

UN CATÁLOGO QUE HACE HISTORIA

PINTURA
CUBANA
DE HOY
(DIC. DE 1943)

Por José Ramón Alonso Lorea

A la memoria de José Gómez Sicre, en su centenario.

EECC2003

Edición *EstudiosCulturales2003.es*
Miami, septiembre de 2016

La investigación del arte ayuda a profundizar el disfrute de éste y a legitimar su valor, cultural y económico. Por esto, museos, galerías, fundaciones y coleccionistas de arte, públicos y privados, se muestran cada vez más dispuestos a apoyar e invertir en ello.

Pero ha de saberse que el estudio del arte no es tarea fácil, sobre todo cuando obras, protagonistas y documentos se han atomizado por el mundo y mucho de lo escrito se basa en conjeturas, suposiciones, sin un método de estudio que tome como referencias fuentes sólidas y objetivas. Esto ha sucedido con algunos momentos del arte moderno cubano de los años cuarenta, la llamada época dorada de la pintura cubana, y con una publicación que, contemporánea con dicha modernidad, tuvo en la misma su objeto de estudio: *Pintura Cubana de Hoy*.¹ Este importante libro -raro en su especie y escaso hasta en bibliotecas-, gestado desde la iniciativa privada y visto con la perspectiva histórica que ofrece el paso del tiempo, ha devenido en documento clave, en una especie de *summa* del arte del momento, que trasciende el efímero acto de una exposición.

Contexto histórico y cultural de logros, frustraciones y estado de guerra.

Hacia la fecha de redacción de PCH, 1943, Cuba disfrutaba de una notable calma política y una bonanza económica, a pesar de la guerra mundial. El país se gobernaba bajo la recién estrenada y muy celebrada Constitución de 1940, que recogía aquellos deseados recursos sociales y políticos a los que aspiraba el ciudadano cubano, y era su presidente Fulgencio Batista (1940-1944), electo por una Coalición Democrática Socialista, formada por fuerzas políticas que participaron activamente en la lucha contra Gerardo Machado.² En el orden económico era un país eminentemente agrícola, con una constante evolución en esta esfera productiva. Sus productos eran exportados y muy apreciados en el mercado de Norteamérica. El desarrollo industrial de la isla mostraba dos facetas: el de las empresas que elaboraban materia prima nacional, y las que elaboraban materia prima importada. La industria turística era otro factor favorable de su balanza comercial. La industria menor, que abastecía al mercado interno de productos corrientes, había crecido considerablemente gracias al flujo migratorio. Entonces, de toda Hispanoamérica, su producción industrial por habitante era la que más se acercaba a la de Estados Unidos.³

A la par de estos logros en el orden agrícola e industrial -lo que permitió la progresiva evolución de la economía hacia mejores niveles de vida y el consiguiente incremento de una clase media en expansión-, estos años fueron testigos de la consolidación de diversos campos de la creación intelectual: político, científico, pedagógico, editorial, literario, musical, institucional, y un amplio etcétera que incluye la creación artística, particularmente, las artes plásticas.⁴

De aquí se puede resumir que, durante estos primeros años de la década del cuarenta, la vanguardia plástica vivió un verdadero ritmo de exaltación: nuevas instituciones, exposiciones antológicas enfocadas a la divulgación entre el público general, expo-ventas, publicaciones que dan cabida a numerosas críticas y crónicas; y hasta una galería comercial, la Galería del Prado, propiedad de María Luisa Gómez Mena.⁵ Esta galería, además de abrirse en 1942 con una

¹ *Pintura Cubana de Hoy. Cuban Painting of today*, La Habana, 1944. En este artículo el libro también aparece bajo las siglas PCH.

² Fernando Portuondo, *Historia de Cuba*, cuarta edición, La Habana, 1950: 614-616.

³ *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana. Suplemento Anual, 1942-1944*, [6], Espasa-Calpe, S.A. Madrid: 543-544.

⁴ En el *Anuario Cultural de Cuba* (La Habana, Ministerio de Estado, 1944, 395 pp.), así como en los archivos de arte cubano y en la biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, se puede consultar el amplio espectro de esta actividad intelectual cubana.

⁵ María Luisa Gómez Mena (Cuba, 1907-Burgos, España, 1959). Aspectos biográficos de la mecenas cubana se pueden consultar en la siguiente documentación: José Ramón Alonso Lorea (2009): "María Luisa Gómez Mena (1907-1959). Al rescate de una imagen cultural", *Revista Hispano Cubana*, n° 34, Madrid, 2009:141-154; "María

exposición colectiva y permanente de arte moderno, que estimuló la creación artística al dinamizar un incipiente mecanismo de promoción, circulación y mercado del arte interior y exterior, proyectó la creación de este libro, hoy objeto de nuestro estudio, PCH.

Este ritmo de la vanguardia plástica -más allá de las desigualdades sociales, las reivindicaciones nacionalistas, las posturas ideológicas y los deseados saneamientos morales republicanos que exigía la clase intelectual- se encontraba inmerso en un pionero contexto internacional del mercado del arte, en el cual resultaban favorecidas muy pocas ciudades. La capital cubana, en virtud de los acontecimientos antes mencionados, entonces participaba de ello.

Según evidencias que nos ofrecen catálogos de la época, obras de esta exposición permanente de Galería del Prado pudieron verse en exposiciones colectivas e individuales de 1943, y que se organizaron en otras instituciones cubanas, tal el caso de “Una exposición de pintura y escultura modernas cubanas” (junio de 1943), organizada por José Gómez Sicre,⁶ en el Instituto Hispano Cubano de Cultura. En el impreso se asegura que “Este catálogo es una cortesía de la Galería del Prado, única exhibición-venta permanente de pintura moderna cubana. Prado 72, La Habana”. También en el catálogo de la exposición “Carreño. Óleos, ducos, gouaches y acuarelas” (Lyceum, noviembre de 1943), se asegura que “Obras de Mario Carreño pueden obtenerse en la “Galería del Prado”, Paseo del Prado 72, La Habana, y en “Perls Galleries”, 32 East 58 th, New York”. Esta nota, además de otros documentos, nos confirma la relación que existía entre las dos galerías comerciales, la de María Luisa en La Habana y la de Kathy Perls en Nueva York.⁷ (el subrayado es del autor).

También en Nueva York y otras ciudades estadounidenses (Chicago, Washington, Mineápolis, Seattle, San Francisco, de un total de 12 ciudades), pudieron verse y hasta comprarse pinturas de dicha exposición permanente en la muestra colectiva e itinerante organizada por Galería del Prado y el Museum of Modern Art (MoMA)⁸. Antológica muestra itinerante que se hacía acompañar del libro PCH.

Lo mismo sucede con obras de escultura moderna que igualmente formaban parte de esta muestra permanente: en junio de 1944 se exhibe en Lyceum una importante exposición de escultura moderna, con texto de Guy Pérez Cisneros, que confirma la renovación de esta práctica artística: “Presencia de seis escultores”. Esta exposición se presenta con el auspicio de Galería del Prado, apareciendo en la contraportada del catálogo la siguiente nota: “Las obras de los escultores Roberto Estopiñán, Rolando Gutiérrez, Alfredo Lozano, José Núñez Booth, Eugenio Rodríguez, Rodulfo Tardó pueden adquirirse en la Galería del Prado. Prado N°. 72 - La Habana”.⁹ (el subrayado es del autor).

Otras interesantes exposiciones pudieron verse en La Habana de entonces. Entre junio y agosto de 1942, José Gómez Sicre organiza en Lyceum, junto al investigador y novelista cubano Alejo Carpentier, un “ciclo de pintores europeos” que comprende seis exposiciones: gouaches y óleos de la “Exposición Picasso” (con charlas ofrecidas por Carpentier, el propio Sicre, y otros

Luisa Gómez Mena. Una mecenas a la que hay que reivindicar” (folleto), San Juan, Puerto Rico, Madrid, 2009. En torno a su relación con la familia Altolaguirre: James Valender (2005), “Introducción”, “Cronología de la vida de Manuel Altolaguirre (1905-1959)” y notas, *Manuel Altolaguirre, Epistolario 1925-1959*, publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2005; *Viaje a las islas invitadas. Manuel Altolaguirre 1905-1059*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, España, 2005.

⁶ José Gómez Sicre (Matanzas, Cuba, 1916-Washington, EE.UU., 1991). Sicre se graduó de Derecho Diplomático y Ciencias Sociales en la Universidad de La Habana, pero su labor profesional realmente se dirigió a promocionar y organizar exposiciones de artistas modernos. Es el autor de los textos de PCH.

⁷ Por la correspondencia entre María Luisa y el poeta español Altolaguirre, sabemos de la estancia de Kathy Perls en la casa de María Luisa a finales de 1943 y de la estrecha relación que había entre ellos. *Manuel Altolaguirre, Epistolario 1925-1959*, publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2005.

⁸ “Modern Cuban Painters”, exhibición N° 255 del Museum of Modern Art, march 17-may 7, 1944, N. Y.

(<http://www.moma.org>). Esta exposición-venta tuvo una apertura privada en la tarde del jueves 16 de marzo.

⁹ Reproducción del catálogo en *Memoria. Artes Visuales Cubanas del Siglo XX*, California, International Arts Foundation, Los Ángeles, USA, 2003: 386.

intelectuales cubanos: entre ellos Juan Marinello y Jorge Mañach); acuarelas de Raoul Dufy; litografías de Honoré Daumier; aguafuertes de Pablo Picasso; acuarelas y grabados de Joan Miró; y litografías de Toulouse Lautrec. Para agosto, Sicre prepara, en el mismo Lyceum, “como complemento al ciclo de pintores europeos celebrado recientemente”¹⁰, una muestra titulada “Exposición Algunos Pintores Cubanos Modernos”, con obras de Eduardo Abela, Jorge Arche, Cundo Bermúdez, Mario Carreño, Carlos Enríquez, Víctor Manuel, Luís Martínez Pedro, Felipe Orlando, Amelia Peláez, Fidelio Ponce, René Portocarrero, Serra Badué. Todos estos pintores cubanos modernos forman parte de la nómina que luego aparecerá en PCH.

Ahora, junto a esta efervescencia cultural también existía una gran incompatibilidad entre este arte de vanguardia y la recepción que de él hace el público general, desfase que es habitual en cualquier nación y en cualquier etapa del “arte moderno” o contemporáneo hasta hoy, y que solemos definir, parafraseando a Marcelo Pogolotti, como “la incompreensión del público”¹¹ o el apoyo de unos pocos. De ello se quejaba María Luisa Gómez Mena en carta del 8 de abril de 1943 al poeta español Manuel Altolaguirre: “La Habana está desanimadísima (...) aquí veo grandes dificultades para cualquier actividad artística. Los artistas aquí son héroes y sus mujeres, mártires sin convicciones (...) Por mucho que se quiera a Cuba y quieran unos cuantos superar su vida espiritual, es tan árido el camino que hay ratos de gran desesperación”¹². No muy diferente lo recuerda años después un ya anciano Gómez Sicre: “hoy pocos comprenden que uno hacía las cosas por amor patrio, por amor al arte de mi patria. Entonces todo era trabajo voluntario, corriendo de un lado para el otro, envolviendo cuadros en sábanas, transportándolos en un tranvía... y alrededor de uno la indiferencia y el esnobismo (...) Todas estas exhibiciones se hacían con mucho sudor. A veces prestaban el cuadro de mala gana, ni se aparecían por la apertura (...) despreciaban a estos artistas, no los tomaban en serio (...) Era un medioambiente rico en talento y plagado de indiferencia (...) Era una situación cultural y social intolerable. Había un mínimo de gente que de verdad le tenía amor a las artes visuales.”¹³

Recordemos cómo Guy Pérez Cisneros criticaba las “miserables notas estética” de la prensa cubana en 1944 y 1946. Entonces, en conferencia ofrecida a los miembros de la Sociedad de Estudios Superiores de Oriente, les hablaba de la “responsabilidad ineludible que tienen ustedes para con el arte nuestro, y para con el arte de nuestro siglo”, y les aseguraba: “Yo sé bien la excusa que algunos de ustedes quisieran formular por no tener presente esta tarea; me quisieran decir: Este arte que se dice nuestro, que se dice de nuestro siglo, no lo entendemos, no lo sentimos. A esto también he venido esta noche”. Y se enfrascaba el crítico de arte en una “pequeña lección estética” de proyección internacional, en descubrir aquellos resortes que generaban el profundo abismo entre el verdadero arte y el gran público.¹⁴

Quiero, no obstante, en virtud de una crítica mal intencionada, o mal informada, insistir en mis notas en la matización del asunto: ese “profundo abismo entre el verdadero arte y el gran público” no era una situación que sólo concierne a Cuba. La incompreensión del público o el apoyo de unos pocos al “arte nuevo” en general también fluye e influye (a través de academias, instituciones docentes y publicaciones) desde un occidente oficialmente academicista, que por aquellos años comprendía a grandes naciones como a la Alemania nacional-socialista de Hitler, a la Rusia comunista de Stalin, y a los propios EE.UU.

Alfred Barr Jr., entonces director fundador (1929-1943) del Museo de Arte Moderno de Nueva York, se convirtió en un importante y polémico baluarte de la defensa del “arte moderno”

¹⁰ Palabras en la portada de la invitación. Archivo de la biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana. 1996.

¹¹ Marcelo Pogolotti, *Del barro y las voces*, Contemporáneos, UNEAC, La Habana, 1968: 149.

¹² Manuel Altolaguirre, *Epistolario*, ob. cit.: 440-441.

¹³ “Hablando de pinturas cubanas. Conversaciones con José Gómez Sicre”, Alejandro Anreus, Ph. D., documento impreso: 6, 12 y 16, Archivo Fundación Arte Cubano, Madrid.

¹⁴ Guy Pérez Cisneros, “La crítica de arte y la prensa”, original s/f, *Las estrategias de un crítico. Antología de la crítica de Guy Pérez Cisneros*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2000: 339-340.

frente al conservadurismo y al nacionalismo que entonces imperaba en Norteamérica.¹⁵ De modo que, para matizar, si se quiere, las anteriores afirmaciones de Gómez Mena, Sicre y Pérez Cisneros respecto a la situación de Cuba, habrá que recordar que hacia esa misma fecha un muy enterado Barr destacaba esa actividad cultural cubana, asegurando que “afortunadamente varias sociedades privadas y semiprivadas han exhibido el arte moderno (...) La pintura moderna también ha sido defendida por críticos entusiastas y organizadores de exposición como Domingo Ravenet, Guy Pérez Cisneros, Rafael Suárez Solís y José Gómez Sicre”.¹⁶

También, pese a las excesivas críticas sobre la supuesta inexistencia de un coleccionismo de arte moderno cubano, habrá que decir que, atendiendo a los listados de obras que aparecen en catálogos de la época, a la par de la “Colección Galería del Prado”, algunos intelectuales, profesionales y clase media ilustrada, en conjunto, habían coleccionado, de las más diversas formas que se entiendan, una importante cantidad de obras modernas hacia los años cuarenta. Frente a este listado -muy limitado si se quiere ver así- de coleccionistas de arte moderno en Cuba, y con la intención de hacer un estudio comparativo del contexto y revalorizar lo acontecido en esta materia, llama la atención una nota de Irving Sandler en su estudio biográfico sobre Alfred Barr: en Norteamérica hoy, 1986, “es fácil olvidar que en 1948 todo el mundo del arte de vanguardia -artistas, galeristas, coleccionistas, críticos y administradores de museos- comprendía tan sólo a unas cien personas”.¹⁷ Teniendo en cuenta los parámetros demográficos y culturales de ambas naciones, creo que la cita hace justicia con esos cuantos que en Cuba, de una u otra manera, también se interesaron por el arte moderno cubano.

Igualmente debemos tener presente que, hacia la fecha de redacción de PCH, buena parte de la producción cultural cubana estaba entonces bajo las circunstancias del estado de guerra - luego del ataque a Perls Harbor, Cuba le había declarado la guerra a Japón, Alemania e Italia-, haciendo evidente su compromiso con problemas más globales. Nos lo recuerda José Gómez Sicre en PCH cuando en su nota sobre Luís Martínez Pedro nos asegura que el artista en la actualidad desempeña “un cargo técnico en la Dirección de Propaganda de Guerra del Ministerio de Defensa de Cuba” (PCH: 172). Esta nota nos hace reflexionar sobre el hecho.

Si repasamos los catálogos de la época nos percatamos de la situación. En diciembre de 1942 se organiza una *Exposición-Venta de Arte Cubano* en el Centro Asturiano de La Habana, patrocinada por la Sociedad de Artes y Letras Cubanas con el objetivo de destinar el veinticinco por cien de la venta al fondo cubano-americano de socorro a los aliados. En esta exposición participan 105 artistas, entre ellos los modernos Jorge Arche, Mario Carreño, Roberto Diago, Luís Martínez Pedro, Mariano Rodríguez, Felipe Orlando, Amelia Peláez, René Portocarrero, Fidelio Ponce, Domingo Ravenet (todos ellos luego integrados en PCH), y los escultores Juan José Sicre, Florencio Gelabert, Teodoro Ramos Blanco y Rita Longa.

Hacia 1943, quizás coincidiendo con la redacción de las primeras notas del texto de PCH, cuatro exposiciones con el referente de la guerra tienen lugar en La Habana. En enero, la Sociedad de Artes y Letras y el Centro Asturiano repiten con una *Exposición de arte cubano* a favor de la causa aliada. En abril, el Frente Nacional Antifascista presenta *Caricaturas personales*, una exposición-venta de retratos caricaturizados de políticos y empresarios de La Habana, con obras de Collado, David, Horacio, Kuchilán, Mestre, Nieves, Niko y Sierra, y un ciclo de charlas con Enrique Labrador Ruíz, Nicolás Guillén, Félix Pita Rodríguez y Rafael Suárez Solís, entre otros destacados intelectuales. Hacia mayo, la Sociedad Nacional de Bellas Artes presenta *Cuadros pequeños*, una exposición de pintura realizada a beneficio del Fondo

¹⁵ Alfred H. Barr, Jr., *Defining modern Art*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1986. *La definición del arte moderno*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1989. Barr tuvo un papel importante en la exposición de pintura cubana en el MoMA.

¹⁶ Alfred H. Barr, Jr., “Modern Cuban Painters”. *Museum of Art Bulletin*, abril 1944, vol. XI, N° 5: 7, N. Y. (T. del A.).

¹⁷ Irving Sandler, “Introducción”, *La definición del arte moderno*, ob. cit.:48.

Cubano-Americano de Socorro a los Aliados. Y resultado del concurso de carteles “Discreción: arma de guerra”, organizado por el inicialmente mencionado Ministerio de Defensa Nacional y su Dirección de Propaganda de Guerra, se organizan dos exposiciones, una en Lyceum, con los premiados carteles de Martínez Pedro, Francisco Sierra, Rodolfo Tardó y David, y otra en la Institución Hispano Cubana de Cultura, junto a un ciclo de conferencias sobre el cartel dictado por destacados artistas, poetas e intelectuales como Armando Maribona, Carlos Rafael Rodríguez, José Gómez Sicre, Antonio Martínez Bello, Félix Pita Rodríguez y Rafael Suárez Solís.¹⁸

De modo que en este contexto histórico y cultural de logros, frustraciones y estado de guerra, vio la luz uno de los libros antológicos de la historia del arte en Cuba. Más que un libro, un catálogo de arte generoso en ilustraciones: *Pintura Cubana de Hoy*.¹⁹

El proyecto y sus partes.

Una figura crucial para la publicación de PCH es María Luisa Gómez Mena, una importante mecenas dentro de la llamada época dorada de la pintura cubana, que financió y participó personalmente en proyectos literarios y editoriales, artísticos y cinematográficos, y a la que le realizaron retratos de extraordinaria calidad algunos de los más importantes pintores de esa vanguardia. El 9 de octubre de 1941 María Luisa contrae matrimonio con el pintor cubano Mario Carreño²⁰, y un año después el matrimonio funda en La Habana la Galería del Prado, junto a José Gómez Sicre.

En carta de septiembre de 1943 a Manuel Altolaguirre y Concha Méndez, María Luisa Gómez Mena les asegura que “estoy haciendo una monografía de pintura. Os enviaré un ejemplar”.²¹ La *monografía* será el catálogo bilingüe PCH, que no fue editado a través de Galería del Prado, pero que fue posible gracias al interés, esfuerzo y generosidad de María Luisa.

La redacción de la monografía parece haber sido terminada para diciembre de ese año según podemos suponer por otra carta de María Luisa de diciembre de 1943 con el mismo destinatario: “Todavía no está lista la monografía, pero dentro de pocos días te enviaré un ejemplar”.²² Por su parte José Gómez Sicre, en una nota a Alfred Barr fechada el 31 de diciembre de 1943, aseguraba que el libro entraba en imprenta ese mismo día, y que esperaba terminar la impresión para el 14 de enero.²³

Ya para inicios de 1944 el libro había salido de la imprenta con una tirada -según una nota de la propia publicación- de “mil quinientos ejemplares, de los cuales se han reservado, fuera de comercio, veintiocho copias marcadas de la A a la Z, firmadas por el autor y el editor” (PCH: [8]).²⁴

¹⁸ Más información al respecto se puede consultar en el *Anuario Cultural de Cuba*, ob. cit.

¹⁹ Pocos meses después, y posiblemente en redacción simultánea al texto de Sicre, aparece otro texto de arte igualmente antológico y que mencionamos en algunas de nuestras notas: “Pintura y Escultura en 1943” de Guy Pérez Cisneros, inicialmente publicado inserto en el *Anuario Cultural de Cuba*, ob. cit. Luego aparece separata del mismo (La Habana, 1944, 72 pp.). Ha de decirse que ambos textos (de Sicre y de Guy) se complementan.

²⁰ *Notas Marginales a la Certificación Literal de Nacimiento* de Mario Carreño, donde aparecen fecha de matrimonio y divorcio con María Luisa.

²¹ Manuel Altolaguirre, *Epistolario*, ob. cit.: 452-454 y 459.

²² *Ibidem*.

²³ Nota de Gómez Sicre a Alfred Barr, 31 de diciembre de 1943. The Museum of Modern Art archives N. Y. Alfred Barr Jr Papers 1.81 Barr correspondence: Cuba folder 81.

²⁴ En “Pintura y Escultura en 1943”, de Guy Pérez Cisneros, se recoge la siguiente referencia dentro del acápite “Pequeña bibliografía artística cubana”: “*Pintura Cubana de Hoy*. La Habana, 1944. 200 páginas, numerosas y bellas reproducciones. Editado por María Luisa Gómez Mena”, *Anuario Cultural de Cuba*, ob. cit.: 160.

Con 208 páginas, incluyendo cubierta y contracubierta, PCH reúne a dieciocho pintores modernos con reproducción de 89 obras.²⁵ También fueron seleccionados cinco *naif*: Matamoros con una obra, Acevedo con dos, Rafael Moreno con tres y dos anónimos en pintura mural. En total se reproducen ciento tres obras, algunas de ellas en color y a página completa, que incluyen, dentro del texto de presentación de José Gómez Sicre sobre pintura cubana, un óleo de Juan Bautista Vermay, dos de Vicente Escobar, uno de Leopoldo Romañach y un grabado de Eduardo Laplante. En esta cuenta total de las obras hemos incluido el “Autorretrato” de Antonio Gattorno que aparece reproducido en el lugar donde debería estar una fotografía del artista realizada por Julio Berestein (PCH: 43), y que quizás no pudo ser hecha por encontrarse el pintor residiendo en los Estados Unidos. De modo que, metodológicamente hablando, también puede considerarse que este “Autorretrato” no forma parte del conjunto de cuatro obras de Gattorno que selecciona Gómez Sicre para el libro.

En PCH se muestra -a modo de viñetas y, según lo entiendo yo, como complemento de la pintura popular que recoge el libro- seis ilustraciones que, como se asegura en una nota, “son exactas reproducciones de los dibujos rituales de los ñañigos, usados como símbolos de sus *potencias* en las puertas de sus *cuartos fambá* (...)”. Editor y autor aseguran que los dibujos “han sido recopilados por Alejo Carpentier, a cuya cortesía debemos su reproducción aquí” (PCH: [9]).²⁶ Junto a la pintura popular, estos dibujos rituales testimonian la amplitud de mira cultural que organiza este proyecto. Para mejor comprender la anterior afirmación, recordemos que dichos dibujos rituales se entendían vinculados a grupos sociales que formaban parte del hampa cubana.

El libro PCH también presenta un texto general con biografías de artistas redactado por José Gómez Sicre, con una “versión inglesa” realizada por Harold T. Riddle quien recién había redactado la “english version” del monográfico *Carreño* (diciembre de 1943), también con texto de Gómez Sicre y editado por Galería del Prado.²⁷ No es casual, en tanto fueron libros realizados simultáneamente, que todas las reproducciones de obras de Carreño en PCH aparecen en su monográfico: son las mismas reproducciones que repiten formato y color. Igual también es la tipografía y la estructura del texto a dos columnas, y es la misma reproducción con diferente color de una firma abakuá la que concluye el monográfico de Carreño en la contracubierta y que inicia PCH en el dorso de la portadilla²⁸. De modo que *Pintura Cubana de Hoy*, además de repetir una misma experiencia de trabajo y con los mismos protagonistas (María Luisa, Carreño,

²⁵ 11 obras de Mario Carreño, 9 de Amelia Peláez y 7 de Fidelio Ponce; Jorge Arche, Cundo Bermúdez, Luís Martínez Pedro y Mariano Rodríguez, cada uno con 6 obras; Víctor Manuel, Carlos Enríquez, Eduardo Abela, Antonio Gattorno, Wifredo Lam, Felipe Orlando y René Portocarrero, cada uno con 5 obras; y Roberto Diago, Eberto Escobedo, Domingo Ravenet y Daniel Serra Badué, con una obra cada uno.

²⁶ Para una mejor comprensión de estos dibujos ñañigos, a continuación incluimos una breve nota redactada entre 1948 y 1950, que pertenece a otro libro antológico sobre las artes plásticas cubanas y que igualmente reproduce en su cubierta algunos de estos diseños: “En muchas *accesorias* ocupadas por ñañigos era fácil encontrar, ejecutadas con tizas amarillas, dibujos rituales de las agrupaciones. Estos dibujos lentamente fueron desapareciendo, especialmente cuando las rivalidades ñañigas provocaron reyertas y las autoridades se vieron obligadas a reprimir las actividades de estos grupos. Entonces, operando en la clandestinidad, estas organizaciones desterraron todo signo que pudieran delatarlas. Los dibujos, muy estilizados, de líneas fáciles, simbolizaban las *potencias* ñañigas y se colocaban, generalmente, en los cuartos *fambá*, es decir, donde celebraban los actos rituales de las ceremonias ñañigas” (sic, Loló de la Torriente, *Estudios de las artes plásticas en Cuba*, La Habana, 1954: 193).

²⁷ La traducción al inglés realizada por Riddle fue revisada por el MoMA. Monroe Wheeler, Director de Exposiciones y Publicaciones del MoMA, le envió a Gómez Sicre una carta fechada el 12 de enero de 1944 donde le aseguraba lo siguiente: “Hemos recibido las pruebas de su libro y se lo hemos devuelto con muchas correcciones menores. Notamos que en su última carta al Sr. Barr, el libro ya iba a imprenta, pero esperamos que las pruebas lleguen a tiempo para hacer las correcciones porque la gramática inglesa es defectuosa en muchos sitios.” The Museum of Modern Art archives N. Y. Reg. 255. (T. del A.).

²⁸ El monográfico sobre Mario Carreño, igual que PCH después, también reservó “fuera de comercio, veintiocho copias marcadas de la A a la Z, firmadas por el pintor y el autor.” (*Carreño*, Cuadernos de Plástica Cubana I, Ediciones Galería del Prado, La Habana, diciembre de 1943, s/p).

Sicre y Riddle, con grabados de la casa Hermanos Gutiérrez e impreso en los Talleres de Úcar García y Cía), puede interpretarse como una proyección editorial de Galería del Prado si bien ésta no asume autoría ni edición.²⁹

Sobre el diseño e impresión del libro se ha de decir también que, de haber permanecidos en La Habana hasta fin de 1943 los poetas españoles Manuel Altolaguirre y Concha Méndez, el libro hubiera salido publicado por ellos. Nos lo hace saber el intercambio epistolar de finales de 1943 entre María Luisa Gómez Mena y el poeta y editor español. A mediados de septiembre, María Luisa le escribe lo siguiente: “La monografía todavía no está lista. Es una lástima [que] no hubieras estado para hacerlo tú”. De modo que PCH hubiera sido publicado bajo el sello editorial de *La Verónica*. Llama la atención las semejanzas entre el diseño tipográfico de la portadilla de PCH y las portadas publicadas por *La Verónica*. En respuesta a su carta, Altolaguirre anota desde México: “Tengo una gran ilusión de recibir tu monografía sobre el arte cubano, que tampoco puedo olvidar. Ojalá pueda hacer yo algo por nuestros pintores, tan heroicos ante la general indiferencia antillana...”. Y en otra carta de diciembre lo reitera: “Espero la monografía, sobre la que quiero escribir mucho”.³⁰

Además de Alejo Carpentier, un destacado grupo de intelectuales de variada procedencia ideológica se integra en este proyecto: Julio Berestein, fotógrafo de estética moderna y autor de la más importante colección de retratos de los artistas modernos de entonces, es el autor de todas las fotos de los pintores y de algunas fotos de las obras que se reproducen en el monográfico. También colaboraron el fotógrafo Rafael Pegudo, el estudio fotográfico La Foto, Tony de Lukasc y el MoMA. Y hay créditos de agradecimiento para la antropóloga cubana Lydia Cabrera, para los escritores Jorge Mañach y Juan Marinello, para el diplomático y coleccionista cubano Héctor de Ayala y para la Comisión Cubana de Cooperación Intelectual.

José Gómez Sicre

José Gómez Sicre, en su texto “Introducción” de PCH, conciso y enjundioso a un tiempo y de acertado valor histórico-artístico, aún tantos años después, lo que justifica el actual estudio, asegura que su intención es la de “dar una idea precisa del importante movimiento pictórico que hoy se construye en Cuba” (PCH: 13). Pero, ¿quién era este joven crítico de 27 años que era capaz de ofrecer una “idea precisa” sobre un movimiento contemporáneo, y que Jorge Mañach consideraba “especializado en la crítica de nuestra expresión plástica más reciente” junto a Guy Pérez Cisneros?³¹

Sobre José Gómez Sicre tampoco abundan las biografías y los estudios, si bien algo publicado hay, más y mejor que lo hallado sobre María Luisa Gómez Mena.³² Sicre se graduó de Derecho Diplomático y Ciencias Sociales en la Universidad de La Habana, pero su labor profesional realmente se dirigió a promocionar y organizar exposiciones de artistas modernos.

²⁹ En un importante proyecto anterior ya habían trabajado juntos grabadores e impresores. Ello ocurrió con el catálogo de la “Exposición de Arte Cubano Contemporáneo”, 1941, impreso en los Talleres de Úcar García y Cía, donde la Casa Hermanos Gutiérrez realizó por primera vez en Cuba reproducciones de obras en color por cuatricromías.

³⁰ Manuel Altolaguirre, *Epistolario*, ob. cit.: 452-454 y 459.

³¹ Jorge Mañach, “Pérez Cisneros: olvidos y recuerdos”, *Diario de la Marina*, La Habana, 5 de septiembre de 1954, pp. 4-12, según *Las estrategias de un crítico. Antología de la crítica de arte de Guy Pérez Cisneros*, ob. cit.: 359-362.

³² Sobre JGS ver “Los críticos (Biografías)” y “Bibliografía General sobre Arte Cubano”, *Memoria...*, ob. cit.: 66 y 529. *José Gómez Sicre Papers*, Benson Latin American Collection, The University of Texas at Austin, <http://www.lib.utexas.edu/taro/utlac/00198/lac-00198.html>. “Hablando de pinturas cubanas. Conversaciones con José Gómez Sicre”, Alejandro Anreus, Ph.D., documento impreso. Referencias sobre su participación en el ciclo de pintores europeos celebrado en Lyceum: “El peregrinaje carpenteriano por rutas de la plástica española”, José Antonio Baujín y Luz Merino, Universidad de La Habana, documento en formato digital, <http://www.luxflux.net/n23/Bauj%C3%ADn.pdf>

Con 25 años, en 1941, publica sus primeras notas sobre exposiciones de arte nuevo. A juzgar por la información compilada, los años 1942 y 1943 resultan provechosos para su formación y consolidación como crítico y curador de arte.

Entre junio y agosto de 1942 organiza siete exposiciones de arte. A partir de septiembre-octubre lo encontramos inmerso en la organización y fundación de una galería comercial de arte, Galería del Prado, junto a la mecenas María Luisa Gómez Mena y al pintor Mario Carreño.³³ Este proyecto lo llevará a la organización de la entonces más importante “Exposición Permanente de Pintura Moderna Cubana”, a la redacción de dos importantes textos de arte cubano³⁴, y al conocimiento y relación profesional y personal con personas que, desde Nueva York, hacen viable la proyección comercial de Galería del Prado en EE.UU: Kathy Perls, Edgar Kauffman y Alfred Barr. Éste último todavía director (1929-1943) del Museo de Arte Moderno de Nueva York y con quien colabora en la importante exposición “Modern Cuban Painters” de 1944, exhibición, o versiones de esta, que luego van a itinerar por varias ciudades estadounidenses acompañadas del libro PCH. Consecutivamente, en el MoMA conocerá a Leslie Judd Ahlander, quien devendrá en trampolín para la futura conversión de Sicre en el flamante Director de la División de Arte de la Unión Panamericana³⁵, luego Organización de Estados Americanos.

Desde este puesto de gestor cultural en Washington, Sicre consolidará su posicionamiento, influencia y liderazgo sobre arte latinoamericano y rol en las primeras cinco bienales de Sao Paulo. Actividad que se caracterizó por promover e institucionalizar “un arte centrado en problemas plásticos, desvinculado tanto de las reivindicaciones político-sociales como de los elementos folclóricos, pero no privo de referencias regionales”³⁶, lo cual, en el contexto de la guerra fría, le generó tantos amigos como enemigos. Algunas notas críticas todavía hoy injustamente le encasillan, apartan y minimizan bajo el rubro de “intelectual de la guerra fría”, menospreciando su labor cultural, sin percatarse que esa misma etiqueta le viene al uso a cualquier intelectual de proyección pública y estatal que, para aquella época, se afiliara, por conveniencia o convicción, a uno de los dos bloques antagónicos y radicalizados que entonces dividía al mundo: capitalismo o comunismo. Fue una era donde la clase intelectual se subordinó a la clase político-militar, cuando el planteamiento cívico de los primeros cedió a las plataformas de poder de los segundos. Es algo que la crítica de hoy debe corregir.

A partir de 1945 la carrera profesional de Sicre se desarrollará principalmente fuera de Cuba, aunque todavía en un mayo habanero, de aquel año, se puede disfrutar de “Lo inmóvil”,

³³ A la par de su labor en torno a Galería del Prado, y como director de exposiciones de la Institución Hispano Cubana de Cultura, presidida por Fernando Ortiz, organiza, en junio de 1943, “Una exposición de pintura y escultura modernas cubanas” con 28 artistas, con igual número de obras. Entre ellos, los pintores Acevedo, Arche, Cundo, Caravia, Carreño, Diago, Portocarrero, Ravenet, Serra Badué, C. Enríquez, F. Orlando, Lam, Mariano, Martínez Pedro, Amelia, Ponce y Víctor Manuel. Y los escultores Ramos Blanco, Manuel Rodulfo, Juan José Sicre, Estopiñán, Eugenio, Rolando Gutiérrez y Alfredo Lozano. En dicha exposición ofrecen Pierre Loeb y David Alfaro Siqueiros respectivas conferencias. Para julio de ese mismo año de 1943 y en la misma Institución organiza la “Exposición retrospectiva de Amelia Peláez. 1929-1943”, que se acompaña igualmente de los siguientes conferenciantes: Luis de Soto, José Gómez Sicre, David Alfaro Siqueiros, José Antonio Portuondo, Mario Carreño, Jorge Mañach, Herminio del Portal y Rafael Suárez Solís (*Memoria...*, ob. cit.: 390.)

³⁴ *Carreño*, Cuadernos de Plástica Cubana, I, ediciones “Galería del Prado”, La Habana, diciembre de 1943, [60 pp., incluye cubiertas]. *Pintura Cubana de Hoy*, editado por María Luisa Gómez Mena, La Habana, 1944, [208 pp., incluye cubiertas].

³⁵ Leslie Judd Ahlander, 2000, “La aparición: la exposición en el MOMA”, *Cundo Bermúdez*. Cuban-American Endowment for the arts, Gráfico Caro S. A., Madrid.

³⁶ Yo recomiendo la consulta de cuatro espléndidos textos de Alessandro Armato al respecto: *La "primera piedra": José Gómez Sicre y la fundación de los museos interamericanos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla*, 2012 / *Una trama escondida: la OEA y las participaciones latinoamericanas en las primeras cinco Bienales de São Paulo*, 2015 / *José Gómez Sicre y María Traba: historias paralelas*, 2012 / *Monstruos desde el sur. La construcción de la neofiguración como tendencia artística en Latinoamérica*, 2015. Son ensayos muy bien fundamentados, basados en investigaciones de archivo. Se pueden encontrar en la internet clickeando el nombre del autor.

“una selección de pinturas de tema estático” (se lee en el catálogo-plegable) “agrupadas por José Gómez Sicre y presentadas en el Lyceum”. Una exposición sin antecedentes en Cuba en tanto ser concebida desde un cuestionamiento estético, en este caso la naturaleza muerta, un tratamiento pictórico que, al decir de Sicre, trata de “hallar un alma vibrátil escondida en lo profundo de lo inerte”.³⁷ Fue una carrera profesional donde han ido de la mano el talento, la perseverancia y la suerte. Dio casi tres décadas consecutivas de trabajo crítico y curatorial como pocos lo han hecho.

Pintura Cubana de hoy.

Para el Sicre de finales de 1943, aquel movimiento pictórico cubano -ante una cultura insular carente de tradiciones indígenas y que históricamente había desestimado el aporte plástico de lo afrocubano, visto “como zona intocada de nuestro conglomerado nacional”- importa técnicas, materiales y aspectos formales, pero que basa su punto de partida en la propia condición geográfica, una suerte de vigorosa poética visual del color y la luz que le ofrece “carta de ciudadanía” (PCH: 13-14).

Describiendo un itinerario de la historia del arte cubano anterior a esa consolidación del arte nuevo, Sicre menciona el florecimiento de las artes gráficas al calor del desarrollo de las industrias tabacaleras y azucareras entre mediados del siglo XVIII y el XIX, un arte gráfico de “extraordinaria calidad, con singular buen gusto, con hondo sentido plástico” que se contrapone a ese “moroso y retardado proceso de asimilación de innovaciones a su régimen de arte recetado” que impone la Academia “San Alejandro”. Como su contemporáneo Guy Pérez Cisneros, Sicre se extiende y arremete duramente contra la Academia cubana. Para con los jóvenes modernos la descubre como un antecedente histórico aunque no pictórico. Asegura entonces Sicre que “Todos, al hacer la pintura que hoy enriquece al país, han tenido que desentenderse totalmente de ella”. Negarla es el primer paso de nuestra pintura moderna. La Academia, para el crítico, “desde su primera infancia, comienza a tomar la marcha lánguida, perezosa, sin inquietud, poco alerta, que habrá de mantener, fatalmente, hasta el día de hoy”. “Miopía” y “cortedad de aliento” - escribe- son los rasgos pedagógicos de una escuela que sólo llega a la “antesala del impresionismo”, y fija para la crítica de arte cubano uno de los párrafos más duros contra los pintores académicos de esos años: “...a los rezagados sólo se les ve durante estas luchas trasegar por los salones anuales académicos con sus agonizantes telas, repetidas y mediocres en progresión geométrica. Aspiran a cátedras y suceden en su muerte a sus profesores. Temporalmente, realizan, al igual que sus maestros, retratos y paisajes por encargo para las oficinas del Gobierno que, en todas las etapas, les protege cordialmente. Su anémica vitalidad artística queda reducida únicamente a ese cobarde languidecer por los contenes del arte, a descansar al borde de los caminos que conducen a la pintura noble, a la pintura intensa y fecunda” (PCH: 14-15). Es categórico el joven crítico, sin restricción ni condición -como dirían los académicos de la lengua- y produce contusión.

De la Academia destaca Sicre algunos pocos pintores: Vicente Escobar, con su “franca inocencia *naïf*”; un alumno suyo, Juan del Río, que a pesar de las firmas en sus telas, asegura el crítico, se pueden confundir estas últimas con las del maestro; Juan Bautista Vermay y su muy mencionado “Retrato de la familia Manrique de Lara; Miguel Melero, “que permite el acceso a las aulas a las mujeres”; Armando Menocal, “de técnica pulcra y color más brillante que sus antecesores”; y Leopoldo Romañach: “de su clase de colorido sale el grupo de jóvenes que debían dar un nuevo sentido a la pintura cubana”. Romañach será el comprensivo profesor que, en su aula, no negará el acceso a esas láminas que, llevadas por sus alumnos, reproducen en color obras de Pissarro, Renoir o Cezanne. Ante el descubrimiento pictórico de la “Escuela de París”, los estudiantes inquietos desertan de la Academia. Cada uno siguió el particular camino

³⁷ *Memoria...*, ob. cit.: 390.

que lo llevaba a la modernización de la pintura, a lo que entonces se llamó “el arte nuevo”. A la fecha del texto de Sicre, finales de 1943, una segunda generación de artistas se había vinculado a ese grupo inicial, con lo cual “el movimiento revolucionario en la pintura de Cuba toma cuerpo y carácter” (PCH: 16-17, 19-20).

Sicre redacta una sucesión de documentadas notas biográficas de los pintores seleccionados, donde destaca su procedencia, estudios, viajes, exposiciones, desarrollo estético y temario, y asociaciones directas con exponentes principales y contemporáneos que formaban parte de la internacional escuela pictórica de París, o de la pintura de vanguardia mexicana. En cada uno de esos acápites desarrolla una serie de valoraciones para la comprensión del contenido plástico, formalista, son notas a veces elegante, no exenta de agradable prosa, que ahora se nos antojan cartelas antológicas que perfectamente se pueden exponer hoy al pie de algunos de esos cuadros por él seleccionados. Dado que el libro es poco conocido y no todo el mundo tiene acceso a esa información, veamos algunos ejemplos textuales.

Asegura de Víctor Manuel que, además de ser el primero junto a Gattorno y Sicre (el escultor) en dar la batalla por el arte nuevo, su color, post impresionista a lo Gauguin, es “brillante y sereno, sus figuras de melancólica y estática expresión, sus paisajes majestuosos e inmutables”, es un pintor “de clásica proyección, de obra anti-anecdótica”, “pintura serena y parsimoniosa” (PCH: 24). A Abela lo reconoce como autor de una “obra de extraordinaria finura espiritual”, “viendo con la exquisita factura de una dorada tabla veneciana, con la meticulosidad de un renacentista, nuestro campo, nuestro campesinado, su vida y su luz propia” (PCH: 34). Las frutas de Amelia -luego de su estrecho contacto formal con el Picasso cubista, Juan Gris y Braque y con la colorista Alexandra Exter- quedan exaltadas dentro de “una austera unidad plástica que dictará su estructura por todo el cuadro y quedará, a su vez, íntegra y poderosa en su privado centro espacial” (PCH: 52). La obra de Ponce “ha ido tornándose cada vez más blanca. Su gama llega a consistir únicamente en tres tonos primordiales con los cuales concebirá toda su producción hasta hoy: verde vejiga, tierras y blanco de zinc”, y precisa el crítico: “su obra es, esencialmente, un arduo problema de claroscuro logrado en ese opalino y marfileño tono envolvente que se precipita en la luz absoluta -en el blanco puro-” (PCH: 68).

De Carlos Enríquez -que bebió en París la época de “culminación del surrealismo tras la liquidación de *Dadá*”- destaca los dos elementos visuales que caracterizan su pintura: el sexo y las transparencias. Dice el crítico: “El paisaje interno y externo de Carlos Enríquez es el sexo y éste habrá de dar forma, movimiento, animación a las montañas, a los caminos (...) Las figuras simultáneas, en un juego destrísimo de transparencias, aparecen superpuestas como sirviendo de base para una duplicidad de la anécdota” (PCH: 80). A Carreño nos lo presenta como un pintor que es “dueño de un depurado oficio”, que a veces adopta “un barroquismo de tintas que nos hace creer que triunfa por sobre la majestad formal de sus figuras, pero en su entraña queda resplandeciente un clasicismo indeleble como denominador común de su sólido lenguaje plástico” (PCH: 90).

Con Lam desarrolla, a mi entender y contra el pronóstico que muchos puedan suponer, una de sus notas más bellas y esotéricas, como obra reservada que se transmite a iniciados. Su arte, dice el crítico, “rompe con toda frontera dentro de su incisivo tropicalismo. Su gusto por el mito de culturas primarias se encuentra afirmado y reverdecido por las sugerencias del ambiente, por los dictados de la atmósfera de Cuba. La naturaleza exuberante le obliga y ubica sus monstruos. Los dioses de la lluvia, de la agricultura, de los truenos que ahora le nacen al paso aún en su propio jardín, dentro de cualquier follaje, se hallan depurados por su universal sentido plástico”. No importa la procedencia de tanta cosmogonía, como asegura el crítico ellos pertenecen a cualquier “paraje donde el sol caliente tanto y desnude hasta el infinito la pureza de todos los colores” (PCH: 106). La obra de Lam, al menos en ese particular momento, le hizo aflorar al crítico, el poeta que llevaba adentro.

En Portocarrero, Mariano y Cundo, Gómez Sicre reconoce en clave alta el enunciado del color. Descubre en Portocarrero esa “reacción suya frente al color turbulento (...)”. A Mariano lo ubica “entre los buenos pintores de América”, y en Cundo se hallan, al decir del crítico, “las más difíciles combinaciones cromáticas”. En el Arche retratista, y en el Martínez Pedro dibujante, destaca el alto nivel técnico de ambos ejecutantes.

Para el Sicre de entonces, Martínez Pedro, con su “surrealismo”, su “naturalismo”, será “uno de los más conscientes dibujantes que tenemos en la actualidad”, y lo ubica entre los mejores de América, posicionamiento artístico similar al que antes el crítico ha definido para la pintura de Mariano. “Su propósito de hacer del desnudo el primordial y más potente elemento temático -asegura Sicre- le ha hecho incurrir en un delicioso paganismo donde la realidad y lo irreal se mezclan, se confunden, en un afán decidido por descomponer, por desentrañar todos los misterios de la forma humana”. La calidad de estos dibujos impresionan al crítico y le obligan a desbrozar el posible campo de las influencias artísticas: “La anatomía no guarda secretos para este artista pero sus figuras a ratos juegan con espontáneo automatismo que quizá pudiera ser llamado surrealismo o quizá Realismo Mágico. Pero este esquematismo surrealista, esta mágica realidad deviene sólo de un juvenil y sensual deseo de abordar y vencer la forma femenina reduciéndola a actitudes imposibles con la menor cantidad presente de literatura, no persiguiendo una anécdota sino sirviéndose de ella para recrearse” (PCH: 172).

Este concepto de Realismo Mágico que usa Sicre para con la obra de Martínez Pedro se articula en torno a las tesis que el artista y crítico de arte alemán Franz Roh desarrolla en su libro *El realismo mágico. Postexpresionismo* (1925), donde describe el heterogéneo arte europeo que se ha de desarrollar entre las dos guerras mundiales (1918-1936). Nada tiene que ver, por supuesto, con ese género posteriormente recreado por muchos escritores latinoamericanos a mediados del Siglo XX. Roh se enfrenta a las primeras vanguardias con un postexpresionismo que mostraba una nueva aproximación a la realidad, la de la existencia alterada. Una estética de vuelta a la figuración que, si bien continúa deshaciendo el espacio tradicional figurativo que habían iniciado las primeras vanguardias, mucho le debe a las formas neoclásicas, precisas. Dentro de estas propuestas estilísticas se hallan obras tan diversas como las de Beckmann, Carrá, De Chirico, Dalí, Derain, Dix, Fritsch, Grosz, Kanoldt, Léger, Miró, Picasso, Schrimpf y otros. Es muy posible que Sicre encontrara determinadas analogías entre los desnudos neoclásicos, eróticos y surrealistas de Roh y de Martínez Pedro.

En su selección de artistas modernos, Sicre incluye en el libro a Roberto Diago, un jovencísimo pintor de 24 años recién egresado de “San Alejandro”. En Diago el crítico vislumbra “cierta inquietud creativa y combativa contra los postulados profesoriales” de la Academia. A pesar de estar todavía en plena etapa de formación, su arte, dice el crítico, “se nos aparece extraordinariamente alerta y ágil” y concluye, con énfasis, que es “una firme promesa para la pintura de Cuba” (PCH: 182).

Otros tres pintores incluye Sicre: Daniel Serra Badué, Eberto Escobedo y Domingo Ravenet. Si bien al seleccionarlos se intuye que demuestra alguna afinidad o aprecio por sus obras, al menos reconocimiento, también es cierto que bien poco dice de ellos (algo más en Badué) y de sus obras. Aunque no lo haga saber en su texto, quizás la obra de Badué, desarrollada principalmente entre la metafísica y el surrealismo con muy poco acento en lo “nacional”, no le parece inserta en el decursar estético y temático de la pintura moderna cubana. A Escobedo lo describe como un discípulo demasiado cercano a la estética de Ponce, y en Ravenet destaca más su capacidad para organizar y animar exposiciones de arte.

Concluye la selección Sicre con una compilación de obras de “pintura popular”, a la que dedica detenido análisis. En su definición sugiere el crítico la división del género en “pintura mural” y “obra de caballete”. La “pintura mural” muestra cuatro rasgos que la definen: primero, aplica el óleo o gouache directamente sobre la pared; segundo, se encuentra en los interiores de los establecimientos (mercados, bares, tiendas de víveres, casas de vecindad...); tercero,

generalmente está realizada por pintores anónimos que, si bien se proponen, al decir del crítico, “dar una sensación fotográfica de la realidad, a ratos sueñan y componen sus pinturas con deliciosos recuerdos e ideas exóticas”; y cuarto, la pintura mural popular ha ido desapareciendo paulatinamente del centro urbano de la capital, alojándose en los barrios apartados y en las ciudades de provincia.

Por su parte la obra popular “de caballete” está realizada por un pintor conocido, “aficionado o natural” dice Sicre, “que construye su obra parsimoniosamente ignorando tanto la Academia como las nuevas corrientes pictóricas”. De estos pintores de caballete escoge a tres: Ruperto Jay Matamoros, Felisindo Acevedo y Rafael Moreno. En la obra de Moreno se descubre una “deliciosa poesía de la realidad”, un “arte fresco e ingenuo”, y adelanta el crítico que la tela *El paraíso terrenal*, aún sin terminar, “promete ser una de las piezas capitales de la pintura popular cubana” (PCH: 190).³⁸

En la nota sobre éste último pintor, Sicre nos asegura también que “dos *marchands* conectados con los más importantes centros artísticos, Mme Kate Perls y M. Pierre Loeb” se interesaron “decisivamente” por la obra del artista, al punto de que Moreno, que inicialmente hacía “decoraciones murales en los cabarets, bares y puestos de *frita*”, ahora sólo pinta cuadros de caballete “bajo la protección de Loeb”. Esta relación entre marchante y artista que apunta Sicre nos lleva al coleccionismo de arte moderno cubano, un coleccionismo privado que todavía necesita ser estudiado.

Las obras que elige Sicre para PCH ponen de relieve el conocimiento que el crítico tiene del movimiento plástico cubano moderno. En su selección agrupa siete cuadros al óleo, ya devenidos clásicos de la pintura moderna, que habían ganado estatus de patrimonio del Estado Cubano al pertenecer a la colección del Ministerio de Educación, y que fueron adquiridos a través de los premios que se otorgaban en los “Salones de Pintura y Escultura” y que eran, y hoy lo siguen siendo, recurrentemente citados por críticos, cronistas y periodistas que dedican textos al arte nuevo.

Estas obras, la mayoría hoy pertenecientes a la Colección del Museo Nacional de La Habana y que se muestran de forma permanente en sus Salas Cubanas, son las siguientes: *Autorretrato y modelos* de Gattorno, 1926 (destruido); *La Gitana Tropical* de Víctor Manuel, 1929; *Mi mujer y yo* de Arche, de 1937; y cuatro pinturas realizadas en 1938 y que se pudieron ver dentro del conjunto de la “II Exposición nacional de pintura y escultura” que se expuso en junio de ese año en el Castillo de la Real Fuerza de La Habana: *Los Niños de Ponce*, *Guajiros* de Abela (obra que entonces obtuvo el Primer Premio de Pintura), *El rapto de las mulatas* de Carlos Enríquez y *¿Quiere más café Don Ignacio?* otra de Gattorno³⁹. El pequeño conjunto manifiesta un modernismo que va del inicial modelo cezanneano de un primer Gattorno y de Víctor, expresión acabada de aquella nombrada “generación del 27”, pasando por el nuevo perfil psicológico del género retrato en Arche o la muy particular obra de Ponce, hasta la consolidación de un “criollismo” con guajiros y mulatas que será la primera puerta de entrada hacia una pintura local.

Pero, apartando ese grupo de importantes pinturas anteriores a 1943, afina Sicre en su grado de certeza cuando observamos que muchas de las obras escogidas, realizadas en ese propio año en que redacta su texto, devienen cuadros antológicos de la pintura moderna cubana. Algunas de estas obras de 1943 hoy forman parte de la colección del Museo Nacional de La Habana, algunas expuestas de forma permanente en sus Salas Cubanas; otras circulan

³⁸ Moreno concluye la tela *El Paraíso* y es expuesta en la colectiva del MoMA y aparece reproducida a página completa en el interior de “Modern Cuban Painters”, *Museum of Art Bulletin*, ob. cit.: [6].

³⁹ El título que elegimos para esta última obra de Gattorno es el que se corresponde con el que se halla actualmente expuesto en el Museo Nacional de La Habana. Sin embargo, en PCH: 46, el título que aparece al pie de la reproducción es “¿Quieres más café don Nicolás?”. Antes, en la crónica de Ramón Guirao, “II Salón nacional de pintura y escultura”, *Grafos*, La Habana, Año 7, Nº. 62, junio, 1938, aparece al pie de la reproducción de la misma “¿Más café Don Ignacio?” (*Memoria...*, ob. cit.: 381).

actualmente por los canales del coleccionismo privado, generando interesantes expectativas de compra-venta en las subastas internacionales de arte latinoamericano. También se ha de decir que muchos de esos cuadros, recién salidos de los talleres de los pintores, formaban parte de la “Colección de Galería del Prado”.

Un libro de referencia

María Luisa Gómez Mena, en su condición de editor de PCH, exponía en una nota inicial: “Es evidente que, tras años de lucha contra diversas dificultades, el movimiento de pintura cubana ha alcanzado un estado de madurez digno de mayor reconocimiento público. Consciente de la necesidad inaplazable de un medio objetivo de difusión, este libro se publica para tratar de describir la valerosa sinceridad de nuestros pintores contemporáneos. Es un privilegio y, además, un gran honor para mí, permitírseme contribuir a la publicación de este volumen que es el primero de su género que aparezca en Cuba” (PCH: [8]).

Son las tres referencias básicas que definían el carácter de la publicación: reconocimiento de un arte moderno consolidado, plataforma editorial impresa con texto e imágenes para divulgar el proceso, y definición del monográfico como libro de arte cubano original, sin precedente.⁴⁰

Por su parte José Gómez Sicre, ya anciano y pocos años antes de morir, aún recordaba cómo en su texto de PCH trató “de ser inclusivo sobre la historia de la pintura moderna de la isla”. Lo consideraba un “documento introductorio” que “sigue teniendo su importancia histórica”. Era consciente de que “con todo y sus limitaciones, creo que mi escala de valores de la pintura cubana ha sobrevivido el paso del tiempo”⁴¹.

Justo un año después de su publicación, en diciembre de 1945, Grace Louise McCann Morley, la entonces directora fundadora del Museo de Arte Moderno de San Francisco (SFMOMA), ya aseguraba que éste era un libro de “referencia indispensable” y de “amplia utilidad”. Según Morley, el texto de Sicre es “conciso, informativo, exacto y legible”, y las ilustraciones son lo “suficientemente numerosas como para dar una idea de la sumamente interesante y activa escuela de arte contemporáneo que ha sido casi desconocida”.⁴²

Definitivamente, *Pintura Cubana de Hoy* es un libro esencial, un catálogo que ha hecho historia, a pesar de ser desconocido fuera de un ceñido grupo de especialistas. Esto obliga a una futura edición facsimilar que agradeceremos todos, especialmente los estudiantes, profesionales, coleccionistas y lectores interesados.

Madrid, 2010 – Miami 2016.

⁴⁰ Para Alfred Barr Jr. en marzo-abril de 1944, PCH era el “only book on modern Cuban painting”, y aunque reconocía la existencia de “artículos y catálogos de exposición” que definía como “publicación seria”, entendía que eran “muy poca” y se lamentaba de la inedición de textos como “por ejemplo el cuidadoso análisis estilístico de pintura cubana del Profesor Luis de Soto y Sagarra”. “Modern Cuban Painters”, *Museum of Art Bulletin*, ob. cit. (T. del A.).

⁴¹ “Hablando de pinturas cubanas. Conversaciones con José Gómez Sicre”, ob. cit.: 15 y 17, Archivo Fundación Arte Cubano, Madrid.

⁴² Grace L. McCann Morley. “José Gómez Sicre. *Cuban Painting of Today*. Havana, Cuba, 1944, María Luisa Gómez Mena, pp.208. Tex in Spanish and English. Profusely illustrated in black and white, with 19 color plates. \$1.75.”, en “Book Reviews”, *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, Vol. 4, Nº. 2, Dec., 1945: 122. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/426090> (T. del A.).