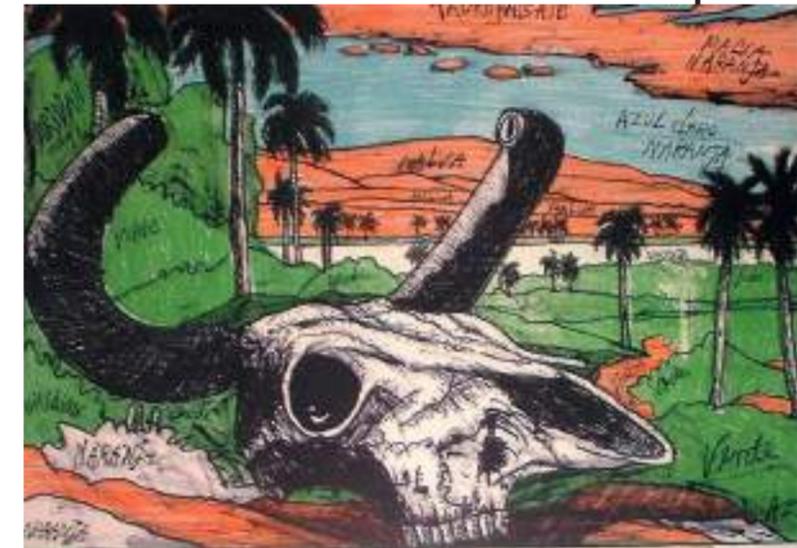
² Graziella Pogolotti. “Graziella Pogolotti: arte entre dos mundos”. *Unión*, La Habana, no. 1/1964, p. 158.

Premio Nacional de Artes Plásticas 2020: *A Zarza, lo que es de Zarza*

Israel Castellanos León

En 2020, Rafael Zarza González obtuvo el Premio Nacional de Artes Plásticas (Pnap) por la obra de la vida y su contribución al desarrollo del arte cubano. *A Zarza, lo que es de Zarza*. Finalmente, llegó el turno a este creador visual con una trayectoria sostenida desde la década de 1960 y que, lamentablemente, unos cuantos ignoran total o parcialmente. «La conoce muy poca gente *como debe ser*»,¹ escribió su colega Ezequiel Suárez. Y, con el sarcasmo habitual, apuntilló: «Tampoco puede decirse que, de tanto ver y oír hablar de ella [...] nos hayamos acostumbrado (o condicionado) a tararear su nombre [el de Zarza] como si fuera una canción de moda». Basta una (h)ojeada al currículo artístico de ese habanero nacido en 1944 para verificar su bagaje de exposiciones significativas, tanto personales como colectivas, en Cuba y otras naciones.² El

Debajo, Rafael Zarza. De la serie «Taurobodegones» no. 1, Versión sobre Juan Bautista Simeón Chardin, 1976, litografía. A la derecha, de la serie «Tauropaisajes» no. 2, 1982, litografía. Ambas, cortesía del artista.

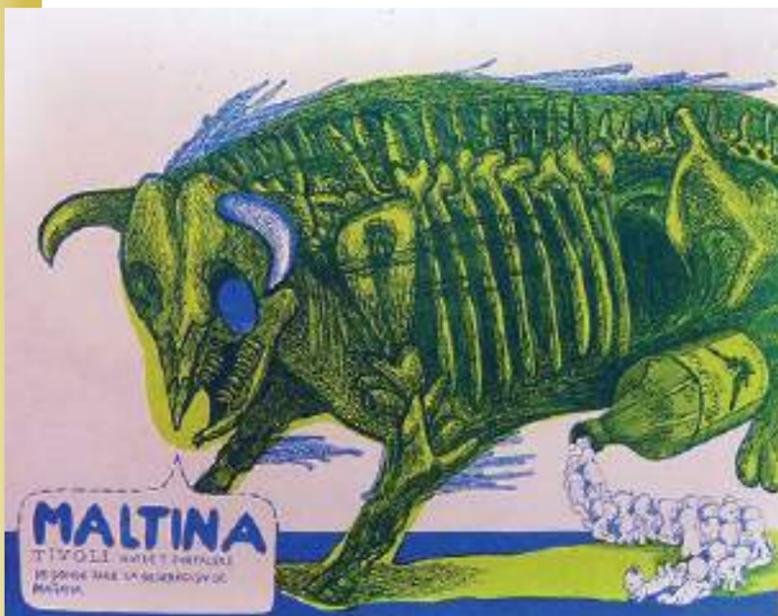


acta de premiación consideró a Zarza «uno de los exponentes más importantes del arte gráfico en nuestro país, cuya vigencia, perseverancia e inquietud creativa ha constituido ejemplo e inspiración para las nuevas generaciones». En opinión de Ezequiel, no ha ejercido una influencia tan directa sobre los jóvenes. De cualquier forma, los decisores valoraron, además, «las aportaciones formales y conceptuales de su obra en [materia de] representación, cuestionamiento y recreación personal de la realidad social y cultural cubanas».³

Él ha subvertido la tradicional concepción de ciertos géneros artísticos. Ahí están los taurobodegones y tauropaisajes que ingenió entre las décadas de los setenta y los ochenta. Como apuntó Carmen Paula Bermúdez: «sus naturalezas muertas a lo Chardin o Cézanne, sus intervenciones (simbólicas) al paisaje, meditan en torno a la relación Muerte-Vida, y al Arte como institución política, cultural».⁴ (A sus tauroretratos me referiré más adelante).

Zarza ha versionado temas «clásicos», también. Uno es el taurino, *leitmotiv* en su producción artística. Desplegado como escena, sintetizado en forma de bucráneo o cornamenta, presentado de cuerpo entero o en plano americano, sincretizado con seres humanos o máscaras africanas, es el más (re)conocido de todos. No ha corrido igual suerte su iconoclasta crucifixión, en la cual unos: «cristos, entre calaveras de reses y zarzas, abandonados, sin cariño y sin piedad que los asistan, establecen una dramática analogía con las reses colgadas y desolladas que sacuden las cuerdas que las sujetan a fuertes cruces».⁵ El toro en lugar del Mesías redentor (con) funde el sacrificio humano y el animal, la bestialidad humana y la humanización animal. Este *quid pro quo* tiene precedencia en el trípico, la historieta? de la serie *Tauromanía* donde el bovino sufre el vía crucis y finalmente es crucificado por sublevarse.

Su autor constituye, sin duda, un paradigma del arte cubano con acendrada vocación crítica y provocadora. La ha manifestado a



A la izquierda, de la serie «Tauromanía» no.43 Maltina Tivoli, 1970, litografía, ed. 4/5, 45 x 59 cm. Y debajo, Máscara Txicunza del país de los Tshokes, 2002, litografía, ed. 7/8, 77.5 x 46 cm.

Fotografías: Alain Cabrera



través del grabado —litografía, serigrafía, linografía, calcografía, offset—, dibujo, pintura, ilustración, diseño gráfico... Aunque la formación académica, ocupación laboral y creación independiente se conjuraron para que sus grabados parecieran carteles; los afiches, dibujos; estos, pinturas; y concurrieran todos, a veces, en una sola pieza.⁶

Se considera a Zarza un notable exponente de la nueva figuración y el *pop art* en Cuba durante las décadas de los sesenta y los setenta, por deformar expresivamente sus figuras, por apropiarse de anuncios publicitarios anteriores a la Revolución cubana y recontextualizarlos con «humor erótico escatológico», según Carmen Paula. También se pondera su estilo personal, identificado con la representación variopinta y polisémica de la res.

Solía verla en la carnicería próxima a su casa. Pero arribó a su representación y caracterización visual tras mucho rumiar: «Como es lógico, hubo un tiempo en el cual había que leer mucho, conocer, indagar hasta encontrar un tema que tuviera la suficiente riqueza plástica como para que pudiera mantener una línea sólida de trabajo y experimentación. Fue una época de búsquedas, diálogos, monólogos [...] hasta encontrar el símbolo [taurino] que ha sido una constante en mi obra».⁷ Algunos lo han visto como un tema con variaciones. Lo cierto es que le ha permitido revisar periódicamente la Historia del Arte y solucionar algunos entuertos, como se verá luego.

La producción simbólica de Zarza está validada con varios premios, la Distinción por la Cultura Nacional, una copiosa fortuna crítica —activa y pasiva, que glosaré parcialmente— y la pertenencia a la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Uneac). Allí dirigió la sección de grabado de la Asociación de Artes Plásticas; y, como vicepresidente de esta última, se ocupó del trabajo organizativo, la atención a provincias y las relaciones internacionales. Desempeñó ese cargo durante unos meses nada más: no le gustaban los trajes burocráticos, me confesó.⁸ Había preferido el riesgo de la misión internacionalista en Angola, que le permitió nutrirse del arte africano, sus máscaras y rituales.

Obras suyas integran colecciones públicas y privadas en varias naciones. En las salas permanentes del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) expone *El gran fascista* (1973). No es la única, pero sí la más visible. Se trata de una creación significativa en varios sentidos. Ha definido un espacio para Zarza en esa meca selectiva y consagratória. Le ha reservado un sitio en el controversial período del arte cubano contemporáneo correspondiente a los años setenta del siglo XX. Es una etapa que sintonizó con tendencias

artísticas dominantes a nivel internacional, revisitó temas locales —sobre todo, del campo— y preludeó la renovación cristalizada en el decenio siguiente.

Tal creación lo representa en un escenario heterogéneo, donde coexisten obras de creadores inscritos en la «generación de la esperanza cierta», graduados de la Escuela Nacional de Arte que fundó la Revolución cubana. Lo asienta en un panorama donde conviven la «pintura popular» de varios autodidactos, el primitivismo afrocubano de Manuel Mendive —compañero de Zarza en la Escuela Nacional San Alejandro— y el hiperrealismo de Flavio Garcandía, Rogelio López Marín —Gory, quien fuera fotógrafo de esta revista—, Aldo Menéndez —otrora jefe de diseño y crítico de arte de la misma publicación—, *et alter*.

Aquella pintura de Zarza se ha interpretado como alegoría del poder del individuo sobre la masa o rebaño, como satírica denuncia a la autoridad dictatorial ejercida por regímenes totalitarios en América Latina y Europa. Es una proyección congruente con alguien que, amén de afiches culturales —sobre artes visuales, teatro, danza, cine, eventos— también diseñó carteles políticos para la Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y



América Latina. Según declaró a José Veigas: «la gráfica [...] debe ser realizada bajo una ideología definida [...] porque la función social del arte en general, y en especial de la gráfica, es estar, históricamente y en todo momento, junto al pueblo».⁹

El gran fascista, 1973, plaka, papel / masonite, 165 x 209 cm. Foto: Juan Carlos Romero

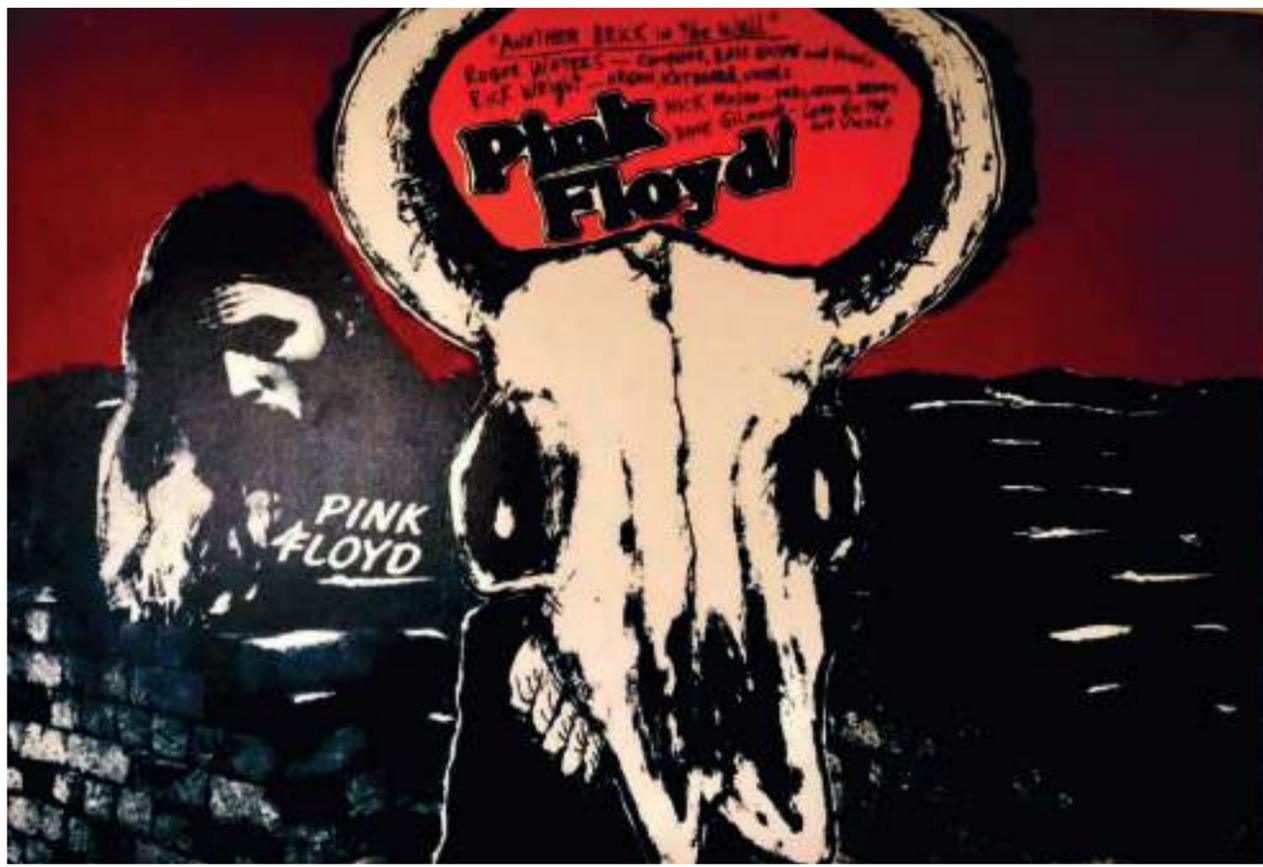
Zarza gestó *El gran fascista* en el año que Pinochet dio el golpe de estado en Chile y Franco aún gobernaba en España. De hecho, el personaje principal luce charreteras militares y los colores de la bandera hispana. Ese país ibérico era un surtidor de referencias, además, por los bisontes prehistóricos pintados en la Cueva de Altamira y las representaciones taurinas que grabaron Goya y Picasso. En virtud de esa dimensión ecuménica, la propuesta del cubano también pudo aludir al entorno doméstico. (Y no solo por los pasodobles que interpretaban en casa los abuelos de Zarza). Años ha, la «guerrita de los e-mails» expuso —con nombres y apellidos— el despótico ejercicio del poder detentado por algunos funcionarios de la cultura artística en el Quinquenio gris o Decenio negro, cuyas aberrantes aplicaciones del deber ser en el arte traumatizaron a varios artistas, entre estos, a Antonia Eiriz y Umberto Peña.

Así, la fabulación antropomorfa de quien trabajaba en el Consejo Nacional de Cultura (CNC), habría resultado arriesgada en ese momento histórico-cultural normativo y extremadamente politizado a partir del Congreso de Educación y Cultura celebrado en 1971, que acuñó al arte como un arma de la Revolución. Habitualmente franco, tajante y conversador, Zarza declinó hacer nuevas declaraciones públicas sobre esos pasajes de su vida y obra. Pero la crítica Erena Hernández se había encargado de asentar por escrito: «[él] mantuvo a toda costa un arte vivo, que proclamaba sin pelos en la lengua lo que consideraba adecuado criticar [...]

Así, cuando a coro se decían posibles los diez millones de toneladas de azúcar, él, que los juzgó imposibles, lo dijo con honestidad. De igual modo se 'enfrentó' con su arte a la rigidez mental de funcionarios que estuvieron prestos a 'parametrar' la actividad cultural».

La mencionada pintura revela, también, el oficio de un artista que se graduó como pintor y dibujante en 1963 pero ha sido más (re) conocido por otra manifestación. Grabador público y pintor oculto designó Gerardo Mosquera a quien tempranamente —dos años después de su egreso—, se unió al Taller Experimental de Gráfica de La Habana (TEGH) y la renovación del grabado insular. De hecho, la carrera artística de Zarza se hizo más notable cuando su *Tauromanía no. 18. El rapto de Europa* (1968) se alzó con el Premio Portinari de litografía en la Exposición de La Habana organizada por la Casa de las Américas.

La estampa en cuestión —que tiene, por cierto, una versión más atrevida y reciente— es una de sus obras gráficas en las salas permanentes del MNBA. Recreó el mito griego con una visión mucho más erotizada que la pintura homónima de Eduardo Abela expuesta en otra sala y de aliento pueril o bucólico. Pero comparte con ella la posición estática del toro, que simula movimiento en los precedentes universales de Tiziano, Moreau, Goya, Rubens, Boucher, Veronese...



Pink Floyd. "Another brick in the wall", 1988, serigrafía, ed. 12 / 14, 40.5 x 58.3 cm. Col. Israel Castellanos.

En el TEGH se familiarizó, sobre todo, con la técnica de grabar desde la piedra. En otros talleres conoció las demás. Fue a través del grabado que se expresó como diseñador gráfico. Lo hizo en el CNC, a partir de 1971; y hasta 1985 en el Ministerio de Cultura, donde llegó a ocupar la jefatura de diseño. Las condiciones allí distaban de ser ideales. Zarza manifestó a Veigas que existían «'caprichos' al seleccionar la composición de los equipos de diseño», donde había «verdaderos creadores al lado de quienes jamás serán cartelistas». Sintió que se relegaba la sensibilidad individual del artista y el prestigio del grupo.

En ese lugar trabajó con Rolando de Oraá (1933-2021), quien durante veinte años (1984-2004) diseñó *RyC*.¹¹ Me lo describió como excelente profesional, cáustico, especializado en teatro y autor de una atractiva propuesta de diseño para esa revista que nunca se aprobó por hallársele parecido al de una yanqui. El propio Zarza concibió portadas y páginas centrales de otras publicaciones que solo existieron en su obra. Apócrifas, constituían parodias de unas «porno-gráficas» editadas en inglés. Con *Playcow*, v.g., parodió a *Playboy*. Para el medio oficial de su Consejo o Ministerio, colaboró eventualmente con ilustraciones de obras literarias que le solicitó Aldo Menéndez (1948-2020). Además, concedió alguna entrevista y participó en la referida encuesta de Veigas sobre la situación del cartel cubano. En esta última, definió al cartelista como «una buena mezcla de especialista y creador, que genera soluciones gráficas y [...] para ello necesita tiempo, medios y métodos efectivos». Lamentó que, al finalizar la década de 1970, no tuviera esos requisitos de trabajo.

Hacer «propaganda gráfica» con «misión divulgativa» devino en medio de vida y expresión para Zarza. Él, según Mosquera, puso «a los maestros a trabajar [...] mediante la reproducción fotográfica de imágenes tomadas de sus obras».¹² Era un recurso intertextual que —de acuerdo con el mismo crítico— demandaba «escoger el fragmento preciso tanto para el mensaje como para la composición» y ponerlo «en juego con la tipografía, en fin [...] integrarlo



Arriba, *Día de solidaridad con el pueblo de Laos*, 1969, offset, 53 x 33 cm (Ospaaal).

Esa creación de Zarza pertenece a una saga litográfica en colores iniciada en 1966. «A partir de ese momento —puntualizó a Rosa Ileana—, el símbolo del toro [junto a la ironía o sarcasmo, aunque no lo reconozca] sería una constante en mi obra. Fue utilizado con diversos significados durante la realización de la serie». Y más allá. El artista develó a la misma periodista: «El toro es un tema viril, símbolo popular de rebeldía y libertad; fuerza, vigor, poder, vitalidad y masculinidad; tema de amoroso instinto y mucha poesía; tema brutal, sangriento y de muerte. Además, es un motivo de recreación estética».

Los significados del símbolo y sus maneras de expresarlo, son múltiples. En *El gran fascista*, por ejemplo, la virilidad está cifrada en la autoridad del macho alfa o dominante; mientras que, en *El rapto...*, está regida por la sexualidad pura, con el foco de atención en los «genitales» magnificados. La sustitución del miembro viril por un pomo fue una solución artística, una metonimia visual, un recurso connotativo, un homenaje al arte universal y al doble sentido popular, una apelación a lo subliminal freudiano y publicitario. Y fue, también, un subterfugio para eludir el veto de la moralina.

Cuando organicé una exposición de Zarza sobre música rockera, referí: «los restos taurinos que acompañan a *The Beatles*, *The Doors*, *Led Zeppelin* o *Pink Floyd*, bien pudieran representar a esos grupos en tanto esqueleto (estructura, médula, raíz) del rock actual [...], amén de rebeldía o sello personal, el toro es un signo neutro que se resignifica según el contexto, sea este el de un anuncio comercial, el de un grupo de rock o cualquier otro».¹⁰ Falocentrismo también acusa la obra de este creador. Un poco al margen ha quedado su representación de la vaca, asumida con menos frecuencia pero igual expresividad. Son los casos, entre otros, de las litografías dedicadas a figuras históricas —*Vacarretrato no. 1 (La Malinche, 1975)*, *Vacarretrato no. 2 (S. M. Da. Isabel 2da., «La Reina Cachonda», 1976)*— y la linografía consagrada a una recordista lechera cubana: *Ubre Blanca F-2 Holstein-Cebú...*

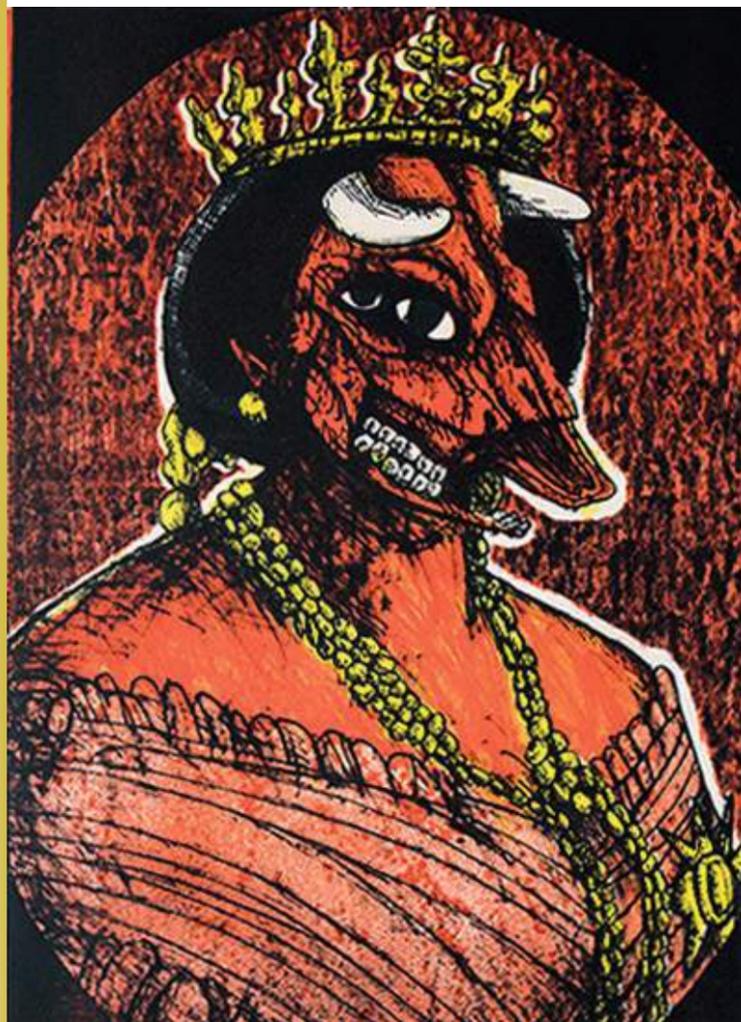
En su producción simbólica se ha indicado, igualmente, cierta zoofilia. Esta podría tener como ilustre referencia la serie erótica del minotauro litografiada por Picasso en 1968. Pero, si de buscar filiaciones se trata, vale apuntar que la poética y figuración de Zarza parecen más cercanas a lo grotesco-expresivo, a la causticidad

que sus paisanos Antonia Eiriz o Umberto Peña desplegaron en la misma década del conjunto picassiano.

Él los conoció en el TEGH, donde ellos debieron de realizar obras también premiadas en concursos de gráfica organizados por la Casa de las Américas. Desde la praxis artística, recibió sus enseñanzas. Se relacionó, igualmente, con la obra de Raúl Martínez, otro cultor del pop cubano. No se le escapó el Salón de Mayo ni el Congreso Cultural celebrados consecutivamente en La Habana (1967 y 1968). Fueron ocasiones para confrontar diversas tendencias y creadores actuantes en el escenario artístico foráneo, sobre todo el parisino. Todo ello acrisoló el imaginario visual de Zarza, dando lugar a un marchamo: una Z, pero indicativa de su primer apellido.



A la extrema izquierda, *El rapto de Europa*, 1968, litografía, 44.5 x 60 cm. Col. MNBA. Junto a estas líneas, *Europa y Zeus*, 2008, litografía, 76 x 112,5 cm. Fotografías: Juan Carlos Romero.



Sobre estas líneas, de la serie «Taurorretrato» no. 12, S. M. Da. Isabel 2da., *La Reina Cachonda*, 1976, litografía, 64,2 x 43,1 cm. Col. MNBA. A la derecha, *Playcow number one*, 1969, litografía, 41 x 16,8 cm. Col. MNBA. Fotografías: Juan Carlos Romero.

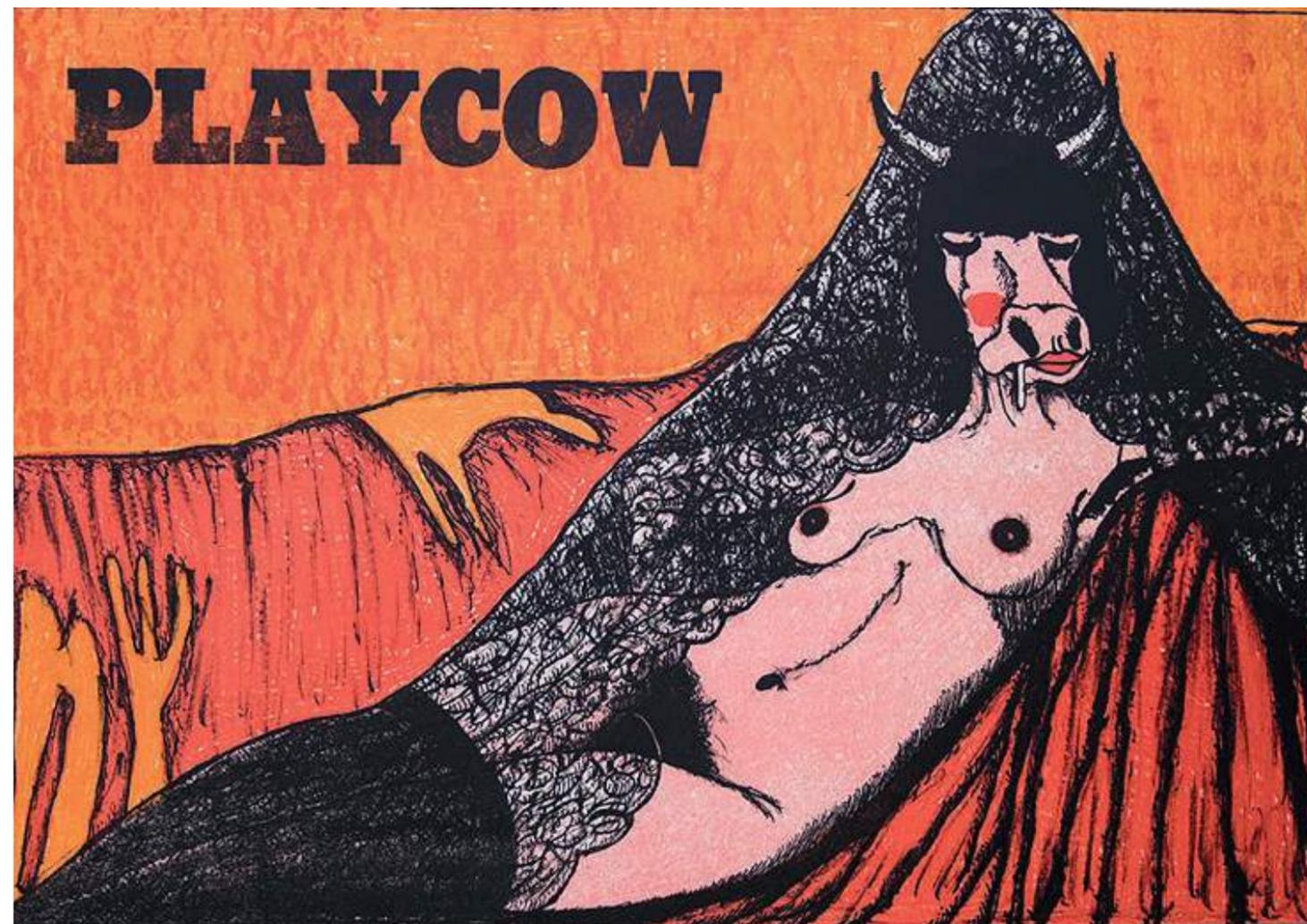
en un contexto nuevo, convertirlo en una imagen síntesis, en un 'grito en la pared'».

Sin embargo, en opinión de Alejandro G. Alonso: «La insistencia en crear sobre citas de tal tipo, limita[ba] formal y aún conceptualmente su obra». El también periodista señaló desniveles cualitativos, por demás presentes en la producción simbólica de todos los creadores. La explicación a tal señalamiento puede encontrarse en declaraciones que el «enjuiciado» dio a Veigas un año antes:

para cualquier actividad se solicita un cartel [...] Suele llegar una orden de trabajo y el cartel hay que hacerlo. De ahora para dentro de un rato [...] Y entonces suele salir el engendro o el «cartel» [...] Debe añadirse a todo esto, los esquemas a la hora de aprobar determinados carteles [...] Sencillamente el diseñador gráfico se limita a tratar de hacerlo lo más «decoroso» posible. Todo esto no son justificaciones ni lamentaciones, sino situaciones críticas reales.

En tal sentido, resultan ilustrativas algunas anécdotas hechas públicas en un encuentro organizado por Héctor Villaverde (1939-2018), otrora diseñador de *Pueblo y Cultura* y de *Revolution et/and Culture*. Entonces, Rolando de Oraá testimonió:

siendo director artístico en el CNC, le encomiendo a Rafael Zarza elaborar un cartel sobre *Los Compadres*. Sabiendo Zarza de qué pie se cojeaba en aquel momento y para no buscarse problemas, sencillamente utilizó una foto del dúo agregándole los textos correspondientes. Llevo al director el boceto, para su aprobación (o no), y él me dice: —Mira, Oraá, mira eso. —Sí — respondo— es el cartel sobre *Los Compadres*. —Sí, pero míralo



bien —refutó— fijate cómo el más viejo se parece a Batista. ¿Qué solución tiene eso? —Bueno, mire —argumenté— solo veo tres soluciones: retratarlo de espaldas, hacerle la cirugía plástica o no imprimir el cartel [y esto último fue lo que ocurrió].

En otra oportunidad, le encomiendo de nuevo a Zarza hacer un cartel sobre *El retablo de Maese Pedro*, una obra de teatro Guinól. Esta vez, Zarza, y para no buscarse problemas, extrajo del Quijote un grabado [con la firma] de Gustavo Doré. El director artístico de la puesta en escena se presenta en el Departamento de Diseño y me dice: —Quiero hablar con el diseñador del cartel. —En estos momentos no se encuentra —le respondo— pero puede hablar conmigo y yo le transmitiré sus criterios. —En el tiempo en que se escribió *El Retablo...* —me explica— este se escenificaba con marionetas, que es a base de cuerdas, pero en la actualidad es con títeres, por lo tanto, hay que escoger otro grabado. Pero yo quiero hablar personalmente con Gustavo Doré. Cuando se lo conté a Zarza, me enfatizó: —Entonces, tendrá que ir al cementerio en Francia para conversar con Doré, que es donde él está enterrado.

Cuando teníamos que hacer carteles sobre obras teatrales, íbamos a los ensayos, intercambiábamos ideas con el director de la puesta en escena y con los intérpretes.¹⁴

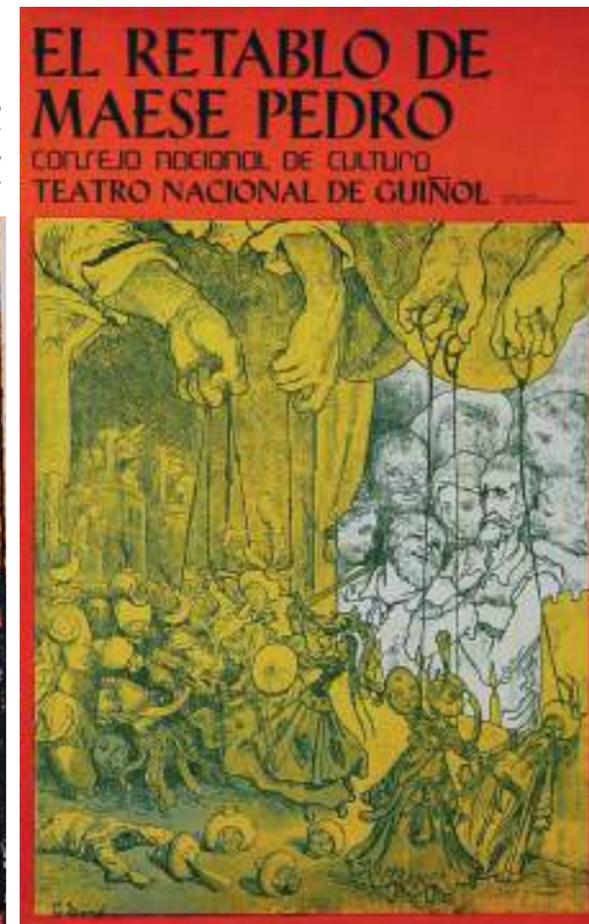
Pero no todos los directores se fijaban en los créditos del afiche, porque en los correspondientes a *El retablo...* aparece de forma

discreta pero legible el nombre del diseñador. Zarza, a juicio del colega Frémez, no pretendió «hacer obra artística personal a costa de la necesaria comunicación»,¹⁵ sino buscó «la adecuación de las formas gráficas». También apuntó que, en el diseño, no fue «lastreado por su estilo ni por sus temas». Zarza tampoco ha reconocido un nexo temático de sus pinturas y litografías con sus carteles —por responder, unas, al libre albedrío; y estar condicionados, los otros, por la encomienda. Ahora bien, el toro figura en algunos posters, sobre todo al promover sus exposiciones y los hechos culturales relativos a España.

En los carteles de Zarza, el crítico Alejandro advirtió «un apego a rasgos estilísticos convertidos ya en constantes». Pudo referirse a los de presencia taurina o a los basados en lo que llamó paráfrasis. Sin embargo, en la producción cartelista de ese creador hay tal variedad de soluciones que es difícil reconocer un sello particular y sostenido: va del *horror vacui* a la síntesis o sobriedad compositiva, de la apropiación fotográfica al dibujo propio, de la tipografía mecánica a la caligrafía o escritura manual, de la policromía a la austeridad cromática...

De cualquier modo, Zarza puso a contribución el diseño en su producción gráfica no promocional. Lo hizo cuando incorporó textos como elementos formales y conceptuales, cuando parodió anuncios publicitarios y productos comerciales del pasado capitalista. En la entrevista a Rosa Ileana, el propio artista apreció una

A la derecha, arriba, *El retablo de Maese Pedro*, 1976, offset, 58 x 37 cm. Cortesía de Damián Viñuela. Debajo, *La casa de Bernarda Alba*, 1981, linografía en colores, impresión verde y negro, 77 x 50 cm. Col. Pepe Menéndez.





conexión entre todas sus creaciones a partir del color intenso, la estructuración de las obras y la distribución de los escritos. Pero también podría haber una vinculación por el uso de lo que Mosquera denominó «imágenes en préstamo». Es un recurso que empleó, incluso, al tratar la historia «antigua» de Cuba. Muestra de ello es su serie *Taurorretratos*, también representada en el MNBA.¹⁶ En ella, Zarza hibridó retratos de figuras políticas y de otros «personajes tristemente célebres» —como se decía en el programa televisivo *Escriba y Lea*— con calaveras de bueyes o toros amansados y castrados:

Me propuse realizar una sombría galería de «los tiempos de España». Una brutal sátira a la odiosa y carcomida España colonial, síntesis histórica desde el Descubrimiento hasta la capitulación del coloniaje en América. No son «retratos» en el sentido exacto de la palabra sino imágenes realizadas mediante un símbolo logrado por una sencilla fórmula: Res + cuernos recortados = buey. Utilizar el símbolo que ha dado la metrópoli para combatir a la propia metrópoli. Son más bien «monstruos», como debieron ser «interiormente» y no como los retrataron para la posteridad. Son rostros monstruosamente reconstruidos partiendo de las imágenes reales. Cierta forma de destruir toda la «hidalguía castellana» y la vieja historia burguesa, además de la necesidad puramente plástica de transformar imágenes.

Así le refirió a Rosa Ileana. No obstante, en opinión de Carmen Paula: «la sátira política se trueca en alegoría histórico-social» correspondiente a una época creativa «de reses torturadas, de personajes de la 'colonia' que escupen por el 'colmilló'». La polisemia inherente a toda creación también generó diversidad de criterios torno al simbolismo cromático de la serie. Para Zarza y Aldo, eran los de la bandera española. Mientras que, según Carlos Aurelio

Díaz: «El amarillo representa el oro (el apetito del conquistador, su poderío de caterva, su primordial ideología de saqueo), el azul es el uniforme militar de los Weyler, los López Roberts; el rojo, la sangre derramada (la distorsión de la existencia en la opresión)».¹⁷ Lo cierto es que los tres colores no coinciden en todas las piezas del conjunto. Sí concurren en *El gran fascista*, pintura fechada en el mismo año del primer taurorretrato. En esta serie, el artista se aseguró de explicitar sus juicios a través de sumarisísimos textos integrados a las obras. Por medio de suplementos verbales, procuró la comunicación expedita inmanente a su otra producción gráfica: el cartel. En opinión de Erena, los paratextos hacían «más completo el discurso visual, ya válido *per se*».

Rafael Zarza González, que con mayor o menor suerte ha abordado las raíces hispánica y africana de la identidad nacional, que es un exponente del pop cubanizado, que es un referente de la integración orgánica entre «plástica» y diseño, que es un paradigma de la crítica social con dosis de humor y fabulación, de tanto en tanto es redescubierto por nuevas generaciones. Cuando vi sus obras por primera vez, en la exposición *Tauropatía*, no podía creer que dataran de los años sesenta. Con la efervescencia ulterior por la cita, la apropiación, el pastiche y la parodia posmoderna, aquellas propuestas gráficas se me antojaron de una vigencia impresionante. El redescubrimiento sucede de vez en cuando con este creador que no ha dejado de producir obras —sobre todo, pictóricas. Es un sino que muchos artistas querrían para sí. Enhorabuena para Zarza, quien está en su salsa, como se dijo en la apertura de aquella exposición. A ver si el 16 de noviembre, finalmente, la situación epidemiológica de la Covid-19 permitirá inaugurar en el MNBA su muestra personal por el Pnap. Según adelantó su curadora, Laura Arañó: «Se llama *Animales peligrosos* y ofrece un recorrido por la obra artística de Zarza desde

A la extrema izquierda, de la serie «Taurorretrato». no. 2 Valeriano Weyler y Nicolau, 1974, litografía, 64,5 x 44 cm. Col. MNBA. Foto: Juan Carlos Romero. Junto a estas líneas, *Tauropatía*, 1995, litografía, 58 x 38 cm. Col. Cdad.

los años sesenta hasta la actualidad. La selección intenta privilegiar aquellas zonas menos conocidas de su prolífica trayectoria —de naturaleza más inquietante— y alterna entre su creación gráfica y pictórica. Algunas piezas serán públicas por primera vez. Para ello se restauraron varias del tesoro del MNBA y de la colección del artista.¹⁸ Pero no faltarán sus clásicas, las más conocidas, las que se instalaron en la memoria de quienes lo propusieron para el Pnap y de quienes se lo confirieron por unanimidad. Se lo entregarán entonces, con la ceremonia correspondiente, en el propio Edificio de Arte Cubano. Y quizá su nombre, replicado en medios de comunicación, se tararee como una canción de moda —no precisamente como la versión de *El buey cansa'o*, que tanto suena por estos días en el *hit parade*.

NOTAS

- ¹ Ezequiel Suárez. «Rafael Zarza: los 70». Catálogo de exposición *El campo. Rafael Zarza*. La Habana, Espacio Aglutinador, 1996, s. p. Todas las referencias a este autor provienen de la misma fuente.
- ² Entre otras: Zarza. *Carteles, bocetos, catálogos y programas. Obras 1969-1981*. La Habana, Teatro Nacional, 1981; *Tauropatía. Zarza. Obra Gráfica*. La Habana, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, 1995; *30 años no son nada. Litografías 1967-1998. Homenaje al premio "Portinari"*. La Habana, Taller Experimental de Gráfica de La Habana, 1998; *Exposición de Grabado de La Habana*. La Habana, Casa de las Américas, 1968; *Salón Nacional de Dibujo*. Galería de La Habana, 1968; *VI Bienal de artistas jóvenes*. Museo Arte Villa de París, 1969; *Salón 70*. La Habana, Museo Nacional, Palacio de Bellas Artes, 1970; *Panorama del arte de la Colonia a nuestros días*. Ciudad de México, Museo de Arte Moderno, 1975; *I Bienal de La Habana*. Museo Nacional, Palacio de Bellas Artes, La Habana (1984); *I Salón de Arte Cubano Contemporáneo*. La Habana, Castillo de La Fuerza, 1995; *Puentes para las rupturas. Sobre la década del 70*. La Habana, Museo Nacional de Bellas Artes, 2007; *Cuba: Arte e Historia de 1868 a nuestros días*. Montreal, Museum of Fine Arts, 2008...

- ³ El jurado estuvo compuesto por los artistas visuales Lesbia Vent Dumois (presidenta) y José Manuel Fors, el periodista y crítico de arte Toni Piñera, las curadoras y críticas de arte Tania Parson y Dany Montes de Oca (secretaría).
- ⁴ Carmen Paula Bermúdez. «Depende...». Catálogo de exposición *30 años no son nada...* La Habana, Taller Experimental de Gráfica de La Habana, 1998, s. p. Las demás alusiones a esta crítica e investigadora proceden del mismo lugar.
- ⁵ Rafael Zarza. «Crucifixiones y zarzas». Catálogo de la exposición *Crucifixiones de Zarza*. La Habana, Casa-estudio del artista, 1997, s. p.
- ⁶ Cfr. Erena Hernández. «Con el toro por los cuernos». Catálogo de *Tauropatía*, exposición ya referida. Todas las citas de esta autora corresponden al mismo documento.
- ⁷ Rosa Ileana Boudet. «Zarza: ¿Por qué?». *Revolución y Cultura*. La Habana, agosto de 1975, pp. 12-14. Las demás referencias a esta periodista fueron extraídas de la misma entrevista.
- ⁸ En conversación telefónica. La Habana, 13 de octubre de 2021. Todas sus declaraciones al autor de este trabajo son de entonces.
- ⁹ José Veigas. «Sigue la encuesta». *Revolución y Cultura*. La Habana, abril de 1979, pp. 75-76. Las referencias a este periodista provienen del mismo sitio.
- ¹⁰ Israel Castellanos León. Sin título. Catálogo de exposición *Yesterday*. La Habana, Galería Juan David, 1996, s. p.
- ¹¹ Por varios números de ese órgano prensa fue laureado en salones del sector. Recibió, además, el Premio Nacional de Diseño del Libro (2006) y el Premio de Diseño Gráfico Eduardo Muñoz Bach (2012), ambos por la obra de la vida.
- ¹² Gerardo Mosquera. Catálogo de exposición *Zarza. Carteles, bocetos, catálogos y programas: 1969-1981*, s. p.
- ¹³ Alejandro G. Alonso. «Zarza expone. Gráfica contemporánea». *Juventud Rebelde*, La Habana, abril de 1980. (Fragmento contenido en el catálogo antes citado. Referenciado sin día ni página).
- ¹⁴ Héctor Villaverde (comp.). *Testimonios del diseño gráfico cubano: 1959-1974*. La Habana, Ediciones La Memoria, 2013, p. 89.
- ¹⁵ José Gómez Fresquet, Frémez. Catálogo exposición *Gráfica contemporánea de Zarza*. La Habana, Galería Rubén Martínez Villena, Uneac, 1980, s. p. Todas sus declaraciones proceden de la misma fuente.
- ¹⁶ En un cubículo dedicado a la obra gráfica de la época, el MNBA exhibe el *Taurorretrato no. 10*. Dionisio López Roberts (1975) junto a *El rapto de Europa* (1968).
- ¹⁷ Carlos Aurelio Díaz. «Introducción a una sátira». Catálogo exposición *Zarza. Taurorretratos. Litografías contemporáneas y medallas de la época colonial*. Museo Numismático de Cuba, La Habana, 1977, s. p.
- ¹⁸ Declaraciones exclusivas a Israel Castellanos. La Habana, 17 de octubre de 2021.



El más bello monstruo de la pintura cubana

A propósito de la exposición Antonia Eiriz: el desgarramiento de la sinceridad, Museo Nacional de Bellas Artes (23-12-2021 al 28-2-2022)

Noel Alejandro Nápoles González
Crítico y ensayista, la editorial
Cubaliteraria presentó su libro
Nota bene (2020).

*Hablemos de esto, sapientísimos, aunque sea desagradable.
Callar es peor; todas las verdades silenciadas se vuelven
venenosas.*

FRIEDRICH NIETZCHE¹

Antonia Eiriz (1929-1995) es el más bello monstruo de la pintura cubana. Hermosa como mujer y como artista de genio, su obra es un testimonio implacable que revela lo grotesco que nos habita. Espantada de todo, se refugió en su pintura. Acercarse a su obra, por tanto, es penetrar en el ciclón que desatan las fuerzas fatales y divinas en lo más recóndito del ser humano. «Volcán» la llamó Edmundo Desnoes; «quásar», Hugo Consuegra. Y es que ante sus lienzos, cartulinas, ensamblajes e instalaciones se advierte el latido de las placas tectónicas bajo los pies y la luz temblorosa de las galaxias lejanas. Fascinación y pavor, eso es Antonia. Decodificar su mensaje, frente a una exposición exquisita de cuarenta piezas, curada con mano diestra y esmero por Roberto Cobas, no es digerir imágenes sino multiplicar enigmas. Y así ha de ser, si queremos rendirle honores a esta artista de alma indómita, que cabalgó tornados, gritó silencios y reveló esencias.

Se ha dicho con razón que Antonia es *expresionista*, pero no se ha insistido, quizás, lo suficiente en el adjetivo que vindica su propuesta. Su expresionismo, que nada tiene que ver con abstracciones, es *tremendamente concreto* y se mueve siguiendo dos coordenadas invisibles que dibujan su elipse:

- 1) el complejo R del cerebro humano y
- 2) el anticanon estético del expresionismo.

¿Por qué el catálogo de la muestra abre con el «Autorretrato» de 1958? Tal vez para sugerirnos que *ese* es el punto de partida, el ángulo que define su mirada. Obra seminal, pintada al año de graduarse en San Alejandro y antes del triunfo revolucionario, parece que nos susurra una clave: no estamos ante retratos sino ante radiografías de seres humanos. Y ya se sabe que toda radiografía, aunque sea la de una sonrisa, resulta una imagen macabra: el suave arco de los labios se desvanece en la dura hilera de dientes. Mirándose a sí misma, Antonia nos recuerda que bajo la sonrisa aguarda la mordida. «...Si me descifras en el río, te muerdo en la serpiente...», diría oblicuamente Lezama.² Mi hipótesis, por tanto, es que *la mirada de Antonia parte del complejo R*.

Según el modelo trino de Mac Lean, muy adentro del cerebro humano, bajo la neocorteza, que es la capa exterior típica de los mamíferos superiores, y el sistema límbico, que es la capa intermedia propia de los mamíferos inferiores y las aves, acecha el reptil en el *complejo R*. Dicha estructura reptiliana se asocia con instintos básicos como la territorialidad, la jerarquía, la agresividad y los ritos, mientras que al sistema límbico se le atribuyen los sentimientos

profundos y a la neocorteza las funciones cognitivas superiores. Aunque hoy se opta por un enfoque más funcional del cerebro, teniendo en cuenta su demostrada neoplasticidad, este modelo posee la virtud de aportarnos una imagen contradictoria —y, por tanto, dinámica y viva, rica y compleja— de la naturaleza del ser humano. ¿Acaso no resulta interesante admitir que en lo más oculto de nosotros pugnan el ave y el reptil?

Si nuestra perspectiva es válida, entonces la visión de la cubana no es necesariamente escatológica, como suele afirmarse, sino más bien... esencial. Antonia mira al ser profundo desde lo profundo

del ser. Interroga honduras, asomada al abismo. Lo que pasa es que se ha abusado tanto de la imagen del esqueleto como símbolo de muerte, que se ha olvidado que es, sobre todo, el sostén articulado de la vida. El hueso, la imagen descarnada e incluso perturbadora, bien puede tomarse como metáfora antropológica, como símbolo de la esencia humana. Antonia no asume la muerte del ser sino «el ser para la muerte». No es fatídica sino existencialista. Y el existencialismo es el mito que inventó la orfandad humana abocada al ocaso de los dioses. En una mente como la nuestra, propensa a las dualidades, ¿qué queda sino lo demoníaco cuando



Fotografías: Leonor Menes



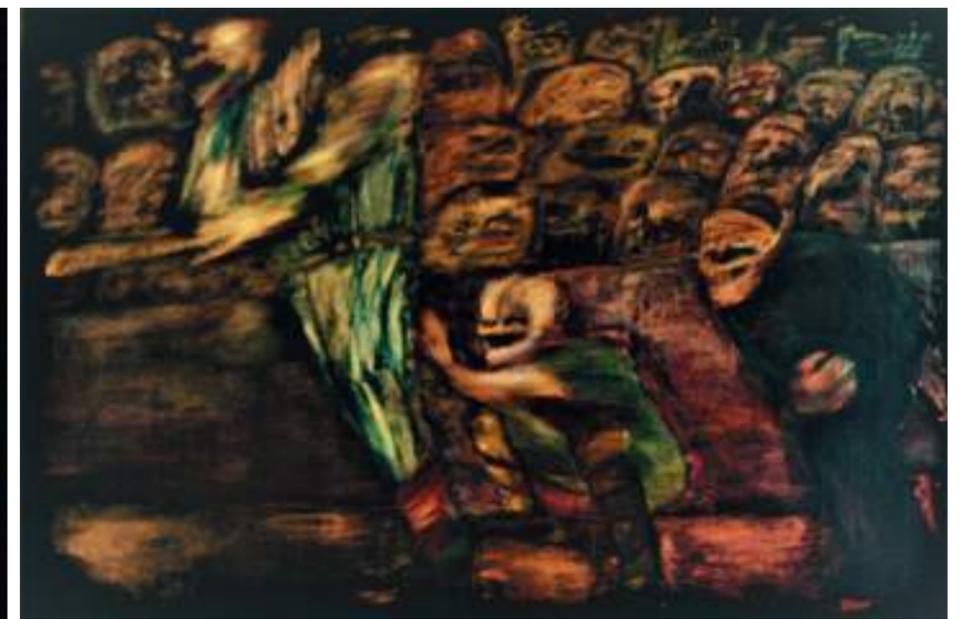
A la extrema izquierda, *El crucificado*. Y junto a estas líneas, *Una tribuna para la paz democrática*, y un acercamiento al boceto de dicha instalación.



Junto a estas líneas,
La anunciación; y a la derecha,
La muerte en pelotas



Arriba, Cristo saliendo de Juanelo; y debajo, Réquiem por Salomón



se extinguen los dioses? ¿No es esa la tesis de partida de *El maestro y Margarita*? ¿No decía Sartre que «el infierno es el otro» (*A puerta cerrada*)? Por si fuera poco, renegamos del instinto primitivo que reprimimos y comprimimos en nosotros mismos. Mas no lo olvidemos: la bestia está embrizada, pero está. ¿Qué si no eran el león y el águila de que hablaba Martí en su pecho? De cara a esta realidad, la cubana se enfrenta a lo más crudo y brutal de la naturaleza del hombre y, en gesto autocrítico, empieza por sí misma. Mira desde su núcleo reptílico al reptil esencial que nos habita, y sobre esa base establece el diálogo.

En la pintura de Antonia, el tema de las jerarquías artísticas, burocráticas o políticas aparece satirizado en «Los académicos» (1958), en «Naturaleza muerta» (1966), en «La muerte en pelota» (1966) o en «Una tribuna para la paz democrática» (1968); el de la territorialidad se aprecia en «El dueño de los caballitos» (1965) y «Réquiem por Salomón» (1963); en torno a los ritos discursan «Los caídos» (1965), «Cristo saliendo de Juanelo» (1965) y «La anunciación» (ca. 1963–64); y la agresividad la aborda «Fragmento de la Cubre» [sic] II (ca. 1962), «Ni muertos» (1962), «En pie» (1963) y «Mis compañeras» (1963). Todo es víscera en Antonia.

Esta primera coordenada conduce orgánicamente a la segunda: el anticanon estético o, mejor dicho, el canon de belleza expresionista.

Desde la Antigüedad, la humanidad le ha hecho culto a la belleza, que es un concepto complejo cuyo enfoque lógico e histórico involucra, al menos, las siguientes variables: 1) el objeto perfecto y armónico, 2) el sujeto que experimenta placer al contemplarlo y 3) el marco histórico conformado por el canon estético dominante, que rima con el contexto y los hombres que lo habitan. La perfección no es un ideal platónico sino el balance dinámico de las imperfecciones. Las cosas son en sí mismas imperfectas pero las relaciones que establecen entre ellas dan la impresión de ser perfectas, si se equilibran debidamente. Un ejemplo de ello es la relación fondo—figura en un cuadro. Por su parte, la armonía se identifica con la proporción entre las partes y el todo, como es el caso del rectángulo de sección áurea. Si la perfección es la esencia, la armonía es la apariencia de esa realidad que es el objeto bello, el cual provoca la sensación de *placer estético* en el sujeto que lo contempla. Un objeto equilibrado, proporcionado y placentero es un objeto bello. Pero todo este andamiaje conceptual no opera en abstracto sino, más o menos conscientemente, dentro de un escenario histórico concreto en el que se involucran, con acento diferente, el contexto (fronteras de espacio y tiempo), los hombres con sus instituciones y la resultante de ambos, que es el canon de belleza dominante.

Al lado de esta tendencia hedonista ha marchado otra, casi siempre silenciada, que emerge por instantes en obras como la de El Bosco («El jardín de las delicias», 1500–1505), la de Arcimboldo («Verano», 1573) o la de Goya («Caprichos», 1799). Pero no fue hasta los inicios del siglo XX, que el expresionismo apostó por el desequilibrio, la desproporción, lo feo, lo repulsivo, como un culto a aquello que el canon estético anterior había considerado imperfecto, disarmónico, grotesco, desagradable. En este sentido, el expresionismo fue una ruptura en toda línea con el canon estético reinante durante siglos. Los expresionistas descubrieron que lo feo también tenía su belleza, y con ello ampliaron y enriquecieron dicho canon. Su enfoque, aunque no se traga vivo al ideal anterior y queda anclado en su negación, apunta hacia una estética dilatada, nueva, superior. Tampoco implica deshumanización sino todo lo contrario: el desequilibrio, la desproporción, la fealdad y lo repulsivo son más relativos a lo humano que sus complementarios. Aunque nos pese reconocerlo, la deformidad expresionista está más cerca del hombre que la imagen apolínea.

La propia Antonia, a pesar de ser una mujer hermosa, sufrió las secuelas de la poliomielitis en su pierna izquierda desde niña; nació y vivió en Juanelo, un barrio periférico de La Habana; tuvo un hijo en 1954; recibió clases en San Alejandro, en Marianao y luego ejerció el magisterio en la Escuela Nacional de Arte (ENA), en Playa. Todo lo cual quiere decir que tuvo que sobreponerse a limitaciones físicas, cotidianas, de transportación, de horarios, etcétera, para sencillamente poder ser profesional y madre.

*El agua chispea en la tinaja y está oscura en el mar.
La verdad pequeñita tiene palabras de luz;
la grande, es toda silencio.*

TAGORE³

El dramático, explosivo y sobrecogedor tríptico «Ni muertos» evidencia que Antonia fue, a la vez, pintora, pincel y cuadro. Fue cuadro de una circunstancia personal, pincel de una convulsión social y pintora de la tragedia humana. Si Lezama narró el paraíso, Antonia pintó el infierno. Esta mujer creaba desde su complejo R: no disfrazaba realidades, las desnudaba. Sus lienzos, sus esculturas, sus dibujos representan seres desollados, capa tras capa, hasta sacar a la luz su naturaleza oculta, sus dolores y sus pobreza, sus temores y sus odios, sus horrores y sus vilezas. Por alguna razón que ignoro —o tal vez por alguna sinrazón— «Ni muertos» me induce a un pastiche de *La tierra baldía* de Eliot:

Abril es el mes más cruel, hace brotar
lilas en tierra muerta, mezcla
memoria y deseo, remueve
lentas raíces con lluvia primaveral.

(I. «El entierro de los muertos»)

Pienso que estamos en el corredor de las ratas
donde los hombres muertos perdieron sus huesos

(II. «Una partida de ajedrez»)

Dulce Támesis, fluye suave hasta que termine mi canto (III. «El sermón del fuego»)

Gentil o judío

Oh tú que haces girar la rueda y miras a barlovento,
piensa en Phlebas, que fue alto y hermoso como tú

(IV. «Muerte por agua»)

nosotros que vivíamos agonizamos
con un poco de paciencia

[...]

muerta montaña de caridosos dientes sin escupir

[...]

los huesos secos no dañan a nadie

(V. «Lo que dijo el trueno»).

En el 63, Salomón, el personaje de Santiago (Chago) Armada que aparecía en el diario *Revolución*, fue censurado. Antonia, sensible como lo fue con Acosta León y con el propio Lezama, se solidarizó con el artista y pintó «Réquiem por Salomón». De acuerdo con el curador de la exposición, esta pieza marca una radicalización de su obra: Antonia censura la censura. Tres rostros porcinos, encauchados e hinchados, contemplan el cadáver del pequeño sin máscara, que yace al lado de su espada... ¿Está Salomón dentro de una caja o de un escenario? ¿Qué más da! Los naranjas encendidos

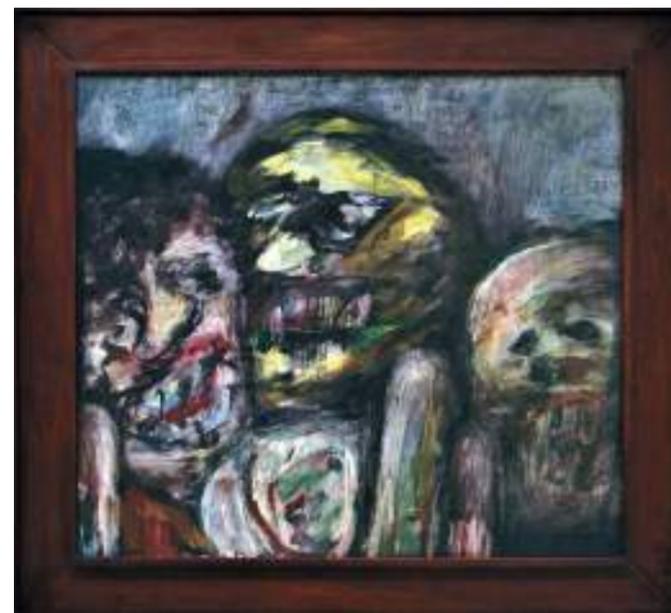


Homenaje a Lezama



Los (tres)muñecos

Junto a estas líneas, *Mis compañeras*; a la derecha, *Los académicos*.



reverberan cual si una hoguera inquisitorial alumbrase todavía la anécdota. De este mismo año es «El vaso de agua», cuadro poderoso que lamentablemente no aparece en esta muestra.

Pero la obra maestra, la que resume la poética de Antonia, es «La anunciación». Aquí la mirada desde el complejo R y la estética expresionista son coordinadas evidentes. Sobre un fondo (no grotesco sino giottesco) de azules y rosas, una pálida ama de casa que está al pie de una máquina de coser, recibe la visita de un esqueleto con corona y alas — probable alegoría de la muerte —, que posa la siniestra en su hombro y le arranca un grito silencioso como el de Madre Coraje. ¿Qué le comunica: que está preñada de Lucifer, que va a morir pronto, que el fruto de su vientre ha muerto, que a alguien querido le ha llegado la hora final...? Jamás lo sabremos porque la interrogante, como una metáfora ascendente, se abre a un sinfín de posibilidades. Solo nos es dado intuir que el mensaje ha de ser terrible. «La anunciación» de Antonia empieza en Giotto y termina en Munch. Es, por consiguiente, un viaje desde la virgen hebrea hasta el jupiteriano noruego; desde el misterio bíblico, visto con ojo gótico, hasta la realidad más mundana, filtrada por la óptica expresionista. Como recontextualización, es lo universal aterrizado en el escenario cubano; como resemantización, es lo divino diabólicamente torcido; como recreación, es lo mitológico humanizado. Por eso es un clásico porque en él los aparentes imposibles, una vez convertidos en complementarios, se trenzan en una síntesis esencial semejante al ADN, que invita a nuevas negociaciones.

¿Y qué decir de los ensamblajes de 1964, que rinden homenaje a Lezama, lo mismo que a un hombre con muleta, a un periodiquero o a un crucificado? El material más humilde, el papel arrugado, el periódico, la pata de un mueble viejo, la rejilla de un sillón, todo es un culto al fragmento desechado, que dibuja en nuestra mente al personaje. Aquí todo es eco que viene y va, como si el recuerdo fuese un efecto Doppler en el tiempo.

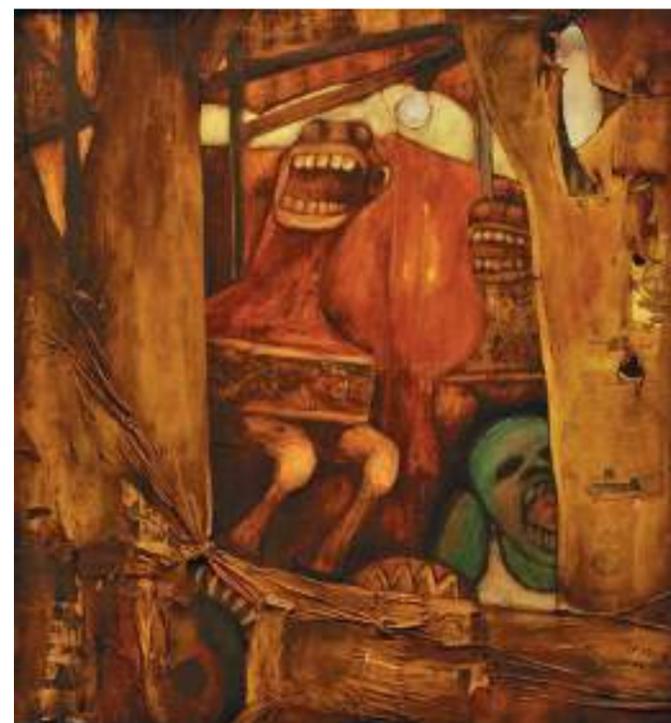
Cuando Ensor pintó a Cristo entrando en Bruselas no imaginó que, años después, saldría de un barrio de La Habana. Vivencia oblicua lezamiana que toma cuerpo en «Cristo saliendo de Juanelo». Metamorfosis de *La metamorfosis*: el Gregorio de Kafka se convierte en el gregario de Antonia, que no es solo un hombre convertido en insecto sino un ente masivo y amorfo movido por una maquinaria que, a la vez que activa el rito, apaga la singularidad. ¿Metáfora del fanatismo? También del 66 es «La muerte en pelota», donde el pasatiempo nacional del cubano es apenas una fracción de segundo o, como dice Roberto Cobas, una foto movida. Descontando el sentido jocosos de la muerte desnuda, vale preguntarse: ¿dónde está la muerte en este cuadro?: ¿en el público homogéneo de las gradas?, ¿al bate fálicamente?, ¿como *catcher*?, ¿como *umpire*?, ¿en todas partes y en ninguna? Ya que, al final, la

muerte nos poncha a todos — aunque de vez en cuando alguien le da un jonrón —, ¿no será el *pitcher*?

Antonia retrata al monstruo humano. Ante uno de sus cuadros se siente el mismo arrebatado — algo morbosos, por cierto — que provoca aquel extraño personaje de Lovecraft que, tras salir del sepulcro y contemplar una abominable figura, alarga la mano trémula hasta tocar la superficie fría y pulida de un espejo... Y es que Antonia no pinta superficies: las azoga. Sus imágenes reflejan nuestros enigmas y sus enigmas absorben nuestras imágenes. Por eso, quizás, nos atraen con la misma fascinación que nos repelen, creando una tensión entre lo que creemos ser y lo que realmente somos. Nos cuesta aceptar que, bajo la corteza sublime del ser humano, bajo el amor y la solidaridad que reclamamos, persisten el odio y el egoísmo. Pero el hecho innegable es que así es porque la naturaleza humana es altamente contradictoria. En esto Antonia se distancia del existencialismo de Sartre, quien insistía en que, huérfana de Dios, la naturaleza humana se vuelve una falacia porque «la existencia precede a la esencia». Tal vez por eso uno advierte cierto desasosiego en los personajes de Antonia, como si hubiesen salido del libro más triste que escribió Pessoa. Señal de que el bicho humano — desequilibrado, desproporcionado y desagradable como es — gatea aún, torpemente, en la espiral infinita y eterna que lo conduce hacia sí mismo. ¿O será que el sueño goyesco de la razón sigue invocando monstruos?

En el 67, gracias a una beca de la Unesco, Antonia visitó durante seis meses museos y exposiciones en Francia, Italia y España, periplo que debe haber dejado una huella en su trabajo pero que ignora si se ha estudiado.

1968 es un año decisivo en la obra de la artista cubana, por el impacto que tuvo en su vida privada y en su proyección profesional. En ese año murió su madre, apoyo insustituible en su cotidianidad, según me aporta empáticamente la especialista Teresa Toranzo, autora de una enjundiosa cronología comentada sobre Antonia. Además, por entonces Cuba era, como Antonia, volcán y quásar, estremecimiento y luz. La explosión de La Coubre en el 60, el bloqueo norteamericano desde ese mismo año, la invasión mercenaria por Bahía de Cochinos en el 61, la Crisis de Octubre en el 62, el ciclón Flora en el 63, las bandas de alzados en las montañas, los sabotajes en las ciudades, todo apuntaba a un clima de tensión creciente. Cuba, que, desde 1868, luchaba por ser una nación independiente, tenía que vivir en condiciones de guerra y asedio. ¿Y cómo se funda un pueblo en las condiciones de un campamento? La Revolución, como los cinco dedos de la mano hacen un puño, se fue convirtiendo en Estado. Entonces vinieron los excesos. En 1965, surgieron las Unidades Militares de Apoyo a la Producción (UMAP), suerte de retaguardia que cobró visos de campos de concentración para homosexuales, religiosos, hippies, músicos y to-



El dueño de los caballitos

dos aquellos que se considerasen «no confiables políticamente» y estuviesen en edad de pasar el servicio militar. Muerto el Che en el 67, el liderazgo cubano, sin abandonar su vocación latinoamericanista y tercermundista, tendió a acercarse más al campo socialista europeo y a la Unión Soviética, con la consiguiente nevada en las instituciones culturales cubanas y la emergencia de una burocracia afín al realismo socialista. El 68 fue el año de la «Ofensiva revolucionaria», durante la cual se «estatalizaron» (no se «nacionalizaron») las pequeñas empresas nacionales, craso error económico del que aún no nos recuperamos. Fue también el año en que Titón filmó *Memorias del subdesarrollo*, película basada en el agudo texto homónimo de Desnoes. Por si fuera poco, el planeta también ardía en 1968: los estudiantes universitarios se sublevaron en París, los tanques soviéticos aplastaron la Primavera de Praga, el ejército mexicano masacró a los estudiantes en Tlatelolco, los israelíes pisoteaban los derechos del pueblo palestino y los soldados norteamericanos asesinaban vietnamitas por miles. De modo que el 68 fue un momento crítico para Antonia, Cuba y el mundo.

Solo acotemos al margen dos datos para redondear un contexto tan polarizado aunque algo posterior: en 1971, el Congreso Nacional de Educación y Cultura dio inicio al «quinquenio gris» en Cuba⁴ y, en 1972, durante el Match del Siglo, jugado entre Fischer y Spasski, no parecía que se enfrentaban dos hombres sino dos sistemas. La Guerra Fría lo permeaba todo: desde el ejército hasta el ajedrez.

En medio de esta situación, amigos de Antonia que eran reconocidos artistas, como es el caso de Raúl Martínez, Chago Armada, Acosta León, Servando Cabrera o Umberto Peña, se vieron aislados, menospreciados, censurados. Cada uno de ellos, sin embargo, logró salir a flote — menos Acosta León, que se hundió en el mar para siempre — con cierta proyección social: Chago trabajó como emplanador del periódico Granma, órgano oficial del Comité Central del PCC; Umberto Peña diseñó para Casa de las Américas; Raúl Martínez tradujo al pop los iconos de la revolución social; Servando Cabrera, a la inversa, convirtió en héroes a campesinos, macheteros y milicianos.

La propia Antonia experimentó el desprecio cuando se presentó, en el Salón Nacional de Pintura, Dibujo, Grabado y Escultura de 1968, con «Una tribuna para la paz democrática», que es, como afirma Cobas en el catálogo, «la primera instalación realizada por un artista cubano en el país». Pintada al óleo, una tribuna permanece vacía ante una multitud amorfa congregada; mientras, del lado del espectador, viejas sillas de tijera — «con una tinta de chapapote y luzbrillante», según señala el boceto a pluma — también permanecen vacías. Para descifrar una pieza como esta es imprescindible tomar en consideración, una vez más, el contexto. La Guerra Fría fue un cínico eufemismo pues, mientras los pares nu-



cleares se retaban entre sí, sin mayores consecuencias, en el Tercer Mundo la guerra se hacía en caliente. La paridad estratégica entre la Unión Soviética y los Estados Unidos desplazaba los conflictos bélicos del eje Este-Oeste al Norte-Sur. Fue entonces que Antonia lanzó el desafío: ¿quién puede hablar a nombre de la paz y de la democracia?, ¿quién se atreve a lanzar la primera piedra? Carl Sagan se haría una pregunta semejante, diez años después, en el capítulo final de la serie *Cosmos*: ¿quién habla en nombre de la Tierra? A un final, la tribuna de Antonia, que probablemente merecía el Primer Premio en el Salón, fue rechazada. Me cuenta Cobas que, aunque no está confirmado, José Antonio Portuondo le ofreció sus disculpas a la artista, pero la decisión fue irrevocable.

Un año más tarde, en 1969, Antonia dejó de dar clases en la ENA e inició un período de silencio. Un silencio más poderoso que un bramido. No obstante, entre 1971 y 1972, al igual que sus colegas, optó por volcar su labor hacia su entorno social e inauguró en Juanelo un taller popular de *papier maché*. Era como si quisiera ser ella misma a través de otros o acomodarse a los tiempos. La opacidad de los años 70 apenas tuvo un instante de tenue luz cenital cuando, en 1975, Antonia realizó un viaje a la Unión Soviética y la RDA, como parte de un intercambio de artistas que no parece haber sido significativo para su obra.

En la década siguiente, contrastando con la grisura anterior y quizás tratando de enmendar el tratamiento que se le había dado, recibió al hilo tres condecoraciones muy merecidas: la Distinción por la Cultura Nacional (1981), la Medalla Raúl Gómez García (1982) y la Medalla Alejo Carpentier (1983), además, de la Orden Félix Varela (1989). Pero el brillo del elogio institucional no logró despejar las brumas del hermetismo de Antonia. Había una dignidad en su silencio superior a la palabra.

No fue hasta 1991 que, tras veintidós años sin exponer y convocada por un grupo de estudiantes y profesores de la Escuela Elemental de Arte, la artista decidió participar en la muestra *Reencuentro*, en la humilde galería de la calle Galiano, en Centro Habana. Allí presentó sus obras antológicas, sus ensamblajes y su «Homenaje a Amelia», que es de ese mismo año. En el 92, a instancias de altas figuras de la cultura y la medicina en Cuba, viajó a los Estados Unidos para operarse; en el 93, visitó a su familia en Miami y dio continuidad a su tratamiento; en el 94, recibió la beca Guggenheim (Nueva York); y en el 95, justo el 9 de marzo, falleció de un infarto.

...El arte sobrevive a los partidos, a los imperios y a los dioses...

OCTAVIO PAZ⁵

La vida de Antonia ha dado mucho de qué hablar. Fuerzas antagónicas pelean hoy, en el marco de su obra, y reclaman, cada una



para sí, las reliquias de su cuerpo. Pero más allá de la polarización, están los valores perdurables de su legado artístico y la necesidad de enfocarla en toda su complejidad, sin mutilaciones convenientes. Edgar Morin lo dice de forma afirmativa: todo sistema es complejo; Gastón Bachelard apela a la negación: lo simple no existe, solo lo simplificado.

Antonia Eiriz participó de la ruptura neoexpresionista, pero también se vio envuelta en el torbellino de una revolución social, con todo lo que ello tiene de hermoso y terrible. En este terreno se enfrentó a una circunstancia adversa: un contexto hostil a búsquedas de corte individual, en medio de la alta polarización política y del acercamiento ideológico a la Unión Soviética. Su enemigo principal, sin embargo, no fue esta circunstancia sino la burocracia cultural que se levantó sobre ella, encarnada por hombres atrincherados en un canon estético excluyente, los cuales, a nombre del arte de la revolución social, condenaban la revolución individual en el arte. Esa misma burocracia que —como ironizaba Bulgákov— era capaz de pedirle el carné de escritor a Dostoievski para entrar a Griboyédov...⁶

Antonia puso al desnudo los demonios de una época. Y eso, de por sí, es notable porque, como se preguntaba Bulgákov por boca del mismísimo Voland: «¿qué haría tu bien si no existiera el mal y cómo luciría la tierra si de ella desaparecieran las sombras?»⁷ La



penumbra, no solo la luz, merece también su elogio, diría Tanizaki desde la pupila japonesa. Antonia fue genuina porque pintó su momento; fue honesta y valiente porque esquivó la conformidad, que —como afirmó en 1963— engendra la mediocridad y el oportunismo. Como Bábel, el autor de *Caballería roja*, pintó su verdad y asumió el riesgo. Fue contradictoria, dinámica y vital, es decir, compleja porque así fue su época, y así debemos entenderla hoy. ¿Quién puede cambiar al ser humano, si desconoce o esquivo los monstruos que lo habitan? No por gusto Basarab Nicolescu, otro de los teóricos de la complejidad, insiste en que el palo tiene siempre dos puntas. Como el Rubliov de Tarkovski, Antonia fue diosa en su rectángulo; a diferencia de él, no se enfocó en lo angelical sino en lo bestial del ser humano. Eso enseñó Antonia Eiriz: el monstruo no está en el otro sino dentro de nosotros y es más que un quinquenio gris.

Yo diría incluso más: si barajamos la hipótesis de que *la sociedad humana sigue históricamente un patrón semejante al del cerebro trino*, entonces pueden reconocerse tres modelos sociales. El más atrasado corresponde a las sociedades antagónicas o reptílicas, que alimentan nuestra tendencia a la agresividad, la jerarquía, el rito y la territorialidad, rosario que se resume en el irracional culto a la guerra. El modelo intermedio se identifica con las utopías límbicas, colocadas en la antítesis del reptil, típicas de las propuestas religiosas que se fundan en el amor y la esperanza y apuntan a una espiritualidad que recela de los apetitos del cuerpo. El más desarrollado de los modelos sociales, síntesis de todas las eras, será una función de la neocorteza que, sin ignorar el debate que dinamiza nuestras entrañas, potenciará las funciones cognitivas más avanzadas del ser humano.

Desde esta perspectiva que nos sugiere la naturaleza, yo, como un hijo que intenta aliviar el dolor de una madre, solo me atrevería a añadir:

—Menos mal, Antonia, que en lo más profundo de nosotros siguen pugnando el ángel y el demonio, y que quizás la pelea no acabe nunca. Menos mal que en la balanza humana hay muchos que valen poco pero también pocos que valen mucho. Menos mal que sobre el reptil que se arrastra y el ave que se eleva sigue estando, aunque a veces se resienta su equilibrio, la ingente espiritualidad humana. Menos mal, Antonia, menos mal.

Cerro, 14 de febrero de 2022



NOTAS

¹ Así habló Zaratustra, Segunda parte, "De la superación de sí mismo", p. 201.

² "La dignidad de la poesía", *Tratados en La Habana*, p. 336.

³ Rabindranath Tagore, "Pájaros perdidos" (Sentimientos), 176, *Obras escogidas*, p.413.

⁴ Para tener una noción equilibrada y compleja de aquel contexto —que para algunos no se reduce a un quinquenio— consúltese *El 71. Anatomía de una crisis*, de Jorge Fornet. Dice el autor, casi al final del libro:

...Existen, pues, dos riesgos igualmente peligrosos al acercarse a un año como 1971. Por un lado, se pueden pasar por alto aquellos matices que no lo hacen mejor ni peor de lo que es, pero que sin duda enriquecen (y, por tanto, completan y complejizan) nuestro acercamiento. Por el otro, en el intento de buscar esos matices y encontrar explicaciones a los acontecimientos, se puede terminar por justificar lo imperdonable. El atraso infligido a la cultura cubana y las injusticias cometidas contra tantas personas, no perdonarían ese desliz... ("Final", p. 261).

Es imprescindible tomar en cuenta que esta situación no era exclusiva de los pintores, escultores y grabadores, sino que afectó, además, a escritores, poetas, cineastas, músicos, dramaturgos, así como a profesores universitarios como los que hacían la revista *Pensamiento crítico* (1966-1971). El 71 es el símbolo de una época. Un *Zeitgeist*. La pregunta es: ¿habría habido 71 sin 68?

⁵ "Cuadernos americanos", *Las peras del olmo*, p. 224.

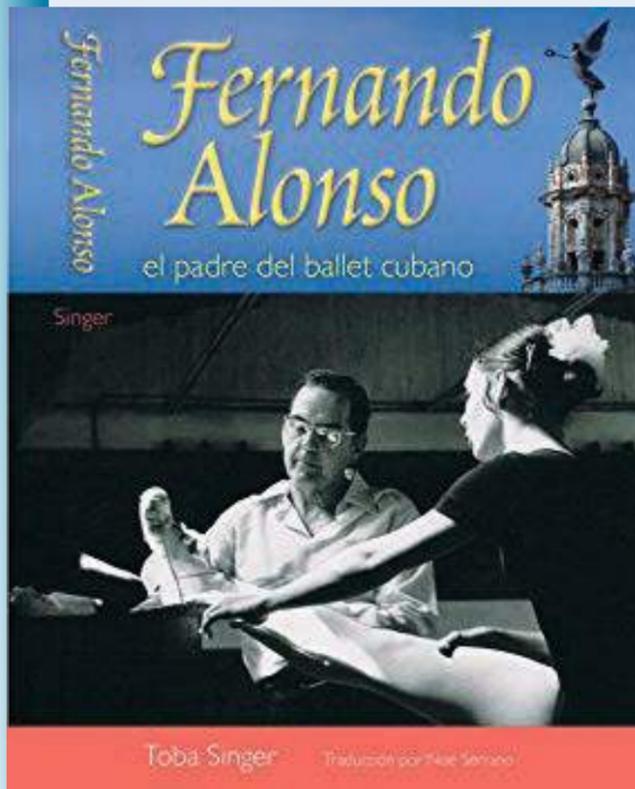
⁶ Griboyédov es el restaurante de los escritores en *El maestro y Margarita*. El pasaje citado aparece al final del capítulo 28.

⁷ *El maestro y Margarita*, capítulo 29.

Arriba, a la izquierda, *Homenaje a Amelia Peláez*; y a la derecha, *Ni muertos*. Debajo de estas líneas, *El periodiquero*.

Fernando Alonso, el padre del ballet cubano, de Toba Singer

Reny Martínez



Esta vez nos ocuparemos en desvelar la real importancia del contenido fundamental de esta investigación acuciosa y afectiva de la obra y personalidad intelectual de Fernando Alonso Rayneri, considerado por muchos como el maestro de maestros del ballet en la mayor de las Antillas, investigación debida a la ensayista, profesora, bibliógrafa y crítica de danza estadounidense Toba Singer, autora igualmente de varios textos sobre el tema de la danza y su aprendizaje.

Después de varios años de intensos esfuerzos por lograrla, ahora tenemos ya la fortuna de justipreciar la versión española, en una correcta traducción del original en inglés, por Noé Serrano con la previa colaboración de Abel González Alayón y Dunia Torres González. Esta versión en castellano fue publicada en Estados Unidos con permiso de la University Press of Florida (2020), y estará disponible en una edición electrónica. Con motivo de la presentación habanera, Singer fue portadora de un pequeño lote de libros para distribuirlos gentilmente a una serie de instituciones culturales, educacionales, profesores de danza y algunos de los colaboradores locales de esta notable primera edición.

La decisión de escribir un libro sobre la obra y personalidad de Fernando Alonso, fue tomada por Singer en 2009, a raíz de las emotivas escenas presenciadas por la autora alrededor de una figura singular como la de Alonso, acontecidas durante el Festival de ballet que celebraba el aniversario 60 del Ballet Nacional de Cuba, en el Gran Teatro de La Habana, actualmente nombrado Alicia Alonso. La propia reconocida experta norteamericana confiesa que «dos intercambios» la estimularon en el empeño ciclópeo que hoy nos regocija —existen dos pequeños opúsculos biográficos esquemáticos publicados en la isla—, la existencia física de una publicación exhaustiva, analítica y afectiva de este maestro del ballet cubano y de mucho más allá de las fronteras geográficas y culturales.

En primera instancia, revela, como resultado de una entrevista con la entonces estrella del Royal Ballet de Londres, Carlos Acosta, que «describió a Alonso como un brillante maestro que incorporó la ciencia al estudio del ballet»; y el segundo intercambio ocurrió durante una conversación con la profesora de ballet Lupe Calzadilla y su hija, estelar bailarina

del Ballet de San Francisco, ambas nacidas en Cuba. Lorena aceptó gentilmente servir de traductora en medio de los descansos del montaje de una pieza de Forsythe que ensayaba. Entonces Lorena demostró a Singer cómo Fernando Alonso entrenó al cuerpo de baile «para lograr una precisión inigualable», fue entonces que exclamó: «¡Deberías escribir un libro sobre Fernando! ¡Nadie ha escrito nada sobre él en inglés, y tiene 92 años!»

Toba había visto un documental (inconcluso) de su amigo Frank Boehm sobre Alicia Alonso, del cual recordaba las pertinentes observaciones de Fernando, su esposo en aquel tiempo. De inmediato envió un e-mail a su hija Laura, para anunciarle sus propósitos de escribir un libro sobre su padre, y la respuesta no se hizo esperar: «¡genial!»

Fernando Alonso dedicó toda una vida a su trabajo. Para él las palabras vida y trabajo eran inseparables, subraya la biógrafa. Se desarrollaron entonces los encuentros de horas y horas; con él, su familia, profesores y estudiantes... Sin duda, eran sus beneficiarios artísticos directos, quienes se esforzaron en ir «más allá



del amargo divorcio de Alicia y Fernando en 1974». Como bien señala la autora, la historia de Fernando también tiene lugar en el crisol de la Revolución de 1959, no como un telón de fondo en el sentido tradicional, sino más bien como un marco que impulsó activamente los destinos de la compañía de ballet, de manera que hoy se ha convertido en la institución cultural más identificada con Cuba. Muy recientemente ha sido oficialmente calificada como Patrimonio Cultural de la nación.

No sin superar ciertos obstáculos iniciales, Toba puso manos a la obra, teniendo siempre en cuenta a los lectores de un mundo que posee «poca información sobre la Cuba revolucionaria». Por lo tanto, decidió compartir su admiración profunda e inagotable por la obra y legado de Alicia Alonso, Alberto, Laura y Fernando Alonso. Y lo ha descrito sin omitir las debilidades humanas y los percances en el camino, ni los acontecimientos políticos dramáticos que les imprimieron su huella, como apunta en el prólogo de la edición anglófona. Por consiguiente, ha traspasado «la autoridad y la voz del libro» a las entrevistadas, para que la historia se revele en el lenguaje y los recuerdos de Fernando Alonso, así como de los bailarines que fueron sus alumnos (Aurora Bosch, Menia Martínez, y su hija Laura Alonso asistieron a la presentación), colegas y colaboradores más cercanos. La autora incluyó una introducción a la edición en español —sin omitir la contradictoria y polémica carta enviada por Alicia Alonso para la edición príncipe—, donde señala el infausto acontecimiento del fallecimiento de Fernando Alonso el 27 de julio de 2013, cuatro meses después de la publicación de la edición original en inglés, y justo al día siguiente de su presentación, llevada a cabo la noche del 26 de julio en el Museum of Performance and Design, en San Francisco. Alicia Alonso fallecería seis años después, el 17 de octubre de 2019 en La Habana.

Esta versión, con una dedicatoria *sui generis* que revela su filiación hacia las izquierdas: a los cinco cubanos liberados de las prisiones estadounidenses condenados en una mediatizada causa por espionaje «de un país enemigo», puede considerarse relevante por su memoria y contenido medular para la preservación de la escuela cubana de ballet, lo cual ha sido reconocido en importantes plazas de la danza en Estados Unidos y México, donde prestigiosos



auditorios se convirtieron en sedes de discusiones valorativas de esta obra investigativa, que incluyó eminentes críticos de danza, profesores y bailarines de diversas latitudes y de la diáspora cubana. Se hacía entonces indispensable una edición en la lengua materna del ballet cubano. Vale añadir que *La Gaceta de Cuba*, ya había publicado varios capítulos del libro en 2014.

Toba Singer no se limitó a desvelarnos todos los entresijos de la vida del protagonista, Fernando Alonso, sino que nos entrega un panorama críticamente mordaz, aunque desde un prisma positivo de la actualidad económica y política del país, en sus esfuerzos sempiternos por vencer los agobios, en todos los campos, provocados por las administraciones bipartidistas del poderoso e inclemente vecino del Norte. La preponderancia del turismo como principal fuente de ingresos al capital nacional en divisas frescas tienen, para la escritora, unas implicaciones —¿positivas o negativas?— en los cambios resultantes dentro de la compañía nacional de ballet y las consiguientes implicaciones en la escuela de ballet. No obstante, opina, que la sucesión como directora general por la primera bailarina Viengsay Valdés, pudiera considerarse de buen augurio para la escuela donde se formó.

Las acciones solidarias a nivel internacional de Cuba ante las contingencias de otros países afectados por desastres naturales o por los azotes de epidemias, Singer las ha imbricado con las medidas de supervivencia tomadas por el ballet cubano, ora luchando por visas de viaje para potenciales giras al extranjero

ro, ora para la participación de sus talentos jóvenes en concursos, o mediante exposiciones fotográficas itinerantes, o extendiendo invitaciones para el festival anual a coreógrafos con reconocimiento internacional y a bailarines afamados, así como a la prensa extranjera especializada: «todo esto ha fortalecido al ballet cubano y seguirá haciéndolo», opina Singer. Para concluir su presentación de la versión castellana de su libro, en el acogedor patio central de la sede en El Vedado del BNC, rodeada de algunas de las personalidades entrevistadas por ella y los estudiantes del taller estival internacional de ballet, recordó con visible emoción las últimas palabras que Fernando Alonso le dedicara como despedida en su hogar cubano: «Toba, recuerda, ¡no hagas nada que yo no haría!»

Comentarios de especialistas en danza:

«Un inmenso compendio informativo de uno de los más influyentes e impresionantes maestros de ballet de los últimos cien años. El mundo anglófono de la danza había perdido su rastro debido a dos Guerras Frías: la que ocurre entre EUA y Cuba, y aquella entre el propio Alonso y su antigua inspiración y esposa, Alicia. Las entrevistas que Singer conduce aquí sin cortapisas dan cuenta de ambas.»

Mindy Aloff, autora del libro *Dance Anecdotes*.

«Un libro por mucho tiempo necesario acerca de uno de las más influyentes personalidades en la construcción del milagro del ballet cubano.»

Lynn Garafola, autora de *Legacies of Twentieth Century-Century Dance*.

«Fernando Alonso fue el padre del ballet en Cuba, maestro de maestros y el que le dio su peculiar carácter a la danza clásica. Educó con su especial pedagogía a bailarines y maestros, los enseñó ver el detalle, eso que marca la diferencia. Creo que para Cuba y el ballet cubano, Fernando Alonso fue un privilegio.»

Cristina Hoyos, directora del Museo del Flamenco de Sevilla, España, exprimera bailarina del Ballet Antonio Gades.

«Una lúcida biografía de uno de los más importantes pedagogos del ballet del siglo XX. Fernando Alonso no sólo codificó la formidable *Cuban Ballet Technique*, empero también entrenó a muchos de los extraordinarios bailarines cubanos que brillan en la escena internacional de hoy.»

Suki John, profesora de la Texas Christian University.

«Una adorable mirada dentro de la vida y los tiempos de un gran artista. A partir de una pequeña isla emergió un misterio, Fernando Alonso cambió el rostro del Ballet para el mundo. ¡Bravo! Una ovación en pie para una gran lectura acerca de una fantástica vida.»

Ben Vereen, bailarín ganador de un Premio Tony.



Compañía Rosario Cárdenas Tres estrenos coreográficos con disímiles discursos

Reny Martínez

Después de una larga ausencia de los principales escenarios habaneros, particularmente aquellos espacios enfocados a mostrar lo más creativo en danza contemporánea, la coreógrafa Rosario Cárdenas — Premio Nacional de Danza, fundadora y directora general de su propia compañía — nos propone ahora una revisita a dos de sus más exitosas creaciones coreográficas, así como un par de estrenos absolutos de su cosecha, en la primera semana, y el estreno en Cuba de una obra reciente de Nelson Reguera, exdiscípulo suyo, quien retorna a su redil cual apreciado hijo pródigo con un pieza coral para toda una noche, la segunda semana, siempre en el hermoso y estropeado teatro capitalino Mella.

El primer programa pudiera calificarse de un «todo Cárdenas», al entregarnos fragmentos (muy revigorizados) de *María Viván* (1997), eligiendo escenas inspiradas en los textos del icónico dramaturgo cubano Virgilio Piñera, entre ellos *Lady Dativa* (sic), *La cartomántica*, *Rosa Cagí* y *La carne de René*. Esta pieza recibió, entre otros reconocimientos, el importante

Premio Villanueva de la Crítica (UNEAC) de 1998. Le siguió *Tributo a El Monte* (2013), un homenaje a la investigadora Lydia Cabrera, autora del libro homónimo, fuente seminal para los estudios de las religiones de raíz africana en el archipiélago cubano.

En esta ocasión, las escenas presentadas de esta obra solamente conservan las estructuras coreográficas sin la escenografía, imágenes cinematográficas y fijadas, utilizadas entonces en su estreno absoluto.

Sendas piezas fueron bailadas —*hic et nunc*— por una docena de nuevos elementos recientemente incorporados al conjunto por la maestra Cárdenas, previa rigurosa audición, con excepción de la bailarina Karim Ortiz (del elenco original de *Tributo a El Monte*), los cuales se enfrentan valientemente, por vez primera, a los rigores y particularidades del estilo y técnicas combinatorias de la escritura coreográfica de Cárdenas. En este título la coreógrafa se remite a la antropología de la danza, como herramienta, para «sacudir» al espectador con elementos de un provocador erotismo, inherente con aquello que —

en la Mayor de las Antillas — se denomina «cubanía».

Después de una breve pausa, al retornar a la sala, nos enfrentamos con dos estrenos absolutos (de pequeño formato) de la directora y fundadora de la agrupación: *Trazos en aire curvo*, inquietante título para esta pieza con soporte musical de un mediático DJ local, Iván Lejardi, diseño de luces por Guido Gali y un fantasioso vestuario diseñado por un trio femenino: Raquel Janeiro, Ilse Atnón y Lauren Fajardo. Esta vez, un grupo mixto de 8 bailarines se esfuerzan atléticamente por mostrarnos este denominado «módulo coreográfico» — como lo define la autora — en una pieza construida entre la expansión de la lógica combinatoria y la sintaxis discursiva de la expresividad «en perpetua contingencia». Para el cierre, se decidió por *La Gaviota*, que Cárdenas dedica a la diseñadora Lauren Fajardo Cárdenas, donde exhibe sus intenciones de construir una «invocación a la singularidad por desarrollar la capacidad de adaptarnos y elevarnos en defensa de la diferencia». La coreógrafa nos regaló



su mejor creación en el presente — en opinión del crítico —, y aquí ella está apoyada artísticamente (en gran medida) por su equipo de producción. Particularmente distinguido por el compositor de la música original, Juan Piñera (uno de los más destacados de su generación), que eligió como formato un espléndido cuarteto de cuerdas, piano y clarinete, logrando un ajuste estético coherente con la atmósfera onírica de las luces diseñadas por Gali.

Insertadas en dos momentos de este programa — como decisión riesgosa y loable de la directora artística —, estuvieron dos miniaturas debidas al incipiente talento de sendos novatos en el arte de la escritura coreográfica, al mismo tiempo bailarines de este conjunto. Como era de suponer, mostraron sus debilidades dramaturgias, las costuras y las consecuentes ingenuidades: en el solo masculino *Tres*, creado e interpretado por Osbiel Lazo — en un desnudo integral — con el soporte musical de una cinta magnetofónica por variados autores y diversidad de ritmos. Luego, subió a escena el dúo *Al final de cada lluvia*, donde se entregaron los juveniles autores e intérpretes en una demostración corporal «a lo Dalcroze», Gabriel Martínez y Aris Pino. Este último, por su perturbadora presencia física, nos hizo pensar en el personaje de Tazio, como fue acuñado por Zefirelli en su versión fílmica de *La muerte en*



Venecia de Thomas Mann. En ello, podríamos interpretar su desiderata: *Entre el Tú y Yo*, el que guía y el guiado, el que mueve y el movido. La elemental y naif interpretación filosófica del dominador y el dominado en la relación de una pareja *queer*.

El segundo fin de semana la compañía de Cárdenas presentó el estreno en La Habana de *Deseo*, creación coreográfica original del cubano Nelson Reguera — hace más de una década afincado en Europa —, con luces y vestuario diseñados por el propio coreógrafo, apoyado por una seductora música grabada, integrada por piezas de Norman Lévy, con el *Got to be Real* de Cheryl Lynn. La escenografía minimalista, acreditada al francés Jean-Marc Vibert, está dominada — en una lateralidad — por una plataforma cuadrada en plano inclinado, donde se desarrolla la acción coral mixta de los 9 intérpretes-danzantes, con gran efectismo en su virtuosismo controlado, su fisicalidad y ductilidad, adquirida en una insólita brevedad.

El propio Reguera expresa en sus notas al programa de mano, como posible lectura: [esto es] altar para explorar el deseo que aparece, desaparece, se trueca, desvanece los cuerpos para luego transfigurarlos en otra naturaleza.

También aquí están presentes los desnudos integrales, justificados y sin caer en lo grotesco de posibles excesos: su empleo en el final fue impactante, para conocedores y legos.

Teniendo en cuenta esta significativa celebración, nos pareció ineludible el transcribir, aquí, este fragmento del texto de presentación al programa firmado por Rosario Cárdenas:

Inicié mi carrera profesional como bailarina en el Conjunto Nacional de Danza Moderna, hoy Danza Contemporánea de Cuba. La obra *Dédalo* de 1989, que coreografié y dirigí, me animó en su última función a dar el paso como creadora y directora de Danza Combinatoria, convertida ahora en Compañía Rosario Cárdenas. Era el momento ansiado de un cambio en el afán personal de continuar la búsqueda estética de la expresión del movimiento, del estudio del cuerpo

y de transitar por un camino en el que podía potenciar mis entregas, antojos, desvelos, pérdidas y encuentros.

[...] Julio 2019.



La Verónica cumple ochenta años*

Luz Merino Acosta

En 1942 coinciden una serie de publicaciones de corta duración, entre ellas: *Clavileño* (1942-1943), *Nadie parecía* (1942-1944), *Poeta* (1942-1943), *Poesía* (1942), todas en una misma línea del tiempo y en la órbita de José Lezama Lima. Posiblemente cada una buscaba su autonomía y sucumbieron por la ausencia de apoyo publicitario o un patrocinador que les garantizara la permanencia. Lo cierto es que son ediciones de cierta significación, sobre todo si se piensan de conjunto. En la malla de publicaciones de creación y coincidentes en 1942 se sitúa una revista poco conocida, pero de interesante repercusión: *La Verónica*. No pertenece al grupo Orígenes. La funda, dirige y edita un poeta español exiliado: Manuel Altolaguirre. Él había participado de manera discreta, con poemas, en *Espuela de Plata* (1939) y *Clavileño* (1942). Incluso, se advierte una colaboración suya en *Orígenes* (1954).

La nueva revista concuerda con las ediciones antes mencionadas no solo en la línea del tiempo sino en lo efímero de su temporalidad: un año y seis números. Abre así un paréntesis en ese colectivo editorial de cierta homogeneidad. Por razones cronológicas entendemos que debe mirarse *La Verónica* en este ámbito, porque se movió también en la órbita de estos seriados y ostenta características visuales muy particulares que la hacen sugestiva.

Esta revista de creación, de limitada circulación y de frecuencia semanal, refleja los esfuerzos de Altolaguirre por hacer en La Habana una publicación con los mejores autores españoles y cubanos, sin olvidar a los clásicos. Este objeto presenta unas dimensiones de 8 x 13,5 cm, que si bien no implicó un diseño novedoso al menos se distanció de los formatos al uso, por lo cual podría denominarse “bolsi revista”.

Parece mentira que en unos cuantos pliegucillos de papel que caben sin doblar en nuestro bolsillo más pequeño, se encierre tanta vida substancial, tantos universos, de almas y de cosas, tantas nociones y tan evidentes de por qué se lucha en esta lucha gigantesca y qué es lo que hay que salvar de entre la metralla y los escombros. El hombre cabe en una palabra y esa palabra llena los mundos. Esta es la lección de la revista en miniatura de Altolaguirre que ha comenzado a salir todos los lunes.²

La dirección tipográfica de la portada se fractura en el último número, cuando el pintor Mario Carreño

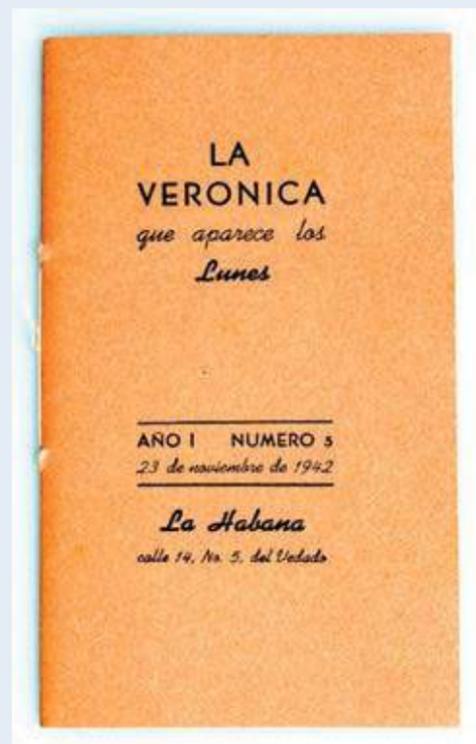
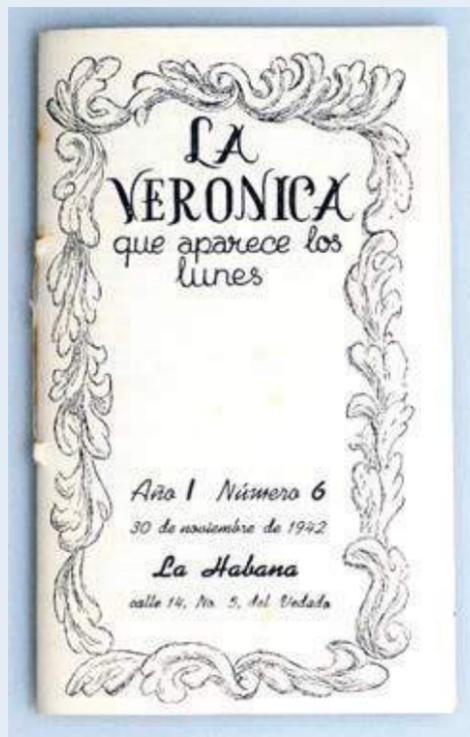
ilustró la cubierta con una orla. Posiblemente sean de su autoría las tres ilustraciones interiores que no están firmadas y aparecen por primera vez en la edición. Otro aspecto visual es la gama cromática: tonos pasteles en cubierta; y en las páginas internas transita del verde al ocre, pasa por el rosa, el naranja. Se imprime en papel de color y esto no obstaculiza la lectura. Las fotos van en papel blanco cromado. Algunos números presentan, entre las hojas, un plegable que les concede una singular dinámica y enriquecen la visión. Ello otorga una visualidad específica a esta revista, tanto cuando se lee como cuando se hojea.

La paginación corrida entre los seis números le confiere un sentido de conjunto, se concibe como un corpus. Cada uno consta de treinta y una páginas, aspecto que favorece la unidad del formato. El primer número se inicia con un poema. Esto acentúa la diferencia, por no enunciar propósitos a la manera de otros seriados. Como edición de perfil literario, esta revista publicó poemas, ensayos, cuentos, reseñas. Organizó algunas entregas en homenaje a San Juan de la Cruz y José Castellanos. De los escritores cubanos es destacable “El poder de la palabra” de Lydia Cabrera, dedicado a Wifredo Lam; y un fragmento de *La Feria de Guaicanama*, novela entonces inédita de Carlos Enríquez.

La fotografía es conductora de los retratos de escritores que se presentan al inicio de la edición. Son los

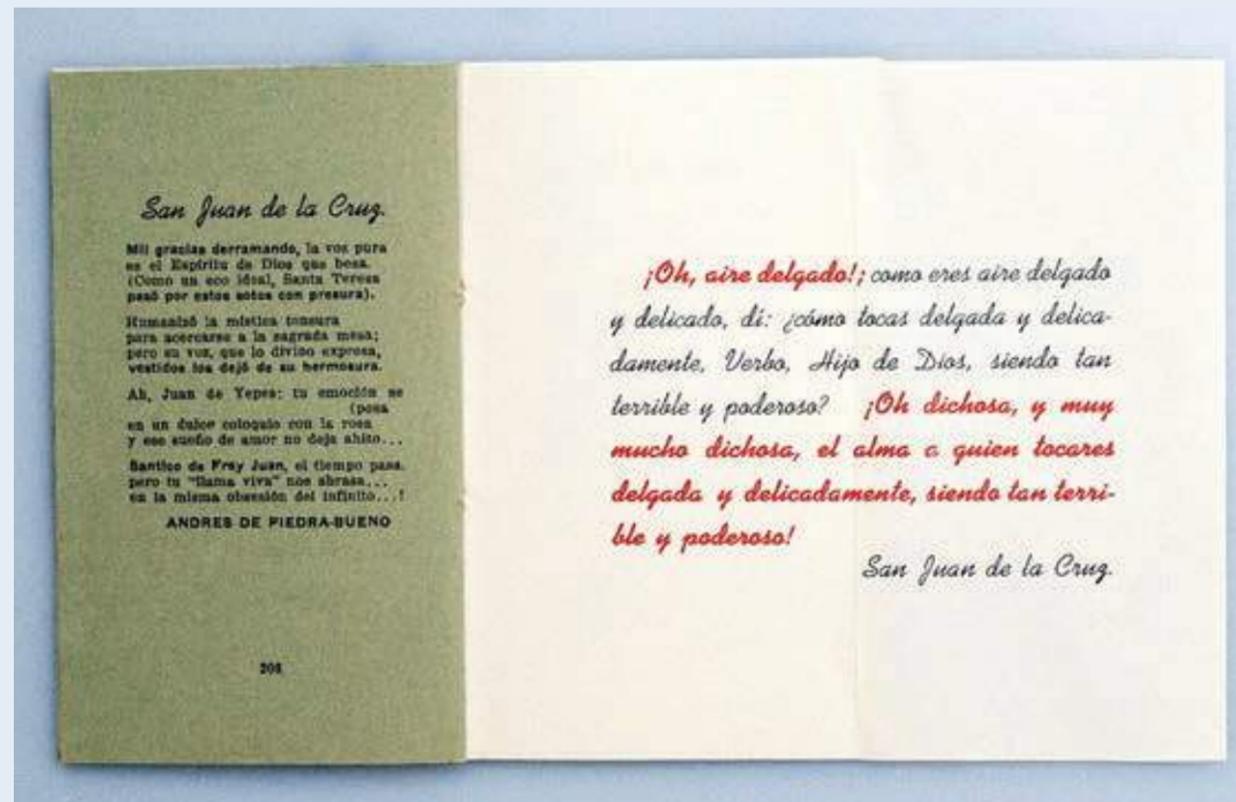


*Forma parte de la investigación *La revista en la revista*, entregada a la editorial UH.



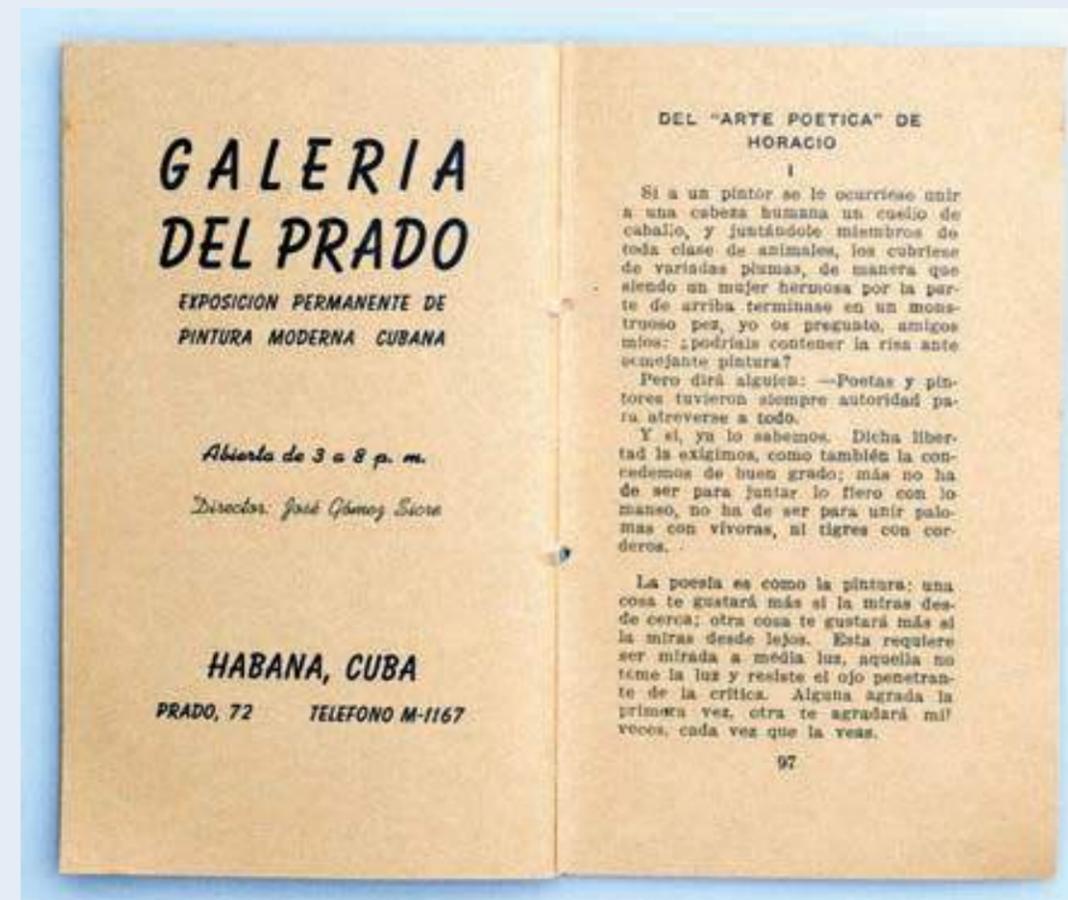
casos de Lydia Cabrera, Mariano Brull, José Gorostiza y Agustín Acosta. Para esta impresión se emplea un papel blanco que destaca la foto y, por tanto, la imagen. No se declara al fotógrafo pero, como se ha expresado, lo que define al retrato fotográfico son los ojos y se considera su regla de oro. Cynthia Freeland³ afirma que las fotos retrato conjugan: la apariencia, lo psicológico, el aire de la persona. Se advierte una prevalencia de la individualidad más allá de la apariencia y se desea poner en superficie el yo del retratado fotográficamente. Retratos que se asocian hoy a la memoria, ofrecen una conexión entre el lector y una figura entonces presente, ahora evocada, que ya no está o está en ausencia.

Otra vertiente de la fotografía es la referida al escenario de la guerra. Con dos o tres imágenes se hace referencia al proceso bélico: El cielo de la Guerra, Baladas. Diversas fotos hablan de dicho acontecimiento y la destrucción causada por las bombas alemanas. En el último número (homenaje a San Juan de la Cruz) la fotografía reproduce cinco imágenes (detalles) de obras de El Greco. La publicidad es discreta, no hay iconografías y descansa en la tipografía. Se colocan en la contracubierta, como cierre y solo dos: Cultural S.A y RHC Cadena Azul. Un anuncio que aparece en las páginas interiores y en cinco números es la Galería del Prado. Resultó un patrocinador regular y contribuyó a mantener la salida del seriado. Altolaguirre se ocupó de la presentación de esa galería que se inauguró el 9 de octubre y se publicitó desde el primer número (26 de octubre). Tal propuesta se inscribía en una gestión de carácter comercial encaminada a satisfacer las demandas y necesidades de los artistas a través de un beneficio económico como consecuencia del interactuar con el público. El editor declaraba la significación de este espacio para los artistas a partir de qué se exponía, quienes exponían, y sentenciaba que las obras estaban al alcance de todas las fortunas. En el último número no apareció la publicidad de la Galería. Si bien Altolaguirre, al parecer, siempre tuvo interés por las artes plásticas, en este proyecto no aparecieron ilustraciones (dibujos) ni se reprodujeron obras de pintores modernos cubanos, a pesar de la amistad del editor con la mayoría de esos productores. Para Valender, es posible que haya sido un reto reproducir obras en el formato aludido; pues las obras del Greco no se representaron en su totalidad. Pero la producción moderna cubana demandaba una reproducción completa, por la necesidad de hacerlas circular y darlas a conocer.



La crítica de arte estuvo presente a través del propio Altolaguirre, inscrito en esa franja de escritores (poetas, novelistas) que hacen comentarios críticos. Él escribió reseñas breves, muy poéticas, sobre Felipe Orlando y Shum. Este último, con una muestra en la Galería del Prado. En la revista se promovieron exposiciones de artistas modernos. La muestra de Cundo Bermúdez en el Lyceum recibirá la atención merecida, según se informó. Calificado de excelente pintor, este es el único artista visual con retrato en la revista. Los demás, como ya se apuntó, eran escritores. José Gómez Sicre colaboró con el extenso comentario "Tres elementos de la obra de Cundo Bermúdez" y se concentró en el color, la forma y los temas. Es posible que esta crítica sea uno de los primeros abordajes monográficos sobre este significativo creador. Además, el autor consideraba a la altura de 1942 que ya Cundo poseía un estilo, a pesar de sus comienzos en 1935. Gómez Sicre presentó un texto sin rebuscamientos discursivos y asentado en las teorías en boga. En rigor, esta revista concluyó con un suplemento del mismo formato titulado *La Pesada*. Es una hoja y la vía para adquirir cualquier libro editado por el impresor. Esta solución pautó una manera de afrontar la pésima situación económica, que no le permitía continuar con su proyecto de *La Verónica*. Amigos ligeramente informados de mi situación... me aconsejaron, como recurso para salir airoso de ella, la publicación de este número. Se trata pues de una salida airoso, por el aire, de una salida en busca de entradas, entradas, que me dejen salir airoso.⁴ *La Verónica* se puede incluir en el mapa de las revistas culturales de este momento, por ser una revista de creación que se ocupó puntualmente de las artes plásticas y ser ella misma, como objeto físico, portadora de un formato diferenciado del resto de las ediciones

coincidentes. También, por ser conductora de una particular visualidad, no solo en portada y contraportada sino como elemento distintivo de la publicación. Todo en esta "pequeña" edición es visualidad.



Notas
¹ Se ilustran todos en este trabajo. Cortesía de Regla García Henry.
² Ángel Lázaro. "Revista *La Verónica*" en James Valender (2003). *El Impresor en el exilio*. Córdoba, Centro Cultural de la generación del 27.
³ Cynthia Freeland (2010). *Portrait and persons*. (Versión digital, sin otros datos)
⁴ James Valender, *op cit.*, p. 44.

La izada de Rancaño

Jorge R. Bermúdez

El pasado 28 de enero, en el Palacio de la Revolución, se inauguró una exposición de pinturas y vitrales del artista cubano Ernesto Rancaño (La Habana, 1968). Las obras seleccionadas abarcaron un período de veinticinco años, aproximadamente, si atendemos a la primera de todas, tanto por la data como por sus valores estético-comunicativos, *La izada*, de 1997.

La izada marca un antes y un después en la visibilidad de vanguardia relacionada con el tema martiano en lo que va de siglo. La misma hizo su presentación en la exposición *En el pan de los hidalgos*, inaugurada en la Galería del Monte, del Hotel Ambos Mundos, en La Habana Vieja. En la VII Bienal de La Habana, representó a Rancaño en la exposición colectiva *Pintura posmedieval cubana*, inaugurada en el Convento de San Francisco de Asís, en noviembre de 2000.¹ El término «posmedieval» con que dio en llamar a esta exposición su curador y autor del presente texto, tuvo en *La izada* una de sus obras de referencia. Ineludible para cualquier estudioso de nuestra historia del arte, volvería una vez más a esta obra en mi *Antología visual: José Martí, en la plástica y la gráfica cubanas* (Editorial Letras Cubanas, 2004). Sin pasar por alto la consulta que me hiciera por entonces Rancaño, al decidir donarla al Memorial José Martí de la Plaza de la Revolución de La Habana.

«Me parece muy justo —le dije—, porque *La izada* es de esas obras cuyo precio solo lo puede pagar el pueblo que la inspiró».

Desde entonces a la fecha, he vuelto en dos ocasiones a la obra de Rancaño relacionada con nuestro Héroe Nacional: en el artículo «Martí entre dos aniversarios» (*Artecubano*, 1/ 2020), y en mi libro *José Martí en el arte cubano contemporáneo (1999-2019)*, aún inédito. Si bien en el artículo de la revista *Artecubano*, se reproduce *Ara* (2014) —caja de luz que formó parte de la exposición con la que Rancaño abrió el presente año—, en el antes citado libro, en su capítulo primero, la pintura de asunto martiano de las dos primeras décadas del siglo, *La izada* tiene un lugar anticipatorio ejemplar, tal y como se pone de manifiesto en los párrafos siguientes:

Salvo excepciones, todos nuestros artistas plásticos y gráficos importantes tienen su *José Martí*. En consecuencia, todo verdadero creador que

en nuestro tiempo lo aborde, es obvio que tenga como premisa darle continuidad a este legado visual con un 'Martí' propio, personal, en tanto condición primera para que sea de todos. Él es una ética y una estética. También movimiento y cambio. Él encarna entre nosotros la noción más inmediata y permanente del Bien.

En esta esencial dimensión se ha gestado un número de obras en nuestras artes plásticas desde finales del pasado siglo hasta el presente, cuya originalidad en términos estrictamente estéticos proclama la vigencia del icono con tal potencia y presencia, que se hace imposible relacionar con cualquier manifestación de agotamiento. El lugar que ocupa Rancaño en el citado grupo, está en relación directa con *La izada*, lienzo que si bien data de 1997, ya tiene cualidades estético-comunicativas que lo hacen un antecedente de la nueva sensibilidad que predominará con respecto al tema en las dos décadas siguientes.



tanto Martí como el Che, llevados de la mano de la Patria-Mujer-Bandera, siguen en izada con su sueño... Un sueño de mundo nuevo, de hombre nuevo, con el que aspiran a alcanzar la revelación en la luz, aunque en el empeño se queden solos».

oOo

El pasado 19 de diciembre, el Ballet Nacional de Cuba estrenó la Séptima Sinfonía de Beethoven. No piense el lector que me he ido del tema... No. Solo quiero hacer ver la capacidad de resistencia y creatividad de nuestro pueblo desde las cúspides del mejor arte, donde también está presente la exposición de la obra martiana de Ernesto Rancaño, inaugurada a solo un mes y días del antes citado estreno en el Gran Teatro Alicia Alonso de La Habana. Cuba, como toda Nuestra América, viene del mundo y va hacia él. Luego de casi dos años de pandemia y afanes propios de un cotidiano de vida en situaciones extremas, alienta ver y sentir, una vez más, que genios como los de Beethoven y Martí aún están vivos entre nosotros, en nuestro mejor arte, siempre firme y digno como nuestro pueblo.

NOTAS

¹ Posmedieval: variable cubana de la pintura historicista europea, en razón de que nuestra herencia pictórica se inicia al influjo del Renacimiento y, en particular, del movimiento barroco (s. XVII). Ver: Jorge R. Bermúdez. «La pintura posmedieval cubana», en *Lo eterno de todos los días*. Artecubano Ediciones, La Habana, 2016, p. 285 y ss.

² Si a inicios del siglo XX los movimientos artísticos de vanguardia coronaban su nombre con el sufijo «ismo», en los finales todos lo harán con el prefijo «pos».

³ José Martí. *Obras completas*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1975, t. 13, p. 363.



Con *La izada*, Rancaño concibe una obra emblemática de la pintura cubana que denominamos *posmedieval*, al representar la tríada constituida por Ernesto Che Guevara, la Patria y José Martí.² En ella Martí luce un gran lazo, que remata una mariposa, en alusión a su condición de poeta; mientras el Che sostiene en su mano derecha una paleta de constructor. Ambos, enamorados de la misma mujer: la Patria, sobre cuyo bello rostro ojival, a la manera de una dama de Piero de la Francesca, inclinan sus respectivas cabezas... ¡Y sueños! Una fruta madura e ingravida se muestra al nivel de sus pies: cita visual alusiva al supuesto 'destino manifiesto'. Los tres levitan sobre un paisaje atardecido, cuya atmósfera nos retrotrae a la pintura flamenca, en particular, los fondos paisajísticos de Jan Van Eyck, pero con palmas reales. Curiosamente los tres calzan tenis con cordones multicolores, con lo cual el pintor nos da a entender que son nuestros contemporáneos y transitan el mismo camino.

En resumen, Rancaño propone una nueva Trinidad, en este caso, patriótica, propia de esa religión laica que nos legara el Apóstol, en un lienzo que parece evocar aquellas palabras suyas: 'La vida entera es este grito del mundo al hombre: ¡Baja!, ¡baja! ¡Sé cómo nosotros! El subir nos fatiga'.³ Pero

