

Maidelys Pupo  
Algora

*Ideología y creación  
artística en la plástica  
cubana de los años  
fundadores de la  
Revolución*

*El proceso entraña exaltación, pero también desgarramientos.  
No se corta de un tajo con todo un pasado.  
La nueva sociedad emerge trabajosamente de la anterior.*

GRAZIELLA POGOLOTTI<sup>1</sup>

Los sesenta han sido considerados como uno de los decenios más delicados de la sociedad cubana posterior al triunfo de la Revolución. Fue una etapa de grandes cambios en lo económico, político y social, pero además trajo consigo dudas, contradicciones, debates. Ello se debe, en parte, según el ensayista y crítico literario Aurelio Alonso, a que en el período gestante de la década (1959-61) prevalecieron los enfrentamientos para determinar el rumbo que tomaría la Revolución.

Uno de los aspectos medulares objeto de discusión era el fenómeno de la cultura y su masificación, persiguiéndose en muchas ocasiones el presupuesto martiano de injertar al mundo en el contexto particular, manteniendo el ser identitario. Pero en esos primeros años, donde un hecho primordial lo constituía la construcción del socialismo, no se había alcanzado la madurez necesaria para establecer políticas culturales acordes con el

<sup>1</sup> Graziella Pogolotti: «Transformación de la pintura», en revista *Unión*, (4): 89, diciembre de 1967.

naciente sistema y que no trajeran consigo algunos estigmas de otros modelos socialistas. Ha explicado Fernando Martínez Heredia, «[...] en esa primera etapa aún no actuaban tres factores que después fueron decisivos: asunción del control cultural por el poder revolucionario; proclamación del carácter socialista del proceso; problemas de la unidad política y tendencias discordes o enfrentadas, con sus ideologías y sus luchas por el control cultural y de los contenidos de los productos culturales».<sup>2</sup>

Como el arte se relaciona estrechamente con la historia y constituye la expresión del período en que se vive, el artista debe abrirse a la cultura de su época y recibir influencias con el fin de materializarlas y transmitir las a través de sus obras. En variadas ocasiones, estas obras pueden llegar a provocar polémicas y discusiones debido a su carácter novedoso, su posición estética, ética e ideológica.

Para estudiar el desarrollo de las artes plásticas en los años fundadores de la Revolución, se hace necesario retomar los años cincuenta en materia de creación artística. Es importante recordar que después de la Segunda Guerra Mundial, el mercado del arte pasó de París a Nueva York debido a la situación que la guerra había dejado en Europa. Al ocurrir este fenómeno, Estados Unidos poseía un elemento más a su favor para penetrar en América Latina y particularmente en Cuba.

En las artes plásticas de la década de los cincuenta se asiste por primera vez al surgimiento de un grupo de abstraccionistas en la Isla, formado cronológicamente por los nacidos en los años treinta. Estos jóvenes se reunían en pequeñas tertulias de pintores, escultores, cineastas, para discutir sobre arte y cultura, pero no poseían los recursos para proyectar socialmente sus intereses. En febrero de 1953, la necesidad de expresarse y generar actividades en común llevó a quince jóvenes artistas a asociarse por sus afinidades estéticas, y sobre todo por su posición de rebeldía. Se denominó grupo Los Once, porque en la primera exposición conjunta en la Galería Nuestro Tiempo (abril de 1953) solo se hallaban once artistas entre pintores y escultores. Ellos fueron: René Ávila, Francisco Antigua, José I. Bermúdez, Agustín Cárdenas, Hugo Consuegra, Fayad Jamís, José A. Díaz Peláez,

<sup>2</sup> Fernando Martínez Heredia: *Andando en la Historia*, Ruth Casa Editorial, Ciudad de La Habana, 2009, p. 218.

Guido Llinás, Antonio Vidal, Tomás Oliva y Viredo Espinosa. Otros miembros de este grupo eran Raúl Martínez, Agustín Cárdenas y Pedro de Orúa.

Estos artistas recibieron influencias del expresionismo abstracto norteamericano (Pollock, Motherwell, Kline, Tobey), pero más bien por la adopción de las formas y no por las circunstancias artísticas estadounidenses. El esteta José Antonio Portuondo explicaba que el abstraccionismo cubano no necesariamente significaba una simple influencia foránea, sino la muestra fehaciente de las angustias por las que atravesaba el país y la continuación, en términos artísticos, de las vanguardias de inicios del siglo xx.

Cuando se celebró la Bienal franquista (II Bienal Hispanoamericana de Arte) en 1954 como cierre del Centenario Martiano, Los Once asumieron una posición política y se negaron a participar en un evento convocado por la dictadura fascista española. Estos artistas participaron entonces en la exposición llamada Anti-Bienal («Homenaje a José Martí. Exposición de Plástica Cubana Contemporánea»),<sup>3</sup> a la que también se sumaron Víctor Manuel, René Portocarrero, Mariano Rodríguez, entre otros. Sobre este importante hecho, José Antonio Portuondo en su ensayo «Doble insurgencia de la plástica cubana», expresaría que llevaba implícito una rebeldía de carácter dual: estética, porque entrañaba una renovación formal al trabajar la abstracción, y social, pues iba dirigida contra todo lo que fuera oficial del régimen de Batista: «[...] el arte tenía en aquel instante, ese sentido de reacción frente a la alienación del hombre burgués, denuncia de la decadencia burguesa. Es explicable, por lo tanto, que, al triunfar la Revolución, el arte abstracto reclamara el derecho de ser la expresión de la nueva ideología revolucionaria».<sup>4</sup> Con esta exposición, los artistas abstractos evidenciaron su no-evasión a la situación existente, dando al traste con las posteriores críticas a que fueron sometidos. Lo que sí estaban dispuestos a evadir, eran las becas y premios que las instituciones culturales les ofrecían para no lastimar el «curso de la cultura».

<sup>3</sup> También llamada Contrabienal o Bienal Antifranquista, abierta el 28 de enero de 1954 en el Lyceum de La Habana.

<sup>4</sup> José Antonio Portuondo: «Itinerario estético de la Revolución», en *Revolución, Letras, Arte*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1980, p. 163.

Otro hecho que revela la posición del grupo Los Once fue el Anti-Salón de diciembre de 1956, el cual constituía la respuesta transgresora al VIII Salón de Pintura y Escultura. Este no tuvo la envergadura de «Homenaje a José Martí» debido a la escasa participación de la vanguardia pictórica, pero demostró, una vez más, el aire de inconformidad que se respiraba entre los artistas de la Isla.

Los pintores abstractos no se sentían identificados con la situación existente en el país antes de 1959, y muchos de ellos poseían un pensamiento revolucionario y emancipatorio; el siguiente juicio lo evidencia:

Los Once invitamos a escoger entre la libertad y la cobardía, la belleza y el asco, la dignidad y la humillación. Nuestra mirilla apunta desde el poderío renovador del arte para que no nos perdamos en la confusión estética, para que no seamos víctimas de una visión asqueante del mundo; para no servir a la miseria del artista al servicio de lo peor de la sociedad, para transformar integralmente el destino del arte en Cuba. Crearemos un solo compromiso: la verdad.<sup>5</sup>

No obstante, esta actitud contestataria del grupo no fue suficientemente reconocida.

Junto a la tendencia «informalista» del grupo Los Once se proyectará en el panorama de la década de los cincuenta otra línea de la abstracción que también fue representativa del período. Esta tendencia (abstracción concreta) se vinculó al neoplasticismo holandés y recibió influencias del grupo argentino MADI, comandado por Gyula Kosice. Sus obras eran realizadas sobre la base de elementos plásticos puros, simples. En Cuba, los primeros artistas que trabajaron esta tendencia fueron Sandú Darié y Luis Martínez Pedro; luego se les unieron Loló Soldevilla y Salvador Corratgé, entre otros.

Este tipo de no figuración concreta expresaba el gusto por la exactitud, por lo matemático, mientras que el expresionismo abstracto se concentraba más en la inconformidad del hombre con la sociedad.

Por el camino de la no figuración marchaba el arte cubano de vanguardia, un fruto del proceso de internacionalización

<sup>5</sup> Raúl Martínez: *Yo Publio: Confesiones de Raúl Martínez*, 2<sup>da</sup>. ed., Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2008, p. 290.

del arte, cuando irrumpió el triunfo revolucionario de 1959. Por estos años (1960) aparece reeditado por el Departamento de Extensión y Relaciones Culturales de la Universidad de Oriente, el ensayo «Conversación con nuestros pintores abstractos», que en 1958 Juan Marinello había publicado en La Habana. En esta obra, el autor advertía la idea de que los pintores europeos abstractos ignoraban por completo la realidad social, que sus obras constituían una banalidad si no intentaban explicarlas y que esta tendencia no tenía ninguna justificación en Cuba, a no ser la de penetración foránea, sosteniendo la idea de «arte deshumanizado, pequeña aventura sigilosa, contagio externo». Además, calificaba la abstracción como hábito negativo y mortal pecado reaccionario:<sup>6</sup> «cuando se estudia con cierta atención el camino de la corriente abstracta, sale indudable que su naturaleza es ajena a toda preocupación social y humana [...] el arte abstracto supone, por definición, un concepto divisionista de la sociedad, por tanto un ataque a la esencial, indispensable unidad que empuja toda tendencia democrática, y muy señaladamente al socialismo».<sup>7</sup> Este ensayo sugería también de una forma más implícita la crítica a otras tendencias artísticas de la época. Solamente escapaban algunos casos como el muralismo mexicano (Rivera, Orozco, Siqueiros) y personajes aislados de la vanguardia europea como Pablo Picasso y Henri Matisse.

Juan Marinello,<sup>8</sup> que coincidía con algunos funcionarios como Edith García Buchaca<sup>9</sup> y con la escritora Mirta Aguirre, defendía la causa del llamado realismo socialista, el cual devino arte oficial de la Unión Soviética desde 1934, que combatía todo cuanto podría parecer anti-popular y entorpeciera el desarrollo de la nueva sociedad. Esta tendencia artística abogaba por la exaltación del «héroe positivo» y, en palabras del narrador y periodista Lisandro Otero, «era reducir todo el arte a hacer pro-

<sup>6</sup> Ver: Juan Marinello: «Conversación con nuestros pintores abstractos», Prefacio de la edición de 1960, en *Obras. Juan Marinello: Cuba, Cultura*, La Habana, 1989.

<sup>7</sup> *Íbidem*, p. 44.

<sup>8</sup> Marinello fue más cauteloso que Mirta Aguirre y Edith García Buchaca a la hora de expresar sus ideas acerca del tema. No obstante, la defensa del Realismo Socialista era un fenómeno que los intelectuales del Partido Socialista Popular (PSP) no podían evitar.

<sup>9</sup> Secretaría del Consejo Nacional de Cultura.

paganda política»,<sup>10</sup> y rechazaba al abstraccionismo junto con otras corrientes de vanguardia.

De esta forma, algunos críticos enarbolaron la idea de que la plástica anterior a la Revolución estaba permeada de mercantilismo. No obstante, el movimiento abstraccionista continuó desarrollándose y un ejemplo de ello lo constituyó la muestra de los artistas «Concretos», que fue realizada en noviembre de 1959. Estos se mantuvieron activos como grupo hasta 1961. Por esa misma época, algunos de los miembros del ya disuelto grupo Los Once,<sup>11</sup> realizaron dos exposiciones: «Ocho pintores y escultores» (llevada a cabo en el Palacio de Bellas Artes, 1961) y «Expresionismo abstracto» (Galería Habana, en 1963).

Con estos hechos se demuestra lo expresado por la crítica y ensayista Graziella Pogolotti en su libro *Polémicas culturales de los 60*: «importantes muestras de arte abstracto en los años 60, patrocinadas por galerías de primer nivel, fueron acogidas de manera favorable por un amplio despliegue crítico».<sup>12</sup> Este fenómeno evidenciaba que a pesar de las diferencias estéticas en algunos puntos de vista, lo que sí constituía una realidad era que la Revolución ponía al alcance de los artistas una serie de medios con los que anteriormente no habían podido contar. Lo único que demandaban a cambio, era que el arte estuviera contenido dentro y no fuera de ella.

Otro hecho relevante resultó el Salón de finales del año 1959, celebrado en honor de la reconocida figura de la plástica Víctor Manuel. El evento agrupó a noventa pintores, veinticinco escultores y treinta y cuatro grabadores. Allí se reunieron pintores abstractos, realistas y un gran número de jóvenes que se iniciaban como artistas en ese momento. También significó el regreso de algunas figuras conocidas y experimentadas como Amelia Peláez, Mariano Rodríguez y Eduardo Abela.

A pesar de esta constante y mantenida aparición del arte abstracto, permanecían en la mente de muchos las palabras de Marinello en «Conversación con nuestros pintores abstractos»:

<sup>10</sup> Polémica de los sesenta. Foro. Cubadebate.

<sup>11</sup> Los Once ya se habían desintegrado como grupo antes de 1959, pero sus miembros continuaron cultivando el estilo abstraccionista.

<sup>12</sup> Graziella Pogolotti: *Polémicas culturales de los 60*, 2<sup>da</sup> ed., Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2007, p. XVII.

Es explicable que aiente todavía entre nosotros la plástica abstracta; pero no encuentra justificación que se mantenga por tiempo considerable. O la Revolución es quehacer limitado y parcial, o la Revolución engendra un arte a su nivel [...] Existe tanta distancia entre la naturaleza del arte abstracto y la del que estamos necesitando, que el cambio viene a suponer una nueva vida [...] el mejor antídoto contra el abstraccionismo es un arte de profundo carácter nacional [...] Si nuestros pintores abstractos persisten en su aventura, serán responsables no sólo de haber desnaturalizado una gran fuerza civilizadora sino de haber trabajado contra la profunda unidad en instantes decisivos.<sup>13</sup>

Estas ideas atacaban directamente a los artistas abstractos, los que hasta ese momento se habían mantenido fieles a la Revolución y no entendían qué daño podían causar con sus expresiones no figurativas. Uno de los implicados, el reconocido creador Raúl Martínez, expresaría más tarde:

¿Por qué acusarlos por aquel pecado, cuando la mayoría de ellos se quedaron aquí apoyando el proceso desde sus posiciones mejores o peores? [...] ¿Por qué un artista enfrentado a una realidad política evidente no puede expresar otra realidad pictórica? Si era consecuente socialmente con sus actos y su conciencia, ¿por qué no emplear armas distintas cuando asume posiciones creativas?.<sup>14</sup>

La crítica al abstraccionismo ha sido analizada posteriormente desde varias posiciones. El exmiembro del grupo Los Once, Antonio Vidal, planteaba en una entrevista:

Los que exigen un *arte comprometido* desconocen las múltiples funciones de la creación artística. Yo no creo en el arte como propaganda, aunque sí considero que hay mucha propaganda que tiene un inobjetable valor estético. El compromiso no se mide o define sólo por representar unas cuantas imágenes vinculadas a la épica de un proceso revolucionario, cualquiera que este sea. Existen muchas formas de comprometerse y una, la más importante, es el compromiso con

<sup>13</sup> Juan Marinello: «Conversación con nuestros pintores abstractos», Prefacio de la edición de 1960. En: *Obras. Juan Marinello*, Cultura, La Habana, 1989, pp. 26-27.

<sup>14</sup> Raúl Martínez: *Yo Publio: Confesiones de Raúl Martínez*, 2<sup>da</sup>. ed., Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2008, p. 363.

el propio arte [...] «Conversación con nuestros pintores abstractos» fue realmente un eufemismo porque, más que conversación, diálogo, intercambio, resultó un soliloquio donde él se preguntaba y respondía sus propias interrogantes sobre la abstracción en el arte. No creo que para la ocasión haya hablado con, ni leído de, ningún abstracto inteligente. Sus planteos respondieron más a problemas de índole ideológica que a dilemas propiamente artísticos.<sup>15</sup>

Otro artista cubano que se pronunció a favor de estas tendencias artísticas, sin ser un exponente, fue René Portocarrero, quien planteó:

¿Qué diferencia puede existir entre una pintura representativa de una batalla, de un momento histórico, de una catedral? Ninguna en cuanto a su valorización plástica. En cuanto a los demás imperativos en los momentos en que surge la obra de arte, todos sabemos que una batalla memorablemente histórica se puede perpetuar en un ramo de flores, que un especial momento histórico puede ser dignificado en la simple y sencilla conformación de colores en forma de bandera [...] ¿Por qué entonces al pintor, al artista, perfecto sensorio del dolor del hombre, no le es dado reconstruir sus propios recuerdos, aun lo que no sabemos yace en el fondo de nuestra memoria, en la alegría o goce de su libertad creadora más allá de las batallas, más allá de los perpetuantes momentos históricos, más allá aún de las dignificadoras formas de una catedral? El pintor siempre sabe lo que tiene que hacer.<sup>16</sup>

Si bien son ciertas estas afirmaciones, también resulta necesario apuntar que el triunfo revolucionario, con todos los cambios que estaba operando, demandaba un arte nuevo, que fuera portavoz de la ideología recién incorporada. Pero no debía significar el fin o el destierro total del abstraccionismo y todas las conquistas formales que había logrado.<sup>17</sup>

Por otra parte, existía entre los artistas de la época, un cierto rechazo hacia el realismo socialista y todo lo que había reper-

<sup>15</sup> Andrés Isaac Santana: «Un gallego tozudo con vocación de Quijote. (Conversación con [uno de] nuestros pintores abstractos)». Entrevista a Antonio Vidal, en revista *Revolución y Cultura* (3): 5, mayo-junio de 2000.

<sup>16</sup> René Portocarrero: «Anotación en orden a la pintura». en revista *Unión*, 1(1): 104, mayo-junio de 1962.

<sup>17</sup> Ver: José Antonio Portuondo: «Itinerario estético de la Revolución», en *Revolución, Letras, Arte*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, Cuba, 1980.



cutido de forma tan negativa en la Unión Soviética, pues se temía la imposición de un arte que no se ajustara a las necesidades de expresión. Y es que el arte no figurativo de inicios de la década de los sesenta, al mostrar algunos rasgos diferentes, podía ajustarse, con su carácter rebelde y violento en cuanto a lo formal, a todos los cambios radicales operados por el proceso revolucionario.

Para conciliar las vertientes no figurativas con el desarrollo de la nueva sociedad, personalidades como José Antonio Portuondo, abogaban por la imbricación de estos artistas al ámbito rural para sensibilizarse más con unas formas de expresión más comprometidas socialmente. Sin embargo, otros como el propio artista abstracto Hugo Consuegra, planteaba que el compromiso social no debía medirse ni por los contenidos ni por las formas, sino en la vinculación con otras manifestaciones como el diseño y la arquitectura, para que la pintura rebasara los marcos de los museos y galerías, y formara parte, además, del urbanismo. No obstante, este artista tenía su particular visión, un tanto exagerada, acerca del papel que jugaría la Revolución en el movimiento abstraccionista y el resto de los estilos más contemporáneos en su manifestación individual, y apunta: «[...] la pintura de caballete y la pequeña escultura pisapapeles solo interesará en lo adelante, como trabajo de laboratorio, de investigación, de adiestramiento, pero en forma alguna como testimonio fundamental del arte de la nueva época [...]».<sup>18</sup>

Además de las ya mencionadas muestras de abstraccionismo, que no fueron vistas con los mejores ojos, sobre todo por los miembros del Partido Socialista Popular, en la plástica de estos primeros años fundadores de la Revolución, comenzó a producirse un arte figurativo, heredero de la vanguardia cubana de las primeras décadas, pero con un alto contenido social, reflejo de los cambios de toda índole que se realizaban en la Isla.

Aparece una «Sierra Maestra», de Raúl Martínez, donde «el verde se abre paso, como una premonición o una esperanza».<sup>19</sup> Este artista, que en los cincuenta había pertenecido al movimiento abstracto, también era diseñador y en 1960 comenzó a

<sup>18</sup> Graziella Pogolotti: «De Carlos Enríquez a la joven pintura», en revista *Unión*, 1(1): 155, mayo-junio de 1962.

<sup>19</sup> Graziella Pogolotti: *Experiencia de la crítica*, 2da. ed., Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2007, p. 118.

trabajar como fotógrafo de ballet y teatro, y en el magazine *Lunes de Revolución*. Fue uno de los artistas plásticos que transitó de la no figuración hacia otros caminos en el arte: en el año 1964 experimentaría con fotografías y letreros. Luego, incorporó algunos aspectos positivos del Pop Art a su pintura con la nueva óptica de la realidad del país, pues como él mismo expresara: «Tomé conciencia de los problemas que alternaban con mi quehacer artístico y que afectaban o influían en el mundo en que vivía. Esto me llevó, no solo a ver el pueblo, sino también a conocer las casas».<sup>20</sup> En los primeros años de la Revolución (1960-62) algunos trabajos en tinta de Raúl Martínez, aunque no figurativos, eran portadores de «nuestro temperamento insular», como planteara Edmundo Desnoes.<sup>21</sup> Sin embargo, años más tarde, todo ese accionar fue un tanto incomprendido por algunas posiciones dogmáticas de la época.

Otro gran exponente de la plástica de estos primeros años de la década de los sesenta fue Servando Cabrera Moreno, el cual ya venía realizando una obra realista desde finales de los cincuenta, que radicaba en su acercamiento a la sociedad. Con la Revolución Cubana se acentúa la presencia del hombre en su pintura, que se volvía más volumétrica y detallista. El ser humano se convierte ahora en principal motivo de sus óleos y en la mayoría de los casos, sostiene un machete, un fusil o una guitarra. Los objetos se encuentran reducidos a su mínima expresión, en contraste con el centro de atención que pueden ser los rostros, las manos o los cuerpos. Si aparece un paisaje o un motivo de fondo, termina integrándose a la figura del hombre hasta fundirse con ella.<sup>22</sup> Otro elemento a destacar es la «intranquilidad que comienza a quebrar el gélido hieratismo de aquellos personajes vegetativos, que habían venido poblando su pintura de entonces. Son características que pudieran explicarse por la conmoción que los acontecimientos revolucionarios van produciendo en el artista, prontos a determinar una

<sup>20</sup> Raúl Martínez: *Yo Publio: Confesiones de Raúl Martínez*, 2<sup>da</sup>. ed., Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2008. p. 351.

<sup>21</sup> Edmundo Desnoes: «Ver para creer», en revista *Unión*, 1(2): 151 julio-agosto de 1962.

<sup>22</sup> Ver: Gerardo Mosquera: *Exploraciones en la plástica cubana*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1983.

ruptura».<sup>23</sup> Servando Cabrera, con su obra, fue expresión fiel de las transformaciones de la Revolución. Según esta iba madurando y creciéndose ante las dificultades, así también la obra del artista se transmutaba en lenguaje pictórico de la sociedad.

En el período comprendido entre 1960-1961 ocurren las primeras evidencias de su etapa épica. Aparecen nuevos temas: los barbudos, las masas populares, los milicianos, Playa Girón, los campesinos y obreros en su trabajo. En esos momentos, su pintura fue de gran trascendencia en el plano ideológico. «La Coubre» (carbón, 1960), «Playa Girón» (óleo, 1961) y «Bombardeo del 15 de abril» (óleo, 1961) fueron obras convulsas, en las que el artista reconoció la influencia del Picasso de la etapa de «Guernica» y pareciera que él mismo había protagonizado los hechos, pues les imprime una carga violenta y desenfrenada, que muestra el dolor y la desesperación del pueblo. Cabrera Moreno fue un artista que respondió al llamado revolucionario y con su obra transmitió el sentir de la sociedad cubana, sin dejar de mostrar niveles artísticos excepcionales. Demostró que se podía hacer un arte al servicio de la Revolución: «pintura bajo consigna la llamó el poeta Félix Pita Rodríguez».<sup>24</sup>

A partir del triunfo revolucionario, la primera aparición de la controversial artista de la plástica Antonia Eiriz fue en el ya mencionado Salón Anual de 1959, con una obra pictórica calificada como muy singular, creativa y de gran fuerza expresiva en su contenido. Algunos le aprecian una firme carga de angustias y dolores. Pero muy bien expresaría Graziella Pogolotti, «si su obra tiene mucho de negación, no se trata de una negación desesperanzada».<sup>25</sup> Antonia Eiriz cultivó la corriente del expresionismo grotesco; se afirma que tenía una sensibilidad particular para percibir lo terrible, lo dramático. Esto puede explicarse por las influencias que recibió de Willem de Kooning y Francis Bacon. Adelaida de Juan se refirió a su «[...] actitud transgresora de lo canónico en su época».<sup>26</sup> Esta carga emotiva en los lienzos

<sup>23</sup> Gerardo Mosquera: *Exploraciones en la plástica cubana*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1983. p. 113.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 116.

<sup>25</sup> Graziella Pogolotti: *Experiencia de la crítica*, 2da. ed, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2007, p. 79.

<sup>26</sup> Adelaida de Juan: «Recordando a Nica», en revista *Revolución y Cultura*, (2): 30, marzo-abril de 2007.

de la Eiriz, de alguna manera puede traducirse en una crítica a los valores negativos que también estaban presentes en la época, pero que se enmascaraban tras un telón de falso compromiso social. Como expresara Graziella Pogolotti: «La obra de Antonia Eiriz es la de un testigo anticonformista, irritante a veces. Una poderosa llamada al orden».<sup>27</sup>

Además de la pintura y el grabado, Antonia realizó los llamados «ensamblajes», que constituyeron los indicios de una nueva estética que demoraría un buen tiempo en establecerse en el ambiente artístico cubano. Eiriz emprendió dichas «instalaciones» en aquellos años sesenta con el objetivo de experimentar, aprovechando nuevos materiales, especialmente los desechos. También fue profesora e influenció en toda una generación de estudiantes en la Escuela Nacional de Arte. Fue víctima de incomprensiones, por lo que abandonó la labor pedagógica y se retiró de la pintura, al ser objeto de las mismas críticas realizadas a los pintores abstractos. Sus obras no eran bien recibidas, pues esas imágenes grotescas no podían reflejar «el verdadero sentir de la Revolución». Aquí se pudieran retomar las sabias palabras de Raúl Martínez, en defensa de aquellos que, por no ejercer el mismo estilo, eran condenados al ostracismo.

Otros jóvenes artistas que desplegaron una intensa labor plástica en la década fueron Ángel Acosta León, Adigio Benítez, Carmelo González y Alfredo Sosabravo. El primero prácticamente había iniciado su carrera en 1959, con una muestra en el Salón de ese año. Fue cambiando sus temas pictóricos y ya para 1961 había devenido un «artista plástico de las máquinas», las cuales, en los lienzos, se convertían en transformadoras de la nueva realidad social y no en explotadoras del ser humano, como sucedía en el modo de producción capitalista. De una forma muy original, agregaba en sus obras algunos componentes de su experiencia anterior como obrero:<sup>28</sup> vehículos que cobraban vida, artefactos cotidianos como cafeteras. El artista mereció en esos primeros años de Revolución el reconocimiento de Graziella Pogolotti: «La presencia de pintores jóvenes como Acosta León hace pensar que estamos de nuevo en la arrancada, en la senda de una expresión

<sup>27</sup> Graziella Pogolotti: «Transformación de la pintura», en revista *Unión*. (4): 86, diciembre de 1967.

<sup>28</sup> Acosta León había sido conductor de ómnibus, vinculado a la Cooperativa de Ómnibus Aliados, antes de 1959.

nacional vinculada a lo mejor de nuestra tradición y atenta a las perspectivas de un mundo en rápida transformación».<sup>29</sup>

Otro exponente, Adigio Benítez, laboró durante años como dibujante en el periódico *Hoy*, órgano del Partido Socialista Popular. Estos dibujos enriquecieron su obra con la nueva temática de la Revolución. El interés de Adigio se dirigía a los obreros, sobre todo a los soldados,<sup>30</sup> al paisaje y la mujer trabajadora. Él mismo expresó en una entrevista concedida al periodista Pedro de la Hoz: «[...] aunque no guste una parte o todo lo que haga, se comprenda que pinto y dibujo para el prójimo, que es mi pueblo. Por eso trato de establecer una relación de arte y sociedad. No soy tan egoísta como para pensar que el arte comienza y termina en mí».<sup>31</sup> No obstante, aunque este artista defendió el realismo, lo hizo de una forma muy personal sin copiar paradigmas foráneos. Además de dibujante, fue pintor y poeta. Adigio se valió de recursos del abstraccionismo, Op y Pop Art, coqueteó con el cubismo hasta llegar a una línea muy propia que él mismo denominaría como «papiroflexia».

Carmelo González fue otro destacado artista de estos primeros años de la década de los sesenta. Un gran aporte suyo a las artes plásticas cubanas fue el de recuperar el grabado, el cual se encontraba en el olvido.<sup>32</sup> Posteriormente logró que se instaurara el estudio de esta especialidad como asignatura obligatoria en la Academia de San Alejandro. Fue él, además, quien renovó las técnicas del grabado en Cuba y extendió su práctica a la calcografía y la litografía. En 1961 dio a conocer la serie «Con la guardia en alto», donde aparecieron nuevos temas en los cuales el proletariado constituía el centro. Para ello se valió del empleo del cubismo y las transparencias. Carmelo resultó ser protagonista de la pintura de tema social y revolucionario.

Alfredo Sosabravo, otra joven promesa del arte cubano de los sesenta, expuso junto a Acosta León en el año 1959. Con este último aprendió la técnica del grabado, que sería vital en

<sup>29</sup> Graziella Pogolotti: *Experiencia de la crítica*, 2<sup>da</sup> ed., Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2007, p. 44.

<sup>30</sup> A los soldados dedicó una serie que llevaba ese nombre, donde aprovechaba algunos matices abstractos.

<sup>31</sup> Pedro de la Hoz: *Como el primer día*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 2008, p. 70.

<sup>32</sup> Desde el año 1950 fue oficializada la Asociación de Grabadores de Cuba.

su obra hasta 1965. En 1960 recibió su primer reconocimiento en el Salón Nacional de Graduados sobre temas de la Revolución. Ya en el año 1961 participó en la exposición de pintura, grabado y cerámica organizada con motivo del Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas Cubanos. Sus obras constituían una denuncia a flagelos de la humanidad como el fascismo, el imperialismo, la guerra nuclear; pero con la presencia del humor y la sátira, como cualidades propias del pueblo cubano.<sup>33</sup> Él mismo plantearía en una entrevista realizada por José Veigas que, por muy dramático que fuese el tema de su obra, el color o la propia composición acentuarían ese humorismo: «Creo que se puede ir a la batalla con una sonrisa, el corazón bondadoso, y el arma bien empuñada, como quería Martí».<sup>34</sup>

Abordando la plástica de los sesenta en un plano más local, en la Universidad Central de Las Villas (enfrascado en una tarea desconocida públicamente individual), el folklorista y etnólogo Samuel Feijóo organizaba un movimiento de dibujantes naif (llamados también «ingenuos») que alcanzó su denominación en 1961: Movimiento de Dibujantes y Pintores Populares de Las Villas. El artista también colaboraba habitualmente con la revista *Islas*, dirigida por él mismo y publicada por la Universidad.

La década de los sesenta fue de particular significación para la gráfica, fundamentalmente la cartelística de interés cultural, lo que ha sido calificado por varios especialistas como un gran aporte al arte cubano. Este florecimiento de la gráfica estaba relacionado con la necesidad de establecer vínculos con las masas populares. El primer cartel de la Revolución cubana apareció en enero de 1959: «26 de julio Fidel Castro», realizado por Rivadulla. No obstante, continuaba la producción de anuncios publicitarios, dado el carácter heterogéneo del sistema de relaciones de producción que existía todavía en la época.

En los primeros años, los carteles de contenido político que se realizaban por un grupo de diseñadores y redactores llamado Equipo Técnico reflejaban un realismo muy áspero y radical, que gráficamente se manifestaba con figuras humanas exageradas. Dicho fenómeno se debía, en parte, a las ideas enarboladas por

<sup>33</sup> Ver: Gerardo Mosquera: *Exploraciones en la plástica cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983.

<sup>34</sup> José Veigas: «Sosabravo», en revista *Revolución y Cultura*, (40): 69, diciembre de 1975.

algunos funcionarios e intelectuales, debido a la rápida y efectiva comunicación que se lograba con el pueblo. Esta problemática fue eliminándose progresivamente cuando se incorporaron a la labor creativa artistas plásticos y diseñadores, los cuales comenzaron a crear carteles con nuevas imágenes y un equilibrio armónico entre los símbolos y el color, que no por resultar más artísticos dejaban de mostrar todos los cambios operados por la Revolución en avance y su política educacional, cultural y social. Un ejemplo de esta nueva concepción lo constituye el cartel «Borra esta huella, ALFABETÍZALO», enmarcado en la campaña de Alfabetización de 1961. A ese ideal era al que se aspiraba: reflejar las transformaciones sociales, pero de una forma que no negara el buen arte.

En conversaciones de Lisandro Otero con el dramaturgo alemán Peter Weiss, este expresaba: «La plástica cubana menosprecia el estilo de los carteles de los CDR que con su candor plástico, su espontaneidad y su vigor popular son muy representativos de nuestra Cuba de ahora. Esos elementos aprovechados sabiamente por un artista, estilizados, encauzados, podían significar un «pop» mucho más auténtico que el que algunos hacían mostrando muy de cerca la influencia norteamericana».<sup>35</sup>

Puede afirmarse que esta acertada frase se hizo eco en varios realizadores, los cuales utilizaron estos componentes para lograr un efecto realista, sencillo y novedoso a la vez.

Con la fundación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), surgieron carteles para anunciar la presentación de los filmes de estreno, nacionales y extranjeros. El primero que se realizó con este fin fue el de Eduardo Muñoz Bachs en 1960, para el largometraje «Historias de la Revolución». Este hecho evidenció un notable cambio entre la cartelística publicitaria para cine que se desarrollaba antes de 1959 y la nueva propuesta con fines artísticos.

También fueron creados por el Consejo Nacional de Cultura (CNC) carteles para la promoción de obras de teatro, conciertos y giras de música. Se acudió en algunos casos a la obra de pintores reconocidos. Un ejemplo de ello fue Raúl Martínez y su cartel del largometraje «Lucía», de Humberto Solás. En él se

<sup>35</sup> «Tres preguntas a Lisandro Otero. Entrevista», en revista *Revolución y Cultura*, 1(2): 95, de octubre de 1967.

puede apreciar la calidad artística, adecuación al tema y acertado uso como medio de comunicación amplia. En general, los carteles de la cinematografía del período forman parte de una colección de gran interés plástico.

El triunfo revolucionario de 1959 constituyó para el arte, como para el resto de las ramas de la sociedad, un despertar de la conciencia, un llamado a la transformación. Lo liberó de las fuertes ataduras económicas que lo situaban como un producto de consumo elitista y lo colocó al servicio del pueblo. Este hecho constituía un desafío para los artistas de la época, los cuales debían hacerse eco de nuevas formas de expresión a partir de las nuevas realidades. Es cierto que al principio existieron imprecisiones y se cometieron errores, pues la polémica de crear libremente «con la Revolución» estuvo sujeta a disímiles interpretaciones e incertidumbres; pero las generaciones de creadores que emergían, llamadas a buscar una nueva expresión estética de una «nación para sí»,<sup>36</sup> se encargarían de solucionarlas en la marcha, tarea titánica de una década que, como expresara el escritor y periodista Jaime Sarusky, «[...] sin dudas mucho más rica, profusa y contradictoria que en otros países, ha dejado múltiples huellas en quienes debían dilucidar desde la juventud los signos de interrogación que les trazarían».<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Ver: José Antonio Portuondo: «En busca de la expresión estética de una nación para sí», en *Ensayos de Estética y de Teoría Literaria*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1986, p. 78.

<sup>37</sup> Polémica de los sesenta. Foro. Cubadebate.