

El hombre hace la revolución. Pero la revolución hace al hombre también. Y esta creación recíproca no es fácil.

René Depestre

I

El período de la pintura cubana posterior al triunfo de la rebelión como tema de este trabajo, puede aparecer quizás como una elección arbitraria. Más aún, no creo que es apropiado utilizar el término "período". Puede que en una visión de mayor perspectiva los "cambios" que justifiquen la inclusión de estos años dentro de una periodicidad, no sean tales, o sólo aparentes, y no exista sino el normal desarrollo del lenguaje plástico de los pintores en sus individuales vías, o se inserte este tiempo dentro de un ciclo mayor. Pero determinados hechos provocan la elección de estas fechas. Cuba ha experimentado un cambio político-social de incalculable importancia para la Isla y toda la América Latina. Este cambio provocado por la revolución ha suscitado en la vida de todos, incluyendo intelectuales y artistas, transformaciones sustantivas. Entre éstas, la toma de conciencia de que se construye aquí una sociedad socialista que avanza hacia el comunismo; que se lucha contra el imperialismo económico y político de Norteamérica, que los escritores y pintores, intelectuales en general —no sólo los cuadros políticos— entienden estos hechos, y en su mayor parte contribuyen con su participación activa en las transformaciones revolucionarias. Esto de alguna manera implica que su quehacer está a veces motivado, otras determinado, otras influído —en diversos grados— por dicha tarea revolucionaria, que tiende en su planteamiento a ser "integral"

ALBERTO PEREZ LA PINTURA CUBANA EN LA REVOLUCION

y que apunta hacia la formación de ese "hombre nuevo" de que habló el comandante Ernesto "Che" Guevara.

Ahora bien ¿cuál es la medida de este contacto entre revolución y artista? ¿Cómo se refleja en la creación el aceptar, rechazar, ser indiferente al proceso? Por último, la revolución ha significado el bloqueo inmisericorde. ¿Cómo ha afectado este bloqueo a la cultura plástica de los últimos años? Entre escritores existe una gran inquietud por preguntar y tratar de responder algunas preguntas similares o en todo caso tocantes al papel del intelectual en la sociedad revolucionaria.

Un reciente encuentro fraternal entre Roque Dalton, René Depestre, Edmundo Desnoes, Roberto Fernández Retamar, Ambrosio Forner y Carlos María Gutiérrez se celebró en el taller del pintor Mariano Rodríguez. Este diálogo, seguido de otros, no hace más que evidenciar —sin que ello implique que las opiniones vertidas por los escritores sean "oficiales"— la preocupación por asuntos que conciernen justamente a las relaciones entre la revolución y la cultura. Peters Weiss dice a propósito de la relación entre la obra y el público

y de la necesidad que él personalmente experimenta de llegar a la sociedad burguesa por medio de una agresión a su esencia y por medio de provocaciones:

... estoy convencido de que escribiría de una manera distinta si viviera en una sociedad socialista, totalmente socialista, donde no me fuera necesario criticar la sociedad, sino que mis obras formasen parte de un trabajo constructivo común, en el cual yo trataría sobre los problemas y conflictos inherentes de una nueva actitud ante la vida¹.

¿No es éste en el fondo el problema?

Aspiramos a una sociedad socialista porque ella se proyecta a su vez en la libertad común. Si es así, el "clima" de este ámbito de trabajo para intelectuales y artistas debe estar caracterizado también por una especie de homogeneidad creadora, no en el estilo sino en las intenciones, en la estrategia, puesto que el objetivo es común aunque las tácticas varíen.

El hombre más alienado del mundo capitalista disfruta, o es víctima, de la "estrategia común" impuesta por la sociedad de consumo. ¿No es acaso el artista tocado

también en esta zona de peligro por los contratos de compraventa de los mercaderes de cuadros, por las becas de perfeccionamiento que debieran llamarse en la mayoría de los casos de "adoctrinamiento", por las exposiciones competitivas, la "selección", la crítica energuménica y falaz intimamente ligada al comercio por intereses comunes, etc.? El objetivo de la sociedad burguesa y capitalista supertecnificada y enajenante es claro. Contra ese mundo luchamos porque representa el imperialismo cultural o ideológico, la infiltración sutil pero embrutecedora que persigue siempre domesticar a quien quiere conquistar. Los escritores, los cineastas han planteado estos problemas en Cuba. Sé de la actitud de algunos pintores. Sé de su búsqueda incansable y de sus logros, como de los obstáculos que encuentran en el camino. Por ello esta nota se refiere más bien a aspectos generales de la pintura, a la problemática que descubro en su situación social.

Si cito a cineastas y hago referencias concretas al cine cubano, si hago alusión a la autocrítica que se plantean novelistas, ensayistas y poetas en Cuba, es porque observo inquietudes similares entre muchos artistas, y me atrevo a aventurar aquí algunas interpretaciones, aprovechando esta coyuntura propicia.

Quiero advertir que no creo en la neutralidad del arte. Es decir, más bien no creo en los artistas neutrales. Creo que la "separación" del artista de los problemas políticos de su tiempo alegando su "libertad total", su "independencia", su "estar en otro plano", ha sido una de las armas más formidables que astutamente ha esgrimido la burguesía. Claro que el orden bur-

gués ha tenido problemas para lograr esta marginación, puesto que le han salido al paso algunos pintores difíciles de domar a lo largo de la historia de Occidente a partir de la Comuna. Desde esta fecha, los conceptos de arte y sociedad, arte y política, compromiso, etc. cambian radicalmente.

En este sentido, al discutir con Althusser sobre conocimiento y arte, André Daspre dice, a propósito de la necesidad del arte, necesidad que fundamenta la libertad del artista:

La libertad del artista sólo será real en una sociedad socialista en que el arte no sea considerado como pasatiempo y objeto de comercio, pero sobre todo donde admitamos que tenemos algo esencial que aprender de los artistas.²

Esto para agregar a la visión que el socialismo tiene del arte cuando no hay dogmatismos, sino, por el contrario, urgencia de conocer lo que el arte es, ver lo que nos muestra e interpretarlo creadoramente en una sociedad que crea también nuevas formas socioeconómicas y socioculturales.

En todo caso, me parece que el "internacionalismo proletario" tiene su equivalente o envuelve —fraternamente— al "internacionalismo de los creadores" —pero, se entiende, en la búsqueda de libertad total y no parcial—. Es decir, no sólo del tema excluyendo la presión de la sociedad y el mercado; no sólo de la sociedad y el mercado para caer en la esclavitud del "programa" y del tema. En relación a estos enemigos, solapados unos, abiertamente jactanciosos otros, siempre habrá que recordar que:

... cuando el escritor, el poeta, el pintor, el escultor, el creador en cualquier materia, el científico empiezan a vivir la verdad, a vivir en la lengua del pueblo, en el corazón de millones de hombres del mundo, entonces el imperialismo todo lo trastoca, lo deforma, lo canaliza por sus vertientes hacia su provecho, hacia la multiplicación de su dólar comprando palabras o cuadros o mudez, o transformando en silencio la expresión de los revolucionarios, de los hombres progresistas, de los que luchan por el pueblo y sus problemas ...³

*

Cuando comprobamos que en el caso del cine cubano las transformaciones revolucionarias del quehacer artístico han emanado fundamentalmente de la transformación de la conciencia de quienes crean, nos detenemos a pensar si este caso es el de las otras artes,

La ruptura en el cine fue, fundamentalmente, con las viejas formas, sirvientas del patrón imperialista, hasta poco antes del tiempo de la rebelión; dependientes como en el resto de América del capricho neocolonialista y su sistema de promoción embrutecedora, del arte de masas, que los grandes *trusts* quisieron contribuir a adormecer.

La actitud del hombre de cine en el fondo ha sido, creo, la de encontrar la vida, la propia imagen. Esto —como afirma Alfredo Guevara— implica la complementación de la cámara-espejo y la cámara-bisturí en la búsqueda de erradicación de los rasgos esquizofrénicos que la inversión de un mundo falso o ajeno dejó sembrados en muchas gentes.

Esto, básicamente, para lograr la expresión desde uno mismo.

Para ello (y la insistencia tiene sentido) era necesario definitivamente la apertura intelectual, la conciencia de que revolución implica "mirar otra vez".

Despertar la vocación de la vigilancia creadora era básico, y así lo probó el cine cubano, rompiendo con esquemas prestablecidos. El resultado de todo este esfuerzo es un cine vivo, provocativo y polémico.

A nosotros nos toca analizar la plástica cubana en un proceso que, a diferencia del cinematográfico, ha vivido en el remanso de la costumbre con una indudable voluntad de encontrar rutas nuevas, pero que quizá, aparte de cierta temática, no ha encontrado aún todos los cauces efectivos de "autoafirmación"⁴. Porque el problema no sólo radica en la temática. Es más que eso. Hay que pensar, si no, en los cambios temáticos habidos en períodos autoritarios de triste recuerdo y pobre resonancia artística. El tema no es la cuestión. El problema está en la trama. La compleja trama socioeconómica, prácticoteórica, estéticofuncional que vive el pintor y que es el primer escalón del cambio de conciencia revolucionaria. No, no es el tema, puesto que éste puede ser representado en el fondo por un revolucionario o un antirrevolucionario (por instinto de supervivencia). Esto se aclaró en Cuba hace ya muchos años a propósito del "programatismo" en la plástica.

Sabemos ya del papel que desempeñan las presiones ideológicas, lo que implican de mixtificación y de subordinación de auténticos contenidos políticos, intelectuales, artísticos y de todo orden a la fe ciega partidista.

La vieja cita de Ernst Fischer vale en lo que a esto atañe:

No hay formas ni medios expresivos del arte que sean burgueses o proletarios, capitalistas o socialistas; lo que hay, en cambio, es pensamiento y actitud socialistas. De ellos se sigue la actitud del artista y su conducta en las situaciones decisivas, pero no la pertenencia a tal o cual tendencia artística; no una visión de la realidad perjudicada por una ideología canonizada⁵.

De aquí se desprende lógicamente el hecho de que esa falta de "autonomía" del artista, esa dependencia educadora en relación a su época, no constituyen un yugo como lo sería a través de la mediación de la ideología, sino un estado de animación de la ideología dinamizadora: implica "sentirse afectado por la realidad latente" —para seguir el pensamiento de Fischer— "no como un estado sino como 'proceso'."

El neocolonialismo ha cuidado muy bien de adormecer a los hombres tanto a través de la ideología militante como del parasitismo servil. A los unos les ha pedido a veces el sacrificio de sus vidas (el espionaje organizado, las tropas de desembarco, los colaboradores internos); a otros, los más, sólo el ritmico movimiento de los maxilares al mascar el chicle —una especie de teofagia contemporánea— o el progresivo achataramiento de las asentaderas para convertirse en espectadores pasivos, en siervos mínnimos, tragando por los ojos el "alimento espiritual" del cine, la tira cómica, la novela de misterio o la pornografía. La revolución latinoamericana, como la quisieron Bolívar y Martí, implica la lucha sin

cuartel, en todos los sectores que no de vida esclerótica, culturalmente ancilar, humanamente degradante. Si en la hora de los hornos no ha de verse más que la luz, no hay excusa se sienten reflejados en esa forma para que aquellos mismos que rechazan la vergüenza no participen en su erradicación. Así lo ha entendido Cuba.

No se trata aquí de destacar las diferencias entre el cine y la pintura que pudieran explicar este afianzamiento de las nuevas direcciones en el cine y algunas aparentes dubitaciones de la pintura o de los pintores. No analizamos aquí el problema de correspondencia entre las artes. Estamos plenamente conscientes de lo que el cine constituye como paso adelante, como solución integral en el problema de la expresión artística contemporánea. Quizá sea aun más que eso. Este documento de vida-ficción, de irreabilidad incorporada a la realidad de la experiencia, esta no-vida-vivida es en síntesis elaboración de un mundo que un día construyó la pintura. Monet fue más que Nadar; Cézanne, más que los hermanos Lumière. Pero hemos llegado a trabajar juntos, y cuando se habla de dinamismo y pintura, de la imagen en movimiento del cine como síntesis de los contrapuntos, espacial del arte gráfico y temporal de la música, es Eisenstein quien cita los nombres de Lautrec y Daumier⁶ para acentuar el secreto de la maravillosa movilidad de estas figuras; y es Balla quien se ocupa de buscar delirantemente —destruyendo la naturalidad— el secreto de la dinámica que por naturaleza no le pertenece a la tela.

La obra de los cineastas también resume hoy una suerte de culminación de esta fusión, de esta mu-

tua atracción de lo gráfico y lo dinámico: la distorsión de lo estático para lograr el efecto dinámico, la dinamización de lo vivo, para lograr la distorsión expresiva, plena de intención.

Partimos de la base de que, en principio, el auténtico creador, quienquiera que sea, atento a la realidad de su tiempo, va a experimentar la íntima preocupación no sólo de entregar formas novedosas, temas de interés (de "ponerse al día", en otros términos), sino de participar en el nacimiento de un mundo nuevo. Pero además del mundo nuevo que implica la navegación interplanetaria —muchas veces colosalmente distorsionada por las potencias supertecnificadas y calificada como la búsqueda del "destino" de la humanidad—, hay otro destino que incumbe encontrar al hombre alienado, colonizado y explotado, y que aparece a veces en contradicción flagrante con aquel de la cosmonavegación.

Si la revolución socialista ha de cumplir en Asia, África y la América con la meta irrenunciable de la liberación de las cadenas neocolonialistas, se ha de forjar el hombre nuevo en la lucha armada y en la movilización de la conciencia de las masas postergadas.

Esta es "otra realidad" cuyo peso debe asumir el creador. Constituye la "primera realidad" en América, y nuestra madurez ha de medirse en la aceptación de un progreso técnico inevitable pero que para nosotros puede constituir un factor más de alienación si por alienación entendemos aquel proceso en el cual la persona ya no se siente dueña de sí misma y por ende de sus actos. Como consecuencia de ello, convertirnos además en mercado involuntario, en consumi-

dores sumisos de todos los productos —materiales y culturales—, del mundo desarrollado y por último vagar sin destino político propio, en la experiencia de una seudoliberación por el "préstamo financiero" que se traduce en una prosperidad arrendada y embrutecedora aunque ella aporte la técnica.

Ahora bien, algo hay en el artista contemporáneo en su experiencia frente al arte de aquel "hombre común" de que habla Herbert Read,⁷ y que es necesario vincular a esta problemática. Siente el creador su arte menos exclusivo que antes. El mismo se siente más cerca de los problemas del hombre común (miseria y compromiso). El artista —como parte de esta sociedad de masas— está también despersonalizado en la medida de todos. Su respuesta, por tanto, en el compromiso, tiende a ser la de muchos rebeldes, la agresión no identificada, la violencia. Y así como en el hombre alienado existe el riesgo de desconectarse de sí mismo, como de los demás, el artista ya no es una excepción. Su alienación consiste en "sentir su propia persona y la de los otros del mismo modo como siente las cosas: con sus sentidos y su sentido común, pero sin relacionarse productivamente consigo mismo y el mundo exterior".⁸

Hombre común y artista serán pues víctimas de una tecnificación enajenante si no descubren antes la dimensión real de su propio mundo, de su propia imagen.

No sé si atribuirle al arte el carácter de terapia creadora, como piensa Herbert Read. Le atribuyo, sí, la potencia de un lenguaje capaz de develar. Esta fórmula es mágica, sin embargo, sólo parcialmente, pues su eficacia radica en

la voluntad de participación, y ella encuentra su razón en la lucha de todos los hombres por la justicia.

La América Latina ha sido gálera norteamericana hace ya muchos años, y los habitantes de este continente descubren poco a poco que no tienen vocación de galeotes.

Por eso, cuando en Cuba triunfa la rebelión, es la vida que hace oír su voz en América. El no frente a la explotación y la vergüenza. Todo el sacrificio de un combate prolongado por decenios cristaliza en el desembarco del Granma, en la lucha de la Sierra y el llano.

Once años después del triunfo definitivo, el balance social y político, el sacrificio de todo un pueblo por lograr las metas económicas, es positivo, pese a las incomprendiciones de los menos y al escepticismo del mundo capitalista. Escepticismo que es también violencia traducida en agresión militar primero, en bloqueo económico después, en tergiversación o silencio finalmente. Este combate sin tregua, que será el de todos los países de Latinoamérica en su lucha de liberación, repercute en la conciencia del creador con algunas resonancias contradictorias.

Si bien tiene razón Gunder Frank al afirmar que Cuba puede excluirse de la "invasión ideológica" que sostiene que la "habilidad" y la tecnología norteamericanas pueden resolver todos los problemas de los pueblos del universo —si estos últimos consienten en dejarlas aplicar sin intervenir—, no es menos cierto que para el intelectual la responsabilidad real sigue siendo común a todos los latinoamericanos que pretendan alcanzar los objetivos revolucionarios que se inspiran en el ejemplo del Che, quien fue primeramente revolucionario y

después intelectual. En ese sentido, vale también la observación de Gunder Frank al fijar la responsabilidad de dichos intelectuales:

...estos últimos deberán, como también el Che lo descubrió, rechazar todo vínculo institucional con la burguesía latinoamericana e imperialista. El intelectual de la América Latina —y eso es tan cierto para el artista o el escritor como para el especialista en ciencias sociales— deberá tomar conciencia del hecho de que ha trabajado para la burguesía. Deberá comprender también que mientras más agudas se hagan las contradicciones y más avance el proceso revolucionario, menos permitirá la burguesía al intelectual hacer uso de sus instituciones —universidades, prensa, etc.— para elaborar una teoría y una práctica marxistas verdaderamente revolucionarias.⁹

Pero ¿qué sentido tiene esta cita aquí desde el momento en que Cuba es la revolución, el intelectual cubano, un ejemplo de revolucionario en la revolución, y si el problema de la presión de la burguesía y la lucha de clase ha perdido aquí su sentido? La dialéctica expresada en Cuba es la de la dinámica del cambio revolucionario y no la de opuestos en el sentido social tradicional. ¿A qué traer a colación este problema cuando en Cuba la revolución está en marcha?

Si es verdad lo que Roque Dalton ha planteado en el sentido de confesar las limitaciones, porque se habla desde Cuba y para Cuba, desde y para la América Latina y no para un continente abstracto; si aceptamos al hacerlo que habla-

mos para “una América Latina preñada de revolución hasta los huesos”¹⁰, tenemos el derecho (aun a riesgo de equivocarnos) de decir lo que pensamos. Si me atrevo en estas líneas a intentar un análisis de la pintura cubana de los últimos años, y mantengo frente a ésta una actitud crítica, es porque también creo que existe una revolución latinoamericana.

Como es obvio, hay niveles, temperaturas, en los que se da el vanguardismo de los intelectuales revolucionarios. Unos, los menos —como tan gráficamente observa Dalton—, escriben gozosas sátiras sobre la penetración imperialista o logran consagrarse una novela-prontuario sobre sus prácticas sexuales —reales o imaginarias—, como también, agregaría yo, hay pintores (y todos hemos caído alguna vez en el engaño) que no pueden vomitar más que el fuego comerciable, símbolo del onanismo crepuscular de la burguesía reformista a la cual la mayor parte de los pintores latinoamericanos pertenecemos. Esto lo llamamos “pintura de protesta”. Sin embargo, la conciencia de este contrasentido se hace cada día más evidente. Sobre todo en esa juventud de vanguardia que, como creo, entiende más lúcidamente que muchos intelectuales esta situación.

Vivimos en la América Latina las tareas más elementales de la actividad revolucionaria, pero ello no nos impide mirar a Cuba como hacia la patria de la rebelión, donde no sólo se ha dado la sangre sino donde se transforma el intelectual (burgués de nacimiento) en revolucionario. La precariedad de este dato de estado civil (burgués-revolucionario) está ampliamente aclarado por todos los diálogos sostenidos aquí, en Cuba, en relación

con esa suerte de fatalidad ideológico-creadora que es la tónica burguesa de toda nuestra vanguardia, de nuestros intelectuales “maduros”, conscientes, al fin, de las necesidades incumplidas del proletariado y el campesinado.

Esta élite de intelectuales y artistas cuya relación con las masas tiene un carácter protector y paternalista, cree de buena fe en el estímulo revolucionario de su tarea. Esto es comprensible y hasta aceptable si tomamos conciencia de que la tradición establece la respetabilidad del pensador, del universitario, del artista. Pero no es menos cierto que esta tradición, primero, se ha convertido en algo más formal que real, y ahora se ve interrumpida por la vigilancia y la persecución policial. Ya no es tan fácil argumentar la inviolabilidad del territorio universitario, y las bibliotecas se allanan con el mismo rigor con que se allana un arsenal clandestino. Es delito poseer publicaciones marxistas, revistas cubanas y, para desgracia de los coleccionistas de carteles, hasta un *poster* del Che.

Esto, en lo que toca a la situación prerrevolucionaria del artista o intelectual en América. Ahora bien, en Cuba son los escritores, creo, quienes aportan las ideas más ricas y quienes plantean la necesidad de unir teoría y praxis revolucionarias eliminando la condición de sector privilegiado de que gozan los creadores. Son ellos quienes han puesto el acento en la condición burguesa —inevitabile por un problema de extracción social, de formación prerrevolucionaria— de gran parte de la intelectualidad cubana, y son ellos quienes consecuentemente, junto a algunos pintores, insisten en la integración, en

la lucha por cumplir la práctica social en el seno de la revolución, "única actividad que puede transformar totalmente al intelectual "principalmente burgués" del que partimos, en "el cuadro intelectual que la revolución necesita para su construcción socialista . . ." ¹¹ Por ello hemos citado a Gunder Frank, porque la toma de conciencia, en el intelectual, de que ha trabajado para la burguesía, constituye una necesidad si es que dicho intelectual, sea sociólogo, poeta o pintor, quiere perder las malas costumbres.

La importancia de este práctica social que Cuba requiere de sus intelectuales constituye una ficción casi para los países en fases pre-revolucionarias, puesto que la politización de sus *élites* intelectuales y artísticas es más que nada formal. Sin embargo, nos planteamos estos asuntos crudamente desde ya. Sírvanos, en beneficio de situaciones futuras, esta visión realista, antisentimental, de la cual Cuba nos proporciona un ejemplo.

¿Valen estas observaciones para los artistas? ¿Hemos de sentarnos en mesas redondas los pintores y escultores para analizar esta problemática? ¿O es que seguimos pensando que el pintor "no habla sino que pinta" y que lo que tiene que decir está en la tela y basta? Creo que ésta sería la respuesta adecuada para quien sustente la política del "*laissez faire*" cultural, el refugio del petulante iletrado. (Estas *élites* que han dictaminado sobre quiénes deben hablar y quiénes no y que por último han logrado crearle al pintor un complejo de analfabeto, del que por suerte se está liberando. Peñas intelectuales que dictaminan —y todavía citan a Vasari y a Berenson como si fueran la última palabra—.)

El aceptar estos criterios de silencio para el "trabajador manual" es establecer como norma el sistema de la abuela que ante la objeción inquieta del joven escéptico que dudaba de la concepción inmaculada de María, y sin otro argumento que esgrimir, dictaminaba solemnemente: "... doctores tiene la Iglesia . . .".

La respuesta a las interrogantes abiertas con anterioridad es, creo, muy clara. El pintor cubano es un revolucionario más, y los artistas latinoamericanos que miran —unos con más lucidez que otros— hacia Cuba y su revolución buscan en el proceso de solidaridad una orientación revolucionaria también en este terreno.

En este aspecto no me parece un exceso la revisión y sistemática demolición de los esquemas tradicionales. El cine lo ha logrado o está en vías de lograrlo. Creo que esta destrucción de los procesos caducos toca tanto a las fuentes, a las técnicas, como a la actitud del artista frente a la antropofagia de los organismos más burocráticos que culturales que desde el exterior consumen al creador y su obra obedeciendo al implacable mecanismo de una política cultural colonialista o simplemente comercial. Si aceptamos que ésta es una vía más del colonialismo, aviesamente camuflado de mecenazgo empresarial o estatal, todo experimento o esfuerzo para formular nuevas visiones es un triunfo desde la revolución para iniciar la ruptura con los viejos lineamientos corruptores, que logra un expresión propia y dinámica, desdeñando así la imposición de lo ajeno. Esto no implica el desconocimiento de valores culturales aprovechables, pero sí el rechazo del aletargamiento en nom-

bre de supuestos "valores eternos" que impiden por último la visión objetiva de la realidad y que rechazan hasta aquellos que un *clinché* contemporáneo denomina "los rebeldes sin causa", hijos y nietos de la sociedad burguesa y la civilización optimista de "superman", a quienes su propia sociedad no logra convencer y cuya rebelión tiene en el fondo un objeto: la autoridad, que, como afirma G. Kaiser, representa "el mundo despreciado"¹².

Pero nos preguntamos qué papel puede desempeñar en esta tarea el pintor. ¿El del pedagogo majadero de otros tiempos cuya letanía "con sangre entraba"? ¿El del propagandista que defiende su libertad efímera y su puchero pintando al obrero de musculoso brazo en alto mirando agitarse las banderas redondoras? ¿O el otro, que en espera del tema seleccionado por algún energuménico *bureau* político ve languidecer su jardín interior que tanto cultivó? No veo en la revolución cubana la vigencia de ninguno de estos problemas ni creo en los fantasmas que anuncian los liberales despechados. Puede haber confusión en un instante en que la turbulencia creadora es tanta y la apertura tan grande a la iniciativa individual que la parálisis que pudiera observarse o el desconcierto ante una ausencia de política cultural uniforme sea el producto de la superabundancia de posibilidades. (Y no me refiero a las posibilidades materiales, que quizás no sean tantas, sino a las posibilidades de creación de una gramática por entero distinta.) Es decir, redescubrir, mirar de nuevo, re-conocer el mundo, en última instancia desmitificar. Crear conciencia.

Quizá este sea el problema que se le plantea tanto a la generación

en actividad durante el período pre-revolucionario que sigue en la brecha todavía, como a la que le ha tocado actuar después de 1959 y a la que ahora recién emerge y “promete” en sus primeros tanteos.

Entendemos de partida que cuando hablamos de una política cultural, ni siquiera remotamente pensamos en otras “políticas de orientación” que, como ya hemos dicho, en otros estados se han convertido en yugos de arrastre. Aceptamos que —con todas sus dubitaciones o confusiones— la intelectualidad cubana (novelistas, poetas, ensayistas) ha estado consciente de la necesidad de clarificar una política y discutir sobre el tema.

Pero hablemos desde la pintura misma para observar, con la mayor objetividad posible, no sólo aquello que se ha hecho, sino lo que se ha dejado sin hacer.

*

Sostener que con el triunfo de la rebelión cambia la pintura en Cuba súbitamente, implicaría tanto desconocer la fluidez vital del quehacer plástico como suponer que un hecho políticosocial —por importante que sea— va aparejado a una suerte de desdoblamiento (sospechosamente automático), una especie de “orden del día” para los artistas. Además de otros factores como las vivencias políticosociales, juegan las rutas casi paralelas —que a veces se tocan y entrecruzan— de las expresiones generacionales, de épocas, de momentos, y las individuales, afincadas en lo más íntimo, que a pesar de todas las marejadas parecen aferrarse a la costa con vigor y tozudez.

No parece aventurado afirmar con qué clara conciencia intelectuales y artistas experimentaron la ruina de un sistema, el abuso del po-

der, la corrupción de un medio. Esta lucidez no siempre es la del análisis inmediato, oportuno, y la entrega de soluciones, pero siempre será un sistemático negarse al deterioro y un continuo afirmar la necesidad de rescate, de reconquista de una dignidad que se siente en un momento perdida.

En gran medida, la pintura cubana, en su búsqueda de lo nacional, de lo propio, de lo que no es europeizante (en su significación académica primero, y después en aquel sentido de asimilación a las corrientes pictóricas renovadoras en boga en Europa, a las que de algún modo se ata el creador latinoamericano —más que por convicción a veces por respeto o por admiración—), despierta en las primeras décadas de nuestro siglo.

En aquellas generaciones que beben del viejo mundo, como ocurre casi siempre en nuestro continente —en Chile la de los montparnasanos—, se produce el fenómeno del choque enriquecedor primero, de la decantación gozosa después; del retorno al hogar y, finalmente, de la impaciencia polémica que a veces termina en ciertos triunfos prometeicos.

Para Cuba, los nombres de Amelia Peláez, Víctor Manuel, Abela, Portocarrero, Carlos Enríquez, Mariano, son, con algunos años de diferencia, los de las generaciones que se rebelan, en facetas muy distintas, ante tanta cosa bien hecha pero vacía.

En estos nombres están las raíces de lo que es la pintura en Cuba en la revolución. Porque en ellos está el primer rechazo de lo establecido en el terreno de la plástica y también la afirmación ideológica frente a lo que Cintio Vitier llamó “la ausencia de finalidad en

que cae la vida republicana, el círculo vicioso de una agitación política sin sentido histórico profundo, la volatilización del destino, y la consiguiente pavorosa nada (o dígame causalismo, facticidad, banalidad, absurdo) en que ha venido a parar el país . . .”¹⁴.

Esta toma de conciencia significó, para algunos pintores, la militancia política abierta, y la rebeldía sorda para otros.

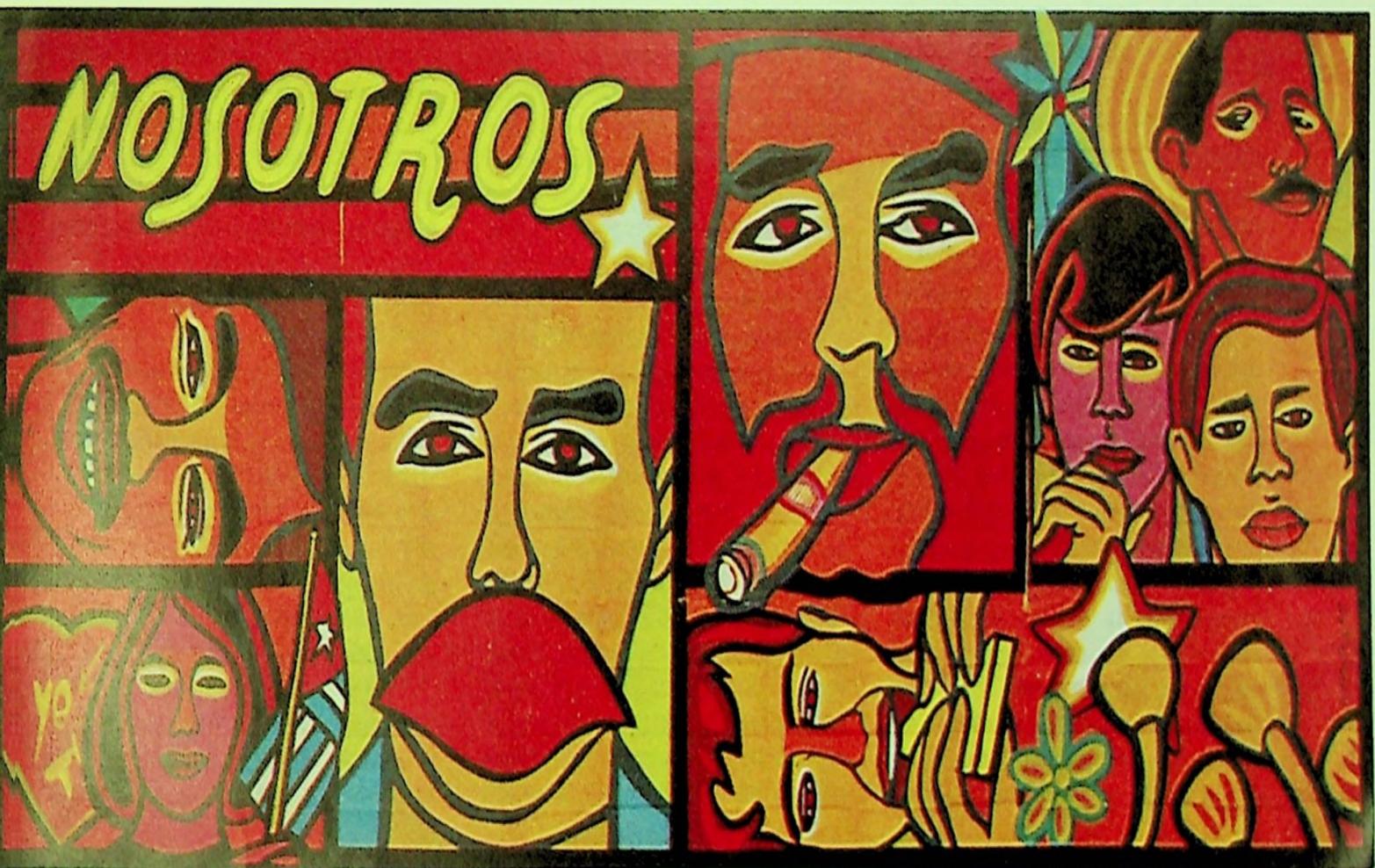
Es la lucha de un siglo por la propia independencia intelectual y política que pasa de la etapa de emancipación de España a la lucha contra el “anexionismo” que —tacita o explícitamente— preconizó la burguesía latinoamericana, en relación con los Estados Unidos. No otra cosa define Martínez Estrada como el conflicto de hoy, al decir del Che que hombres así retrotraen la historia industrial a la historia humana. “De la noción de guerra entre naciones venales que defienden intereses mercenarios saltamos a la mitología, a la guerra de los ángeles contra los demonios, de la luz contra las tinieblas; a la concepción de la historia como hazaña de la libertad, según Croce”. En esta hazaña a veces los artistas pertenecen a las vanguardias como aquellos violentos europeos de los años de guerra y crisis social a principios del siglo que no dudaron en proclamar su ira a través de su obra. El conflicto hoy sigue siendo la guerra y por tanto la ira.

Es necesario retrotraer también la visión del arte y de la lucha por la expresión, de lo esquemático y formulista a la actitud apasionada y palpitante de la vida que es búsqueda de auténtica libertad. Esta es también una actitud revolucionaria. La tuvieron esas primeras generaciones cubanas aunque

VALLA de Mariano Rodríguez



VALLA de Raúl Martínez



ese sentir haya sido en ellos primordialmente arterial. No es nueva esta actitud; pero tampoco olvidemos que el lente o la anteojeta de la sociedad burguesa —de la cual somos hijos rebeldes— nos enseñó a mirar la vida con un cierto escepticismo refinado, cansancio del mundo, apatía sofisticada... El sentimiento del absurdo se ha manifestado a nuestro juicio tan claramente en la pintura como en la literatura. En su acepción filosófica, este sentimiento de desadecuación entre el actor y su escenario (el hombre y su medio), este repentino despertar a la evidencia del sin sentido, de la rutina mortal, es un aspecto más del catastrofismo pasivo de nuestro mundo contemporáneo¹⁵.

En la pintura europea y norteamericana de los últimos cincuenta años, el retorno eterno al cadáver exquisito, la acumulación que no cesa de lo material inerte y cadavérico, de lo banal esencializado, de lo esencial trivializado, no sólo muestra en el artista la capacidad de engendrar desde la conciencia del absurdo monstruos en su delirio, sino muchas veces hace evidente que sus monstruos son pobres esqueletos indefensos, imitaciones de un infierno de pesadilla.

Desde Latinoamérica nos toca contemplar momentos del arte europeo o norteamericano en los últimos años que por un extremo representan la audacia y la fe, y por otro la danza en círculos que precipita a la náusea.

Hubo audacia y fe para declarar y evidenciar la derrota de los valores éticos y estéticos en quienes soñaron, a comienzos de siglo, con destruir los museos y quemar las bibliotecas, en inundar las instituciones donde se cultivaban las flo-

res monstruosas e híbridas de una sociedad muerta. Hubo audacia en querer crear un mundo nuevo, y por último en hacer circular por los cafés las sombras del mundo subconsciente proclamado por Freud y Jung. Se arrasaba con una estética para engendrar otra.

La situación del arte actual es distinta. La destrucción se ejercita en contra del hombre. El es el blanco inerme. Es Orfeo de nuevo desmembrado por las bacantes.

Porque, en efecto, la chatarra pegada al cuadro, el fantasma del subconsciente convertido en gigantesca réplica de envase de Coca Cola, la deshumanización de un híbrido de Jasper-Johns o de un *collage* excesional, pertenecen a una sub-realidad miserable y fantasmal. No son cosas, son personas. No es la fantasía creadora solamente la que los engendra, es el hombre de la calle, de las ciudades gigantes y la vida decrepita de su propia impersonalidad que arrastra tras de sí lo que ha encarnado en esas obras. No son copiables. En su especificidad pertenecen a un "yo-aquí" mucho más concreto que el "yo... aquí" del impresionista con todo su inmediatismo óptico... Su universalidad reside en que podemos reconocer en ellas el llamado a la disolución; el nadismo y el vértigo. Y así, lo que fue vitalidad incontenible, fuerza desencadenada unida a una violencia real por la injusticia y la hipocresía, en el caso de los expresionistas alemanes, los dadaístas, los surrealistas, y que no estaba a la venta por ningún precio, porque era audacia y fe no en el sentido comercial banal, hoy lo está a cualquier precio no sólo en sus originales sino en sus reproducciones locales o en sus tristes copias. Todas las "protestas"

y la vasta gama de formas en que ésta se refleja también se vende aun cuando pueda no ser ésta la intención del creador. Cuando un artista decide exponer, por ejemplo, su visión de la guerra en Vietnam, nos damos cuenta de que el público se queda absorto demasiado tiempo buscando las calidades del cuadro o preguntándose por su éxito en el mercado. La intención del artista puede haber sido radicalmente otra. La de mover nuestra conciencia, no la de manufacturar una obra que apunte hacia la perdurable museística. Sin percatarnos, hemos entrado en el juego burgués de concebir la obra como el objeto muerto, tristemente destinado al consumo, bien mueble y transable y que forma parte de la gran procesión funeraria que termina en los supermercados. El pop, el op, lo cinético, el mundo inflado y monstruoso de Oldenburg y la magia de Vasarely o Le Parc, no las discutimos. Son realidades existentes. Pero ambivalentes, ambiguas. No en el sentido de una ambivalencia fenoménica que resida en su "lectura", como es el caso de la "obra en devenir", "en movimiento", sino una ambivalencia en el más puro aspecto existencial. Por ejemplo, quizás la máquina obsesiva haya engendrado a Tinguely —heredero de Duchamp— porque a su propio mundo lo aplastó la máquina; quizás si Rauschenberg o Burri no pudieron sino acumular escombros y Christo no pueda menos que envolver un edificio entero porque ya no soporta su presencia entre tantos otros miles de edificios. Quizás Oldenburg o Warhol se sientan enanos en un mundo donde el cono de helados o el chicle es más importante que una vida humana. Pero también es posible que

esto sea, a la vez, el elogio al enanismo o el regocijo objetivado del coleccionista de detritus en la sociedad de consumo. En fin, quizá no se pueda sino jugar con el tiempo y la luz como los cinetistas lo entienden en medio de una sociedad que ha complementado la carrera del hipódromo con la del cohétodromo.

El hombre —Orfeo—desaparece, destrozado por las bacantes. Los trozos de su cuerpo (irreconocible) serán esparcidos, exhibidos y vendidos (en señal de “protesta”) en todos los mercados del mundo.

Pero ¿de qué sociedad hablamos? El cono de helados de Oldenburg, el paquete gigante de Christo, la máquina de Tinguely, ¿forman parte de nuestro mundo? ¿Es que lo entendemos siquiera? Porque aunque la tierra sea una esfera que un satélite artificial circunavega en horas, la distancia que hay entre la realidad norteamericana y la de Bolivia es la que hay entre la batalla de Lepanto y la de Playa Girón. Al intelectual uno le pide hoy más que un mero análisis “frío” de los hechos. Si la imagen del hombre se ha desdibujado hasta el punto de hacerse irreconocible en las sociedades supertecnificadas, en nuestro mundo, por el contrario, está configurándose otra por entero nueva y vital que corresponde a una sociedad que despierta.

Porque llega también el momento de elegir el ámbito en el que uno acepta y quiere vivir. Esta elección es muy seria cuando toca hacerla al intelectual. Su decisión es configuradora, dinamizadora de conciencias y uno de los caminos que conduce a la revolución.

Pongo ahora el ejemplo de Cuba para la América toda. Su revolu-

ción es testimonio de la juventud, de la imaginación, de la decisión de sus intelectuales vanguardistas. No acepto el lenguaje trasnochado de los “académicos puros”, de los pensadores que aconsejan paciencia, porque a esos les respondió Camilo Torres:

Los latinoamericanos hemos recibido las instituciones jurídicas, las instituciones políticas, las instituciones religiosas, las instituciones económicas en sus formas exteriores..., sin haber asimilado a nuestros valores y patrones de conducta el contenido de estas instituciones... El pueblo necesita... líderes que sean capaces de prescindir de los elementos filosóficos y normativos, no en su vida personal ni en sus objetivos últimos, pero sí en cuanto representan elementos disociadores entre todos aquellos que buscan una acción concreta y científicamente justificada en favor de las mayorías y en favor del país. Líderes que sean capaces de prescindir de los esquemas teóricos importados y utilicen sus capacidades en busca de transformación definitiva y sólida de nuestras instituciones¹⁶.

Y agrega: “afortunadamente, mientras la ‘intelectualidad revolucionaria’ se devana los sesos buscando ‘la fórmula exacta’ de la Revolución (colombiana) entre los anaquelos de sus bibliotecas, el pueblo la ha encontrado en medio de sus sufrimientos, de su conciencia de ser explotado, perseguido y humillado”¹⁷. Cito estas palabras porque la motivación política de nuestro quehacer debe preocuparnos preferentemente puesto que vi-

vimos el instante supremo de creación de nuevas formas. De todas las formas. Esta y no otra es la realidad que toca interpretar al artista en nuestro mundo, si es que, como decíamos, hemos elegido vivir en él, y su interpretación de nuevo ha de estar impregnada de audacia y fe.

*

Quizá si para nosotros el ejemplo de la lucha sostenida por algunos intelectuales y artistas cubanos que durante el machadato conocieron la “porra”, o los que cayeron asesinados por la dictadura antes del triunfo de la rebelión, sea un ejemplo extremo, pero ¿cómo entender las cosas si no? ¿Cómo relacionar la pintura de hoy con la de entonces sin tomar en cuenta que este largo proceso de liberación cristaliza ahora? No podemos aceptar que esos años marquen sólo un vacío. Por preñados de negatividad en la vida político-social de este pueblo es que son precisamente significativos... Mariano Rodríguez me decía que los pintores como tales no habían cambiado, que había cambiado quizás alguna pintura, como por ejemplo la suya, que pasa de la abstracción a la figuración. Sin embargo, aparte del hecho de no reconocer un período propiamente abstracto en la pintura de Mariano, que para mí siempre “configura”, nunca “concretiza”, es evidente que en cuanto a la pintura propiamente abstracta en Cuba surgen algunos problemas de interpretación, más aún si nos atenemos a lo que por arte abstracto entendía Mondrian, quien al referirse a él decía: “es concreto, y merced a sus medios peculiares de expresión, hasta es más concreto que al arte naturalista. Puesto que el arte naturalista es morfológico

(creador de formas), no da una realidad universal, sino que ofrece la apariencia de lo más exterior como apariencia de lo más íntimo . . .”¹⁸ ¿Podría caracterizarse, partiendo de esta definición de lo abstracto, la pintura de Luis Martínez Pedro? Sí y no. Sí en cuanto actitud. Hay un ajedrecista del tono en Martínez Pedro que le permite la distribución matemática de sus azules. Pero sus “marinas” son algo más que eso. No pueden dejar de ser mar. La luz no emana allí sólo de la distribución de superficies de color, sino de la sensación interior del objeto que, como en Mariano o Portocarrero, sobrepasa en la pupila del pintor y del contemplador la fórmula precisa. Es que Mariano o Portocarrero —salvando las diferencias— componen mientras “miran” lo que pintan. No imagino ni siquiera a Amelia Peláez, con todas sus vivencias barroco-americanas y sus resonancias cubistas, preparando dibujo a dibujo, cartón a cartón, antes de llegar al cuadro. Los veo a todos directos y “tragados por el mundo circundante”. No meramente hormonales, no gestuales, pero sí intensamente disueltos en sus objetos pintados, vibrando “en”, no “frente a”. Los “abstractos”, como Martínez Pedro, no pueden evadirse tampoco de esta sensualidad, me atrevería a decir que su concretismo es gestual . . .

Abela desde otras latitudes sueña con su “ninfadora”, con su “rey arcaico” en un mundo de delgadas y transparentes bambalinas, y Lam con su densa selva poblada de pájaros fantásticos y escudos africanos. Pero este sueño también será siempre sensual, asible. Será la jungla con su sombra alucinante o los objetos perdidos y recuperados en el crepúsculo tropical.

Lo abstracto resonó aquí como resonó el fauvismo, el cubismo, el surrealismo. Más aún: sus distintas fases, que, sin extremar como Mondrian, podrían desplegarse en matices múltiples —desde el expresionista hasta el óptico cinético, pasando por todas las formas de constructivismo concretizante y de integracionismo—, están de alguna manera presentes en los pintores de la generación nacida entre 1920 y 1937. Es decir, va desde Servando Cabrera a Umberto Peña, pasando por Mijares, Jamís, Raúl Martínez, Llinás, Consuegra, Antonio Vidal, Antonia Eiriz, Corratgé, Carmelo y otros. Sin olvidar, por ejemplo, a Carreño que nace en 1913, y a Sandu Darié, en 1908. Ahora bien, además de la abstracción ensayada alguna vez, a través de estos pintores se entrecruzan tendencias que van desde el surrealismo a la pintura de signo, del materialismo a lo puramente gestual. No es esto una novedad. Quizá podríamos hacer un paralelo que resultaría sorprendente entre pintores de estos años y algunos chilenos, argentinos, peruanos o colombianos. Obviamente, en todos se refleja la presencia de Soulages, de Wols o Mathieu, de Fautrier, de Vedova, de Tapiés, de Pollock y de Kline como de De Kooning, Francis o Fontana. La aparición en el terreno experimental del informalismo, con el éxito de crítica y de mercado, desencadena a su vez el repunte del “concretismo” o “neoconcretismo” que en torno a 1958-60 halla un punto de apoyo y una posibilidad de manifestación programática en la exposición inaugurada en Zurich en 1960 bajo la guía del suizo Max Bill.¹⁹ De este concretismo al día participan también en Cuba Darié, Pedro

de Oraá, Corratgé y otros.²⁰

¿Cuáles son las tendencias hoy y cuántas nos interesan? Si enumeramos, iremos desde el neosurrealismo de humor negro de Carmelo hasta la pintura desgarrada, de ligero parentesco con Lichtenstein, de Umberto Peña, pero en la cual hay más eficacia, más sobriedad, menos oportunismo y reiteración que en la del norteamericano. Otra dirección, en suma.

Pero corrientes, tendencias, escuelas en determinadas circunstancias, son un reflejo desquiciado del colonialismo intelectual, si por éste entendemos aquellas ideas y estructuras impuestas por intereses foráneos y minorías económicas, y éste es el caso de Latinoamérica.

En Cuba, la búsqueda de lo propio tiene una historia de algunas décadas. La “Escuela de La Habana” logró sus objetivos al descolonizar el arte del mundo académico y de la servidumbre europea —tan próxima—, étnica, social y políticamente hablando. La revista *Orígenes*, hace ya muchos años,²¹ con Lezama Lima, Mariano y otros sondeó con furia a través de la intrincada espesura primigenia hasta lograr un primer alumbramiento, un encuentro con eso que —a buen entendedor pocas palabras— se llama cubanidad. Interprétese libremente el término; a mí —quizá por cortedad de vista— me parece en todo caso más fácil que hablar de chilenidad, argentinidad, o peruanidad . . . En esta tierra resonó sin ambigüedades una voz ininterrumpida de independentismo total. Pasando por Maceo, Céspedes y Martí, cierra su ciclo en Fidel Castro y convoca a la rebelión a América toda en el Che, en Turcios Lima, Inti Peredo y Camilo Torres. Es decir, cubanidad es el contorno más

neto de aquello que podríamos llamar la nacionalidad configurada en el ideal de americanidad bolivariana.

Ahora bien, este portazo inmisericorde en la narizota del imperialismo cobra pleno sentido una vez que el pueblo en Cuba, dueño del poder y cumpliendo así con los cambios en la infraestructura, llama a todos a la participación. A la convocatoria acuden poetas, novelistas, ensayistas y artistas. Al amparo de la actitud libertaria, sin matices, uno espera que las nuevas generaciones de artistas formulen a su vez una política radical... Quizá sea prematuro pedir que se configure tan pronto, pero sin duda el caldo de cultivo es propicio. Se vive en Cuba la revolución más original, más antiesquemática, más joven de la historia. Me he preguntado muchas veces cómo no ha contagiado esta vitalidad asombrosa con mayor razón a todos los artistas, haciéndoles sentirse parte de un eje de motivación política cuya irradiación implique en todas sus posibilidades la gran aventura estética americana.

*

En un primer examen de la pintura cubana, podemos advertir, pues, una gran variedad de tendencias, de formas expresivas, legítimas aspiraciones para configurar el entorno en una concepción personal e inalienable. Así se planteó, por lo demás, desde los inicios del gobierno revolucionario en las palabras de Fidel a los intelectuales: "Dentro de la revolución, todo; contra la revolución, nada..." Esta afirmación tiene la coherencia de quien sabe que la revolución representa al pueblo y a las mayorías, y que la adhesión a ella se efectuó y se efectúa en la libertad revolucionaria.

Hubo ciertas reacciones frente a la realidad, ciertas concomitanzas entre lo político y lo estético desde los inicios que hay que subrayar. Se comenzaron a usar, como medio de comunicación masiva, el cartel, la tapa del libro, de la revista, todo aquello que pudiendo llegar a todos lo hiciera con una calidad plástica, entre otras formas, como anota Antonio Saura muy acertadamente, por medio del empleo dignificado de las técnicas del arte comercial que permitió, por ejemplo, su aplicación en las exposiciones del Tercer Mundo celebrada en La Habana en 1968 y que, a juicio del pintor español, es quizás la más bella hasta la fecha. "El empleo de las mismas técnicas alienantes del mundo capitalista fue transformado en la más lúcida acusación contra el universo que les dio origen".²²

Si el desgarramiento de lo humano va hoy día desde la mutilación o ausencia de dicho contorno hasta la acumulación de lo inerte, del desecho (glorificación a veces bastante ambigua del objeto incorporado, resto excremental de la sociedad de consumo), confirmamos una vez más —como ya lo dijimos— la aparición del sin sentido, de la concepción del absurdo como sentimiento imposible de desarraigarse del corazón del hombre alienado. En contraposición a esta especie de náusea sistemática surge otra respuesta: la "indignación" de que habla Marleau-Ponty, que es lo que en definitiva (no la ciencia) convierte en revolucionario.²³ Esta indignación aparece como el arma más evidente del intelectual y el artista latinoamericano. De ahí que interese subrayar este aspecto del tema. Este resultado positivo arrojado por la aplicación de determinadas téc-

nicas, la actitud —sobre todo en un comienzo— de cierta desaprensión frente al gusto convencional, significó un gran paso adelante, un tramo que al artista cubano le abrió posibilidades y lo convirtió en un símbolo de rechazo de los esquemas manidos que, por lo demás, todos conocíamos y por apatía aplíábamos.

Ernst Fischer se pregunta por qué es tan temida la guitarra de Wolf Biermann, y se responde:

*"porque en el mundo socialista los poemas llegan de verdad a la calle, las novelas resuenan realmente en la política, las películas pueden llegar a ser tempestades populares... En la lucha en torno a cuestiones estéticas, a la estimación de un libro, de un autor o de un método artístico, se libran batallas de principio."*²⁴

Yo agregaría que más de un cuadro ha producido enconadas polémicas y toma de posiciones tanto dentro del mundo socialista como fuera. (Claro que irónicamente más veces dentro que fuera.) Pero, descontando los dogmatismos, y entendiendo que la "ley de su propia libertad atañe al arte, con fuerza invisible, a lo social, a lo común, a lo humano..." y que "sólo el arte mismo, con una libre decisión, puede imponerse eficazmente esas vinculaciones"²⁵, miramos hacia la pintura y el pintor en su relación consigo mismo, con la revolución, y el mundo otro, y descubrimos que hay allí una veta del pensar revolucionario que está abierta a la imaginación.

Conquistada esta cubanidad a que aludíamos de manera consciente, y agregando aquellos rasgos que inciden en aspectos sensoriales como son la luz, el paisaje, la inte-

gración del hombre a éste, el reconocimiento de la raíz, de la herencia hispánica, africana, indígena, etc., la reconocemos como aspiración ya en los maestros de la generación del 25 y en los que los siguen. Algunos de estos pintores —como Portocarrero, Mariano, Martínez Pedro, Carmelo, que vivieron plenamente los años anteriores a la rebelión y se han integrado a la Cuba socialista— ¿podrían llamarse, como se denomina a algunos intelectuales, “pintores de transición”? Esto le imprime al problema una connotación estética y política a la vez. Para los más, como está dicho, no existe una brusca transición estética a raíz de la rebelión, porque posiblemente los cambios son más bien graduales y quizás si se habrían operado igual por motivos expresivos, sin la revolución. Políticamente, los que se han quedado y siguen trabajando lo hacen desde la revolución y —en la medida de lo posible— se integran a ella. Las excepciones surgen quizás del hecho de que la política cultural, como dijimos en un comienzo, no es rígida en Cuba. Sin embargo, en el caso de la valla, el gran cartel caminero, no sólo son los jóvenes, los diseñadores, los gráficos, los que han trabajado. El desarrollo de esta manifestación ha pasado por diversas etapas, y si bien en un comienzo el cartel gigante fue específicamente un agente de contacto a través del mensaje compuesto de texto y de imagen, el contenido plástico ha ido rebasando la iniciativa original y en esta otra fase se integra el texto —cuando lo hay— con una imagen primordialmente plástica. En este trabajo, la participación es pues indistintamente de jóvenes y viejos, de gráficos, diseñadores y pintores.

La marginación eventual ocurre insensiblemente por la tendencia en algunos a cultivar el viejo “jardín interior” descuidado por un tiempo (sana terapia a veces) y como consecuencia un tanto marchito.

El fenómeno, a mi juicio, no es tanto de “transición” como de “participación”.

Aquí tocamos el punto de la función social que cumple el pintor. En una autocritica objetiva, algunos estiman que aunque la pin-

tura haya cambiado en algunos aspectos temáticos, por ejemplo, o en la iniciativa de volcarse hacia el exterior en la valla o dedicarse a cierto tipo de trabajo gráfico, el pintor, como individuo, sigue atado a una actitud burguesa frente a muchas cosas. Existe todavía una preocupación insistente en “salir”, en “competir”, en estar representados en eventos internacionales, en los premios y, en fin, en muchas de las cosas que ya aun en el mun-



BRRRRR

Pintura de Umberto Peña

do burgués están perdiendo sentido. Es decir, es de alguna manera la manifestación de un querer estar "in". Este es otro aspecto del problema que incide en la voluntad de innovar en el lenguaje o de adaptarse. Paradójicamente, la valla es quizá una de las manifestaciones más interesantes y fuertes del arte contemporáneo. Esta forma de llegar afuera sin "salir", en términos convencionales, a competir en el mercado internacional, ha demostrado cómo, plástica y políticamente, puede objetivarse, elevar la obra —"homogeneizándose", en el lenguaje de Lukacs— en un ascenso desde el individuo a la especie. La serigrafía se ha prestado para esta objetivación del lenguaje revolucionario, sin estridencias programáticas en una calidad plástica sobresaliente. Lo significativo es que así se concretan en una misma dirección visiones del mundo tan distintas como son las de Portocarrero, Lesbia Vent-Dumois, Darié, Mariano, Carmelo, Abela, Corragé, Raúl Martínez, Peña y tantos otros.

Mariano no abandona su pintura sensual y clara, su visión apasionada del objeto en la disciplina de color y línea. Raúl Martínez, con su vigor de contorno, logra destacar hombres y mujeres, niños, figuras de la revolución, nítidos como viejos cromos rejuvenecidos. Darié traduce su inquietud de lo que está en la superficie y la que dinámicamente se proyecta en el espacio, mientras Abela juega con formas insinuantes y un poco mágicas siempre, en un rompecabezas cromático. Portocarrero magnifica sus ciudades como caleidoscopio perturbador, verdadero mosaico en papel y tintas. Peña, claro y sistemático en su angustia como en su

humor, diseña, con el grafismo limpio que caracteriza sus cuadros, sus litografías, sus portadas.

¿Es ésta la medida? El hecho de que una obra de esta calidad no sea creada para perdurar, puesto que su destino es impregnarse en el sol y la humedad del paisaje cubano, pero colmando al mismo tiempo la pupila del hombre de la calle, ¿no significa desmitificar? ¿Llevar la planta comprimida por el tiempo en la maceta a la tierra toda, donde bebe y extiende sus raíces sin limitaciones?

No afirmo que ésta sea la única expresión válida, la única técnica posible, pero es una ruptura con las formas tradicionales de mostrar y de ver, y creo que ella es consecuencia de la búsqueda de comunicación con el pueblo sin que esto signifique un "descenso" (a la manera populista). Esta es una conquista neta de la Revolución. En este sentido, la muestra plástica se acerca al espectáculo que es el cine. Sin pretender el paralelo que, como dijimos al comienzo, es irrelevante, el fenómeno de comunicación se hace más orgánico, más flexible, el pintor vibra más cerca del mundo y aprende de él por la repercusión que su obra encuentra. El acto de pintar cobra un nuevo sentido social, se suma a las otras artes cuyas vías de comunicación son por naturaleza más dinámicas; sensibiliza, por último, enseña, acostumbra a ver. Hace familiar el lenguaje plástico. Creo que lo que en última instancia hace falta es dar la espalda a la tradición que tanto nos ha lastrado en nuestras diversas formas de institucionalidad. Olvidarnos de los conductos que parecen insustituibles para llegar a los demás. Si la pintura mexicana conmovió al continente en un mo-

mento, fue porque desde el expresionismo más radical se hizo historia plástica al alcance de un pueblo que se encargaba de hacer la historia política. Hasta ahí ese capítulo. Los tiempos han cambiado, mucha pintura se ha hecho desde entonces y mucho se ha abusado del mensaje político hecho pintura, y creo que hoy la negativa del artista a acceder a esa forma de servidumbre es tan definitiva como fue en un momento la de pintar el retrato anacrónico y "embellecido" a gusto del consumidor. Pero sigue siendo válida la voluntad de comunicación, que es uno de los rasgos más enriquecedores de la escuela mexicana.

Y volviendo a la valla, ¿no es ésta, por último, otra respuesta a la pregunta (siempre abierta a las objeciones) "... y si no es el cuadro... ¿qué?" No vamos a analizar la polémica entre los que sueñan con formas que rompan con los esquemas del cuadro de caballete y aquellos que mantienen la vigencia del "hacia adentro" en la pintura. Por lo demás, a modo de "ayuda-memoria", no olvidemos que la inquietud se patentiza casi con caracteres de terremoto en la lucha de Pollock por quebrar estos esquemas y conquistar nuevos espacios con nuevos medios y actitudes frente a la superficie. Aunque sus obras cuelguen por el "adentro", la llamada fue clara para su tiempo, y la ruptura con ese y otros exquisitismos tuvo repercusión como la tuvo la llamada del "manifiesto blanco" y la inquietud de Fontana por afirmar la importancia de un arte capaz de proyectarse más allá de la pintura convencional en un afán de integración.

Veo la valla en esa perspectiva. En el afuera no sólo físico sino en el afuera dinámico que relaciona hombre, paisaje, actividad, fantasía, problema contingente, proyección de lo cotidiano y a la vez de lo "permanente", reflejado en el color, el diseño, la múltiple relación de sus partes. Aquí me atrevo a decir que en esto la pintura cubana ha enseñado a mirar en una nueva dirección. De ahí mi sorpresa cuando observo que algunos desestiman este aporte y miran nostálgicamente hacia la salita en el extranjero donde algunos iniciados decidirán de la suerte del creador.

Con todo, no es que el problema esté resuelto. La valla crea, a su vez, la necesidad de distinguir lo que es un trabajo específico de diseño y aquello que podría resultar en el "agrandamiento" de un cuadro. Es decir, se plantea ahora un problema de función. En ello, diseñadores y pintores deberán ajustar el lenguaje para adecuarlo a sus necesidades específicas.

En todo caso, el anquilosamiento, más que en los estilos o formas de expresión, radica hoy en la actitud del pintor frente a la sociedad a que pertenece o a la que no pertenece. Para un intelectual como para un artista revolucionario, hay actitudes frente a las cuales debe pronunciarse. Hemos insistido en lo que la respuesta a la realidad imperialista significa. La no aceptación de las formas impuestas por el neocolonialismo, político y cultural. En eso parecemos estar todos de acuerdo. Ahora bien, ¿es que un cuadro o una novela se hace universal porque está en venta en todas las galerías o librerías del mundo? Definitivamente, no. Aquí valga el alcance de Gorki en lo tocante a la universalidad de una

obra mientras más profundamente pinte la realidad, aunque sea la de un pequeño pueblo. Hay conferencistas profesionales que viajan a cargo de organizaciones internacionales, cuyas obritas se publican y difunden profusamente y que comunican las "experiencias propias" (en verdad, únicas por su chatez) que no sirven más que para la autopromoción del funcionario —generalmente sirviente de intereses ambiguos— y que mueren el mismo día en que entierran al autor.

Hay pintores cuya existencia ha durado en el mercado el tiempo necesario para darle una brusca y jugsosa entrada al mercader. Eso lo sabemos todos. Sin embargo, recorreremos los catálogos y leamos la crítica que, como bien dice Antonio Saura, "jamás ha utilizado una terminología tan abusiva y trampaosa empleando como soporte algunos de los espejismos más sensibles de una sociedad tecnificada". Ese verdadero terrorismo de la crítica, agrega, obliga a los artistas a adoptar miméticos cambios para evitar ser marginados.²⁶ Pues bien, ese programa, ese catálogo dirá que tal o cual es "la revelación del siglo".

¿No es éste, acaso, otro de los atropellos prepotentes de una sociedad burguesa y mercantilista? ¿No está asociada la plena independencia del pintor frente a ella, a su verdadera y total libertad creadora?

¿Puede alegarse que se es libre sólo porque se pinta a voluntad y se envía a cualquier sitio? ¿No es ésta una libertad a medias si el precio del envío es un premio de promoción empresarial o, a veces, oportunismo político de quien lo otorga? El artista también ha entrado en el juego político, pero

siendo utilizado a costa de su obra y de sus verdaderas intenciones.

La sociedad de la era tecnológica de alguna manera lo traga todo, invalidando la dinámica artística de sus connotaciones dialécticas necesarias (diferencias estilísticas, contradicciones en las visiones personales o proyección de éstas en problemática social) que son características del arte de otras épocas.

Marcuse caracteriza esta forma de invalidación de los estilos a la par que la sustancia misma del arte: "Acorde con la tendencia general de la sociedad unidimensional, en el campo de la cultura, el nuevo totalitarismo se manifiesta precisamente en el pluralismo armonizador en el cual coexisten pacífica e indiferentemente las obras y las verdades más contradictorias". Todas las normas, aun las más antiguas, quedan incorporadas a esta sociedad y se las pone en circulación "como parte integrante del equipo que adorna y sicoanaliza el estado de cosas existentes. De esta manera pasan al plano de los anuncios comerciales: promueven ventas, consuelan, excitan".²⁷

En la sociedad nueva, socialista, se intentarán nuevas formas que perderán todo el prestigio que ha adquirido un sicoanálisis romántico o banalizado, en favor de una apertura real; un paso más en el encuentro del hombre con el hombre. En la visión del mundo no como el pozo de la náusea o del abandono sino el de la conquista prometeica. Este nuevo acto de rebeldía, de desafío, no le concede a los dioses, sin embargo, el poder de encadenar a Prometeo.

Se critica al escritor joven, y a otros que no lo son tanto, por aprovecharse del "boom" literario a que

Cuba les dio acceso de buena fe, para desaparecer luego en medio de la orgía capitalista en busca de horizontes más prósperos. ¿No existe el mismo peligro en la plástica joven? Quizá. En conjunto, las generaciones de pintores y grabadores cubanos muestran una vitalidad asombrosa. Las dificultades materiales, graves a veces, como la falta de elementos —porque existen urgencias y prioridades en una sociedad que realiza cambios revolucionarios— no son obstáculos para el trabajo. La tela se reemplaza por el papel, los óleos y acrílicos por las tintas, por el lápiz y, en fin, cuando no se puede pintar o hacer escultura se hace grabado, litografías, se inventan técnicas. Se supera el problema con los dientes apretados, pero con la voluntad de crear. Sin embargo, sería prematuro afirmar que este riesgo de caer hipnotizado por el llamado del mercado se ha superado totalmente. El bloqueo, la escasez, son situaciones desde las cuales un creador puede salir ileso o maltrecho. Sin embargo la actitud combativa de los pintores cubanos no es de hoy, ya lo hemos dicho. La negativa de la vieja generación a amoldarse a los cánones académicos se convierte en la afirmación de René Ávila, Bermúdez, Francisco Antigua, Hugo Consuegra, Cárdenas, Fayad Jamís, Llinás, José Antonio, Vidal y Oliva, que participan en la exposición de la Rampa en 1953. De este grupo, que pretende la renovación y el cambio, surge la toma de posición de los Once en 1954, su negativa a participar en la Bienal franquista. (A ellos se suman Víctor Manuel, Portocarrero y Mariano Rodríguez.) Se agrega al grupo posteriormente Raúl Martínez. Participarán, en cambio, estos pintores en

una exposición antiebienal, en cuyo catálogo José Antonio Portuondo revela la doble insurgencia estética y ética. Esta actitud de rebeldía continúa con la negativa del grupo a participar en el Salón Nacional de 1957 auspiciado por la dirección de cultura de Batista.

Exhibirán, como los viejos rechazados de los salones oficiales, “en la acera de enfrente” del Palacio de Bellas Artes. La diferencia es que a ellos no los rechaza nadie, son ellos quienes en conciencia rechazan. Por esta posición se pagaba también en esos días un precio alto en todo sentido. Era el reto al apoyo oficial y la dificultad de vender. Pero así conquistan para la pintura cubana una libertad frente a las exigencias del mercado, a la temática y a las corrientes de la época (como estilos obligados). He aquí el comienzo de una insurgencia. Su espíritu, creo, se mantiene hasta hoy. Son, guardando las proporciones, distintos tipos de bloqueo que han encontrado una respuesta similar en el artista.

Como ésta no es una historia de la pintura en Cuba, ni tampoco un tratado sobre las técnicas y el desarrollo de la expresión de cada pintor, me he detenido más bien en consideraciones como las de la responsabilidad social, la autoerística, la relación de los pintores con el mundo ajeno al de la Isla, porque estimo que desde el tiempo de la rebelión las perspectivas han cambiado, permitiéndonos esta aproximación crítica de conjunto. Si he insistido en la rebeldía que se va configurando a partir de los hombres de la generación del 25, es porque en ella, como en la de la generación siguiente, y en la de algunos pintores jóvenes de hoy, esta constante se mantiene. Hay

una gran riqueza que se manifiesta en la obra de pintores y grabadores cubanos. Por lo demás ellos viven, en muchos casos, el oficio de artesanos entregados con igual entusiasmo a decorar una caja de galletas para el mercado interno (he visto las de Mariano, Carmelo, Amelia, Portocarrero, Milián y las que pintaron Miró y Saura contagiados por el entusiasmo de Mariano Rodríguez) como a ilustrar y a diagramar (Umberto Peña, uno de los más valiosos pintores de hoy, es por añadidura un diseñador gráfico brillante), o finalmente a realizar carteles que como los de Martínes, Rostgaard, Azcuy, Bachs y tantos otros muestran esa vitalidad que también observamos en quien se dedica más al grabado, a la litografía o a la serigrafía como en el caso de Frémez. Si bien —como sostiene Peña— no puede hablarse aún de una escuela del cartel cubano, es indudable un movimiento, una actividad que sin duda configurará en breve esa escuela, y es de esperar que su impulso central, su motivación, sean esencialmente políticos por la trascendencia que el cartel ha llegado a tener hoy como medio de comunicación y por la calidad demostrada por quienes ayudaron a dar a conocer al ICAIC, la OSPAAAL y otros organismos y actividades cubanas e internacionales. Sin producir en condiciones difíciles, sin desempeñar oficios múltiples, sin experimentar en técnicas diversas, quizás habría en el artista un apaciguamiento proclive al clima de calco de lo ajeno que un aislamiento de años ha impedido. Esto tiene su lado triste. La sensación de “estar fuera”, que a veces se convierte en “síesis de bloqueo”. Cuando uno es duro con los amigos y les repro-

cha debilidades frente a los contactos dudosos con el extranjero que a veces pueden aparecer como un paso adelante en la confrontación anhelada pero un paso atrás en la liberación integral del artista, atenúa la crítica justamente porque entiende lo que la desconexión trae como consecuencia: la exasperación y la sensación —falsa en este caso— de estar “quedando atrás”. Además hay que reconocer como genuina esa seguridad de quien, sintiéndose intérprete de la revolución, no tiene nada que temer de la confrontación. La insurrección plástica se fortalece con el respaldo de la revolución. Pero he aquí que el destino de la revolución cubana, y a la vez su pesada carga, es ser mirada como ejemplo por tantos latinoamericanos que pedimos de ella un sacrificio que no compartimos. Esa es la fuente de nuestras exigencias.

Comencé esta nota haciendo una alusión al cine cubano —un poco mal intencionada para los pintores— porque quizá en los cineastas (hablo de Solás, de Guevara, de Alvarez, de Gutiérrez Alea), el espíritu de combatividad y de concientización es tonificador y estimulante. La actitud implacablemente escudriñadora de la realidad experimental, de buceo en todos los niveles del oficio, indican, claro, la juventud de un arte, pero además la de los artistas.

No es posible la analogía, lo reitero, pero si la pintura no ha muerto —salvo el receso de algunos de sus órganos ya en vías de trasplante— es necesario encontrar la fórmula que, sin caer en un folklorismo pintoresquista, sin hacer latinoamericanismo de postal, ni “mensaje a personas con su rebeldía preferida”, sin regresar a la politiquer-

ía plástica, logre la libertad total del mundo de los artistas cubanos y latinoamericanos en una revolución donde no se puede ser intelectual o artista sin ser revolucionario. Si esto lo encontramos desmesurado hoy en la América Latina es porque aun no entendemos que quien es revolucionario elige la revolución, y en este contexto la politicización es una forma de interpretar los hechos reales, y a partir de ahí nadie ha de preocuparse del “cómo” realiza el creador. Lo demás surge del compromiso libremente contraído. Si es por la revolución, será contra todas las oligarquías y los monopolios, los mercados o las ruletas del arte, —contra todo lo que no sea renovación revolucionaria, nueva visión, y sobre todo contra todo lo que en nombre de la libertad en el arte y la literatura utiliza el eslogan para mutilar y paralizar, para crear falsas imágenes, sobre todo de lo que no somos los latinoamericanos—. Porque durante años se ha sostenido que somos hombres telúricos, especies de salvajes intuitivos y un poco locos vagando entre mar y cordillera, entre selvas y desiertos, a pesar de leer a Cervantes y Shakespeare. Quienes esto decían tenían que justificar sus derechos para organizar y explotar la United Fruit, la Anaconda y la Esso Standard Oil.

En síntesis, para recordar las palabras de Desnoes: “hace falta la obra que nos descubra, que nos invente, que nos ponga el alma en el cuerpo. El logos de nuestra América todavía no se ha revelado, hay demasiado costumbrismo malo, epidémico, y demasiada buena literatura con alma europea o americana”.²⁸ Esto vale también para las artes plásticas, puesto que, como Desnoes, tampoco acepto que un

creador haga uso de su libertad separando la historia de la idea en la creación literaria o plástica, más aún si esa “libertad” burguesa que ha invocado el creador hasta ahora para hacer lo que le place nace de la negación misma de la historia, la paralización de esa historia en beneficio de los pocos y la injusticia para muchos. Si desde esa posición se escribe la novela exquisita o se pinta el cuadro para *élites*, ocurre que el origen y el destino de ambas obras también se dirige contra la historia misma. La tarea es en verdad la de “incorporar a la cultura millones de hombres que hoy viven en la más miserable oscuridad”, y como Desnoes habla de un compromiso moral, no es menos cierto que, como lo hemos dicho tantas veces, ese compromiso con nuestra América es la única salvación del intelectual y del artista latinoamericano. El de rechazar el papel bufonesco “que se conforma con entretenir y explotar los sentimientos de los demás para ganarse la vida. Que no aspira a cambiar la sociedad sino mitigar la frustración y la soledad”.²⁹ Ese es el papel que no veo desempeñar a decenas y decenas de artistas latinoamericanos dentro y fuera del continente. En medio de la libertad burguesa de nuestros países o gozándola en el “exilio turístico”. Este es el frente que abrió Cuba y que yo entiendo como nuestra doble meta: la conquista del continente en la integridad, en la derrota del hambre y de la incultura, en el rechazo de toda dádiva que provenga de la mentira neocolonialista norteamericana, se vista como se vista.

NOTAS

(¹) Peter Weiss. "El mundo más poderoso de nuestra era", en *Tricontinental*, 1967.

(²) Las cartas intercambiadas entre André Daspre y Louis Althusser son por lo demás de sumo interés en lo relacionado con el papel de la ideología y su vinculación con la ciencia y el arte.

Para Daspre, el arte profundiza la complejidad de lo concreto; es otro nivel de conocimiento (no entra en competencia con el conocimiento científico). En este sentido, al lado del conocimiento científico la obra de arte puede aportarnos cierta forma de conocimiento de lo real... Para Althusser, lo que corresponde al arte es "dejarnos ver", "dejarnos sentir". En la obra de arte hay una "alusión a la realidad". Si tomamos el caso de la novela de Balzac o Solzhenitsyn, nos dan algo que ver, que percibir, que sentir (que no es la forma del conocer); es la ideología de la cual nace, en la que se baña, de la que se desprende como arte, y a la que hace alusión. "Dos cartas sobre el conocimiento del arte", en *Pensamiento Crítico*, N° 10 1967.)

(³) *Segunda Declaración de La Habana*.

(⁴) Insisto en que cuando hablo del cine no pretendo comparar ambas expresiones que técnicamente y en su objetivos son distintas. Hablo de la actitud del creador.

(⁵) Ernst Fischer: *Arte y coexistencia*.

(⁶) Sergio Eisenstein se refiere a que este secreto de movilidad reside en el hecho de que las diversas partes anatómicas de un cuerpo son representadas en circunstancias especiales (posiciones) que son transitoriamente inconstantes y discontinuas.

(⁷) Herbert Read: *The philosophy of modern art*.

(⁸) Erich Fromm: *La sociedad sana*.

(⁹) Andre Gunder Frank: "¿Quién es el enemigo inmediato?", en *Casa de las Américas*, N° 57, 1970.

(¹⁰) Roque Dalton, René Depestre, Edmundo Desnoes, Roberto Fernández Retamar, Ambrosio Fornet, Carlos María Gutiérrez: "Diez años de Revolución: el intelectual y la Sociedad", en *Casa de las Américas*, N° 56, 1969.

(¹¹) Roque Dalton: op. cit.

(¹²) Günther Kaiser: *La juventud escandalizadora*.

(¹³) René Depestre: op. cit.

(¹⁴) Cintio Vitier: *Lo cubano en la poesía*.

(¹⁵) En el ensayo titulado "El sentimiento del absurdo en la pintura", en el cual tomo como eje la obra del Bosco, pongo de relieve el hecho de que la concepción de la vida como mundo sin destino es una constante también en la pintura. Esta sería, como conciencia profunda de la "sin razón", una forma legítima de expresar un determinado estado de angustia existencial. Pero no todo sentimiento de lo absurdo apunta en esta dirección. Hay también —lo que podría confundirse con éste y que no es sino el "cansancio", el "hastío"— una especie de hipochondría banalizadora sin resplandor romántico. Esta acepción última, junto al "catatrofismo", al pesimismo, al gatopardismo añejo —todo ha de cambiar para que vuelvan las cosas a su sitio—, es a la que me refiero aquí peyorativamente.

(¹⁶) Camilo Torres: "Posibilidades de la Izquierda". Declaraciones para *Tercer Mundo*, mayo, 1965.

(¹⁷) Camilo Torres: Editorial de *Frente Unido*, 9 de octubre de 1965.

(¹⁸) Piet Mondrian: "Neue Gestaltung", Col. Bauhaus, N° 5, Munich, 1925.

(¹⁹) Max Bill, con el apoyo teórico de Max Bense y de Margit Staber, trató de reavivar el antiguo entusiasmo con una serie de experiencias que en síntesis pretendían rescatar la experiencia concreta a través de su historia con más o menos arbitrariedad a partir de las experiencias abstractas (concretas) de Kandinsky, Kupka, Itten y otros. (Gillo Dorfles, "Últimas tendencias del arte de hoy".)

(²⁰) Entre todos estos pintores mencionados se entiende que estos contactos con las corrientes en boga desde hace 15 ó 20 años se dan en diferentes intensidades y me atrevería a decir que aquellos que significan la "puesta al día" de la pintura cubana con lo foráneo se hace más obvia en los jóvenes. Creo que en el sentido estricto hay más insularidad, una mayor expresión de lo cubano en la pintura de Mariano, de Portocarrero y otros de esa generación que en los pintores de las promociones actuales.

(²¹) Basta recorrer los primeros números de la revista "Orígenes" para entender el plano en que su comité de redacción y colaboradores entendían por la depuración, por la clarificación de un concepto de humanismo que sin desconocer la herencia europea intensificaba su alcance en el descubrimiento de lo americano. Los prejuicios frente a la cultura están ausentes, pero la determinación de ésta en el contexto nuestro, americano, es muy clara.

(²²) Antonio Saura: "Para una discusión sobre el arte actual" (apuntes no publicados).

(²³) Maurice Merleau-Ponty: "Humanismo y Terror".

(²⁴) Ernst Fischer: "Arte y coexistencia".

(²⁵) Ernst Fischer: "Arte y coexistencia".

(²⁶) Antonio Saura: op. cit. "Para una discusión...".

(²⁷) Herbert Marcuse: "El hombre unidimensional".

(²⁸) Edmundo Desnoes: "José Martí, intelectual revolucionario y hombre nuevo", *Casa de las Américas* N° 54, 1969.

(²⁹) Edmundo Desnoes: op. cit. "José Martí, intelectual...".