

CUBA

ARTE MODERNO

Y OTROS APUNTES

Jose Ramon Alonso-Lorea

CUBA

ARTE MODERNO

Y OTROS APUNTES

José Ramón Alonso-Lorea

EECC2003

Edición *EstudiosCulturales2003*

Miami, 2022

Este cuaderno, que forma parte de un proyecto cultural de intención pedagógica, compila fragmentos de tres largos estudios inconclusos del autor: una investigación sobre la vida y obra de la mecenas cubana María Luisa Gómez Mena; un examen sobre el concepto de “Escuela de La Habana” y su implementación docente en la Historia del Arte en Cuba; y una monografía sobre el artista cubano Roberto Diago Querol. La primera versión de estos textos, en formato PDF y de acceso libre para su descarga, se encuentra publicada en la plataforma digital de contenido docente *EstudiosCulturales2003.es*

Cubierta: *Tabula rasa* o pizarra en BLANCO. “Porque yo me figuro que se reconocerá que sería impertinente suponer que son innatas las ideas de color (...) Y no menos absurdo sería atribuir algunas verdades a ciertas impresiones (...) cuando podemos observar en nosotros mismos facultades adecuadas para alcanzar tan fácil y seguramente un conocimiento”. John Locke, *Ensayo del entendimiento humano*.

Diseño, edición y maquetación: *José Ramón Alonso-Lorea*

Índice

María Luisa Gómez Mena. Una mecenas que hay que reivindicar / **009**

La Escuela de La Habana y la enseñanza de la Historia del Arte en Cuba / **025**

Víctor Manuel en el proyecto de Sicre – Barr / **061**

Eduardo Abela en el proyecto de Sicre – Barr / **067**

Antonio Gattorno en el proyecto de Sicre – Barr / **073**

Jorge Arche en el proyecto de Sicre – Barr / **081**

Amelia Peláez en el proyecto de Sicre – Barr / **087**

Descubrimientos fotográficos arrojan nueva luz sobre *Modern Cuban Painters*. MoMA 1944 / **107**

Roberto Diago en los proyectos de Sicre - Barr y sus derivaciones / **121**

Mariano Rodríguez en los proyectos de Sicre - Barr y sus derivaciones / **147**

María Luisa Gómez Mena. Musa, amor y mecenas de Manuel Altolaguirre / **185**

MARÍA LUISA GÓMEZ MENA

Una mecenas que hay que reivindicar



I

En agosto de 2007, estudiando las pinturas al duco de Mario Carreño, comencé a interesarme por María Luisa Gómez Mena. Casi sin percatarme del hecho fue creciendo mi interés por acopiar toda la información posible sobre esta mujer. Inicié mi búsqueda por la Internet, donde hallé unas cien entradas con muy limitada información y muchos errores (he encontrado tres fechas de muerte, varias profesiones, y hasta algunos la creen mexicana). En la historia personal de María Luisa que voy descubriendo, muy lentamente, con pasajes a cuenta-gotas, y a veces más sugeridos que datos objetivos, parece que su tía, María Luisa Gómez Mena, viuda de Cagiga y Condesa de Revilla de Camargo, ejerció alguna influencia sobre el entorno vital de su sobrina. Bien pronto descubrí que la mayoría de las referencias que he encontrado suelen superponer pasajes de ambas mujeres, siempre con los calificativos de "condesa", "multimillonaria", y otros francamente despreciativos e injuriosos que no voy a repetir, de modo que hasta podemos presumir que la descalificación y anonimato en que se encuentra María Luisa ante la historia de la cultura cubana se debe, en buena medida, a la postura política que su tía dejó bien clara antes de su muerte en 1963 (al menos circula por la internet una "carta abierta a Fidel Castro" atribuida a la Condesa, donde pone de relieve sus diferencias con el caudillo cubano).

De modo que no existe, no lo he encontrado hasta hoy, estudio monográfico alguno, así sea breve artículo, referido a esta mujer que fue una importante mecenas dentro de la llamada época dorada de la pintura cubana y a la que le realizaron retratos de extraordinaria calidad algunos de los más importantes pintores de esa vanguardia. Además de esos otros mecenazgos sobre proyectos editoriales y cinematográficos. La noticia del catálogo por el centenario del nacimiento de Manuel Altolaguirre, y que me llevó a la Residencia de Estudiantes de Madrid, abrió una importante puerta hacia María Luisa. Dentro del riguroso y detallado estudio que James Valender hace del poeta español de la Generación del 27, la información referida a María Luisa es, con seguridad, lo más serio que aparece publicado sobre ella. Otras referencias hallé indagando sobre los pintores cubanos Mario Carreño y Cundo Bermúdez, o el pintor y escritor español José Moreno Villa. Evidentemente, para tener al menos una cronología de su vida, es necesario buscar la información en sus contemporáneos: memorias y epístolas serán fundamentales. Algunos de los hallazgos realmente debidos al azar y a la insistencia del autor, pero aparecidos en momentos claves de este estudio, ha generado la elusiva pero muy grata impresión de que María Luisa colabora. Quizás un futuro contacto con la familia Gómez-Mena ayude en la investigación.

He pretendido, a modo de homenaje por el centenario de su nacimiento (1907-2007), y con la todavía poca información que atesoraba, e intentando sortear cualquier error de juicio dado por la escasez de datos, un complejo y preliminar ejercicio de reconstrucción curricular y cronología de vida de esta mujer que, como asegura un colega muy cercano a este estudio, cada vez se nos hace más atractiva. Ahora presento a consideración del lector una parte importante, aunque resumida en mi redacción, de esa labor de mecenazgo que identificó a María Luisa Gómez Mena con la vanguardia plástica cubana.

II

Ya casada con el pintor cubano Mario Carreño, María Luisa Gómez Mena ¹ (La Habana, 1907 - Burgos, 1959) inicia una importante labor de mecenazgo a favor de los jóvenes pintores moder-

¹ Según James Valender (2005: 747), María Luisa Gómez Vivanco era su nombre legal.

nos de la isla. Entonces funda en La Habana, en 1942, la Galería del Prado, en la calle Prado 72, la primera galería de arte en Cuba donde se mostraba una exposición exclusivamente colectiva y permanente de “obras de todos los pintores cubanos contemporáneos”, y que pertenecía a la colección de la Galería.

Según catálogos de la época, algunos cuadros de esta colección se pudieron ver en exposiciones colectivas e individuales que se organizaron en otras instituciones cubanas; también pudieron verse y comprarse en la Perls Gallery, una galería propiedad de Kathy Perls en Nueva York. Al parecer, Galería del Prado editó algunos pocos impresos, siendo la monografía *Carreño*, de 1943, con láminas que reproducen obras del pintor y con texto de José Gómez Sicre, la más trascendental de sus publicaciones. Por lo de “Cuaderno de Plástica Cubana, I” aparecido en la portada del catálogo, da la impresión que había la intención de desarrollar una colección de monográficos.²



Diapositiva de conferencias del autor. Fotocomposición y Archivo Digital JRAL³

Los meses finales de 1943 fueron de un duro bregar para María Luisa, tanto en el ámbito profesional como personal; primero, la elaboración de un importante proyecto, en colaboración con José Gómez Sicre, de exposición de pintura moderna cubana, con monografía incluida; segundo, el verse envuelta en esa al parecer vertiginosa carrera a contra-reloj de su cónyuge, el pintor Mario Carreño, preparando obras para su inminente exposición personal y experimentando con la técnica del duco⁴; y, en medio de ambas, soportar una “catástrofe”, como ella misma llamó,

² *Carreño. Cuadernos de Plástica Cubana, I*. Ediciones “Galería del Prado”, La Habana, 1943.

³ Ver, en la página 190 de este cuaderno, la referencia a este dibujo de García Lorca con el nombre de M. Luisa.

⁴ En 1920, y en los Estados Unidos, la empresa química DuPont descubrió la primera pintura de secado rápido, llamada “Duco”. Ello fue posible gracias a las investigaciones que la empresa realizó con la celulosa. El nuevo producto, una pintura de secado rápido, permitía que la producción masiva de autos se realizara sin necesidad de detener la línea de montaje, puesto que el resto de las pinturas

en el epicentro de su entorno doméstico y afectivo: el pintor mexicano David Alfaro Siqueiros realizando un mural en su casa.

En carta a Concha Méndez y Manuel Altolaguirre, de septiembre de 1943, María Luisa les asegura que “estoy haciendo una monografía de pintura. Os enviaré un ejemplar, y posiblemente la exposición de pintura cubana sea en el Museo de Arte Moderno para enero, con 250 óleos de los pintores cubanos, 100 acuarelas y 200 dibujos”. La monografía, que parece ser el catálogo bilingüe *Pintura Cubana de hoy / Cuban Painting of today*, pudo haber sido terminado para diciembre de ese año según podemos suponer por otra carta de María Luisa de diciembre de 1943: “Todavía no está lista la monografía, pero dentro de pocos días te enviaré un ejemplar”.⁵ Y el proyecto de exposición, de acuerdo a lo finalmente expuesto en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en abril de 1944, se esbozaba mucho más abarcador de lo que finalmente fue. Una nota a continuación en la propia carta de septiembre parece testimoniar esa positiva correspondencia que se estableció entre María Luisa y los jóvenes pintores nucleados en su galería de arte: “Los muchachos estos trabajan mucho y responden a la pequeña ayuda que con mi entusiasmo grande les provoco yo”.⁶

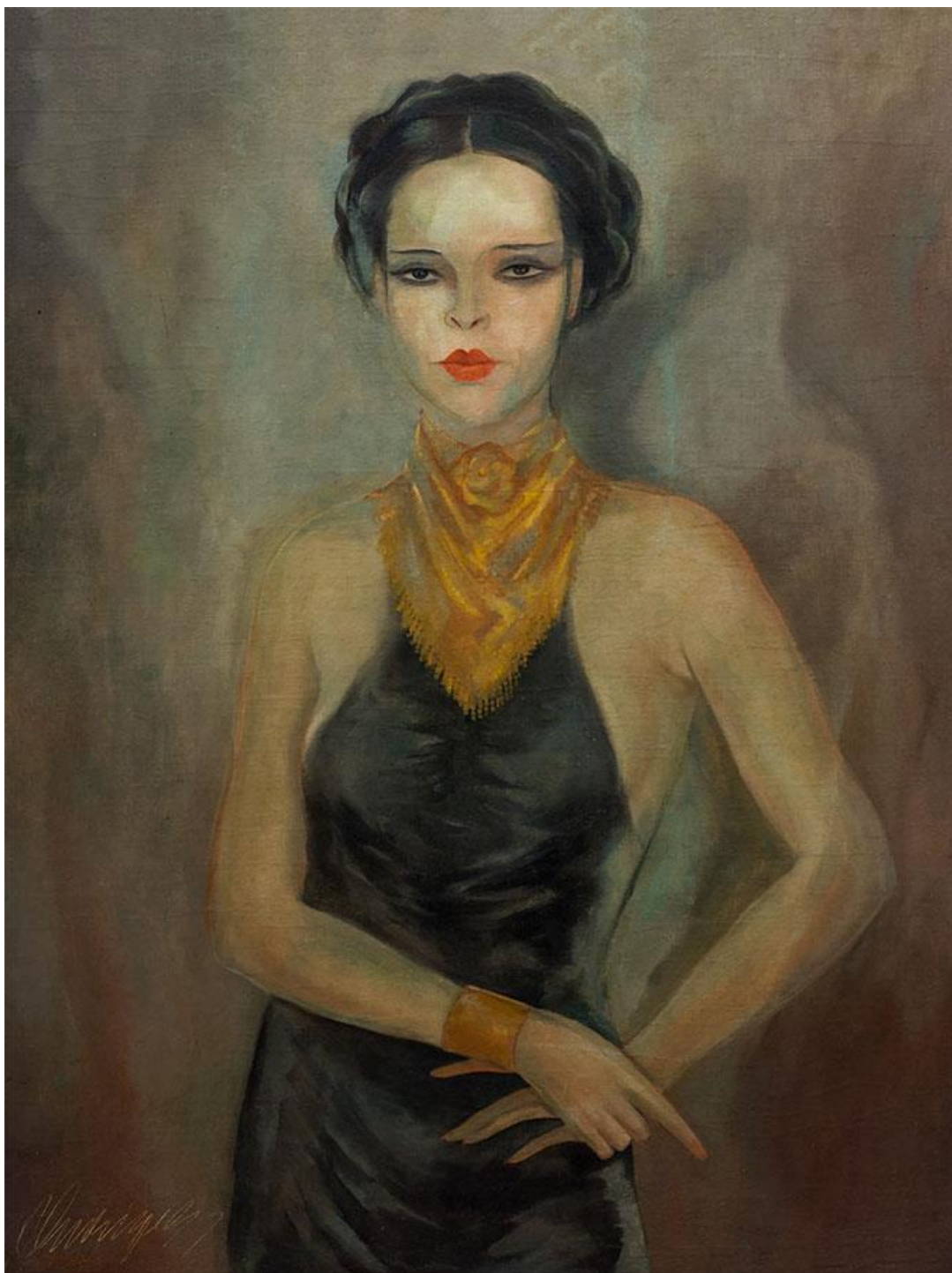
Con respecto al febril trabajo de Mario Carreño en la casa que compartía con María Luisa, en esa propia carta ella testimonia el entusiasmo del pintor por la práctica del duco, asegurando que está “Mario pintando mucho, haciendo ensayos muy interesantes con «duco» (...) Ahora todo hay que verlo a través del «duco». No se habla más que de esto en mi casa: ha producido un contagio espiritual (...) Me pegaron, me pusieron como a un duco y mi tía dio las últimas pinceladas. Apenas si puedo ya deletrear, pues todos los sucesos son tan fantásticos que estoy enervadísima”. De este fragmento de la carta de María Luisa podemos hacer dos interpretaciones fundamentales. Es indudable que la presencia de Siqueiros haciendo un mural en la casa que compartía el matrimonio Carreño-Gómez Mena, fue como un catalizador que lanzó al inquieto y todavía joven Carreño de 30 años a una práctica vehemente y a contra-reloj del duco. Teniendo en cuenta que la carta es de septiembre y que a inicios de noviembre se exponía la individual de Carreño en Lyceum, más la individual en Perls y la colectiva en el MoMA, ambas a principios del año siguiente, no cabe duda de que el tiempo conspiraba para “enervar” a cualquiera de los mortales inmersos en ese contexto doméstico.

Precisamos, por la fecha de la carta, lo contado por María Luisa, y conociendo que la inauguración de la muestra personal de Carreño en la galería Lyceum tuvo lugar el día 9 de noviembre, podemos intuir que en estos tres meses -agosto, septiembre y octubre- fueron realizados en casa de María Luisa los ocho ducos expuestos, algunos de ellos con una verdadera complejidad compositiva, con sus respectivos bocetos y estudios de color, además de esas otras obras a modo de “ensayos muy interesantes con «duco»” a los que se refería María Luisa, experimentos “con gran cautela”, como lo definiera Sicre. También se puede interpretar que este fragmento de la carta describe el momento en que Carreño pinta el antológico retrato al duco de María Luisa de 1943, retrato muy influenciado por la estética del muralista mexicano.

comercializadas en aquella época tardaban semanas en secar. Duco de DuPont amplió la paleta de colores para la industria automotriz, y bien pronto los artistas plásticos experimentaron con estos productos. La empresa estuvo presente en Cuba desde los años diez del siglo XX.

⁵ Según colofón sin paginar de *Pintura Cubana de hoy*, el libro “terminó de imprimirse” el 10 de enero de 1944.

⁶ Altolaguirre, Manuel. *Epistolario 1925-1959*. Edición de James Valender. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Madrid, 2005.



Carlos Enríquez. *Retrato de María Luisa*, s/f (finales del 30-principios del 40), óleo sobre tela; 86 x 66 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana. Tal y como es habitual en su estilo, esta obra tiene todos los ingredientes eróticos, sensuales, que pudo agregar el pintor: un provocador desnudo-vestido de la mecenas. Ello, y la retratada, convierten a esta obra en una pieza excepcional dentro de la historia de la pintura cubana. La imagen muestra manipulación en las zonas de los dos emblemáticos lunares faciales de MLGM que han sido borrados.



Mario Carreño. *Retrato de María Luisa*, 1942, óleo sobre tela. (Reproducido en la revista *Carteles*, en una reseña de la exposición del pintor en Lyceum, 1942).

Finalmente, entre proyecto de exposición para el MoMA y actividad pictórica de Carreño, discurre la presencia de Siqueiros con su esposa y pequeña hija en casa de María Luisa. Según Cundo Bermúdez, “Siqueiros llegó a Cuba en la época constitucional de Batista durante la segunda guerra. En ese momento Batista tenía a varios comunistas en su gobierno como ministros sin portafolio. Creo que Siqueiros pensaba que sus amigos comunistas le iban a conseguir un par de comisiones para murales con el gobierno. No fue así. Terminó con su mujer e hija trancados en su cuarto en el Hotel Sevilla debiendo la cuenta. Mario Carreño y Pepe [José Gómez Sicre] se enteraron de la situación y fueron y los rescataron. Mario se los llevó a vivir con él en su casa del Vedado que era la de su mujer, María Luisa Gómez Mena”.⁷

El arribo del polémico Siqueiros a la casa que compartía el matrimonio Carreño-Gómez Mena fue como una gran tempestad, tanto en lo intelectual como en lo personal, donde nada ni nadie quedó indiferente, para bien y para mal. Ante la imposibilidad de lograr un espacio público donde dejar su impronta muralista, Siqueiros aceptó el encargo original de la familia Carreño-Gómez Mena de hacer un cuadro de caballete, lo cual fue hábilmente transformado por él en un mural interior donde utilizó la técnica del duco con pistola pulverizadora, sobre una cubierta de masonite, procedimiento muy empleado en su trabajo como muralista.⁸ Pero todo parece indicar que la polémica, casi desde un inicio, estaba servida. Un mes después de iniciar el mural, en la carta de septiembre de 1943, escribe María Luisa en tono premonitorio: “Yo no sé qué será: veremos el final, que no creo pueda resultar bueno. Dios bendiga mi paciencia”. Y es que María Luisa no compartía las teorías (no especifica en su carta si las políticas o las artísticas, aunque yo presumo que las dos) del pintor mexicano, las consideraba novedosas y fantásticas, pero insustanciales, para decirlo con sus propias palabras, “puro Cantinflas”.

Finalmente se siente defraudada por el pintor, asegurando que “todo es culpa mía por tenerle lástima a un artista”. Incluso, en su carta, hace una confesión que, poniendo en tela de juicio la

⁷ Anreus, Alejandro (2002). “Unas cuantas preguntas a Secundino”. Entrevista a Cundo Bermúdez. Copia computarizada, s/p. Según recoge el pintor mexicano en sus memorias, “conociendo bien a Batista, quien me había honrado haciéndome participar a su lado y como único invitado, en el desfile del 1º de mayo, le expliqué mi caso y el deseo de poder realizar en La Habana o en cualquier otra ciudad de Cuba, algún mural” (Alfaro Siqueiros, David (1997): *Me llaman el Coronelazo (Memorias)*. Biografía Ganesa, editorial Grijalbo, México, 1997, p. 421.

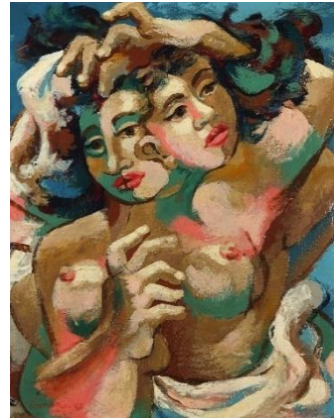
⁸ Colección Sala de Arte Público Siqueiros, <http://www.siqueiros.inba.gob.mx/>

calidad humana de Siqueiros, quizás ya apunta a la no muy lejana disolución del matrimonio Carreño-Gómez Mena: “A Mario lo tiene rebelado contra mí. Conspiran toda clase de imbecilidades, que parecen infamias (...) Los sucesos serán peores en lo sucesivo (...) Me sobran energías para desenmascarar la mala fe”. Definitivamente, en una siguiente carta del mismo mes, no gustándole ni la técnica ni el concepto de la obra de Siqueiros, considera “espantoso” el mural, “sin gracia, sin arte”, motivos por los que decide la destrucción del mismo. Coincidentemente el propio Juan Marinello, muy cercano al pintor mexicano en lo ideológico y en lo personal, considera superior en más de un aspecto la posterior réplica que de este mural realizara Siqueiros en México.

Entre 1942 y 1944, la Galería del Prado, propiedad de María Luisa Gómez Mena, es el centro gravitatorio de la vanguardia plástica cubana. Si observamos las escasas fotos de la época que hemos podido compilar, vemos que junto a María Luisa aparecen algunos de los más destacados artistas cubanos pertenecientes a esa vanguardia. Desde la antológica “Primera Exposición de Arte Moderno” en Cuba, en 1937, hasta la exposición permanente y colectiva de Galería del Prado, dos generaciones de artistas cubanos vienen compartiendo los mismo salones de exposición. Desde Víctor Manuel, Carlos Enríquez, Eduardo Abela, Amelia Peláez, Jorge Arche, Arístides Fernández, Antonio Gattorno, Lorenzo Romero Arciaga, Fidelio Ponce y Domingo Ravenet, entre otros, que habían logrado su estatus de vanguardista, hasta esa segunda generación de artistas modernos que se avienen con las estéticas vanguardistas y las soluciones nacionalistas de la promoción anterior: Mario Carreño, Cundo Bermúdez, Wifredo Lam (en su etapa cubana), Roberto Diago, Serra-Badué, Felipe Orlando, Mariano Rodríguez, René Portocarrero, entre otros. Este trabajo continuo de los artistas plásticos permitió la consolidación de un arte moderno.



Las comparativas visuales ofrecen sugestivas interpretaciones sobre los hechos, o sobre las metodologías utilizadas para realizar los hechos, del pasado. *Izq.* Mario Carreño sosteniendo una flor, ca. 1942 (fragmento de una fotografía, cortesía de Roberto Cobas). *Der.* Fragmento del Retrato de MLGM, 1942. ¿Qué se hizo primero, la foto o la pintura, la pose al natural o la ficción pictórica? Fotocomposición y Archivo Digital JRAL



Volvemos aquí sobre el enunciado anterior: ¿la fotografía familiar como modelo para la representación pictórica? Es de destacar las relaciones que se pueden establecer entre estas tres obras de Carreño y la foto (es un fragmento) de María Luisa Gómez Mena (entonces esposa del pintor) danzando sobre una mesa en la playa. A la foto se le suele asignar un circa 1942. No tenemos ahora documentación que nos permita certificar qué se hizo primero, ¿la foto o las obras? Arriba e izquierda, *Retrato de María Luisa Gómez Mena (¿danzando?)*, acuarela/papel, 1942, BRC Collection, Miami. Arriba derecha, *Danza del duco doble*, 1943, Colección Privada. Abajo e izquierda, posición como originalmente llegó la foto a mi archivo, cortesía de Roberto Cobas. Abajo y centro, fragmento de *Danza afrocubana*, duco, 1943, Colección Privada. Fotocomposición y Archivo Digital JRAL

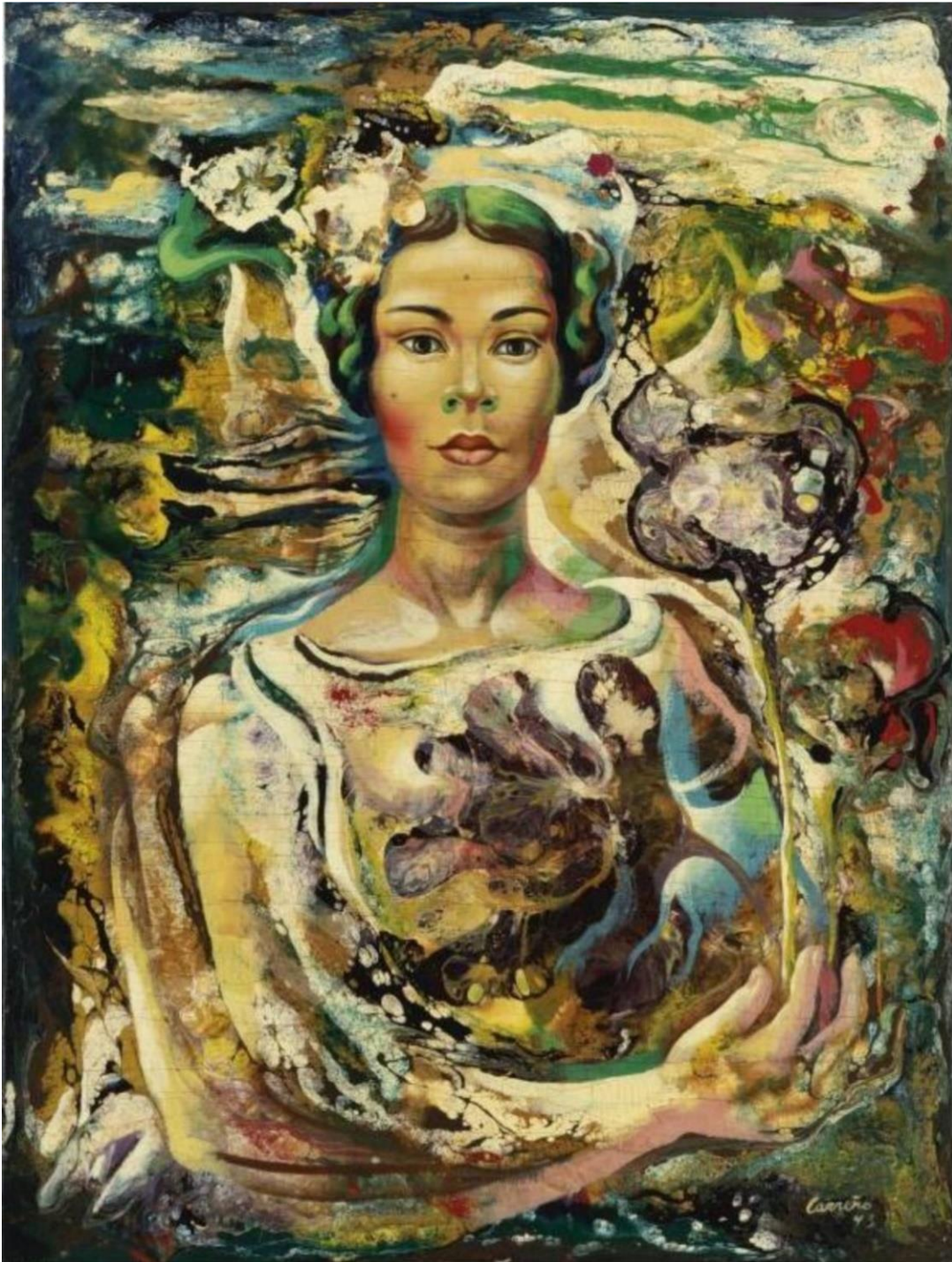


Fotos firmadas por Julio Berestein en el inferior izquierdo, de María Luisa Gómez Mena posando delante del retrato suyo pintado al óleo por Mario Carreño, La Habana, Cuba, 1943, colección privada, Madrid. Izq. Foto cortesía de Roberto Cobas. Der. Tomado de *Viaje a las islas invitadas*. Manuel Altolaguirre 1905-1959, pág. 268.

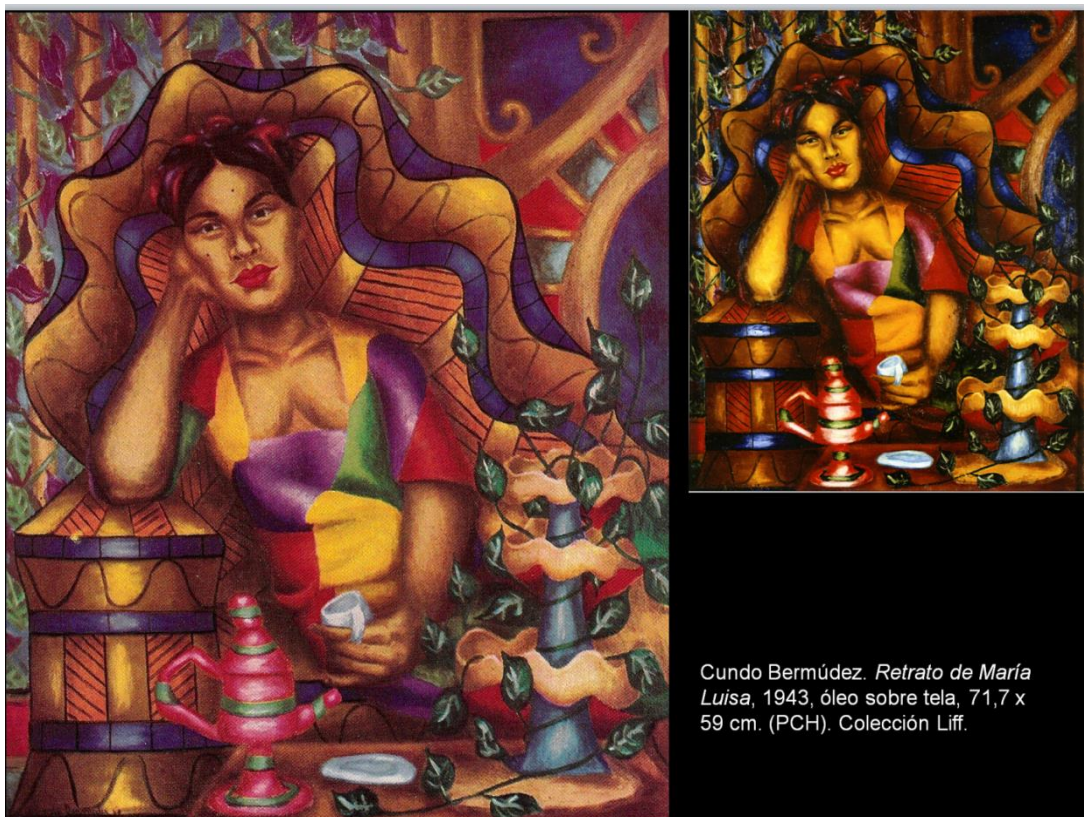


Los directivos del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) fueron receptivos a este movimiento pictórico, y fue precisamente en la Galería del Prado donde María Luisa y José Gómez Sicre organizaron, junto a Alfred H. Barr Jr., la muestra colectiva “Pintores Cubanos Modernos” para dicho museo neoyorkino. Esta muestra, que finalmente agrupó a trece pintores y 75 obras, estuvo acompañada de una monografía de arte sin precedente en Cuba, *Pintura Cubana de hoy / Cuban Painting of today*, financiada por María Luisa. En su condición de editor, María Luisa aseguraba en la monografía que 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”.⁹ La monografía consta de un gran número de reproducciones de obras, algunas a color y a página completa, y con texto general de Sicre y biografías de artistas, todo bilingüe (español-inglés). El proyecto, finalmente materializado, dio a conocer internacionalmente a los pintores cubanos y legitimó en el terreno del arte frases como “arte cubano” y “escuela de la Habana”. Desde entonces, la pintura cubana ocupa un lugar importante entre las galerías de vanguardia y los museos que atesoran arte latinoamericano.

⁹ “Nota del Editor” [p. 8], *Pintura Cubana de hoy. Cuban Painting of today*. Introducción y textos de José Gómez Sicre. Versión inglesa por Harold T. Riddle. Editado por María Luisa Gómez Mena. La Habana, 1944.



Mario Carreño. *Retrato de María Luisa*, 1943. Duco sobre panel, 104,1 x 78.7 cm. / 41 x 31". Colección Privada.

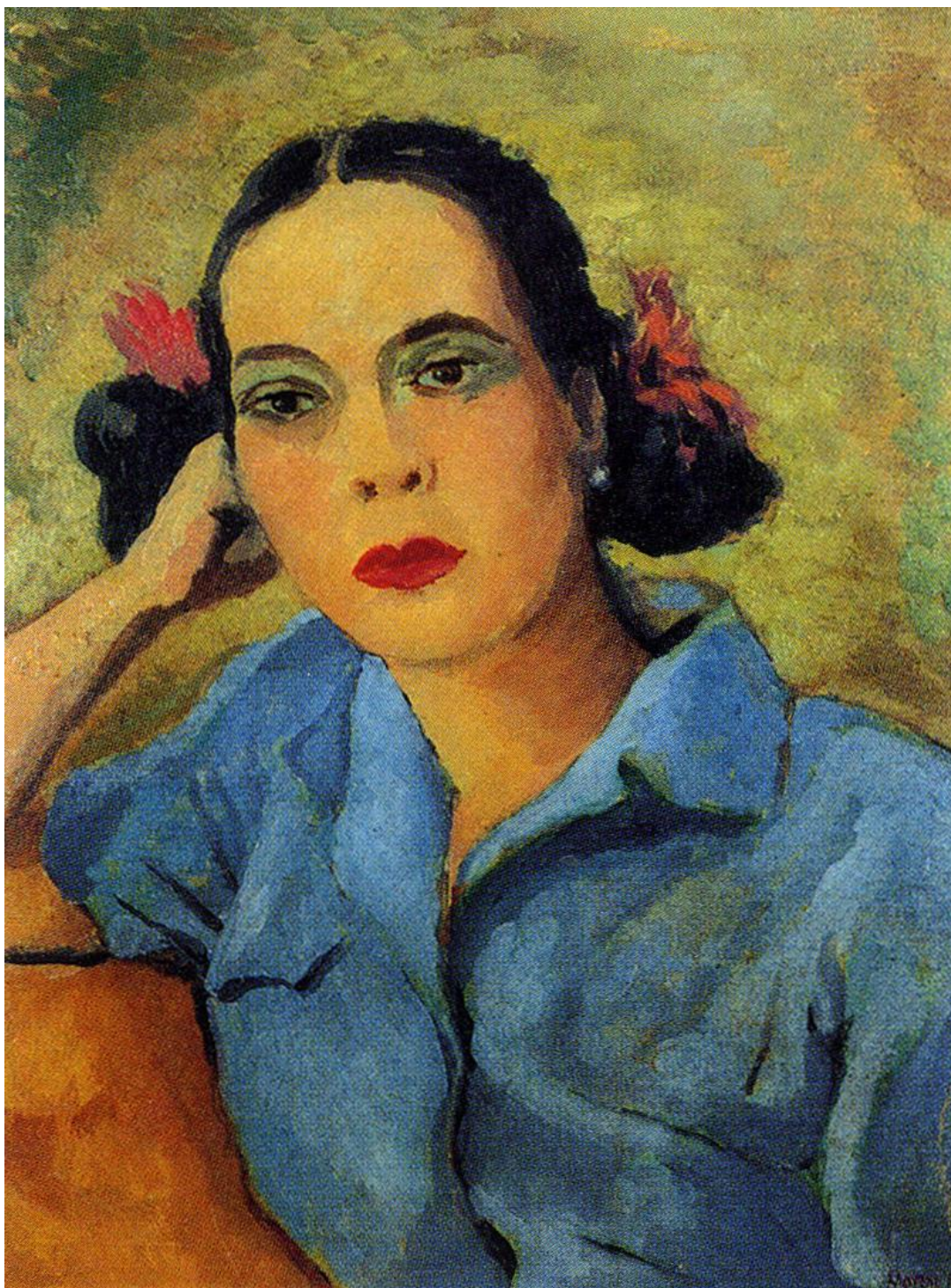


Cundo Bermúdez. *Retrato de María Luisa*, 1943, óleo sobre tela, 71,7 x 59 cm. (PCH). Colección Liff.

Izq. Reproducción por cuatricromía de la casa Hermanos Gutiérrez, *Pintura Cubana de hoy / Cuban Painting of today*, 1944, página 155. Der. Reproducción en catálogo, donde borran los dos emblemáticos lunares faciales de MLGM. Foto-composición y Archivo Digital JRAL



María Luisa Gómez Mena en su casa de México, ante el retrato suyo pintado por José Moreno Villa, diciembre de 1950. *Viaje a las islas invitadas*. Manuel Altolaquirre 1905-1959, pp. 308 y 175. Fotocomposición y Archivo Digital JRAL



José Moreno Villa. *Retrato de María Luisa*, 1945, óleo sobre tela, 52 x 40 cm. Colección Privada, Madrid (tomado de *Viaje a las islas invitadas. Manuel Altolaquirre 1905-1959*, página 577. Desconozco la pintura original, pero en esta reproducción para el libro parece que han editado y borrado en las zonas de los dos emblemáticos lunares faciales de MLGM. Habitual suplantación en la reproducción de su rostro)

A pesar de que algunos aseguran que el cierre legal de Galería del Prado ocurrió en 1945, todo parece indicar que luego de la exposición en el MoMA, la galería termina su ciclo vital. El alma del proyecto, que era María Luisa, ya recorría otro camino, parafraseando a Cundo Bermúdez, había variado su interés y pasión. Aseguraba el pintor cubano que María Luisa “tenía una energía increíble, no paraba”, pero “se apasionaba por las cosas y esas cosas se volvían el centro del universo, y de pronto, de un mes para el otro sus intereses y pasiones cambiaban”.¹⁰

Definitivamente, estas notas e ilustraciones intentan fijar la imagen de María Luisa Gómez Mena (la sobrina, mecenas y coleccionista de arte naif y moderno) que muchos siguen confundiendo con su tía (la acaudalada Condesa, coleccionista de objetos generalmente pre-modernos, y propietaria del edificio hoy sede del Museo de Artes Decorativas de La Habana). De alguna manera, creo que esa lectura “crítica” que se ha hecho de la tía ha arrastrado a la sobrina al mismo pozo de descalificación y anonimato, hasta hace muy pocos años. La imagen de MLGM es tan desconocida hasta por los propios entendidos en arte que, incluso, cuando reproducen fotos o pinturas que la han “retratado”, le borran los dos emblemáticos lunares que tiene en su cara (uno en el medio de la frente y el otro en su mejilla derecha) pues consideran que deben ser manchas originadas en el documento fotográfico. De modo que, de esta confusa apreciación visual del retratado se genera otra incertidumbre facial: son aparentes nimiedades que constituyen la parte (des)conocida del iceberg histórico de una persona que ha sido vilipendiada, borrada, escamoteada, suplantada... como objeto y sujeto, incluyendo su importante aporte a la cultura cubana.

Pretendo aquí dejar fijado su rostro, cara, semblante, facciones, rasgos... Que la reiteración sirva para no insistir en los errores.



Rostros de María Luisa Gómez Mena. Diapositiva de conferencias del autor. Fotocomposición y Archivo Digital JRAL

¹⁰ Anreus, Alejandro (2002). “Unas cuantas preguntas a Secundino”. Entrevista a Cundo Bermúdez. Copia computarizada, s/p.

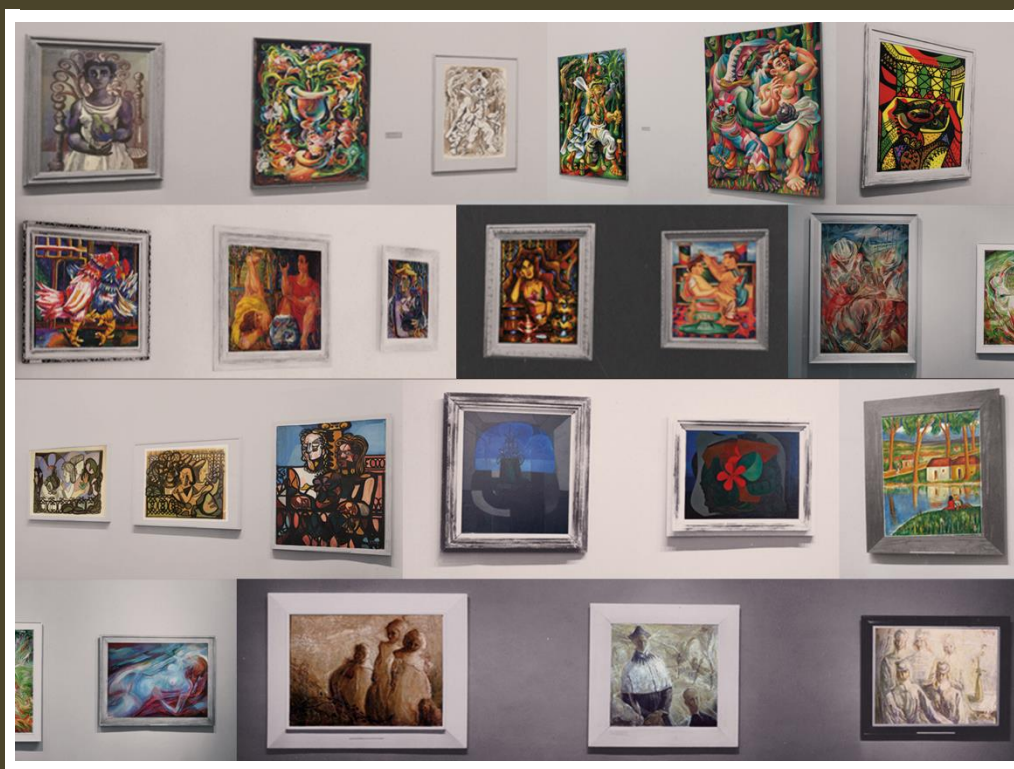


Rafael Moreno. *Traspatio / Courtyard*, 1943, óleo, 23 x 31".
Colección María L. Gómez Mena. La Habana (PCH, 1944, pág. 192). Colección Privada



René Portocarrero. *Primavera / Spring-time*, 1940, dibujo a lápiz, 27 x 23".
Colección María L. Gómez Mena. La Habana (PCH, 1944, pág. 122). Colección BRC, Miami

La *ESCUELA DE LA HABANA* y la enseñanza de la Historia del Arte en Cuba



I

La Escuela de la Habana. ¿Exactamente qué es y qué engloba? Serían preguntas razonables entre mis antiguos compañeros de clases de Historia del Arte en la Universidad de la Habana. Seguro que algunos, en los últimos años y gracias al autoestudio, ya han superado esta laguna docente. No obstante, quiero dejar aquí algunas notas que he redactado en los últimos días, motivado por una invitación,¹¹ y por la necesidad de precisar algunas ideas en torno al tema. Expuestas en este espacio democrático, para amigos y colegas del oficio, estas ideas buscan la retroalimentación.

En 1942, el profesor Luis de Soto (1893-1955), fundador del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Habana en 1936, concluía que “Cuba artísticamente es barroca”, por su esencia e idiosincrasia. Barroca por lo ornamental, por su destacado cromatismo, por sus altos contrastes de luces y sombras, y por el uso de la curva. Una “tropicalidad” que, libre de la sujeción académica, también se agitaba con excesiva fuerza en el contenido de sus artes plásticas. Y terminaba asegurando que este contenido, a veces, es “mejor captado por el extranjero que por el propio espectador nativo”.¹²

Esta última afirmación del profesor Soto se refería a la experiencia del historiador del arte, y francés, Henri Focillon, de visita en la Habana de 1941, profesor de la Universidad de Yale, y que junto con Wolfflin fue uno de los principales iniciadores del método de análisis formalista en el arte.¹³ Pero puede extenderse también a un proyecto que nació ese mismo año de 1942: me refiero a la propuesta conjunta del Museo de Arte Moderno de Nueva York y su director Alfred Barr / Galería del Prado de la Habana y su director José Gómez Sicre / y la propietaria de Galería del Prado, la mecenas María Luisa Gómez Mena junto a su esposo, el pintor Mario Carreño. Un proyecto comercial, privado y no gubernamental, que inició el proceso de internacionalización del hasta entonces desconocido movimiento moderno que se desarrollaba en Cuba. Movimiento artístico al que se le denominó indistintamente “escuela” o “escuela de La Habana”.

Ayudaron a internacionalizar este conocimiento los siguientes cuatro aspectos:

1º- La autoridad y el referente que ejercía el MoMA y Barr sobre lo que era arte moderno (Según su biógrafo, Inving Sandler: “Durante las casi cuatro décadas en que desempeñó su cargo en el Museo de Arte Moderno, Alfred Hamilton Barr alcanzó una posición de tal preeminencia

¹¹ Conferencia en el Instituto Cervantes de Nueva York. Gracias a la cordial invitación de Iraidá Iturralde y del *Centro Cultural Cubano de Nueva York*. (Lunes 16 de septiembre de 2019, 7 pm - 9 pm).

¹² Soto, Luis de (1942), “Esquema para una indagación estilística de la pintura moderna cubana”, *Universidad de La Habana*, 58-59-60, enero-junio de 1945, pp. 65-138.

¹³ Henri Focillon (1881-1943) participó en la Segunda Conferencia Americana de Comisiones de Cooperación Intelectual (La Habana, del 15 al 22 de noviembre de 1941). Allí tuvo una activa participación y firmó algunos documentos de carácter cívico y político antifascista. Con seguridad, su contacto con el arte moderno que se hacía en Cuba tuvo lugar en la antológica “Exposición de Arte Cubano Contemporáneo” con motivo de la Segunda Conferencia Americana de Comisiones Nacionales de Cooperación Intelectual (Capitolio Nacional, Salón de Pasos Perdidos, noviembre de 1941, 42 artistas con 139 obras). Entre los miembros de la comisión organizadora de esa exposición se encontraba el profesor Luis de Soto.

en el mundo del arte que hoy, veinte años después de su retiro en 1967, aún continua siendo objeto de interés. Es más, continúan provocando debate público aquellas controversias de las que fuera protagonista. Entre aquellos temas que aún son motivo de discusión se encuentran las siguientes: definición de arte moderno y de vanguardia; la censura en el arte; los argumentos opuestos de nacionalismo e internacionalismo en arte; el arte al servicio de una causa; modernismo y postmodernismos o antimodernismo en arte y arquitectura; formalismo y antiformalismo en la crítica de arte y la historia”).¹⁴ Sin dudas, son debates que se mantienen en la actualidad.

2º- La itinerancia que de esta exhibición promovió el MoMA por otras 12 instituciones de Estados Unidos entre 1944 y 1946 (Bajo el título de *Cuban Painting Today*, An exhibition circulated by the Museum of Modern Art, New York City, se promocionó y pusieron a la venta en EE.UU. obras de F. Acevedo, C. Bermúdez, M. Carreño, C. Enríquez, F. Orlando, Mariano, M. Pedro, R. Moreno, Amelia P., F. Ponce y R. Portocarrero. La muestra itinerante incluyó instituciones ubicadas en las ciudades de Utica, Chicago, Washington D.C., St. Paul, Minneapolis, Portland, Seattle, San Francisco, Louisville, Alexandria, Chapel Hill y Winter Park).¹⁵

3º- Las derivaciones que de esta exposición circularon por otros territorios del Caribe, América Latina y otras zonas de los propios EE.UU (La mayoría de los proyectos fracasan precisamente por la falta de continuidad a lo largo del tiempo. Este no fue el caso. Más allá de la itinerancia del MoMA, habrá que agradecer la constancia de José Gómez Sicre por la elaboración de sucesivos proyectos de exposiciones de pintura moderna cubana a lo largo el continente. De manera general podemos mencionar, desde su inicial selección para la sección cubana de la *International Watercolor Exhibition* (12th Biennial, Brooklyn Museum, USA, abril 9-23 mayo de 1943) hasta las sucesivas exposiciones que organizó y que van desde las muestras independientes de arte moderno cubano (*Exposición de Pintura Cubana Moderna*, Academia Nacional de Bellas Artes, Guatemala, 6-13 octubre de 1945 / *Les Peintres Modernes Cubains*, Centre d'Art, Port-au-Prince, Haití, enero 18-febrero 4 de 1945 / *11 Pintores Cubanos*, Museo de Bellas Artes, La Plata, Argentina, 2-25 de julio de 1946 / *Cuban Modern Paintings in Washington Collections*, Washington D.C., de diciembre 1 de 1946 a enero 3 de 1947, organizada desde Pan American Union / La itinerante, de 1952 a 1954, *Seven Cuban Painters: Bermúdez, Carreño, Diago, Martínez Pedro, Orlando, Peláez, Portocarrero*, Edificio de la OEA, Washington D.C., 15 de agosto-20 de septiembre de 1952) hasta aquellas secciones cubanas que, desde la Pan Americana Union, organiza Sicre para las tres primeras bienales de Sao Paulo, Brasil (I Bienal, octubre-diciembre de 1951 / II Bienal, diciembre de 1953-febrero de 1954 / III Bienal, julio-octubre de 1959). Todavía, a una lejana Suecia y con texto de Alfred Barr (*Moderna Kubanska Malare*), llegan los ecos de este proyecto de arte moderno cubano (*7 Kubanska Malare*, Liljevalchs Konsthall, Stockholm, 29 de octubre-27 de noviembre de 1949).

4º- La publicación y divulgación de un libro bilingüe, de enunciados diáfanos y abundante ilustración, de José Gómez Sicre, financiado por María Luisa Gómez Mena (*Pintura Cubana de Hoy / Cuban Painting of Today*), que formó parte de este proyecto.¹⁶

¹⁴ Inving Sandler, “Introducción”, *Alfred H. Barr, Jr. La definición del arte moderno*, Alianza Editorial, 1989, p. 9.

¹⁵ *The Museum of Modern Art Archives*, NY.

¹⁶ Gómez Sicre, José (1943), *Pintura Cubana de Hoy. Cuban Painting of today*, editado por María Luisa Gómez Mena, La Habana, enero de 1944, 206 pp. (con grabados de la casa Hermanos Gutiérrez e impreso en los Talleres de Úcar García y Cía).

Sabemos, por los textos de ambos, que Soto y Barr se leyeron mutuamente. Soto, en su *Esquema para una indagación...*¹⁷, para estudiar la obra abstracta de Amelia Peláez recurre a los análisis de Barr en su *Cubismo y Arte Abstracto* (MoMA, 1936). Barr, en su texto para la muestra de *Modern Cuban Painters* (MoMA, 1944, p. 7), lamenta la todavía inedición de los estudios estilísticos del profesor cubano. Aquí cabe agregar que Barr recibió de Gómez Sicre, vía correo postal, un ejemplar inédito de este texto del profesor de la Universidad de La Habana. Según carta del 6 de febrero de 1943, Sicre le asegura a Barr que fue “a la casa del Dr. Luis de Soto y él me dio un poco de bibliografía de sus archivos (...) recientemente terminó un estudio titulado “Esquema para una investigación sobre pintura moderna cubana”. Él, amablemente, me dio una copia personal para usted, pero está inédita (...) Te lo estoy enviando” (Barr, Alfred. *Papers in The Museum of Modern Art Archives*, NY). Este estudio mecanuscrito de Soto (46 pp. Habana, 1943) se depositó, para su consulta pública, en la biblioteca del MoMA, según consta en el asiento 25, página 105, de una “representative selection of publications in the Myseum library”, que se publicó en marzo de 1943 en *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*, Lincoln Kirstein, NY, 1943.

Pero nuestros profesores de Historia del Arte de la Universidad de la Habana, ya en tiempos de “revolución”, lamentablemente nos hablaron poco de Soto y nada de Barr. En mi época de estudiante universitario, finales de los 1980 y principios de los 1990, nos graduamos sin este conocimiento. Entonces no hubiera podido redactar estas notas sobre unos acontecimientos de arte cubano que ya habían cumplido medio siglo.

Estas notas se detendrán en las características de la *Escuela de la Habana*, según denominación que corresponde a una lectura hecha desde el “extranjero”. Es decir, MoMA y Barr en el contexto de la exposición cubana de 1944 y su larga y bien cercana experiencia investigativa y museística con los “ismos” y escuelas “modernas” desarrolladas en Europa, y luego América, desde inicio del siglo XX.

Un experimentado Barr emitió juicios comparativos que resultan de interés para nuestra historia del arte. Otras características que ofrece Barr coinciden con las valoraciones de los autores cubanos contemporáneos al movimiento plástico moderno, en los cuales Barr encontró abundante y muy actualizada información internacional.

Este concepto de *Escuela* se enfoca en los logros artísticos, principalmente los formalistas, pero sin menospreciar sus indagaciones sociales y psicológicas. Y comprende a dos generaciones de pintores modernos, siendo predominante el trabajo de los más jóvenes.

Este concepto de *Escuela de La Habana* no se refiere a colegio o instrucción, ni tan siquiera a movimiento programático, sino a la suma de individualidades creativas cuyo denominador común fue el anti academicismo. El rechazo de la crítica de arte conservadora, el rechazo de cierta parte de los organismos oficiales que atendían la esfera del arte, alimentó, por reacción, esta tendencia contra la academia. Una oposición que sólo pudo desarrollarse gracias a un marco político que garantizaba la existencia de una sociedad libre y democrática, con todas sus complejidades.

En estas notas igualmente nos detendremos en su contraparte habanera, la Galería del Prado, una propuesta con capital privado que facilitó la realización de este proyecto.

¹⁷ Soto, Luis de (1942), *ob. cit.*, (pp.119-120).

II

En octubre de 1942, María Luisa Gómez Mena, estimulada por la reciente visita de Barr a la Habana, funda la Galería del Prado (ubicada en el número 72 del Paseo del Prado, una dirección hoy inexistente). Con carácter comercial, fue una exposición permanente de pintura y escultura modernas cubanas.

Allí editó algunos impresos, siendo la monografía *Carreño*, de 1943, una de las más trascendentes publicaciones.¹⁸ Entre 1942 y 1944 esta Galería fue el centro gravitatorio de la vanguardia plástica cubana. Los directivos del Museo de Arte Moderno de Nueva York fueron receptivos a este movimiento pictórico, y fue precisamente en esta Galería donde María Luisa y Gómez Sicre organizaron, junto a Alfred Barr, la muestra colectiva “Pintores Modernos Cubanos” para dicho museo neoyorquino.¹⁹

Esta muestra estuvo acompañada de una monografía de arte sin precedente en Cuba, *Pintura Cubana de hoy*, generosamente financiada por María Luisa Gómez Mena. No cabe dudas que importantes catálogos anteriores, ampliamente ilustrados con reproducciones de obras en blanco y negro, y en colores, sobre el arte moderno que se realizaba en Cuba, allanaron el camino para la aparición de este libro. De hecho, al final de esta monografía, en la página de “Bibliografía”, aparecen referidos estos principales antecedentes.²⁰

¹⁸ *Carreño*, Cuadernos de Plástica Cubana I, Ediciones Galería del Prado, La Habana, diciembre de 1943, s/p [58 pp], con texto de Gómez Sicre, grabados por cuatricromías de la casa Hermanos Gutiérrez e impreso en los Talleres de Úcar García y Cía. Otras monografías con textos de Gómez Sicre ya estaban listas. El propio Sicre le escribe a Barr en carta de enero 17 de 1943: “Te enviaré dos artículos inéditos, sobre Amelia Peláez y sobre Ponce, que he estado preparando para una colección monográfica que proyecto editar cuanto antes, si económicamente puedo, claro” (*Papers in The Museum of Modern Art Archives*, NY).

¹⁹ El artículo de la profesora Luz Merino Acosta, “Happy birthday” (*Artcubano*, No.1, 2004, La Habana, pp. 8-17), es la primera publicación, dentro de la Cuba post 1959, que se detiene en el estudio detallado de estos acontecimientos. Fuera de Cuba se destaca el estudio *Modern Cuban Painters at MoMA 1944* – MA Thesis by Todd Florio, <https://mcp1944.wordpress.com/>, 2009. También se puede encontrar amplia información en el homenaje (no oficial ni gubernamental): *A la memoria de José Gómez Sicre en su centenario*, Edición EstudiosCulturales2003, Miami, 120 pp. (edición digital 2016 que se puede consultar y descargar libremente en internet / edición impresa 2018 a la venta en los canales de distribución de Amazon). Este homenaje se debe a la coordinación de JRAL. Recientemente, 2019, la profesora Merino ha publicado “José Gómez Sicre y el arte moderno en Cuba”, <http://scielo.sld.cu/pdf/uh/n288/0253-9276-uh-288-322.pdf>, que es una actualización de su texto de 2004, con enfoques críticos que luego se repiten en otros textos menores de otros autores. Enfoques documentados al detalle que suelen, en muchos de sus análisis sobre este proyecto y sus protagonistas, acrecentar los defectos sobre las virtudes: desavenencias entre los organizadores, entre los organizadores y los artistas, entre unos artistas y otros, entre lo proyectado y lo logrado, y desde una perspectiva actual. Es decir, aplicando sobre el pasado validaciones, categorías, criterios y “memorias” del presente. Es sintomático que sobre otros importantes proyectos culturales cubanos, modernos y contemporáneos, no se aplican estos enjuiciamientos ni estos análisis ahora tan detenidos, tan taxidérmicos.

²⁰ Sobre ello le asegura Sicre a Barr en carta de enero 17 de 1943: “No hay libros de pintura cubana. Sólo los periódicos y artículos de revistas de Mañach, de Soto, Cisneros, etc. Los catálogos que tienes son las únicas buenas publicaciones al respecto” (*Papers in The Museum of Modern Art Archives*, NY).

Exposición itinerante²¹ y libro son parte del mismo proyecto, lo cual se demuestra en la documentación epistolar de sus organizadores. Incluso Alfred Barr, al inicio del “Check list” publicado en el boletín del MoMA, dejó claro que “Los títulos marcados (*) están ilustrados en *Pintura Cubana de Hoy* de José Gómez Sicre, que estará a la venta en el Museo durante la exposición”.²² En algunos textos publicados suelen analizarse como proyectos independientes, coincidentes o paralelos, y es un error. Estudiarlos como fenómenos independientes genera erróneas conclusiones sobre la “ausencia” de algunos artistas en el proyecto, puesto que algunos de ellos no están en la exhibición pero sí en la publicación. Para esclarecimiento de lo anterior pueden consultarse cartas enviadas, con varios meses de antelación a la inauguración de la muestra en Nueva York, entre María Luisa Gómez Mena y Manuel Altolaguirre,²³ y entre Alfred Barr y Gómez Sicre.²⁴

El proyecto (exposición itinerante y libro, ambas cosas a la vez, insistimos) dio a conocer internacionalmente a los pintores cubanos y legitimó en el terreno del arte frases como “Arte Cubano” y “Escuela de la Habana”. Desde entonces, la pintura cubana ocupa un lugar importante entre las galerías de vanguardia y los museos que atesoran arte latinoamericano.

Este joven movimiento artístico cubano ejerció una fuerte impresión positiva sobre Barr. Ello se hace evidente cuando, luego de asombrarse ante la magnitud geográfica e histórica de la isla, Barr asegura que “en Cuba te sorprende mucho más que su extensión, su altura y su historia, la *Pintura Cubana Moderna*”. Un movimiento de reconocidas individualidades que, según sus palabras, “ha adquirido un carácter consistente y reconocible sólo en los últimos cuatro o cinco años”. Y que tiene “algo de insolencia, pero aún más las virtudes de la juventud: ánimo, frescura, vitalidad y una saludable irreverencia hacia sus mayores”.²⁵

Aseguraba Barr que el “color cubano, la luz cubana, las formas cubanas, y los motivos cubanos, son más asimilados plástica e imaginativamente que representados de forma realista”. De manera que “es poco obvio el sentimiento regional y nacionalista”. En ello se encontraba, a su parecer, una radical diferencia con “la pintura literal o sentimental de la escena norteamericana”. Y concluía que esta “manipulación expresionista de la escena cubana está basada en una disciplina completa en el dibujo y un gran interés en la composición clásica”.²⁶

²¹ “Tras el cierre de la exposición en Nueva York, viajará a otros museos de todo el país”. Barr, *Modern Cuban Painters*, p. 7.

²² Barr, *Modern Cuban Painters*, p. 8.

²³ Manuel Altolaguirre. *Epistolario 1925-1959*. Edición de James Valender, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2005.

²⁴ “Si nosotros tenemos tu libro en el momento de la exposición, creo que no necesitaríamos publicar un catálogo especial, sino sólo una lista de obras como documento de la exposición” (carta de Barr a Sicre, Agosto 16, 1943, *Papers in The Museum of Modern Art Archives*, NY). “Tal vez deba explicar que yo mismo podré hacer muy poco sobre la exposición y el libro cubanos, porque tengo la fuerte obligación de escribir una breve historia del arte moderno, que debe estar lista para la primavera” (carta de Barr a Sicre, Octubre 16, 1943, *Papers in The Museum of Modern Art Archives*, NY)

²⁵ Barr Jr., Alfred H. “Modern Cuban Painters”, p. 2, *Museum of Modern Art Bulletin*. Vol. XI, No. 5, April 1944, 14 pp. Todas las citas en español del texto de Barr que aparecen en este artículo han sido traducidas por el autor.

²⁶ Barr, *Modern Cuban Painters*, p. 4.

Desde entonces, Barr reconoce la influencia del muralismo mexicano sobre la pintura moderna que se realiza en Cuba, pero no por la vía de Diego Rivera y Clemente Orozco como algunos autores hoy erróneamente postulan ²⁷, sino por la de Rodríguez Lozano y Guerrero Galván. El primero transmite un mundo de alusiones metafísicas de espíritu neoclásico. El segundo, su realismo mágico con influencia de la pintura italiana y renacentista y “parte del estilo figurativo clásico” de Picasso. ²⁸

Para Alfred Barr, los pintores modernos cubanos “no son desconocedores de los problemas políticos y sociales” de su país, los cuales se reflejan en algunas de sus obras y acciones personales, pero no hacen suyo los dogmas políticos sobre el arte, según postulados militantes del Muralismo Mexicano. Y es categórico cuando afirma que los pintores cubanos, que son “esencialmente pintores de caballete”, estaban “demasiado preocupados por la pintura como un arte personal de forma y color, como para entregar su individualidad a una empresa colectiva de implicaciones políticas”. ²⁹

Concluye Barr asegurando que “París, México y todos los maestros del Renacimiento y Barroco italiano, han contribuido a la pintura moderna cubana, pero esas influencias extranjeras han alcanzado un notable grado de fusión con los elementos nativos cubanos”. ³⁰

Para Barr, esta escuela que forman los pintores profesionales de Cuba se distingue por el color. Un “color alegre que los diferencia, más agudamente como una *escuela*, de los pintores mexicanos que a menudo están preocupados por la muerte, los indios sombríos y la lucha de clases”. ³¹

Una escuela del color que está distante, según sus propias palabras, del “realismo” o del “romanticismo sobrio”, de los artistas norteamericanos. ³² Al exponer este último argumento de Barr en mi conferencia en el Instituto Cervantes de Nueva York, a lo que agregué la buena acogida que tuvieron estos pintores cubanos en la crítica especializada estadounidense, y que muchos de ellos estaban y siguieron estando presentes en sucesivas exposiciones, representados por importantes galerías locales, o que algunos, como Carreño, ejercían como profesores de arte en Nueva York, se impuso la pregunta que no esperada: ¿tuvo la *Escuela de la Habana* alguna influencia entre los jóvenes pintores norteamericanos? Si bien tenía una respuesta negativa, vacilé en los primeros segundos. Nadie antes me había preguntado eso, ni tan siquiera me había detenido en esta posibilidad, ni tampoco conozco al detalle los primeros pasos de esos jóvenes pintores modernos norteamericanos. Mi lógica para una respuesta negativa se basaba en la deducción y en los escasos recursos de la memoria. ¿Despertó la *Escuela de la Habana* algún influjo entre los jóvenes pintores norteamericanos? No. ¿Por qué? Porque por esas mismas fechas de finales de los treinta y principios de los cuarenta, importantes exponentes de la *Escuela de París* estaban sucesivamente llegando a Nueva York, huyendo de la guerra. Artistas, arquitectos e intelectuales en general. Les había antecedido exposiciones antológicas sobre cubismo, abstracción, dada y surrealismo en el MoMA, que no debieron pasar desapercibidas para lo más inquietos jóvenes artistas norteamericanos. Es obvio que la *Escuela de la Habana* hacia pintura

²⁷ El interés por el muralismo mexicano, como propuesta de acción social del arte, tuvo más atractivo en la década del 30, en un contexto político insular “antimachadista” muy radicalizado.

²⁸ Barr, *Modern Cuban Painters*, p. 4.

²⁹ Barr, *Modern Cuban Painters*, p. 4.

³⁰ Barr, *Modern Cuban Painters*, p. 4.

³¹ Barr, *Modern Cuban Painters*, p. 5.

³² Barr, *Modern Cuban Painters*, p. 5.

moderna europea con color local, lo cual no le resta mérito ni entra en contradicción con su afiliación histórica occidental. Pero no tiene sentido para un joven artista norteamericano rastrear los logros de los ismos europeos a través de Peláez, Carreño, Mariano o Portocarrero, estando la obra de los modernos europeos expuesta en Nueva York. Justo el despegue de la pintura moderna norteamericana se inicia por estos años medios de la década del cuarenta, con la llegada de estos representantes directos de Europa, o con la circulación de sus obras. Luego le hice la consulta al profesor Juan Martínez y su respuesta fue contundente: “Eso es exactamente lo que pasó. La crítica norteamericana enfatizó lo exótico y local en el arte cubano y los pintores americanos no tenían uso para eso. Yo no conozco de ningún pintor americano de los conocidos influenciados por la pintura cubana de ningún tiempo. Picasso y Matisse personalmente nunca vinieron a las Américas, pero Breton y otros surrealistas sí. Roberto Matta sí tuvo gran influencia en la escuela de Nueva York.” (Comunicación personal, 5/28/2020).

Concluye Barr afirmando que es una *escuela* de pintores donde “lo específico, lo sutil y lo trágico juegan pequeños papeles”. Pero, asegura, “podemos estar agradecidos por esa imprudente exuberancia, alegría, sinceridad y amor por la vida que los pintores cubanos muestran quizás más que el artista de cualquier otra escuela”.³³

III

Quiero enfatizar, porque es algo que aún hoy resulta confuso en algunos autores, que *Escuela de la Habana* es una denominación iniciada y usada por Barr, y no una terminología de la literatura cubana de aquellos tiempos. De 1927 a 1944, eran habituales los conceptos de “arte nuevo”, “vanguardia” y “moderno”. Incluso, el imprescindible Guy Pérez Cisneros en 1944 todavía le resulta polémico lo de “arte moderno”, y prefirió hablar de “arte en Cuba” pues “arte cubano” le resultaba “algo falso”.³⁴

Gómez Sicre, en cambio, en 1943, en una suerte de metáfora nacionalista y jurídica, le dio al arte moderno que se hacía en Cuba “carta de naturalización” y “pasaporte” cubanos.³⁵ Luego Guy, con un irónico “si se me permite utilizar palabras técnicas de este Ministerio de Estado” al cual pertenecía, le negará los dos en su texto de 1944.³⁶ Esto enriquece esa constante polémica entre los dos más importantes y complementarios críticos de arte de ese momento “moderno”, según sancionan los documentos de la época y nos lo confirma el propio Jorge Mañach cuando asegura que ambos se especializaron en la “crítica de nuestra expresión plástica más reciente”.

³⁷ Finalmente, Sicre se adscribe a la denominación de “escuela” de Alfred Barr.³⁸

³³ Barr, *Modern Cuban Painters*, p. 5.

³⁴ “Pintura y Escultura en 1943 por Guy Pérez Cisneros del Instituto Nacional de Artes Plásticas”, *Anuario Cultural de Cuba, La Habana*, 1944, p. 89.

³⁵ Gómez Sicre, José (1943), *ob. cit.*, p. 14.

³⁶ Pérez Cisneros, Guy (1944), *ob. cit.*, p. 93-94

³⁷ 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*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2000, pp. 359-362.

³⁸ Gómez Sicre, Jose (1944), “Modern Painting in Cuba”, *Magazine of Art*, The American Federation of Art, Washington, Feb, 1944, 6 pp.

Particularmente, coincido con lo de arte "hecho en Cuba". Con ello me sumo a la tesis de Guy de 1944. Considero que en materia de artes visuales, desde los tiempos de su prehistoria hasta hoy, la gente en Cuba adaptó al territorio estilos y tradiciones visuales que nacieron en otros contextos geográficos. Yo diría "Arte Moderno en Cuba". La preposición "en" indica "lugar" y no "pertenencia". Pero esto no será tema de las presentes notas.

Escuela de la Habana tampoco es denominación que, en época posterior, se haya utilizado en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Habana, ni en las Salas Cubanas del Museo Nacional, ni en la literatura cubana especializada en el tema, al menos hasta finales de los años 1990. Es decir, hasta después del inicio de cierta "apertura" relativa a los hechos históricos del "modernismo" cubano. Se silenciaba entonces, de forma gradual y a partir de 1959, en nuestros planes de estudios y escogidas "Selección de Lecturas", el proyecto MoMA-Galería del Prado, Alfred Barr, José Gómez Sicre³⁹ y María Luisa Gómez Mena,⁴⁰ y estaban censurados muchos artistas modernos que residían fuera del país, los cuales, por ello, no se exponían en las Salas Cubanas del Museo Nacional. Ni pintores ni escultores. Las obras permanecían hacinadas en los almacenes del Museo, huérfanas del estudio y de la mirada pública.

Igualmente estaba excluido del estudio el necesario crítico de arte, ensayista y hombre de estado Guy Pérez Cisneros (1915-1953), justo en ese periodo que va de 1959 a 1999. Hay un largo vacío desde la publicación de su tesis de grado en 1959⁴¹ hasta la invención en 1999 de un premio nacional, gubernamental, de crítica de arte con su nombre. En muy escasas ocasiones dejan asomar a Guy en los textos de estos cuarenta años. Prácticamente sólo se mencionan la polémica que tuvo con Carlos Enríquez (cuyas implicaciones estéticas y políticas nunca se estudiaron a profundidad)⁴², y la organización de su importante exposición "Presencia de seis escultores". Habrá que recordar, no obstante, que algunos de esos escultores expuestos en el proyecto de Guy abandonan la Cuba "revolucionaria", y que fue una muestra auspiciada con los fondos de obras de la Galería del Prado de María Luisa Gómez Mena, donde se vendían las obras de estos escultores.⁴³ La primera compilación y publicación de artículos de Guy, en la Cuba del 2000, presentó a un desconocido entre los estudiantes de arte.⁴⁴

³⁹ Dada su reconocida postura anticomunista y anticastrista, y su destacada labor institucional en la Organización de Estados Americanos (OEA), José Gómez Sicre (1916-1991) fue encasillado, minimizado y hecho invisible para la cultura cubana. Un desconocido al que todavía hoy en Cuba se le niegan homenajes oficiales.

⁴⁰ La mayoría de las referencias publicadas suelen superponer pasajes de María Luisa Gómez Mena (1907-1959) y de su tía, la Condesa de Revilla de Camargo, y siempre con los confusos calificativos de "condesa", "multimillonaria" y otros francamente despreciativos e injuriosos. Su descalificación y anonimato ante la historia de la cultura cubana se debe, en particular, a su pertenencia a un entorno familiar que caracteriza un pasado modelo económico y social cubano que con toda intención se ha pretendido borrar.

⁴¹ Pérez Cisneros, Guy (1946). *Características de la Evolución de la Pintura en Cuba (Siglos XVI, XVII, XVIII y primera mitad del XIX)*, Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación, La Habana, 1959, 96 pp.

⁴² Ver "Carta de Carlos Enríquez a Guy Pérez Cisneros", *El Nuevo Mundo*, 7 de septiembre de 1941, p. 2 / Juan A. Martínez, *Carlos Enríquez. The Painter of Cuban Ballads*, Cernuda Arte, Miami, 2010, p. 291-292.

⁴³ En junio de 1944 se exhibe en Lyceum la 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

Debemos también recordar que en nuestra literatura docente sobre la historia del arte moderno realizado en Cuba (publicada antes de la década de 1990), las exclusiones se hacían de muy diversas maneras. Cuando se citan textos de la época, generalmente no se menciona a los autores de los escritos, sólo se especifica el nombre del catálogo (en todo caso, se cita solamente a aquellos autores ideológicamente provechosos). Guy y Sicre, por ejemplo, no aparecen en las referencias, como sí se muestra en reiteradas ocasiones los criterios culturales del ruso Vladimir Lenin. Sí se citan a intelectuales cubanos de reconocida trayectoria marxista o comunista, como J. Marinello o J. A. Portuondo, entre otros. Cuando se menciona al grupo de artistas que aparecen en catálogos y exposiciones, no se nombran a los que se fueron del país en tiempos de “revolución”. Cuando se hace obligatorio, por el tema que se investiga, nombrar a algunos de estos artistas modernos que no se exponían en la Salas Cubanas del Museo Nacional, entonces eran definidos en el texto como “traidores a la patria”. Y de ellos sólo se exponía en el escrito lo estrictamente necesario.

Hay, en estos textos docentes, una excesiva crítica sobre una supuesta inexistencia -o muy limitado desarrollo- de exposiciones, galerías, salones y críticas de arte. Sólo se dicen verdades a medias de los muchos proyectos culturales privados, de sus integrantes y del contexto político y familiar donde nacen. Igual tratamiento se hace con las instituciones culturales públicas, emanadas de los gobiernos republicanos, que apoyan el nuevo arte.⁴⁵ La descripción de los hechos culturales se subordina a la habitual crítica generalizada del sistema político “prerrevolucionario”. Los textos están excesivamente ideologizados, desde una construcción maniquea de malos (capitalistas-imperialistas) y buenos (socialistas-comunistas). Las referencias a las exposiciones internacionales, sobre el arte moderno realizado en Cuba, suelen ser vagas y confusas.

El tema social, en la obra de algunos artistas modernos no excluidos, es ahora “marxistamente” interpretado. De modo que algunas obras o creadores adquieren una dimensión protagónica en el nuevo derrotero soviético que se le impuso a la cultura cubana. Marcelo Pogolotti es el ejemplo más destacado de ello, al posicionarse ampliamente su obra en el Museo Nacional y en la literatura especializada, por encima de otros pintores. Las propuestas plásticas de estos “otros” eran consideradas, en el nuevo contexto ideológico, “fuegos de artificio”, propuestas “exóticas” alejadas de conciencia política.

El plan docente que recibimos en los años 1980 incluía una “Selección de Lecturas” sobre el arte moderno realizado en la Cuba republicana. Este libro, para uso de estudiantes, termina con un epílogo titulado “Nuestro Arte Republicano”. Por omisión de los dos más importantes críticos del modernismo plástico en Cuba (Guy y Sicre), este texto se debe a la autoría de Marcelo Pogolotti, y sorprende por sus varias contradicciones. Con una visión muy personal, y con evidentes exclusiones a proyectos culturales en los que no participó, narra una historia del modernismo en el arte cubano que incluye, sorprendentemente, a artistas oficialmente censurados, sin necesidad Pogolotti de plegarse a justificaciones. El texto está firmado, sin embargo, en 1955. Pero Pogolotti fue un importante pintor cubano, hijo de un emigrante italiano, que maduró su

Gutiérrez, Alfredo Lozano, José Núñez Booth, Eugenio Rodríguez, Rodolfo Tardó pueden adquirirse en la Galería del Prado. Prado Nº. 72 - La Habana”.

⁴⁴ Guy Pérez-Cisneros. *Las estrategias de un crítico. Antología de la crítica de arte*. Editorial Letras Cubanas, La Habana. 2000, 380 pp.

⁴⁵ Dentro de la extensa bibliografía republicana cubana, el compendio *Anuario Cultural de Cuba* (La Habana, Ministerio de Estado, 1944, 395 pp.) es un testimonio del amplio espectro de esta actividad intelectual y artística.

obra, entre experimentaciones abstractas y temas sociales de inspiración futurista a lo Léger, en la Europa de finales de los años 20 y 30, no en Cuba ni dentro del proceso plástico moderno cubano. Regresa ciego a la isla en 1939 para no poder pintar más. ¿Cómo entonces Pogolotti pudo escribir sobre líneas, composición, colores y texturas, sobre el rigor pictórico en Mijares, la gracia juvenil de Cundo, la fuerza plástica y elaborado decorativismo en Carmelo, la desenvuelta fresca en Osvaldo, la gracia particular de Diago, el tratamiento lineal de Uver Solís, lo metafísico y espiritual en Servando y Rafael Soriano, la luminosa constelación de los nuevos escultores, las especulaciones formales de Sandú Darié o las fiestas cromáticas en la nuevas generaciones de 1940 y 1950?⁴⁶

Sobre estas contradicciones se “edifica” una historia del arte moderno desarrollado en Cuba. Parecerá irónico, pero ello me recuerda que importantes obras del arte nacional e internacional las estudiamos a través de antiguas reproducciones en blanco y negro. Frente a estas contradicciones siempre defendimos el estudio directo en documentos de época y obras originales, y no basarnos en citar estos manuales docentes.

En conclusión, seamos claro: una errónea y extendida política cultural, emanada desde los órganos de dirección que gobiernan unilateralmente en Cuba desde 1959, en complicidad con un empoderado y sindicalizado sector de la clase intelectual (privilegiado, obediente y temeroso) empeñado en borrar sucesos culturales del pasado, son los responsables de tantos desmanes. Sin dudas, las naciones verdaderamente grandes y fuertes son aquellas que defienden, a capa y espada, y sin exclusiones, todas las tradiciones que le han vertebrado a lo largo del tiempo. La Cuba de hoy, lamentablemente, continúa suspendida en esta asignatura.

IV

Pero ha de saberse que el estudio del arte moderno realizado en Cuba no es tarea fácil, sobre todo cuando obras, protagonistas y documentos se han disgregado por diversos países, y mucho de lo escrito se basa en conjeturas, suposiciones. Ya en otros momentos nos hemos referido a estos vacíos informativos, y de cómo han generado la construcción de una historia del arte bastante sesgada, con archivos privados atomizados y de difícil consulta. La construcción cultural cubana ha sufrido la historia de desafectos, incomprensiones, manipulaciones y exclusiones, que se generó dentro de la llamada “guerra fría” en versión latinoamericana, que devino en cisma doloroso para el mundo intelectual cubano terminada la quinta década del siglo XX. Convertida Cuba en uno de los epicentros de ese conflicto global, todavía hoy arrastramos las consecuencias del masivo éxodo de objetos y sujetos.

En este desconocimiento de las obras cubanas del movimiento moderno hay que tener presente dos aspectos: uno, muchas de estas obras siempre han estado en colecciones privadas, y familiares, generalmente de difícil acceso; y dos, y esto es fundamental entenderlo, ha habido ausencia casi total de intercambio de especialistas e información, derivado de la propia situación política de la isla en las últimas décadas. Los archivos e información generados dentro y fuera de Cuba no han tenido espacios de intercambio fluidos, desarrollándose cada uno de manera independiente, con muy poca o ninguna conexión. Esto ha sido fatal para la construcción de una Historia del Arte cubana basada en una común tradición historiográfica y crítica bien informada. Ha habido igualmente demasiado intrusismo en el sector profesional y académico, con poco acento

⁴⁶ Marcelo Pogolotti, “Nuestro Arte Republicano”, *Arte Cuba República: Selección de lecturas*, 2 vol., Universidad de La Habana, 1987, pp. 425-434.

en el dato objetivo y la documentación fidedigna, y un dañino secretismo con la información que suele utilizarse para fines comerciales. Agréguese a lo anterior la masiva incorporación de obras falsas en un mercado del arte cada vez más interesado en adquirir obras del modernismo cubano. Muy pocos profesores-investigadores han logrado sortear estos graves obstáculos, por eso merecen el mayor de los respetos. Es el caso del profesor Juan Martínez.⁴⁷

Todos (artistas, críticos, mecenas y coleccionistas) pertenecían (por su ausencia, acción o inacción) a un contexto que se denominó “seudorrepública”, república “mediatizada” o república “neocolonial”, sobre la cual sólo era menester aplicar graves injurias, según doctrinas de comisarios culturales, ideólogos, críticos oportunistas y domesticados antiguos pintores modernos, que hasta borraron de sus currículums pasajes de su etapa artística republicana. Narrar la historia del arte moderno realizado en Cuba era (es) como jugar al ajedrez en un tablero con casillas borradas y fichas escondidas. El juego terminaba siendo otro, y la historia también. Ello justifica porqué todavía algunos recientes textos de autores cubanos, en importantes libros de homenajes centenarios a pintores y críticos de aquellos tiempos “modernos”, arrastran -por inercia, por desconocimiento o por (des)interés-, esas visiones selectivas y excluyentes.

Incluso, en uno de ellos, en lo que parece una franca animadversión hacia el proyecto comercial de María Luisa-Barr-Sicre, se aplica erróneamente el concepto de “Escuela de la Habana” a las tesis de Guy Pérez Cisneros, para a continuación asegurar despectivamente que “no habían interrumpido todavía el mercado y los mercaderes del arte”, y que lo de Barr fue “excepción, nunca regla”.⁴⁸ Y es verdad, lamentablemente. Si lo de Barr hubiese sido “regla”, hubiéramos hecho bandera de sus postulados sobre la libertad del artista, la libertad de creación y la negación de todo tipo de censura sobre el arte.⁴⁹ El futuro no hubiera sido entonces el presente que tenemos, ni hubiera necesidad de “refundar” la crítica.

Habrá que entender, sobre el aspecto comercial, que el estado no puede asumir toda la carga financiera del arte, eso es un disparate económico y social. En todo caso, el estado ha de estimular la importante labor del mecenazgo y del patrocinio privado, para que se subvencionen iniciativas culturales al margen de la oficialidad, y los mejores artistas se esforzarán por encontrar su lugar en su oficio y mercado, como lo hace igualmente el albañil o el ingeniero de vías.

Propongo al estudiante de arte que se detenga, al menos, en la observación arqueológica de las fotos de nuestros artistas y mundillo en torno al *arte moderno*. Registrará un amplio abanico ideológico que viste y calza bien (valga la nimiedad ante la tanta escasez material de la Cuba de las últimas décadas), que comparte un mismo proyecto nacional, que hace inauguraciones de eventos, viajan y se hacen impresos. Muchos hicieron estudios en San Alejandro o en la Universidad de la Habana. Hay grupos considerables de personas en fotos de época, y sabemos de los miles de espectadores que visitaron las exposiciones antológicas de entonces. ¿Es ese pasado cultural “miserable” que la “nueva crítica” oficialista insiste en seguir desvirtuando a su antojo, alimentando ese victimismo que les hizo creer a muchos de nuestros artistas, ya no

⁴⁷ Juan A. Martínez: *Cuban Art & National Identity. The Vanguardia Painters 1927-1950*, University Press of Florida, 1994, 189 pp.; Carlos Enríquez. *The Painter of Cuban Ballads*, Cernuda Arte, 2010, 320 pp.; *Anotaciones sobre el coleccionismo de Arte Moderno Cubano en Miami 1980-2010* (texto original inédito), Miami, 2019, 47 pp.

⁴⁸ Graciela Pogolotti, *La ola del tiempo. Exposición homenaje por el centenario de Guy Pérez Cisneros*, Museo Nacional, febrero-abril de 2015, pp. 4-5.

⁴⁹ Barr Jr, Alfred Barr, *Ob. cit.*, 1986 y 1989.

tan "modernos", que ellos eran una especie que tenía que vivir del erario público? Así se volvieron creativamente "orgánicos", viviendo una sumisa complacencia a la sombra del *stablissement* político que les subvencionaba. Hicieron desmemoria del pasado acusando a algunos de sus antiguos colegas y mentores de traidores y de intelectuales de la "guerra fría", como si esa temperatura bélica no les hubiera afectado a todos, incluyéndoles a ellos, y hasta obstaculizaron el ascenso de nuevas figuras con criterios estéticos e ideológicos diferentes.

Honestidad y valentía hacen falta en las escrituras de nuestra Historia del Arte. Bienvenidas sean las recuperaciones iniciadas a partir de finales de los años noventa -en los textos de arte y en las Salas Cubanas del Museo Nacional-, pero narremos la Historia completa y no hagamos mutis o cambiemos lo sucedido en tiempos pretéritos. No valen los neologismos, los metalenguajes, ni esos equilibrios zigzagueantes y temerosos en el ejercicio de la escritura, para emitir los debidos enjuiciamientos críticos sobre las políticas culturales emanadas desde la unilateralidad. La exclusión y la censura se aplicaron, y se aplican, en nuestra Historia del Arte. No hay modo de "refundar la crítica" con las medias verdades, ni con "memorias" que buscan la distorsión.

A favor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de la Habana -al que le agradezco parte de mi preparación profesional, donde me gradué y fui profesor adjunto- debo decir que su amplitud en el estudio de las manifestaciones culturales es mucho más abarcadora que la que me he encontrado en otros cursos de Historia del Arte de otras Universidades en otros países. Y que entre algunos profesores y estudiantes de este Departamento siempre se ha movido (de forma individual, discreta e intermitentemente) una corriente de pensamiento independiente, bajo el océano inamovible del dogma.

Esta corriente de pensamiento independiente, libre de jefes y comisarios culturales, me ha permitido continuar el autoestudio desde la óptica del francotirador cultural: apartado en un lugar retirado, selecciono el blanco y disparo, sólo y a distancia. Y esa distancia me permite ver el sistema. Estas notas sobre la *Escuela de la Habana* y su implementación docente es resultado de lo anterior. Yo les invito a disfrutar de este conjunto de ilustraciones que les expongo seguidamente: una combinación de imágenes y textos (documentos, gráficos, fotos y reproducciones de obras) que son, en realidad, mis fichas de investigación.

V. ILUSTRACIONES Y AGRADECIMIENTOS

Todos los fotomontajes y los gráficos que presento fueron realizados por mí. Son fichas de investigación, en formato de diapositivas, presentadas en mis conferencias. Las diapositivas las he ido actualizando en la medida que la información se hace pública: digitalización de archivos privados, nuevos libros y muy importantes apariciones de obras en las subastas internacionales de arte. La investigación sigue abierta y en constante actualización.

Para las comparativas visuales, los tamaños de las obras son arbitrarios. Para esta edición impresa, algunos textos de las diapositivas, aunque legibles, resultan muy pequeños, por ello repito alguna información a pie de imagen. El estudiante de arte, no obstante, puede ejercitar aquí el uso de la lupa, lo que le permite ampliar los resultados de ese primer momento en el proceso de investigación: la observación.

Por su intención docente, la publicación de este conjunto de ilustraciones tiene por finalidad poner la información en manos de estudiantes de arte. Si algún lector considera que cierta información se reitera, recuerde que esto es un cuaderno pedagógico: la reiteración fija el conocimiento.

Para la realización de las comparativas visuales de las obras que formaron parte de este proyecto, tomé como referencia inicial las reproducciones que aparecen en las publicaciones de la época: libro de arte *Pintura Cubana de Hoy*, boletín del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) que se dedica a la muestra cubana *Modern Cuban Painters*, y las dieciocho fotografías conocidas de la muestra cubana que realizó Soichi Sunami, entonces fotógrafo del MoMA.

Las obras que aquí se reproducen se conservan tanto en colecciones familiares como en museos públicos y privados. En colecciones familiares, las obras suelen cambiar de propietarios con el paso del tiempo, y generalmente sólo las vemos cuando aparecen en subastas de arte. En los grandes museos (privados o públicos) su permanencia suele ser estable: Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, Museo de Arte Moderno de San Francisco, Museo de Arte Moderno de Nueva York, Museo Brooklyn NY, etc.

Convencido de que todos los proyectos culturales siempre tienen ese componente de trabajo en equipo, quiero listar aquí a esas personas que han contribuido, directa o indirectamente, a la compilación de esta información visual. Maestros, colegas, coleccionistas, amigos... que a lo largo de más de dos décadas de trabajo me han enviado esta información dispersa: Alejandro Anreus, Robert Borlenghi, Ramón Cernuda, Roberto Cobas, Rafael DíazCasas, Isaachi Durruthy, Valia Garzón, Irina Leyva, Meira Marrero, Juan Martínez, José Antonio Navarrete, Blas Reyes, Alejandro Rodríguez, Enrique Sotto, José Ángel Toirac, Ramón Vázquez y José Veigas.

Quiero dar mi especial agradecimiento a Roberto Cobas y a Juan Martínez, quienes han alimentado mi impulso por el estudio del *Arte Moderno* realizado en Cuba, y que siempre han tenido respuestas para mis preguntas a lo largo de estos años. Particular gratitud extendiendo a Ramón Vázquez, el maestro que me abrió la puerta a estos estudios un día de inicios de los años noventa, en el Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana (MNBA). Vázquez ha sido, y es, uno de mis referentes metodológicos en esta materia: la ordenación de la secuencia histórica, basada en el examen contextual que ofrece la obra y el documento de época.

El análisis detenido sobre la procedencia y recorrido de la obra a través del tiempo y de sus propietarios, es una enseñanza que le agradezco al maestro y amigo Manuel Crespo, de aquellos tiempos en que realizaba él su investigación sobre el conjunto de obras de Lucas Velázquez en la colección del MNBA de La Habana. Fue una enseñanza que enriqueció mi visión arqueológica en la Historia del Arte.

Sin ellos no hubiera sido posible este cuaderno.



Estas son las dos únicas imágenes publicadas, hasta hoy, de la fachada de la *Galería del Prado* (GP), presumiblemente realizadas en 1942. La dirección de su papelería (Prado 72, La Habana), es hoy una dirección inexistente. Para mí, como investigador, esta fue la primera incógnita que debía resolver: la **localización del sitio**. Manuel Altolaguirre nos ofrecía la primera pista: «El Prado de La Habana, a su mano izquierda camino al mar, tiene, defendida por un pequeño jardín, su Galería de pintura: “La Galería del Prado” (*La Verónica*, 26 de octubre de 1942, p. 23).

Según Altolaguirre: “En la “Galería del Prado” se exponen para la venta, a precios al alcance de todas las fortunas, óleos, acuarelas, gouaches, dibujos, grabados, por Jorge Arche, Cundo Bermúdez, Diago, Carlos Enríquez, Escobedo, Max Jiménez, Mariano, Luís Martínez Pedro, Felipe Orlando, Amelia Peláez, Ponce, Portocarrero, Serra Badué, y otros. Esculturas por Lozano, Ramos Blanco, Rodulfo, Eugenio Rodríguez, Sicre, Núñez Booth, Esnard, Rolando Gutiérrez y otros” (*idem*, p.24).

Izq. María Luisa con los artistas y crítico nucleados en la *Galería del Prado*, La Habana, Cuba [ca. 1942-1944]. De derecha a izquierda, José Gómez Sicre, Mario Carreño, Cundo Bermúdez, Alfredo Lozano, Amelia Peláez, Mestre, MLGM, Roberto Diago, Eugenio Rodríguez, Acevedo, y otros. *Der.* Fachada de la galería con la exposición del óleo *Mujer en verde* de Amelia Peláez, 1929. Esta segunda foto tiene un encuadre similar a la probable tercera fotografía, todavía inédita, del grupo de artistas con MLGM, como descubrimos en la siguiente imagen.

Al ampliar la fotografía pude hallar lo que parece un segundo fotógrafo al cual miran Carreño, Cundo y Amelia. Le envié el fragmento de imagen al artista visual José Ángel Toirac, preguntándole qué podía hallar en el cristal de esa ventana.

En su descripción de trazos azules coincidió con mi apreciación (*email*, Madrid, nov., 2009). Esta tercera foto de *Galería del Prado*, de existir, no ha sido publicada. Es la mirada arqueológica la que permite hallar esos pequeños pero importantes elementos que pueden pasar desapercibidos. A los estudiantes les recomiendo estudiar detenidamente las fotos de época, ampliando al máximo la imagen para que puedan descubrir aquellos importantes aspectos ocultos en el documento visual.



La segunda pista para la localización de la “Galería del Prado” (GP) nos lo ofrece el estudio minucioso, arqueológico, bajo la lupa, de una de las fotos. Reflejado en los cristales de la fachada de la Galería, también podemos descubrir las características arquitectónicas del edificio de la acera de enfrente: el remate del edificio, con rejas entre machones de mampostería encima de una cornisa corrida; la decoración en la parte superior del vano de la puerta en el balcón; y una galería formada por una sucesión de columnas de fuste liso que sostienen un dintel igualmente liso. Machones, cornisa y soportal que nos ofrecen una dirección bastante segura y que podemos apreciar en la siguiente imagen: la esquina del Paseo de Prado con la calle Genios, un triángulo que ha perdido su arquitectura original.



Gracias a la siguiente fotografía panorámica realizada por Branson DeCou al Paseo del Prado, en 1932, justo diez años antes de inaugurarse la “Galería del Prado”, pudimos confirmar la exacta localización del sitio. La foto nos recuerda las notas de Altolaguirre, “El Prado de La Habana, a su mano izquierda camino al mar, tiene, defendida por un pequeño jardín, su Galería de pintura: *La Galería del Prado*” (1942), o la descripción de Gómez Sicre en carta a Barr, “La galería tiene una ventana grande y como un pequeño jardín en el frente. Tomaremos fotografías y te las enviaremos junto con nuestra publicidad” (carta de JGS a AB, La Habana, septiembre 17 de 1942).

La instantánea de Branson DeCou fue tomada del siguiente archivo digital:

<http://digitalcollections.ucsc.edu/cdm/singleitem/collection/p265101coll30/id/4437/rec/78>

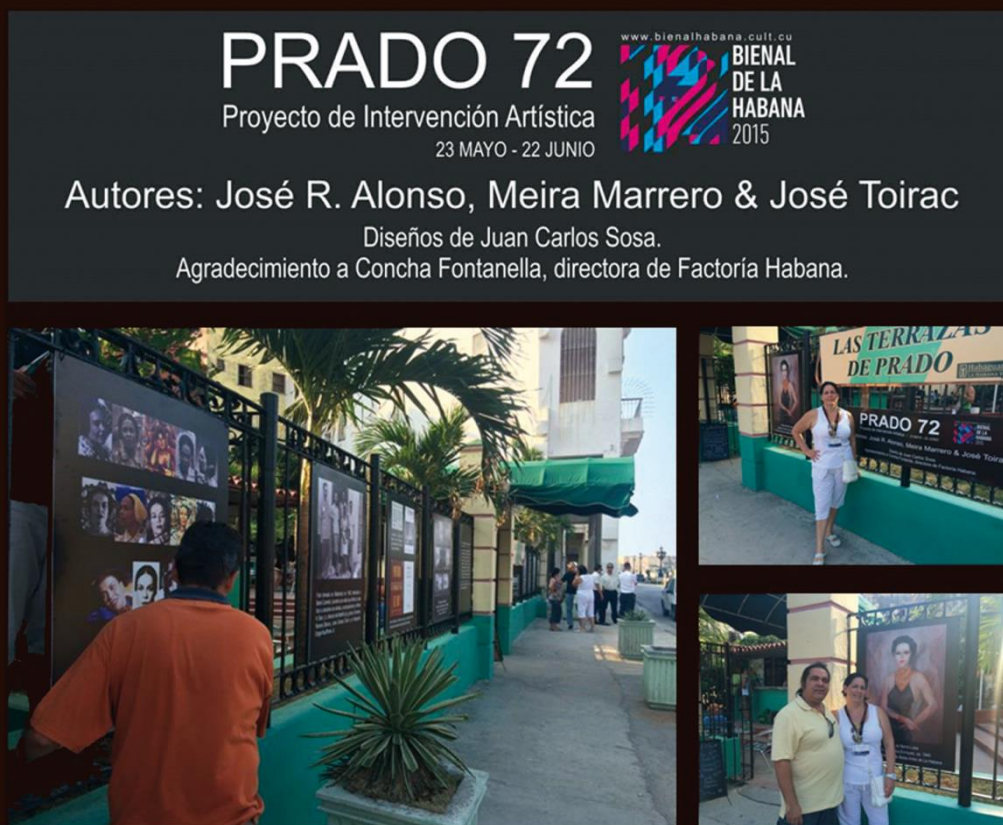
Series Title: Dream Pictures and Travelogues, Branson DeCou / Autor: De Cou, Branson (American, 1892-1941), photographer / Notes: "Colored by Augusta A. Heyder, Newark, N. J., U. S. A.". Handwritten caption: "Havana". Date: 01-01

Al aumentar el tamaño de la imagen, ampliamos también los resultados de ese primer momento del proceso de investigación: la observación. La localización del sitio sede de la «Galería del Prado» se corresponde con la actual dirección de Paseo del Prado esquina con la calle Genios. Es un espacio casi baldío con una pequeña cafetería al aire libre: «Las Terrazas de Prado». Por las connotaciones simbólicas del lugar, y a cuatro calles del Museo Nacional Palacio de Bellas Artes, este sería el lugar idóneo para construir en La Habana, con capital privado, un edificio vanguardista que sea la sede del movimiento plástico contemporáneo cubano, con una muestra permanente a “la venta, a precios al alcance de todas las fortunas”. Una utopía en la Cuba de hoy, que ha de concretarse en el futuro.



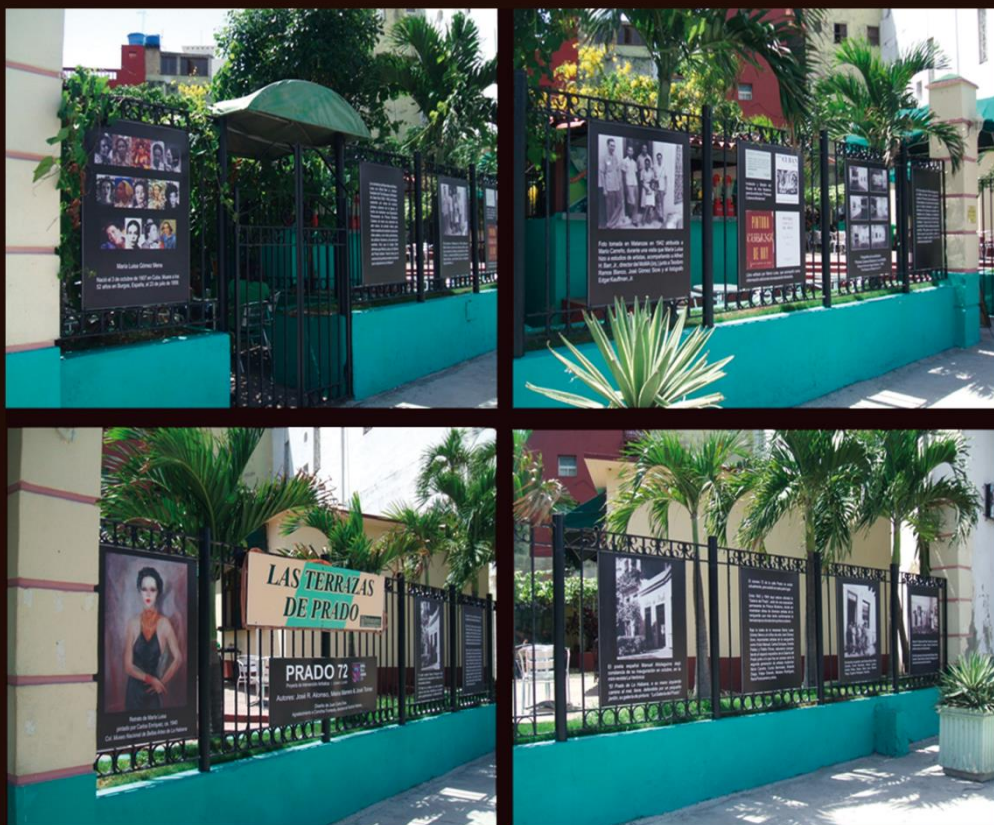
En 2015 pudimos realizar este acto de justicia intelectual.

La obra consistió en recuperar, hasta donde se pudo, la memoria de la *Galería del Prado*. Un espacio que sirvió de plataforma para acuñar internacionalmente la etiqueta de “arte cubano” para la producción plástica de artistas residentes en la isla. Así como el inicio de la conquista de un espacio para este arte, tanto en las galerías de vanguardia como en los museos que atesoran arte latinoamericano e internacional, específicamente el Museo de Arte Moderno (MoMA) de New York. (MM, JT y JRAL, 2015).



Los carteles expuestos son versiones de algunas de las diapos que ilustran este cuaderno.

La intervención del espacio fue mínima, limitándose a poner en las rejas del lugar 12 carteles que comentan la historia de la *Galería del Prado*, un espacio de promoción del arte cubano de vanguardia que estuvo situado allí entre los años 1942-1944. Estos carteles fueron confeccionados con los mismos materiales con que habitualmente suelen hacerse las exposiciones didácticas que se instalan en las rejas de otras edificaciones, en el casco histórico de la Ciudad de La Habana. (MM, JT y JRAL, 2015).





Interior de «Galería del Prado». La Habana, ca., 1942. Donde se muestra, "exclusivamente en grupo, obras de todos los pintores cubanos contemporáneos". Obras expuestas de pintura (Amelia Peláez, Mario Carreño, Felipe Orlando y Mariano Rodríguez) y esculturas.

Interior de Galería del Prado, ca. 1942-1944. Es probable que esta foto (junto con las dos que se reproducen en la p. 40 de este cuaderno), pertenezcan al conjunto de documentos visuales de GP que le envía Sicre a Barr, según propone en su carta de septiembre 17 de 1942: "La galería tiene una ventana grande y como un pequeño jardín en el frente. Tomaremos fotografías y te las enviaremos junto con nuestra publicidad". Sobre la foto original en blanco y negro, superponemos reproducciones en colores de las obras de arte. Estas obras, durante mucho tiempo en "paraderos desconocidos", las vemos aparecer gradualmente en las subastas internacionales de arte. Todas circulan a través del coleccionismo privado, y han devenido en obras antológicas del modernismo en Cuba, adquiriendo cotizaciones al alza en el mercado del arte.

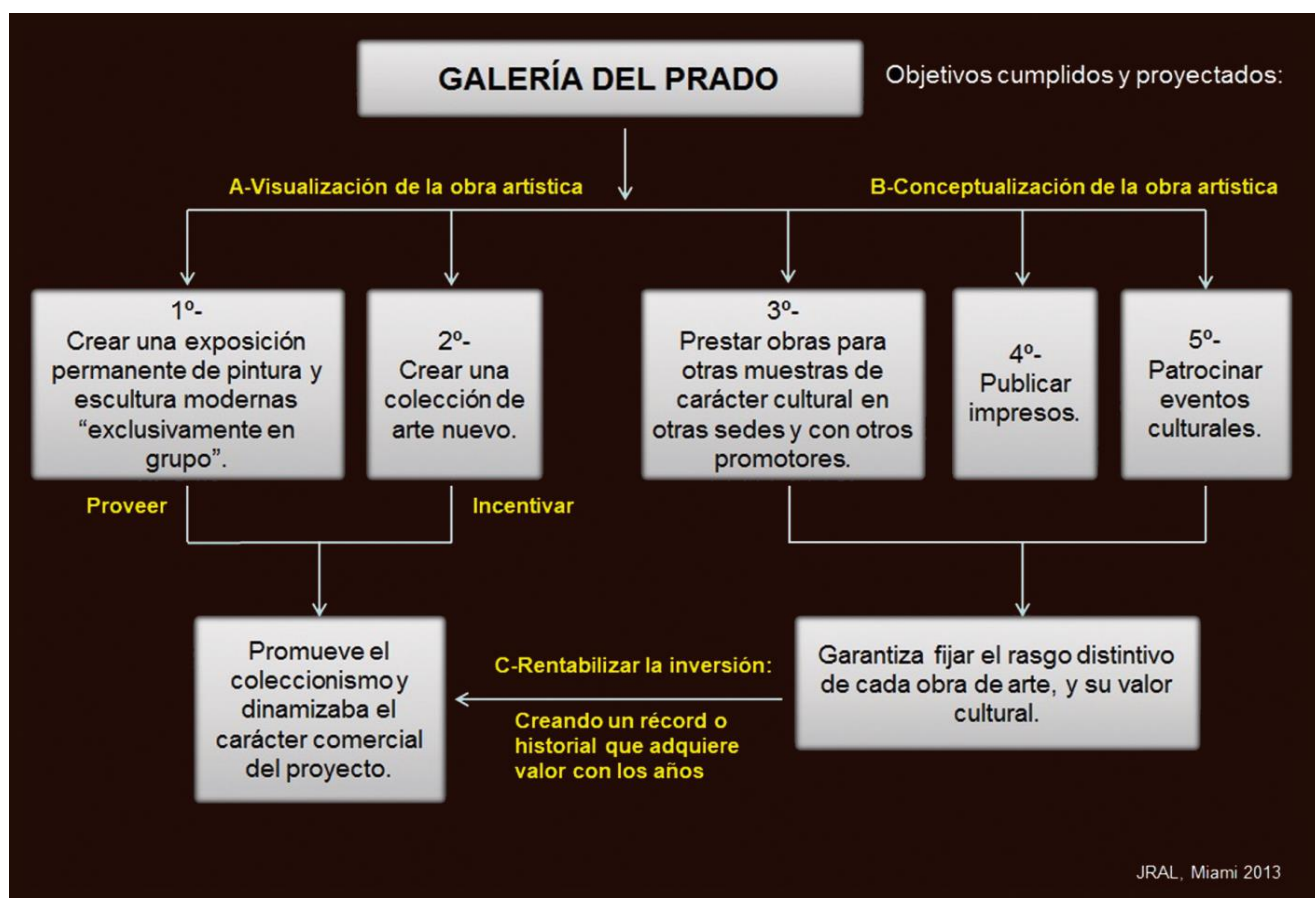


Archivo digital JRAL

De acuerdo a lo proyectado y a lo realizado, con **Galería del Prado** se perfilan los siguientes objetivos:

- Ser la primera galería de arte en Cuba donde se muestra, *exclusivamente en grupo*, obras de todos los pintores cubanos contemporáneos.
- Mantener una *Exposición Permanente* de Pintura Moderna Cubana, como mismo se aseguraba en el membrete de su papelería.
- Crear una *colección* de arte nuevo.
- *Prestar* obras para otras muestras de carácter cultural en otras sedes y con otros promotores.
- *Publicar* impresos.- *Patrocinar* eventos.

Los tres primeros objetivos conseguían la visualización de la obra artística, convirtiéndose la galería en proveedor y acicate para el coleccionismo. Los tres últimos objetivos garantizaban fijar el rasgo distintivo de cada obra de arte para dotarle de un espacio (físico-conceptual) dentro de la historia de la cultura, creando un récord que, de cara al mercado del arte y sin menoscabo del valor cultural, dinamizara el carácter comercial del proyecto.



Arriba Izq. *Homenaje a Pablo Neruda en la Habana*, Marzo-Abril de 1942 (Cundo, Carreño, MLGM, Gómez Sicre, Luis Martínez Pedro, entre otros).



Arriba Der. *Exposición de Julio Berestein*, Lyceum, La Habana. *El Mundo*, febrero 13 de 1943, La Habana (Felipe Orlando, Berestein, MLGM, Cundo, Carreño, entre otros).



Abajo. *Exposición conjunta de Cundo Bermúdez y Felipe Orlando*, Lyceum, La Habana, oct.-nov. de 1943. De derecha a izquierda, Cundo, Gómez Sicre, MLGM, Mario Carreño y Felipe Orlando, entre otros. Las obras que se encuentran al fondo son, de izquierda a derecha, *El billar* (1942), *Retrato de Heriberto Leret* (1943), *Los cuatro músicos* (1942-Col. GP) y *Retrato de María Luisa Gómez Mena* (1943. Colec. MLGM), todos de Cundo.



Algunas muestras fotográficas hablan de la **actividad cultural de María Luisa Gómez Mena** en la Habana de los años 1940, y de su mecenazgo sobre varios de estos proyectos. Sobre la foto original en blanco y negro superponemos reproducciones en colores de las obras de arte, para remarcar la tesis colorista de la *Escuela de La Habana*. Estas obras circulan a través del coleccionismo privado y familiar.



Archivo digital JRAL

En carta de nov. 25 de 1942, Sicre le escribe a Barr: “es muy posible que no pueda seguir siendo el Director de esta Galería (...) si te digo que es imposible hacer nada con locos. María Luisa está cada día peor y muchas veces se enfada con los artistas dando privilegios a unos u otros sobre mis principios de considerar a todos los artistas como uno, y tratar de obtener para todo el grupo las mismas ventajas sin reconocer a genios o favoritos. Es muy difícil ser sólo un director nominal sin la responsabilidad y autoridad suficiente para hacer todo bien”. (Barr, Alfred. *Papers in The Museum of Modern Art Archives*, NY).

Sin embargo, la comparativa visual entre fotos de época (1942-1944) nos permite identificar, al menos suponer o interpretar, una especie de relación afectiva-profesional, mezcla de complicidad y agradecimiento, entre María Luisa Gómez Mena y José Gómez Sicre (propietaria y director, respectivamente, de Galería del Prado). En las fotos de grupos no sólo se repite ese acercamiento físico, casi tangencial entre ellos, a veces se hace necesario, a modo de vaso comunicante, la mano o el brazo de Sicre que toca el cuerpo de María Luisa. Es esa la contigüidad necesaria para construir **proyectos difíciles**.



Abril-1942



Julio-1942



Octubre-1943



Enero-1944

José Gómez Sicre y María Luisa Gómez Mena
 (química personal, similar interés en el campo cultural, necesaria asociación de los capitales intelectual y financiero)

Existen fotos de época que dejan el testimonio de la estancia del **Alfred Barr en Cuba** en el verano de 1942. De su visita a los talleres de los artistas y de su cercana relación con María Luisa Gómez Mena, José Gómez Sicre y Mario Carreño.

El estímulo que genera esta visita de Barr repercute en la creación de la *Galería del Prado*, y bien pronto en la organización de un importante proyecto que, sobre el arte moderno realizado en Cuba, incluye una exposición itinerante en los EE.UU y un monográfico bilingüe de arte: *Pintura Cuba de Hoy / Cuban Painting of Today*.



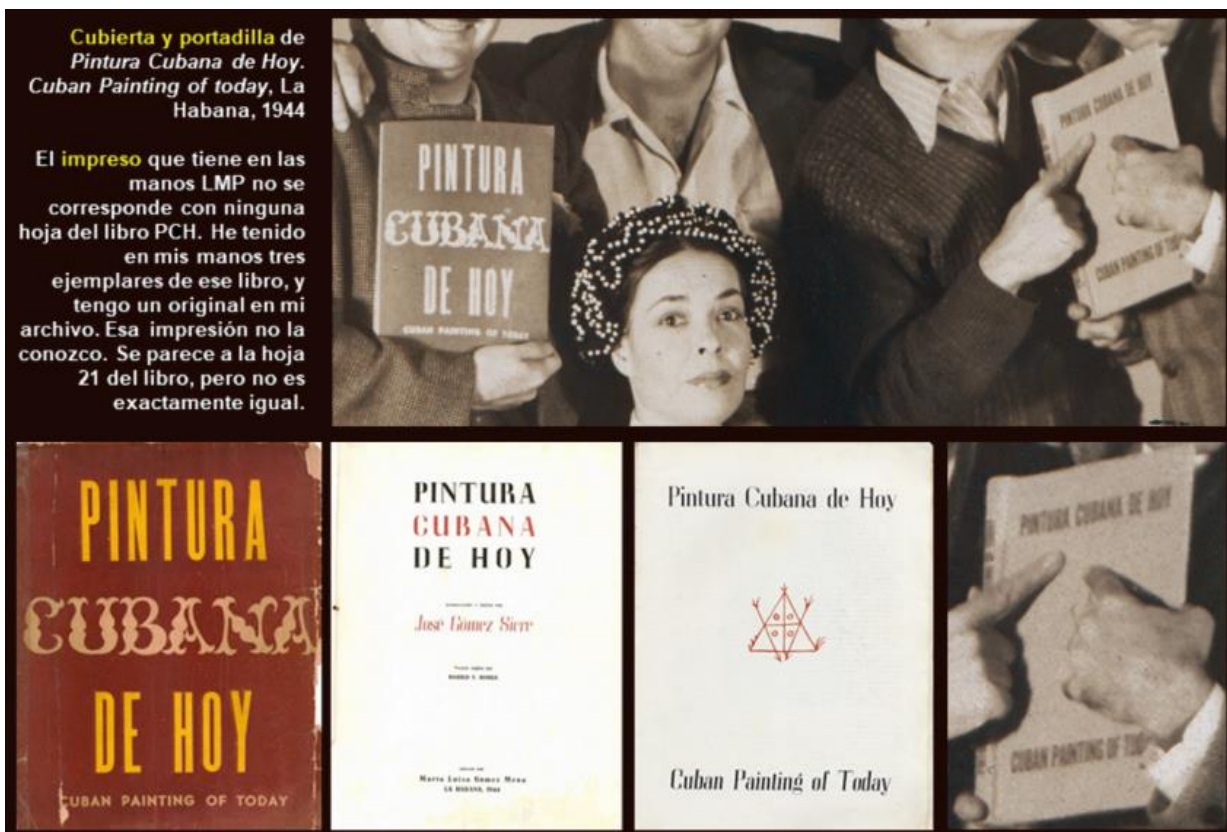
Arriba-Alfred Barr en Cuba, Julio de 1942

-Izq., Alfred Barr, Teodoro Ramos Blanco, José Gómez Sicre, María Luisa Gómez Mena y Edgar Kauffman Jr.
-Centro, Alfred Barr, Fidelio Ponce y José Gómez Sicre
-Der., José Gómez Sicre, Fidelio Ponce, Mario Carreño y Alfred Barr

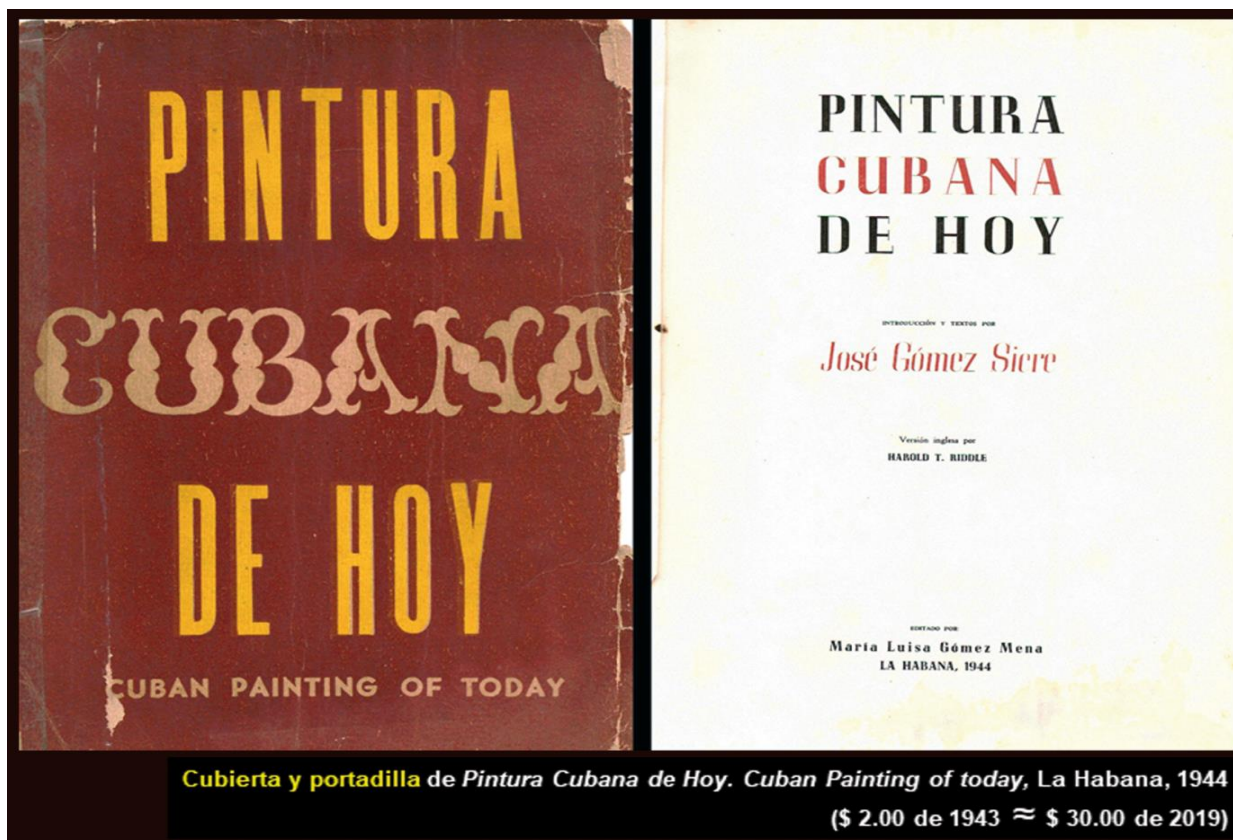
Abajo-Celebrando la impresión de *Pintura Cubana de hoy* Habana, primeros días de enero de 1944

-De pie, Mario Carreño, José Gómez Sicre, Luis Martínez Pedro, Cundo Bermúdez
-Sentados, María Luisa Gómez Mena y otras dos personas que aparecen en varias fotos asociadas con MLGM y la Galería del Prado





Volvemos sobre la “**mirada arqueológica**” como método de trabajo sobre el documento fotográfico. Al ampliar la imagen de la última foto, el acercamiento al detalle nos permite descubrir un segundo impreso o encuadernado de PCH que desconocemos. PCH sale de la imprenta el 10 de enero de 1944 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]). Ante el “descubrimiento” que nos muestra la foto de arriba, le hago la consulta a José Martínez-Cañas, quien conserva un importante *Archivo José Gómez Sicre*. Él me responde que existe un “libro *Pintura Cubana de Hoy* en una edición especial de 2 ejemplares (uno para María Luisa Gómez Mena y el otro para José Gómez Sicre), encuadernados con carátula dura, señalado “para el autor” y firmado por María Luisa Gómez Mena y muchos de los artistas (15) que aparecen en el libro” (comunicación personal vía *email*, sábado 18 de abril de 2009, 8:00 am). Años después, ante la duda de otros colegas, me vuelve a confirmar: “Esos dos libros de tapa dura sí existen. El 1/2 era el de María Luisa y el 2/2 era el de Pepe” (comunicación personal vía *Messenger*, 12/1/2020, 14:17 pm). Esta foto testimonia la existencia de ambas versiones del libro.



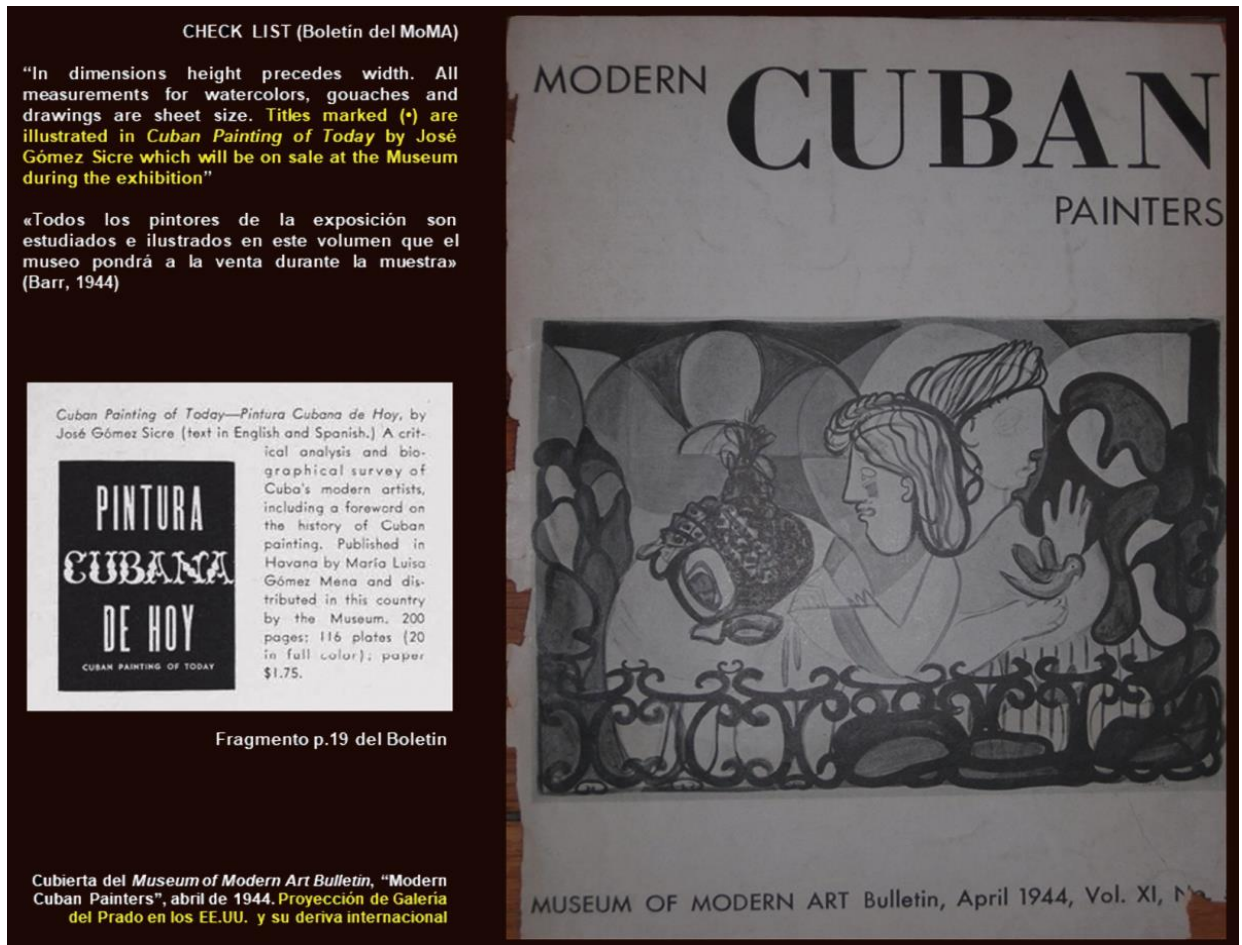
Cubierta y portadilla de *Pintura Cubana de Hoy*. *Cuban Painting of today*, La Habana, 1944
 (\$ 2.00 de 1943 ≈ \$ 30.00 de 2019)

En “**Pintura y Escultura en 1943**” (*Anuario Cultural de Cuba*, La Habana, 1944: 160), Guy Pérez Cisneros deja constancia de la salida del libro PCH y del conocimiento que tenía de su contenido. Escribe 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”. En su texto, Pérez Cisneros también deja evidencia de sus criterios divergentes con respecto a lo escrito por Gómez Sicre, parafraseándolo incluso, aunque no lo cita en ningún momento.

Casi dos años 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” (*The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, Vol. 4, N°. 2, Dec., 1945: 122).

“Modern Cuban Painters”, *Museum of Modern Art Bulletin*, April 1944, vol. XI, Nº 5, N. Y., 20, pp. 1-14. Es el boletín del MoMA, y no un catálogo propiamente dicho, dedicado a la muestra cubana que ya estaba en sala desde el pasado 16 de marzo. En su texto de presentación “Modern Cuban Painters”, Alfred H. Barr, Jr. (director-fundador del MoMA desde 1929 hasta 1943) presenta su definición de “Escuela de la Habana”. Este concepto de “escuela” se enfoca en los logros artísticos, principalmente los formalistas, pero sin menospreciar sus indagaciones sociales y psicológicas.

Hace énfasis en el proyecto conjunto de exposición itinerante y libro (ambas cosas a la vez), y destaca el alcance y la trascendencia del patrocinio y la iniciativa privada de esta propuesta. Publica el *Check List* de la muestra cubana, con notas descriptivas de los artistas. Obras, y ejemplares del libro, se pueden adquirir en el Museo.



13 fotos de Julio Berestein



Gattorno-autorretrato

Otros pintores que aparecen dentro del listado de pintores modernos en PCH:

Serra Badué.
Ravenet.
Escobedo.
Diago.

Acevedo.
Matamoro.
Moreno.
2 anónimos (pintura mural).
6 viñetas (dibujos abakuá).

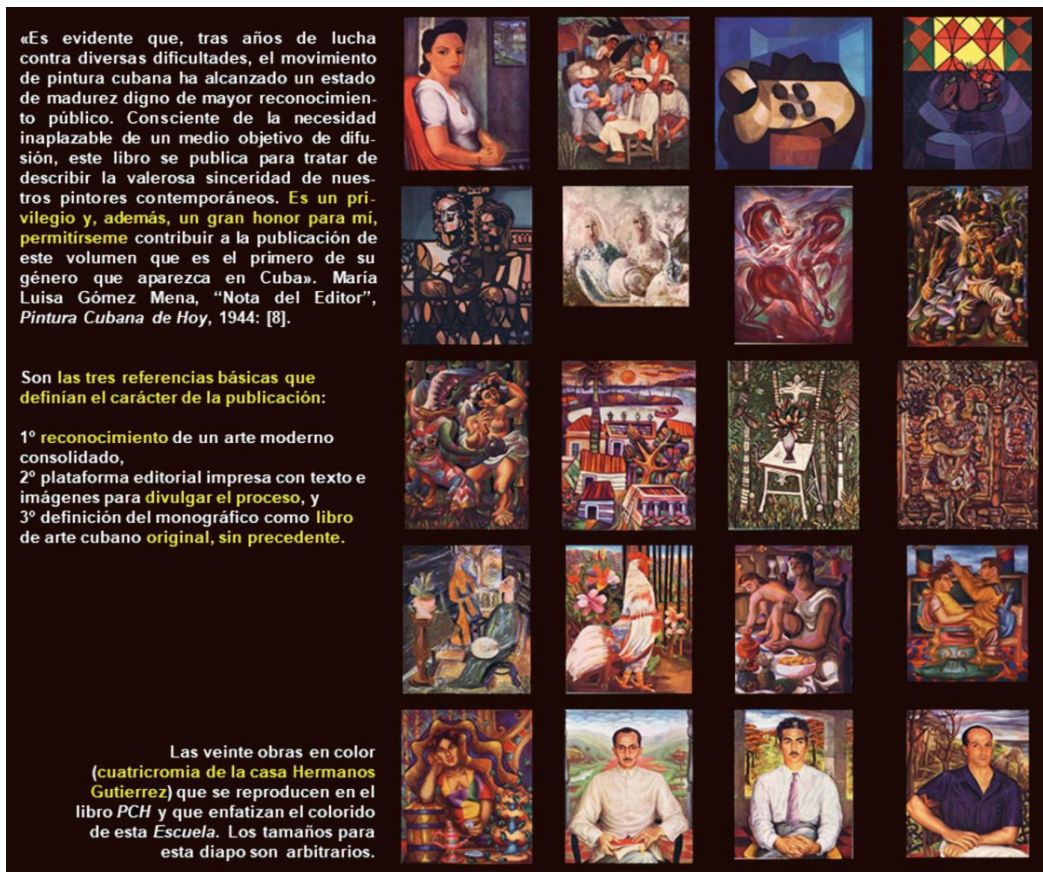
Fotos de artistas por Berestein que aparecen en PCH. De izq. a der. y de arriba hacia abajo: Victor Manuel, Abela, Amelia Peláez, Ponce, Carlos Enríquez, Carreño, Lam, Portocarrero, Felipe Orlando, Mariano, Cundo Bermúdez, Jorge Arche y Luis Martínez Pedro.



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 PCH. Es posible que algunas de estas fotos formaran parte de su exposición en Lyceum, casi un año antes, el 12 de febrero de 1943, inaugurada junto a MLGM (ver foto superior derecha de la diapositiva que se ilustra en la p. 46 de este cuaderno). Según el texto de JGS en el catálogo de esta muestra: “Seguir el propósito subjetivo de crear ha hecho devenir de esta exposición de Berestein una exhibición artística más que una muestra documental. Estos retratos suyos en que los modelos son casi todos pintores, nuestros pintores de hoy, definen la posición de independencia de Berestein con respecto a las demás artes (...) esta certera muestra nos satisface aún más porque nos viene a convencer de que aquí existen artistas irreductibles por el medio y es ello magnífico presagio en futuro inmediato”. En una postal del MoMA, enviada por Carreño a Berestein, el 12 de abril de 1944 a las 3 pm, le asegura el pintor al fotógrafo que: “Tanto tus fotos como la exposición del Museo van teniendo gran éxito” (Archivo Digital JRAL).

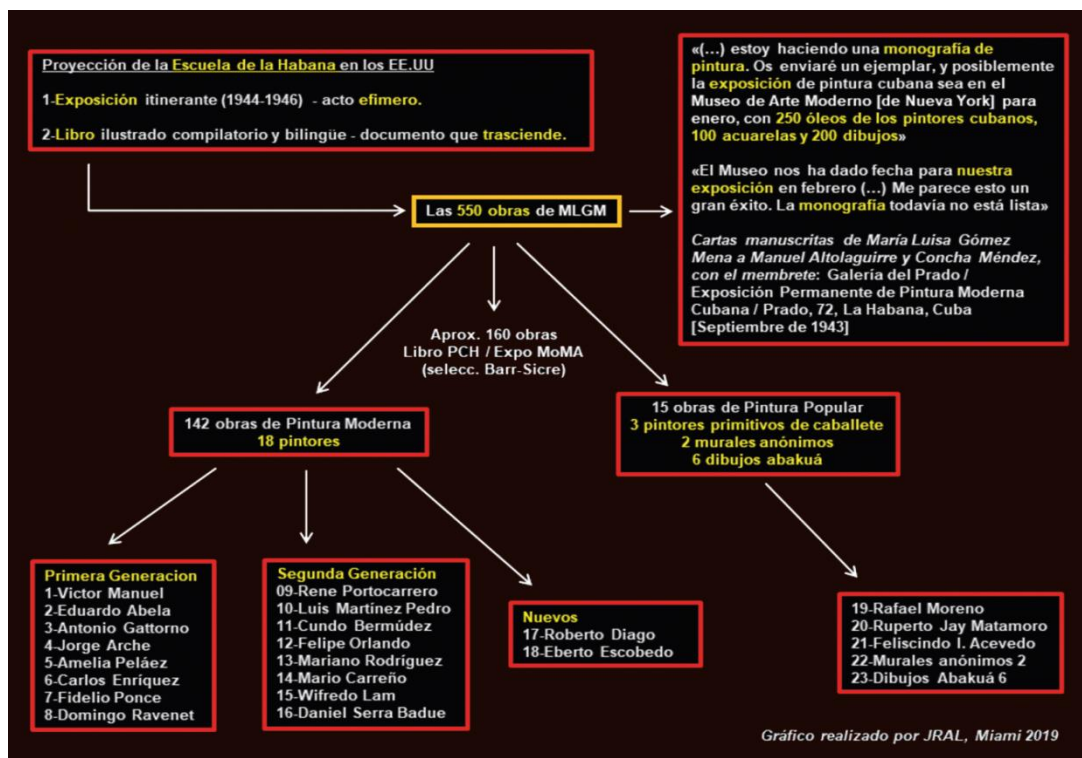
La muestra cubana en el MoMA tuvo un carácter comercial. Desconocemos si las fotos de Berestein que estaban dentro del libro PCH se expusieron. ¿Qué significa que "tus fotos... van teniendo gran éxito"? ¿Estuvieron a la venta igual que el libro y que las obras? Ahí queda otra incógnita para los que nos sigan en la escritura de la historia del arte moderno en Cuba.

Según nota de PCH: "Las cuatricromías y grabados fueron confeccionados por los Hermanos Gutiérrez, en la calle Cuba, No. 509". En un importante proyecto anterior ya habían trabajado juntos grabadores e impresores. Ello ocurrió con el catálogo de la "Exposición de Arte Cubano Contemporáneo", noviembre de 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 cuatricromía**. Es necesario ahondar en la historia del desarrollo tecnológico de estas casas de imprenta y en el profesionalismo de estos grabadores. Negocios privados y familiares muy vinculados a la producción de catálogos sobre el arte moderno en Cuba, un capítulo de nuestra historia del arte poco o nada estudiado.





Boletín del MoMA con el texto de Alfred Barr, abundantemente ilustrado con reproducciones de obras. Nótese la importante presencia que se le da al arte *naïf* en la publicación. La obra “Paraíso” de Rafael Moreno se reproduce a página completa. Si bien este arte “primitivo” no será objeto de estudio en este cuaderno, puesto que no entra dentro de los patrones de desarrollo estético y profesional de la “Escuela de la Habana”, no podemos ignorarlo porque fue parte muy destacada del proyecto, tanto en el libro como en la muestra. Escribió Barr: “Además de los pintores profesionales de quienes se podría decir que forman una “escuela”, hay en la mayoría de los países unos pocos individuos con talento llamados ingenuos o autodidactas o pintores del pueblo. Ellos forman una hermandad internacional cuyo presidente, ahora en el cielo, es Henri Rousseau. En Cuba, Rafael Moreno es quizás el mejor de ellos”. Sicre le dedica a este arte un apartado importante dentro del libro PCH. Y el recorrido de la exhibición cubana en el MoMA (1944) se inicia con una destacada presencia de esta pintura. A veces entro en contradicción con el inicio de esta museografía, porque da la impresión de que el arte moderno en Cuba se inicia con los pintores primitivos de origen hispano (Acevedo y Moreno, quienes llevan “más de 25 años en Cuba”, según escribe Barr).

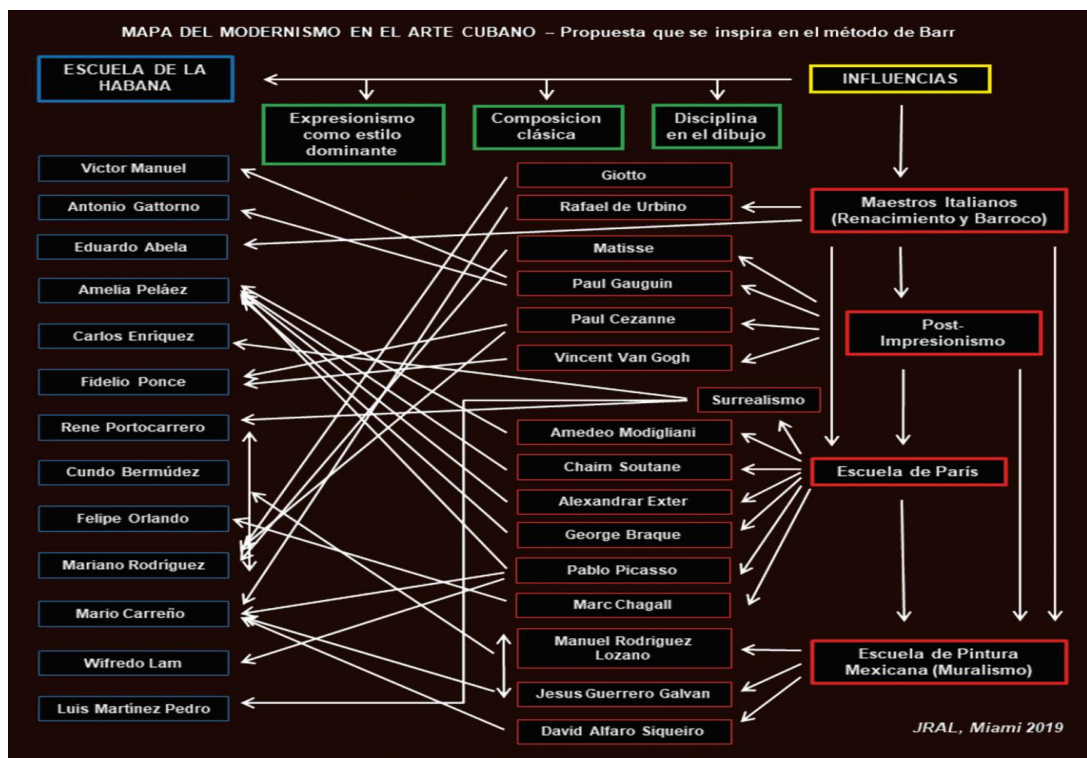


En algunos estudios suelen analizarse como proyectos independientes, coincidentes o paralelos. Y es un error. Exposición y libro son parte del mismo proyecto, lo cual se demuestra con la documentación epistolar de sus organizadores. Estudiarlos como fenómenos independientes genera erróneas conclusiones sobre la “ausencia” de algunos artistas en el proyecto, y enjuiciamientos críticos que no se ajustan a la verdad.

Anotó Barr (1944) que: “Mediante la organización sin ánimo de lucro de la Galería del Prado, la subvención de publicaciones y por su entusiasmo personal y generosidad, María Luisa Gómez Mena ha hecho recientemente más que nadie en La Habana por el avance de la cultura cubana”. Antes enfatizó que “*Pintura Cubana de Hoy* ha sido publicado por María Luisa Gómez Mena” y que el “Museo quiere agradecer a María Luisa Gómez Mena su ayuda para hacer posible la exposición” y a “José Gómez Sicre, que organizó la exposición en La Habana”. Para Barr, el libro financiado por MLGM y escrito por JGS es el “único libro sobre pintura cubana moderna”, al cual consideraba “doblemente bienvenido” por sus muchas imágenes en colores y en escala de grises, y su texto bilingüe. Al mismo tiempo aseguraba que “todos los pintores de la exposición son estudiados e ilustrados en este volumen que el museo pondrá a la venta durante la muestra”. Dejando claro que esta exhibición, a diferencia del libro, es “limitada en tamaño y alcance”. Aseguraba Barr que en la muestra “no se ha intentado presentar un estudio exhaustivo de la pintura cubana contemporánea o una historia de su desarrollo” puesto que “sólo una docena de artistas han sido incluidos y casi todos los cuadros se completaron durante los últimos cuatro o cinco años. Sólo los pintores que viven en Cuba están representados”. La muestra buscaba promocionar la producción plástica de **artistas vivos residentes en la isla**.

Quizás sea necesario agregar que este magno proyecto (de 550 obras según propuesta inicial de MLGM), que tuvo un “carácter totalmente extraoficial”, es decir, no gubernamental, fue organizado bajo las excepcionales y difíciles condiciones de un estado de guerra global, justo en los meses en que secretamente se preparaba el desembarco de Normandía (may. 1943 - jun. 1944). En medio de la escasez de todo tipo de recursos, generada por la guerra, el esfuerzo de este proyecto fue generoso en lo financiero, y titánico en lo intelectual.

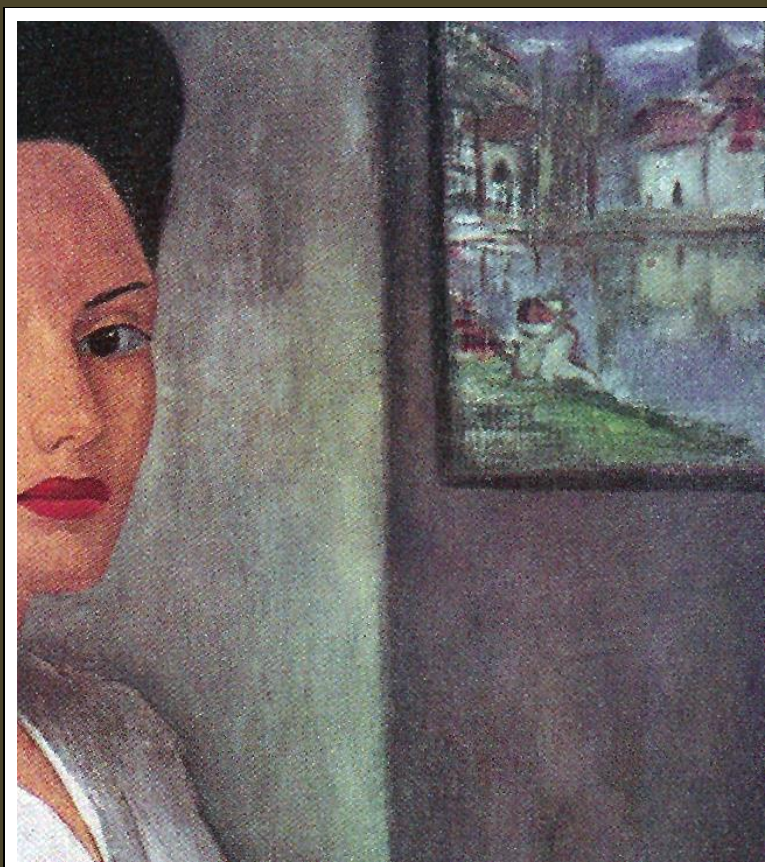
El siguiente **Mapa del Modernismo en el arte Cubano**, es una propuesta que se inspira en el método de Alfred Barr. Entre lo histórico y lo pedagógico, Barr proyectó un concepto abierto del arte moderno que organizó en una especie de árbol genealógico. Lo entendió como un “vasto almacén de ideas que podía ser utilizado por los artistas vivos, por el encuentro de nuevos puntos de vista, dependiendo de su visión, energía e independencia”. Un amplio depósito que debía organizarse para que funcionara didácticamente. En la muestra “Cubismo y Arte Abstracto” (MoMA-1936), despliega una primera tabla que desbroza el camino que va del post-impresionismo a la abstracción. En “Fuentes italianas de tres grandes tradiciones en la pintura europea” (MoMA-1939), aduciendo las implicaciones que sobre el arte moderno tenía la “gran tradición del arte europeo”, extiende una segunda tabla, desde el 1300 al 1900, que se inicia con el Giotto y que termina con los postimpresionistas. Era la extensión, hacia el pasado, de la tabla anterior que continuó reelaborando hacia 1941, y que nunca dio por terminada. En 1943, en un cuestionario enviado a los artistas modernos cubanos, Barr les preguntó: cuál es “su opinión personal sobre su propia obra”, qué es “lo que más le interesa” y cuáles son “los artistas que usted admira más”. Las respuestas de los artistas cubanos a Barr, más el texto de este último para la muestra cubana de 1944, nos permitió confeccionar este mapa de intención docente.



Miami 2019

VICTOR MANUEL

en el proyecto de Sicre – Barr



**VÍCTOR MANUEL (IG) 6 obras
(Proyecto GP-MoMA)**

JRAL, Madrid 2010

«La sublevación comenzó al principio de los años veinte bajo el **liderazgo** de Víctor Manuel (...) En 1927, justo al volver de París, realizó una exposición de su nueva obra pintada bajo la **influencia de Gauguin** y ciertos italianos. Aunque los lienzos parecen suaves hoy, ellos **causaron sensación en ese momento**»
Barr, 1944

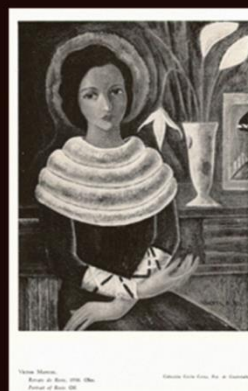
«(...) **el primero junto a Gattorno** y Sicre (el escultor) en dar la batalla por el arte nuevo, su color, **post impresionista a lo Gauguin**, es brillante y sereno, sus figuras de melancólica y estática expresión, sus paisajes majestuosos e inmutables, **es un pintor de clásica proyección**, de obra anti-anecdótica (...) pintura serena y parsimoniosa»
Sicre, PCH, 1944



1929-PCH Colección Ministerio de Educación, La Habana, 1944



1936-PCH Colección B. Gavica, La Habana, 1944



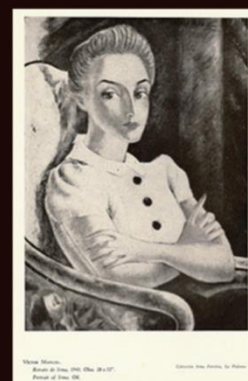
1936-PCH Colección Girón Cerna, Guatemala, 1944



1939-MoMA Lent by José Gómez Sicre, Havana, 1944



1941-PCH Colección Antonio Aguilar, La Habana, 1944



1943-PCH Colección Irma Ferreira, La Habana, 1944



Foto de Soichi Sunami
Archivo MoMA, NY

Víctor Manuel (1897-1969) pertenece a la primera generación (IG) de pintores modernos cubanos. Con él comenzamos el estudio de los artistas que se incluyeron en el proyecto Galería del Prado (GP) – Museo de Arte Moderno NY (MoMA). Participa con 6 obras. Cinco se reproducen en el libro *Pintura Cubana de Hoy* (PCH) y una se expone en la muestra del MoMA. Se presenta un breve recorrido estético del pintor, desde sus clásicos *Gitana Tropical* (1929) y *Mujer sentada* (1936), hasta uno de sus típicos paisajes con río (1939). Con dos diapositivas complementarias, como las que vemos ahora en ambas páginas, iniciamos la presentación de cada pintor.

Las diapos de la izquierda, realizadas en Madrid (2010), siempre mostrarán cómo aparecen reproducidas las obras de los artistas en los documentos de la época. En este caso, páginas del libro PCH y fotografía de Soichi Sunami en la muestra del MoMA. La diapo ofrece información sobre quién era el propietario de la obra en 1944. La diapositiva de la derecha, realizada en Miami (2020), nos muestra los datos actualizados de las piezas. Algunas obras reaparecidas en los últimos veinte años, gracias al creciente interés por el arte moderno cubano, nos devuelven el esplendor de unos colores que desconocíamos, es el ejemplo del “Retrato de Rosie”, de 1936.

La comparativa entre ambas diapositivas nos permite seguir el comportamiento del coleccionismo de estas piezas: de Ministerio de Educación a Museo Nacional, de colecciones familiares a Museo Nacional, y de colecciones familiares a otras similares generalmente asentadas en Miami. Hay obras, como el “Retrato de Emma”, que no han sido localizadas, pero gracias a la reproducción por cuatricromía de la Casa Hermanos Gutiérrez, en 1944, podemos disfrutar de su colorido. Llama la atención que el “Paisaje” pertenecía a la colección personal de Sicre, entonces Director de Galería del Prado (GP), quien presta la obra para la expo-venta del MoMA. Sin embargo, el nombre de Víctor Manuel no aparece en el listado de artistas que, según Altolaquirre (*La Verónica*, 26 de octubre de 1942) participan en la expo-venta permanente de GP, aunque queda la posibilidad, muy extraña dada la importancia del pintor, de incluirlo en la nota final del poeta cuando concluye con un “(...) y otros”. Unos meses más tarde, en carta al director del MoMA (Alfred Barr), Sicre se queja de que Víctor Manuel se demoraba con la entrega de unas acuarelas para la sección cubana que él organizaba para la Exhibición Internacional de Acuarelas en el Museo de Brooklyn: “me está dando tiempo y tiempo y no hace nada. Por esta razón yo creo que él no me dará nada” (Barr, Alfred. *Papers in The Museum of Modern Art Archives*, NY, enero 17 de 1943). Finalmente, Víctor Manuel no participa en la muestra de Brooklyn y no parece mostrar interés, al menos según los documentos que he podido estudiar, en participar en estos proyectos de la GP. Tampoco formará parte de la itinerante *Cuban Painting Today* (1944-1946), organizada desde el MoMA y extensión del mismo proyecto de GP.

VICTOR MANUEL (IG)
6 obras
(Proyecto GP-MoMA)

JRAL, Miami 2020



1929-PCH Colección MNBA



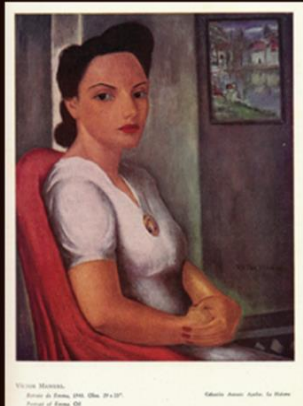
1936-PCH Colección MNBA



1936-PCH Colección Privada

PCH, Victor Manuel
Retrato de Emma, 1941,
óleo, 29 x 23"
Colección Antonio
Aguilar, Habana, 1944
No localizada

Impresión por
cuatricromía de la casa
Hermanos Gutiérrez
La Habana, 1944



1941-PCH **No localizada**



1943-PCH Colección MNBA



1939-MoMA Colección Privada

VICTOR MANUEL (Proyecto GP-MoMA)



PCH, VICTOR MANUEL
La gitana tropical, 1929, óleo, 18 ½ x 15"
 Colección Ministerio de Educación, La Habana, 1944
 Colección Museo Nacional Bellas Artes, La Habana



PCH, VICTOR MANUEL
Retrato de Irma, 1943, óleo, 28 x 22"
 Colección Irma Ferreira, La Habana, 1944
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana

Estas dos obras testimonian la carrera evolutiva del pintor es esos quince años de continuo trabajo: de los iniciales tonos fríos europeos a la explosión multicolor que caracteriza a la *Escuela de la Habana*. Sicre reconoce entonces que fue “(...) **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” (Sicre, *PCH*, 1944, pág. 24).



PCH, VICTOR MANUEL
La mujer sentada, 1936, óleo, 28 x 21"
Colección B. Gavica, La Habana, 1944
Colección Museo Nacional Bellas Artes, La Habana



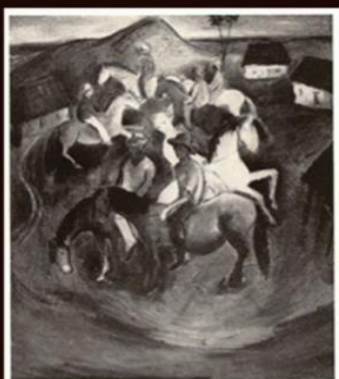
PCH, VICTOR MANUEL
Retrato de Rosie, 1936, óleo
Colección Girón Cerna, Guatemala, 1944
Colección Cernuda, Miami

La indagación que hizo Alfred Barr sobre la pintura moderna realizada en Cuba, le permitió concluir que: “La sublevación comenzó al principio de los años veinte bajo el liderazgo de Víctor Manuel (...) En 1927, justo al volver de París, realizó una exposición de su nueva obra pintada bajo la influencia de Gauguin y ciertos italianos. Aunque los lienzos hoy parecen suaves, ellos causaron sensación en ese momento”. (Barr, *MoMA*, 1944, pág. 2).

EDUARDO ABELA

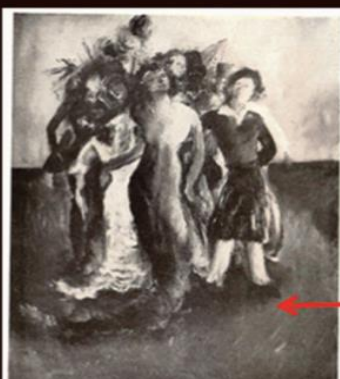
en el proyecto de Sicre – Barr





Abela.
Los Galibanos del pueblo, 1928. Óleo.
Fino collage brownes. OIL. Edición del artista.

1928-PCH Colección del artista
La Habana, 1944



Abela.
Sirena, 1928. Óleo.
Boca. OIL. Edición Prada, La Habana.

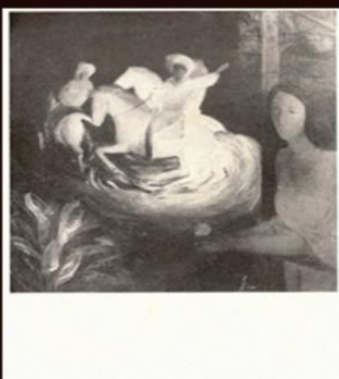
1928-PCH Colección
Privada, 1944

EDUARDO ABELA (IG) 5 obras (Proyecto GP-MoMA)

JRAL, Madrid 2010

PCH, *Sirena*, 1928, óleo
Colección privada, La Habana, 1944
No localizada

PCH, *Vega de tabacos*, 1940, óleo
Colección del artista, 1944
No localizada



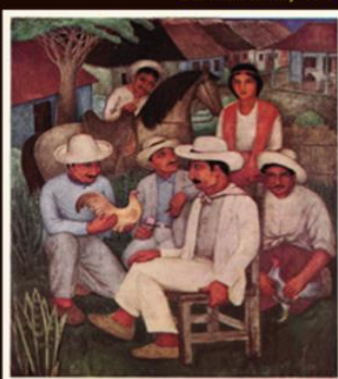
Abela.
El Adán, 1936. Óleo.
Boca. OIL. Edición del artista.

1936-PCH Colección del
artista, 1944



Abela.
Vega de tabacos, 1940. Óleo.
Fino collage brownes. OIL. Edición del artista.

1940-PCH Colección del
artista, 1944



Abela.
Impresión por cuatricromía de la casa Hermanos Gutiérrez, 1938. Óleo. 30 x 30".
Fino collage brownes. OIL. Edición del artista.

1938-PCH Colección Ministerio
de Educacion, La Habana, 1944

Eduardo Abela (1889-1965) pertenece a la primera generación (IG) de pintores modernos. Participa en el proyecto de Galería del Prado (GP) – Museo de Arte Moderno NY (MoMA) con 5 obras que se reproducen en el libro *Pintura Cubana de Hoy* (PCH). Se presenta un breve recorrido estético del pintor que incluye dos piezas de su etapa parisina de 1928, y tres antológicos lienzos que caracterizan el criollismo de su pintura hacia finales de los años treinta. Abela no forma parte del proyecto de GP. Desde inicios de la década del cuarenta, hasta 1950, su obra resulta menor, quizás debido, en ello coinciden los críticos, al esfuerzo y tiempo que le dedica a su trabajo consular y diplomático. No obstante, el vanguardismo moderno de su obra pionera, esa “extraordinaria finura espiritual” (Sicre, PCH, pág. 34), le asegura un lugar entre los grandes de la primera modernidad (V. Manuel, A. Gattorno, A. Peláez, C. Enríquez, F. Ponce y J. Arche) que sentaron las bases de la *Escuela de La Habana*.

Un estudio comparativo entre las diapositivas nos deja ver los cambios de propietarios en las pinturas de Abela que formaron parte de este proyecto: de Ministerio de Educación a Museo Nacional; importantes piezas que pertenecían al artista pasan igualmente a engrosar los fondos del Museo Nacional. Obras destacadas de la etapa inicial del Abela pintor (también fue excelente dibujante y grabador) siguen en “paradero desconocido”, sobre todo aquellas realizadas en París, es el caso, por ejemplo, de esta “Sirena”, un óleo de 1928.

La impresionante “Vega de Tabacos” de 1940 continúa sin localizarse. En PCH, la casa Hermanos Gutiérrez nos dejó una bellísima impresión por cuatricromía del premiado cuadro “Guajireros” de 1938.



1928-PCH No localizada



1928-PCH Colección MNBA

EDUARDO ABELA (IG)
5 obras (Proyecto GP-MoMA)

JRAL, Miami 2020

“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». Sicre, PCH, 1944



1936-PCH Colección MNBA

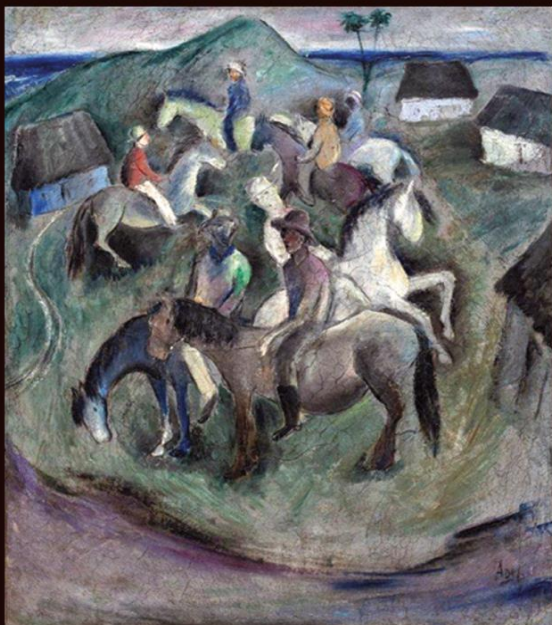


1938-PCH Colección MNBA



1940-PCH No localizada

EDUARDO ABELA (Proyecto GP-MoMA)



PCH, EDUARDO ABELA
Los Caballeros del pueblo, 1928, óleo
 Colección del artista, 1944
 Colección Museo Nacional Bellas Artes, La Habana



PCH, EDUARDO ABELA
El Adiós, 1936, óleo. Colección del artista, 1944
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana



PCH
 (reproducción del original completo)

Los dos óleos iniciales de este pequeño pero representativo conjunto (*Sirena* y *Los caballeros del pueblo*) pertenecen a la muy importante **etapa parisina** de Eduardo Abela (1927-1928). Razón tenía Alejo Carpentier cuando escribió que Abela, en París, estaba haciendo la pintura cubana que nunca se había hecho en Cuba (revista *Social*, no. 1, La Habana, 1929, pág. 51). El pintor se encontraba bastante presionado por el escritor, que con desmedido entusiasmo le insistía sobre "lo negro" insular como la llave al modernismo cubano, y le pedía color y más color, sin que tuviera tiempo el artista para reflexionar sobre el tema. Todo ello según testimonio que del pintor recoge José Seoane (*Eduardo Abela cerca del cerco*, La Habana, 1986). Finalmente Abela, sin tener idea de lo que era la negritud, le lanzó al escritor en París, con todas las fuerzas que le permitió su talento, una mezcla explosiva de expresionismo alemán con fovismo francés.

En la diapositiva de la izquierda mostramos la versión actual del conocido óleo "El Adiós", de 1936, y la versión original que de la misma obra se reproduce en PCH. Según nos comunicó la hija del pintor, Hosanna Abela, "recuerdo que *El Adiós* había ido a una exposición en Nueva York, y regresó con un hueco imposible de restaurar, por lo que mi padre sacrificó parte del cuadro recortándolo" (comunicación personal vía *email*, 23 de junio de 2010).

El primer plano de “la guajira”, que no parece muy a gusto con esa separación, según expresión de su rostro, desapareció, y la despedida parece ahora dirigirse al espectador del lienzo mutilado. Guajiros y negros, caballos y gallos, dentro de una composición centrípeta de bohíos que forman el batey, son las claves iconográficas que utiliza el pintor, “abordando siempre con amplitud una serie de temas cubanos donde insiste con óptimos resultados” (Sicre, PCH, pág. 34).

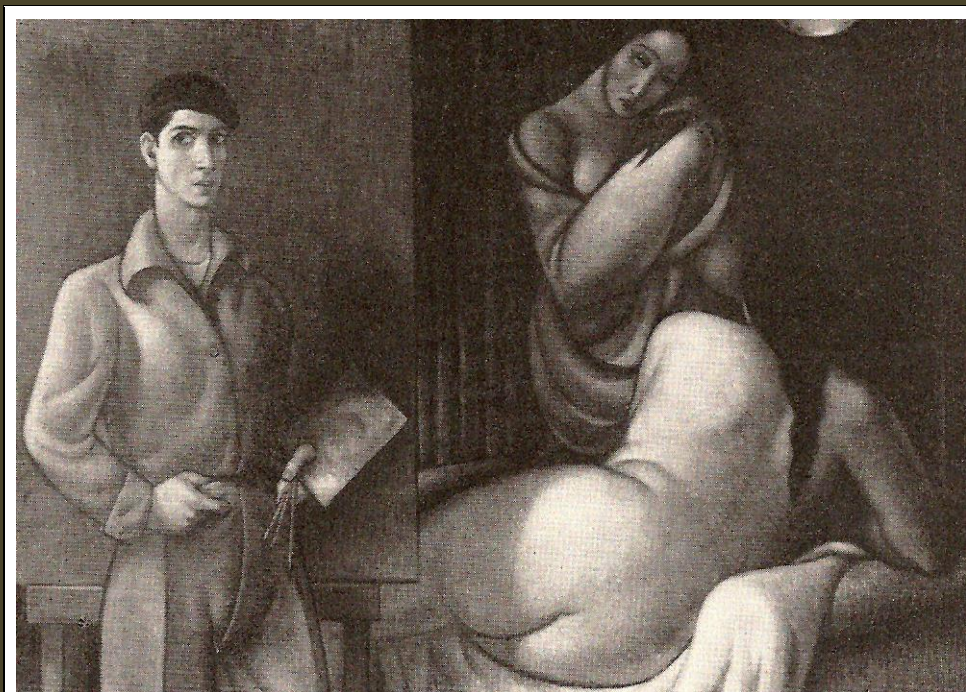
Su premiada tela “Guajiros”, de 1938, constituye un hito del modernismo cubano, que recrea un ambiente idealizado, una escenografía teatralizada y estática de la vida rural, muy diferente a sus dinámicas composiciones anteriores.

(Proyecto GP-MoMA) **EDUARDO ABELA**



PCH, EDUARDO ABELA
Guajiros, 1938, óleo, 33 x 28”
Colección Ministerio de Educación
La Habana, 1944
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes, La Habana

ANTONIO GATTORNO
en el proyecto de Sicre – Barr



ANTONIO GATTORNO (IG)
4 obras
(Proyecto GP-MoMA)

JRAL, Madrid 2010

Gattorno, junto con Víctor Manuel y Sicre (el escultor), forma «la primera avanzada de arte que habría de encauzar la plástica de Cuba (...) tomando como punto de partida la obra de Gauguin y del pintor italiano Felice de Carena [la pintura del nuevo orden: clasicismo + pintura realista + simbolismo + surrealismo + metafísico]» Sicre, PCH, 1944



1926-PCH Colección Ministerio de Educación, La Habana, 1944



1938-PCH Colección Ministerio de Educación, La Habana, 1944



1941-PCH Colección del artista, 1944



1944-PCH Colección Privada La Habana, 1944

Antonio Gattorno (1904-1980) pertenece a la primera generación (IG) de pintores modernos. Participa en el proyecto de Galería del Prado (GP) – Museo de Arte Moderno NY (MoMA) con cuatro obras que se reproducen en el libro *Pintura Cubana de Hoy* (PCH). A esta cuenta total se le podría añadir su “Autorretrato”, que aparece reproducido en el lugar donde debería estar una fotografía del pintor, realizada por Julio Berestein, y que no pudo ser hecha por encontrarse el artista residiendo en los Estados Unidos (en la página 52 de este cuaderno se ilustra dicho autorretrato).

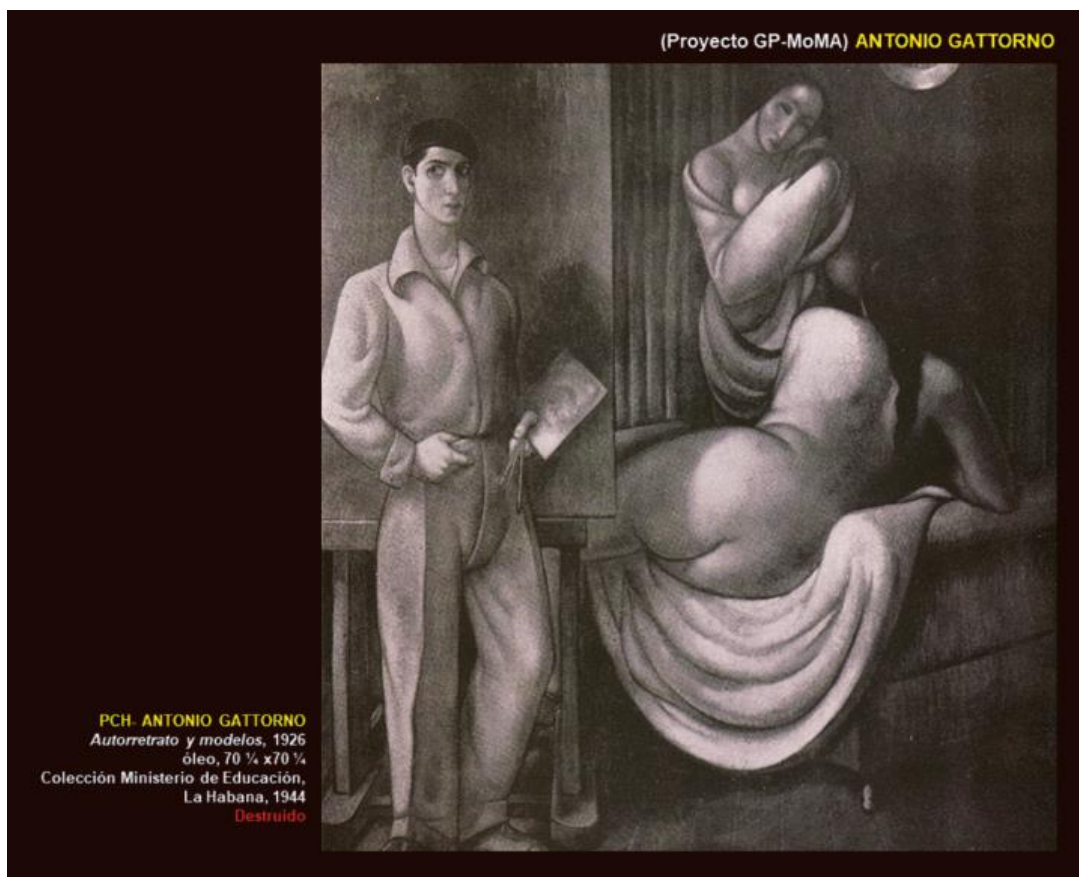


Isabel, 1941, óleo
Colección Privada

Los elogios de José Gómez Sicre, sobre el control técnico del pintor, no deben pasar por alto: “alumno distinguido”, “oficio pleno de pintor formado al calor de serias disciplinas”, “peculiar sentido del color”, “conocimiento y agudo sentido de la composición”, “depurado oficio”. Todo ello le permite, concluye, que junto con Víctor Manuel sea “el primero y único aporte de liberación” del academicismo en que estaba amordazada la pintura cubana (*Pintura Cubana de Hoy*, pág. 43). Participa en la sección cubana organizada por el crítico para la Bienal Internacional de Acuarelas del Museo Brooklyn, 1943. Pero, definitivamente, la integración de Gattorno a la corriente surrealista-figurativa internacional desde Nueva York, donde reside, lo aleja de la consolidación de un modernismo plástico cubano caracterizado por el barroco de las formas y el uso de los colores.

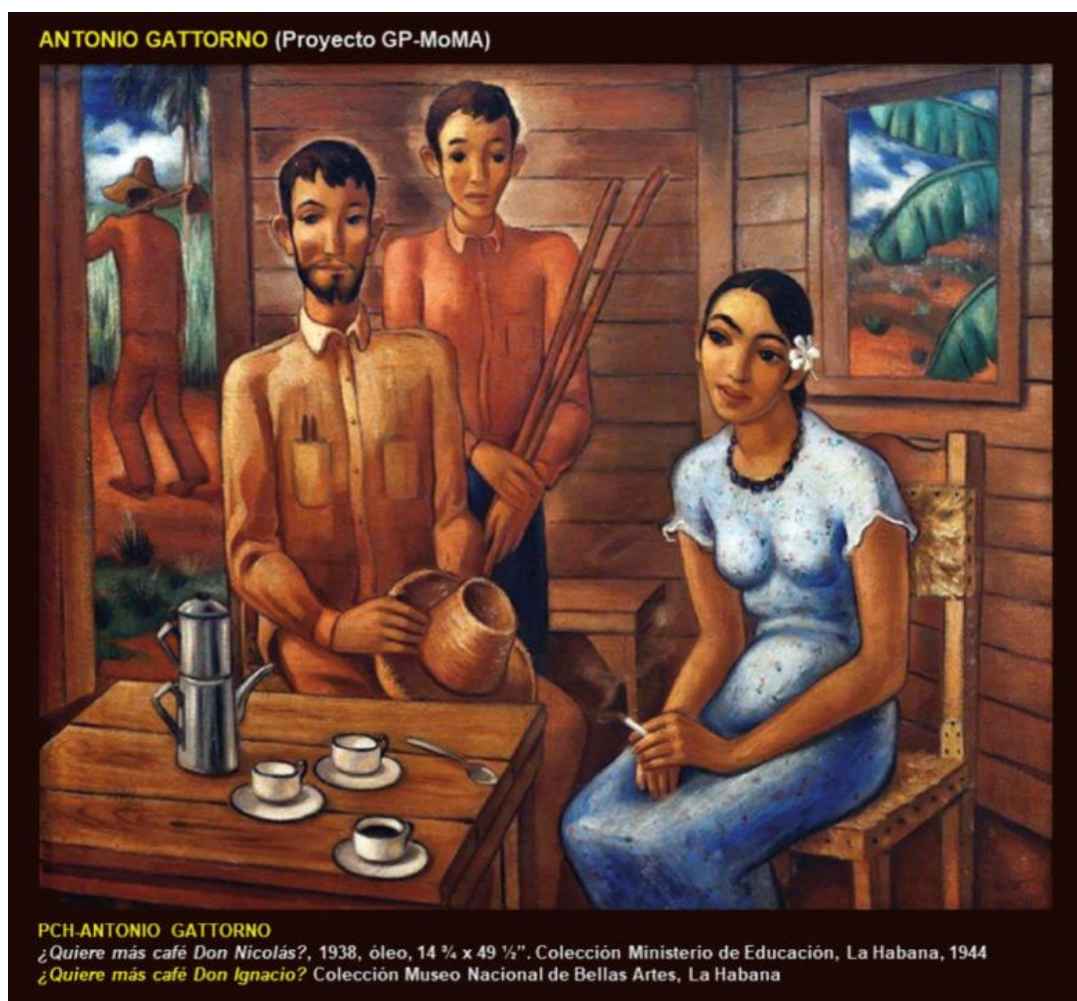
El premiado *Autorretrato y modelos*, óleo de 1926, es una muestra conceptual y compositiva muy novedosa dentro del arte cubano del momento, que testimonia la rica cosecha que recoge el pintor en sus estudios estéticos por varias ciudades de Europa. Una obra que fusiona elementos manieristas, ecos a lo Gauguin, y un realismo anti-académico extraño, que la convierte en una de las más tempranas **propuestas surrealistas** para Cuba. Una composición subjetiva y absurda, que es la suma de dos mitades por la vertical, proporcionalmente alteradas (ellas atrás, vienen hacia delante), entre la realidad altiva y egocéntrica del artista que posa para el espectador, y la fantasía del arte en la forma de unas modelos idealizadas que todavía no habitan en el lienzo “vacío” del pintor. Él es la materia, ellas son su imaginación, su energía. Este estado de ensoñación, de fenómeno de interferencia, suma de realidad y ficción, de vigilia y sueño, nos recuerda la propuesta de Breton en su *Manifiesto Surrealista* lanzado dos años antes (1924). Pero es también, esta tela, un lamentable testimonio de la destrucción del arte causado por el desinterés y la desidia. Respecto a su pérdida irreparable, el bien enterado Ramón Vázquez Díaz me comentó que “sólo tengo los vagos recuerdos de [Jorge] Rigol, que contaba que este cuadro, propiedad del Estado Cubano, así como otros, de los que sólo recuerdo un Amelia de los años 30, estaban almacenados, por no decir tirados, en una habitación alta en una azotea de La Habana, y que fueron destruidos durante un ciclón que azotó La Habana. Recuerda que no existían Salas Cubanas, ni aún para las obras premiadas. Muchas obras adornaban oficinas estatales y aún casas de algunos funcionarios. Sólo lamento no haberle preguntado o no recordar al menos la fecha del ciclón” (comunicación personal vía email, martes 6/07/2010 22:04). Hoy fuera esta obra, en las Salas Cubanas del Museo Nacional, uno de sus hitos más representativos, entre los primeros del modernismo cubano, con gran peso visual para ciertas tendencias del arte contemporáneo.

Intentemos desbrozar caminos y ofrecer, tentativamente, algo de luz sobre la desmemoria o la pregunta no hecha a Rigol, según se lamenta nuestro querido Vázquez: ¿cuál es la probable fecha en que se destruyó la obra de Gattorno, “Autorretrato con modelos”, a consecuencia de una imprudente desidia cubana que dejó, a expensas de las fuerzas de la naturaleza, un patrimonio que debió custodiar? Hay un lapso de diez años para proponer, que abarca desde la publicación de la obra en *Pintura Cubana de Hoy* (La Habana, 1944), hasta la creación del nuevo y definitivo Museo Nacional Palacio de Bellas Artes en 1955, donde el cuadro, de gran formato, hubiera estado expuesto en Sala, ya que fue adquirido por el Ministerio de Educación como premio en el Salón Nacional de Pintura y Escultura celebrado en 1935, según se publica en PCH.



¿Qué ciclón, que azotó a La Habana, pudo destrozar el cuadro, según le contó Rigol a Vázquez? Pues tenemos un listado, científicamente verificado (*Cronología de las tormentas tropicales y huracanes que han afectado a La Habana*, por Carlos Manuel González-Ramírez y Luis Enrique Ramos Guadalupe), de tres ciclones (excluyendo el anterior “Huracán de Cienfuegos” que no afectó a La Habana, y que coincide con el año de la premiación de la obra en 1935): uno conocido como “El Huracán de 1944”, que cruza la Habana con categoría 4, con rachas pico de 262 km/h, 175 mm de lluvias acumuladas, dejando 319 muertos y pérdidas evaluadas en cuarenta millones de pesos. Otros dos ciclones de moderada intensidad ocurren entre septiembre y octubre de 1948. Es probable, si no surge otro dato que lo rectifique, que la lamentable pérdida de la obra de arte haya ocurrido en esos violentos días 17 y 18 de octubre de 1944. De modo que el cuadro original es destruido al mismo tiempo que una reproducción del mismo se daba a conocer a través del libro *Pintura Cubana de Hoy*, junto a la expo-venta itinerante organizada por el MoMA de Nueva York y la Galería del Prado de La Habana, *Cuban Painting Today*, que se encontraba en ese momento en el Munson-Williams-Proctor Art Institute, Utica, Nueva York (Oct. 1-30). Es penoso, sin dudas.

¿Quieres más café Don Nicolás?, obra premiada en 1938, constituye una de las telas más comentadas del modernismo cubano, arquetipo del “criollismo”, del campesino en su entorno rural. Es tema que genera una amplia cantidad de cuadros, en Gattorno y otros pintores, generalmente marcados por la ingenuidad del acercamiento. Un **idealismo social** construido con los modos expresivos del post-impresionismo a lo Gauguin y un intencionado “primitivismo”, pero que sienta las bases renovadas del género “campesino”, una de las cartas de presentación “nacionalista” de la *Escuela de la Habana*. En esta composición se aúnan cuatro ingredientes: el diálogo inteligente y fluido entre interior y exterior, el extraño futurismo de una cafetera metálica que deviene vértice destacado en la estructura de la escena rural, y las contrapartes sexuales que se establecen entre los personajes. Con rostros y cuerpos inflexibles, los guajiros tiesos, adulto y adolescente, se muestran en una gama cromática cálida que se integra al entorno interior del bohío con todos sus accesorios. Todo lo contrario de la guajira de semblante delicado, que ligeramente torcida y con vestuario ceñido que desnuda su torso con los colores del cielo exterior, sostiene entre sus dedos, entre sus muslos, un cigarrillo erecto, cuasi erótico.



Este detalle de la guajira fumadora, muy atípico y que no recuerdo en otra pintura cubana, proyecta esa imagen de libertad, de independencia femenina, aunque en realidad fue argucia muy conveniente para las ventas de la *American Tobacco Corporation* que promocionaba así sus “antorchas de la libertad”. La gracia, el simbólico cigarrillo, el café con sus aparejos, la exaltación del amor físico y hasta los dos trozos de cielo que nos pinta Gattorno, pertenecen a la guajira. Finalmente Don Nicolás -que nos mira con manifiesta desconfianza y que guarda sus tabacos en el bolsillo de su guayabera-, en algún momento que no he podido determinar se convierte en Don Ignacio, y la fecha del cuadro se mueve entre el 36 y el 38. Es posible también, en una especie de extendida interpretación de esta **alegoría rural**, que Don Nicolás seamos nosotros, el espectador, ese cuarto ingrediente del cuadro, y la guajira agraciada y presumida nos convida a una taza de café, ya servida en el extremo de la mesa que más cerca nos queda. Ella no nos mira, pero nos ofrece, con inclinación afectiva, sus atributos.

Una rápida lectura del siguiente óleo de 1940, *La Siesta*, nos muestra los ingredientes bases del “criollismo” en el modernismo cubano: la guajira, el bohío y el campo. Pero esta sería una lectura limitada, que por rápida no nos deja ver las posibilidades interpretativas de esta obra luminosa y simbólica, que se regodea en los detalles físicos, y que parece proponernos un viaje al pasado y a la muerte a través de la profundidad de los sueños. La escena ofrece extrañas relaciones entre el desnudo de la cama, el sueño y la realidad subjetiva surrealista. La “omnipotencia del sueño” decía André Breton (1924). Los surrealistas “estudiaron los sueños y las visiones” decía Alfred Barr (1936).

Recorremos, casi escaneamos con la vista, el sutil desnudo, sensual pero sin matiz erótico, entre pliegues de telas cuidadosamente desordenados, hasta el lazo rojo que la viste con engañosa ingenuidad, y aquí Eros sí se nos manifiesta. Las flores blancas en el agua, ¿castidad o pureza moral?, fueron su última visión.

A la altura del lazo, en el cabecero de la cama, se nos presenta un paisaje oscuro y tormentoso que recuerda el paso del alma entre las brumas del Estigia. Los pliegues del mosquitero nos conducen al retrato de una dama antigua, ¿algún familiar o ente tutelar que protege con su mirada el viaje de la joven a través de la siesta profunda? Finalmente, por una ventana, la vista se nos escapa junto a una mariposa que revolotea en el campo cubano. ¿Será el alma o *psyche* femenina y viajera de la fallecida, o la dormida, símbolo de transformación y resurrección como apuntan las tradiciones? Dormir es un modo de fallecer con posibilidad de retorno.

La estética de Gattorno vuelve a tender puentes entre realidad y fantasía. En estas tres telas - *Autorretrato y modelos* (1926), *¿Quieres más café Don Nicolás?* (1936-38) y *La Siesta* (1940)- reproducidas en PCH, el pintor tiene en cuenta al espectador, como si fuera un sujeto de su composición, en un aparente *performance*. Sin dudas, estas pinturas de Gattorno, inmersas en las posibilidades simbólicas del surrealismo, tendencia pictórica que va a desarrollar a lo largo de su carrera, devienen en composiciones intelectualizadas, prestas a la interpretación más que al simple goce de lo decorativo. En ello también se distancia Gattorno de las propuestas barrocas y ornamentales de la *Escuela de La Habana*, distancia que ahonda tan pronto abandona los clichés iconográficos que definen “lo cubano”.

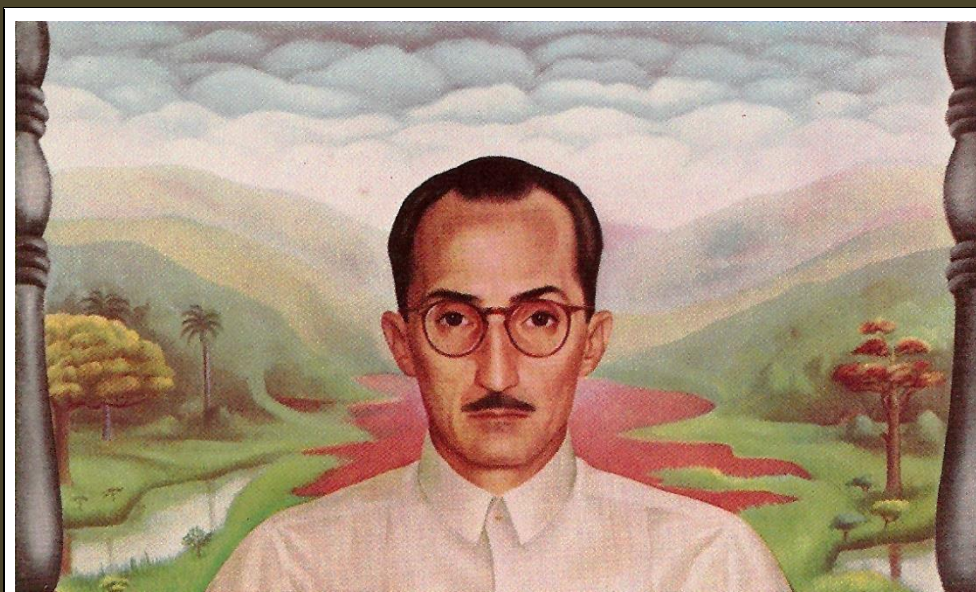


PCH- **ANTONIO GATTORNO**. *La Siesta*, 1940, óleo. Colección privada, La Habana, 1944. Colección Rosa Mora

Miami 2020

JORGE ARCHE

en el proyecto de Sicre – Barr



JORGE ARCHE (IG) 6 obras (Proyecto GP-MoMA) JRAL, Madrid 2010



Jorge Arche.
"El hombre y el niño" (1937). Óleo, 104 x 107.
"El niño y el niño" (1937).
Colección Museo de Arte Moderno, NY.

**1937-PCH Colección
Ministerio de Educación,
La Habana, 1944**



Jorge Arche.
"Retrato de María" (1938). Óleo, 104 x 107.
"Retrato de María" (1938).
Colección del artista.

**1938-PCH Colección del
artista, 1944**



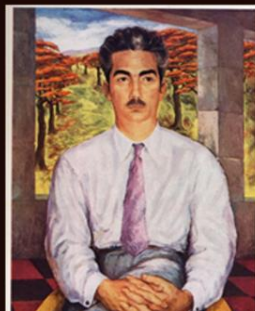
Jorge Arche.
"Retrato de María" (1940). Óleo, 104 x 107.
"Retrato de María" (1940).
Colección del Museo de Arte Moderno, NY.

**1940-PCH Colección Galería del
Prado, La Habana, 1944**



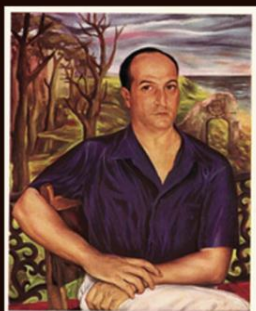
Jorge Arche.
"Retrato de Jorge Mañach" (1942). Óleo, 104 x 107.
"Retrato de Jorge Mañach" (1942).
Colección del Museo de Arte Moderno, NY.

**1942-PCH Colección Jorge
Mañach, La Habana, 1944**



Jorge Arche.
"Retrato de Juan Marinello" (1943). Óleo, 104 x 107.
"Retrato de Juan Marinello" (1943).
Colección del Museo de Arte Moderno, NY.

**1943-PCH Colección
Marinello, 1944**



Jorge Arche.
"Retrato de H. de Ayala" (1943). Óleo, 104 x 107.
"Retrato de H. de Ayala" (1943).
Colección del Museo de Arte Moderno, NY.

**1943-PCH Colección H. de
Ayala, La Habana, 1944**

"(...) su pintura es el vehículo de su curiosidad para indagar la **esencia de los material y de lo psíquico** (...) pintor de personalidad definida y acucioso oficio que se luce con maestría, **imprecedente en la pintura cubana, en el género del retrato** (...) lleva el realismo que quiere obtener, más distante de la realidad cotidiana y conduce su indagación, más que a la piel o al brillo de la hoja, a las venas, a la sangre, a la savia (...) goza en definir, **por la luz, por el color**, el suelo en que se está produciendo". Sicre, *PCH*, 1944

**Impresión por
cuatricromía de la casa
Hermanos Gutiérrez
La Habana, 1944**

Jorge Arche (1905-1956) pertenece a la primera generación (IG) de pintores modernos. Participa en el proyecto de Galería del Prado (GP) – Museo de Arte Moderno NY (MoMA) con seis obras que se reproducen en el libro *Pintura Cubana de Hoy* (PCH). Todas las obras reproducidas, excepto el "Retrato de Jorge Mañach" (no localizado), hoy forman parte de la colección del Museo Nacional de La Habana. La pequeña muestra ofrece un recorrido estético que va del neo-primitivismo de su maduración en 1937, cuando su pintura deviene, según Sicre, en "vehículo de su curiosidad para indagar la esencia de lo material y lo psíquico" (PCH, p. 160), hasta el expresionismo de sus más recientes retratos de 1943.

Las dos etapas estilísticamente diferenciadas están muy bien representadas en el libro. Sus **retratos pintados**, junto a los retratos fotográficos de Berestein más los realizados por otros pintores que se suman al proyecto, convierten a *Pintura Cubana de Hoy* en un antológico catálogo del género. Arche es el pintor moderno del retrato psicológico, que no se detiene en el parecido más que en la expresión de las manos y la mirada. Gómez Sicre, desde el inicio de sus proyectos de exhibición de arte moderno en La Habana, incorporó la obra de Arche. Sirva de ejemplo demostrativo su "Exposición Algunos Pintores Cubanos Modernos" (Lyceum, agosto de 1943), la expo-venta permanente de Galería del Prado (a partir de octubre de 1942 y citado el pintor en la lista de artistas de la GP publi-

cada por Altolaguirre en la mini-revista *La Verónica*) y “Una exposición de pintura y escultura modernas cubanas” (Institución Hispanocubana de Cultura, junio de 1943).

Según algunos autores, una obra de Arche, por interés de Sicre, participaba en la muestra cubana del MoMA en 1944, pero por retrasos en el envío no pudo estar (sin embargo, es dato que a día de hoy no he podido confirmar documentalmente). Cuando la exposición itinerante del MoMA, “Cuban Painting Today”, se trasladaba de Utica (Nueva York) a Chicago (Illinois), en noviembre de 1944, se inauguraba al mismo tiempo en el Lyceum de La Habana la muestra personal “Arche” con 19 obras, algunas de ellas reproducidas en PCH. Entonces Sicre publica ese mes “Retratos de Arche”, una reseña de esta exhibición, demostrando el aprecio por la obra del retratista. Nadie mejor que el crítico de PCH para recordar en término plásticos y sicológicos la primera etapa del pintor, que contrasta con sus más recientes creaciones: “los azules y los blancos, las tostadas pieles, la actitud desenfadada y valiente, el ancho contorno de los personajes y las cosas, la síntesis un tanto plana pero precisa que hacía al retratado vivir para la eternidad una última etapa plástica de oxígeno y sol”. (Sicre, “Retratos de Arche”, recorte de prensa, noviembre de 1944. Archivo Digital JRAL).

(Proyecto GP-MoMA) **JORGE ARCHE**



PCH, JORGE ARCHE

Mi mujer y yo, 1937, óleo, 48 x 40"

Colección Ministerio de Educación, La Habana, 1944
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana



PCH, JORGE ARCHE

Retrato de Mary, 1938, óleo, 36 x 30"

Colección del artista, 1944
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana

JORGE ARCHE (Proyecto GP-MoMA)



PCH, JORGE ARCHE, *Descanso*, 1940, óleo, 50 x 60"
 Colección Galería del Prado, La Habana, 1944
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana

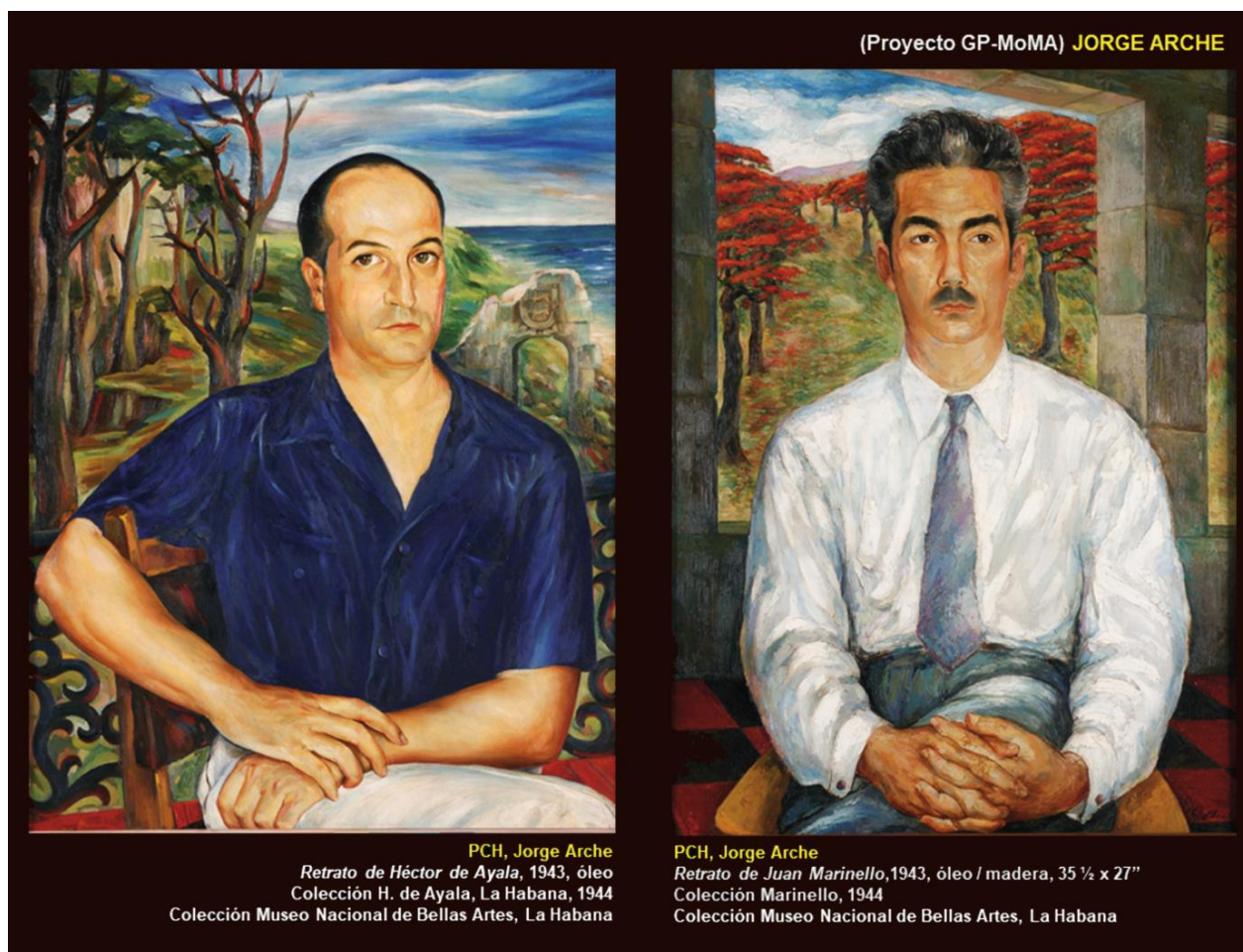
Impresión por cuatricromía
 de la casa Hermanos Gutiérrez, La Habana, 1944



PCH. JORGE ARCHE
Retrato de Jorge Mañach, 1942, óleo / madera, 35 x 27"
 Colección Jorge Mañach, La Habana, 1944
 No localizada

Mi mujer y yo (1937), obra premiada en el Salón Nacional de 1938, el *Retrato de Mary* (1938), el *Descanso* (1940) y el *Retrato de Jorge Arche* (1942), son cuatro antológicas pinturas de ese periodo inicial metafísico, con fondos que yuxtaponen un primitivismo medieval, ingenuo y fantástico, con un primer renacimiento de colorido vigoroso, característico de la *Escuela de la Habana* y que tanto impresionó a Barr. Luego se extiende Sicre en detalles descriptivos que van de la forma al contenido: “síntesis de pintura extendida y lisa”, “pausada investigación de su modelo”, “supresión de toda atmosfera, del movimiento, de la emoción”, “precisión meticulosa” y “profundidad de la materia, la gracia sin halago y sin ironía”. (Sicre, “Retratos de Arche”, recorte de prensa, noviembre de 1944).

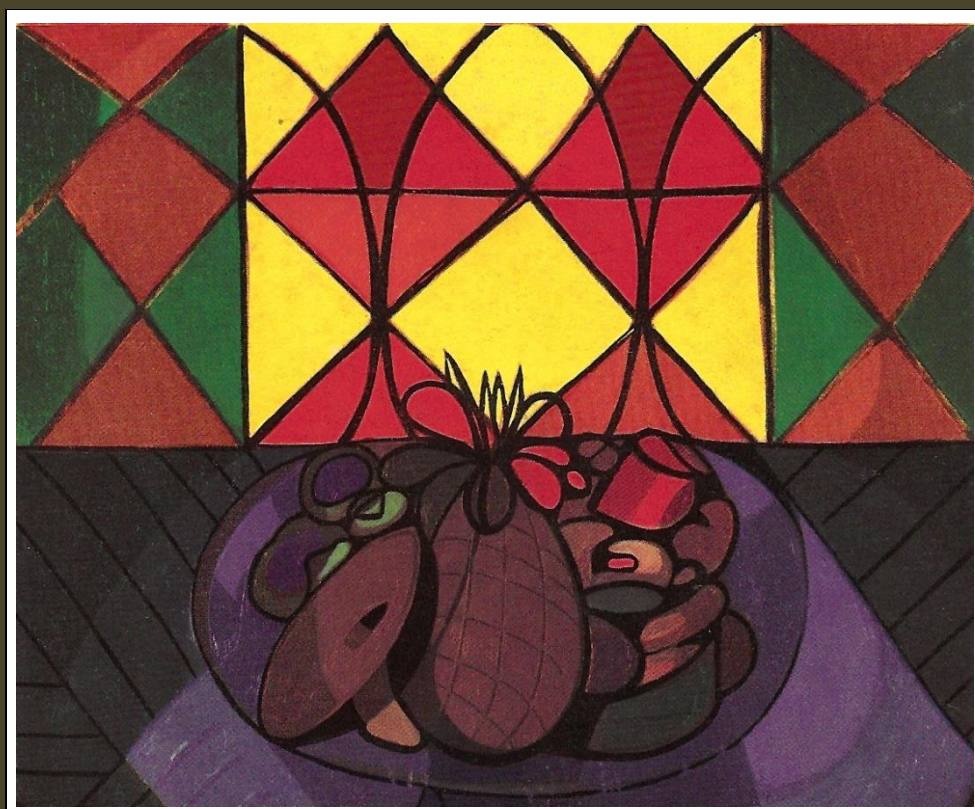
Para los retratos de su última creación escribe Sicre, “expone una notoria metamorfosis, tanto en su técnica como en su actitud frente al modelo. Ahora, el detenido mirar de pintor ha cedido a una más presurosa e impulsiva manera de conducirse”, “hay un cultivo mayor de la emoción, del gesto, de la expresión, de la materia pictórica que ha transgredido aquella categoría de tabla vidriada y pulcra para entusiasmarse con el pigmento oleaginoso, con la pincelada ancha y vertiginosa”, en busca de una “contrastación más violenta y expresionista”. (Sicre, “Retratos de Arche”, recorte de prensa, noviembre de 1944).

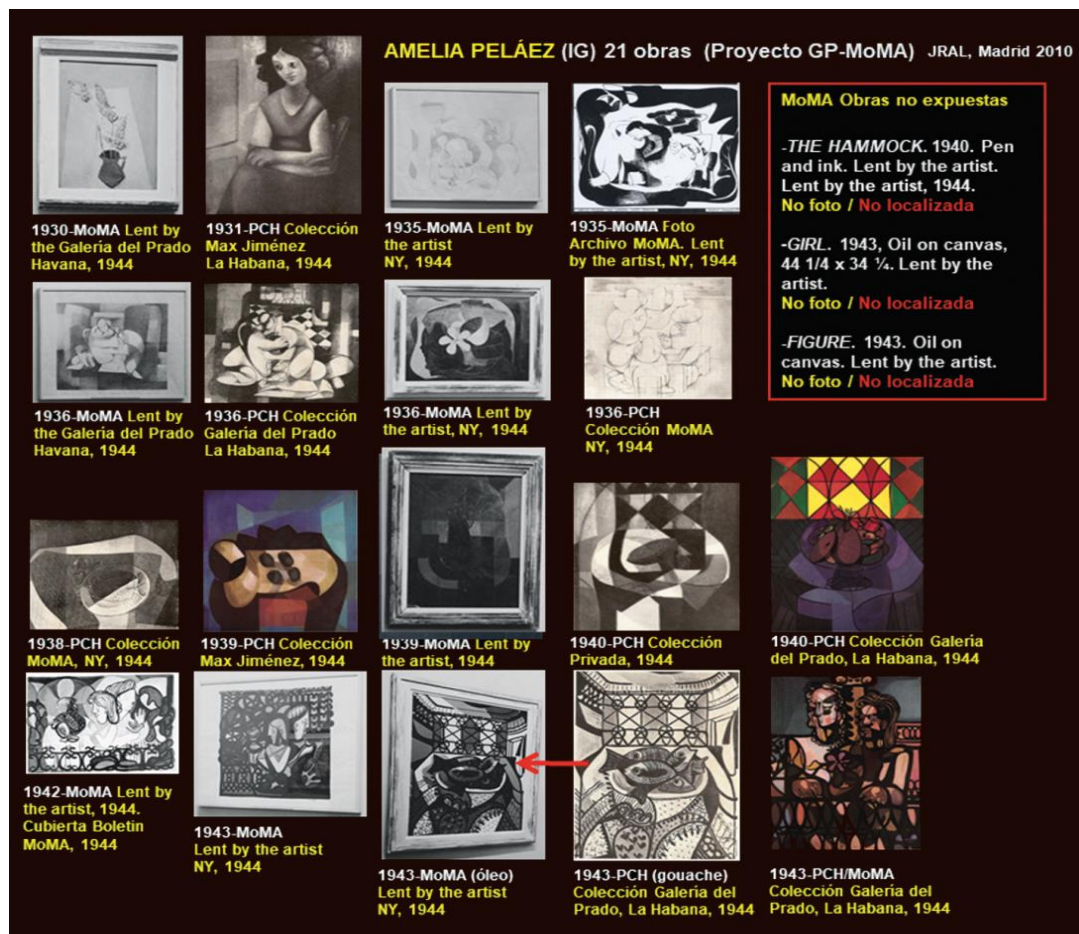


Miami 2019

AMELIA PELAEZ

en el proyecto de Sicre – Barr





Amelia Peláez (1896-1968) pertenece a la primera generación (IG) de pintores modernos. Participa en el proyecto de Galería del Prado (GP) – Museo de Arte Moderno NY (MoMA) con 21 obras. Nueve se reproducen en el libro *Pintura Cubana de Hoy* (PCH) y diez se exponen en el MoMA. Una de las obras expuestas, “Las Hermanas” (gouache de 1943), aparece reproducida en el libro. En el recuadro rojo aparecen las otras tres piezas que finalmente no fueron exhibidas (MoMAExh_0255_MasterChecklist).

Indudablemente, fue una de las figuras mejor representadas en el proyecto, gozando de la predilección de Sicre y Barr, quienes valoraron altamente su trabajo. De ella se muestra, entre libro y exposición, una pequeña retrospectiva bien representativa, que tiene su génesis en la anterior y reciente que Sicre le había organizado en la Institución Hispano-Cubana de Cultura (del 27 de julio al 16 de agosto de 1943). Es un recorrido estético que abarca desde sus trabajos parisinos iniciando los años treinta, hasta sus últimas producciones más coloridas y barrocas, pasando por ese periodo intermedio que osciló entre el cubismo y la abstracción.



La diapositiva de la izquierda (Madrid 2010) nos muestra las obras reproducidas en PCH y las que fotografió Soichi Sunami en la muestra del MoMA. El proyecto incluyó once piezas de los años treinta (con cinco dibujos importantes), y diez de los años cuarenta. Esta diapo también ofrece información sobre quiénes eran los propietarios de las obras en 1944. Entonces desconocíamos los colores de muchos trabajos por encontrarse en “paraderos desconocidos”.

Para la muestra itinerante que organiza el MoMA, *Cuban Painting Today* (1944-1946), del conjunto de obras de Amelia se excluye el gouache “Las hermanas”, que ha sido comprado por la actriz y escritora estadounidense Ilka Chase por \$107 (MoMAExh_0255_MasterChecklist), pero se agregan dos nuevas obras: “The Couple” (1943, gouache) y “Flower” (1943, oil) - MoMA, Circulating Exhibitions, II.1/49(3)-.

En el listado de la muestra itinerante, de octubre 5 de 1945, en el Museo de Arte de San Francisco (archivo SFMoMA), las dos obras compradas por el MoMA de NY (*Girls* y *Fishes*) han sido retiradas, y las dos agregadas (*The Couple* y *Flower*) ya no están a la venta, lo que hace pensar que fueron igualmente adquiridas. Desconozco las imágenes y paradero de estas dos últimas piezas.

En los años 1980s, algunas obras importantes de los pintores modernos se exhibieron en el Museo Cubano de Arte y Cultura de Miami, y publicadas en sus catálogos, pero fue una información bastante desconocida fuera del reducido ámbito cultural de la ciudad. Igualmente se desconocían las obras cubanas que se guardaban en los fondos de colección del MoMA de NY.

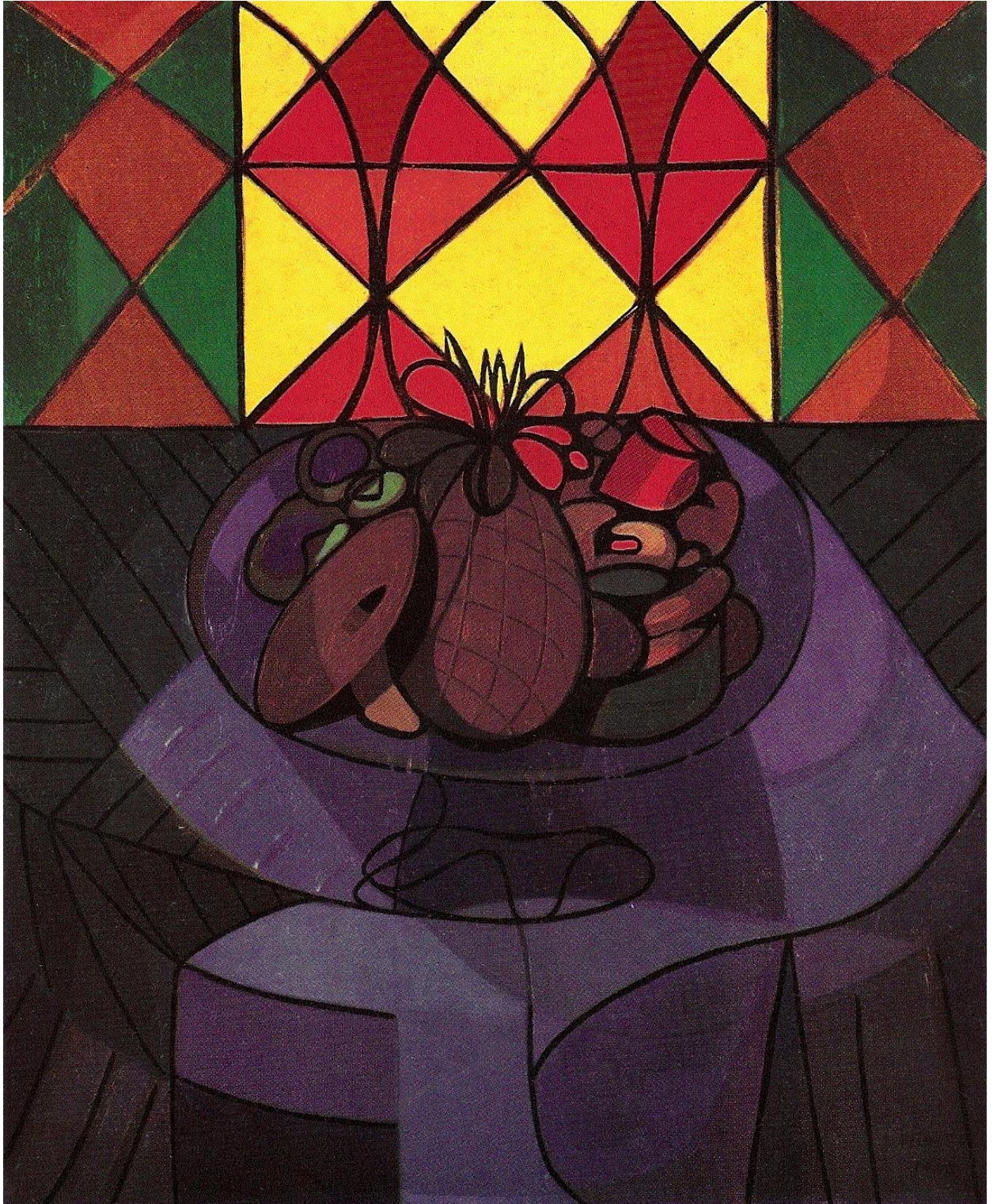
La diapositiva anterior (Miami 2020) nos muestra los datos actualizados hasta esa fecha. Sólo tres dibujos se encuentran en la colección del Museo Nacional de la Habana, circulando la mayoría de estos trabajos por los canales del coleccionismo privado y familiar. En las últimas dos décadas, a través de ventas, subastas y exposiciones, hemos ido conociendo, gradualmente, el paradero de estas piezas: cuatro pertenecen a la colección del MoMA de NY y el resto permanece en colecciones familiares. Siete continuaban “no localizadas”, pero recientemente el profesor Juan Martínez me ofreció información sobre el paradero de “Flowers” (1930), un óleo sobre arpillera que originalmente formaba parte de la colección de Galería del Prado, quien prestó la obra para esta muestra en el MoMA (“Check List”, *Museum of Modern Art Bulletin*, 1944, p. 14). También localizamos el dibujo “La costurera” (1936) en MALBA, Argentina.

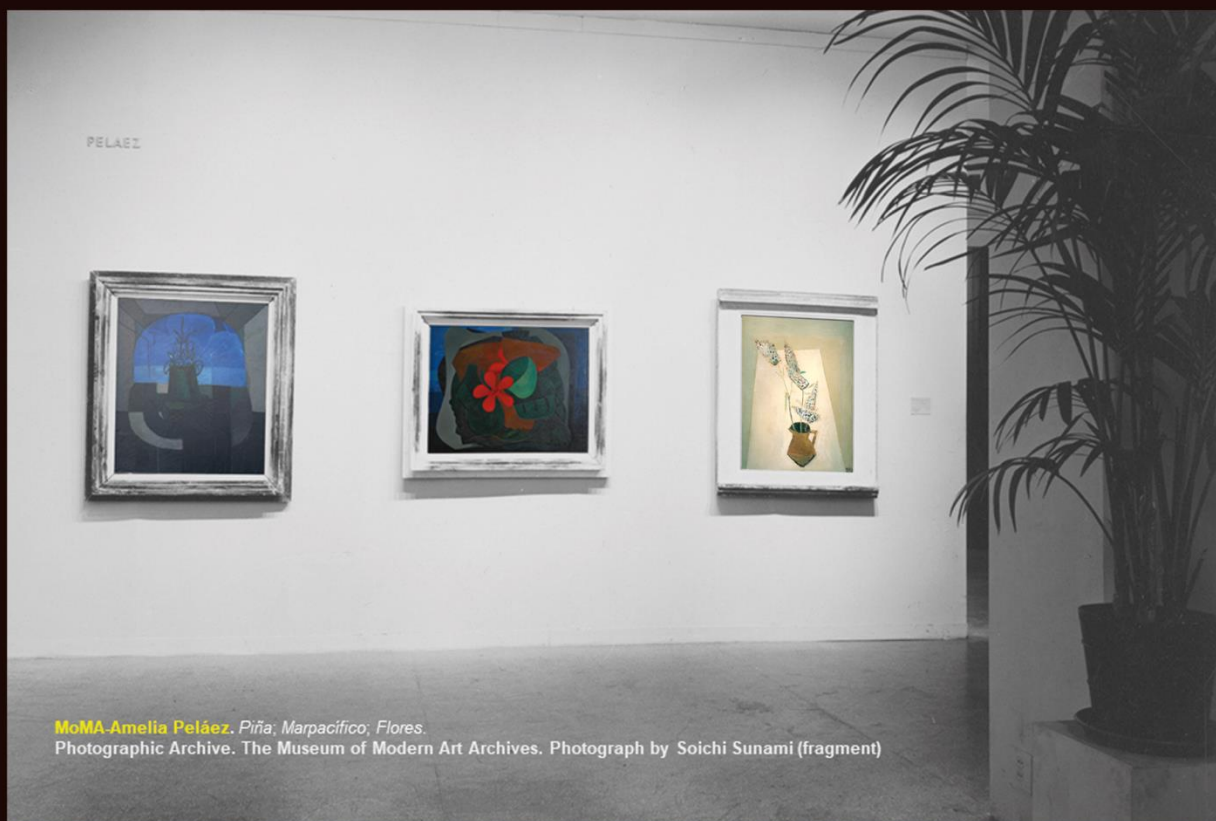
Estas reapariciones, gracias al creciente interés por el arte moderno cubano, nos devuelve el esplendor de unos colores que desconocíamos. Es el ejemplo de “Las hermanas”, “Balcón” y “Pescados”.



Amelia Peláez *Flowers*, 1930
Óleo sobre arpillera, 37 x 29 5/8 in. Colección Privada.
Archivo Digital del Profesor Juan Martínez

Amelia Peláez. *Frutas*, 1940
Óleo. 38 x 31 1/2
Fruits, Oil.
Colección Galería del Prado, La Habana 1944
(*Pintura Cubana de Hoy*, La Habana, 1944 [p.63]).
Impresión por cuatricromía de la casa Hermanos Gutiérrez, La Habana, 1944.
NO LOCALIZADA



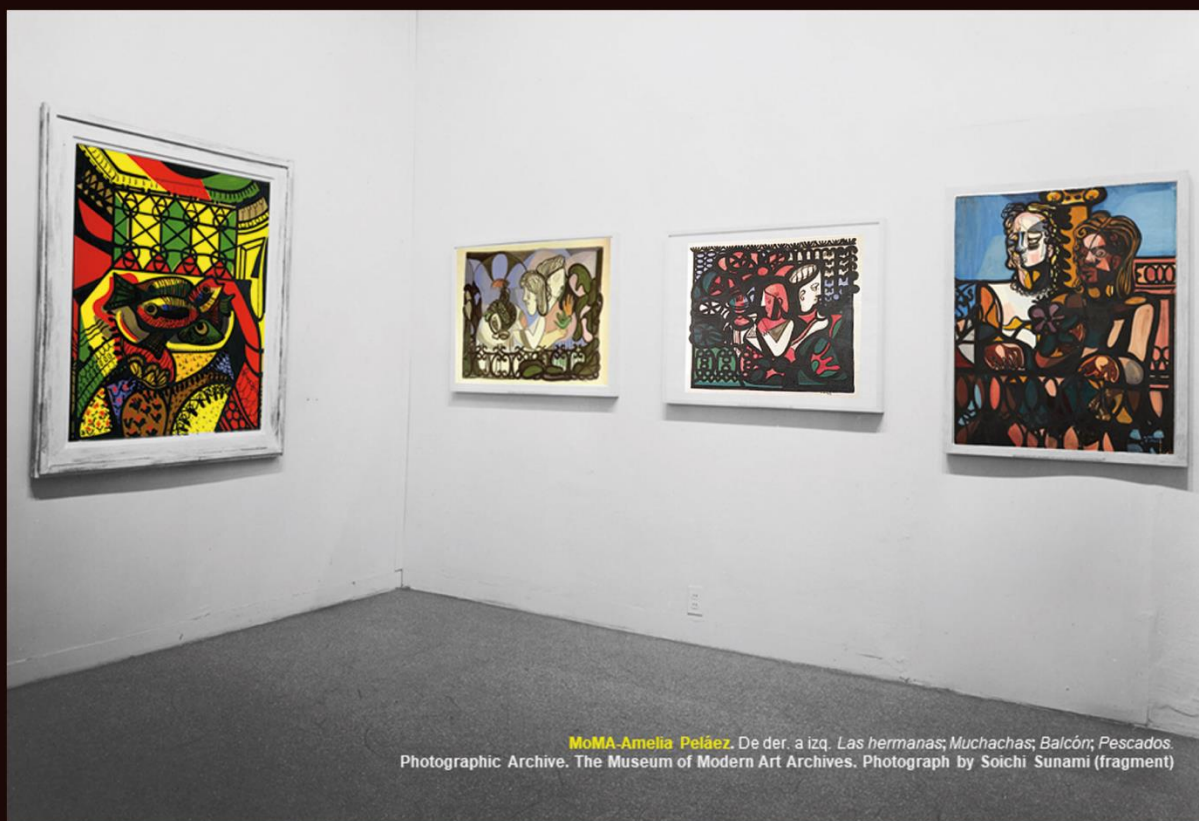


MoMA-Amelia Peláez. *Piña*; *Marpacífico*; *Flores*.
Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives. Photograph by Soichi Sunami (fragment)

En ambas diapositivas hemos superpuesto reproducciones en colores de las obras de Amelia, sobre fragmentos de fotografías en blanco y negro de Soichi Sunami de la muestra cubana en el MoMA (1944). Con ello intentamos reconstruir el efecto visual de la museografía a través del color, imaginar el impacto sobre el observador estadounidense no acostumbrado a esta policromía, y confirmar la **tesis colorista y barroca** de la *Escuela de la Habana* que describió Alfred Barr. Excepto Ponce, “todos estos pintores, ya sean jóvenes o de mediana edad, parecen estar embriagados con el color en su trabajo más reciente (...) podemos estar agradecidos por esa temeraria exuberancia, alegría, franqueza y amor por la vida que los pintores cubanos muestran quizás más que los artistas de cualquier otra escuela” (Barr, *Modern Cuban Painters*, pág. 5).



Foto de Soichi Sunami
Archivo MoMA, NY



MoMA-Amelia Peñáez. De der. a izq. Las hermanas; Muchachas; Balcón; Pescados. Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives. Photograph by Soichi Sunami (fragment)



Foto de Soichi Sunami
Archivo MoMA, NY

En la misma línea se extendía José Gómez Sicre al iniciar su texto para el *Magazine of Art* que publicaba *The American Federation of Arts*: “Aunque en general son conscientes de lo que sucede en el mundo del arte, y de hecho han aprendido mucho de París y México, los artistas cubanos modernos están decididos a “cubanizar” su expresión; en parte a través del descubrimiento y la absorción de la escena cubana, pero aún más a través del uso del color. Es el color, rico, cálido y vibrante, que sin ninguna intención consciente por parte del artista, ha dado a la pintura cubana moderna el carácter de una escuela nacional independiente” (1944, “Modern Painting in Cuba”, Washington, pág.5).

Sobre la acuarela “Girls” (Col. MoMA), los especialistas desconocíamos su paradero y colores. En años recientes se publicó sus datos en la web del museo pero no su imagen, de modo que seguía siendo conocida por la foto en blanco y negro de Sunami. La obra es extremadamente parecida y de iguales medidas a otra que se conserva en la Col. MNBA de La Habana. Recientemente el profesor Alejandro Anreus generosamente me compartió la información visual de la obra del MoMA, el mismo día que la recibió desde los archivos de este museo (comunicación vía email, vie. 5 feb 2021).

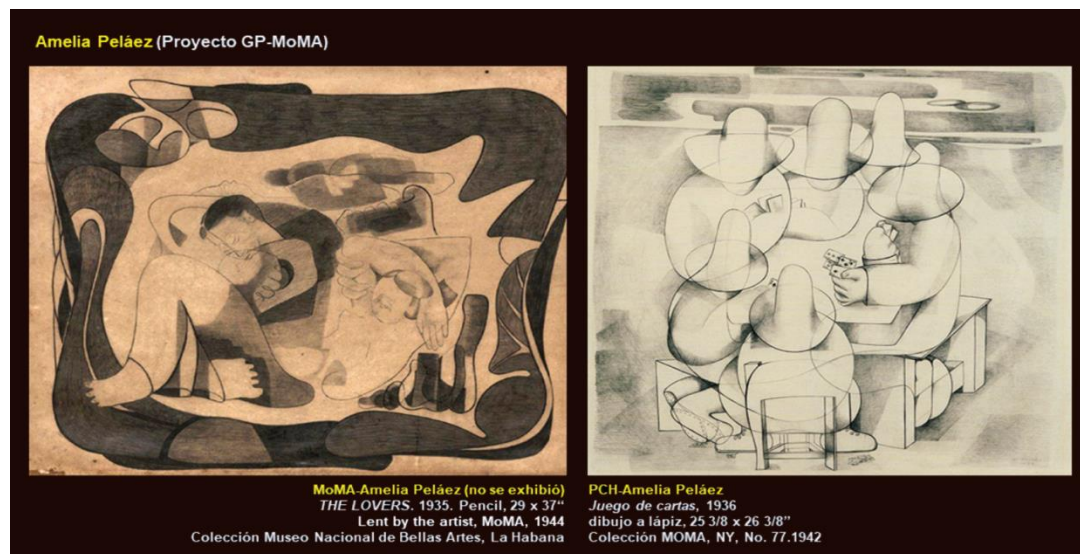
Girls. 1943
Watercolor on paper
25 x 27 5/8" (63.5 x 70.2 cm)
Inter-American Fund. 81.1944
Colección MoMA, NY



Muchachas, 1943
acuarela
63,5 x 70,2 cm
Colección MNBA
La Habana



El dibujo en Amelia Peláez se caracteriza por una línea curva, envolvente y barroca, que desdibuja las fronteras entre fondo y figura. La superposición de trazos, inteligentemente articulados, genera la sensación de estar frente a capas de transparencia que sugieren profundidad en la composición, finalmente acentuada con áreas sombreadas. Sobre este periodo de los años 30, y sobre estos complejos trabajos a lápiz, Amelia le confiesa a Alfred Barr, en carta de febrero de 1943, que “solamente me dediqué al dibujo, estudiando la pureza de la línea” (*Papers in The Museum of Modern Art Archives*, NY).

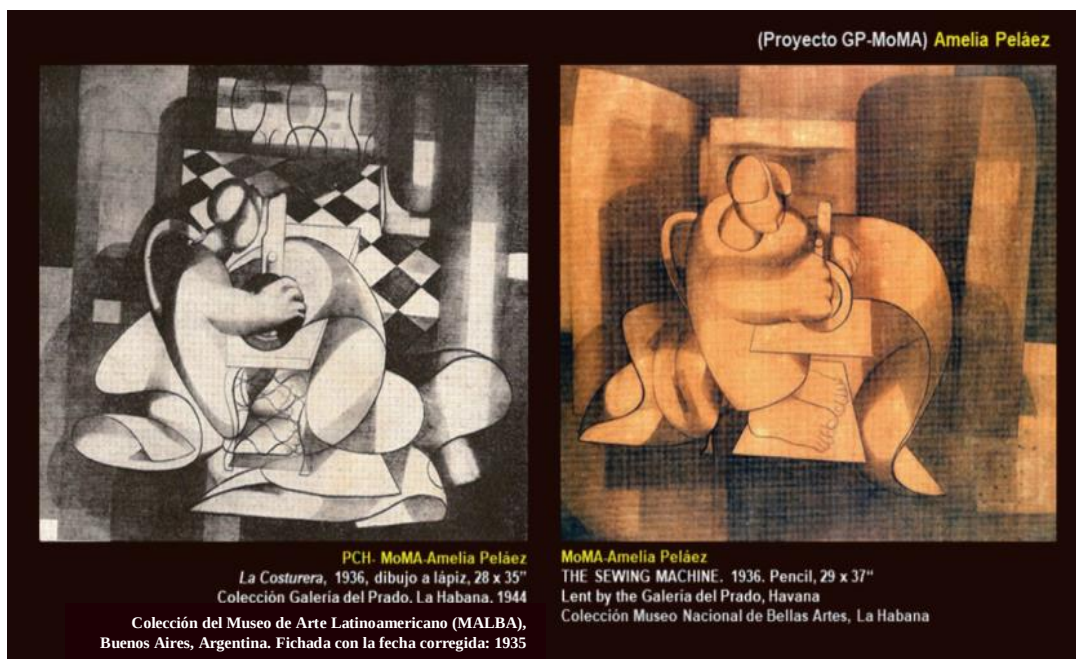


Como obra acabada e independiente, el dibujo devino en interés del proyecto de GP/MoMA. Además de los seis trabajos de Amelia Peláez -incluido en este conjunto “The hammock” (pen and ink de 1940), que desconocemos-, la selección se enriquece en cantidad, variedad y calidad con los dibujos realizados por Ponce, Portocarrero, Martínez Pedro, Mariano y Carreño. Alfred Barr fue especialmente receptivo a esta producción, incluso llega a asegurar que “casi sin ex-

cepción, esta manipulación expresionista de la escena cubana está basada en una disciplina completa en el dibujo y un gran interés en la composición clásica.” (*Modern Cuban Painters*, 1944, p. 2).

El dibujo “Juego de cartas” ha tenido un recorrido expositivo dentro de los **proyectos del MoMA** totalmente desconocido dentro de la historiografía del arte en Cuba, no incluyéndose esta información en los currículos que se han elaborado de la artista. Según confirman las publicaciones digitales que ha elaborado The Museum of Modern Art Archives, en cinco importantes ocasiones ha sido mostrado al público: “*Drawings in the Collection of the Museum of Modern Art*” (April 15, 1947–June 1, 1947) / “*Faces and Figures: Drawings from the Collection of The Museum of Modern Art*” (Apr 21–Jun 6, 1954) / “*100 Drawings from the Museum Collection*” (October 11, 1960–January 2, 1961) / “*From the Collection: Drawing in Latin America*” (January 29, 1998–April 21, 1998) / “*MoMA at El Museo: Latin American Art from the Collection of The Museum of Modern Art*” (March 4, 2004–July 25, 2004).

El conjunto que forma la colección cubana de arte que atesora el MoMA de NY, y la relación que este museo ha establecido con este fondo, todavía no ha sido estudiado debidamente. Un examen de carácter historiográfico, no teórico, puede ofrecer importantes referencias sobre el **manejo institucional de este fondo cubano**. Por ejemplo, de tan vasta colección general, el óleo “Pescados” de Amelia ha sido seleccionado en cuatro ocasiones por el Departamento de Educación del museo, junto a obras de Flannagan, Matisse y Matta (y otra decena de autores provenientes de otras colecciones: Carreño, Gross, Martínez Pedro, Pollock, Rothko, p.e.), para exposiciones pedagógicas destinadas a público infantil (“Children’s Holiday Carnival of Modern Art” – dic. 1949, dic. 1950, dic. 1951 y dic. 1952). La síntesis en el dibujo de Amelia con su envolvente trazo barroco, y el atractivo uso de colores brillantes (claves que definen a la “Escuela de la Habana”) deben haber motivado su selección en las cuatro oportunidades.



Amelia Peláez (Proyecto GP-MoMA)

MoMA.
MARPAFICO
1936, Oil on
canvas, 29 1/2 x 38
1/8". Lent by the
artist, MoMA, 1944
Colección
Gulio de Blanc



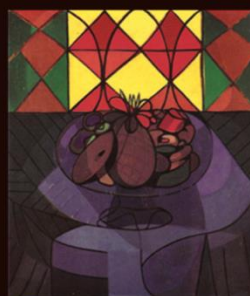
PCH.
Naturaleza
muerta en rojo
1938, óleo, 21
1/4 x 33 1/2".
Colección
MOMA, NY,
No. 162.1942



PCH. Guanábana, 1939, óleo, 38 1/4 x 38 1/4"
Colección Max Jiménez, 1944
Colección Jiménez Odio



PCH. Papaya, 1940, óleo, 35 x 35". Colección
Héctor de Ayala, La Habana, 1944
Colección Rudman



PCH. Frutas, 1940, óleo, 38 x 31 1/4"
Colección Galería del Prado,
La Habana, 1944. No localizada

José Gómez Sicre supo develar el profundo sentido de la pintura de Amelia Peláez. Tan pronto como enero de 1943, ya el crítico tenía redactado un monográfico sobre la artista (carta de Sicre a Barr, enero 17 de 1943, *Papers in The Museum of Modern Art Archives*, NY). En siguiente carta al director del MoMA le escribe: “Creo que Amelia Peláez es tremendamente buena en sus obras” (6 de febrero de 1943, *Papers in The Museum of Modern Art Archives*, NY). Finalmente le organiza la primera retrospectiva en la Institución Hispano-Cubana de Cultura (del 27 de julio al 16 de agosto de 1943). Seis meses más tarde, con gran habilidad para la síntesis, describe su recorrido estético: “Después de un estudio serio de la obra de Picasso, Gris y Braque, la naturaleza adquirió para ella un significado diferente. Ya no estaba interesada en las formas de los objetos, sino en las relaciones entre las formas, su estructura interna y armonías, y en materiales y texturas disociados. Regresó a Cuba para pintar naturalezas muertas cubistas simplificadas, construidas alrededor de una sola fruta o una sola flor, que utilizó como tema para la sinfonía plástica. Estas naturalezas muertas se encuentran entre las mejores y más disciplinadas representaciones de la pintura cubana moderna. Las composiciones de figuras de Amelia Peláez combinan y elaboran formas onduladas hasta que es difícil saber si son figuras humanas o secciones de frutas o corolas de flores” (Sicre, “Modern in painting in Cuba”, *In Magazine of Art*, Washington, USA, february, 1944, p. 53).

(Proyecto GP-MoMA) **Amelia Peláez**

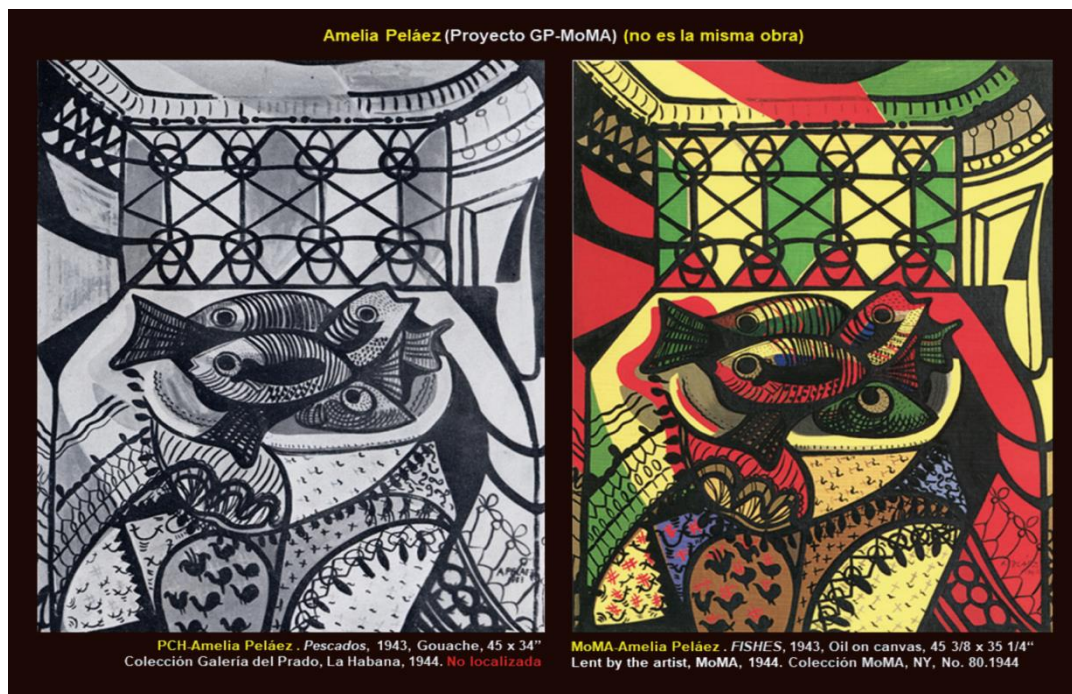


MoMA-Amelia Peláez. BALCONY. 1942. Watercolor, 29 ½ x 39 ½"
Lent by the artist, MoMA, 1944. **Se reproduce en el Boletín del MoMA**
Colección privada



PCH-Amelia Peláez. Las Hermanas, 1943, gouache, 37 x 30"
Colección Galería del Prado, La Habana, 1944
Colección privada

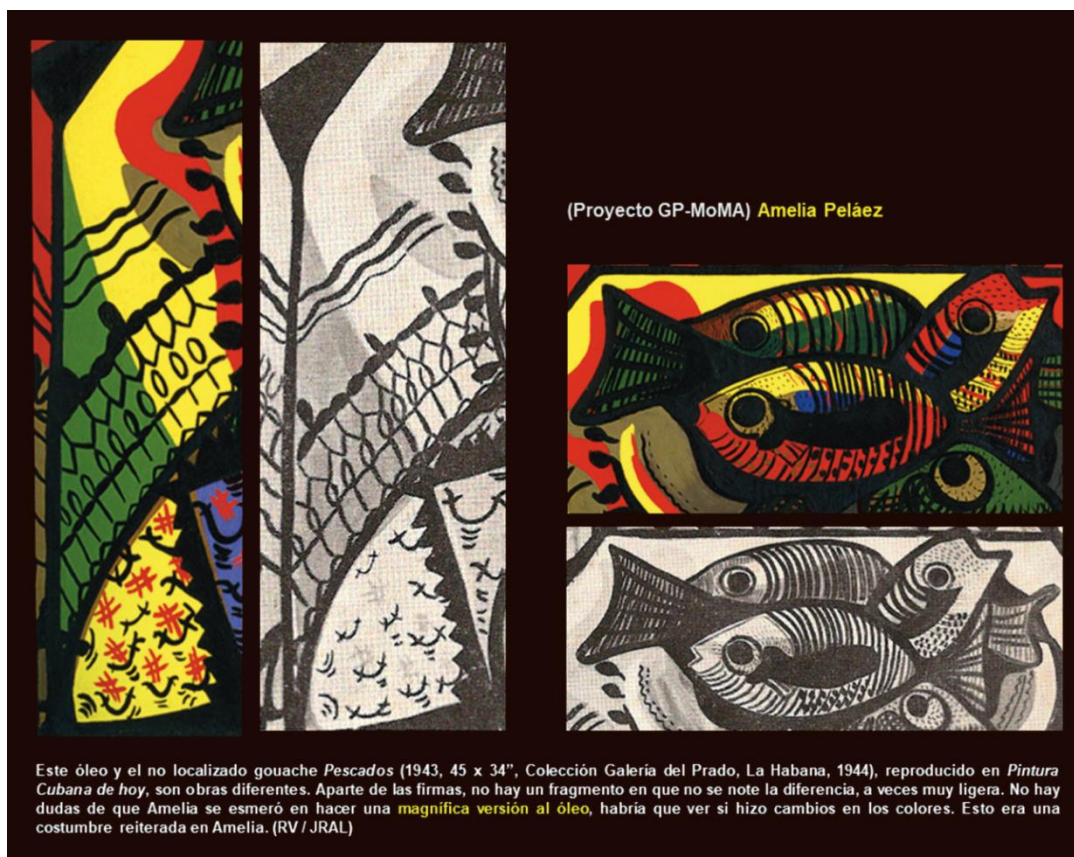
“Tengo el gusto de enviarle mis datos personales, atendiendo a sus reiterados deseos de tenerlos”, le escribe Amelia a Alfred Barr en carta del 22 de febrero de 1943 (*Papers in The Museum of Modern Art Archives*, NY). De estos datos en primera persona toma Barr para describir la obra de la artista a la audiencia estadounidense: Peláez “renunció a sus éxitos académicos en la Academia de San Alejandro para comenzar sus siete años de estudio en el extranjero (...) viajó por toda Europa y estudió durante años en París, donde ella evolucionó del manierismo de Modigliani y el rico pigmento de Soutine a una prolongada disciplina cubista. Al volver a La Habana en 1934, ella aplicó su aprendizaje bien asimilado al tema cubano, especialmente a la naturaleza muerta, simple al principio y cada vez con mayor complejidad y brillo de color. Modesta y reservada, ella vive jubilada, incluso ha rechazado honores oficiales porque ella sentía que éstos llegaban demasiado tarde a su vida.” (Boletín MoMA, *Modern Cuban Painters*, pág. [3]). Barr nos ofrece el testimonio del aislamiento voluntario de una excepcional artista de 48 años que, sorprende, no tenga otra muestra personal en la Habana hasta 1956, trece años después de la retrospectiva que le organizó Sicre. La selección de la acuarela “Balcony”, para ilustrar la portada del boletín del MoMA dedicado a la muestra cubana de 1944, certifica la estima de Sicre y Barr por la obra de la artista.



Cuando confronté estas dos imágenes por primera vez, en julio de 2010, me percaté de que se trataba de dos obras diferentes que participaban conjuntamente en el proyecto de GP / MoMA. Estaba ante una **copia de sí misma** realizada por la artista. Inicialmente se pensaba que el gouache “Pescados”, que se reproduce en PCH, y el óleo “Pescados”, fotografiado en b/n por Soichi Sunami en el conjunto de la muestra cubana del MoMA (1944), correspondían a la misma pieza. Una lectura rápida hacía pensar en algún error en los datos técnicos, entre gouache y óleo, en estas imágenes que se publicaban con similares medidas en 1944. Sin embargo, la posterior publicación en colores del óleo “Pescados”, que el MoMA le compró a la artista por \$300 a través de la Fundación Inter-Americana en 1944, me permitió hacer un estudio detenido entre ambas imágenes, confirmando que, definitivamente, a pesar de las semejanzas generales, no hay coincidencias ni en las firmas. Estamos ante dos obras diferentes. ¿Qué tú crees?, fue mi consulta al especialista y mentor Ramón Vázquez, el 6 de julio de 2010. Su respuesta fue coincidente:



Fragmento de foto de
Soichi Sunami, sala de
Modern Cuban Painter, 1944
Archivo MoMA, NY



“Decía Carmen que Amelia gustaba de la tempera, pero que a veces algún compromiso de exposición en el extranjero la obligaba a hacer una versión al óleo, por asuntos de conservación y seguridad en viajes tan azarosos y mal preparados. Pero esa no sería la única razón. En el caso del MoMA nunca me había fijado, ni me lo imaginaba. Voy a ver tu dossier con calma y tendré que darte crédito en la ficha correspondiente del catálogo razonado (...) Estuve un rato largo comparando las dos versiones de “Pescados”. Tenía la imagen del gouache bien escaneada, y tengo el catálogo de la reciente exposición cubana en Montreal, en donde aparece, p. 193, a toda página, el óleo del MoMA. Ampliando centímetro a centímetro el gouache y comparándolo con la reproducción en colores del óleo, no cabe duda de que son obras diferentes. Aparte de las firmas, no hay un fragmento en que no se note la diferencia, a veces muy ligera. Comparé formas de bolitas, rayas, cruces, etc. Incluso las conté. No hay dudas de que Amelia se esmeró en hacer una **magnífica versión al óleo**, habría que ver si hizo cambios en los colores (...) Como te dije, esto es una costumbre reiterada en Amelia, de la que a veces abusó haciendo más de una "copia" de sí misma. Ahora, a buscar el gouache, si existe. Si así fuera, es raro que no haya aparecido a estas alturas, con el respaldo que le da la versión del MoMA, por no decir que el libro de Gómez Sicre” (*comunicación vía email*, jue 08/07/2010 13:48). El gouache lo reproduce nuevamente Sicre en b/n en su texto “Modern Painting in Cuba” (*Magazine of Art*, The American Federation of Art, Washington, Feb. 1944, p. 53), y dice: “*Fishes, gouache, 1943. Flat red, yellow, and black*”, con lo cual se confirma que Amelia igualmente copió los colores, del gouache al óleo.

Miami 2021

Continuará...

Carlos Enríquez (1900-1957) pertenece a la primera generación (IG) de pintores modernos. Participa en el proyecto de Galería del Prado (GP) - Museo de Arte Moderno NY (MoMA) con 5 obras antológicas realizadas en los últimos cinco años. Todas se reproducen en el libro *Pintura Cubana de Hoy* (PCH) y tres de ellas se exponen en el MoMA. Sus singulares paisajes con palmas, el erotismo, el caballo y el bandido rural, recorren esta pequeña muestra personal. Obra traslúcida y sensual, expresionista y dinámica, que demuestra la existencia de un talento consolidado.

Fidelio Ponce (1895-1949) pertenece a la primera generación (IG) de pintores modernos. Participa en el proyecto de Galería del Prado (GP) - Museo de Arte Moderno NY (MoMA) con 12 obras. Siete se reproducen en el libro *Pintura Cubana de Hoy* (PCH) y siete se exponen en el MoMA (los tres óleos expuestos aparecen reproducidos en el libro). Serán obras antológicas que recorren el periplo de sus últimos diez años de trabajo. Todas la piezas, incluyendo los 4 dibujos, formaron parte de la muestra itinerante organizada por MoMA: *Cuban Painting Today 1944 - 1946*.

Domingo Ravenet (1905-1969) pertenece a la primera generación (IG) de pintores modernos. Participa en el proyecto de Galería del Prado (GP) - Museo de Arte Moderno NY (MoMA) con una obra que se reproduce en el libro *Pintura Cubana de Hoy* (PCH).

Daniel Serra Badué (1914-1996) pertenece a la segunda generación (IIG) de pintores modernos. Participa en el proyecto de Galería del Prado (GP) - Museo de Arte Moderno NY (MoMA) con una obra que se reproduce en el libro *Pintura Cubana de Hoy* (PCH). Comparte con Gattorno elementos surrealistas como el subconsciente, a través del “recuerdo”, en soluciones formales de interiores con ventana. En Badué, como antes en Gattorno, ha conspirado en su perjuicio esa inclinación hacia un surrealismo figurativo, internacional, que no se correspondía con esos juegos barrocos en el uso de la composición y el color “local”. Desarrolló Badué un surrealismo intelectual con poco o ningún acento en ciertos elementos iconográficos “cubanos”, de esos que describen el campo y sus ciudades, con sus accesorios y sus artes industriales. Esas búsquedas surrealistas, “extra-nacionales”, resultaron difíciles de conciliar dentro de la batalla por un “arte cubano” entre académicos y modernistas. Los extremismos “nacionalistas” de la crítica de la época los relegaron a un segundo plano del modernismo. En este sentido la abstracción tuvo luego mejores defensores.

René Portocarrero (1912-1985) pertenece a la segunda generación (IIG) de pintores modernos. Participa en el proyecto de Galería del Prado (GP) - Museo de Arte Moderno NY (MoMA) con 10 obras. Cinco se reproducen en el libro *Pintura Cubana de Hoy* (PCH) y siete se exponen en el MoMA (dos óleos expuestos aparecen reproducidos en el libro). Son dibujos y pinturas del primer periodo de maduración del artista que se inicia hacia 1940, luego de un largo periodo de formación que comenzó siendo un niño.

Luis Martínez Pedro (1912-1985) pertenece a la segunda generación (IIG) de pintores modernos. Participa en el proyecto de Galería del Prado (GP) - Museo de Arte Moderno NY (MoMA) con 10 obras. Seis se reproducen en el libro *Pintura Cubana de Hoy* (PCH) y siete se exponen en el MoMA (tres dibujos expuestos aparecen reproducidos en el libro).

Cundo Bermúdez (1914-2008) pertenece a la segunda generación (IIG) de pintores modernos. Participa en el proyecto de Galería del Prado (GP) - Museo de Arte Moderno NY (MoMA) con 12 obras. Seis se reproducen en el libro *Pintura Cubana de Hoy* (PCH) y siete se exhiben en el MoMA (cuatro óleos expuestos aparecen reproducidos en el libro). Además, en el *check list* del MoMA se citan otros tres gouaches que finalmente no fueron expuestos. Uno de ellos (THE YELLOW ROCKING CHAIR. 1944) forma parte de la muestra itinerante organizada por MoMA; *Cuban Painting Today 1944 - 1946*.

Felipe Orlando (1911-2001) pertenece a la segunda generación (IIG) de pintores modernos. Participa en el proyecto de Galería del Prado (GP) - Museo de Arte Moderno NY (MoMA) con 11 obras. Cinco se reproducen en el libro *Pintura Cubana de Hoy* (PCH) y ocho se exhiben en el MoMA (dos óleos expuestos aparecen reproducidos en el libro).

Mariano Rodríguez (1912-1990) pertenece a la segunda generación (IIG) de pintores modernos. Participa en el proyecto de Galería del Prado (GP) – Museo de Arte Moderno NY (MoMA) con 14 obras. Seis se reproducen en el libro *Pintura Cubana de Hoy* (PCH) y nueve se exhiben en el MoMA (un óleo expuesto aparece reproducido en el libro).

Mario Carreño (1913-1999) pertenece a la segunda generación (IIG) de pintores modernos. Participa en el proyecto de Galería del Prado (GP) - Museo de Arte Moderno NY (MoMA) con 20 obras. Doce se reproducen en el libro *Pintura Cubana de Hoy* (PCH) y doce se exhiben en el MoMA (cuatro obras expuestas aparecen reproducidas en el libro).

Wifredo Lam (1902-1982) pertenece a la primera generación (IG) de pintores modernos, aunque muchos autores suelen insertarlo dentro de la IIG, quizás llevados por esa nueva etapa más conocida y mejor cotizada de su obra que se inicia cuando regresa a Cuba en 1941. Situación no muy diferente de lo que sucede con esas segundas etapas, muy cubanas, que se inician igualmente en Amelia Peláez y Carlos Enríquez cuando regresan a la isla, luego de una estancia relativamente larga y estéticamente productiva en Europa. Con seguridad igual hubiera sucedido con Marcelo Pogolotti de no haber regresado ciego a la isla, para no poder pintar más. Lam participa en el proyecto de Galería del Prado (GP) – Museo de Arte Moderno NY (MoMA) con cinco obras. Todas se reproducen en el libro PCH. Posiblemente, no lo he podido corroborar, PCH (financiado por MLGM, escrito por Sicre y confeccionado en La Habana de finales de 1943) es el primer libro de arte que publica “La Jungla” en enero de 1944. Ya para entonces la obra pertenecía a la Colección Pierre Matisse Gallery (New York), que representaba al artista. De esta colección, y con los fondos de la Inter-American Foundation, el MoMA adquiere la antológica pieza en 1945. La expone por primera vez en “The Museum Collection of Painting and Sculpture” (June 20, 1945 - January 13, 1946 / The Museum of Modern Art Archives, New York). Luego de tres años viviendo y pintando en la Habana, y a pesar de la visualidad que tienen sus pinturas en el libro PCH, y del enjundioso y sentido texto que sobre su obra redacta Sicre, Lam rechaza la oferta de participar en la exhibición cubana del MoMA (1944), al tiempo que su representante le organiza dos exposiciones personales en la misma ciudad de Nueva York, en la Pierre Matisse Gallery (1944 y 1945), y otra personal en la Galería Pierre de París (1946). Los mismos años del proyecto itinerante de GP/MoMA 1944 - 1946. Lam, sin dudas, estaba distante de la “Escuela de la Habana”. Era un pintor formado dentro de la “Escuela de París”, en París, con vínculos personales con Picasso y otros líderes del surrealismo francés como André Breton. A pesar de esas “interesadas” memorias y biografías que con gran peso ideológico revisan y acomodan el pasado, y que se han escrito sobre Lam (y otros intelectuales del siglo XX), lo cierto es que esos 18 años de residencia permanente que tuvo en Europa (España 1923-1938 / Francia 1938-1941), donde logra consolidar su primera etapa de pintor moderno, lo alejó de los conflictos estéticos y políticos que vivió Cuba en esos años en que se forjó la “Escuela de la Habana”. Su regreso y distanciamiento quedó reflejado en el testimonio que, tres años después del retorno del pintor, escribió Guy Pérez Cisneros en 1944: “Lam nos cogió de sorpresa. Hace pocos meses que está de nuevo entre nosotros. Nos volvió de París armado de la cabeza hasta los pies. Nadie, a no ser algunos amigos de su generación, lo recordaba. Decían que lo habían visto en Madrid siguiendo a Sorolla. Hoy París nos lo devuelve hecho un gran pintor” (*Anuario Cultural de Cuba 1943*, La Habana, 1944, p. 112. El subrayado es de JRAL). Su primera exposición personal en la Habana no la realiza hasta 1946 (Lyceum). Sin embargo, en ese mismo periodo (1942-1946) realiza seis individuales en el extranjero (Nueva York, París, Puerto Príncipe y Londres). Quizás sea justo recordar que, a pesar de la negación de Lam al proyecto de GP/MoMA, es Gómez Sicre quien, dentro de ese magno esfuerzo por promocionar internacionalmente la “Escuela de La Habana”, presenta su obra por primera vez en Puerto Príncipe, Haití, dentro de la muestra colectiva “Les peintres modernes cubains” (enero 18 - febrero 4 de 1945, exposition n°6, Le Centre d’Art, Port-au-Prince, Haïti). En este mismo lugar se presenta luego la individual de Lam en enero / febrero de 1946.

Eberto Escobedo (1919-1995) pertenece a la última promoción de la segunda generación (IIG) de pintores modernos. Participa en el proyecto de Galería del Prado (GP) - Museo de Arte Moderno NY (MoMA) con un óleo que se reproduce en el libro *Pintura Cubana de Hoy* (PCH).

Roberto Diago (1920-1955) pertenece a la última promoción de la segunda generación (IIG) de pintores modernos. Participa en el proyecto de Galería del Prado (GP) - Museo de Arte Moderno NY (MoMA) con dos obras, un óleo que se reproduce en el libro y un gouache que se exhibe en la muestra del MoMA. Las dos obras continúan en paradero desconocido.



1



2



5



6

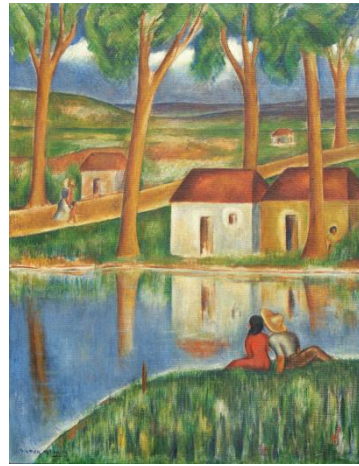


9

Son varios los argumentos -que tienen relación con los temas que se estudian en este cuaderno- que justifican la reunión de este conjunto de diez obras: algunas de estas pinturas fueron reproducidas en *Pintura Cubana de hoy* (PCH, La Habana, 1944); o estuvieron expuestas en *Modern Cuban Painters* (MCP, MoMA, NY, 1944); o aparecen en ambos eventos que forman parte de un mismo proyecto; o formaron parte de la colección de *Galería del Prado* de María Luisa Gómez Mena (La Habana, 1944); o pertenecieron a la colección de José Gómez Sicre (La Habana, 1944). Estas diez obras, además, están actualmente reunidas, celosamente protegidas, en una colección familiar que conoce muy bien el valor cultural de este conjunto: *Colección Cernuda*, Miami. Para esta comparativa visual, donde el tamaño de las pinturas es arbitrario, las obras están colocadas en bandas horizontales cronológicamente ordenadas, y su disposición ayuda a encontrar ciertas relaciones entre ellas: miradas, desnudos y voluptuosidades; ensimismamiento, irreflexión y atemporalidad. Dejo al lector la capacidad de arribar a este último entendimiento. Le agradezco a Ramón Cernuda su cortesía al ofrecerme estas imágenes.



3



4



7



8

1- Víctor Manuel, *Retrato de Rosie*, 1936. *PCH*, p. 31, Colección Girón Cerna, Guatemala, 1944. / 2- Fidelio Ponce, *Desnudo*, 1937. *PCH*, p. 75, Colección Girón Cerna, Guatemala, 1944. / 3- Fidelio Ponce, *San Ignacio de Loyola*, 1940. *PCH*, p. 77, Colección J. Gómez Sicre, La Habana, 1944. / 4- Víctor Manuel García, *Landscape*, 1939. Exposición MCP, MoMA 1944. Préstamo de José Gómez Sicre, La Habana, 1944. / 5- Carlos Enríquez, *Desnudo*, 1940. *PCH*, p. 84, Colección del Artista, La Habana, 1944. Exposición MCP, MoMA 1944. / 6- Mariano Rodríguez, *Fish Bowl*, 1942. Exposición MCP, MoMA, 1944. Préstamo de Galería del Prado, La Habana. / 7- Carlos Enríquez, *Bandolero Criollo*, 1943. *PCH*, p. 87, Colección Galería del Prado, La Habana. Exposición MCP, MoMA 1944. / 8- Amelia Peláez, *Las Hermanas*, 1943. *PCH*, p. 57, Colección Galería del Prado, La Habana, 1944. Exposición MCP, MoMA 1944. / 9- Cundo Bermúdez, *Los Músicos*, 1943. *PCH*, p. 154, Colección Galería del Prado, La Habana. Exposición MCP, MoMA 1944. / 10- Mario Carreño, *La Costurera*, 1943. *PCH*, p. 96, Colección Galería del Prado, La Habana, 1944.



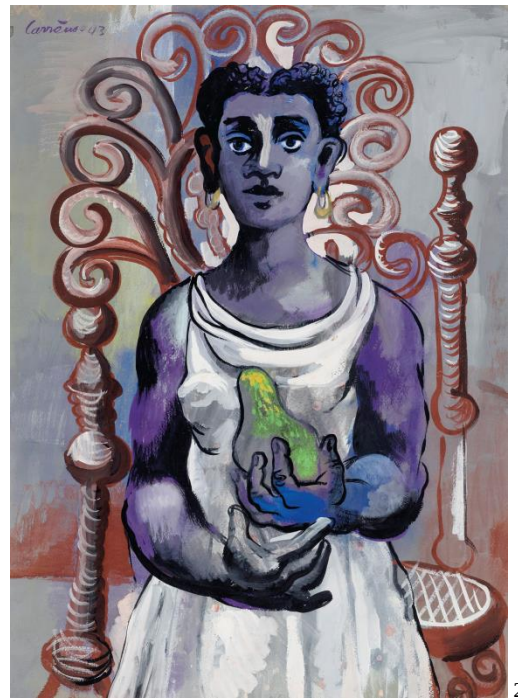
10

Estas magníficas cuatro obras sobre papel están reunidas, conservadas, en otra colección familiar (*BRC Collection, Miami*). Sus propietarios valoran en alto grado la calidad de ejecución de las mismas, y conocen el valor añadido que ellas representan como conjunto, puesto que formaron parte del proyecto de GP / MoMA – 1944. Es decir, o aparecen reproducidas en el libro *Pintura Cubana de hoy* escrito por José Gómez Sicre (*PCH*, La Habana, 1944), o estuvieron expuestas en *Modern Cuban Painters* (*MCP*, MoMA, NY, 1944), o pertenecieron a la colección de María Luisa Gómez Mena, propietaria de *Galería del Prado* (La Habana, 1944). Cualquiera de estos eventos, relacionados con la consolidación de la pintura moderna que se realizó en Cuba, o emanados del concepto de *Escuela de La Habana* que inició Alfred Barr desde el MoMA de NY, resulta de particular interés para el colector de este arte. Le agradezco a BRC la cortesía de ofrecerme estas imágenes.

1- Luis Martínez Pedro, *Retrato con paisaje cubano*, 1941. *PCH*, p. 174, Colección del artista, La Habana, 1944. / 2- Mario Carreño, *Negress with avocado*, 1943. Exposición *MCP*, MoMA 1944. Préstamo de Perls Galleries, Inc., New York, 1944. / 3- René Portocarrero, *Primavera*, 1940. *PCH*, p. 122, Colección María Luisa Gómez Mena, La Habana, 1944. Exposición *MCP*, MoMA 1944. / 4- Luis Martínez Pedro, *The Fountain*, 1943. Exposición *MCP*, MoMA 1944. Préstamo del artista, La Habana, 1944.



1



2



3

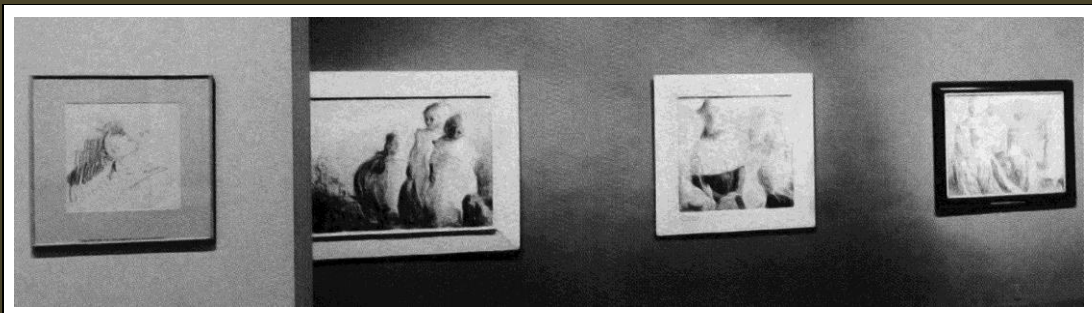


4

Descubrimientos fotográficos arrojan nueva luz sobre

MODERN CUBAN PAINTERS

La examinación cercana de negativos fotográficos da
nueva información sobre la muestra hito de 1944 en el
MoMA, NY



A pesar de los años transcurridos, justo 73 cumple en marzo de 2017, la antológica exposición *Modern Cuban Painters* en el Museum of Modern Art (MoMA, New York, March 17 – May 7, 1944), que inició el proceso de internacionalización de la hasta entonces desconocida escuela de pintura moderna de La Habana, sigue ofreciendo nuevos hitos.

En estas breves notas, que son el resultado de una larga y detenida investigación, nos detendremos en la persona clave, en el trabajo fundamental, que permitió que la muestra trascendiera su carácter efímero: Soichi Sunami y sus recorridos fotográficos. Es el hito que proponemos.

Soichi Sunami (1885-1971) fue un estadounidense de origen japonés, con estudios iniciales en pintura y escultura, que finalmente se decantó por la fotografía moderna, arte en el que devino maestro. Es famoso por sus estudios de danza (Martha Graham, Agnes de Mille y otros), sus fotografías de amigos artistas y de sus obras, y por su colaboración profesional con las principales galerías de arte de su época. Trabajó para el MoMA casi desde su inauguración y durante más de treinta años, y dejó en los archivos de este Museo más de veinte mil negativos.⁵⁰

En 1944 realizó más de un recorrido fotográfico por la muestra moderna cubana, según podemos deducir de las dieciocho instantáneas realizadas en las Salas del museo, que conocemos a día de hoy. Estas 18 fotografías, nunca publicadas como grupo, nos permiten la reconstrucción virtual de la exposición, es decir, el estudio de su distribución museográfica: la relación de artistas y obras como conjunto y en el espacio.⁵¹

Es importante apuntar que ésta será una mirada, un método de estudio del documento fotográfico, desde la perspectiva arqueológica. Mirar los objetos con lupa es fundamental para descubrir aquellas más escurridizas referencias. En Historia del Arte generalmente se mira el conjunto, eso que se esconde detrás del estudio de estilos. En Arqueología se va al detalle, al minucioso. Aquí estudiaremos los detalles de las cosas, buscando interrelacionar esos pequeños aspectos que se pierden en el todo, y que revelan información a veces insospechada. La foto por sí sola no es suficiente, hay que intentar interpretarla, leerla y contrastarla para sacarle mayor utilidad.

Para ser precisos, el estudio de las fotos de Sunami de la muestra cubana soporta tres análisis (Lámina 0). Primero, según el *número de registro* del archivo del MoMA (Museum Archives Image Database-MAID Catalogue Number), el cual impone un orden errado, equivocado, en el recorrido fotográfico. Segundo, según el *número original* de los negativos (Rollos 52 /6 fotos y 53 /12 fotos), que apuntan a un orden certero, diferente al anterior, y a dos recorridos fotográficos. Tercero, según una *comparativa visual* minuciosa entre los negativos de cada rollo, que demuestra que dichos recorridos fotográficos se hicieron presumiblemente en momentos diferentes, museográficamente hablando: el rollo 53 (segundo recorrido fotográfico) revela cambios o adiciones a la museografía antes captada en el rollo 52 (primer recorrido fotográfico): cambio en el mobiliario, en cartelas o en el conjunto de obras, e identificación o adición en el nombre de los artistas expuestos (Láminas. 1, 2, 3, 4 y 5).

⁵⁰ *The Museum of Modern Art Archives*, NY.

⁵¹ El MoMA ha publicado recientemente en su web las 18 fotografías de Sunami, así como otros documentos relacionados con *Modern Cuban Painters* 1944 (nota del autor, mayo de 2017).

Dos recorridos fotográfico de Soichi Sunami.
(teniendo en cuenta el *número original* de sus negativos)

<u>Nº. Registro.</u>	<u>Nº. Orig. Neg.</u>	<u>Nº. Orden Recorrido</u>
01-----	5362-----	07
02-----	5363-----	08
03-----	5364-----	09
04-----	5365-----	10
05-----	5366-----	11
06-----	5367-----	12
07-----	5368-----	13
08-----	5369-----	14
09-----	5370-----	15
10-----	5371-----	16
11-----	5372-----	17
12-----	5373-----	18
13-----	5205-----	02
14-----	5208-----	05
15-----	5206-----	03
16-----	5209-----	06
17-----	5204-----	01
18-----	5207-----	04

Lam 0- *Museum Archives Image Database* – MAID. The Museum of Modern Art, N.Y.

MAID Original Negative Number (18 fotos).

-Número Negativo Original: 52 (6 fotos).

-Número Negativo Original: 53 (12 fotos).

Diapo tomada de <http://www.estudiosculturales2003.es>



Lámina 1- Soichi Sunami, *Modern Cuban Painters*. Izq. Fragmento del Original Negative Number 5204 / Der. Fragmento del Original Negative Number 5363 (En el segundo negativo hay cambio en el mobiliario y se agrega la identificación del pintor: ACEVEDO). Diapo tomada de www.estudiosculturales2003.es



Lámina 2- Soichi Sunami, *Modern Cuban Painters*. Izq. Fragmento del Original Negative Number 5204 / Der. Fragmento del Original Negative Number 5364. (En el segundo negativo hay cambio en el mobiliario y se agrega la identificación del pintor: PELAEZ). Diapo tomada de www.estudiosculturales2003.es



Lámina 3- Soichi Sunami, *Modern Cuban Painters*. Izq. Fragmento del Original Negative Number 5208 / Der. Fragmento del Original Negative Number 5371. (En el segundo negativo se agrega FELIPE a ORLANDO, en la identificación del pintor Felipe Orlando, y se agrega el óleo *La casa de las Carolinas*). Diapo tomada de www.estudiosculturales2003.es



Lámina 4- Soichi Sunami, *Modern Cuban Painters*. Izq. Fragmento del Original Negative Number 5208 / Der. Fragmento del Original Negative Number 5372. (En el segundo negativo se agrega la identificación del pintor: MARIANO). Diapo tomada de www.estudiosculturales2003.es



Lámina 5- Soichi Sunami, *Modern Cuban Painters*. Izq. Fragmento del Original Negative Number 5209 / Der. Fragmento del Original Negative Number 5373. (En el segundo negativo aparece la identificación del pintor: CARREÑO; y faltan dos cartelas en los ducos Flores y Corte de caña). Diapo tomada de www.estudiosculturales2003.es

En otro sentido, el estudio detenido de los negativos nos permite descubrir la exacta ubicación en Sala de las cuatro obras sobre papel de Fidelio Ponce, que todavía desconocemos y que no están en dichas fotos (al menos no están del todo a la vista) y que aparecen con todos sus datos técnicos en el *check list* de esta muestra (“Modern Cuban Painters”. *Museum of Art Bulletin*, April 1944, vol. XI, N° 5, NY, 14 pp.). Y me detengo en este asunto por considerar a Ponce entre los más importantes modernos de su generación, sino el más original.

Es evidente, luego de estudiar por contraste los negativos, que las cuatro obras de papel de Ponce se expusieron en el mismo cubículo donde se expusieron las 7 obras de papel de René Portocarrero. El cubículo de Portocarrero está frente a las obras de Cundo Bermúdez y a continuación de las piezas de Amelia Peláez (Lam 6, izq). Portocarrero tiene cuatro obras en la pared del fondo y tres en la pared izquierda. A la derecha de ese mismo espacio se puede observar 4 obras de papel, que inicialmente deduzco por el tipo de marco y dimensiones que se corresponden con las obras de Ponce (Lámina 6, der).

Finalmente, otro negativo fundamenta la anterior deducción, pues se puede apreciar, a la izquierda, la primera obra de este grupo de cuatro obras de papel: todo parece indicar que es un dibujo de Ponce, y que por la perspectiva fotográfica se relaciona con sus tres oleos del fondo, relación de conjunto y encuadre fotográfico presumiblemente hecho con toda intención por Sunami (Lámina 7).

Si se amplía la foto en este fragmento, se puede apreciar el dibujo de Ponce con el rostro de una mujer, quizás sea su obra *Woman*. Según los datos que se pueden consultar en el website del MoMA, dos de estos dibujos expuestos de Ponce pertenecen a la colección de este Museo desde 1944 (*Woman*, 1940, pencil, 12 ¾ x 11” y *Three Girls*, 1943, pencil, 10 x 11”).



Lámina 6- Soichi Sunami, *Modern Cuban Painters*. Izq. Fragmento del Original Negative Number 5206 (Amelia-Cundo-Portocarrero) / Der. Fragmento del Original Negative Number 5368. (Cubículo de Portocarrero-¿Ponce?). Diapo tomada de www.estudiosculturales2003.es



Lámina 7- Soichi Sunami, *Modern Cuban Painters*. Fragmento del Original Negative Number 5205 (Ponce-Amelia-Cundo). Diapo tomada de www.estudiosculturales2003.es

De modo que ya le podemos dar una ubicación dentro de la museografía a este importante conjunto de dibujos de Ponce. Incluso, recuperamos para la historia del arte cubano ese interés de Sunami por el conjunto de obras de Ponce, quien hizo un esfuerzo fotográfico que le permitiera integrar el dibujo *Woman* con el resto de los óleos. Creo que el encuadre está hecho con toda intención, pues Sunami incluso sacrifica el lado izquierdo del marco del óleo *Los niños* para acercar *Woman* al conjunto; además, construye un horizonte ligeramente inclinado que le permite alinear las cuatro obras por el centro (Lámina 7a).



Lámina 7a- Soichi Sunami, *Modern Cuban Painters*. Fragmento ampliado del negativo anterior, con obras de Ponce dentro del mismo encuadre fotográfico. Diapo tomada de www.estudiosculturales2003.es

Sin embargo, importantes zonas de las salas, donde predominan las obras sobre papel (y que aparecen registradas con todos sus datos técnicos en el *check list* de esta muestra) dejan de retratarse, o al menos no aparecen en ninguno de los dos recorridos fotográficos antes mencionados. Es cierto que se conocen otros documentos fotográficos de Souchi Sunami sobre esta muestra cubana, pero es el Rollo 51 que se corresponde a negativos de obras individuales expuestas, no a conjuntos en Sala (Láminas 8 y 9).

Con ese nivel de profesionalidad que nos muestra en sus fotos, no creemos que Sunami le haya restado importancia a las obras sobre papel y haya dejado de retratar intencionalmente amplias e importantes zonas de la exposición. No obstante, y atendiendo a lo que conocemos hoy, sólo se detiene en las 7 obras sobre papel de Portocarrero, a esas relaciones algo escurridizas de las de Ponce, y a cuatro de Martínez Pedro (sin darnos referencias para el posicionamiento de estas últimas).

Quiero estar convencido de que debe existir en los archivos del MoMA otro recorrido fotográfico, es decir, un tercer rollo de Sunami con todas las obras de papel colgadas en Sala, que incluya las dos de Amelia Peláez, las cuatro de Ponce, las dos de Cundo, la de Diago, las otras dos de Martínez Pedro que faltan, las tres de Mariano Rodríguez y las cuatro de Mario Carreño. Son 18 obras, demasiadas; entre ellas, además de dibujos, hay gouaches, acuarelas y dos óleos, y algunas de tamaño considerable, que es raro no hayan despertado el interés del fotógrafo.

O falta otro rollo, o faltan fotos de esos dos rollos que conocemos, o, lamentablemente y dada las circunstancias del Estado de Guerra y escasez que entonces se vivía y que limitaba todo tipo de recursos (estamos en plena Segunda Guerra Mundial), Sunami pudo verse limitado a una rigurosa selección cuantitativa.



Lámina 8- Otros negativos de Soichi Sunami, *Modern Cuban Painters*. Rollo # 51 (de obras individuales). Diapo tomada de www.estudiosculturales2003.es



Lámina 9- Otros negativos de Soichi Sunami, *Modern Cuban Painters*. Rollo # 51 (de obras individuales). Diapo tomada de www.estudiosculturales2003.es

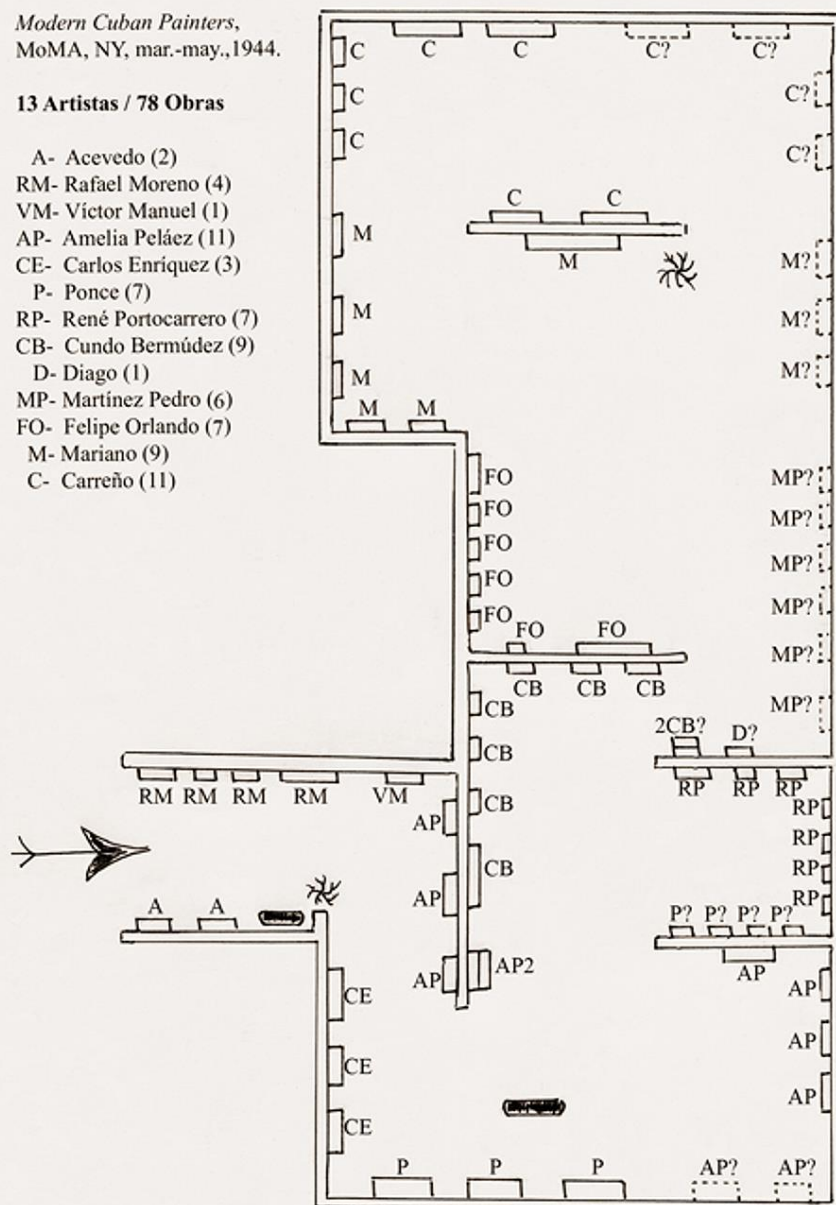
Finalmente, el estudio detenido de los negativos igualmente nos permite la organización del espacio, de las salas y de los cubículos, generando la posibilidad de reconstruir planos museográficos a partir de los encuadres fotográficos de Soichi Sunami, e hipotéticamente posicionar obras no documentadas en los recorridos fotográficos (Láminas 10, 11, 12 y 13). Posteriores investigaciones y nuevos hallazgos corroborarán o corregirán las actuales propuestas.

PLANO DE LAS SALAS A PARTIR DE FOTOS DE SOICHI SUNAMI

Modern Cuban Painters,
MoMA, NY, mar.-may., 1944.

13 Artistas / 78 Obras

A- Acevedo (2)
RM- Rafael Moreno (4)
VM- Víctor Manuel (1)
AP- Amelia Peláez (11)
CE- Carlos Enríquez (3)
P- Ponce (7)
RP- René Portocarrero (7)
CB- Cundo Bermúdez (9)
D- Diago (1)
MP- Martínez Pedro (6)
FO- Felipe Orlando (7)
M- Mariano (9)
C- Carreño (11)



Realizado por José Ramón Alonso Lorea.
Madrid, octubre de 2010.

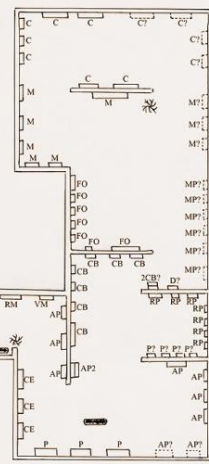
Lam 10 Plano de las salas a partir de fotos de Soichi Sunami.
Realizado por JRAL, Madrid, 2010. Diapo tomada de
<http://www.estudiosculturales2003.es>

PLANO DE LAS SALAS A PARTIR DE FOTOS DE SOUCHI SUNAMI

Modern Cuban Painters,
MoMA, NY, mar.-may., 1944.

13 Artistas / 78 Obras

A- Acevedo (2)
RM- Rafael Moreno (4)
VM- Victor Manuel (1)
AP- Amelia Peláez (11)
CE- Carlos Enríquez (3)
P- Ponce (7)
RP- René Portocarrero (7)
CB- Cundo Bermúdez (9)
D- Diago (1)
MP- Martínez Pedro (6)
FO- Felipe Orlando (7)
M- Mariano (9)
C- Carreño (11)



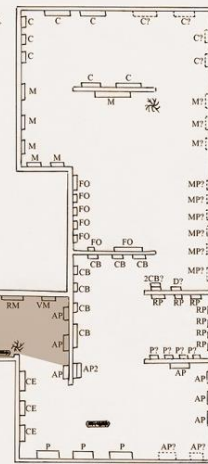
Realizado por José Ramón Alonso Lemos.
Madrid, octubre de 2010.

PLANO DE LAS SALAS A PARTIR DE FOTOS DE SOUCHI SUNAMI

Modern Cuban Painters,
MoMA, NY, mar.-may., 1944.

13 Artistas / 78 Obras

A- Acevedo (2)
RM- Rafael Moreno (4)
VM- Victor Manuel (1)
AP- Amelia Peláez (11)
CE- Carlos Enríquez (3)
P- Ponce (7)
RP- René Portocarrero (7)
CB- Cundo Bermúdez (9)
D- Diago (1)
MP- Martínez Pedro (6)
FO- Felipe Orlando (7)
M- Mariano (9)
C- Carreño (11)



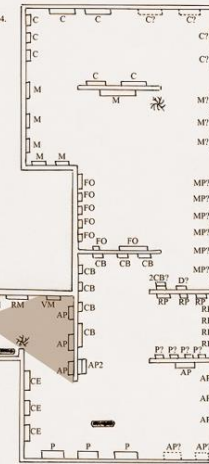
Realizado por José Ramón Alonso Lemos.
Madrid, octubre de 2010.

PLANO DE LAS SALAS A PARTIR DE FOTOS DE SOUCHI SUNAMI

Modern Cuban Painters,
MoMA, NY, mar.-may., 1944.

13 Artistas / 78 Obras

A- Acevedo (2)
RM- Rafael Moreno (4)
VM- Victor Manuel (1)
AP- Amelia Peláez (11)
CE- Carlos Enríquez (3)
P- Ponce (7)
RP- René Portocarrero (7)
CB- Cundo Bermúdez (9)
D- Diago (1)
MP- Martínez Pedro (6)
FO- Felipe Orlando (7)
M- Mariano (9)
C- Carreño (11)



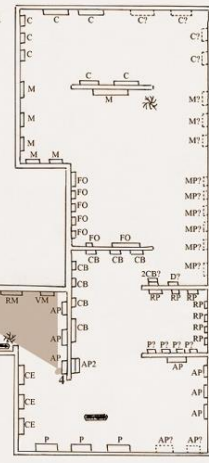
Realizado por José Ramón Alonso Lemos.
Madrid, octubre de 2010.

PLANO DE LAS SALAS A PARTIR DE FOTOS DE SOUCHI SUNAMI

Modern Cuban Painters,
MoMA, NY, mar.-may., 1944.

13 Artistas / 78 Obras

A- Acevedo (2)
RM- Rafael Moreno (4)
VM- Victor Manuel (1)
AP- Amelia Peláez (11)
CE- Carlos Enríquez (3)
P- Ponce (7)
RP- René Portocarrero (7)
CB- Cundo Bermúdez (9)
D- Diago (1)
MP- Martínez Pedro (6)
FO- Felipe Orlando (7)
M- Mariano (9)
C- Carreño (11)



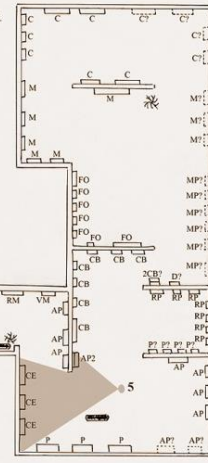
Realizado por José Ramón Alonso Lemos.
Madrid, octubre de 2010.

PLANO DE LAS SALAS A PARTIR DE FOTOS DE SOUCHI SUNAMI

Modern Cuban Painters,
MoMA, NY, mar.-may., 1944.

13 Artistas / 78 Obras

A- Acevedo (2)
RM- Rafael Moreno (4)
VM- Victor Manuel (1)
AP- Amelia Peláez (11)
CE- Carlos Enríquez (3)
P- Ponce (7)
RP- René Portocarrero (7)
CB- Cundo Bermúdez (9)
D- Diago (1)
MP- Martínez Pedro (6)
FO- Felipe Orlando (7)
M- Mariano (9)
C- Carreño (11)



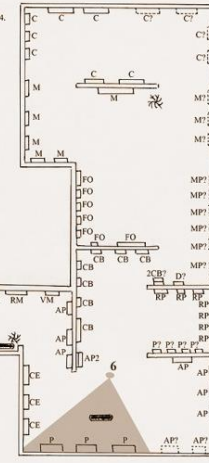
Realizado por José Ramón Alonso Lemos.
Madrid, octubre de 2010.

PLANO DE LAS SALAS A PARTIR DE FOTOS DE SOUCHI SUNAMI

Modern Cuban Painters,
MoMA, NY, mar.-may., 1944.

13 Artistas / 78 Obras

A- Acevedo (2)
RM- Rafael Moreno (4)
VM- Victor Manuel (1)
AP- Amelia Peláez (11)
CE- Carlos Enríquez (3)
P- Ponce (7)
RP- René Portocarrero (7)
CB- Cundo Bermúdez (9)
D- Diago (1)
MP- Martínez Pedro (6)
FO- Felipe Orlando (7)
M- Mariano (9)
C- Carreño (11)



Realizado por José Ramón Alonso Lemos.
Madrid, octubre de 2010.

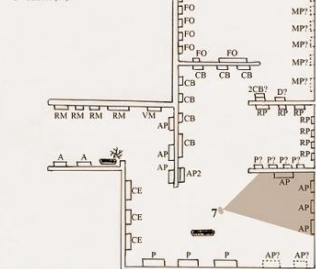
Lam11-Plano de las salas a partir de fotos de Soichi Sunami. Realizado por JRAL, Madrid, 2010. Diapo tomada de <http://www.estudiosculturales2003.es>

PLANO DE LAS SALAS A PARTIR DE FOTOS DE SOUCHI SUNAMI

Modern Cuban Painters,
MoMA, NY, mar.-may., 1944.

13 Artistas / 78 Obras

A- Acevedo (2)
RM- Rafael Moreno (4)
VM- Víctor Manuel (1)
AP- Amelia Peláez (11)
CE- Carlos Enríquez (3)
P- Ponce (7)
RP- René Portocarrero (7)
CB- Cundo Bermúdez (9)
D- Diego (1)
MP- Martínez Pedro (6)
FO- Felipe Orlando (7)
M- Mariano (9)
C- Carreño (11)



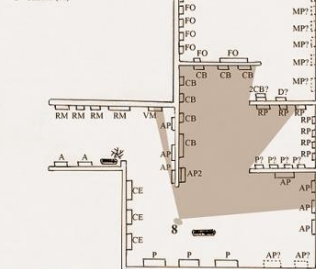
Realizado por José Ramón Alonso Lora.
Madrid, octubre de 2010.

PLANO DE LAS SALAS A PARTIR DE FOTOS DE SOUCHI SUNAMI

Modern Cuban Painters,
MoMA, NY, mar.-may., 1944.

13 Artistas / 78 Obras

A- Acevedo (2)
RM- Rafael Moreno (4)
VM- Víctor Manuel (1)
AP- Amelia Peláez (11)
CE- Carlos Enríquez (3)
P- Ponce (7)
RP- René Portocarrero (7)
CB- Cundo Bermúdez (9)
D- Diego (1)
MP- Martínez Pedro (6)
FO- Felipe Orlando (7)
M- Mariano (9)
C- Carreño (11)



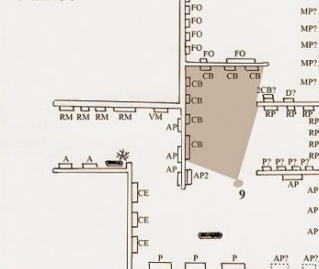
Realizado por José Ramón Alonso Lora.
Madrid, octubre de 2010.

PLANO DE LAS SALAS A PARTIR DE FOTOS DE SOUCHI SUNAMI

Modern Cuban Painters,
MoMA, NY, mar.-may., 1944.

13 Artistas / 78 Obras

A- Acevedo (2)
RM- Rafael Moreno (4)
VM- Víctor Manuel (1)
AP- Amelia Peláez (11)
CE- Carlos Enríquez (3)
P- Ponce (7)
RP- René Portocarrero (7)
CB- Cundo Bermúdez (9)
D- Diego (1)
MP- Martínez Pedro (6)
FO- Felipe Orlando (7)
M- Mariano (9)
C- Carreño (11)



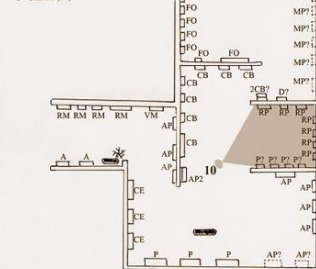
Realizado por José Ramón Alonso Lora.
Madrid, octubre de 2010.

PLANO DE LAS SALAS A PARTIR DE FOTOS DE SOUCHI SUNAMI

Modern Cuban Painters,
MoMA, NY, mar.-may., 1944.

13 Artistas / 78 Obras

A- Acevedo (2)
RM- Rafael Moreno (4)
VM- Víctor Manuel (1)
AP- Amelia Peláez (11)
CE- Carlos Enríquez (3)
P- Ponce (7)
RP- René Portocarrero (7)
CB- Cundo Bermúdez (9)
D- Diego (1)
MP- Martínez Pedro (6)
FO- Felipe Orlando (7)
M- Mariano (9)
C- Carreño (11)



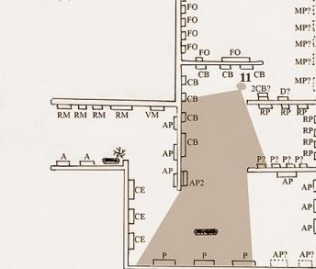
Realizado por José Ramón Alonso Lora.
Madrid, octubre de 2010.

PLANO DE LAS SALAS A PARTIR DE FOTOS DE SOUCHI SUNAMI

Modern Cuban Painters,
MoMA, NY, mar.-may., 1944.

13 Artistas / 78 Obras

A- Acevedo (2)
RM- Rafael Moreno (4)
VM- Víctor Manuel (1)
AP- Amelia Peláez (11)
CE- Carlos Enríquez (3)
P- Ponce (7)
RP- René Portocarrero (7)
CB- Cundo Bermúdez (9)
D- Diego (1)
MP- Martínez Pedro (6)
FO- Felipe Orlando (7)
M- Mariano (9)
C- Carreño (11)



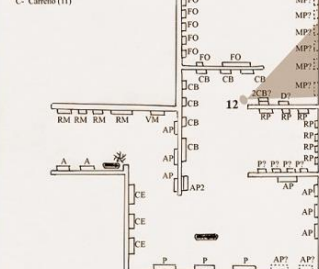
Realizado por José Ramón Alonso Lora.
Madrid, octubre de 2010.

PLANO DE LAS SALAS A PARTIR DE FOTOS DE SOUCHI SUNAMI

Modern Cuban Painters,
MoMA, NY, mar.-may., 1944.

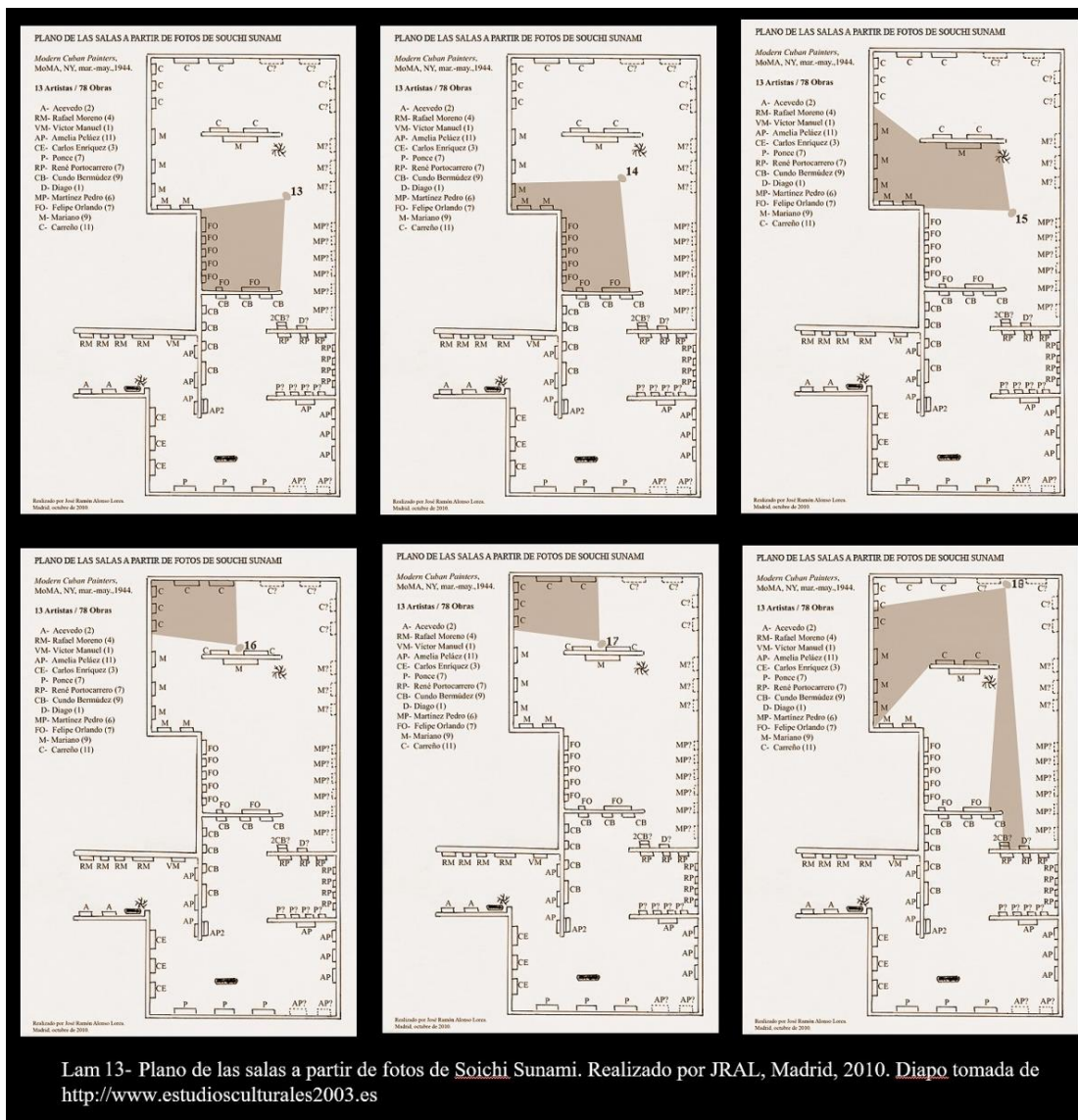
13 Artistas / 78 Obras

A- Acevedo (2)
RM- Rafael Moreno (4)
VM- Víctor Manuel (1)
AP- Amelia Peláez (11)
CE- Carlos Enríquez (3)
P- Ponce (7)
RP- René Portocarrero (7)
CB- Cundo Bermúdez (9)
D- Diego (1)
MP- Martínez Pedro (6)
FO- Felipe Orlando (7)
M- Mariano (9)
C- Carreño (11)



Realizado por José Ramón Alonso Lora.
Madrid, octubre de 2010.

Lam 12- Plano de las salas a partir de fotos de Soichi Sunami. Realizado por JRAL, Madrid, 2010. Diapo tomada de <http://www.estudiosculturales2003.es>



Madrid 2010 – Miami 2017

JUAN ROBERTO DIAGO QUEROL

(La Habana 1920 – Madrid 1955)

Diago en los proyectos de Sicre - Barr y sus derivaciones



Introducción

El pasado 27 de mayo releí, con la atención que antes no le había dado, un fragmento de una carta de José Gómez Sicre enviada a Alfred Barr, entonces director fundador del Museo de Arte Moderno de Nueva York - MoMA.⁵² Esta nota hace referencia al pintor Roberto Diago y a su investigación sobre temas de la prehistoria en el Caribe. Esto activó mi doble interés, en lo moderno y en lo pre-colombino antillano, y rápidamente me di a la tarea de organizar toda la información que, relacionada con el pintor, pudiera hallar en mi archivo.

El contenido inicial de esta nota de Sicre tuvo ligeros enriquecimientos de datos en otros fragmentos que aparecen en par de cartas siguientes del mismo autor y con el mismo destinatario.⁵³ Lo leído motivó en mí, definitivamente, el deseo de redactar una breve reseña sobre Roberto Diago, uno de los tantos pendientes que tenía desde los tiempos que trabajé en el Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba (MNBA), al frente de la colección de arte cubano de la década del 40. Una colección que, todavía en ese momento inicial de los años noventa, no tenía en sus Salas Permanentes a muchos de sus mejores representantes, puesto que habían abandonado el país y fueron considerados “traidores”.

No era el caso de Diago, que había muerto antes de 1959. Pero su obra, en el nuevo contexto de radicalización política, a diferencia de la de Pogolotti, Lam, Mariano o Portocarrero (o de puntuales obras de “contenido social” de los ya fallecidos Arístides Fernández, Alberto Peña y Carlos Enríquez), no era objeto para enaltecer o encumbrar. La obra de Diago no deja claros matices de “tema social” para la nueva interpretación dentro de un mundo diseñado bajo el rótulo de “dictadura del proletariado”, y sus vestigios sobre una religiosidad popular, cubana e interracial, iban en dirección opuesta a la construcción del “hombre nuevo” revolucionario, ateo por esencia. Muerto el artista, no podía él, de haberlo decidido, reinsertar su obra en el nuevo contexto político e ideológico, como sí lo hicieron oportunamente muchos de sus contemporáneos “modernos” antes citados.

Más allá de unas dedicadas y sentidas páginas en *Lunes de Revolución* (La Habana, 1961),⁵⁴ de la exposición *Roberto Diago* en el Fondo Cubano de Bienes Culturales (FCBC, La Habana, 1989),⁵⁵ y de la importante recuperación de su pentalogía martiana en la muestra *Sobre la Tela del Tiempo* (La Habana, 2010),⁵⁶ pocos homenajes ha recibido Roberto Diago Querol en las últimas décadas en su Cuba natal. Además, la existencia de la oficial “Galería Roberto Diago” del FCBC, en la Habana Vieja, que se centra en promover “arte afro-Cubano y arte naïve o primitivo”, desvirtúa las diversas y complejas propuestas conceptuales de su obra, y minimiza a “pintura de domingos” el dominio técnico que caracteriza su trabajo artístico.

⁵² Carta de José Gómez Sicre a Alfred Barr (La Habana, septiembre 17 de 1942). Barr, Alfred. *Papers in The Museum of Modern Art Archives*, NY.

⁵³ Cartas de José Gómez Sicre a Alfred Barr (La Habana, octubre 28 y noviembre 25 de 1942). Barr, Alfred. *Papers in The Museum of Modern Art Archives*, NY.

⁵⁴ “Diago”, *Lunes de Revolución*, La Habana, 27 de febrero de 1961, pp. 2-21 (además de las dos hojas de la cubierta de la revista; abundante ilustración).

⁵⁵ Exposición *Roberto Diago* en “Tienda de Arte Roberto Diago”, Fondo Cubano de Bienes Culturales, La Habana, noviembre de 1989.

⁵⁶ Exposición *Sobre la Tela del Tiempo*, Museo Biblioteca Servando Cabrera Moreno, La Habana, del 28 de enero al 13 de marzo de 2010 (colaboran Lesbia Vent Dumois, Roberto Chile, Ercilia Argüelles Miret y Antonio Alejo).

Lo publicado sobre Diago es escaso, muchas veces confuso y no hace referencia a fuentes fidedignas. Excepto el ensayo bien documentado y tan inteligentemente redactado por Orlando Hernández,⁵⁷ la mayoría de los textos que he podido consultar hasta hoy repiten la misma información. Hay un “copia y pega” entre autores y “escribidores” sobre arte cubano (nacionales y extranjeros), sin ampliar, confirmar, documentar, relacionar o testear las fuentes de información originales, desarrollando ese arquetipo de narración donde los artistas modernos (pintores y escultores) van de ciudad en ciudad, y de galería en museo, llevando y exponiendo su arte a título personal. En estos textos el artista “realiza” su exposición, “participa” en eventos, “lleva a cabo” sus muestras personales o, como por arte de magia, sus obras “integran las colecciones” de museos. Como si no hubieran existido, no los tienen en cuenta en estos escritos, esos importantes mediadores, marchantes y organizadores de exposiciones. Como si no hubieran existido esas necesarias instituciones o asociaciones culturales públicas o privadas, con personal especializado, o al menos entusiasta, en temas de arte, que tomaron decisiones sobre la promoción, publicación y circulación de las obras, mientras los artistas pudieron dedicarse, y enfocarse, en su más importante trabajo en el estudio, que fue la creación de objetos artísticos (dibujos, óleos, acuarelas, gouaches, grabados, esculturas...) ¡Qué daño le hacen a la narrativa de la Historia del Arte tantos “críticos” que no investigan!

Sobre Juan Roberto Diago Querol (1920-1955), y sobre su nieto, también artista plástico, Juan Roberto Diago Durruthy (n. 1971), los datos suelen ser confusos en ese infinito océano de las publicaciones digitales. He visto dos fechas de muerte del Diago abuelo.⁵⁸ En algunos textos superponen fragmentos biográficos de uno en el otro, entremezclando hasta sus nombres y apellidos. Incluso, para más *inri* en esta historia de confusiones, en diciembre de 2014 una obra de Diago Querol -Lot 159, “Rostro II” de 1949, proveniente de la importante colección de Barbara Walker Gordon (1921-2016)- fue vendida por la casa de subastas Christie’s como de la autoría de Diago Durruthy. Lo mismo ha sucedido con una “Cabeza de Elegua” -gouache, ca. 1949, Lot 68- en una reciente venta de julio 16 de 2020 en Stairgalleries.⁵⁹ Por contrapartida, he visto en algún texto cómo al Diago nieto, nacido en 1971, le han hecho morir en Madrid en 1955.

Esa falta de información, y de visión contextual, me ha obligado a variar o ampliar mi interés inicial -indagar sobre qué buscaba Diago en la arqueología del Caribe y cómo se puede hallar eso en sus obras iniciales- para reconvertir mi búsqueda y dirigirla hacia una cronología de la vida y la obra del artista, desde la confirmación de la terminación de sus estudios en San Ale-

⁵⁷ Publicado en *Catálogo General exposición Tercera Bienal de La Habana*. Centro “Wifredo Lam”, Editorial Letras Cubanas, La Habana, noviembre de 1989, pp. 222-226, y en catálogo exposición *Roberto Diago*, Tienda de Arte “Roberto Diago”, F.C.B.C, La Habana, 5 de noviembre, 1989. Recientemente en 2020, año del centenario de Diago, Orlando Hernández ha publicado nuevamente este magnífico texto suyo (<https://rialta.org/oscuridad-de-roberto-diago-querol>, 21 de octubre), actualizándolo con notas e imágenes de obras. Igualmente, y dentro de la celebración de este centenario, la profesora de arte cubano Ercilia Argüelles Miret ha publicado su “Roberto Diago Querol: historias y memorias interconectadas”, un amplio repaso por la vida y obra del artista (revista *Revolución y Cultura*, La Habana, No. 3, sept-oct de 2020, pp- 47-52).

⁵⁸ “Diago, Roberto (b. Havana, Cuba, 1920; Madrid, Spain, 1957)... Diago was studying in Madrid on a Spanish government scholarship when he died by falling out a window”, *Leonard’s Price Index of Latin American Art at Auction*, edited by Susan Theran, Auction Index, INC., Newton Massachusetts, 1999, p. 53.

⁵⁹ Ver en: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/juan-roberto-diago-cuban-b-1971-rostro-5861109-details.aspx>. Ver en: <https://auctions.stairgalleries.com/lot/robert-juan-diago-b-1971-cabeza-de-elegua-4005710>

jandro, hasta su lamentable, prematura (en lo biológico y en lo intelectual) y poco documentada muerte en Madrid. Pero enfocándome, de ser posible y según la temática que he podido desarrollar en mi archivo personal, en la trayectoria de la obra de Diago a través del proyecto de Sicre/Galería del Prado/MoMA/Barr, y en los proyectos que a partir de este se derivaron. De principio a fin, nada está esclarecido.

En Diago, hay más preguntas que respuestas. Poco o nada ha cambiado desde aquel ya lejano 1989 cuando Orlando Hernández preguntaba ¿a quién culpar por esta prolongada invisibilidad? Para concluir que “el caso Diago mantiene aún sobre su archivado expediente un signo ignominioso de interrogación. Sólo el estudio podrá convertirlo en un signo admirativo”.⁶⁰ Intentemos, al menos, ofrecer algún dato nuevo en esta necesaria pesquisa.

En principio, me interesa organizar las referencias que compilo en mi archivo personal e informar con fines docentes. Esta es una nota informativa para uso de investigadores, una especie de conjunción de datos fundamentales que, sobre Diago, el autor pudo hallar.

El descubrimiento de Sicre, y los gouaches y xilografías que desconocemos (1941-1942)

Unas tres semanas antes de inaugurarse el espacio físico de “Galería del Prado”, proyecto que ya se está fraguando y que tiene hasta descripción física en el epistolario,⁶¹ Gómez Sicre le escribe a Alfred Barr que ha “encontrado a un joven pintor negro trabajando muy bien. Él está investigando sobre temas de indios “taínos”, y está deshumanizando con un sentido muy plástico de las formas y el color. Trabaja muy bien el “gouache” pero todavía no el óleo, y está adaptando su dibujo a grabados en madera. Yo te enviaré una muestra muy pronto.”⁶² A las pocas semanas, en siguiente carta de octubre, y ya sobre papel con membrete de “Galería del Prado. Exposición Permanente de Pintura Moderna Cubana. Prado 72, La Habana, Cuba”, Sicre le precisa a Barr el nombre del joven artista que le ha sorprendido: “Yo te estoy enviando muestras de los grabados en madera de Diago, el más joven pintor negro. Él tiene gouaches muy interesantes que fotografiaré y te enviaré pronto”.⁶³

Una lectura detenida de estas notas de Sicre, de septiembre-octubre de 1942, revela al menos siete aspectos que permiten alguna reconstrucción histórica “temprana” de Diago, así como entender la relación que se establece entre su obra y los proyectos del crítico. Reconstrucción “temprana” en lo biológico y en lo profesional: tiene el artista apenas 22 años y -si nos atenemos a las notas publicadas que aseguran que Diago ha cursado estudios en la Academia San Alejandro de 1936 a 1941-⁶⁴ estamos hablando de un joven artista recién egresado. Permítase-

⁶⁰ Orlando Hernández, *ob. cit.*, 1989.

⁶¹ “Probablemente” el próximo mes yo estoy abriendo un pequeño lugar en la calle Prado, con dos grandes...” (sic), carta de María Luisa Gómez Mena a AB (La Habana, 12 de agosto de 1942). Barr, Alfred. *Papers in The Museum of Modern Art Archives*, NY.

⁶² Carta de JGS a AB (La Habana, septiembre 17 de 1942), *ob. cit.*

⁶³ Carta de JGS a AB (La Habana, octubre 28 de 1942), *ob. cit.*

⁶⁴ “Cursa estudios en la Escuela San Alejandro entre 1936 y 1941”, en *Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba*, <http://www.bellasartes.co.cu/artistas/roberto-diago>. “En 1934 se llevaron a cabo importantes innovaciones en el aspecto docente. Se determinó oficialmente la categoría de la institución como Escuela Nacional Superior de Artes Plásticas San Alejandro, con 4 años de estudio y su Escuela Anexa, con 2 años previos de preparación para un plan total de 6 años”, *Escuela de Artes Plásticas San Alejandro (Marianao), Historia*, en [https://www.ecured.cu/Escuela_de_Artes_Pl%C3%A1sticas_San_Alejandro_\(Marianao\)](https://www.ecured.cu/Escuela_de_Artes_Pl%C3%A1sticas_San_Alejandro_(Marianao))

me agregar que son estos los mismos años de seria formación, antesala de la primera madurez, de los más afamados y populares René Portocarrero (1912-1985) y Mariano Rodríguez (1912-1990).

Primero. Se hace evidente que Barr, durante aquella estancia de una semana de principios de agosto de 1942 en la Habana, conociendo y comprando para el MoMA la pintura moderna que se hacía en Cuba,⁶⁵ no conoció la obra de Diago. Le llegan las primeras noticias del joven artista a través del “encuentro” que tiene Sicre con el pintor, que no sabemos cómo ocurrió. ¿Dónde Sicre vio por primera vez los gouaches y las xilografías de Diago?

Podemos especular, por decantación, con las siguientes variables: imposible que haya sido durante la participación que pudo tener un adolescente Diago en ese breve experimento que resultó ser el *Estudio Libre de Pintura y Escultura* de 1937;⁶⁶ tampoco pudo ser en la “3ra Exposición Anual”, organizada por el Patronato de Artes Plásticas y celebrada en mayo de 1941, si bien en esta exposición se incluyeron, junto a la de Diago, obras de artistas que ya estaban muy cercanos a los proyectos de Sicre (Teodoro Ramos Blanco, Carlos Enríquez, Cundo Bermúdez, Felipe Orlando o René Portocarrero), y que pudieron hablarle del joven Diago en algún momento posterior al mes de agosto de 1942.⁶⁷

Según los datos que podemos extraer de los catálogos de la época, todo parece indicar que los trabajos iniciales de Diago, hacia 1941, tampoco lograron llamar la atención de ninguno de los otros principales organizadores de exposiciones de arte moderno en La Habana. No lo incluyen en las dos antológicas muestras de ese año: “Exposición de Pintura y Escultura Moderna”⁶⁸ (Lyceum, agosto de 1941) y “Exposición de Arte Cubano Contemporáneo” (Capitolio Nacional, noviembre de 1941).⁶⁹ En ambas exposiciones pesaron los criterios de selección de Domingo Ravenet y Guy Pérez Cisneros.

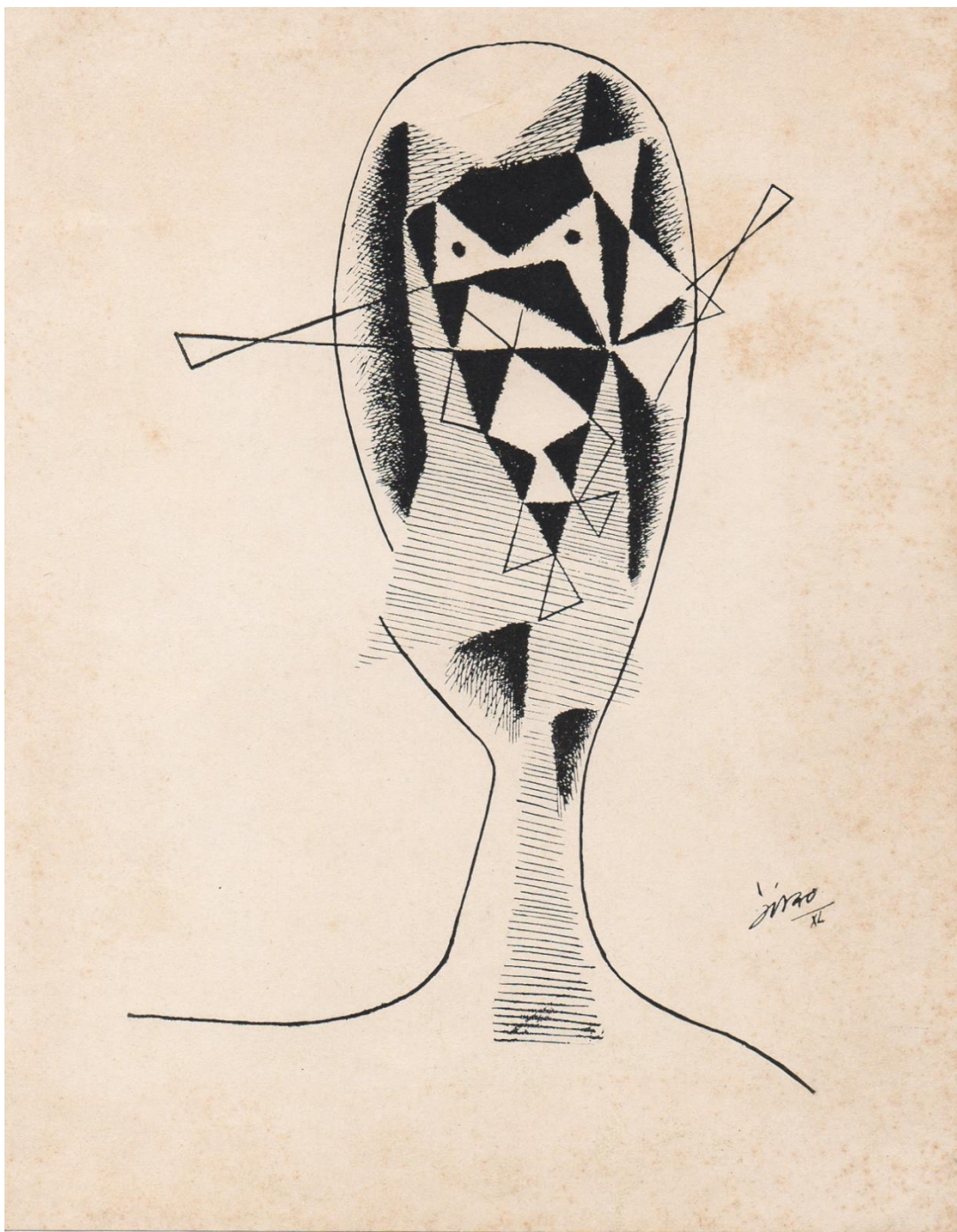
⁶⁵ Carta de AB a MLGM (Nueva York, 18 de agosto de 1942). Barr, Alfred. *Papers in The Museum of Modern Art Archives*, NY. No he podido corroborar la fecha exacta de la estancia de Barr en La Habana.

⁶⁶ “En 1937 participa en el Estudio Libre de Pintura y Escultura” (*Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba*, <http://www.bellasartes.co.cu/artistas/roberto-diago>). Según Rita Longa, “El Estudio Libre fue, sin duda, una magnífica experiencia. Varios alumnos de San Alejandro, una vez terminadas sus clases académicas diarias, iban para el Estudio, pues allí recibían gratuitamente los materiales y orientaciones. Estos alumnos, naturalmente, estaban mal vistos por la Academia. Recuerdo que asistían (...) Roberto Diago y René Valdés Cedeño” (José Seoane Gallo, *Eduardo Abela cerca del cerco*, La Habana, Cuba, 1986, p.315).

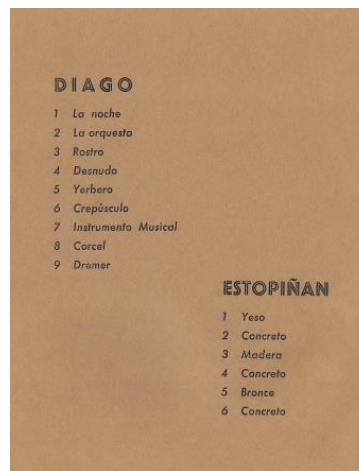
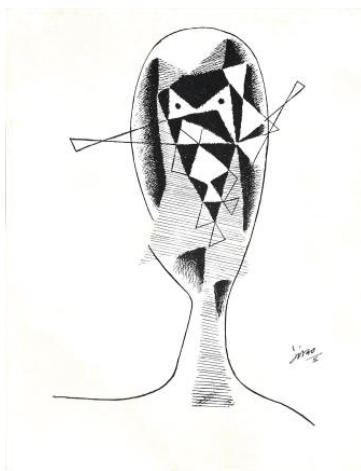
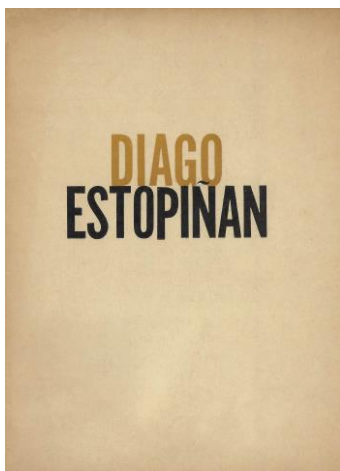
⁶⁷ “3ra Exposición Anual”, organizada por el Patronato de las Artes Plásticas, del 3 al 24 de mayo de 1941. Tiene un breve texto sin titular ni firmar, donde se refiere la obra del Patronato. No tiene ilustraciones de obras.

⁶⁸ “Exposición de Pintura y Escultura Moderna. En honor de los Estudiantes de la Escuela de Verano de la Universidad de La Habana”, Bajo los auspicios de la Corporación del Turismo, Lyceum, del 12 al 25 de agosto de 1941. No tiene ilustraciones de obras.

⁶⁹ “Exposición de Arte Cubano Contemporáneo”. Con motivo de la Segunda Conferencia Americana de Comisiones Nacionales de Cooperación Intelectual, Capitolio Nacional, Salón de Pasos Perdidos, noviembre de 1941, (90 pp. y abundantemente ilustrado con reproducciones de obras).



Roberto Diago, *Rostro*, dibujo, 1940. Desconozco paradero de la obra y medidas. Fotografía del Archivo Eduardo Labrada



Arriba: Catálogo *Diago Estopiñán*, Exposición presentada por la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación en la Sociedad Lyceum, del 6 al 18 de noviembre de 1950. Archivo Ramón Cernuda / Abajo: petroglifos en Cueva de la Patana, Cuba, *Cuba Before Columbus, Indian Notes and Monographs*, M. R. Harrington, New York, Museum of the American Indian, Heye Foundation, 1921.

Este dibujo de 1940, *Rostro*, totalmente diferente al resto de los trabajos que conocemos de ese momento inicial, parece sintetizar los diversos modos expresivos que Diago va a desarrollar a lo largo de su corta carrera artística. La línea perimetral, que sugiere un rostro y cuello alargado, contiene la variedad de su mundo gráfico. El esquematismo, la geometría y los ojos en forma de punto quizás se pierden en el horizonte de sus búsquedas *taínas*. Hallamos aquí el dibujo minucioso y equilibrado, realizado con pequeños y sucesivos trazos que generan zonas de luces y sombras. Incontables y delicadas líneas, paralelas o entrecruzadas, hacen emerger las formas, y recuerdan el parsimonioso trabajo del orfebre que elabora un dibujo para impresión calcográfica. Esta composición, en su cerrazón de triángulos, y de trazos hacia el exterior, ya prefigura, por un lado, su particular serie de “eleguás” y “oráculos” de 1949 (ojos triangulares y boca poblada de incisivos), por el otro, sus abstracciones musicales de los años cincuenta. La confirmación de este dibujo como “propuesta seminal” quizás determinó que se haya expuesto en la muestra conjunta de Diago y Estopiñán de 1950. Quizás también por eso fue reproducido dentro del catálogo de esta exposición junto a otras tres piezas que se mueven dentro de los códigos de la abstracción, como *La noche* o *Instrumento Musical*. Igualmente se reproduce en el homenaje a Diago en *Lunes de Revolución*, 1961, pág. 17. *Rostro* bien pudiera interpretarse como un simbólico autorretrato del artista.

Sin embargo, en una muestra auspiciada por el Alcalde Municipal de la Habana reaparece Diago. Es en la “Exposición de Arte Moderno y Clásico (La pintura y la escultura contemporánea en Cuba)”, entre finales de diciembre de 1941 y mediados de enero de 1942.⁷⁰ Allí se exponen 150 obras de 87 artistas (entre pintores y escultores). Los modernos más conocidos fueron Mirta Cerra, Enrique Caravia, Concha Ferrant, Fernando Boada, Florencio Gelabert, Emma Ordoqui, Amelie Zell... y entre ellos, dos jovencísimos pintores, Servando Cabrera (con 18 años y aún sin graduarse de San Alejandro) y Roberto Diago.

Sucesivamente, en febrero de 1942 el Círculo de Bellas Artes lo incluye en el “XXIV Salón de Bellas Artes”,⁷¹ donde se muestran 170 obras de 109 artistas (pintores, escultores, artes gráficas y aplicadas). Allí, junto a Mirta Cerra, Concha Ferrant, Teodoro Ramos Blanco, el adolescente Servando Cabrera, y el pintor *naif* Feliscindo Acevedo, pudo verse nuevamente la obra de Diago. En algunos textos se comenta que Diago obtiene una “mención” en este evento,⁷² pero yo no tengo constancia de ello. De acuerdo a lo que he podido consultar, Sicre tampoco se refiere a esta distinción de Diago en sus cartas de presentación del pintor a Barr, de septiembre-octubre de 1942. Incluso, tampoco incorpora la obra de Diago en su importante “Exposición algunos Pintores Cubanos Contemporáneos” que organiza en Lyceum a finales de la primera quincena de agosto de ese año,⁷³ lo cual indica que es muy probable que todavía no conociera los gouaches y xilografías de Diago.

Conclusión: no sabemos dónde sucedió ese primer encuentro entre el crítico y el joven artista, que presumiblemente tuvo que efectuarse entre finales de agosto y principios de septiembre. Es decir, siempre antes de la fecha de inauguración del proyecto comercial de Galería del Prado, ocurrido a inicios de octubre.

Segundo. Constituye una revelación, al menos para mí, que en ese primer momento de su carrera artística, Diago “está investigando sobre temas de indios *taínos*”.⁷⁴ Recordemos que los autores suelen buscar y encontrar, en la escasa y dispersa obra de Diago, cuestionamientos raciales y religiosos de origen africano. Ya Orlando Hernández en 1989 cuestionaba este habitual acomodo: “La más usual y poco demostrada de estas hipótesis sobre Diago, convertida en lugar común por la crítica, es la que lo enmarca -junto a Wifredo Lam- entre los artistas cubanos que mejor han expresado la presencia de África en nuestra pintura. Esta opinión es verdadera, pero desmesurada. El carácter generalizador implícito en este enjuiciamiento enfatiza un aspecto cuya continuidad no podemos seguir obra a obra, y mucho menos de manera lineal progresiva (...) *lo negro* en Diago se halla circunscrito a un período de poca extensión que abarca, aproximada-

⁷⁰ “Exposición de Arte Moderno y Clásico (La pintura y la escultura contemporánea en Cuba)”, Palacio Municipal, La Habana, Auspiciada por el Alcalde Municipal Dr. Raúl G. Menocal, diciembre 29 de 1941 a enero 17 de 1942, (94 pp. y abundantemente ilustrado con reproducciones de obras. No aparece la de Diago. Esta exposición consta de otros dos catálogos sueltos, uno con dos hojas plegables y otro con tres hojas plegables).

⁷¹ “XXIV Salón de Bellas Artes”, Círculo de Bellas Artes, febrero de 1942 (reproducciones de obras en el interior. No aparece la de Diago).

⁷² “En 1942 obtuvo mención en el XXIV Salón de Bellas Artes”,
https://www.ecured.cu/Roberto_Diago_Querol

⁷³ “Exposición Algunos Pintores Cubanos Contemporáneos”, Organizada por José Gómez Sicre como complemento al ciclo de pintores europeos celebrado recientemente, Lyceum, La Habana, Agosto 12 al 22 de 1942. Abierta de 5 a 8 ½ pm. ¿Estaba todavía Barr en la Habana para la inauguración, o al menos pudo ver su preparación, selección y pre-montaje?, no lo he podido corroborar.

⁷⁴ Carta de JGS a AB (La Habana, septiembre 17 de 1942), *ob. cit.*

mente, de 1945 a 1949. Este lapso -irregular y de tanteos, como el resto de la trayectoria artística de Diago- se ha extendido artificialmente hasta ocupar toda su producción”.⁷⁵ De modo que este momento inicial, formativo del artista, que puede proyectar extensiones en su obra futura, ofrece una perspectiva diferente al estudio de su carrera artística.

Hay que detenerse, igualmente, en ese otro “encuentro” entre Diago y Sicre. Este estudio de Diago sobre el pasado indígena insular debió constituir un puente de unión, un territorio común, visitado por ambos, de lecturas y referencias visuales arqueológicas. Lo *taíno*, lo precolombino, no era tampoco una materia ajena al interés profesional del crítico. Ello quedó explícito en el currículo personal que redactó de sí mismo Sicre en diciembre de 1942.⁷⁶ En mayo de 1940, cuando él participa en la “Conferencia Internacional del Caribe” -en Santo Domingo, República Dominicana-, presentando un “pequeño grupo de pinturas cubanas modernas”, tuvo tiempo para “ver y estudiar parte del arte taíno, de la cerámica y la talla, donde esta cultura era más rica”.⁷⁷ Luego en México, en enero de 1942, pudo “ver y estudiar las artes precolombinas de las diferentes regiones mexicanas”.⁷⁸ Cuando Alfred Barr le escribe a René d’Harnoncourt (del Departamento de Artes y Artesanías Indias de Washington) sobre la posibilidad de conseguir una beca de estudios a favor de Gómez Sicre, le asegura que a éste “sólo le preocupa distinguir lo bueno de lo mediocre, y la promoción activa de lo que él considera valioso en el arte cubano contemporáneo (aunque tiene un fuerte interés secundario en el arte precolombino en general)”. Para luego adicionar que a Sicre “le gustaría continuar sus estudios sobre arte precolombino estadounidense” y que también desearía “ver colecciones, particularmente de arte moderno y arte precolombino”.⁷⁹ Sin lugar a dudas, para Diago y Sicre, este mutuo interés sobre el pasado aborigen, nada común en nuestro medio cultural insular, fuera del ceñido grupo de personas dedicadas a la arqueología y a la antropología,⁸⁰ debió erigirse en un punto de confluencias que pudo fortalecer su relación.⁸¹

⁷⁵ Orlando Hernández, *ob. cit.*, 1989.

⁷⁶ Carta de AB a Mr. René d’Harnoncourt (Department of the Interior Indian Arts and Crafts Board, Washington, DC), June 29, 1943. Barr, Alfred. *Papers in The Museum of Modern Art Archives*, NY. (en esta carta AB le incluye el currículo de JGS; este currículo fue redactado por JGS hacia finales de noviembre de 1942, y luego se lo envió a AB en carta de finales de diciembre de 1942).

⁷⁷ Carta de AB a Mr. René d’Harnoncourt (June 29, 1943), *ob. cit.*

⁷⁸ Carta de AB a Mr. René d’Harnoncourt (June 29, 1943), *ob. cit.*

⁷⁹ Carta de AB a Mr. René d’Harnoncourt (June 29, 1943), *ob. cit.*

⁸⁰ Iniciando la segunda oración de la “Introducción” a su antológico texto redactado en 1943, sobre pintura moderna en Cuba, no olvida el crítico que ésta nace “careciendo de una tradición artística indígena –como en otras tierras de América- de que poder nutrirse”. José Gómez Sicre, *Pintura Cubana de Hoy / Cuban Painting of Today*, editado por María Luisa Gómez Mena, La Habana, 1944.

⁸¹ En esta conexión de Sicre con el pasado precolombino de Cuba no se puede obviar la cercana relación que tuvo el crítico con el erudito Fernando Ortiz. Sicre estaba al frente de la sección de artes de la Fundación Hispanocubana de Cultura, una fundación creada y dirigida por Ortiz. Pues justo en estos años finales del 30 y principios del 40, fueron varias las publicaciones que el erudito realizó sobre temas arqueológicos cubanos: “Cuba primitiva. Las razas indias”, *Curso de introducción a la Historia de Cuba*, La Habana, Cuba, 1937, pp. 32-45 / “Del tabaco entre los indoantillanos”, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, C. de La Habana, Cuba, 1940, pp. 114-210 / “Por Colón se descubrieron dos mundos”, *Revista Bimestre Cubana*, v. L, no. 2, sept.-oct., La Habana, Cuba, 1942, pp. 80-190 / “Nuevas teorías sobre las culturas indias de Cuba”, *Revista Bimestre Cubana*, v. LII, no. 1, jul.-ago. C. de La Habana, Cuba, 1943, pp. 5-17 / *Las culturas indias de Cuba o Culturas precolombinas de Cuba* por Fernando Ortiz, José A. Cosculluela y otros. La Habana, 1943 / *Las cuatro culturas indias de Cuba*. La Habana, Cuba, 1943, 176 pp. / “Las cuatro culturas de los indios de

¿Dónde pudo recibir y alimentar Diago ese interés intelectual por el pasado aborigen de Cuba y, por extensión, del Caribe? Debió ser, casi sin lugar a dudas, en el ámbito del más prestigioso centro museístico y de investigación arqueológica de entonces: el Museo Antropológico Montané de la Universidad de la Habana, y en las publicaciones y personas que directa e indirectamente estaban vinculadas a él: René Herrera Fritot, José Antonio Cosculluela, Felipe Pichardo Moya, Fernando Ortiz, Fernando Royo Guardia, entre otros muchos intelectuales de reconocida preparación que estaban consolidando una escuela cubana de arqueología con gran impacto en la región Caribe.⁸² Un recorrido sobre estos estudios del precolombino caribeño, contemporáneo a la formación de Diago como artista, puede seguirse desde la conferencia de Herrera Fritot en Lyceum en 1936, “Culturas Aborígenes de las Antillas”,⁸³ hasta los diversos informes que se presentaron en el celebrado IX Cincuentenario del Descubrimiento de América, en un octubre habanero de 1942,⁸⁴ justo en los mismos días en que Sicre le muestra a Barr la obra de un artista cubano que estaba investigando sobre temas de indios *taínos*. Nada es casual, o como diría el físico, no existen los accidentes. Antes y después del noveno Cincuentenario, el tema arqueológico ya había generado amplia bibliografía con ilustraciones. De este período formativo de Diago conocemos una obra que no es gouache ni xilografía, pero sí un impresionante óleo sobre lienzo, de aliento muralista, que hace alusión a este interés por lo *taíno*. Con el título “Éxtasis” se reprodujo, tres años después de su realización, dentro del texto “Pintura y Escultura en 1943 de Guy Pérez Cisneros”.⁸⁵ El texto no hace ninguna referencia a la obra, y la ilustración es tan pequeña que no permite su cabal estudio. Sin embargo, a pesar del pequeño formato de la reproducción, todavía deja ver una dinámica en la composición que no es habitual en la pintura cubana que se hacía en ese momento. Cincuenta y siete años después, la obra reaparece, con el auténtico esplendor de sus colores, en una subasta de arte latinoamericano de Christie’s en Nueva York.⁸⁶

Éxtasis es una pieza inquietante, rara y grotesca. Dinámica, madura y excéntrica para su época dentro de la pintura cubana. Mariano Rodríguez y René Portocarrero no eran capaces de pintar así todavía, pues en sus óleos la composición estaba encorsetada a un estatismo rígido de figuras pesadas y tectónicas heredadas del muralismo a lo Lozano con un Picasso clasicista de fon-

Cuba”, *Sobretiro de Acta Americana*, v. II, nos.1 y 2, ene.-jun., 1944, pp. 80-84. / “Últimas ideas sobre los indios de Cuba”, *Gaceta del Caribe*, año 1, no.3, mayo, La Habana, 1944, pp. 2-3. Toda una bibliografía autorizada que pudo estar al alcance del joven Diago.

⁸² Para ampliar información sobre este museo universitario ver: *Un tiempo del Montané. En el 115 aniversario del Museo Antropológico Montané de la Universidad de la Habana y en el 170 del natalicio de su fundador Luis Montané y Dardé*, varios autores, Edición EstudiosCulturales2003, Miami, 2019, 360 pp.

⁸³ René Herrera Fritot, “Culturas Aborígenes de las Antillas”, Habana, 1936 (conferencia dada en Lyceum, La Habana, 14 de julio de 1936).

⁸⁴ IX Cincuentenario del Descubrimiento de América. *Actas y Documentos*, Primer Congreso Histórico Municipal Interamericano, octubre 23-28 de 1942, La Habana, 1943.

⁸⁵ *Éxtasis* aparece reproducida en blanco y negro en “Pintura y Escultura en 1943 por Guy Pérez Cisneros del Instituto Nacional de Artes Plásticas”, *Anuario Cultural de Cuba 1943*, Publicaciones del Ministerio de Estado, La Habana, 1944, p. 128.

⁸⁶ CHRISTIES’S Latin American Sale, New York, 21 - 22 November 2000 / Price realized USD 94,000 / Estimate USD 100,000 - USD 150,000 / <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/roberto-diago-1920-1957-extasis-1924376-details.aspx>

do, que no comienzan a superar hasta 1942.⁸⁷ En Diago, esta dinámica de mural renacentista a lo Miguel Ángel con algún espíritu goyesco en la composición de colosos y gigantes, se adelanta incluso a los expresionistas ducos de Mario Carreño de 1943, cuando éste hace suyo la perspectiva poli-angular de David Alfaro Siqueiros.⁸⁸

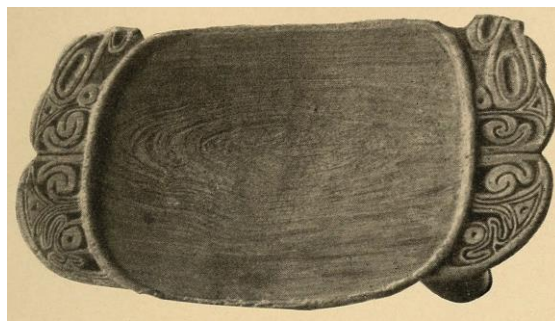
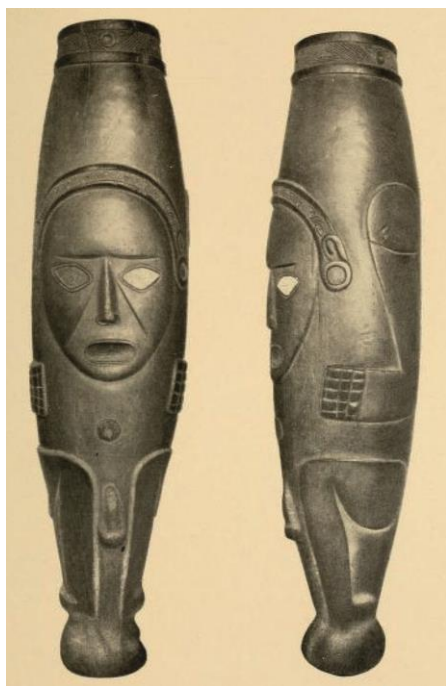


Roberto Diago Querol, *Éxtasis*, 1941
óleo / lienzo, 39 x 51" / 99 x 129.5 cm
Colección Privada

⁸⁷ Para estudiar la obra de Mariano y Portocarrero, ver: *Mariano. Catálogo Razonado. Pintura y dibujo 1936-1949*, Volumen I, Ediciones Vanguardias Cubanas, Madrid, 2007. *Portocarrero*, Ramón Vázquez, Fundación Arte Cubano, Madrid, 2015.

⁸⁸ José Ramón Alonso-Lorea, *Ducos Mario Carreño*, Cuadernos de Arte 2, Edición EstudiosCulturales2003, Miami, 2018.

<http://www.estudiosculturales2003.es/02-DUCOS.%20MARIO%20CARRE%C3%91O-pdfweb.pdf>



Obsérvese el tocado tallado en la cabeza del ídolo tubular de madera, similar al de una de las figuras danzantes de Diago. También puede verse, en las bandejas o “dujos” (asientos ceremoniales), el detalle del desdoblamiento de la imagen en la iconografía taína (los dos laterales de las figuras representados en una composición frontal), así como un enterramiento con un cráneo con la típica deformación fronto-occipital y en posición ritualizada “sedente” o “acucillada”. Todas las piezas arqueológicas que aquí se relacionan con las obras de Diago aparecen reproducidas en *Cuba Before Columbus, Indian Notes and Monographs*, M. R. Harrington, New York, Museum of the American Indian, Heye Foundation, 1921. Diago pudo haber consultado este clásico de la literatura arqueológica, o también su segunda versión en español (*Cuba antes de Colón e Historia de la arqueología indocubana*. Traducción de *Cuba before Columbus* de Mark R. Harrington por Fernando Ortiz y Adrián del Valle e *Historia de la arqueología indocubana* de Fernando Ortiz en su segunda edición, refundida y aumentada, Colección Libros Cubanos, La Habana, Cuba, 1935, 436 pp). Ambas publicaciones presentan abundante ilustración. Ídolos, dujos (excepto el superior derecho en EE.UU.) y cráneos también estaban (y están hoy) expuestos en el Museo Antropológico Montané de la Universidad de La Habana.

Similar movimiento a *Éxtasis* sólo se ve en algunas puntuales obras anteriores, de los años finales de 1920 y principios de 1930 de Eduardo Abela y Carlos Enríquez, con el tema de las danzas o rituales populares de origen africano. Pero aquellas obras resultan agradables. Aquí Diago no tiene la más mínima intención de agradar o gustar. Es poderoso, expresivo, monumental e intencionalmente caótico. Al mismo tiempo abraza el esoterismo y la gracia ingrátida. Hay que adelantar que, en Diago, se pueden hallar las más disímiles combinaciones interpretativas de sus figuras. Sin lugar a dudas es un hacedor de metáforas, de ahí lo hermético de su obra.

En *Éxtasis*, Diago construye una alegoría danzaria o ceremonial con algunos elementos visuales *taínos*. El tocado de la segunda figura, desde la derecha, es el mismo que tiene la figura tallada en madera del Museo Antropológico Montané de la Universidad de La Habana (conocida como *Ídolo del Tabaco*, por su forma tubular y alargada).⁸⁹ La figura principal del danzante que nos da la espalda se desdobra frente al espectador, a la manera de la iconografía *taína*, llevando a un primer plano los dos laterales del cuerpo (incluida la cabeza), lo mismo que en su día descubrieron los cubistas en el arte primitivo y tradicional. Esa cabeza desdoblada parecen perfiles de cráneos deformados, con la frente retraída, típica de la deformación fronti-occipital *taína*. Estos cráneos, desde inicios del siglo XX, siempre han estado expuestos en el Museo Antropológico y eran reproducidos en la literatura arqueológica.⁹⁰

Quizás Diago recreó aspectos de la mitología de este horizonte cultural de pueblos agro-alfareros (*taínos*), que es recurrente con la narración de cuatro héroes gemelos-sarnosos que tienen escenas violentas de sangre, muerte, génesis y creación de nueva humanidad.⁹¹ Aquí el cuadro nos muestra cuatro danzantes en suspensión mística y con piel texturizada, en torno a una figura amorfa, sangrante y yacente a los pies de la composición. De esta figura caída parece nacer una extensión larga y sinuosa (ofidio, tripa, raíz, cuerda, cordón umbilical o lo que la imaginación pueda construir) que enlaza a los cuatro cabrioleros místicos. Cada danzante muestra una dinámica corporal diferente, así como desigual también son sus cabezas. Hay un perfil de máscara blanca con nariz aguileña y tocado incomprensible, en la primera figura de la izquierda, que me deja en suspenso total. Ya sabemos que en Diago las interpretaciones del observador suelen quedarse cortas.

Los fondos de esta tela juegan con los recursos de la abstracción. Una ambigüedad de formas y colores que no sabemos si es casa, paisaje o el mismísimo infierno sobre el que se integran hasta casi desaparecer algunas zonas de los danzantes. En estas zonas ambiguas se diluye la jerarquía entre fondo y figura.

No conozco el paradero de esta obra, de modo que no podemos ir más allá en el estudio porque no tenemos acceso a los detalles de la pintura. No sabemos si la textura es real, ni tampoco el volumen de los empastes. Es posible, por la fecha de realización, tamaño y complejidad de la obra, que ésta haya sido expuesta por el Patronato de las Artes Plásticas en la “3ra Exposición Anual”, celebrada del 3 al 24 de mayo de 1941, último año de Diago en la Academia de San

⁸⁹ *Un tiempo del Montané...* Edición *EstudiosCulturales2003*, Miami, 2019, pp. 45, 134, 156 y 157.

⁹⁰ *Un tiempo del Montané...* Edición *EstudiosCulturales2003*, Miami, 2019. P. 45.

⁹¹ Desde los tiempos del prestigioso intelectual cubano Antonio Bachiller y Morales, el tratado *Relación acerca de las antigüedades de los indios*, redactado por Fray Ramón Pané hacia 1494, y que habla de los mitos y ceremonias de los indios *taínos*, tuvo diferentes publicaciones. Bachiller y Morales lo dio a conocer en su *Cuba Primitiva* (La Habana, 1880).

Alejandro. Pero no tenemos la certeza documental del hecho porque el catálogo no tiene ilustraciones de obras y, según confirmo en mi ficha, tampoco listado de obras.

Tercero. Asegura Sicre que Diago está “deshumanizando con un sentido muy plástico de las formas y el color”.⁹² Interesantísima descripción que nos dibuja a un recién graduado Diago como un artista antiacadémico en su génesis.

Sicre igualmente recién concluía su doctorado en Ciencias Sociales, Políticas y Económicas (octubre de 1941),⁹³ y debía tener muy fortalecidas en su memoria las tesis del filósofo español Ortega y Gasset.⁹⁴ La “deshumanización” de Gasset describiría el arte de Diago como una propuesta visual que rompe con la tradición artística que se enseña en la academia, lo cual lo aleja del gusto popular. Un arte que subordina el realismo a la estilización, orientado hacia la construcción de metáforas. Un arte que siendo auténtico no copia del “natural”, y que está en constante experimentación ante la búsqueda de su propio lenguaje. Desde este principio ya nace esa voluntad de Diago por crear un arte que no pretende ser agradable para el público, y que puede rastrearse a lo largo de su corta carrera. De inicio a fin, el arte de Diago es difícilmente legible por las mayorías: es antihumano, de ahí la deformidad y monstruosidad de sus figuras, y llega hasta una abstracción de complejo entendimiento.

Me resulta enormemente impactante, diría que hasta conmovedor, las palabras iniciales de Ortega y Gasset en su ensayo: “La brevedad de su vida, y aquella su trágica prisa hacia la muerte, impidieron que serenase sus inspiraciones, y dejando a un lado todo lo que es obvio y primerizo, pudiese insistir en lo más substancial y recóndito. Puede decirse que de su libro (...) el resto está aún por escribir”.⁹⁵ El filósofo me habla de Guyau y yo leo Diago Querol.

Cuarto. Nos dice Sicre que Diago “trabaja muy bien el gouache”. Al menos tenemos, por las notas del crítico, la garantía de una calidad técnica en obras que todavía desconocemos.

Siendo gouaches y trabajándolos “muy bien”, podemos imaginar el efecto de espontaneidad conseguido. Recién salido de la Academia San Alejandro, Diago ya dominaba el buen dibujo, la soltura en el trazo y una personal combinación expresiva de los colores. Nos lo demuestran los varios cartones pintados al gouache y a la acuarela, para vestuarios y fondos escenográficos.

¿Qué figuras, colorido y composición caracterizan a estos gouaches tempranos de 1941-1942 que nos dice Sicre? No lo sabemos, sólo podemos especular. Pero si conocemos los resultados visuales de la tela *Éxtasis* (1941), más las dos obras de 1943 que participaron en el proyecto de Galería del Prado/MoMA en Nueva York, y par de dibujos que podemos fechar en estos años iniciales de 1940, con seguridad podemos hacer una estimación bastante objetiva: presumiblemente son figuras humanas, monumentales, corpulentas aunque no musculosas, compuestas a bases de líneas curvas y diagonales, y ocupan casi toda la superficie de la composición. Hay elementos visuales, de antes y después, que apuntan a que Diago no siguió un desarrollo ideológico estético similar al de Mariano, Portocarrero, Carreño y Cundo.

⁹² Carta de JGS a AB (La Habana, septiembre 17 de 1942), *ob. cit.*

⁹³ Carta de AB a Mr. René d'Harnoncourt (June 29, 1943), *ob. cit.*

⁹⁴ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, 1925, 17 pp.

https://monoskop.org/File:Ortega_y_Gasset_Jose_1925_1947_La_deshumanizacion_del_arte.pdf

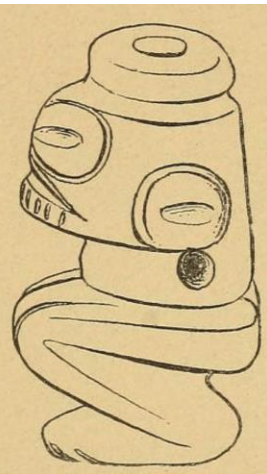
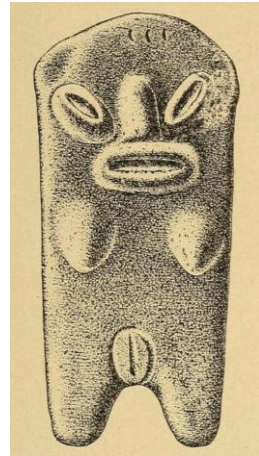
⁹⁵ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, 1925, *ob. cit.*

A diferencia de los anteriores, en Diago parece menor la huella picassiana de los años veinte, una huella que, casi rozando el plagio en algunas obras de otros artistas, generó una sonada polémica pública en 1941.⁹⁶ Aunque hoy diríamos que son “apropiaciones”, estímulos iniciales o ejercicios plásticos que caracterizan etapas de formación. En otro sentido, no parece interesarle a Diago la búsqueda de una pintura “nacionalista” a la manera de las dos generaciones de pintores modernos cubanos, lo cual lo aleja definitivamente del “barroquismo”. Pero con tan poca obra que tenemos ya es bastante arriesgado llegar hasta aquí.

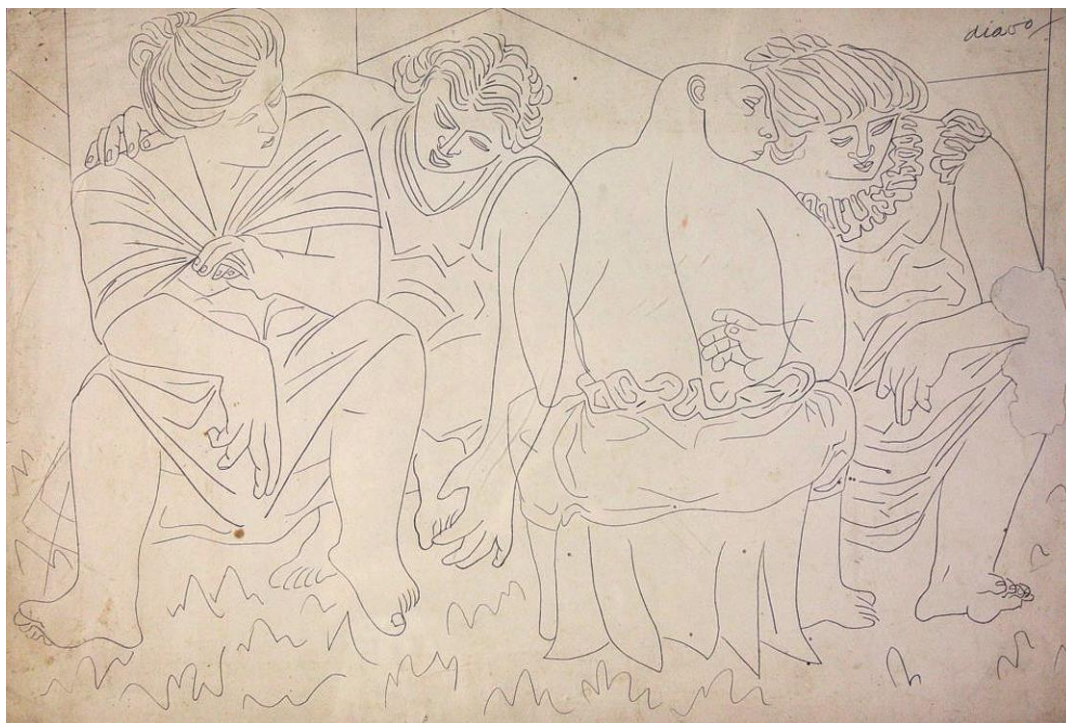
Roberto Diago Querol, *Sin título*, ca. 1940, tinta sobre papel, 15 x 11”, Colección Pan American Art Projects, Miami. Con los antecedentes de que el pintor “está investigando sobre temas de indios *taínos*”, es difícil no asociar estas figuras con una amplia serie de piezas arqueológicas precolombinas, tanto de los *taínos* como de culturas mesoamericanas. La mujer semi-desnuda y “sedente” observa la representación simbólica del hombre reclinado hacia atrás, con las piernas flexionadas y los brazos hacia el vientre. En Mesoamérica, estas piezas son conocidas con el nombre de Chac Mool desde el siglo XIX; entre los *taínos*, hay una extensa variedad de idolillos y de algunos asientos ceremoniales o “*dúhos*” que tienen esta composición, incluso algunas piezas, para no dejar dudas sobre el género, son representadas con un falo erecto. Este dibujo de Diago, de gran voluptuosidad, parece un boceto para una matriz xilográfica.



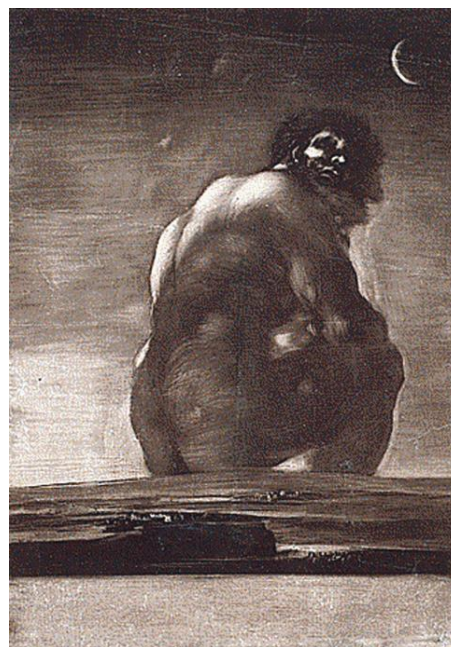
⁹⁶ En carta pública le escribe Carlos Enríquez a Pérez Cisneros: “prefieres (...) a los pintores en la retaguardia recogiendo flores y pintando pájaros, y que tomas como vanguardia algo inverosímil que nos llega en bicicleta, con veinte años de retraso y con unas deplorables banderitas simbólicas. Si, al menos, nos trajeran al Picasso actual, al de Guernica, no al de 1920, plantaran un obús donde firman enfermizas florecillas franciscanas (...) Todo esto resulta inactual (...) puesto que nos han introducido (...) el contrabando de las “paticas y las manitas”, gordas (...) que surgieron a la vida nacional cuando Marinello, cuyas posturas siempre han sido heroicas, dio beligerancia a dichas extremidades hipertróficas, creyéndolas, cordialmente producto de proletarios quehaceres. Lo sospechoso del caso es que dichos cuadritos de supuestas proletarizadas matronas encontraron un espacio acogedor en los tinglados de nuestra burguesía aristocratizante (...) hacen hoy esos cuadritos las delicias del nuevo rico (...) patrocinas la moda, lo que se está haciendo o lo que se debe hacer a fin de no arriesgarse, es falta de virilidad, de arresto y convicción por imponer la propia obra, que por mala que sea siempre será mejor que plagiar a un genio”. Ver “Carta de Carlos Enríquez a Guy Pérez Cisneros”, *El Nuevo Mundo*, 7 de septiembre de 1941, p. 2 / Juan A. Martínez, *Carlos Enríquez. The Painter of Cuban Ballads*, Cernuda Arte, Miami, 2010, p. 291-292.

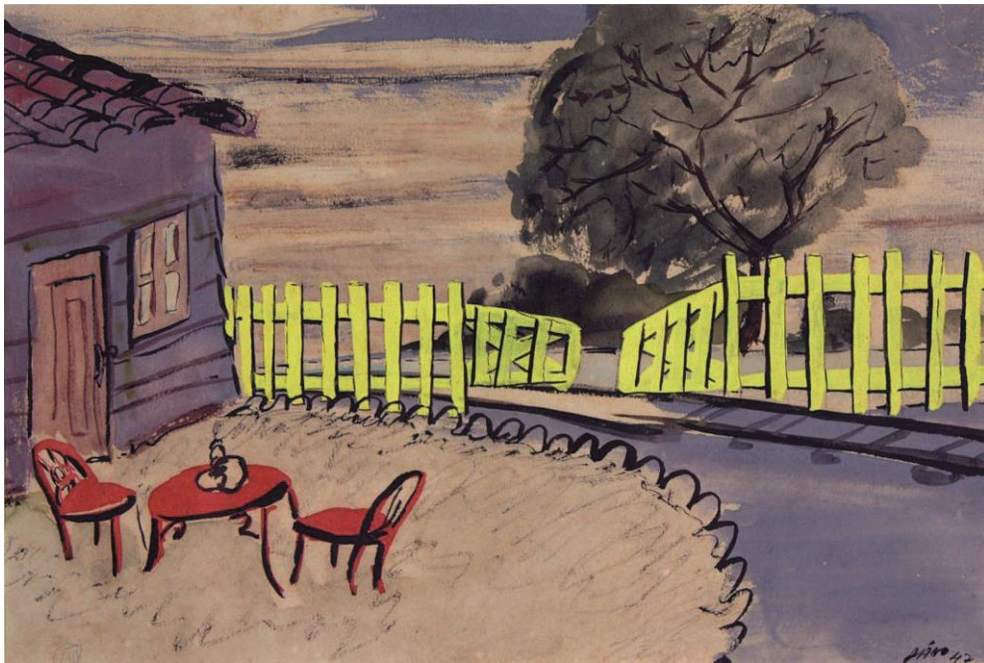


Nos es imposible pasar por alto esta posición “acuclillada” o “sedente” de las figuras de Diago, típica de las composiciones escultóricas *taínas*. La talla de figuras sedentes es un recurso formal, estilístico, que caracteriza la representación de ídolos e idolillos *taínos*. A ello se suma la típica posición simétrica de los brazos y manos a los lados, o encima, del cuerpo. La figura femenina, de fuerte complexión, pechos descubiertos y piernas abiertas que sugiere algún grado de erotismo o simbólica sexualidad, parece un referente de las desnudas figuras femeninas *taínas* modeladas en barro. Todas las piezas arqueológicas que aquí se relacionan con el dibujo de Diago aparecen reproducidas en *Cuba Before Columbus, Indian Noes and Monographs*, M. R. Harrington, New York, Museum of the American Indian, Heye Foundation, 1921.

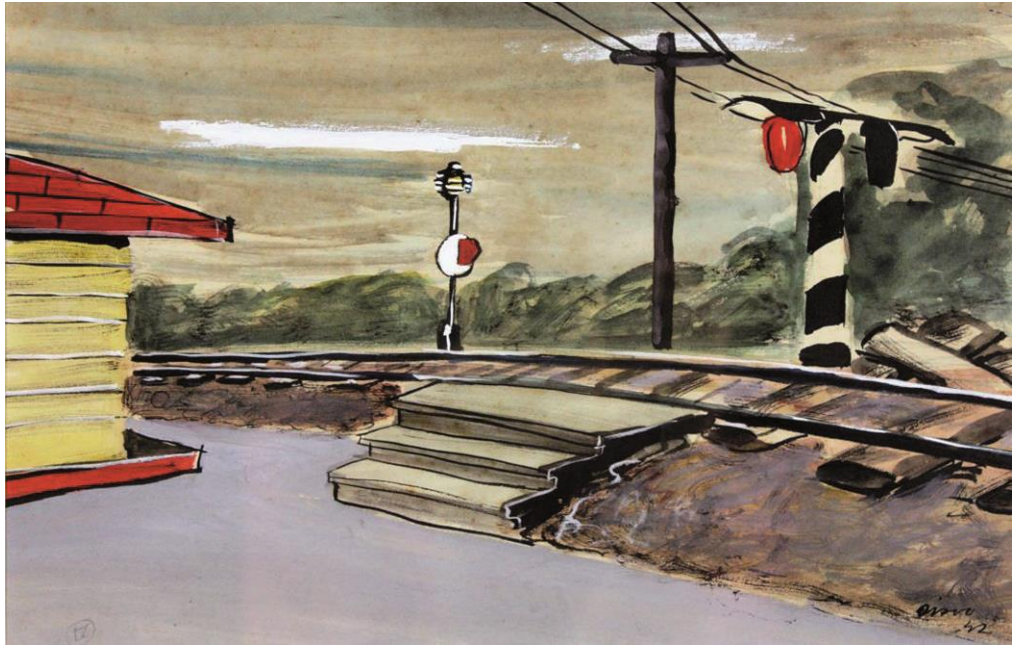


A pesar del formato clásico de figuras alineadas en friso, estas formas sedentes en Diago, casi al nivel del suelo, parecen evocar la composición plástica *taína*. Pero también surgen asociaciones con el Goya de colosos y gigantes que dominan un paisaje y una arquitectura que están sólo sugeridos. *Arriba*: Roberto Diago Querol, “Sin título”, ca. 1940, tinta sobre papel, 15 x 22”, Colección Pan American Art Projects, Miami. / *Abajo*: Francisco de Goya y Lucientes, “El coloso sentado”, ca. 1818, calcografía, 11 3/16 x 8 3/16”.

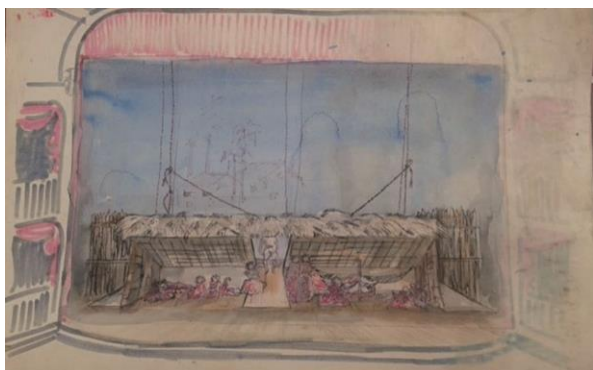




Roberto Diago Querol, *Sin título*, 1942, gouache sobre papel duro, 8 x 11" cada uno, Colección Pan American Art Projects, Miami. Estos cuatro gouaches, con la misma medida y cada uno enumerado en romano en el inferior derecho (II, III, IV, VIII), pertenecen a una serie de ilustraciones realizadas para escenografía de teatro. Destaca la espontaneidad en el dibujo y la composición, así como el uso expresionista de los colores. Una línea de tren relaciona el espacio exterior/interior en el contexto de una feria de atracciones. Estos ejemplos avalan el control de Diago sobre el gouache, de lo cual Sicre le comenta a Barr en carta de 1942: Diago "trabaja muy bien el gouache".



Esta última imagen representa el “estudio fotográfico” de la feria de atracciones. Es similar en composición y te-
chumbre a la “Escenografía de Margot Colosia de Núñez Booth” para “El hombre, la bestia y la virtud” de Pirandello
(ver la sección de teatro en el *Anuario Cultural de Cuba* 1943, La Habana, 1944, p. 207; Irina Leyva, comunicación
personal, 25 de junio de 2020). La anterior relación pudiera indicarnos que estos gouaches de Diago son bocetos para
escenografías del Teatro Popular fundado por Paco Alfonso en 1942, aunque es sólo un supuesto, pues no lo podemos
corroborar ahora.



Roberto Diago Querol, Sin título / diseño para escenografía de teatro, mixta sobre cartulina, ca. 1940, 24 x 23 cm. Colección José Almarales. Según la biografía que del pintor publicó el Museo Nacional de la Habana, Diago en los años 40 trabaja como director artístico de la publicación habanera *Artes*.⁹⁷ Pero *Artes* es también, en estos mismos años, la revista con temas de teatro que fundó, junto al Teatro Popular, el conocido Paco Alfonso.⁹⁸ Es posible que se trate de la misma publicación, lo cual demostraría la estrecha relación del joven pintor con las artes escénicas, dentro de un proyecto teatral de experimentación social.

⁹⁷ “Trabaja como director artístico de la publicación habanera *Artes*”, en Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, <http://www.bellasartes.co.cu/artistas/roberto-diago>. Según Ercilia Argüelles Miret, “Diago trabajó en la revista *Artes* como director artístico en el año 1944, al menos así aparece en el primer número de la publicación, el único que he podido ver” (comunicación personal, vía Facebook Messenger, viernes 16 de julio de 2020, 12:48 am).

⁹⁸ *Teatro Popular*, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/diccionario-de-la-literatura-cubana--0/html/254t.htm>

Estas obras tempranas de Diago (1941), para obra de teatro, muestran el diseño de vestuario y decoración personal de dos figuras de la religiosidad popular cubana de origen africano: *Agallú* y *Olofi*. Pero el artista, siempre irreverente, hizo sus propias interpretaciones plásticas de estas deidades. Este *Agallú* de Diago no tiene nada que ver con la fuerza destructora, terrible y abrasante del magma, o la furia imbatible de la naturaleza. Ha representado al orisha con muy poco de su rojo simbólico. Además, parece ofrecer las dos versiones del género (masculino / femenino) de esta deidad, o alguna referencia a la posesión sexual lasciva que proyecta en el vocablo “ondocó”. El gesto y la línea definen la sexualidad de cada una de las figuras. La cara del orisha resulta algo esperpéntica, y el colorido de un leotardo ceñido al cuerpo nos recuerda más la imagen de un Arlequín. Por su parte, en *Olofi*, máxima representación de la voluntad divina, creador de todo lo conocido, ese exiguo vestuario violáceo sustituye su habitual atributo blanco marfil.⁹⁹ Sobre los horizontes religiosos cubanos de origen africano, Diago siempre dará su nota personal. Ello me recuerda que “en este intencional desapego de los aspectos exteriores, identificables de lo afrocubano, es donde Diago logra sus más genuinas interpretaciones artísticas”.¹⁰⁰ Sicre, en estas cartas de 1942, no hace referencia alguna a este trabajo de Diago con el arte escenográfico.



Roberto Diago Querol, “¡Agallú-Solá, ondocó!”, mixta sobre cartulina, 1941. Colección José Almarales



Roberto Diago Querol, “Olofi”, mixta sobre cartulina, 1941. Colección José Almarales.

⁹⁹ Según Ercilia Argüelles Miret, “Diago es bien atrevido porque Olofi es poco usual en las representaciones” (comunicación personal, vía Facebook Messenger, viernes 16 de julio de 2020, 05:48 pm).

¹⁰⁰ Orlando Hernández, *ob. cit.*, 1989.

Cinco. Sicre nos dejó escrito que Diago trabaja muy bien el gouache “pero todavía no el óleo”. Esta nota y los resultados plásticos de *Éxtasis* (óleo, 1941) no se complementan. Se supone que cinco años de estudios de pintura en San Alejandro avalan, en teoría, el dominio de esta técnica tradicional. Diago nos lleva a nuevas interrogantes. ¿Abandonó el pintor el trabajo al óleo durante 1942? ¿No entendió Sicre la propuesta al óleo que ofrecía Diago, tan alejada del contexto estético, social y temporal de su momento? ¿A ambos les parecieron más oportunos los resultados espontáneos del gouache y la xilografía? Es muy probable que el dibujo desenvuelto, y la fluidez en el colorido y las pinceladas de acuarelas y gouaches abrieran el camino hacia ese barroquismo de la pintura cubana que se consolida hacia 1943, y de lo cual Sicre estaba muy atento e interesado. Quedan como testimonio, del interés de Sicre por mostrar *acuarelas y gouaches* de los pintores modernos cubanos, las varias exposiciones conjuntas e individuales que organizó en 1943. Desde el envío de la sección cubana para la “International Watercolor Exhibition, 12th Biennial” (Museo Brooklyn, del 9 de abril al 23 de mayo), hasta la siguiente presentación del “Primer Salón Internacional de Acuarelas y Gouaches” (Instituto Hispano-Cubano de Cultura, del 11 al 29 de noviembre). Otras individuales e importantes que presenta Sicre, con inclusión de acuarelas y gouaches, fueron “Felipe Orlando y Cundo Bermúdez exhiben óleos y gouaches en el Lyceum” (del 29 de octubre al 8 de noviembre), y la siguiente de “Carreño. Óleos-ducos, gouaches y acuarelas” (Lyceum, del 9 al 16 noviembre). Definitivamente, poco podemos abundar sobre este contradictorio aspecto mientras que no aparezcan otros óleos de este periodo inicial de Diago.

Seis. Además de hacer buenos gouaches pero no óleos, nos comenta Sicre que Diago “está adaptando su dibujo a grabados en madera”. A día de hoy no hemos visto ninguna xilografía de este periodo inicial del artista (1941-1942). Teniendo en cuenta que en Cuba el grabado constituía una práctica minoritaria, y que la pintura, para las dos generaciones de modernos, constituyó la manifestación que mejor asumió el ejercicio de renovación plástica, esta decisión de un recién egresado Diago nos resulta novedosa, o al menos poco habitual en 1941. Pero ya sabemos que el joven artista tiene una tendencia a romper esquemas. Bien es cierto que desconocemos la cantidad de obras que pudo producir con esta técnica en esta etapa inicial: ¿hubo sistematicidad o fueron labores ocasionales como hicieron algunos otros artistas modernos? Por las notas posteriores de Sicre parece que hubo cierta constancia en esta producción gráfica.

Según la literatura especializada, la Cátedra de Grabado de San Alejandro sólo enseñaba calcografía,¹⁰¹ y no será hasta 1958 que se introduce, con el magisterio de Carmelo González, la enseñanza de la xilografía y la litografía.¹⁰² De modo que Diago tuvo que aprender la técnica xilográfica fuera de la Academia. Pudo ser con Eduardo Abela, en el *Taller Libre de Pintura y Escultura* en 1936, pero esto es sólo un supuesto que se avala porque Abela hizo xilografías artísticas y Diago estuvo en su Taller experimental.¹⁰³ O pudo, de forma autodidacta, traducir a la madera la enseñanza de la calcografía que aprendió de Ramón Loy (1935-1936) o de Enrique Caravia (1937-1938 / 1939-1940).¹⁰⁴ Nos asegura Fernando Llorente que Diago “aprendió a

¹⁰¹ Ver catálogo *Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro y Anexa*, Curso de 1942 a 1943.

¹⁰² Fernando Llorente García, *El grabado en la obra de Ramón Loy: España / Cuba*, Memoria presentada para optar al grado de doctor, Madrid, 2004, pp. 87-88.

¹⁰³ Ver Anne Lyon Haight, *Portrait of Latin America as seen by her print makers. Retrato de la América latina hecho por sus artistas gráficos*, New York, Hastings House, 1946, donde se reproducen dos xilografías, *El gallo sagrado* de Eduardo Abela y *Noche Tropical* de Domingo Ravenet (citado el libro en Fernando Llorente García, *ob. cit.* p. 99).

¹⁰⁴ Fernando Llorente García, *ob. cit.* pp. 87.

grabar en la Escuela San Alejandro hacia 1936, año en el que Loy impartía Grabado”,¹⁰⁵ pero es dato que no hemos podido confirmar, dado que 1936 es justo el año en que inicia Diago su aprendizaje académico. Igualmente confirman, autorizados en la materia, que en Cuba la opción del grabado estuvo condicionada por la “carencia de un tórculo y de prensas litográficas”.¹⁰⁶ De modo que la xilografía devino en la técnica más económica para llegar a la reproducción múltiple de la obra artística. Pero algo o alguien siempre estimulan un comienzo, y no nos queda claro en Diago quién o qué lo llevó al dibujo sobre madera. Se abre aquí otra interrogante en la historia temprana de su carrera.

Siete. En notas de estas cartas de septiembre-octubre de 1942, luego de valoraciones que manifiestan el aprecio por la obra de Diago, Sicre le asegura a Barr el “envío de muestras”¹⁰⁷ de sus grabados en madera y fotos de sus “muy interesantes gouaches”.¹⁰⁸ Fijamos nuestra atención en las fechas de estas cartas, puesto que ellas nos permiten corroborar que Sicre, desde el inicio de su proyecto como Director de Galería del Prado, incluye a Diago dentro del grupo de artistas que promueve.

Tres semanas antes, María Luisa Gómez Mena le escribe a Alfred Barr que “probablemente el mes que viene estoy abriendo un pequeño lugar, en la calle Prado, con dos grandes vidrieras con pinturas y esculturas del grupo de Pepe [José Gómez Sicre] que me ayudará y trabajará conmigo”.¹⁰⁹ Un mes después, Sicre le asegura a Barr que “nosotros –M[aría]. Luisa, Mario [Carreño] y yo- abriremos a principios de octubre la Galería. Tiene sólo dos habitaciones y un pequeño “patio”, pero está ubicada en el mejor lugar de La Habana, la avenida Prado. Se llamará “Galería del Prado” sólo por la calle (...) La galería tiene una ventana grande y como un pequeño jardín en el frente. Tomaremos fotografías y te las enviaremos junto con nuestra publicidad”.¹¹⁰

El poeta y editor español Manuel Altolaguirre, entonces refugiado en La Habana, dejó constancia de su inauguración en octubre, en la mini-revista *La Verónica*: “El Prado de La Habana, a su mano izquierda camino al mar, tiene, defendida por un pequeño jardín, su Galería de pintura: “La Galería del Prado”. Los amigos de las artes plásticas encontrarán en su recinto una continua y renovada actividad. Nada de la muerte ni de la gloria de los Museos. En una Galería de Arte los cuadros no pueden permitirse este descanso o sueño concedido a los inmortales. Están allí de tránsito”. Luego se extiende Altolaguirre en una segunda nota especificando el carácter comercial de la Galería y el grupo de pintores y escultores modernos que participan en el proyecto: “En la “Galería del Prado” se exponen para la venta, a precios al alcance de todas las fortunas, óleos, acuarelas, gouaches, dibujos, **grabados**, por Jorge Arche, Cundo Bermúdez, **Diago**, Carlos Enríquez, Escobedo, Max Jiménez, Mariano, Luís Martínez Pedro, Felipe Orlando, Amelia

¹⁰⁵ Fernando Llorente García, *ob. cit.* pp. 99.

¹⁰⁶ Juan Sánchez, *El grabado en Cuba*, La Habana, 1955, p. 79 (citado el libro en Fernando Llorente García, *ob. cit.* p. 107).

¹⁰⁷ Carta de JGS a AB (La Habana, septiembre 17 de 1942), *ob. cit.* El subrayado es de JRAL.

¹⁰⁸ Carta de JGS a AB (La Habana, octubre 28 de 1942), *ob. cit.* Es probable que estas fotos de gouaches de Diago puedan hallarse en los archivos del MoMA.

¹⁰⁹ Carta de MLGM a AB (La Habana, 12 de agosto de 1942), *ob. cit.* La negrita es nuestra (N del A)

¹¹⁰ Carta de JGS a AB (La Habana, septiembre 17 de 1942), *ob. cit.* Es probable que estas fotos de “Galería del Prado” puedan hallarse en los archivos del MoMA. Ver pp. 40 y 46 de este cuaderno.

Peláez, Ponce, Portocarrero, Serra Badué, y otros. Esculturas por Lozano, Ramos Blanco, Rodolfo, Eugenio Rodríguez, Sicre, Núñez Booth, Esnard, Rolando Gutiérrez y otros”.¹¹¹

Ya para noviembre, Sicre le envía a Barr los precios de las obras de Diago: “Los grabados en madera de Diago se venden a \$ 10.00 el juego de cuatro. \$ 3.00 cada uno, pero para el Museo acepta cualquier precio. Diago es muy joven, sólo un principiante y está muy interesado en trabajar duramente”.¹¹²

En conclusión, hacia agosto de 1942, Diago es un artista “del grupo de Pepe”, para decirlo en palabras de María Luisa. Desde el inicio de su nuevo proyecto, Sicre se esfuerza por promover y convencer a Barr de la calidad de la obra de Diago (totalmente desconocida para el director del MoMA). Le describe su técnica y factura con palabras elogiosas, le envía ejemplos de obras y fotografías de piezas, y establece, finalmente, un canal para la comercialización de las mismas con el más importante Museo de Arte Moderno conocido.

Continuará...

*Miami, agosto de 2020*¹¹³

No obstante a la diversidad en su modo de expresarse (en temas, estilos y experimentos técnicos), la obra de Diago mantiene una coherencia de principio a fin. Lo testimonian estos cuatro trabajos sobre papel de finales de los años cuarenta que se conservan en una colección familiar (*BRC Collection, Miami*). Figuras monumentales, grotescas, que ocupan toda la superficie de la composición, y que son resueltas entre el delicado y cuidadoso dibujo de líneas a tinta, y el trazo violento y activo de color. Arriba: izq. *Madre e hijo*, 1947, gouache, 24.5 x 19 in / der. *Leda*, tinta, 28.5 x 22.5 in. Abajo: izq. *Eleguá*, ca. 1949, serigrafía, 27 x 19.75 in / der. *Rostro II*, 1949, mixta, 14 x 12 in. Le agradezco a BRC la cortesía de ofrecerme estas imágenes.

¹¹¹ Manuel Altolaguirre, “La Galería del Prado. A la señora María L. Gómez Mena de Carreño” y [Dos notas sobre arte cubano], *La Verónica*, La Habana, año I, núm. 1, 26 de octubre de 1942: 23-24. La negrita es nuestra (N del A)

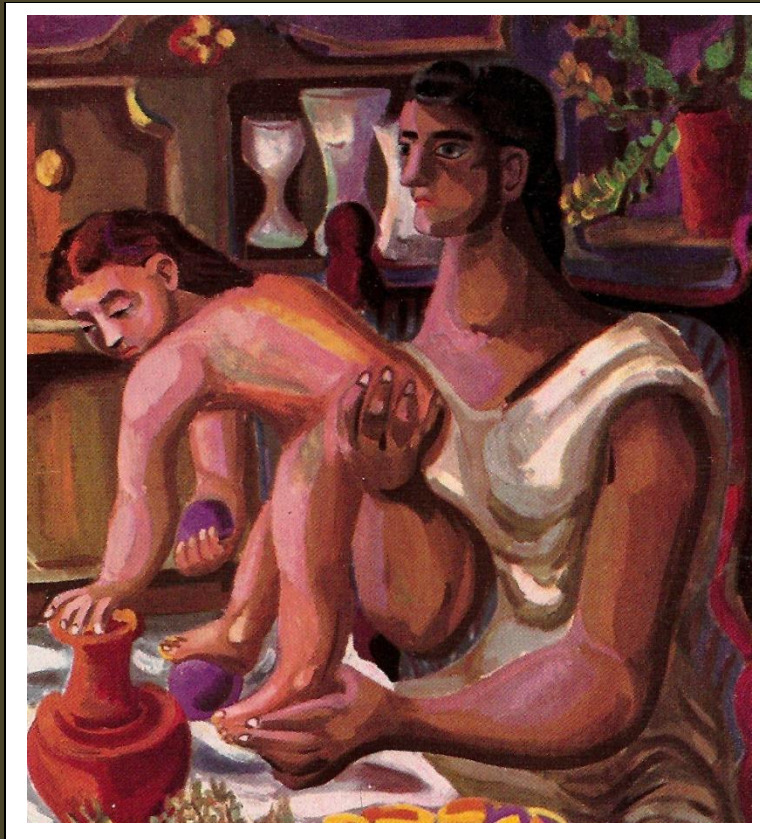
¹¹² Carta de José Gómez Sicre a Alfred Barr (La Habana, noviembre 25 de 1942). Barr, Alfred. *Papers in The Museum of Modern Art Archives*, NY.

¹¹³ Para celebrar el centenario del pintor, la primera versión de este texto fue publicada el 12 de agosto de 2020 en *Deinos*, Department of Languages, Philosophy, Religion, and Cultures of Rockford University. <https://deinospoesia.com/2020/08/12/diago-en-los-proyectos-de-sicre-barr-y-sus-derivaciones>



MARIANO RODRÍGUEZ

en los proyectos de Sicre - Barr y sus derivaciones



*Mi etapa intelectual fue muy dolorosa.
Porque ser muy intelectual es bastante doloroso.*¹¹⁴

Presentación

El periodo de la obra de Mariano Rodríguez (1912-1990) que va de 1942 a 1946 está igualmente asociado a un proyecto de trabajo que no suele tener la debida visibilidad dentro de los estudios y escritos que se han hecho sobre el pintor. Me refiero a su vinculación con el proyecto de Alfred H. Barr, Jr / MoMA de Nueva York / María Luisa Gómez Mena (MLGM) / Galería del Prado de la Habana / José Gómez Sicre / libro *Pintura Cubana de Hoy (PCH)*/ exposición itinerante del MoMA 1944-1946 por 12 ciudades estadounidenses / y sus dos muestras personales en la Feigl Gallery de Nueva York bajo las anteriores circunstancias. A ello se suman las proyecciones que de la obra de Mariano lanza Sicre a través de las exposiciones que organiza tanto en la Habana como en el extranjero. Todo esto es muy anterior a la radicalización política que afectará a todos, particularmente a ellos dos, que devendrán en intelectuales “orgánicos”, adscriptos a organismos estatales antagónicos, ya en tiempos de “guerra fría”.¹¹⁵ Coinciden con este periodo, y forman parte de este vasto proyecto cultural y comercial, las obras más emblemáticas del pintor y las que mejores resultados obtienen en las actuales cotizaciones del mercado del arte. Se puede rastrear y configurar este camino del arte desde una inicial carta de María Luisa Gómez Mena a Alfred Barr en 1942, hasta la singular propuesta curatorial de Alfred Barr en el MoMA en 1961, donde expone a Mariano junto a obras de Bacon, Calder, Dubuffet, Giacometti, Miró, Picasso y Rufino Tamayo. Es una parcela que, en una obra tan extensa como la de Mariano, y en una historiografía del arte cubano que ha borrado, parcializado o minimizado sucesos culturales del pasado, se pierde de vista. En definitiva, este estudio se proyecta a modo de recuperación arqueológica de unos hechos históricos poco tratados en su relación con el pintor, donde sólo encontramos negación y olvido.¹¹⁶

Quiero agregar, antes de empezar este estudio, que la mayoría de los documentos epistolares que he podido consultar ha sido posible gracias a la generosidad del profesor y amigo personal Juan Martínez, quien me ofreció, con su habitual entusiasmo, el acceso a su archivo digital y físico, y con el que tuve una fluida comunicación durante sus últimos diez años de vida. Vaya con esta recordación mi más sentido agradecimiento.¹¹⁷

¹¹⁴ *Mariano. Catálogo Razonado*, Vol. I, p. 269.

¹¹⁵ José Gómez Sicre será representante cultural de la Organización de Estados Americanos (OEA) con sede en Washington, organización de la cual fue expulsada Cuba en 1962, y Mariano será representante cultural del régimen comunista de La Habana. La OEA y la Cuba de Fidel Castro fueron los dos polos opuestos de una política internacional a escala panamericana en tiempos de “guerra fría”: Capitalismo versus Comunismo.

¹¹⁶ Según me responde Alejandro Rodríguez, en el archivo de su padre no existe “algo relevante” en forma de anécdota, historia o testimonio que haya conservado el pintor en su relación con MLGM, Sicre, Barr y los proyectos que éstos ejecutaron con sus obras. Según Alejandro, Mariano “no hizo su primer viaje a USA hasta mucho después y además él no era cercano a JGS, en realidad eran enemigos un poco más tarde que la exposición del MoMA, pero enemigos al fin” (comunicación personal vía email, domingo 25/06/2017 15:34). No obstante, Alejandro y yo quedamos pendiente de realizar una indagación más exhaustiva en el archivo del pintor.

¹¹⁷ Dichos documentos, en inglés, han sido traducidos por el autor.

Foto de Mariano Rodríguez realizada por Julio Berestein, quien la firma en la zona inferior, ca. 1943. Publicada en *Pintura Cubana de Hoy / Cuban Painters of Today*, editado por María Luisa Gómez Mena y con textos de José Gómez Sicre, La Habana, 1944, pág. 135 (la obra de Mariano aparece referida desde la página 136 a la 145).



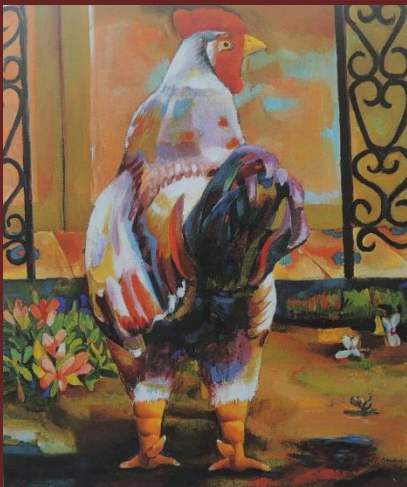
Mariano

Alfred H. Barr en el estudio de Mariano (verano de 1942)

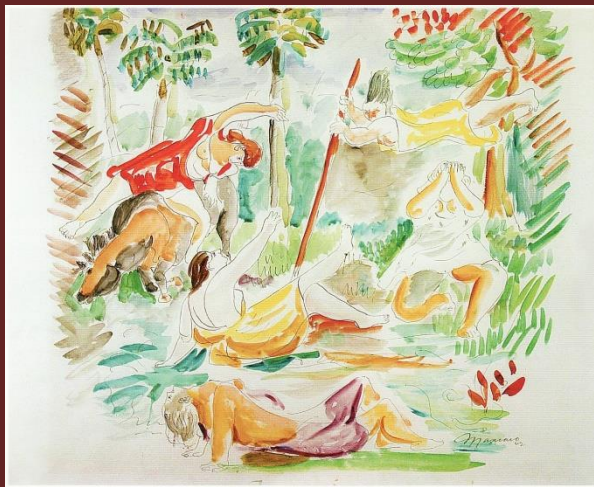
Mariano Rodríguez, en el verano de 1942, tuvo que recibir, en su estudio de la calle Empedrado, al director-fundador del Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York, Alfred Barr. Presumiblemente, Barr llegó al estudio del artista en compañía de María Luisa Gómez Mena (MLGM), Mario Carreño y José Gómez Sicre, o al menos con uno de ellos. Se conocen fotos de 1942 donde vemos a Barr visitando al pintor Fidelio Ponce, y al escultor Teodoro Ramos Blanco, en compañía de MLGM, Carreño y Sicre. Una carta de Sicre a Barr, fechada el 17 de enero de 1943, nos confirma la visita: “Mariano ha tenido una excelente exposición de obras recientes, la mayoría de las cuales tú conoces de su estudio”.¹¹⁸ Debe ser en esta ocasión cuando Barr selecciona la acuarela “Figuras en un paisaje” de 1942, que compra para la colección del MoMA a través de los presupuestos de la Fundación Inter-Americana.¹¹⁹

¹¹⁸ *Carta de Barr a Sicre*, 17 de enero de 1943, Museum of Modern Art Archives, NY.

¹¹⁹ *Memo from Barr to Miss Ulright*, 15 de agosto de 1942. Compra de la acuarela de Mariano por \$40. Museum of Modern Art Archives, NY.



The Cock, 1941
Oil on canvas,
29 ¼ x 25 ⅞ in / 74.3 x 63.8 cm
Gift of the Comisión Cubana de
Cooperación Intelectual / 30.1942.
Col. MoMA, NY (web)



Figures in a Landscape, 1942
Watercolor and ink on paper,
23 x 28 in / 58.4 x 71.7 cm
Inter-American Fund /
718.1942
Col. MoMA, NY (web)

En un documento del archivo Barr (*Barr's memo book of trip*, del 20 de agosto de 1942), se recoge la dirección completa del estudio de Mariano y la referencia a "Mariano: Cocke, 1941 – artist's studio".¹²⁰ Esta segunda obra ingresa igualmente en 1942 a la colección del MoMA, a través de una donación de la Comisión Cubana de Cooperación Intelectual, quienes, a través de Domingo Ravenet y Guy Pérez Cisneros, ya habían exhibido esta obra en la "Exposición de Arte Cubano Contemporáneo", organizada en el Capitolio Nacional pocos meses antes (noviembre de 1941). Todavía no hemos podido esclarecer en qué condiciones y fecha exacta se efectuó dicha donación. Algunos autores consideran, razonablemente, que ocurrió durante la visita de Barr a La Habana en agosto de 1942. Sin embargo, parece que la decisión de la donación fue tomada meses antes. Nosotros conservamos, en nuestro archivo digital, el fragmento de una hoja del suplemento cultural *El Nuevo Mundo* del 1 de marzo de 1942, "confeccionado bajo la dirección de Herminia del Portal, José Gómez Sicre, Eliseo Diego y Wilfredo Monet,"¹²¹ donde nos aseguran que "«El Gallo Pintado», óleo del pintor cubano Mariano, fue también seleccionado para ser donado por el Gobierno de Cuba al Museo de Arte Moderno de New York, conjuntamente con «El Jagüey» de Domingo Ravenet".¹²²

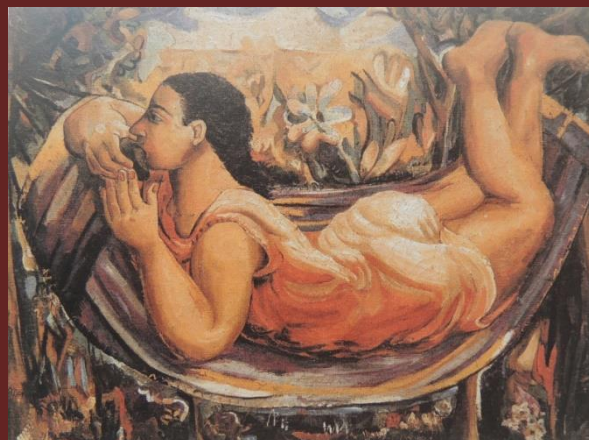
¹²⁰ *Mr. Barr's memo book of trip*, 20 de agosto de 1942. Museum of Modern Art Archives, NY.

¹²¹ *El Nuevo Mundo*, Marzo 1o, de 1942. Archivo digital JRAL (compartido por Irina Leyva, enero de 2012).

¹²² *Ibidem*. Recientemente, a través de un intercambio, "El Jagüey" de Ravenet fue cedido por el MoMA de NY a la colección de Cernuda Arte en Miami (*Important Cuban Artworks*, Volume Eightteen, Cernuda Arte, [2021], p.27 https://issuu.com/cernudaarte/docs/ica_18_complete_maquette_11-4-21_r).



En la extrema derecha de la foto, *La Hamaca*, c. 1941
Óleo sobre lienzo
“Exposición Permanente de Pintura Moderna
Cubana”. Galería del Prado, ca. 1942



La Hamaca, c. 1941
Óleo sobre lienzo, 29 x 37 ¾ in / 74 x 96 cm
En: Mariano. *Catálogo Razonado*, Vol. I, p. 85
Col Privada

Mariano en la Galería del Prado de MLGM (octubre de 1942)

Cuando María Luisa Gómez Mena inaugura su galería comercial de arte, “Galería del Prado”, tiene obras de Mariano que vende en octubre de 1942. De hecho, se conoce una foto donde se observa el antológico óleo “La Hamaca” (c. 1941) exhibido en su “Exposición Permanente de Pintura Moderna Cubana” (dato que habría que adicionar al *Catálogo Razonado* del pintor -Vol. 1, p. 85- donde se reproduce este óleo).¹²³ Además, hay constancia de que importantes obras de Mariano pertenecían a la colección de esa galería a principios de 1944. Pero vayamos por pasos, desglosemos la información.

El poeta y editor español Manuel Altolaguirre dejó constancia de la inauguración de la galería de MLGM en octubre, en la mini-revista *La Verónica*: “El Prado de La Habana, a su mano izquierda camino al mar, tiene, defendida por un pequeño jardín, su Galería de pintura: ‘La Galería del Prado’”.¹²⁴ En sus notas, especifica el carácter comercial de la Galería y el grupo de pintores y escultores modernos que participan en el proyecto: “En la ‘Galería del Prado’ se exponen para la venta, a precios al alcance de todas las fortunas, óleos, acuarelas, gouaches, dibujos,

¹²³ Quiero aprovechar esta cita para agradecer a Alejandro Rodríguez, el hijo del pintor Mariano Rodríguez, su interés y dedicación por publicar los magníficos volúmenes del *Catálogo Razonado* de su padre, extraordinaria herramienta de trabajo para los investigadores de arte. Obra de mérito, profesional y editorial, realizada bajo la dirección de José Veigas Zamora, que ha sido de mucha utilidad en este estudio. La investigación que ahora se presenta, que sigue los documentos de época, genera nueva información que el autor contrasta o adiciona al Volumen I (2007 y Anexo 2017) de este catálogo razonado.

¹²⁴ Manuel Altolaguirre, “La Galería del Prado. A la señora María L. Gómez Mena de Carreño” y [Dos notas sobre arte cubano], *La Verónica*, La Habana, año I, núm. 1, 26 de octubre de 1942: 23-24.

grabados, por Jorge Arche, Cundo Bermúdez, Diago, Carlos Enríquez, Escobedo, Max Jiménez, **Mariano**, Luís Martínez Pedro, Felipe Orlando, Amelia Peláez, Ponce, Portocarrero, Serra Badué, y otros. Esculturas por Lozano, Ramos Blanco, Rodulfo, Eugenio Rodríguez, Sicre, Núñez Booth, Esnard, Rolando Gutiérrez y otros”.¹²⁵

En una relación epistolar asidua y cordial que MLGM sostiene con Alfred Barr, ella mantiene al director del MoMA al tanto de los detalles del proyecto que se inicia en la Habana. Ya desde el 26 de agosto de 1942 le había anticipado que: “Probablemente’ [sic] el mes que viene abra un local pequeño, en la calle Prado, con dos grandes vidrieras, con cuadros y esculturas del grupo de Pepe [José Gómez Sicre], que me ayudará y trabajará conmigo”.¹²⁶ Y le confirma el 12 de octubre de 1942: “Querido Alfred. Por fin tenemos una galería en Cuba para nuestros pintores modernos. Sólo abrimos hace tres días y hemos hecho muy buena venta de diez cuadros en tres días en nuestro pequeño clima cultural reducido (esto es un récord). Esta carta será muy informativa, más tarde tengo que pedirle algunos consejos que usted tiene sobre nuestros pintores mejor vendidos que son Carreño, Portocarrero, Peláez y **Mariano**”.¹²⁷

Más adelante, en la misma carta, ella le escribe sobre lo duro que trabaja y progresa Mariano, al parecer muy estimulado por las propuestas comerciales y culturales que se están gestando para Nueva York: “Tanto Portocarrero como **Mariano** han trabajado duro y han progresado muchísimo, todo debido a su estimulación”.¹²⁸ Por sus palabras, ella parece muy cercana, o al menos muy interesada, por el trabajo del pintor autodidacta. Entre la Galería del Prado y el estudio de Mariano en la calle Empedrado mediaba poca distancia, lo cual abre la posibilidad de que la mecenas haya estado en el estudio del pintor para seguir de cerca su “mejoramiento” artístico.

El experimentado director del MoMA, consciente de las dificultades de un proyecto de esta naturaleza que conoce bien, puesto que lleva trece años al frente de un museo que promociona y comercializa arte moderno contra todo convencionalismo imperante¹²⁹, se alegra, asombra y hasta emociona cuando escribe: “No puedo decirles lo contento que estoy de saber del éxito de la galería. Es realmente maravilloso que hayas podido vender diez cuadros en tres días. Me conmueve mucho pensar que he sido de alguna utilidad para animar a Portocarrero y **Mariano**”.¹³⁰

Pero, a continuación, apunta hacia un detalle que se convierte en una incógnita en nuestra pesquisa: “Por cierto, me alegro de que **Mariano** haya aceptado exponer en su galería junto con los demás”. ¿Es que... había la posibilidad de que por alguna razón, que desconocemos (sí sabemos del rumor), Mariano no aceptara exponer en Galería del Prado, o junto al grupo de pintores que promovía Sicre? Justo un mes antes de esta carta de MLGM, José Gómez Sicre, el ahora director de Galería del Prado, había inaugurado el 12 de agosto de 1942 una importante exposición en Lyceum, con 14 de los más destacados pintores modernos. Pero extrañamente no aparece Mariano en ese listado. Y digo extrañamente porque veremos más adelante cómo, en palabras del propio Mariano, ya Sicre había publicado dos referencias sobre su obra en 1941. No pretendo encontrar una asociación directa entre estos hechos, pero la pregunta sobre la nota de Barr nos

¹²⁵ *Ibidem* (la negrita aquí, y siguientes, son de JRAL).

¹²⁶ *Carta de MLGM a Barr*, 26 de agosto de 1942. Museum of Modern Art Archives, NY.

¹²⁷ *Carta de MLGM a Barr*, 12 de octubre de 1942. Museum of Modern Art Archives, NY.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ Ver: Alfred H. Barr, Jr. *La definición del arte moderno*, Alianza Editorial, 1989.

¹³⁰ *Carta de Barr a MLGM*, 30 de octubre de 1942, Museum of Modern Art Archives, NY.

obliga a recordarlo.¹³¹ Bien es cierto que tampoco aparece Mariano en alguna de las fotos publicadas junto a “los demás”, y que sus “gordas” con “florecillas y pajaritos” subyacen en la polémica entre Carlos Enríquez y Pérez Cisneros de finales de 1941.¹³²

El formalismo en el arte. Intercambio epistolar Barr-Mariano (enero-febrero de 1943)

Para principios de enero de 1943, Mariano debe recibir una carta de Barr donde éste le pide una serie de referencias relacionadas con su vida artística. Mariano le responde esta carta el 1 de febrero de 1943, donde, después de exponerle cuáles eran sus intereses en la pintura, le asegura que MLGM está entre sus coleccionistas y Sicre entre los autores que han reseñado su obra. Pero desglosemos nuevamente la documentación de época, con el fin de enriquecer una zona biográfica del artista que no se recoge en la literatura publicada sobre él.

En carta del 19 de enero de 1943, Barr le dice a MLGM: “A los artistas en Cuba, cuyas obras ahora poseemos, les he escrito cartas pidiendo información sobre su trabajo y pensamientos (...) Espero que lo anime [aquí se refiere a Mario Carreño, nota de JRAL] y a otros a responder concienzudamente, ya que podemos publicar algunos de sus escritos”.¹³³

Efectivamente, cinco días antes, el 14 de enero de 1943, Barr le había escrito una misiva a Mariano Rodríguez donde le pide referencias sobre su obra, educación, bibliografía, colección, etc. Mariano ya es un hombre maduro de treinta años, pero es, al mismo tiempo, un joven artista que apenas comenzó “a pintar libremente hace seis años”, según le responde el pintor a Barr el 1 de febrero. En ese breve tiempo -y seguimos las pautas escritas por el pintor- ya acumula la experiencia de México “en el taller de Rodríguez Lozano”, y su labor “como auxiliar” en ese breve ensayo de pocos meses en el Estudio Libre de Pintura y Escultura de La Habana que dirigió Eduardo Abela. Ha pintado frescos, ha recibido un premio en un Salón Nacional (1938), ha participado en cuatro exposiciones colectivas,¹³⁴ y recién acaba de tener, en enero de 1943, su primera muestra personal, de la cual le envía un catálogo a Barr adjunto a esta carta.¹³⁵

En esta breve correspondencia de presentación, Mariano deja claro sus intereses formalistas en el arte y la búsqueda de una satisfacción estética que complazca su individualidad creadora: “En mi obra no pretendo más que pintar dentro del mundo de las formas y la tradición plástica, lo que me obliga a trabajar diariamente, pues en arte las formas son iguales a las sensaciones -hoy son las mismas y distintas a su vez- de manera que al fin lo más interesante para mí será lograr

¹³¹ *Exposición algunos Pintores Cubanos Contemporáneos*, “Organizada por José Gómez Sicre como complemento al ciclo de pintores europeos celebrado recientemente”, Lyceum, La Habana, agosto 12 al 22 de 1942. Abierta de 5 a 8 ½ pm. Catálogo consultado y fichado por el autor en la biblioteca del Museo Nacional, La Habana, 1995.

¹³² Juan A. Martínez, *Carlos Enríquez. The Painter of Cuban Ballads*, Miami 2010, pp. 291-300.

¹³³ *Carta de Barr a MLGM*, 19 de enero de 1943, Museum of Modern Art Archives, NY.

¹³⁴ Aquí hay que detenerse en la nota del pintor: “He participado en las siguientes exposiciones colectivas: Riverside Museum, New York City; Universidad de la Habana; Santiago de Cuba; y, en el Lyceum, Habana, con cinco pintores más. He hecho mi primer [sic] exposición personal en Enero de 1943, de la cual le incluyo catálogo”. Esta nota del propio pintor corrige el error de asegurar que tuvo su primera muestra personal en Lyceum en 1939, como se lee en *Mariano. Catálogo Razonado*, Vol. 1, página 267. Según Sicre en *PCH*, 1944, p. 136: “Mariano ha realizado su primera y única exposición personal en el Lyceum a principios de 1943”. [subrayado de JRAL]

¹³⁵ *Carta de Mariano a Barr*, Febrero 1 de 1943. Museum of Modern Art Archives, NY.

en mi pintura, a base de formas y matices, una unidad entre el mundo exterior y mi espíritu”.¹³⁶ En su misiva, el pintor expone los objetivos de su arte: conseguir el “sentido espacial” de la composición del Giotto y Cezanne, y la “riqueza cromática” de Matisse y Bonnard.

Esta propuesta plástica de Mariano, tan distante de la doctrina comunista que enuncia un realismo social en el arte (doctrina, no práctica artística, con la que el pintor parece estar asociado al menos desde 1934),¹³⁷ fundamenta la afirmación de Alfred Barr cuando asevera que los pintores modernos cubanos “no son desconocedores de los problemas políticos y sociales” de su país, los cuales se reflejan en algunas de sus obras y acciones personales, pero no hacen suyo los dogmas políticos sobre el arte, según postulados militantes del Muralismo Mexicano. Los pintores cubanos, concluye, que son “esencialmente pintores de caballete”, estaban “demasiado preocupados por la pintura como un arte personal de forma y color, como para entregar su individualidad a una empresa colectiva de implicaciones políticas”.¹³⁸

En su carta, al explicarle las dos obras suyas que adquiere el MoMA, Mariano le insiste a Barr en sus búsquedas de naturaleza formalista: la acuarela “es una de la serie que yo hago siempre que observo una nueva manera de pintar al óleo. En este caso, me sirvió para lograr grises frente a tonalidades claras, propias de nuestra luz, y además incorporar la figura en el paisaje en busca de mayor unidad de composición”. En la obra al óleo, le explica y se reitera Mariano en lo formal, “le diré que fui al gallo porque en su forma cerrada veía, además de una gran calidad de color, una expresión sensual y fuerte muy verdadera en nuestra sensibilidad”.¹³⁹

En la “lista de publicaciones acerca de su obra”, Mariano incluye aquí la referencia a los dos textos de José Gómez Sicre, uno en el Periódico “El Mundo” (La Habana, 1941) y otro en la Revista Norte (New York, 1941). Finalmente, le asegura a Barr que obras suyas figuran también en la colección de María Luisa Gómez Mena y en la colección de Galería “El Prado”.¹⁴⁰

En esta carta del 1 de febrero de 1943, y con respecto al óleo adquirido por donación, Mariano desea conocer la gestión que el MoMA proyecta con su obra: “No sé si el gallo será exhibido. Quisiera que Ud. me informara sobre esto”. Desconozco la respuesta de Barr, pero, en todo caso, la contestación sería afirmativa según lo acontecido después en “Latin-American Collection of the Museum of Modern Art”, una antológica exposición donde la sección cubana que se muestra se debe a la gestión realizada por las personas del entorno de Galería del Prado. Sin embargo, justo antes de la presentación de esta muestra en el MoMA de Nueva York, ocurre un hecho en Galería del Prado que no queremos pasar por alto.

¹³⁶ *Ibidem.*

¹³⁷ Ver Mariano. *Catálogo Razonado*, Vol. 1, página 266.

¹³⁸ Alfred Barr, “Modern Cuban Painters”, *Museum of Modern Art Bulletin*, April 1944, Vol. XI, No.5, p. 4.

¹³⁹ *Carta de Mariano a Barr*, 1 de febrero de 1943. Museum of Modern Art Archives, NY.

¹⁴⁰ *Ibidem.*

Mariano fiel a Galería del Prado (febrero de 1943)

El proyecto financiado por MLGM y dirigido por Gómez Sicre atravesaba una situación comercial muy difícil en esos primeros meses de 1943. No olvidemos que estamos en plena II Guerra Mundial, que escaseaban cosas elementales como el papel y la gasolina, y que comercializar arte contemporáneo siempre se vuelve una tarea titánica en todo momento y territorio. Las ventas eran escasas, y la desertión de artistas de Galería del Prado quizás pudo resultar dolorosa para sus organizadores.

Estas tensiones afloran en algunas de las cartas de María Luisa a Alfred Barr: “La galería se mantiene en pie no sé cómo, porque ha habido problemas y mucha estupidez entre los artistas, algunos salieron con sus cuadros y yo tengo algunos que se quedaron conmigo. Como Portocarrero, Mario, **Mariano**, Amelia Peláez y algunos escultores nuevos que tú no conoces (...) Ponce también está conmigo y Carlos Enríquez”.¹⁴¹ Aquí nuevamente vemos al pintor Mariano Rodríguez posicionándose al lado de la mecenas. Si su decisión respondió al inteligente aprovechamiento de una oportunidad que podía percibir, o a una convicción ética, no lo sabemos.

MLGM, quien conoce en primera persona las penosas dificultades económicas de los pintores para vivir de sus obras, de lo cual deja numerosos testimonios en su epistolario,¹⁴² concluye sobre los artistas que desertan: “Al hacer esto, se suicidaron. Lo sé mejor que nadie, pero ellos así lo querían”.¹⁴³ No he hallado documentos que me permitan identificar quiénes fueron esos artistas que abandonan el proyecto.

En esta misma carta, MLGM termina auto-gravándose un duro enjuiciamiento crítico, “...Pero he estado haciendo un mal negocio para todos ellos”, lo cual habla de su calidad humana y de su honestidad ante un proyecto de complicada ejecución: “...La gente todavía está asustada de la nueva expresión del arte cubano y es un trabajo muy duro presentarlos”. Termina esta carta del 3 de febrero de 1943 agradeciéndole a Barr la próxima exposición en el MoMA: “es maravilloso pensar que a través de ustedes los pintores cubanos tienen la oportunidad de ser conocidos en Estados Unidos. Todos están muy felices y agradecidos”.¹⁴⁴ Es lógico pensar que Mariano esté dentro de ese “todos”.

Mariano en la sección cubana de la Colección Latino-Americana del MoMA (marzo-junio de 1943)

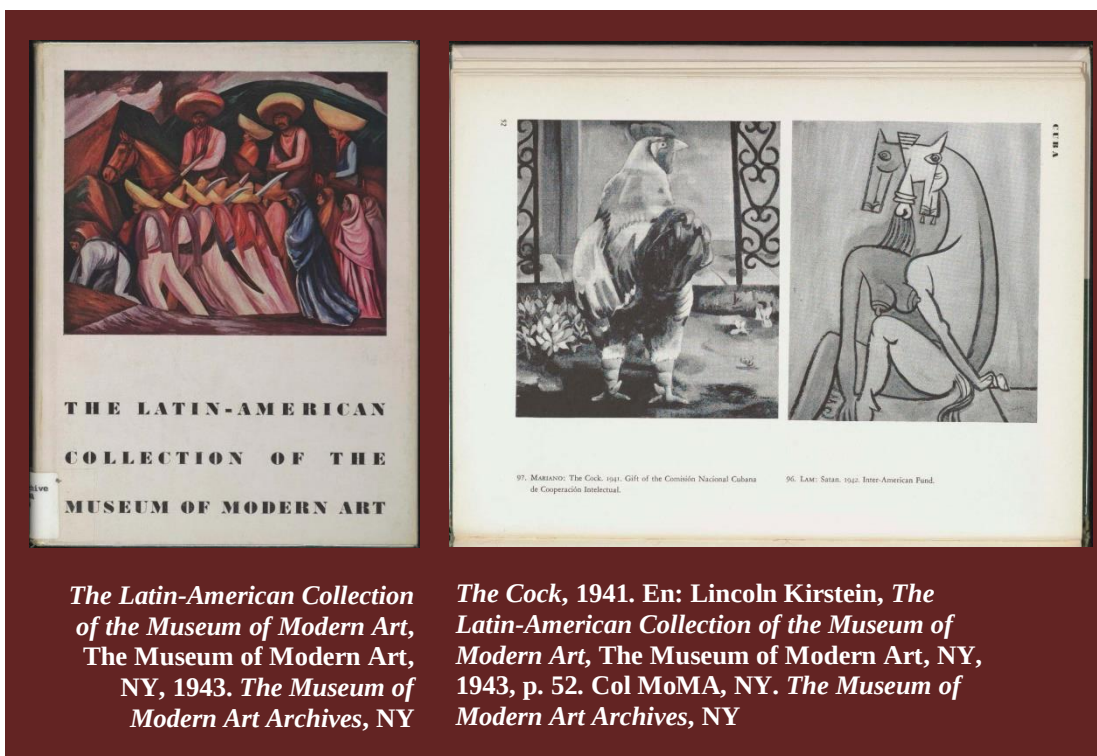
Efectivamente, entre el 31 de marzo y el 6 de junio, Alfred Barr y Lincoln Kirstein ofrecieron la oportunidad, dentro de las salas del ya prestigioso MoMA de Nueva York, de tender un puente entre los espectadores estadounidenses interesados en el arte moderno, y la sección cubana que se expuso dentro de “The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art”.

¹⁴¹ *Carta de MLGM a Barr*, 3 de febrero de 1943. Museum of Modern Art Archives, NY.

¹⁴² El epistolario de la mecenas María Luisa Gómez Mena se encuentra inédito y disperso, formando parte de archivos de artistas, de intelectuales y de instituciones en varios países.

¹⁴³ *Carta de MLGM a Barr*, 3 de febrero de 1943. Museum of Modern Art Archives, NY.

¹⁴⁴ *Ibidem*.



The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art, The Museum of Modern Art, NY, 1943. The Museum of Modern Art Archives, NY

The Cock, 1941. En: Lincoln Kirstein, The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art, The Museum of Modern Art, NY, 1943, p. 52. Col MoMA, NY. The Museum of Modern Art Archives, NY

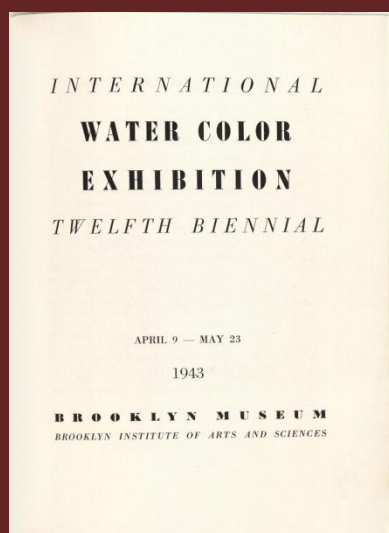
Fueron 12 obras de un total de 9 artistas, donde Amelia, Lam y Mariano (*The Cock* y *Figures in a Landscape*) resultaron privilegiados con la exhibición de dos obras cada uno. El voluminoso catálogo ampliamente ilustrado reprodujo la obra “El gallo” (1941) de Mariano en la página 52. Como antes adelantaba, la exposición del óleo, y la reproducción del mismo en el catálogo, respondían afirmativa y sobradamente a la duda de Mariano de su carta a Barr del 1 de febrero de 1943, sobre si su obra iba a ser exhibida.

Ambos datos (exposición y reproducción) deben incorporarse al *Catálogo Razonado* del artista donde se reproducen estas obras (Volumen I, páginas 93 y 124). En el impreso del MoMA igualmente aparecen palabras de agradecimiento para María Luisa Gómez Mena y José Gómez Sicre.¹⁴⁵

El gallo, 1941
Óleo, 74.3 x 63.8 cm
En: Mariano. *Catálogo Razonado*,
Vol. I, p. 93
Colección MoMA, NY

¹⁴⁵ Lincoln Kirstein, *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art, NY, 1943 / MoMAExh_0224_MasterChecklist.





Catálogo
International Watercolor Exhibition, Twelfth Biennial,
 Brooklyn Museum NY, 1943
Brooklyn Museum Archives, NY



The Goldfish Bowl, 1942
 En: *International Watercolor Exhibition, Twelfth Biennial, s/p.*
 Brooklyn Museum NY, 1943.
Brooklyn Museum Archives, NY



La pecera, 1942
 acuarela, 68 x 58 cm
 En: *Mariano. Catálogo Razonado,*
 Vol. I, p. 104
 Colección MNBA
 La Habana

Mariano en la sección cubana de la Bienal de Acuarelas del Museo Brooklyn (abril-mayo de 1943)

Desde inicios de 1943, en labor simultánea a la muestra latinoamericana del MoMA, Sicre estaba enfrascado en otro proyecto de promoción de los pintores modernos cubanos en Estados Unidos: la organización de la sección cubana a presentarse en la duodécima bienal internacional de acuarelas del Museo Brooklyn, NY. De ello estaba bien enterado Mariano, puesto que de su reciente primera exposición personal en el Lyceum de La Habana, celebrada en enero de 1943, Sicre escoge tres acuarelas para el nuevo proyecto. En carta a Alfred Barr, del 17 de enero de 1943, Sicre le informa que “**Mariano** ha tenido una excelente exposición de obras recientes (...) Te enviaré su catálogo. Seleccioné de esta exposición tres acuarelas para el museo Brooklyn (...) Amelia y Portocarrero están preparando piezas bellas (...) Creo que irá un grupo de obras muy representativo y espero que sean bienvenidas en el Museo Brooklyn”.¹⁴⁶ Los criterios vertidos por Sicre sobre la obra de Mariano son siempre elogiosos. Tres semanas después le asegura a Barr: “He terminado el grupo de Brooklyn y estará allí pronto. Por favor, mira y dime tu opinión sobre mi elección. Pienso que Amelia Peláez está tremendamente bien en sus trabajos. También Portocarrero y **Mariano**”.¹⁴⁷ Téngase en cuenta esta distinción: de un listado de 219 obras de cinco países (Argentina, Brasil, Cuba, México y USA), sólo se reproducen 10 obras, una es la de Mariano. Todas las piezas cubanas, excepto las tres de Gattorno, estaban a la

¹⁴⁶ *Carta de Sicre a Barr, 17 de enero de 1943. Museum of Modern Art Archives, NY.*

¹⁴⁷ *Carta de Sicre a Barr, 6 de febrero de 1943. Museum of Modern Art Archives, NY.*

venta por el precio de cincuenta dólares cada una.¹⁴⁸ La obra de Mariano que se reproduce en este catálogo de Brooklyn hoy pertenece a los fondos del Museo Nacional de La Habana, quien no publica la procedencia de la misma, lo cual no nos permite saber si la pieza fue vendida en 1942. Determinar la procedencia de las obras modernas que conforman hoy la colección de este Museo Nacional, es un minucioso estudio que todavía está pendiente de realizarse y publicarse.

Finalmente, la sección cubana mostró 18 acuarelas de seis artistas: tres cada uno. De las obras de Mariano, Sicre escogió las acuarelas “The Goldfish Bowl” (1942), “Interior” y “Patio of Cerro”.¹⁴⁹ Las dos últimas obras las desconozco, y es posible que sean las mismas que se exponen después en la muestra cubana del MoMA (1944). La primera, sin embargo, que corresponde con el número 182 del catálogo de Brooklyn, fue seleccionada para ilustrar este conjunto de acuarelas modernas cubanas, lo cual favorecía grandemente la visibilidad del trabajo de Mariano.

El Museo Brooklyn en su catálogo publica un “agradecido reconocimiento al Sr. Alfred Barr, el Sr. Rene d’Harnoncourt y el Sr. Lincoln Kirstein”, directivos del MoMA, “por su ayuda en la selección de las obras extranjeras”, y también al “Sr. José Gómez Sicre en Cuba por su generosa contribución de tiempo y trabajo en el envío de las obras”.¹⁵⁰ La conexión entre Barr y Sicre, con respecto a la muestra de acuarelas, se hace patente en el intercambio epistolar que mantienen: “¿Has visto la muestra de acuarelas del Museo Brooklyn? ¿Qué opinas del grupo cubano?”, le pregunta a finales de abril el crítico cubano al estadounidense.¹⁵¹

Para concluir este apartado, he de agregar que ambos datos (exposición y reproducción de la acuarela) deben incluirse en el *Catálogo Razonado* del artista donde se reproduce esta obra (Volumen I, página 104).



La pecera, fragmento, 1942

¹⁴⁸ *Ibidem*, manuscrito a lápiz sobre el catálogo impreso, Brooklyn Museum Archives, NY.

¹⁴⁹ *International Watercolor Exhibition, Twelfth Biennial*, April 09 - May 23, 1943, Brooklyn Museum, Brooklyn Institute of Arts and Sciences. Brooklyn Museum Archives, NY. Quiero dejar constancia de mi agradecimiento a Molly Seegers (Associate Archivist) y Malcolm Harris (Library Assistant), ambos del Brooklyn Museum NY, por su amable y entusiasta colaboración en el envío de la documentación sobre este proyecto de 1943 (vía email, entre febrero de 2018 y agosto de 2019).

¹⁵⁰ *Ibidem*, s/p.

¹⁵¹ *Carta de Sicre a Barr*, 30 de abril de 1943. Museum of Modern Art Archives, NY.

Una Exposición de Pintura y Escultura Modernas Cubanas (junio de 1943)

Terminada la 12 Biental de Acuarela en el Brooklyn Museum (23 de mayo), y dos días después de concluida la exhibición de la sección cubana dentro de la muestra latinoamericana en el MoMA, ya encontramos a un laborioso Sicre presentando en la Habana, el 8 de junio, la obra de Mariano dentro de una nueva presentación de 28 artistas, pintores y escultores modernos cubanos, con una obra cada uno, ahora en el Instituto Hispano Cubano de Cultura de Fernando Ortiz.¹⁵²

Gómez Sicre mantenía a Barr al tanto de estos nuevos proyectos en la corporación de Ortiz. A principios de febrero ya le había escrito que: “Quizás organice algunas exposiciones en este Club [Institución Hispano Cubana de Cultura], porque me lo pidieron y tienen un salón grande y está asentado en el centro de la Habana. A una calle del Parque Central”.¹⁵³ En carta de abril le termina confirmando que: “En el mismo mes [de junio] abriré una exposición moderna en la Hispano-Cubana de Cultura, cuyo presidente Fernando Ortiz, que se encuentra ahora en los Estados Unidos, me invitó a organizar una sección de Bellas Artes en la institución”.¹⁵⁴

En su afán por promover a los artistas del modo más certero, es de destacar cómo Sicre acompaña la muestra que organiza con dos conferenciantes de lujo que se encontraban en la ciudad en ese momento: David Alfaro Siqueiros (exponente destacado de la escuela de pintura mexicana)¹⁵⁵ y Pierre Loeb (coleccionista, galerista y amigo personal de importantes representantes de la Escuela de París).¹⁵⁶ Siqueiros y Loeb simbolizaban en la Habana las dos tendencias principalísimas de las que beben los modernos cubanos, lo cual es muy evidente en la obra de Mariano, que se mueve de la mexicana a la parisina.

Vale agregar que la Galería del Prado de MLGM forma parte de este proyecto, y a quien se le debe la “cortesía” del catálogo y la aportación de obras. No tengo constancia documental de cuál pieza de Mariano escogió Sicre para esta muestra, puesto que el catálogo de la exhibición no reproduce imágenes de las obras, según tengo anotado en mi ficha.

¹⁵² *Una exposición de Pintura y Escultura Modernas Cubanas*, Instituto Hispano Cubano de Cultura, Bernaza 5, La Habana, del 8 al 17 de junio de 1943, de 3 a 8 pm. Catálogo consultado y fichado por el autor en la biblioteca del Museo Nacional, La Habana, 1995.

¹⁵³ *Ibidem*.

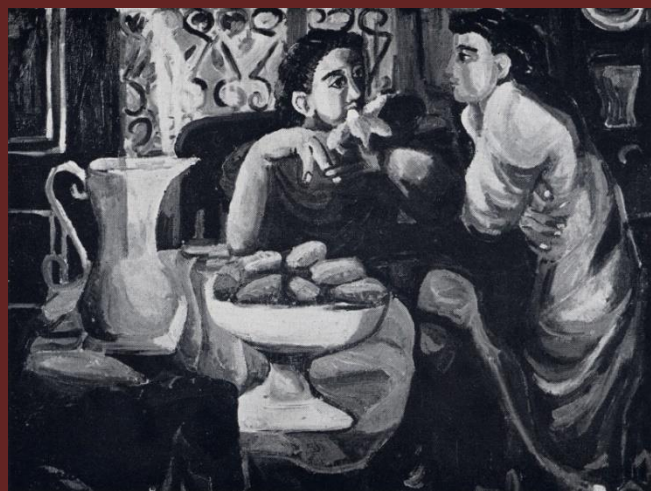
¹⁵⁴ *Carta de Sicre a Barr*, 30 de abril de 1943. Museum of Modern Art Archives, NY.

¹⁵⁵ Las cartas de la época testimonian la estrecha relación entre Siqueiros y el proyecto de Galería del Prado / MLGM / Sicre: “He visto en los últimos días al pintor mexicano Siqueiros que está aquí. Pretende realizar aquí un gran mural con los pintores cubanos. También él ha visto a nuestro Presidente [Fulgencio Batista] para obtener algunas cosas para nuestros pintores modernos. Yo le hice un esbozo con la necesidad de todos y el presidente prometió intentar ayudarlos”. *Carta de Sicre a Barr*, 30 de abril de 1943. Museum of Modern Art Archives, NY.

¹⁵⁶ La documentación de la época revela una estrecha relación entre Gómez Sicre y Pierre Loeb: “Estoy intercambiando clases de francés con clases de español con Pierre. Viene a menudo a mi casa y estamos mejorando ambos idiomas”. *Carta de Sicre a Barr*, 6 de febrero de 1943. Museum of Modern Art Archives, NY.

En algún momento consideré que “El desayuno” (óleo de 1943), obra “no localizada” que se reproduce en *Pintura Cubana de Hoy* (1943, p. 145), y que pertenecía a la Colección de Galería del Prado, era presumiblemente el que se había expuesto. Sin embargo, en el *Catálogo Razonado* del pintor (Volumen I, p. 142), nos aseguran que “El desayuno” (óleo de 1943) que se reproduce ahí es el que se corresponde con el No. 12 del catálogo de la muestra de 1943 en el Instituto Hispano Cubano de Cultura.

Aprovecho esta duda para ilustrar conjuntamente ambas pinturas, y ofrecerle al lector el disfrute de las comparativas visuales, y de la propuesta psicológica, de estos dos momentos íntimos, femeninos y familiares, que nos ofrece el pintor. Para finales de ese año, Sicre continua promoviendo la obra de Mariano al incorporarlo a su “Salón Internacional de Acuarelas y Gouaches”, que organiza igualmente en la Institución Hispano Cubana de Cultura (La Habana, nov. 11-29 de 1943).



El Desayuno, 1943
 óleo sobre lienzo
 31 x 41 in / 78.75 x 104 cm
Pintura Cubana de Hoy, La Habana, p. 145
 Colección Galería del Prado, La Habana 1944
 No localizada



El Desayuno (Las Comadres), 1943
 óleo sobre lienzo
 26 x 30 7/8 in / 66 x 78.5 cm
Mariano. Catálogo Razonado, Vol. I, p. 142
 Colección Privada

Mariano en el proyecto de exposición y libro de arte de GP/MoMA (marzo-abril de 1944)

Simultáneo a todo lo anterior se está organizando, desde la Galería del Prado (GP) de MLGM en negociaciones con el MoMA de NY, un magno proyecto que suma libro de arte y exposición,¹⁵⁷ donde la obra de Mariano tendrá una significativa presencia.

Hablamos de un libro de arte ampliamente ilustrado y bilingüe (*Pintura Cubana de Hoy - PCH*),¹⁵⁸ que promueve a los artistas modernos cubanos, y una exposición-venta de gran envergadura, sólo con artistas cubanos, para una de las salas del ya internacionalmente prestigioso MoMA de NY.¹⁵⁹ La propuesta será financiada por MLGM, puesto que todo el patrocinio, según indicación del MoMA, tenía que resolverse a través de la iniciativa privada. Pero entremos en detalles relacionados con la importante presencia de la obra de Mariano en el proyecto de MLGM/Sicre/Barr-1944.

Previo a la exposición, como para preparar a la audiencia estadounidense interesada en el modernismo artístico, Gómez Sicre logra publicar en *Magazine of Art* su “Modern in painting in Cuba” (febrero de 1944),¹⁶⁰ donde reproduce, junto a ocho piezas de otros artistas, el óleo *The Cock* (1941, col. MoMA) en la página 55. Allí redacta una nota sobre la obra de Mariano que sintetiza su recorrido estético, desde la sujeción del orden compositivo mexicano a la libertad que le ofrece la Escuela de París: “**Mariano** comenzó a pintar en México en el estudio de Rodríguez Lozano. Su primera pintura muestra la influencia de Lozano en sus colores sobrios y diseños escultóricos. Pero las últimas pinturas de **Mariano**, realizadas después de su regreso a Cuba, sugieren una reacción extrema contra el ascetismo pálido de su maestro”.

Refiriéndose al óleo reproducido, se detiene en la riqueza cromática que domina el pintor: “*El Gallo* pertenece a una serie de príncipes de corral, cuyas robustas formas se combinan por su color, que podría parecer chillón si no estuviera tan bien controlado”.¹⁶¹ En el *Catálogo Razornado* del pintor (Vol. I, p. 93), donde se reproduce esta obra, se debe incluir la referencia a esta publicación y reproducción.

Finalmente Mariano, dentro del grupo de la Segunda Generación (IIG) de pintores modernos, participa en el proyecto con 14 obras, lo cual ofrece destacada visibilidad a su arte. En las diapos que presento (Madrid 2010 / Miami 2020, pp. 164-165)¹⁶² se pueden apreciar, en conjunto, las imágenes de las obras que intervinieron: seis se publican en el libro *PCH* y nueve se exhiben en el MoMA. Un dibujo expuesto, *Acróbatas* (tinta de 1943), se reproduce en el libro.

¹⁵⁷ El archivo del MoMA de NY conserva una abundante documentación epistolar relacionada con esta negociación.

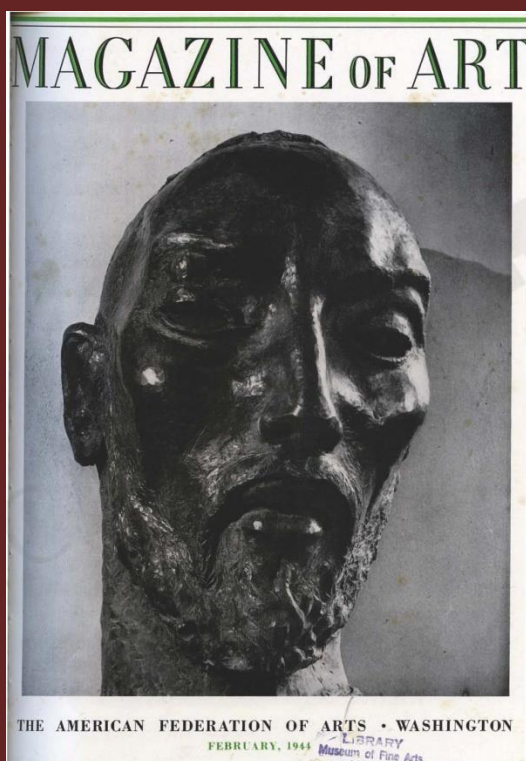
¹⁵⁸ José Gómez Sicre, *Pintura Cubana de Hoy. Cuban Painting of today*, La Habana, 1944. En este artículo el libro también aparece bajo las siglas PCH.

¹⁵⁹ “Modern Cuban Painters”, *Museum of Modern Art*, NY, Mar 17 – May 7, 1944. Boletín consultado y fichado por el autor en la biblioteca del Museo Nacional, La Habana, 1995.

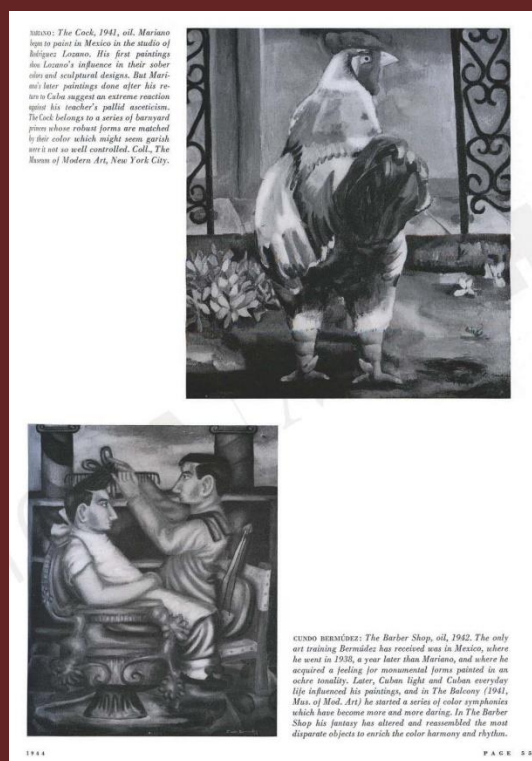
¹⁶⁰ José Gómez Sicre, “Modern in painting in Cuba”, *Magazine of Art*, Washington, USA, Feb 1944, pp. 5, 52-55.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 55.

¹⁶² Las ilustraciones aquí presentadas, que suman texto e imagen, son reproducciones de diapositivas que utilicé en mis conferencias. Diapos que son, a su vez, mis fichas de investigación que actualizo con nuevos hallazgos.



Cubierta del *Magazine of Art*, Washington,
The American Federation of Arts,
Washington, Feb 1944
International Center for the Arts of the Amer-
icas / The Museum of Fine Arts, Houston /
<http://icaadocs.mfah.org>



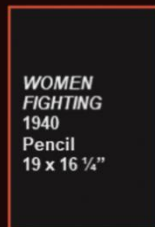
José Gómez Sicre, “Modern in painting in
Cuba”, *Magazine of Art*, Washington, USA,
Feb 1944, pp. 5, 52-55
International Center for the Arts of the Amer-
icas / The Museum of Fine Arts, Houston /
<http://icaadocs.mfah.org>

Sus obras aparecen reunidas en tres fotos realizadas por Soichi Sunami a la muestra cubana. Entre ambas diapos se puede apreciar, igualmente, el recorrido que han tenido las obras en relación con sus propietarios. Originalmente, excepto la que pertenecía a Cosme de la Torriente y las dos del MoMA (adquiridas en 1942), el conjunto se repartía entre seis obras que poseía el artista y cinco que ofrecía la Galería del Prado. En la actualidad, sólo dos obras del total se conservan en el Museo Nacional de la Habana, el resto circula a través de las subastas de arte internacional, por los circuitos del coleccionismo familiar, ofreciendo tasaciones siempre al alza. Hay que destacar que son precisamente las obras de este periodo, y las que se movieron en este proyecto, las que suscitan el mayor interés dentro del coleccionismo. Ya desde 1944 dos óleos en la expo-venta del MoMA, “Fish bowl” (1942) y “Woman” (1943), tenían su precio de venta fijado en \$200, nada desdeñable para la época y muy por delante de otras obras y de otros artistas (MoMAExh_0255_MasterChecklist, *The Museum of Modern Art Archives*, NY).

Impresión por cuatricromía de la casa
Hermanos Gutiérrez
La Habana, 1944

MARIANO RODRIGUEZ (IIG) 14 obras (Proyecto GP-MoMA)

JRAL, Madrid 2010



1940-MoMA (no hay foto). Lent by the artist, NY,1944



1941-PCH Colección Cosme de la Torriente, La Habana,1944



1941-PCH Colección MoMA NY,1944



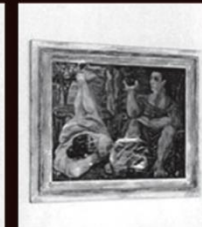
1942-PCH Colección MoMA NY,1944



1942-MoMA Lent by the artist NY,1944



1942-MoMA Lent by the Galería del Prado Havana,1944



1942-MoMA Lent by the Galería del Prado Havana,1944



1943-PCH/MoMA Colección del Artista/Lent by the artist, NY,1944



1943-MoMA Lent by the artist, NY,1944



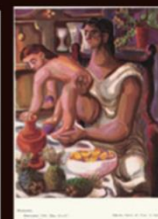
1943-MoMA (foto individual de obra-Archivo MoMA) Lent by the Artist, NY,1944



1943-MoMA Lent by the artist NY,1944



1943-MoMA Lent by the Galería del Prado Havana,1944



1943-PCH Colección Galería del Prado La Habana,1944



1943-PCH Colección Galería del Prado La Habana,1944

Selección de 14 obras de Mariano para participar en el proyecto organizado entre Galería del Prado (La Habana) y MoMA (Nueva York)

MARIANO RODRIGUEZ (IIG) 14 obras (Proyecto GP-MoMA)

JRAL, Miami 2020



1940-MoMA
Colección MALBA
Buenos Aires



1941-PCH
Colección Privada



1941-PCH
Colección MoMA
No. 30.1942



1942-PCH
Colección MoMA
No. 718.1942



1942-MoMA
Colección Privada



1942-MoMA
Colección Privada



1942-MoMA
PATIO IN THE CERRO
Watercolor, 23 1/4 x 28 7/8 "
No localizada



1943-MoMA
Colección MNBA



1943-MoMA
Colección MNBA



1943-MoMA
Colección Privada



1943-PCH/MoMA
No localizada



1943-PCH
No localizada



1943-PCH
No localizada



1943-MoMA
INTERIOR, Watercolor, 28 7/8 x 22 7/8 "
No localizada



1

2

Interior, 1943
acuarela
28 7/8 x 22 7/8 in / 73 x 58 cm
No localizada



3



4

Patio en el Cerro, 1942
acuarela
23 1/4 x 28 7/8 in / 61.60 x 73 cm
No localizada

Hasta donde he podido actualizar mi archivo, cinco obras continúan en “paradero desconocido”, un conjunto que incluye dos importantes óleos de 1943: “El Desayuno” y “Maternidad”, ambos pertenecían a la colección de Galería del Prado según se publica en *PCH* (1944).

Otras dos importantes acuarelas igualmente continúan sin localizarse: “Patio en el Cerro” (1942) e “Interior” (1943). El quinto trabajo no localizado es “Acróbatas” (1943), el dibujo a tinta que se exhibe en el MoMA y reproduce en el libro. Estas tres últimas obras sobre papel eran propiedad del pintor, según consta en *PCH* (1944).

En la diapo de arriba, y sobre una foto de Soichi Sunami en la muestra del MoMA, intentamos identificar las dos obras sobre papel. Al conocer las medidas, podemos aumentar y reconstruir frontalmente las imágenes. Coinciden por sus temas con las dos acuarelas no localizadas.



La pecera, 1942

Interior, 1943

Interior recuerda a una de sus “meriendas” o “desayunos”, escenas generalmente construidas con dos figuras femeninas de gran formato, “comadres” sentadas que son tema habitual del pintor en este periodo. Esta obra no se encuentra en su *Catálogo Razonado*. A pesar de la imperfección en la reconstrucción de la imagen, y de la superposición del reflejo del óleo con marco “Pelea de gallos” sobre el cristal que protege a la obra, todavía se puede apreciar que se trata de una acuarela de gran ambición compositiva. Por el tratamiento plástico de las figuras de piernas cruzadas, de las líneas en perspectivas en la decoración del suelo y persianas del fondo, e incluso dimensiones, resulta muy similar a la acuarela “La pecera” de 1942.

La segunda acuarela, *Patio en el Cerro* de 1942 en “paradero desconocido”, debe ser el estudio de composición y colorido para el óleo del mismo nombre que se reproduce en la página 112 del *Catálogo Razonado*. La imagen reconstruida está bastante borrosa, pero todavía permite identificar las áreas generales de luces y sombras que arman la composición. Puede corroborarlo el lector en la secuencia visual de la derecha, donde hemos reconstruido un ideal recorrido que parte del boceto a la acuarela (arriba) hasta el óleo sobre lienzo (abajo).

Es posible que estas dos acuarelas sean las mismas *Interior* y *Patio of Cerro* que, junto a *The Goldfish Bowl / La pecera*, estuvieron un año antes en la Bienal de Brooklyn (abril de 1943). Las mismas que seleccionó Sicre en la primera exposición personal del pintor en Lyceum (enero de 1943). Según la documentación del MoMA, “Patio en el Cerro” fue finalmente vendida a Mr. Wm. J. Beer en el MoMA, 1944, por \$57.

(MoMAExh_0255_MasterChecklist, *The Museum of Modern Art Archives*, NY.)



Patio en el Cerro, 1942



Foto de Soichi Sunami
Archivo MoMA, NY

El diseño museográfico de la exposición del MoMA colocó a Mariano al final del recorrido, compartiendo espacio entre Felipe Orlando y Mario Carreño, ofreciendo así un colorido espectacular al cierre de la muestra. En la diapo de arriba, sobre un fragmento de la foto original en blanco y negro de Sunami, hemos superpuesto imágenes en colores de las obras de Mariano. Con ello queremos reconstruir, gráfica y psicológicamente, el impacto visual sobre el espectador estadounidense no acostumbrado a esta policromía, y fundamentar así la importancia del color en la definición de “Escuela de La Habana” que defendían Barr y Sicre.

En su texto de presentación de la muestra cubana, Barr aseguraba que los jóvenes (Mariano, Portocarrero, Carreño, Felipe Orlando, Bermúdez y el dibujante Martínez Pedro) “no han mirado tanto a Rivera y Orozco como a Rodríguez Lozano y Guerrero Galván, quienes transmitieron a varios de ellos algo de la gran línea y figura de estilo clásico del más grande maestro español, Picasso” (*Boletín MoMA*, p. 4). Barr no sólo trasmite en sus notas aquellas referencias e intereses sobre el arte que los propios artistas le habían respondido a su carta de enero de 1943. Su profundo conocimiento del arte moderno le permite constatar en las obras cubanas los modos expresivos que le dan aliento. “El expresionismo es el estilo dominante”, dice y se extiende en Mariano, quien logra “una facilidad barroca para el dibujo y la composición, particularmente en las acuarelas”. Todos estos pintores, jóvenes y de mediana edad, excepto Ponce, “parecen estar embriagados con el color”, lo cual agradece.



PCH-Mariano Rodríguez
El Gallo Pintado, 1941, óleo, 24 x 20"
 Colección Cosme de la Torriente, La Habana, 1944
 Colección Looker

Impresión por cuatricromía
 de la casa Hermanos Gutiérrez, La Habana, 1944



PCH-Mariano Rodríguez
Maternidad, 1943, óleo 41 x 31"
 Colección Galería del Prado, La Habana, 1944
 No localizada

Impresión por cuatricromía
 de la casa Hermanos Gutiérrez, La Habana, 1944

Aunque estas dos obras de Mariano no estuvieron expuestas, el visitante de la muestra cubana en el MoMA pudo igualmente disfrutar de su colorido. Ellas se reproducen, a página completa y por cuatricromía de la Casa Hermanos Gutiérrez de la Habana, en el libro bilingüe de Sicre *Pintura Cubana de Hoy*. El libro formaba parte del proyecto de exhibición, se encontraba a la venta en la tienda del Museo, aparece referido en el texto de Barr sobre la muestra cubana y en el listado de obras, y se promocionó igualmente al final del Boletín donde se reprodujo su portada y ficha técnica. El libro sería la parte perdurable del proyecto, en tanto la exhibición su acto efímero; era importante para la promoción estar en los dos. En este libro, y con su habitual redacción diáfana y asequible, el crítico presenta a Mariano a la audiencia estadounidense, pero por la puerta grande: a su vuelta de México en 1937, el autodidacta “comienza a trabajar infatigablemente, sin abandonar su oficio por ninguna otra cosa, con un vehemente y perpetuo propósito de hacer la más honrada y sincera pintura” (*PCH*, p. 136). Algunos estudios sobre Mariano suelen ingenuamente ignorar las notas que Sicre redactó sobre el pintor en este periodo, haciendo invisible su aporte tras las barrocas y herméticas construcciones críticas de Lezama Lima, o mejor comprendidas de Pérez Cisneros. Pero la redacción de Sicre es impecable, bien informativa y generosa con el pintor: “Pero su inquietud, al tener abarcada una idea formal de lo que debía ser su pintura, lo lanza a la caza de valores cromáticos que definieran su actitud frente al medio y establece su concepto plástico de luminoso y colorista que, a ratos, empleando fórmulas divisionistas, a ratos usando del concepto de Cezanne para obtener el volumen por el color, ha ido logrando una peculiar fisonomía para su obra que, desnudando honradamente todas las influencias, se hace cada vez más personal” (*PCH*, p. 136).

MARIANO RODRÍGUEZ (Proyecto GP-MoMA)



MoMA-Mariano Rodríguez
COCK-FIGHT. 1942. Oil on canvas, 27 x 29"
 Lent by the Galeria del Prado, Havana, 1944
 Colección G. Blanc
 Se reproduce en el Boletín del MoMA

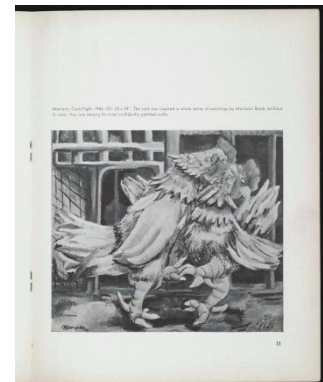


MoMA-Mariano Rodríguez
BOY WITH A COCK. 1943
 Oil on canvas, 24 1/8 x 20"
 Lent by the Galeria del Prado, Havana, 1944
 Colección Sergio Delgado

En la sala del MoMA pudieron verse obras antológicas con el tema de los gallos. Sicre y Barr, en varios momentos de sus escritos se detienen en el análisis de este ciclo. “En 1941 comienza **Mariano** a tratar el tema de los gallos como fuente inagotable de rudas y briosas armonizaciones tonales”, dice Sicre y se extiende a continuación: “De ahí su famosa serie de gallos, uno de los cuales, en la colección permanente del Museo de Arte Moderno de New York, ha hecho exclamar al crítico Edward Alden Jewell del *New York Times*: ‘sobrecoge por su intrínseca fuerza bruta’. Y Royal Cortissoz del *New York Herald* afirma que se trata de ‘un orgulloso gallo brillante de color y ejecución.’” (PCH, p. 136).

En el *Boletín* del MoMA dedicado a la muestra cubana se reproduce, a página completa, *Cock-Fight*. Barr se detiene en el “expresionismo dominante” de este tema y anota: “El gallo ha inspirado toda una serie de pinturas en **Mariano**. Imponentes, de colores brillantes, ellos se encuentran entre sus obras pintadas con mayor seguridad” (p.11). Esta referencia ha de incluirse en el *Catálogo Razonado* del pintor (Vol. I, p. 119, y p. 65 del Anexo), donde se reproduce esta obra.

Alfred H. Barr, Jr., “Modern Cuban Painters”
Museum of Modern Art Bulletin
 April 1944, Vol. XI, No. 5, p. 11

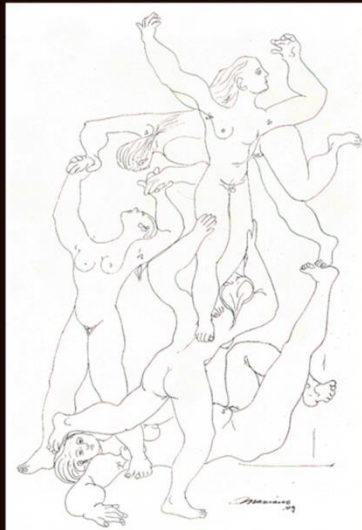




MOMA Mariano Rodríguez. *FISH BOWL* 1942. Oil on canvas, 28 x 35"
Lent by the Galería del Prado, Havana, 1944. Colección Cernuda



MoMA Mariano Rodríguez
WOMEN FIGHTING, 1940. Pencil, 19 x 16 1/2"
Lent by the artist, MoMA, NY, 1944
Colección Eduardo Constantini, Buenos Aires



MoMA / PCH Mariano Rodríguez
Acrobatas, 1943, dibujo a tinta, 10 x 8"
Colección del artista, 1944 / Lent by the artist, MoMA, NY, 1944
No localizada

Sicre concluye con una valoración sobre el potencial de Mariano dentro de la pintura americana: “La riqueza de gama de sus telas, con sus grandes espacios saturados de una tinta en sutiles gradaciones, nos recuerda la maestría de Matisse o su dibujo inquieto y potente puede tener alguna intención afín con los de Picasso, pero su modo de ver nuestro ambiente, su énfasis sincero al expresarse, lo van situando con una sólida personalidad entre los buenos pintores de América” (*PCH*, p. 136).

MARIANO RODRÍGUEZ (Proyecto GP-MoMA)



MoMA Mariano Rodríguez. WOMEN. 1943. Oil on canvas, 31 x 41"
Lent by the artist, MoMA, NY, 1944 / Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana

“Pero no sólo en los gallos **Mariano** ha demostrado un conocimiento agudo de la pintura”, puntualiza Sicre. “Los temas se suceden en su obra, deliciosamente situados por sus diarias experiencias. La naturaleza de su país le brinda de continuo nuevas incitaciones. Playas y costas de Cuba de azules inesperados sirven de fondo a macizas figuras femeninas que pasean impulsivamente sus carnes tostadas. En otras ocasiones, esas rotundas mujeres asoman sus sólidos miembros entre frutas de piel jugosa y polícroma. Todos sus temas de ahora están desarrollados con un certero balance de tonos cálidos y fríos que se contrastan con esa misma temeridad suya que no desmaya ante las dificultades”. (Sicre, *PCH*, p. 136).

Mariano en las itinerantes del MoMA (1944-1946)

Después de la exposición inicial, el MoMA comienza el itinerario de la muestra cubana por otras 12 ciudades de Estados Unidos, entre octubre de 1944 y abril de 1946, bajo el título *Cuban Painting Today*. Así promueve, junto al resto de los artistas agrupados en el proyecto de Galería del Prado dirigido por Sicre, las obras de Mariano, generando reseñas que se publican en la prensa, y presentando el tan oportuno libro en venta del crítico cubano: *PCH*. De las nueve obras iniciales de Mariano en la sala del MoMA, siete integran esta itinerancia. Las acuarelas antes mencionadas, “Interior” de 1943 y “Patio en el cerro” de 1942, no circulan en esta mues-

tra, presumiblemente porque fueron adquiridas.¹⁶³ Como antes se apuntó, ambas continúan en “paradero desconocido” y no aparecen en el catálogo razonado del artista.

También pudiera ser que ellas formaran parte de otra itinerante más modesta en número de obras que simultáneamente organizó el MoMA: “Watercolor and Drawing by Six Cuban Artist”. Esta última muestra cubana está poco estudiada y citada, al menos en la literatura que conozco. El 22 de agosto de 1945, Grace Louise McCann Morley, la directora fundadora del Museo de Arte de San Francisco (SFMOMA),¹⁶⁴ museo que tenía programado exhibir la muestra inicial del MoMA en su espacio, nos lo confirma en carta a Sicre: “Los gouaches de Girona que me enviaste los conservo también, ya que esperaba mostrarlos al mismo tiempo que los otros cubanos. El resto de las obras cubanas no llegaron, ya sabes, a nosotros, sino una selección que el Museo de Arte Moderno ha realizado y llama ‘Acuarelas y Dibujos de Seis Artistas Cubanos’, que incluye lo mejor de las cosas que originalmente seleccionaste y me mostraste en Nueva York.”¹⁶⁵ Por cartas anteriores y posteriores a esta, entre ellos dos, se confirma la inclusión de obras de Mariano en esta segunda itinerante.

Durante estos recorridos de las muestras cubanas por Estados Unidos, se genera una interesante relación epistolar entre Gómez Sicre y McCann Morley. Desde el inicio de la muestra inicial en el MoMA de NY, la directora del SFMOMA se mostró altamente interesada en mostrar en San Francisco a los artistas cubanos. El intercambio ofrece varias líneas de interés historiográfico para estudiosos del arte moderno cubano, que trataremos en otro momento. Ahora nos ceñimos a la obra de Mariano promovida por Sicre.¹⁶⁶

En carta del 25 de abril de 1944, desde el *Barbizon Place Hotel* de Nueva York, le escribe Sicre a Morley: “Yo tengo un conjunto de pequeños óleos y gouaches de pintores cubanos no incluidos en la muestra [del MoMA NY, nota de JRAL]. Están guardados en el Museo, algunos de ellos sin enmarcar, pero yo puedo prestarle un grupo de obras suficientes para organizar una muestra muy hermosa allí. Tengo dibujos y gouaches de Amelia Peláez, **Mariano** y Portocarrero”.¹⁶⁷ El inicio de esta nota de Sicre, sobre la tenencia de “óleos no incluidos en la muestra”, que se relaciona con un pedido de 1943 que le hace Barr, de obras de más para seleccionar en Nueva York,¹⁶⁸ nos permite incorporar a este repaso el óleo “Mujer con frutas” de 1943. Este cuadro de Mariano presenta en el dorso una inscripción del MoMA de 1944, con un registro de préstamo.

¹⁶³ Tenían un precio de \$57 cada una. Según documento del MoMA, con anotaciones manuscritas sobre un listado de las obras, “Patio en el Cerro” de Mariano fue vendida a Mr. Wn J Beer en el MoMA, 1944 (*MoMAExh_0255_MasterChecklist*, Museum of Modern Art Archives, NY).

¹⁶⁴ En tiempos de Morley, era *San Francisco Museum of Art*. “Bajo la dirección del director Henry T. Hopkins (1974-86), se añadió ‘Modern’ a su título en 1975”, <https://www.hisour.com/es/san-francisco-museum-of-modern-art-sfmoma-san-francisco-united-states-5420>.

¹⁶⁵ *Carta de Morley a Sicre*, 22 de agosto de 1945. SFMOMA Archives, CA.

¹⁶⁶ Agradezco a Peggy Tran-Le del SFMOMA Archives CA, el envío de tan importante información. Comunicación vía email, junio de 2017.

¹⁶⁷ *Carta de Sicre a Morley*, 25 de abril de 1944. SFMOMA Archives, CA.

¹⁶⁸ “Sería conveniente enviar las 133 obras para que pudiéramos hacer una selección adicional en Nueva York”. *Carta de Barr a Sicre*, 16 de agosto de 1943, Museum of Modern Art Archives, NY.



Mujer con frutas, 1943
 óleo sobre tela, 61.5 x 50 cm / 24 ¼ x 19 ¾ in
 Inventario en el dorso:
 44.505 loan no. 6 –MoMA
 Mariano. *Catálogo Razonado*, Vol. 1, p. 132
 Colección Privada

La muy expresionista “mujer con plátanos”, que pertenece a ese ciclo de “desayunos” y “meriendas”, y que estuvo en el MoMA a juzgar por el registro de inventario que posee, todavía no la hemos encontrado en ninguno de los listados de las muestras itinerantes. Forma parte de nuestras fichas en estudio. Según datos que nos ofrece el catálogo razonado del pintor, siempre se ha movido dentro del circuito del coleccionismo familiar.

En esta misma carta desde el *Barbizon Hotel*, de abril de 1944, cuando todavía faltaban casi dos semanas para el cierre de la exposición cubana del MoMA, Sicre ofrece toda su ayuda a las intenciones de Morley de llevar a San Francisco a los modernos cubanos: “Yo no tengo conexión con la circulación del espectáculo cubano. Está a cargo de la señorita Elodie Courter del personal del Museo. Estoy seguro de que estará feliz de saber de su propósito de llevar la muestra a su Museo (...) Todo lo que pueda hacer por usted en todas estas cosas, no dude en preguntarme. Estaré encantado de serle útil y ayudarle en sus buenas intenciones sobre la Pintura Moderna Cubana”.¹⁶⁹

Rápidamente Morley le toma la palabra a Gómez Sicre y le envía una nota al hotel interesándose igualmente por ese otro conjunto que no se ha expuesto: “Todavía estamos negociando con el Museo de Arte Moderno [de NY] y esperamos tener su exposición cubana. Sin embargo, estoy muy interesada en tener una serie de pequeñas exposiciones individuales y colectivas extraídas del material que tienes disponible. Estoy especialmente interesada en mostrar más material de Amelia Peláez, **Mariano** y Portocarrero en forma de dibujos y gouaches”.¹⁷⁰

Ya vimos antes que SFMOMA recibe finalmente del MoMA de Nueva York, hacia agosto de 1945, la exposición circulante “Watercolors and Drawings by Six Cuban Artist”, una versión limitada de *Modern Cuban Painters* (si bien en palabras de Morley a Sicre, contiene “lo mejor de las cosas que originalmente seleccionaste y me mostraste en Nueva York”¹⁷¹). Y luego, a inicios de octubre de 1945, la exposición grande, *Cuban Painting Today*.¹⁷² Sicre, desde la Habana, se muestra interesado en recordarle a Morley que: “Por favor, no olvides adjuntar a cualquiera de las dos muestras cubanas que tienes programadas desde el Museo Moderno, los gouaches de Girona y **Mariano**”.¹⁷³ La nota certifica el interés y la constancia de Sicre en la promo-

¹⁶⁹ Carta de Sicre a Morley, 25 de abril de 1944. SFMOMA Archives, CA.

¹⁷⁰ Carta de Morley a Sicre, 13 de mayo de 1944. SFMOMA Archives, CA.

¹⁷¹ Carta de Morley a Sicre, 22 de agosto de 1945. SFMOMA Archives, CA.

¹⁷² Check List, *Cuban Painting Today*. An exhibition circulated by The Museum of Modern Art, New York City. Oct. 11- Nov. 8. San Francisco Museum of Art, San Francisco, Cal. The Museum of Modern Art Archives, NY. Debemos agregar que esta exposición circulante no se cita en ninguna de las 7 obras del *Catálogo Razonado* del pintor (Vol. I)

¹⁷³ Carta de Sicre a Morley, 10 de agosto de 1945. SFMOMA Archives, CA.

ción de la obra de Mariano. Debo apuntar que esta exposición circulante, *Cuban Painting Today* (1944-1946), se debe agregar a las 7 obras que se reproducen en el *Catálogo Razonado* del pintor.

Una rápida observación sobre el “check list” de la muestra de San Francisco¹⁷⁴ nos informa que “Woman” (óleo, 1943, en la pág. 162 de este cuaderno) ya no participa en la exhibición, es posible que haya sido adquirido antes. Sabemos que estuvo expuesto, junto con el resto de las obras iniciales de Mariano, en Utica NY justo un año antes.¹⁷⁵ Hoy pertenece a la colección del Museo Nacional de La Habana, retitulado “Paisaje con figuras”. Pero ni el museo, ni el *Catálogo Razonado* del pintor (Vol. I, p. 156), nos ofrecen información sobre su procedencia.

El “check list” de SFMOMA también nos revela que hay fotos disponibles de las obras de Mariano “Cock-Fight / Pelea de Gallos” (óleo, 1942, en la pág. 160 de este cuaderno) y “Courtyard with Goats / Patio con Cabras” (óleo sobre papel, 1943, en la pág. 166 de este cuaderno), lo cual garantiza una mejor publicidad de las mismas. La primera pieza ya no está a la venta, y al final es retirada porque “no volverá a unirse a la exposición”.¹⁷⁶ La obra, que fue un préstamo de la Galería del Prado a la exposición en el MoMA, fue adquirida por Ramón Osuna¹⁷⁷. Dato que debería agregarse al *Catálogo Razonado* del pintor (Vol. I, p. 119) por tratarse de tan importante e histórico coleccionista de arte.

Por su parte, “Courtyard with Goats / Patio con Cabras” hoy pertenece igualmente a la colección del Museo Nacional de La Habana, pero el museo no ofrece datos de su procedencia, tampoco el *Catálogo Razonado* (Vol. I, p. 195), que erróneamente tiene fechada la obra en 1945, retitulada “Mujeres en el paisaje” y como “óleo sobre tela”. En la siguiente diapo presento, asociados, una copia fotostática del negativo de la foto de Sunami en el MoMA, y la imagen actual de la obra en el Museo Nacional, para que el lector pueda hacer su propia contrastación visual.

¹⁷⁴ Check List, *Cuban Painting Today. 1944-45 An exhibition circulated by Museum of Modern Art, New York*. SFMOMA Archives, CA.

¹⁷⁵ Check List, *Cuban Painting Today. An exhibition circulated by The Museum of Modern Art, New York City*. Munson-Williams-Proctor Arts Institute, Utica, NY, 1-30 de octubre de 1944. Agradezco la información a Laura Laubenthal (Museum Assistant Registrar, Munson-Williams-Proctor Arts Institute. Comunicación vía email, junio de 2017).

¹⁷⁶ Documento enviado por el MoMA a Grace M. Morley, 10 de octubre de 1945. SFMOMA Archives, CA.

¹⁷⁷ *Exposiciones de Galerías Privadas II. Colección de Pintura Contemporánea del Dr. Ramón G. Osuna*, Lyceum, La Habana, 1945, Abril 12 al 20. En el listado del catálogo, corresponde la obra al No. 12, “Gallos Peleando, 1942, oleo, 25 x 29 [in]. En préstamo al Museo de Arte Moderno, New York”. Archivo Digital JRAL. En el SFMOMA Archives hay varios documentos relacionados con el envío de “Pelea de Gallos” a Ramón Osuna, a la dirección de la Embajada de Cuba en Washington.



RODRIGUEZ MARIANO: COURTYARD WITH GOATS. Oil on paper, 1943

Photo: Sunami-5152



Negativo de Foto de Souchi Sunami, MoMA, NY, 1944. COURT-YARD WITH GOATS. 1943. Oil on paper, 11 1/4 x 14 1/4" Archivo fotográfico, MoMA NY.¹⁷⁸



Patio con Cabras, 1943
óleo sobre papel 29 x 36 cm
Colección MNBA, La Habana¹⁷⁹

¹⁷⁸ Agradezco a Rafael DíazCasas que me haya compartido esta imagen, en un intercambio de emails que tuvimos en abril de 2010.

¹⁷⁹ Agradezco a Alejandro Rodríguez la aportación de esta imagen de la obra, en un intercambio de emails de octubre de 2009. La obra se reproduce en el *Catálogo Razonado* (Vol. I, p. 195) con los siguientes datos cambiados: "1945. Óleo sobre tela".

La documentación indica que el conjunto original de nueve Marianos en el MoMA se reduce en San Francisco a dos dibujos (lápiz y tinta) y cuatro óleos. Pero gracias a la intervención de Sicre, la presencia del pintor en San Francisco se refuerza con los gouaches que oportunamente él le recuerda a Morley en carta anterior. Para diciembre de 1945, Morley envía dos cartas confirmando lo dicho: “Agradecemos mucho los cinco gouaches de Julio Girona que tuvo la amabilidad de prestarnos a través del Sr. Gómez Sicre. Los pusimos en exhibición este otoño, junto con un grupo de acuarelas de Portocarrero y de **Mariano**, y todos disfrutaron mucho”.¹⁸⁰ “Estas obras fueron una interesante incorporación al grupo de acuarelas de **Mariano** y Portocarrero que mostramos al mismo tiempo. Tienen una distintiva personalidad propia. También devolvimos las acuarelas de **Mariano** al prestamista designado en el momento en que nos las envió el Museo de Arte Moderno”.¹⁸¹

McCann Morley, complacida con la experiencia que ha tenido con el modernismo cubano en SFMOMA, todavía tiene palabras de elogio para el libro de Sicre que acompañaba la exposición, y que promociona, por igual, la obra de Mariano. Para diciembre de 1945 ya aseguraba en una reseña que *PCH* 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”.¹⁸²

Las muestras personales en la Feigl Gallery de Nueva York (1945 y 1946)

Es importante apuntar que en este contexto de las exposiciones colectivas y circulantes cubanas del MoMA (1944-1946) se hallan los tres primeros viajes que hace Mariano a Nueva York. El primero en octubre de 1944 hasta inicios de 1945, un segundo viaje que dura varios meses de 1945, y un tercero en 1946. Y, en este contexto, igualmente, la presentación de sus dos primeras muestras personales en la Feigl Gallery de Nueva York (1945 y 1946).¹⁸³

Sabemos que esta galería comercial de arte estaba especializada en la venta de obras del expresionismo alemán y francés, donde se exponían obras de James Ensor y Oskar Kokoschka. Su propietario, el Dr. Hugo Feigl, era un judío que había huido de la ocupación nazi, y quien ya había tenido una reconocida galería de arte en Praga. Pero desconocemos la documentación de época que nos permita ilustrar, con exactitud historiográfica, cómo un bien enterado Feigl inicia su relación con la obra de Mariano. Deducimos, razonablemente, que adquiere este conocimiento de la obra del pintor cubano a través de la propuesta expositiva de Barr y Sicre.

Hay constancia documental de que Feigl prestó obras de su colección para las muestras antológicas de arte moderno europeo que Alfred Barr organizó para el MoMA,¹⁸⁴ lo cual confirma su cercana relación con los directivos de este museo. En su galería, y en aquellos mismos años de

¹⁸⁰ Carta de Morley a Ilse Girona, 19 de diciembre de 1945. SFMOMA Archives, CA.

¹⁸¹ Carta de Morley a Sicre, 19 de diciembre de 1945. SFMOMA Archives, CA.

¹⁸² Grace L. McCann Morley. “José Gómez Sicre. *Cuban Painting of Today*. Havana, Cuba, 1944, María Luisa Gómez Mena, pp.208. Text 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, N°. 2, Dec., 1945: 122. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/426090> (T. del A.).

¹⁸³ Ver *Catálogo Razonado*, Volumen I, pp. 268-269.

¹⁸⁴ Museum of Modern Art Archives, NY.

las muestras colectivas cubanas, Feigl expuso dibujos, gouaches y óleos de Mariano.¹⁸⁵ Entre estos últimos pudo verse “La Hamaca” (ca. 1941, reproducido en las pp. 46 y 151 de este cuaderno), aquel antológico óleo que vimos expuesto entre la paredes de Galería del Prado de MLGM. Resumiendo, es probable que el descubrimiento de la obra del artista cubano por parte de Feigl se debiera a su relación profesional con Barr.

Mariano en los proyectos colectivos, simultáneos y derivados de la itinerante de GP/MoMA, elaborados por Sicre y Barr

Explorar cronológicamente el recorrido de sus proyectos expositivos, es la única manera de comprender el interés de Sicre en la obra de Mariano. Es la forma en que podemos visualizar el objetivo que proponemos aquí. Ello me obliga a rebuscar detenidamente en mi fichero, que siempre será limitado en información.

En varios proyectos colectivos y simultáneos a la itinerante del MoMA, y derivados de ella, Sicre continúa promoviendo a Mariano dentro de ese magno esfuerzo por divulgar internacionalmente lo que ellos, Barr y Sicre, denominaron “Escuela de La Habana”. En enero de 1945 lo presenta por primera vez en Puerto Príncipe,¹⁸⁶ donde exhibe su espléndido “Guajiros” (óleo, 1944, en la pág. 179 de este cuaderno). Antes de continuar su labor divulgativa en América Latina, proyecta en un mayo habanero su experimento temático de “Lo inmóvil”, donde igualmente incluye el trabajo de Mariano dentro de ese cuerpo de pinturas que intentan “hallar un espíritu a las cosas”.¹⁸⁷ Llega a Guatemala hacia octubre de 1946 con una importante muestra de 32 obras de 10 modernos cubanos (Cundo, Diago, Enríquez, Martínez Pedro, Felipe Orlando, Amelia, Ponce, Portocarrero, Víctor Manuel y, por supuesto, Mariano), e inaugura con una “Plática sobre el Arte Cubano Moderno”.¹⁸⁸ Continúa hacia Argentina, entre julio y agosto, y allí repite con Mariano y el resto de artistas en dos ciudades (La Plata primero¹⁸⁹ y Buenos Aires después¹⁹⁰). En Argentina agrega a Carreño y, además, aumenta el número de obras expuestas que llega a la espectacular cifra de 71. Casi el total que se expuso en la inicial del MoMA de NY dos años antes. Presenta su “Introducción” sobre el arte moderno cubano a la audiencia argentina, en compañía de Emilio Pettoruti. El catálogo se ilustra con una obra de cada pintor. De Mariano se reproduce una de sus “Pelea de Gallos” (tempera de 1945, en las pp. 179 y 180 de este cuaderno), en paradero desconocido.

¹⁸⁵ Ver *Catálogo Razonado*, Volumen I, pp. 85 y 272.

¹⁸⁶ “Les peintres modernes cubains”, enero 18 - febrero 4 de 1945, exposition n°6, Le Centre d’Art, Port-au-Prince, Haïti. Archivo digital JRAL.

¹⁸⁷ “Lo inmóvil. Una selección de pinturas de tema estático agrupadas por José Gómez Sicre”, Lyceum, Habana, Mayo 8 al 16 1945. Archivo Digital de JRAL.

¹⁸⁸ “Exposición de Pintura Cubana Moderna”, Academia Nacional de Bellas Artes, Guatemala, Auspiciada por el Ministerio de Educación Pública, del 6 al 13 de octubre de 1946. Catálogo, sin ilustraciones, consultado y fichado por el autor en la biblioteca del Museo Nacional, La Habana, 1995.

¹⁸⁹ “11 Pintores Cubanos”, Museo de Bellas Artes, La Plata, Argentina. Organizada por la Dirección General de Cultura, ministerio de gobierno de la Provincia de Buenos Aires, del 2 al 25 de julio de 1946. Catálogo consultado y fichado por el autor en la biblioteca del Museo Nacional, La Habana, 1995.

¹⁹⁰ “11 pintores cubanos”, Salones Nacionales de Exposiciones, Buenos Aires, Argentina, agosto 3-10 de 1946 (*Catálogo Razonado*, Vol. I, p. 274).



Exposición "Les Peintres Modernes Cubains", Haití, 1945
Guajiros, 1944
 óleo sobre lienzo, 66 x 76 cm
 Colección MNBA, La Habana
 Mariano. *Catálogo Razonado*, volumen I, p. 175



Exposición "11 Pintores Cubanos", La Plata / Buenos Aires, Argentina, 1946
Pelea de gallos, 1945
 tempera sobre cartulina, dimensiones desconocidas
 No localizado / Reproducido en el catálogo de 1946
 Mariano. *Catálogo Razonado*, volumen I, p. 189



Exposición "7 Kubanska Malare", Estocolmo, 1949
Mujer en interior / Mujer con conchas, 1948
 óleo sobre masonite sobre lienzo, 80 x 106 cm
 Colección Privada, Miami FL
 Mariano. *Catálogo Razonado*, volumen I, p. 232



Exposición "7 Kubanska Malare", Estocolmo, 1949
Figuras y pájaros, 1949
 tinta sobre cartulina, dimensiones desconocidas
 No localizado / Reproducido en el catálogo de 1949
 Mariano. *Catálogo Razonado*, volumen I, p. 248



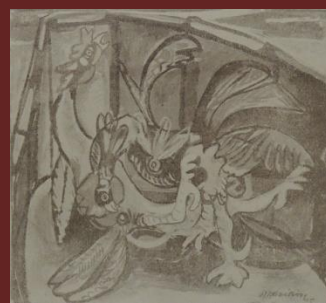
1



2



3



4

Serie de obras pertenecientes al ciclo *Pelea de gallos* de 1945 que desarrolla Mariano. A pesar de los diversos soportes y tipos de pigmentos utilizados (1-óleo y tempera sobre masonite / 2-tempera sobre cartón / 3-óleo sobre tela), el pintor mantiene los mismos efectos visuales. Esta secuencia comparativa nos permite imaginar la policromía, el expresionismo y el alto contraste de la tempera sobre cartulina expuesta por Sicre en Argentina (la No. 4, que se reproduce en b/n en el catálogo, y que se encuentra en paradero desconocido). Las 4 imágenes han sido tomadas del *Catálogo Razonado* del pintor.

Continúa Sicre este recorrido promocional desde la propia sede de Pan American Union, despidiendo el año 1946 con una exhibición de 25 obras de coleccionistas privados de Washington. Un importante proyecto que cumple una sana función social, al hacer público un patrimonio artístico-familiar que no suele estar al alcance y disfrute de muchos. Una forma también de promocionar el trabajo de los pintores, de estimular el coleccionismo, y de potenciar el aspecto comercial a favor de los artistas. Aquí se pudo ver nuevamente la “Pelea de Gallos” de 1942, el óleo de la colección Osuna que estuvo en MoMA 1944, y en parte de la itinerante hasta el SFMOMA 1945.¹⁹¹

Para marzo de 1949, según una crónica de la prensa de la época que conservo en mi archivo, una exposición titulada “Cuban Watercolors” fue organizada por José Gómez Sicre para el Instituto de la Federación Americana de las Artes. “La exposición, que se muestra en dos secciones, consta de 37 obras. La primera sección está compuesta por 11 pinturas, en su mayoría gouaches. Otras técnicas son el óleo sobre papel, el dibujo a tinta y el dibujo a lápiz”.¹⁹²

¹⁹¹ “Cuban Modern Paintings in Washington Collections”, Pan American Union, Washington D.C., Estados Unidos, de 1 de diciembre de 1946 al 3 de enero de 1947. Catálogo sin ilustraciones, consultado y fichado por el autor en la biblioteca del Museo Nacional, La Habana, 1995.

¹⁹² Jim Wikley, “Hispanic-american Institute Presents Water Color Exhibit Of Cuban Artist”, *Miami Daily News*, Sunday, March 27, 1949, 11-B.

Una segunda referencia de prensa, más precisa, nos ofrece la información que buscamos. Sicre organiza “Cuban Watercolor”, una “exhibición de dos secciones de acuarelas cubanas que se mostrará en el Student Club de la Universidad de Miami, durante el 11 Instituto Hispanoamericano que ahora sesiona allí. El Instituto y la exposición continuarán durante dos semanas más”.¹⁹³ Participan 37 obras de 9 artistas (Amelia, Felipe Orlando, Cundo, Girona, Carreño, Diago, Portocarrero, Martínez Pedro y, nuevamente, Mariano). Según la nota de prensa, esta exposición “está siendo distribuida en una gira de dos años por la Federación Americana de las Artes”.¹⁹⁴ De modo que estamos frente a una nueva muestra circulante de arte moderno cubano. Este segundo cronista precisa nuevamente las características técnicas del conjunto de trabajos artísticos, evidentemente contrariados, los dos, por el título de la muestra: “compuesta principalmente de acuarelas, en otras obras varían las técnicas, son gouaches, óleos sobre papel, dibujos a tinta, y pastel y tinta”.¹⁹⁵

Tengo pocos datos sobre esta exposición, pero es suficiente con saber, para este estudio que elaboramos, que Sicre sigue trabajando con la obra de Mariano hacia 1949. Una nueva información de prensa nos confirma la itinerancia de “Cuban Watercolors”. La exposición se presenta ahora en el Nelson Gallery of Art en Kansas,¹⁹⁶ que recibe amplia cobertura en la prensa escrita estadounidense, y que sigue relacionándose con los eventos primeramente ocurridos en el MoMA (1943-1944). “Treinta y siete brillantes acuarelas de los principales pintores modernos de Cuba se han reunido en la Nelson Gallery of Art, en una muestra que se inaugura el domingo. La pintura cubana moderna ha sido vista por los estadounidenses sólo en pequeñas cantidades. Antes de la gran exposición latinoamericana realizada por el Museo de Arte Moderno en 1944, [en realidad 1943, nota de JRAL] el arte cubano se había visto aquí sólo en colecciones privadas”.¹⁹⁷ La exposición sigue incluyendo los 37 trabajos de 9 artistas, entre ellos Mariano. “Las pinturas fueron seleccionadas por José Gómez Sicre, jefe de la sección de artes plásticas de la Unión Panamericana. La exposición continuará hasta el 24 de octubre”.¹⁹⁸

A una lejana Suecia llegan los ecos de este proyecto de Sicre y Barr, en la “7 Kubanska Malare” de 1949.¹⁹⁹ Una impresionante muestra de siete pintores con 105 obras (Cundo, Lam, Amelia, Diago, Portocarrero, Martínez Pedro y Mariano). El catálogo publica en su interior una versión del “Moderna Kubanska Malare” de Alfred Barr, y reproduce dos obras por artista. De Mariano, “Mujer en interior” y “Figura y pájaros”, que hemos reproducido aquí en la página 179.

¹⁹³ “Cuban Water-Colors On View At University Student Club”, *The Miami Herald*, Sunday, March 27, 1949, 24-E.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ “Cuban Watercolors”, The William Rockhill Nelson Gallery of Art and Mary Atkins, Museum of Fine Arts, Kansas City, 2-24 de octubre de 1949.

¹⁹⁷ Winfred Shelds, “Modern Painting From Cuba Will Be Shown at Gallery”, *Art and Artist, The Kansas City Star*, Friday, September 30, 1949, p. 27.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ “7 Kubanska Malare”, Liljevalchs Konsthall, Estocolmo, Suecia, del 29 de octubre al 27 de noviembre de 1949. Catálogo consultado y fichado por el autor en la biblioteca del Museo Nacional, La Habana, 1995.

Al cierre

Ya para finales de la década (quizás a partir de 1949), Gómez Sicre no incorpora obras de Mariano en sus proyectos. Si revisamos sus catálogos hasta 1959, desde la Sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana (OEA a partir de 1948), Sicre sí continúa promoviendo, en USA y en América Latina, a un nutrido grupo de artista cubanos de todas las tendencias y generaciones. Entre ellos se encuentra Abela, Carlos Enríquez, Fidelio Ponce, Amelia, Mirta Cerra, Feliscindo Acevedo, Rafael Moreno, Portocarrero, Martínez Pedro, Alfredo Lozano, Cundo, Carreño, Lam, Diago, José Bermúdez, Agustín Cárdenas, Milián, Sandú Darié, Estopiñán, Duribe, Wilfredo Arcay, Hugo Consuegra, Raúl Martínez, etc. Algunos, en la Cuba post-1959 y años siguientes, borran de sus currículos a Sicre por una lógica de sobrevivencia que enturbia la gratitud. Otros lo recuperaron en el exilio.

En ninguna de las primeras cuatro Bienales de Sao Paulo (1951, 1953, 1955, 1957), donde la influencia de Sicre fue tan decisiva,²⁰⁰ elaborando incluso las listas de artistas participantes, aparece Mariano en la sección cubana. En la de 1957, ya organizada por Guillermo de Zéndegui, Director General del Instituto Nacional de Cultura de Cuba, tampoco se incluye su obra. Sin embargo, en la quinta edición, de septiembre-diciembre de 1959, la sección cubana organizada por el Instituto Nacional de Cultura incorpora por primera vez a Mariano. De un conjunto de 21 obras de 17 pintores, sólo Mariano junto a Agustín Fernández, Guido Llinás y Jorge Camacho, muestran dos obras cada uno. Se iniciaba entonces una nueva política cultural cubana que era afín a la doctrina ideológica que el pintor siempre defendió, según se confirma en sus escritos publicados.

Es indiscutible, indudable, evidente, y permítaseme esta necesaria reiteración, que la obra de Mariano de los años 50, que juega con los recursos de la abstracción, hubiera tenido mayor visibilidad si hubiera sido promovida por Sicre. Este periodo de su obra continua siendo bastante desconocido.

No me he encontrado documentos personales que puedan sugerir la más mínima afinidad o amistad entre ellos (ni una declarada enemistad²⁰¹), tampoco la había entre Sicre y Guy Pérez Cisneros junto a Lezama Lima, siendo estos dos últimos muy cercanos a Mariano. Progresando la inflexible radicalización política que surge en la postguerra, especialmente después de 1959 para el caso de América Latina, se abre ese profundo abismo entre el promotor cultural y el pintor, hombres que desde la esfera de la cultura adquieren responsabilidades de Estado.

Todavía Barr, sin embargo, en un MoMA de finales de 1961, en los festejos por el 30 aniversario del Museo, extendió la labor que inició con el modernismo cubano y la obra de Mariano, en una muestra que reunía “pájaros y bestias” de la colección de pintura y escultura del museo.

²⁰⁰ Alessandro Armato, “Una trama escondida: la OEA y las participaciones latinoamericanas en las primeras cinco Bienales de São Paulo”, *A la memoria de José Gómez Sicre en su centenario*, EECC2003, 2016.

²⁰¹ Puedo imaginarme, con deseos de equivocarme, dos referencias ocultas y negativas en par de cartas del pintor a Lezama Lima, escritas desde Nueva York. Pero ocultas prefiero dejarlas. Por otro lado, no tomo en cuenta las memorias de un anciano Sicre y sus criterios sobre Mariano en las entrevistas que le hace el profesor Alejandro Anreus, puesto que se hace evidente que algunos de sus argumentos los exagera intencionadamente, y que corrige a regañadientes cuando Anreus le cuestiona respuestas.

Retoma “El Gallo”, aquel óleo que ya cumplía veinte años, para ponerlo a dialogar con los “animales” de Bacon, Calder, Dubuffet, Giacometti, Miró, Picasso, Rufino Tamayo, etc. La nota de prensa informaba que “Alfred H. Barr, Jr., director de colecciones del museo, y Dorothy Miller, curadora, seleccionaron las obras de artistas americanos y europeos, que varían en medios, desde la piedra, el bronce y la pintura al óleo, hasta el alambre, la lana y la corteza de eucalipto”.²⁰² Una referencia más para adicionar al *Catálogo Razonado* del pintor (Vol. I, p. 93) donde se reproduce esta obra.

Hasta aquí llega la reconstrucción, basada en documentos de época y un extenso esfuerzo intelectual que acumula demasiadas horas de trabajo, de este pequeño pero muy importante segmento de tiempo, que puede extenderse entre 1941 y 1949, en que José Gómez Sicre se interesó y promovió profusamente la obra de Mariano Rodríguez.

Miami, mayo de 2021

²⁰² “Birds and Beasts from the Museum of Modern Art”, Dec 3, 1960–Jan 8, 1961, MoMAExh_0676B_MasterChecklist, *The Museum of Modern Art Archives*, NY.

MARÍA LUISA GÓMEZ MENA

**Musa - Amor - Mecenas
de Manuel Altolaguirre**



“No sería exagerado decir que la mayoría de los poemas escritos a partir de 1944 los escribió el poeta pensando directa o indirectamente en ella”.

James Valender ²⁰³

El amor rompe esas nubes
y apaga tristezas, sólo
quisiera sacarme el alma
para quererte del todo
o que tu vida, amor mío,
que veo torre se haga pozo
que en mí se clave, se pierda,
como un reflejo sonoro
de mi sueño, de ese sueño
que se me va de los ojos.

“Romance”

De Manuel Altolaquirre a María Luisa Gómez Mena
Julio de 1944

Entre los estertores de la guerra mundial, la crisis económica de la postguerra, la intolerancia política e ideológica, y las mutuas sospechas que abren paso a la guerra fría (persistente actuación bélica entre los hombres -no menciono “mujeres” puesto que ya están incluidas en el genérico), se abre paso el amor. Así de cursi, real y necesario, el amor entre las personas, ese antídoto indispensable, también hoy, contra los que ensalzan los extremismos desde cualquier bando, ajenos e irreflexivos ellos ante los efectos físicos e ineludibles del péndulo.

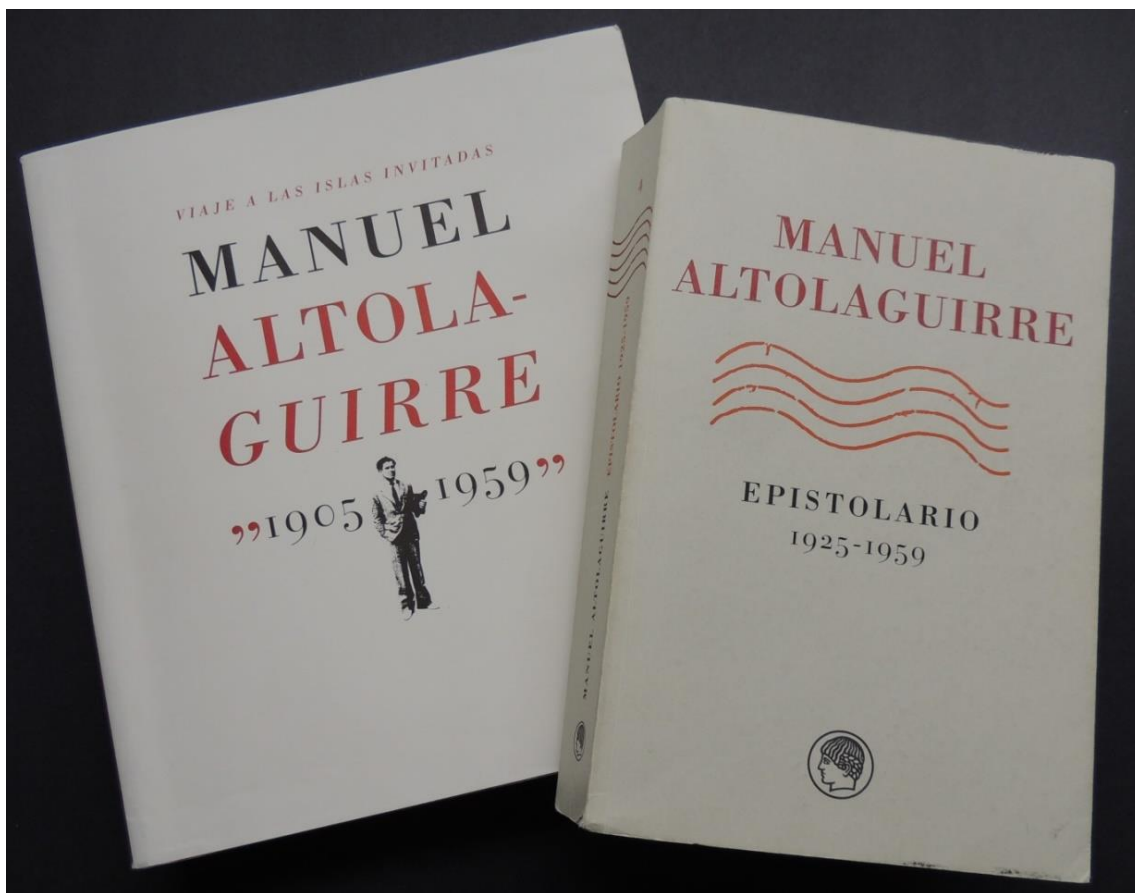
Aquí les comento, brevemente, una historia de amor del pasado siglo, unas memorias que dejaron su huella en cartas manuscritas que se intercambiaron los amantes. Huellas posibles de estudiarse desde los diversos enfoques que dan la gramática, la grafología y hasta el análisis del ADN que pudo quedar impreso sobre el papel, en los restos sudorosos de una mano que transcribía los dictados amorosos del corazón.

Hoy, lamentablemente, con la moda de los *fake*, todo lo que llega por la vía digital está bajo sospecha, incluyendo los deshumanizados *emails* que ya envejecen ante los nuevos modos de mensajerías instantáneas en las redes virtuales. De modo que los investigadores del futuro tendrán razonables dudas sobre la veracidad de nuestros sentimientos y comentarios de hoy.

Pero abandonemos el futuro y hasta el presente, que se nos muestran opacos, y volvamos al siglo pasado y a nuestra historia de amor ya casi arqueológica. Una página que podemos reconstruir, con muchas lagunas en la información, siguiendo principalmente a James Valender en su biografía y compendio epistolar de Manuel Altolaquirre. ²⁰⁴ Me refiero a los últimos 15 años (1944-1959) de esa apasionada relación que surgió, maduró y murió, por causas ajenas a ellos, entre el poeta y editor español, quien fue el más joven integrante de la Generación del 27, y la cubana María Luisa Gómez Mena, mecenas de la literatura, el arte y el cine.

²⁰³ James Valender, “Manuel Altolaquirre: El poeta en el exilio”, en *Viaje a las Islas Invitadas. Manuel Altolaquirre 1905-1959*, 2005, p. 318.

²⁰⁴ *Manuel Altolaquirre. Epistolario 1925-1959*. Edición de James Valender, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2005.



Cubiertas de los libros: *Manuel Altola-Guirre. Epistolario 1925-1959*, edición de James Valender, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2005; *Viaje a las islas invitadas. Manuel Altola-Guirre 1905-1959*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, España, 2005. Ambos textos se pueden consultar y adquirir en la biblioteca y archivo de la Residencia de Estudiantes de Madrid. Fotografía de JRAL.

Durante los meses iniciales de 1944, María Luisa y Manuel Altolaguirre mantienen una frecuente relación epistolar, incluso el poeta le pide que le escriba a su lugar de trabajo y no a su casa. Según Valender, “aunque alegaba diversas razones de orden práctico, se ve que el malagueño quería evitar así que su esposa se enterara de esta correspondencia”.²⁰⁵

También es cierto que en estas cartas iniciales, incluidas la de los meses de 1943, luego de la salida de La Habana del matrimonio español, aunque tenían como remitente o estaban dirigidas al poeta y a Concha Méndez, y la redacción de las mismas a veces se realizaba con un tono plural, familiar, ellas transparentan solamente un diálogo entre María Luisa y Altolaguirre.

Pongamos un ejemplo en la redacción del poeta del 22 de septiembre de 1943: “No nos podemos olvidar de Cuba y al pensar en tu tierra, tú eres para nosotros el centro de nuestros recuerdos y, aunque aquí estamos mejor en muchos sentidos, nada nos compensa de no estar con vosotros. *Cuando en tus cartas nos dices algún cariño, vemos lo mucho que te queremos por la alegría tan grande que siento*, tú que sabes ser tan buena cuando quieres”.²⁰⁶ Por otra parte, sólo en pocas ocasiones aparece en este epistolario inicial algún añadido al margen de Concha Méndez, cosa normal dado el curso que tomaba la historia de estas personas.

Cinco años antes, en 1939, ellos se habían conocido en la Habana. El matrimonio de exiliados intelectuales republicanos españoles, Concha Méndez y Manuel Altolaguirre, había llegado a esta ciudad acompañados de una hija de cuatro años, Paloma. La pasión que a lo largo de los años irá madurando entre la mecenas y el poeta traerá profundos cambios en sus vidas.²⁰⁷ Ellos tuvieron en la Habana participación conjunta en varios proyectos literarios, editoriales y artísticos (La Verónica, Galería del Prado, etc.), y compartieron espacios comunes de reunión, como el Huron Azul, la casa en las afueras de la Habana del pintor Carlos Enríquez.²⁰⁸ Pero, para marzo de 1943, los Altolaguirre deciden abandonar Cuba para dirigirse a México.

Siguiendo a James Valender, independientemente a la precaria situación económica, parece ser que la verdadera razón de Altolaguirre para abandonar la Habana fue su temor a verse involucrado en una relación amorosa con María Luisa. La relación inicial entre ambos había cambiado de signo y tomaba fuerza una atracción que se hará patente en el epistolario del poeta español.²⁰⁹

²⁰⁵ James Valender, “Introducción”, *Manuel Altolaguirre. Epistolario 1925-1959*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2005: XXX.

²⁰⁶ Altolaguirre, *Epistolario*: 456.

²⁰⁷ Datos de la familia de los Altolaguirre y su relación con María Luisa pueden consultarse en Valender, 2005: “Introducción”, “Cronología de la vida de Manuel Altolaguirre (1905-1959)” y las notas en *Manuel Altolaguirre, Epistolario 1925-1959*, publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2005. También en *Viaje a las islas invitadas. Manuel Altolaguirre 1905-1959*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. España, 2005.

²⁰⁸ Sobre estos eventos hemos comentado más detenidamente en otros textos:

<http://www.estudiosculturales2003.es/arteyarquitectura/MariaLuisaGomezMenaRetratoalDuco.html>

http://www.estudiosculturales2003.es/arteyarquitectura/marialuisagomezmena_vanguardiaducubana.htm

<http://www.estudiosculturales2003.es/arteyarquitectura/MariaLuisaGomezMena.html>

²⁰⁹ Valender, 2005: XXX y 16.

Finalmente, ya separada del pintor cubano Mario Carreño, la mecenas se encuentra en México con el poeta, y juntos se van a vivir a Taxco, un pueblo del estado de Guerrero, y después a Tepoztlán, en Cuernavaca.

Por una serie de cartas de Altolaguirre, fechadas entre el 30 de junio y la primera quincena de julio, sabemos que María Luisa está nuevamente en la capital cubana para estas fechas. Según nos cuenta el poeta español en una carta del 2 de julio, recibió de manos de Alfonso Reyes el primer número de “Litoral” mexicano (julio de 1944), donde publicó tres poemas dedicados a ella: “Sigo en mi sombra, pero salen de ella”, “El ciego amor no sabe de distancias” y “Tiene mi amor la forma de tu vida”. Son “tus poemas”, le asegura el poeta, “los que te escribí antes de Taxco, en Taxco y después de Taxco”.²¹⁰

De la publicación de este “Litoral” dice Altolaguirre alegrarse mucho, “y eso que no salió el dibujo de Federico García Lorca con tu nombre, porque los colores hacían muy cara la impresión”.²¹¹ En una siguiente carta del 3 de julio le envía “Romance”, ese poema, le dice el poeta, “te lo escribí a ti”.²¹² Entonces María Luisa había sido elevada a la categoría de numen, era la inspiración del poeta.

Una de las cartas de diciembre de 1944 destaca por la siguiente referencia: “Te estoy escribiendo un libro, el de mis recuerdos (...) Mi libro es la manera de contestar tus telegramas. Son muy breves pero me llenan de alegría y me mueven a demostrarte lo mucho que te quiero. La manera de decírtelo es haciendo este libro, una larga carta para ti, hija de esta soledad en que me has dejado”.²¹³

Según Valender, el poeta hace “alusión, sin duda, a su decisión de retomar las “Confesiones” que había iniciado en La Habana y a las que después pondría el título de “El caballo griego”.²¹⁴ Se hace patente con ello el interés de la mecenas porque Altolaguirre se dedique a la escritura. Le escribe el poeta: “Mi libro nuevo avanza. Recibí tu cable. Ahora cuando me dices que eres feliz porque lo escribo, temo que no sea tan bueno como tú mereces”.²¹⁵

²¹⁰ Altolaguirre, *Epistolario*: 466.

²¹¹ Altolaguirre, *Epistolario*: 466.

²¹² Altolaguirre, *Epistolario*: 470.

²¹³ Altolaguirre, *Epistolario*: 479.

²¹⁴ Valender, 2005, nota 67: 479.

²¹⁵ Altolaguirre, *Epistolario*: 481.



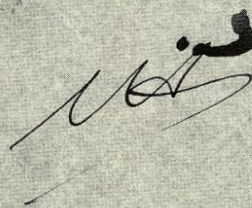
Refiriéndose al dibujo de García Lorca con el nombre de María Luisa, asegura Valender que “de este dibujo de Lorca no hay mención en el catálogo de la obra pictórica del granadino que editara Mario Hernández” (Federico García Lorca, *Dibujos*, Madrid, 1987), y que tampoco se conoce su paradero actual “si es que el dibujo se conserva todavía” (Altolaguirre, *Epistolario*, nota 50: 466, 2005). Por la mención de esta obra suponíamos que la mecenas y Lorca se conocieron entre 1926 y 1936, la década de mayor permanencia de MLGM en España, o en 1930, cuando el poeta granadino visitó la Habana. Sin embargo, el hallazgo de este dibujo (<http://www.elobservador.com.uy/el-costado-grafico-garcia-lorca-n271761>) hace suponer que no hubo tal encuentro: “Marinero de María Luisa”, Montevideo 1934, está dedicado, no a María Luisa Gómez Mena, sino a María Luisa Díez-Canedo, hija del poeta Enrique Díez-Canedo, quien ejercía de ministro de la República Española en Uruguay (1933-1934), y quien recibió a García Lorca en este país sudamericano. Es posible que en este dibujo de Lorca, Altolaguirre haya visto reflejada su emoción amorosa hacia su María Luisa, la Gómez Mena, de ahí el deseo de incorporarlo, junto con los poemas dedicados a la mecenas, en el “Litoral” mexicano.

Romance

1

Nube a nube, hasta muy hondo,
haciéndome un alma estar
dentro de mi, donde gozo
tristezas que se hacen luces
o música, donde lloro
delirios que se hacen humo,
humo negro y silencioso.

El amor rompe esas nubes
y apaga tristezas, sólo
quisiera sacarme el alma
para quererte del todo
o que tu vida, amor mío,
que veo torre se haga pozo
que en mi se clave, se pierda,
como un reflejo sonoro
de mi sueño, de ese sueño
que se me va de los ojos



"Romance", poema de Manuel Altolaguirre a María Luisa Gómez Mena en carta del 3 de julio de 1944, desde México D.F. a La Habana. Archivo de la Residencia de Estudiantes, Madrid, Manuel Altolaguirre, Epistolario 1925-1959, s/p.

En enero de 1945 y en México, la mecenas financia la creación de una nueva editorial para Altolaguirre, la editorial Isla, que tenía, en un taller grande y moderno, su propia imprenta y un equipo de obreros tipográficos. Lo que debió ser una empresa productiva devino en fracaso en manos del poeta. Para decirlo con palabras de Valender, “los recursos que tenía a su disposición Altolaguirre decidió emplearlos para ayudar a los necesitados y no para asegurar la buena marcha de la empresa”,²¹⁶ quiso el poeta llevar el taller “como si fuera, no una empresa comercial, sino una sociedad de beneficencia cultural”.²¹⁷ Algo parecido ya había ocurrido en la anterior editorial habanera, La Verónica, que María Luisa le había ayudado a crear.

Ante tal caos financiero, y ante la negativa de Altolaguirre de separarse de su familia anterior (según Valender, “con el pretexto de ver a su hija Paloma, visitaba la casa de Concha Méndez todas las veces que podía; y desde luego, seguía preocupándose por el bienestar y la manutención de ambas. Para Gómez Mena, que había abandonado a su hijo en La Habana para estar con el poeta malagueño en México, esta actitud era inaceptable”),²¹⁸ María Luisa decide regresar a La Habana en febrero de 1946. Dos meses después resuelve cerrar la nueva editorial ante los graves problemas económicos que generó su mala gestión.

Durante estos dos años la mecenas conoce y acrecienta una entrañable amistad con el intelectual español refugiado en México, José Moreno Villa. El pintor y escritor frecuenta la casa que ella comparte con Altolaguirre, publica dos libros sobre folklore infantil en la editorial Isla, pinta un retrato de María Luisa en 1945, visita con ella La Habana (donde la mecenas le organiza homenajes), mantienen una relación epistolar cuando ella decide regresar a la capital cubana, y es Moreno Villa quien escribe la novela interrumpida sobre los amores de María Luisa y Altolaguirre.²¹⁹

Ya en La Habana, y separada del poeta, la mecenas, y para decirlo con palabras de Valender, “desde el primer momento y durante meses, fue bombardeada con cartas de su amante, en las que éste juraba y perjuraba que cambiaría su forma de vida, que se divorciaría de su primera mujer, que se dedicaría con más seriedad a su propia carrera literaria (tal y como ella quería que lo hiciese)”.²²⁰

En las cartas, en un juego romántico de palabras y retruécanos literarios de intención galante y recuperación amorosa, Altolaguirre le dedica toda su obra literaria a María Luisa.

²¹⁶ Valender, “Introducción”, 2005: XXXI.

²¹⁷ Valender, “Introducción”, 2005: XXI.

²¹⁸ Valender, “Introducción”, 2005: XXXI.

²¹⁹ El manuscrito de esta novela inédita puede consultarse en el archivo de la Residencia de Estudiantes, Madrid.

²²⁰ Valender, “Introducción”, 2005: XXXII.



María Luisa Gómez Mena (izq.) y Manuel Altolaguirre fueron retratados al óleo por José Moreno Villa. Der. El pintor delante del retrato del poeta. *Viaje a las islas invitadas. Manuel Altolaguirre 1905-1959*, pp. 175 y 171 respectivamente.

En enero-febrero de 1946, le asegura: “Debes saber que nunca he estado en una disposición mejor para escribir, que a todas horas se me ocurren cosas (...) que tal vez sean la base de una obra poética (...) Mi obra futura, pública y privadamente, te será dedicada por entero”.²²¹ En carta de marzo de 1946 le asegura: “No te lo digo por quejarme sino como disculpa por no haber seguido la novela, ese libro que con tanto cariño me pides que continúe y publique”.²²² En carta del 27 de marzo insiste: “Mi libro, el que te dedico (la novela), que es tuya, tuya, reunió todas sus palabras en una sola. Y es tu nombre. En tu nombre está toda mi vida”.²²³ Dice en otra del 29 de abril: “Todos los días escribo algo (poesía y teatro ahora) y lo hago para ti, porque no tengo otro aliento que el que me viene con tu recuerdo”.²²⁴ Y en mayo confirma la relación conceptual de María Luisa en su obra: “Todo lo que escribo está lleno de mi vida a tu lado (...) Todo lo que escribo lo veo nacer de aquella isla de felicidad que fue mi vida contigo. La obra del escritor no se produce en el momento de trasladar al papel sus invenciones, sino en los años en que enriquece su espíritu.”²²⁵ Pero después de intercambiar unas duras palabras, ambos dejan de escribirse.²²⁶ Pocos datos tenemos de esta estancia de más de dos años de María Luisa

²²¹ Altolaguirre, *Epistolario*: 497.

²²² Altolaguirre, *Epistolario*: 526.

²²³ Altolaguirre, *Epistolario*: 538.

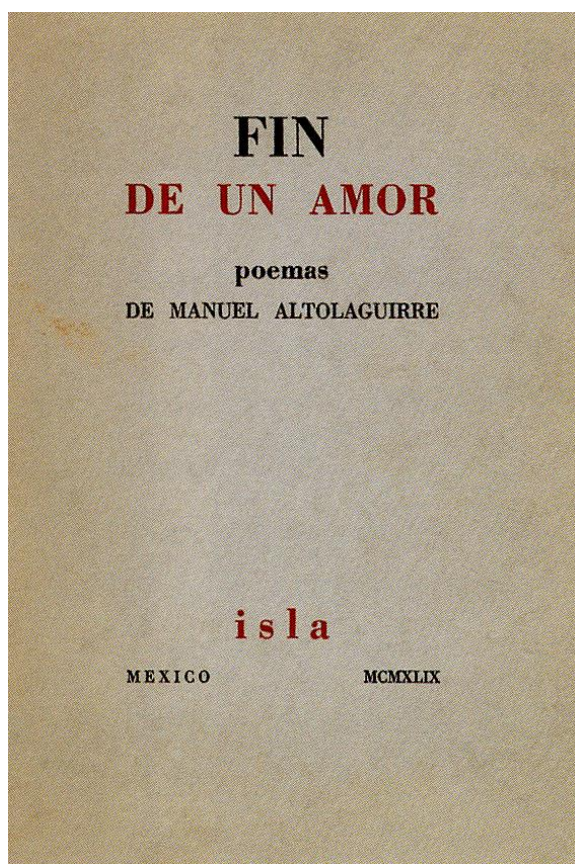
²²⁴ Altolaguirre, *Epistolario*: 541.

²²⁵ Altolaguirre, *Epistolario*: 546.

²²⁶ Valender, “Introducción”, 2005: XXXIII.

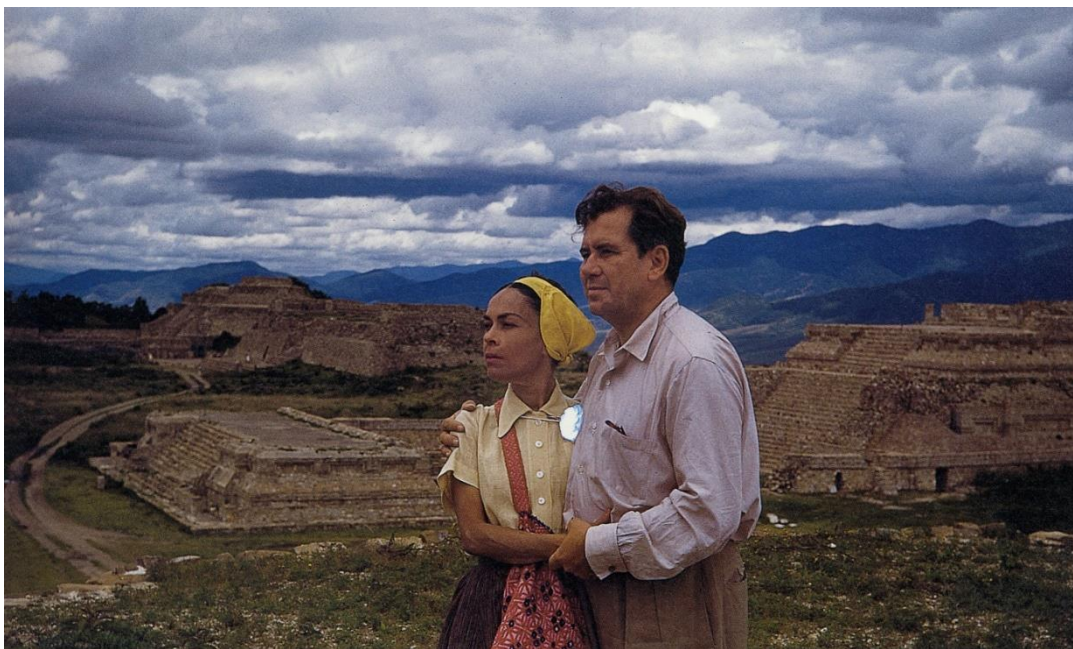
en La Habana. Según Valender, parece que sufrió algún tipo de internamiento médico. Sin embargo, este tiempo coincide con su presencia y mecenazgo en Venezuela, junto a Gómez Sicre y Alejo Carpentier, en la creación del Taller Libre de Arte en Caracas, así como en el descubrimiento y promoción del más conocido pintor primitivo venezolano: Feliciano Carvallo. Un capítulo en la historia de sus patrocinios que aún está pendiente de estudio y redacción.

A pesar de esta separación, y luego de la ulterior reconciliación de ambos amantes, se mantiene esa encendida dedicatoria de Altolaguirre a María Luisa, como en un acto de entrega absoluta, eterna, y le escribe en 1952: “Escribí un poema, pero no para ti, sí sobre nosotros. Un poema extraño, en que me acerco mucho a las últimas verdades, esas que todavía no son mías, las verdades eternas. Mi encuentro con ellas me estremece (...) Mejor hubiera sido copiarte el poema y no explicártelo, pero el poema cuando se publique será de todo el mundo, tuyo también, y esta explicación es sólo tuya (...)”.²²⁷



Manuel Altolaguirre, *Fin de un Amor*, editorial Isla, México D. F., 1949. Poemario dedicado a María Luisa Gómez Mena.

²²⁷ Altolaguirre, *Epistolario*: 603-604.



María Luisa Gómez Mena junto a Manuel Altolaguirre en Monte Albán, Oaxaca, México, años cincuenta. Archivo particular, México D. F. *Viaje a las islas invitadas. Manuel Altolaguirre 1905-1959*, página 183.

En julio de 1948 María Luisa regresa nuevamente a México. Reanuda su relación sentimental con Altolaguirre y comparten vida y trabajo durante los próximos once años. Estabilizada la relación, hacen reiterados viajes a La Habana. En 1950 la mecenas crea Producciones Isla, una productora cinematográfica que comparte con el poeta español.

En México, en una primera etapa, son responsables de seis películas: *Yo quiero ser tonta* (1950), *El puerto de los siete vicios* (1951), *Subida al cielo* (1952), *Prisionera del recuerdo* (1952), *Misericordia* (1953) y *Legítima defensa* (1953). Al parecer, a consecuencia del entonces blindaje de la industria del cine mexicano que hizo prácticamente imposible esta labor por extranjeros en suelo azteca, María Luisa y Altolaguirre deciden irse a vivir a Cuba.

Allí, entre 1953 y 1954 tratan de filmar tres nuevos proyectos: *Los inmigrantes*, *Golpe de suerte* y *Cuando baila Trinidad (Leyenda musical de Cuba)*. La primera película se malogró durante el proceso de edición; la segunda película, que escribieron entre los dos y en la que María Luisa, incluso, se atreve a actuar, ni los propios críticos están seguros de si llegó a exhibirse; y la tercera, que hubiera sido un magnífico material etnográfico dado que era “un documental sobre los ritos, costumbres y música de los negros en Cuba”, ²²⁸ quedó inconclusa luego de filmar 18 rollos. Finalmente, de vuelta a México, se materializa un tercer momento de Producciones Isla

²²⁸ Referencias sobre Producciones Isla o sobre algunos de sus filmes en:

Valender, 2005; Reynaldo González, “Manuel Altolaguirre, poeta también en el cine”, en: <http://www.cubaliteraria.com/delacuba/ficha.php?Id=2089;>; Agustín Sánchez Vidal, “Las incursiones cinematográficas de Altolaguirre” en Gabriele Morelli (ed.), “Manuel Altolaguirre y las revistas literarias de la época”, Viareggio/Lucca, Mauro Baroni editore, 1999: 137-145.

con otras cuatro películas: *El condenado por desconfiado* (1955), *La muñeca negra* (1956), *El cantar de los cantares* (1958) y *Vuelta al paraíso* (1959).

Salvo *Subida al cielo*, de 1952 y dirigida por Luís Buñuel, una película que se presentó en el Festival de Cannes, que obtuvo en París el Premio de la Crítica a la mejor película de vanguardia de aquel año y cuyo guión le valió a Altolaguirre el “Águila de Plata” otorgado por la Asociación de Periodistas Cinematográficos Mexicanos, en general, la productora cinematográfica no tuvo un currículo feliz, ni en lo artístico ni en lo comercial.

Por un lado, invirtieron en proyectos fallidos, por el otro, se imponía ese constante intento de Altolaguirre por lograr eso que él llamó “cine-poema”, una propuesta muy difícil de conciliar con el concepto de cine como espectáculo y entretenimiento, y que, salvo muy escasas excepciones, suele llevar a la ruina a cualquier empresa cinematográfica. La adaptación de *El cantar de los cantares*, de Fray Luís de León, es el paradigma de este intento. María Luisa parece haber estado consciente de esta situación, que acepta muy a su pesar (cosas del amor), pues en carta a su hijo aseguraba, sobre Manuel Altolaguirre, que “no se cura de soñar y la lucha con él es muy difícil (...) él está en la luna, pertenece a otro planeta y yo estoy desgraciadamente en la tierra (...) *Subida al cielo* es un poema popular, pero es poesía y mucha gente no es poeta ni sabe ver la belleza plástica y la maravillosa dirección”.²²⁹



Entrevista a María Luisa Gómez Mena sobre sus andanzas en el mundo de la producción cinematográfica. Recorte de *Carteles*, La Habana, 31 de agosto de 1952. Archivo de la Residencia de Estudiantes, Madrid, *Viaje a las islas invitadas. Manuel Altolaguirre 1905-1959*, [p. 399]. (La entrevista completa aparece en *Carteles*, La Habana, Año XXXIII, núm. 35 (31-VIII-52), pp. 10-11, nota de JRAL).

²²⁹ James Valender, “Manuel Altolaguirre. Los pasos profundos”, *Litoral*, núm. 181-182, Málaga, 1989.



María Luisa Gómez Mena, Jorge Mistral y Manuel Altolaguirre, entre otros, en el Festival de Cine de San Sebastián, 16 de julio de 1959. Colección particular, Madrid, *Viaje a las islas invitadas. Manuel Altolaguirre 1905-1959*, página 189.

En julio de 1959, y con la redacción de una segunda versión de *El cantar de los cantares*, María Luisa y Manuel Altolaguirre se presentaron en el Festival de Cine de San Sebastián para proyectar, fuera de concurso, la primera versión de este filme de 1958. Al parecer, el propósito de ambos era el de conseguir financiación para la filmación de esta segunda versión. Después de presentar la película, y de vuelta a Madrid, cerca de Burgos, el automóvil en el que viajaban volcó, muriendo María Luisa en el acto, tres días después Altolaguirre.

Ambos fueron sepultados en la Sacramental de San Justo, la más literaria de las necrópolis madrileñas, un cementerio asentado sobre el Cerro de las Ánimas, en la ribera sur del río Manzanares. Allí, donde yacen Abelardo López de Ayala, el Marqués de Viana, la actriz Rosario Pino y los hermanos Álvarez Quintero, cerca del mausoleo de Campoamor y del panteón de la Asociación de Escritores y Artistas donde yacen Bretón de los Herreros, Espronceda, Gómez de la Serna, Larra, Núñez de Arce y otros, allí, decía, María Luisa comparte nicho con su poeta español, que supo amarla con el rigor temperamental y apasionado de un romántico, y que la inmortalizó elevándola a la categoría de musa de su producción intelectual.

Pero un manto oscuro *post mortem* se extendió sobre ambos amantes. No pasaron la criba ideológica del bando que suele controlar, todavía hoy, los procesos mediáticos de la cultura.

María Luisa sufrió la descalificación y el anonimato ante la historia de la cultura cubana, a pesar de su apoyo a los exiliados republicanos españoles, y a su extensa financiación y participación personal en proyectos literarios y editoriales, artísticos y cinematográficos. Ella pertenecía a un entorno familiar que caracteriza un pasado modelo económico y social cubano que con toda intención se ha pretendido borrar.

Manuel Altolaguirre, al irse a vivir con María Luisa, “había despertado muchas envidias y suspicacias –sobre todo entre los exiliados”.²³⁰ Pero, también, por ser “un poeta que ya desde fechas muy tempranas en el exilio demostró su renuencia a empuñar criterios estrechamente políticos para prejuzgar la nueva poesía surgida en España después de la guerra”.²³¹ Esta invitación a renunciar a las viejas consignas, y su apasionado acercamiento al catolicismo, lo distancian del republicanismo español militante. Todavía en el 2005, reconocía Valender, era “insuficientemente conocido y estudiado”.²³²

De modo que hoy hacemos arqueología, gracias al inevitable retorno del péndulo.

Miami 2021

²³⁰ Valender, “Introducción”, 2005: XLIII.

²³¹ James Valender, “La poesía del interior de España vista desde el exilio mexicano (1939-1959)”, *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional, Bellaterra, 27 de noviembre – 1 de diciembre de 1995*, volumen 2, pag. 420. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-exilio-literario-espanol-de-1939-actas-del-primer-congreso-internacional-bellaterra-27-de-noviembre-1-de-diciembre-de-1995-volumen-2-0/html/ff8209dc-82b1-11df-acc7-002185ce6064_115.html

²³² Valender, “Prefacio”, *Viaje a las islas invitadas. Manuel Altolaguirre 1905-1059*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. España, 2005, [p.27].



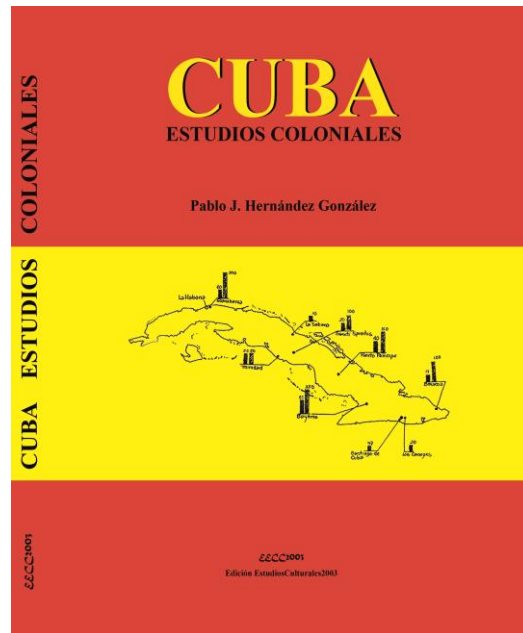
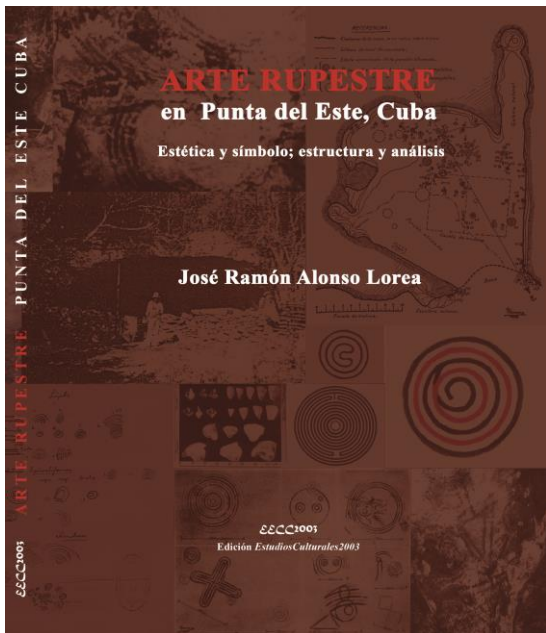
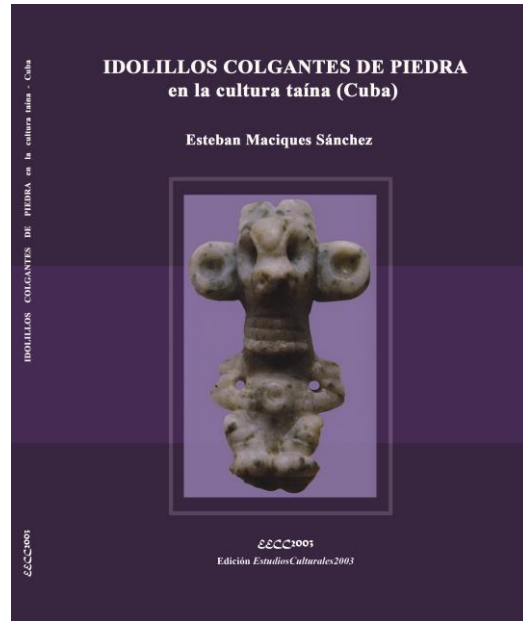
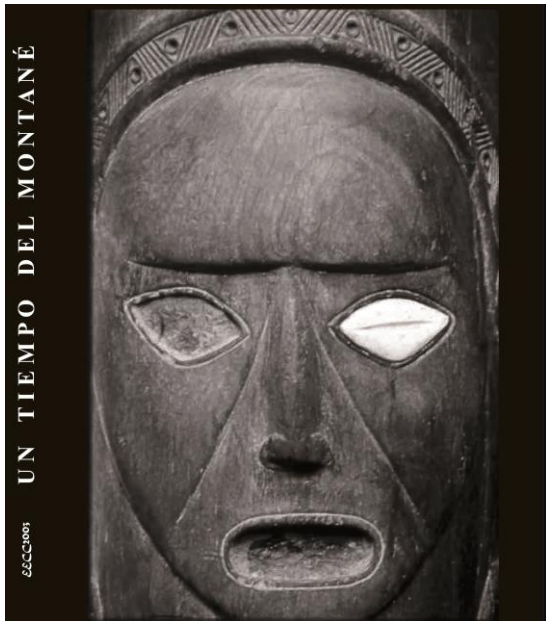
José Ramón Alonso-Lorea (La Habana, 1963). Historiador del Arte. Licenciado en la Universidad de La Habana (UH). Con práctica de investigación sobre arqueología en el Museo Antropológico Montané de la UH, bajo la orientación del profesor Dr. Maciques Sánchez, y los maestros Ramón Dacal y Rivero de la Calle. Su tesis de grado lo especializó en la prehistoria del Caribe. Profesor de la UH, donde impartió su curso “Artes Aborígenes en Cuba” en la Cátedra de Historia del Arte. Especialista de “Colección de Pintura Cubana Moderna”, bajo la orientación del experto Ramón Vázquez en el Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.

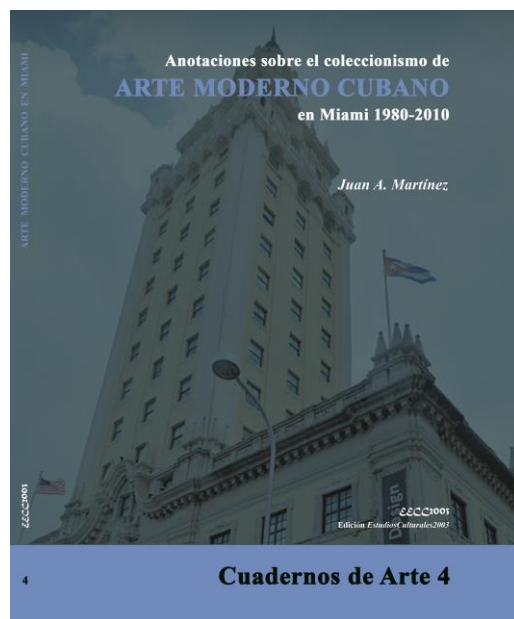
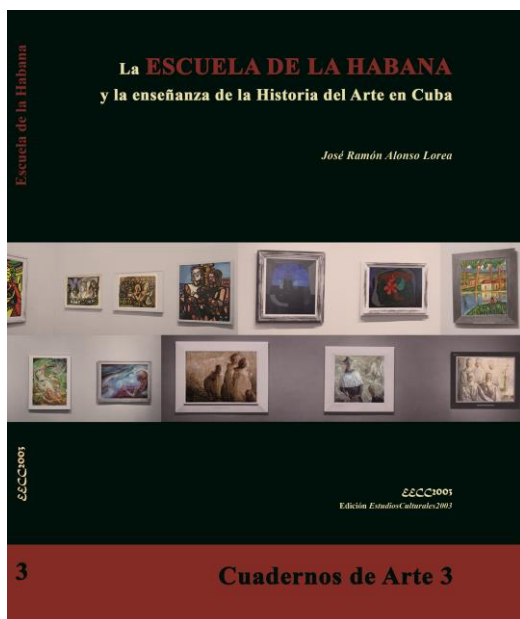
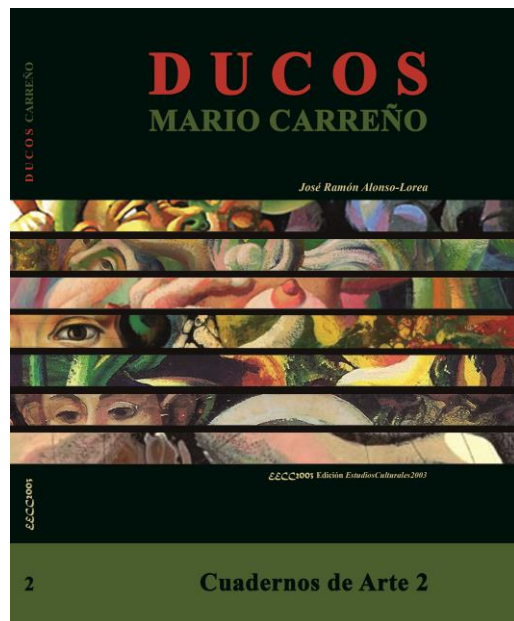
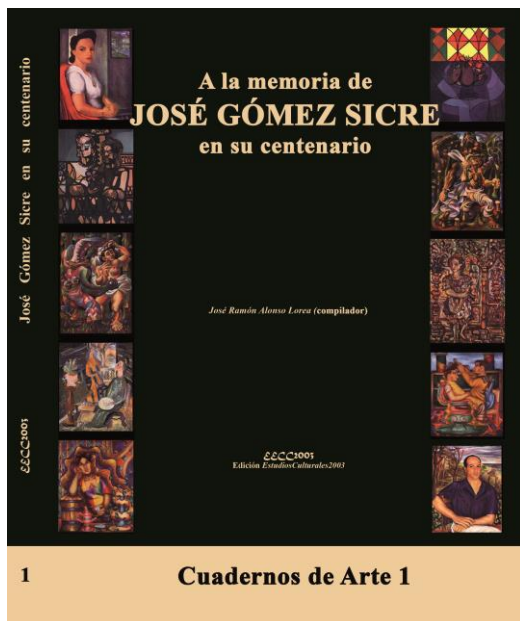
Ambas especializaciones le han permitido enfocar el estudio de la cultura artística desde la perspectiva arqueológica. Conferencista y Promotor Cultural en diversas instituciones docentes y culturales. Igualmente ha publicado artículos de arte y cultura en revistas especializadas.

Como investigador independiente, es autor, coordinador y editor del proyecto EstudiosCulturales2003.es (EECC2003), una plataforma digital e impresa para la divulgación de contenidos docentes, un sitio de investigación cultural sobre Cuba y el área Caribe. Es miembro fundador de GRILMO (Grupo de Investigación Cultural Luis Montané).

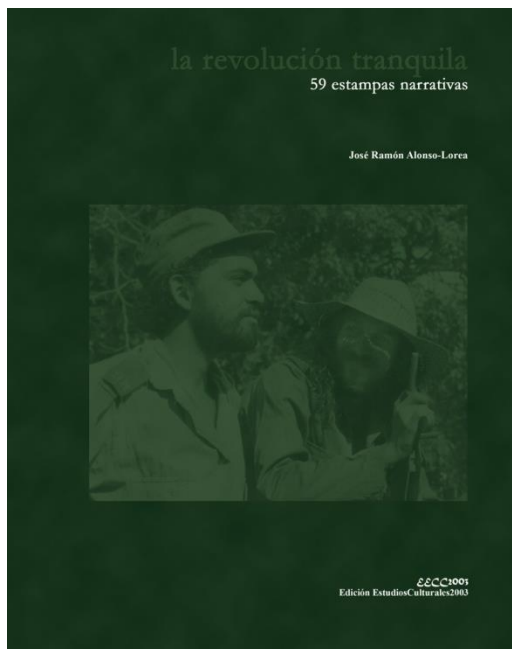
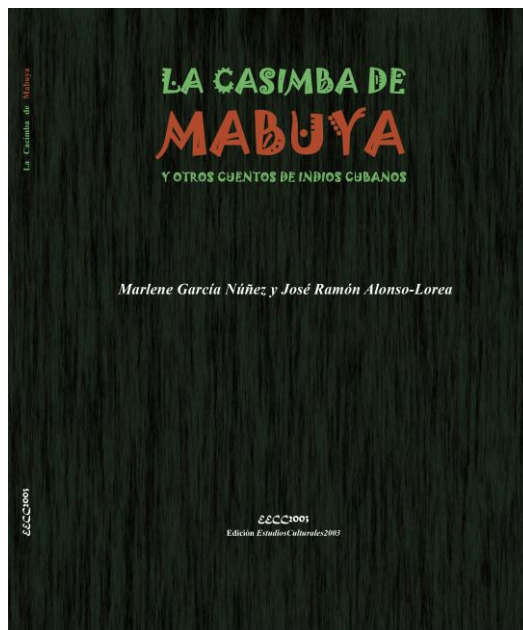
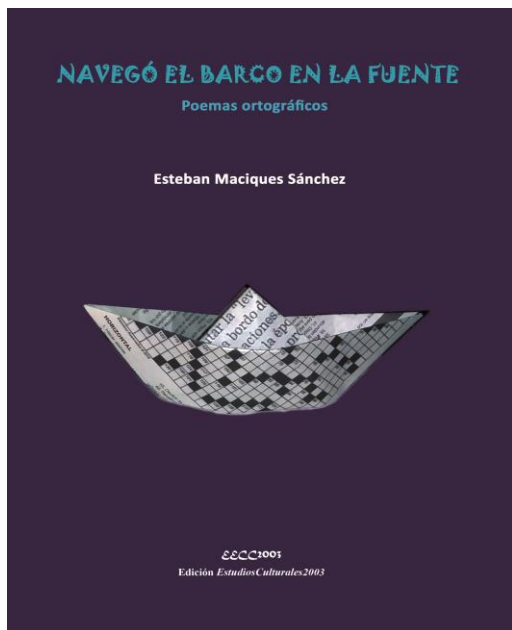
Ha desarrollado varias facetas dentro de las artes visuales y la escritura. Experimentó dentro de las artes plásticas ilustrando manuales sobre arqueología cubana y elaborando proyectos visuales de carácter antropológico. Obtuvo mención en dibujo en la Galería L, durante el concurso de arte 13 de Marzo de la Universidad de La Habana (1989). Por mediación del filólogo Raúl Caplán cooperó con el equipo que redactó el “Diccionario de Hispanoamericanismos no recogidos por la Real Academia”, Cátedra Lingüística, Madrid (1997). Por mediación del Dr. Maciques Sánchez colaboró con la Organización de Estados Iberoamericanos como autor de dos capítulos sobre “Arte y Arquitectura en el Caribe. Siglo XX” para una “Historia del Arte Iberoamericano”, Madrid (2003). Invitado por el crítico de arte Dennys Matos participó en la propuesta “Mirada Retrospectiva ARCO Especial 2004”, Madrid. Contribuyó con el “Proyecto Oficial de la XII Bienal de la Habana 2015 - Prado 72”, junto al equipo de arte Meira Marrero & José Toirac. Es co-autor del “Diccionario ilustrado de voces eróticas cubanas. Para entender la literatura cubana hoy”, con ilustraciones de Reynerio Tamayo, Celeste Ediciones, Madrid (2001). Co-autor de un libro de cuentos para niños “La Cacimba de Mabuya y otros cuentos de indios cubanos”, Editorial Voces de Hoy, Miami (2015), y de “Un tiempo del Montané”, homenaje al Museo Antropológico de la Universidad de La Habana, EECC2003, Miami (2018). Sus relatos “La boca del cadáver” (2003) y “Los perros del apagón” (2008) recibieron, respectivamente, tercer y segundo premios literarios convocados por el Museo Cubano de Miami.

Edición *EstudiosCulturales2003*
ha publicado los siguientes cuadernos:





En proceso de edición



**Cuadernos de tapa blanda
con acabado brillante.
Formato 8x10" / 21x26 cm**

**jralonso1963@gmail.com
<http://www.estudiosculturales2003.es>
<https://www.facebook.com/jralonso1963>**

EECC2003

Edición *EstudiosCulturales*2003

Miami, 2022

