



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

**LA DÉCADA DEL CONTRAPUNTEO:  
LA POLÉMICA ABSTRACCIÓN-FIGURACIÓN  
EN LA CRÍTICA DE ARTE CUBANO DE LOS CINCUENTA**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA

Martha Isabel Halley Gonzalez

TUTOR PRINCIPAL

Dr. Joaquín Barriendos Rodríguez

(Instituto de Investigaciones Estéticas)

TUTORES

DRA. LUZ MERINO ACOSTA (Universidad de La Habana)

DR. RAFAEL ROJAS (Colegio de México)

DRA. LINDA BÁEZ RUBÍ (Instituto de Investigaciones Estéticas)

DRA. KATIA OLALDE RICO (ENES Morelia)

Ciudad de México

diciembre, 2021



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Para ti lo infinito o nada, lo inmortal,  
a Emerson Baca*

## Prólogo indispensable

Hace diez años tomé mi primera clase de arte cubano en un salón pequeño de la Universidad de Oriente en Santiago de Cuba. Fue una clase introductoria, llena de futuras líneas de estudio y debate, así como de una excelente planeación para hacer trabajo de campo en el centro histórico de la ciudad. Pero sin duda, lo que puedo recordar con mayor claridad de ese día es la pasión con que mi profesora, la Dra. Teresita Fleitas, devoraba aquellos temas. A ella le debo el haber descubierto mi propia pasión por la crítica y por el arte cubano.

“La década del contrapunteo” fue una investigación que comencé en el 2012 como trabajo de tesis de licenciatura en Historia del Arte, y que en aquel momento titulé: “La crítica de artes plásticas en la Cuba de los cincuenta”. En aquellas clases de arte cuanto se había hecho evidente para mí que aquel tema era un asunto pendiente en nuestra historiografía y que debíamos revistarlo. Después de mis primeras investigaciones y las largas conversaciones en casa de la profe Tere, determiné en aquel entonces que mi objetivo sería caracterizar el comportamiento de las dos vertientes de la crítica de artes plásticas durante este período, la vertiente Primera- Segunda Generación de Vanguardia y la vertiente abstracción-figuración. Esto a partir del estudio de textos recopilados en revistas de la época, catálogos de exposiciones, columnas culturales en los periódicos, etc. Me atraían dos cosas, por un lado, el trabajo de archivo, el anhelo de sacar a la luz textos que poco se conocían; y por otro, me fascinaba la idea del debate dentro de la crítica de arte, había detectado un enfrentamiento, bandos, posturas... Todavía no sabía cómo llamarlo, con el tiempo entendería que aquello era un claro ejemplo de contrapunto. Esa fue mi primera investigación.

La vida me llevó por otros caminos y ese proyecto quedó en un conjunto de notas sueltas –que todavía conservo– y una enorme cantidad de referencias bibliográficas por consultar. Me mudé a otro país, estudié otra carrera, me licencié en Letras Hispánicas, aprendí a hacer investigación “en serio” –lo que sea que eso signifique– indagué sobre muchos temas, me dejé apasionar por *Jusep Torres Campalans* de Max Aub... Pero aquella crítica de los cincuenta seguía persiguiéndome porque, como dice el propio Aub, uno no escoge tanto como cree, solo puede decir que no a algunas cosas y sin duda creo fielmente que esta investigación me eligió, me persiguió por muchos años hasta que yo por fin fuera capaz de elegirla a ella. Así que regresé a los cincuenta del arte cubano en enero del 2020 y decidí esta vez llegar hasta las últimas consecuencias, saldar la deuda con mi Isla y con estos años.

Entonces retomé desde el lugar donde me había quedado en el 2012, mis notas y mi lista de textos y revistas por consultar. Esta vez decidí centrarme solo en el debate abstracción-figuración, dejando de lado la polémica entre las generaciones de vanguardia. Mi idea inicial se mantenía intacta: encontrar las líneas del debate, delimitarlas. Pero a eso se sumaba ahora un nuevo interés, que, si bien había estado desde el principio, en el 2012 no supe cómo expresarlo. Esto es, entender de dónde venían esas ideas, porqué los críticos pensaban de tal manera, en qué teorías se sustentaban sus líneas de argumentación. Desde ese principio se presentaron un buen número de inconvenientes, el primero de ellos, el trabajo de archivo que quería realizar sería imposible, la pandemia mundial impedía que pudiera viajar a Cuba a consultar los archivos en la Biblioteca Nacional o al menos tener acceso a publicaciones de *Arte Cubano* o *Revolución y Cultura* donde se habían reeditado algunos textos de la época. No puedo negar que en un primer momento pensé que esa situación cambiaría, en sentido negativo, el rumbo de mi investigación. Sin embargo, aquella “desventura” me abrió las puertas a una nueva perspectiva. Ya no podía investigar “a la manera cubana”, siguiendo los patrones que me había marcado al inicio, yo no

era la misma muchacha de dieciocho años que escribía su tesis de licenciatura, tampoco la misma cubana y definitivamente no estaba en la Isla, circunstancias que cambiaban todo. Así que decidí aferrarme a esa *otra* condición de la insularidad, el ser espacio de tránsito, de afluencia de lo nuevo, decidí abrirme a pensar desde otro lugar y busqué un nuevo enfoque para ver esta polémica. En todo ese proceso mi director, el Dr. Joaquín Barriandos, se convirtió en un acompañante fiel. Me sugería sutilmente algunas rutas, me recomendó un par de libros, pero siempre me dejó marcar el rumbo y el ritmo. Sin su palabra exacta en cada momento esta investigación no hubiera sido posible.

Al no poder seguir al pie de la letra mi primera ruta de trabajo decidí buscar investigaciones actuales sobre la década del cincuenta y descubrí el trabajo de tesis doctoral de Ernesto Menéndez-Conde, ahí me di cuenta de dos cosas cruciales. La primera, era posible investigar esta década viviendo fuera de la Isla, a pesar de los inconvenientes con los archivos. Segundo, Menéndez-Conde había delimitado claramente las dos posturas de la crítica de arte cubano en los cincuenta, había hecho visible el debate, una tarea que estaba dentro de mis objetivos iniciales. Ante eso decidí volver al principio, diez años atrás, en mis clases de arte cubano. ¿Por qué quería estudiar los cincuenta?, ¿por qué la crítica? Recordé que me desconcertaba la idea de que algunos críticos trataran la pintura abstracta como un sinsentido, como una pintura contrarrevolucionaria, poco comprometida, y después, al ir al Museo Nacional de Bellas Artes, ¡oh! ¡Sorpresa! El arte representativo de los cincuenta es el abstracto. ¿Qué pasaba, aquello era congruente? Quería entender por qué la crítica tenía posturas completamente opuestas, de dónde venían, con qué pensamiento teórico y filosófico estaban sustentando sus argumentos. Y así entendí que yo quería llegar a las ideas con que se piensan otras ideas. Las ideas primeras que se convierten en trampolín para pensar otras ideas. Más aun, yo quería entender ese espacio del

salto en el trampolín, de una idea a otra, cómo transcurre, cómo se da, con qué cadencia, con qué ritmo, qué sucede en el aire.

Y así fue tomando cuerpo “La década del contrapunteo”, una investigación resultado de mi pasión por el arte cubano, por el arte abstracto, por la década del cincuenta y de mi admiración por la crítica de arte. Es una investigación que diez años después no termina de cerrarse, sigue abierta para mí porque este texto es un punto de partida, un umbral a un tema que demanda seguir siendo explorado.

No hubiera sido posible todo este camino sin la presencia y el apoyo de tanta gente que quiero y admiro. Cada uno de mis profesores de arte en la Universidad de Oriente; especialmente tres mujeres que me demostraron su grandeza como profesionales y como seres humanos. Mi querida profe Tere que me enseñó el primer peldaño de la escalara y me animó a subirla sola, a trazar mi propia ruta. Mi profe Marta Aviero, que me dio mi primera clase de arte abstracto y me enseñó la magia de la no-figuración desde unas diapositivas viejas en un proyector que a veces no funcionaba pero que siempre nos transportaba en el tiempo y el espacio. Y mi profe Lidia Margarita que me enseñó a amar el arte latinoamericano y, sobre todo, que me enseñó a investigar desde un lugar auténtico, que permite conectar nuestra historia personal y familiar con nuestra pasión. A todos ellos, David Silveira, Rolando Leyva, Orlando Lazo, gracias infinitas.

Gracias a la contención de Joaquín y su confianza inamovible en la hipótesis que buscaba demostrar.

Gracias a mi querido Rafa Rojas por su lectura atenta y sus comentarios precisos que me ayudaron a enriquecer el panorama de las polémicas. Así como sus frases agudas que me permitieron pensar más allá de los bandos y los marcos establecido.

Gracias a Katia y a Linda que con incisión apuntaron a no perder detalle en la reconstrucción de las rutas de la recepción de Worringer.

Gracias a la Dra. Luz, una mujer que admiré desde siempre y que gracias a este proyecto se convirtió en cercana y en la persona a la que siempre recurría para localizar textos y archivos.

Gracias a todos mis amigos y colegas, cubanos y mexicanos, que han escuchado mis ideas y que pensaron conmigo, que me acompañaron todos esos días en que buscaba respuestas.

Gracias a mi familia que ha entendido mi pasión por este tema y me han acompañado desde un lugar que solo los seres queridos saben brindar, especialmente mis sobrinos, que me reinician el alma.

Por último, gracias infinitas a la persona que ha creído en mí sin reservas desde el primer día. Quien me enseñó a investigar, a seguir pistas, encontrar lo improbable, confiar en mi instinto... Emerson Baca. Gracias por sostenerme todos estos años y por tu amor incondicional. Sin ti hubiera sido imposible.

**Marty Halley**

*Ciudad de México, 23 de septiembre 2021*

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: El pasado no se recupera, se restaura.	11
I. EL CAMPO QUE HACE POSIBLE LAS IDEAS:	
LA CRÍTICA DE ARTE EN EL CONTEXTO DE LA MODERNIDAD	20
1. La Edad de Oro: tintes de la modernidad cubana	38
1.1. La entrada de la modernidad en la plástica: la vanguardia	51
1.2. La consolidación del canon de lo moderno: la abstracción	60
2. La crítica de arte	67
2.1. Formación y factores que influyeron en la consolidación de la crítica de arte	70
2.2. Clasificación de la crítica, sus roles	72
2.3. Conocimiento sobre arte	76
II. VIAJE A LA SEMILLA	
1. El final de la historia: las rutas del debate, un ejercicio de contrapunteo entre Juan Marinello y Mario Carreño	92
1.1. Los terceros: al margen del debate y las primeras polémicas del 59	105
2. El origen de la historia: las fuentes teóricas y filosófica del debate	122
2.1. Einfühlung y afán de abstracción desde la perspectiva de Whilhem Worringer	130
3. El espacio del tránsito: los tintes propios del debate cubano abstracción-figuración	137
3.1. Recepción Worringer en Cuba, el caso de Luis de Soto	142

3.1.1. El método psico-histórico: la <i>kunstwollen</i>	150
3.1.2. Factores que condicionan la voluntad de forma: nacionales, temporales e individuales	159
3.2. La activación y circulación de las ideas en el campo de la crítica de arte: la voluntad de forma	169
3.2.1 Un primer momento: el método histórico-formal	179
3.2.2. Factores nacionales: lo geo-psicológico y lo etno-psicológico	183
3.2.3. Factores temporales: la época y la generación	187
3.2.4. Factores individuales: filosófico, político, social, económico y cultural	196
CONCLUSIONES: Del contrapunto a la semilla	210
ANEXOS	219
BIBLIOGRAFÍA	221

*Uno depende del azar y no escoge tanto como se cree,  
a lo sumo puede decir que no a algunas cosas.*

MIS PÁGINAS MEJORES

**Max Aub**

*Es absurdo preguntarse qué significa un girasol o la lluvia. A parte de la explicación científica de estos fenómenos, existe una experiencia humana de estas cosas que escapa a una descripción exclusivamente causal. Lo que siempre domina en el arte es la presencia del hombre. Detrás de un cuadro y frente a él hay siempre un hombre. El creador y el contemplador. La expresión siempre se logra a través del objeto concreto, pero la vida del hombre es el único tema. El estrato básico es el ser humano con sus angustias, sus alegrías, y sus visiones. Sin esto nuestra realidad se desmoronaría.*

PALABRAS AL CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN

“EXPRESIONISMO ABSTRACTO 1963”

**Edmundo Desnoes**

## Introducción

### El pasado no se recupera, se restaura

*Querer transformar las cosas equivale a tocarlas de otra  
manera.*

**Dinosauria soy**

GRAZIELLA POGOLOTTI

En 1958, en la ciudad de Santiago de Cuba –para entonces todavía conservadora y academicista en el ámbito plástico– se edita y circula de manera clandestina uno de los textos más controversiales de la crítica de arte cubano: *Conversación con nuestros pintores abstractos* de Juan Marinello. Como el título indica, el texto iba dirigido a un sujeto concreto, nuestros pintores abstractos, y tenía una intención dialógica, se trataba de una conversa. Y, en efecto, fue un ensayo que Marinello estructuró a manera de conversación. Si bien su interlocutor carecía de voz propia y presencia, de manera perspicaz el ensayista lo traía al diálogo a partir de retomar las teorías e ideas que defendían un sector de la crítica de arte y un grupo de artistas que se llamaban a sí mismos abstractos. Después presentaba un contraargumento a aquellas ideas, siempre anclando en la defensa del arte figurativo. Optar por estructurar su ensayo a modo de conversación no fue una elección al azar, por una parte, Marinello estaba retomando la misma forma dialógica que había tenido la polémica abstracción-figuración en la crítica de arte cubano de los cincuenta. Un diálogo que en aquel momento implicó una disputa, un desacuerdo, un contrapunteo donde cada parte presentaba su postura y la contraria respondía, lo que permitía que fuera posible el intercambio y la movilidad.

Junto a la función dialógica, es esencial resaltar que el ensayo tenía una fuerte intención pedagógica, propia de todo el discurso de Marinello. Apelaba a un viejo recurso literario –muy popular en la crítica– que ya habían puesto en práctica figuras como Manuel Altamirano en *Cartas a una poetisa* (1872) o Jorge Romero Brest en *¿Qué es el arte abstracto?* (1953) y que consistía en que el maestro –o una figura de autoridad en el tema a tratar– enseñaba a su joven discípula –en ambos casos se trataba de una mujer– qué es la poesía o el arte abstracto a partir del sistema pregunta-respuesta. El maestro iba respondiendo a las inquietudes de su alumna a partir de capítulos o apartados que funcionaban como lecciones en donde, partiendo de una pregunta, la respuesta se construía, la mayoría de las veces, comenzando por señalar las ideas incorrectas que circulaban al respecto de estos temas; después se apuntaban a marcar que *no era* la poesía o la abstracción –en cada caso–, derrumbar los mitos y errores que existían en la época, para finalmente, dar su alegato final sobre el tema. En el caso de *Conversación con nuestros pintores abstractos* el objetivo era muy similar, “poner luz” sobre un tema “muy oscuro”, cuestionar lo abstracto en todos los niveles posibles y despojarlo de su valor estético y social. Por lo que, el carácter dialógico del texto tenía como finalidad última cumplir con una función pedagógica y lesionadora. No es de extrañar que, en 1961, justamente el “Año de la Educación”, la Imprenta Nacional de Cuba sacara veinte mil ejemplares de aquel ensayo de Marinello como parte de una estrategia de educación artística y adoctrinamiento.

Paradójicamente, aunque el título del ensayo pretendía abrir una conversación lo que terminó provocando fue el cierre de la misma. Sus palabras quedaron como la conclusión del tema, la última estocada. Esto se potenció en 1961, justo un año antes de “Palabras a los intelectuales”, cuando el ensayo fue reeditado y difundido convirtiéndose en uno de los textos canónicos para acercarse al arte abstracto cubano de los cincuenta. En este sentido, como diría Ernesto Menéndez-Conde, se podría pensar *Conversación con nuestros pintores abstractos* como el

primer manual de censura artística de la Cuba revolucionaria.<sup>1</sup> Al ensayo de Marinello se sumaron durante los sesenta la reedición de un conjunto de publicaciones de los cincuenta que estaban enfocadas en el detrimento y reproche a la abstracción cubana; textos principalmente de miembros del Partido Socialista Popular (PSP) que se presentaron como la postura más recurrente y con mayor fuerza en el discurso crítico de los cincuenta sobre la polémica abstracción-figuración.<sup>2</sup> Sin duda, “el soliloquio de la crítica de orientación marxista era también una distorsión de la memoria histórica.”<sup>3</sup> En consecuencia, el uso parcial de los archivos de los cincuenta en los primeros años de la revolución es resultado de la nueva política cultural que demandaba la construcción de un arte que resaltara y defendiera lo nacional, y lo nacional implicaba, en primer lugar y, antes que nada, el apoyo y la defensa incondicional a la revolución, pero, sobre todo, a su líder, Fidel Castro. Por lo que la memoria, el pasado, el presente y el futuro se construyeron bajo la sombra de aquel paradigmático veredicto: “con la Revolución todo, sin la Revolución nada.” En dicho camino la abstracción y el discurso de la crítica de arte que estuvo en su defensa quedaron relegados.

Si bien las publicaciones de los miembros del PSP proliferaron en los primeros años de la revolución, es cierto que hacia los ochenta comienzan a circular una serie de textos que pretenden retomar la década de la abstracción cubana, revisitarla y renombrarla. Destacan los trabajos de Adelaida de Juan,<sup>4</sup> Antonio Eligio Fernández (Tonel), Yolanda Wood, Rufo

---

<sup>1</sup> Menéndez-Conde, Ernesto, *Trazos en los márgenes. Arte abstracto e ideologías estéticas en Cuba*, (Madrid-NY: Ediciones Dador, 2019).

<sup>2</sup> Un ejemplo de ello son los textos: *Estética y Revolución* (1963), *Itinerario estético de la revolución cubana* (1979) y *Ensayos sobre arte y literatura* (1982) de José Antonio Portuondo; así como *Letra con filo* (1983) de Carlos Rafael Rodríguez, 1983. Ernesto Menéndez-Conde señala que estas reediciones comenzaron a incrementarse principalmente a partir de las palabras de José Antonio Portuondo para el Primer Festival Universitario de Arte Contemporáneo. Su objetivo era evitar que proliferara lo abstracto. A partir de 1976 esta política editorial cambia pero sin duda dejó un hueco significativo en la historiografía del arte cubano.

<sup>3</sup> Menéndez, *Trazos en los márgenes*, 36.

<sup>4</sup> “La plástica en Cuba en 1953” donde se alude a los escenarios que llevan al artista a la no-figuración planteándose que la abstracción en Cuba fue resultado de la coyuntura histórica y la aceptación en el país de los valores plásticos internacionales.

Caballero, Pedro de Oráa<sup>5</sup> y Graziella Pogolotti.<sup>6</sup> De modo general, estas investigaciones estuvieron encaminadas a retomar las ideas de los artistas abstractos cubanos y demostrar la fuerza que tuvo esta tendencia en la Isla. Ellos vieron la necesidad de rescatar el capítulo abstracto del arte cubano, asumir la abstracción como un camino distinto al de la academia y la vanguardia en la búsqueda de la identidad nacional pero igual de auténtico y necesario. Lo abstracto como una manera muy particular en que se da “lo cubano” fuera de estereotipos y de lo figurativo. En definitiva, si bien hacia los noventa la abstracción era un tema tratado con cierta regularidad y se intentaba señalar su incidencia en la construcción del campo artístico<sup>7</sup> y en el rol social del arte, lo cierto es que la abstracción cubana de los cincuenta seguía siendo un tema general en nuestra historia del arte, supeditado a otras polémicas e investigaciones.

Es realmente hasta medio siglo después que este tema es retomado en un intento por reconstruir la historia de nuestro arte abstracto, las ideas críticas que lo acompañaron, los espacios de exhibición y los grupos que nuclearon a los principales artistas. El 2001 es un año determinante en este sentido, por una parte, es el año en que la abstracción cubana entra al museo tras su reapertura, se inaugura la sala permanente de pintura abstracta de los cincuenta, “Otras perspectivas del Arte Moderno”, en el Museo Nacional de Bellas Artes. Por otro lado, es el año en el que la revista *Arte Cubano*, junto a Luz Merino Acosta, publica un dossier en el que

---

<sup>5</sup> “Vigencia y continuidad de la pintura abstracta”, “Actualidad del Arte abstracto” en *Visible e invisible* y “Trayecto de los Once”.

<sup>6</sup> “La pintura abstracta y la dictadura” en *Experiencia de la crítica* (defiende la postura de que el valor de una obra de arte no está únicamente supeditado a su contenido o mensaje) y “Los Once en el viraje de los cincuenta”.

<sup>7</sup> Aquí estamos entendiendo campo artístico desde la perspectiva de Pierre Bourdieu de campo intelectual, un concepto que comenzó a desarrollar desde 1966 en el texto “Campo intelectual y proyecto creador” y que fue profundizándose en otros escritos posteriores. Al pensar el campo intelectual Bourdieu lo hace desde la analogía con el campo magnético. Hay agentes dentro del campo que establecen relaciones de fuerza, en este caso, de lucha y conflicto por el poder simbólico que les da legitimidad y autoridad dentro del campo. Por lo que estos agentes tienen la capacidad de ingerir en el propio campo y modificarlo, no son meros elementos. Ellos están determinados por su posición en el campo y su poder depende de esa posición que ocupen. Además de los agentes, el campo intelectual está constituido por instituciones y sus reglas. La manera de interactuar en el campo se da a partir de acuerdos que se establecen entre las jerarquías. Por último, al hablar de campo intelectual Bourdieu hace referencia a la importancia de cierta autonomía en este campo con respecto a condiciones políticas, sociales o económicas. |

salen a la luz un grupo de textos críticos que se publicaban en los cincuenta enfocados en entender y defender el arte abstracto cubano. Textos que originalmente fueron publicados en soportes culturales o de variedades sumamente prestigiosos de la época como *Noticias del Arte*, *Lyceum*, *Ciclón* o *Nuestro Tiempo*. Con ello no quedó la menor duda de que la crítica cubana de los cincuenta con respecto al arte abstracto tuvo en realidad dos polos: uno liderado por críticos como Juan Marinello, José Rodríguez Feo, José Antonio Portuondo y los miembros del PSP que veían en la abstracción una postura facilista, degenerada, superficial y enajenante; una respuesta pasiva ante el convulso momento que vivía el país; y otro encabezado por críticos como Joaquín Texidor, Salvador Bueno, Rafael Marquina, Loló Soldevilla junto a artistas como Mario Carreño, Marcelo Pogolotti y Pedro de Oraá que defendía el movimiento abstracto, planteaban que la abstracción no estaba completamente desligada de la realidad, sino que la interpelaban, no desde su representación verosímil, sino a partir de recursos plenamente plásticos como el color y la forma. Además, argumentaban que, los artistas, en su proceso creativo, partían de los conflictos del hombre contemporáneo y que, por tanto, sus obras estaban en conjunción con el presente y constituían un nuevo modo de darse lo cubano.

Sin duda, a partir de los dos mil se ha abierto el espacio a dialogar, cada vez con mayor frecuencia, con la abstracción cubana y la crítica que la acompañó. El propio texto de Luz Merino, *Espacios críticos habaneros del arte cubano: la década del 50* (2015) es un acierto al delimitar el contexto de la crítica cubana de los cincuenta y los espacios ciudadanos en los que se movían: las nuevas zonas culturales de la ciudad de La Habana, las galerías, museos, instituciones; pero también esos espacios virtuales en los que interactuaba la crítica como fueron los soportes escritos: suplementos literarios que permitieron el debate y cuestionamiento sobre el presente que vivía el arte cubano. Así como las tertulias, el desarrollo del coleccionismo de arte moderno en la Isla o los inicios de un mercado del arte. Todos estos espacios hacían posible que la crítica

de arte se fuera consolidando, eran espacios donde se evaluaban y legitimaban las obras de arte y los artistas y, por supuesto, eran espacios donde la polémica abstracción-figuración tenían lugar.

Además de la labor continua de Luz Merino han proliferado durante estos últimos veinte años trabajos sobre la abstracción cubana de los cincuenta. Por ejemplo, los estudios de Israel Castellanos sobre las exposiciones más importantes de los grupos abstractos: “La otra y casi olvidada Bienal de La Habana” (2006), “Una Bienal que tuvo su Antibienal” (2006) y “Otro Salón que tuvo su Antisalón” (2007), todos textos para la revista *Revolución y Cultura* donde es evidente la persistencia de Castellanos por presentar y comentar todo lo que desató en el ámbito plástico y crítico el desarrollo de la II Bienal Hispanoamericana de Arte (1954) en La Habana. Un acontecimiento que, por supuesto, tuvo importantes repercusiones sociales, políticas y estéticas. Actualmente, los investigadores que se dedican a estudiar y actualizar esta década son Ernesto Menéndez-Conde<sup>8</sup> y Abigail McEwen. Ambos desde enfoques diferentes se han interesado por mostrar la impronta del arte abstracto en la Cuba de los cincuenta y su repercusión en la etapa postrevolucionaria, así como la continuidad de esta tendencia en la Isla hasta el inicio del siglo XXI. Nos parece que desde diferentes frentes han insertado a la abstracción en el relato del arte cubano y han puesto sobre la mesa los dos polos del debate.

En este punto se hace entonces importante señalar el tipo de ejercicio que queremos ensayar en este proyecto de investigación. En un primer momento, “La década del contrapunteo” pretende enfrentar la polémica abstracción-figuración desde “otra perspectiva” como la sala inaugurada en el 2001 en el Museo Nacional indica y demanda. El camino que

---

<sup>8</sup> Menéndez-Conde realiza una investigación minuciosa desde los inicios de la abstracción cubana hasta el 2010, aproximadamente, en sus tres tomos de *Trazos a los márgenes. Arte abstracto e ideologías estéticas en Cuba* (2019), donde su foco de interés está en reconstruir los debates estéticos e ideológicos que suscitó la abstracción desde su irrupción y ruptura con la vanguardia en 1950 hasta el siglo XXI.

proponemos seguir no pretende reconstruir la historia del arte abstracto cubano de los cincuenta. Tampoco explicar porqué los artistas optaron por la no-figuración, si fue una cuestión de moda o resultado de una búsqueda genuina en la plástica de lo cubano. Tampoco apuntaremos a describir las particularidades del arte abstracto cubano y lo que lo distingue, o como la abstracción refleja “lo cubano” fuera de los estereotipos de la mulata, el negro o la rumba, sino que su representación de la cubanidad se da en los colores, el clima y la condición geográfica de la Isla presente en las pinturas no-figurativas. Ciertamente son temas que serán tocados, pues son medulares a la polémica, pero la finalidad no es centrarnos exclusivamente en ellos pues ya han sido abordados en esas otras investigaciones que señalamos con anterioridad.

En esta ocasión, esa “otra perspectiva” que proponemos parte, en primer lugar, de ver la polémica abstracción-figuración desde el foco de la crítica de arte, desde los dos bandos que se delimitaron ante el conflicto. Los antecedentes a este proyecto han dejado en evidencia que en esta década se sostuvo un diálogo, en un sector de la crítica de arte, que estuvo centrado en un debate sobre lo abstracto y lo figurativo. En esta ocasión nosotros pretendemos en un primer momento acotar que este diálogo se da a manera de contrapunteo, de disputa y enfrentamiento a diferentes niveles y de diferentes maneras. Menéndez-Conde en *Trazos en los márgenes. Arte abstracto e ideologías estéticas en Cuba* (2019), logra reconstruir parte de estos debates e identifica dos líneas discursivas estratégicas claras a partir de las cuales se construye lo que nosotros llamamos el contrapunto. Estas son, en los discursos de cada bando, su estructura y los procesos argumentativos, se enfocan en: (1) defender su punto, ya sea la figuración o la abstracción, y presentarlo como “el” auténtico exponente del arte cubano y (2) confrontar al bando contrario y tratar de desestabilizarlo. A partir de estas estrategias contrapuntística del discurso es posible reconstruir la polémica; exponer cómo un mismo problema es visto por cada parte. Como también es posible reconstruirla, a partir de un trabajo profundo de archivo en las revistas y

soportes literarios de la época. En ellos se evidencia como los críticos se responden unos a otros, lo que nos haría pensar en contrapuntos unívocos, por llamarlos de alguna manera, dirigidos a responder a una persona y a un texto específico<sup>9</sup>. Como también es posible identificar los perfiles de las revistas, soportes literarios y culturales, sus preferencias por uno u otro bando. Este trabajo de reconstruir el diálogo paso a paso, respuesta a respuesta, de volver atentamente a las fuentes originales, es un trabajo que le debemos a nuestra historia del arte y del pensamiento cubano porque todavía no existe pues las revistas de la época y los artículos sobre esta polémica en particular, no han sido reeditados o compilados en su totalidad, de muchos se cuenta solo con los originales en la Biblioteca Nacional de La Habana y su acceso es bastante restringido. Este sin duda ha sido uno de los retos más grandes a los que se ha tenido que enfrentar esta investigación.

La idea de pensar la polémica desde el contrapunto es fascinante porque nos permite pensar, en palabras de Rafael Rojas, en “campos de batalla”<sup>10</sup>. Y esto hace posible delimitar las problemáticas e inquietudes de la época, los temas de interés, el estado del conocimiento del arte y con ello poder señalar bandos. Pero también es cierto que en el campo de batalla la delimitación no siempre es tan precisa, algunas figuras o discursos oscilan en ambos bandos o no pertenecen plenamente a ninguno. Existen esos “otros” o “los terceros”, “los inclasificables”, que dotan entonces a la polémica de una riqueza y peculiaridad excepcional abriendo espacios donde el debate se vuelve engorroso. En esta línea, uno de los objetivos de esta investigación es precisamente retomar algunos de estos “terceros” y enriquecer el debate.

Ahora bien, esta idea del contrapunto es nuestro lugar de partida, la mayoría de las investigaciones han llegado hasta aquí. Nosotros pretendemos dar un paso más y señalar que sí,

---

<sup>9</sup> Por ejemplo, el caso de la polémica entre Jorge Mañach y Juan Marinello.

<sup>10</sup> Conversación con Rafael Rojas viernes 22 de octubre del 2021 en la Librería Rosario Castellanos.

ciertamente se da un enfrentamiento en estos años entre lo abstracto y lo figurativo que se construye a manera de contrapunto. Un campo de batalla donde se concibe lo abstracto y lo figurativo como dos polos opuestos y en tensión sostenida; como dos conceptos mutuamente excluyentes. Es decir, no solo se trata de dos tendencias plásticas opuestas, se trata de dos maneras de concebir el mundo y el arte, así como dos formas de percibir el rol de la creación artística en la sociedad. Ahora que conocemos un poco más este enfrentamiento entonces se hace indispensable cambiar o sumar a la pregunta por ¿cuál es el debate y cómo se construye? la cuestión de ¿cuáles son las fuentes teóricas y filosóficas de este contrapunteo cubano? Es decir, porqué el debate se construye a manera de opuestos y en qué pensamiento teórico tienen su origen esta construcción. Y ese es el objetivo principal de esta investigación, rescatar las fuentes teóricas del contrapunto entre lo abstracto y lo figurativo en la crítica de arte cubano de los cincuenta. Esto es, hay una dimensión filosófica en esta disputa de la que todavía no se ha hablado. ¿Con qué ideas piensan los críticos cubanos?, ¿cuál era el conocimiento teórico y filosófico que primaba en el pensamiento cubano de los cincuenta?, ¿cómo esas ideas se transforman y toman cuerpo en un contexto determinado?, ¿cómo esas ideas influyen en ese contexto, en la construcción del campo artístico y en la repercusión social del arte? Por demás, ¿quién es el agente que pone a circular las ideas y que hace posible que el pensamiento filosófico y teórico cobre vida social?

Este proyecto es un intento por llegar a las ideas con que se piensan otras ideas, es una búsqueda para resituar las fuentes de un debate. Lo que implica un enfoque desde la historia crítica de las ideas filosóficas, desde la transculturación de las ideas. Un estudio desde la nueva historia intelectual que ha abarcado tanto el estudio de polémicas como la recepción de las ideas. Es por tanto un viaje a la semilla, como lo hemos decidido llamar, una historia que se narra de fin a principio, como el cuento de Alejo Carpentier, que busca el origen, pero sabiendo que la

verdadera riqueza está en los procesos de transformación, del espacio del tránsito que une principio y fin. Este proyecto es un regreso, sobre los propios pasos, a la condición primera. Así, al buscar el origen de las ideas que acompañan a la crítica y la manera en que esas ideas se transforman y asumen en la sociedad y el pensamiento cubano de los cincuenta, nos acercaremos al lugar desde el que dos sectores de la intelectualidad y la plástica están entendiendo el arte y desde dónde construyen sus relatos de la historia del arte y su idea de “lo cubano”. En definitiva, este viaje nos llevará a comprobar la fuerza de las ideas en una sociedad.

Por demás, esta investigación quiere inscribirse dentro de los estudios recientes sobre la abstracción latinoamericana de posguerra, en un intento por reconstruir las rutas abstractas, las múltiples formas que asumió esta tendencia estética en América Latina, así como los discursos y los debates que desató la no-figuración. Un ejemplo claro de todas estas investigaciones se encuentra compiladas en el libro *New geographies of abstract art un postwar Latin America* (2019), editado por Mariola V. Alvarez y Ana M. Franco. Allí se reúnen una serie de textos que pretenden, dicho en palabras de sus editoras: “contribuir a este creciente discurso, defendiendo la expansión de las historias cada vez más estrechas del arte abstracto, proporcionando matices a las formas de arte familiares e incluyendo una gama más diversa de voces.”<sup>11</sup> En este sentido, las investigaciones allí publicadas intentan ser disruptivas. Por ejemplo, cuestionan patrones como circunscribir exclusivamente el arte abstracto latinoamericano como “la ruta” a la modernidad y como un intento tras la posguerra de arrevatarle a Europa el liderazgo en el arte. O buscan explorar ejemplos de pintura gestual y otras prácticas abstractas que conviven en la época con la abstracción geométrica –llamada en sudamérica como concreta– que ha sido la más estudiada gracias al posicionamiento que le dieron los coleccionistas y curadores. Otros

---

<sup>11</sup> Alvarez, Mariola V. y Franco Ana M, “Introduction”. En *New geographies of abstract art un postwar Latin America*. (New York: Routledge, 2019), Kindle e-book. (La traducción es de la autora).

investigadores buscan romper con el estudio de la abstracción latinoamericana exclusivamente desde los ejes de países como Venezuela, México y Brasil para explorar otros espacios en Centro América y la zona Andina. Y desestabilizar la idea de que París y otras naciones europeas inventaron el arte abstracto –o moderno– al que Estados Unidos acabará reclamando como propio para más bien mostrar la manera en que Estados Unidos se suma y modifica al proyecto de la vanguardia europea. En esta línea de rupturas, nosotros también queremos pensar la abstracción cubana de posguerra desde un enfoque diferente. Pensar la polémica desde nuevas aristas, esto es, desde sus fuentes teóricas y filosóficas y la recepción que tuvieron en la Isla. Lo que implica dejar de circunscribir exclusivamente la polémica a un asunto puramente plástico o a cuestiones políticas e ideológicas. Sino abrir el espacio para pensar la polémica desde la vida social del pensamiento filosófico.

En este punto vale la pena puntualizar porqué hemos decidido escudriñar la dimensión filosófica de esta polémica desde el interior de la crítica de arte. Y es que, en esta década, la crítica de arte juega un rol esencial en la construcción del campo artístico cubano y del pensamiento intelectual. Esta crítica va más allá de construir un discurso especializado que funciona como “traducción” de las obras, el crítico en estos años no es un simple mediador que no tiene injerencia sobre la producción artística o la recepción de las obras. Al contrario, la crítica juega muchos roles, entre ellos, por ejemplo, logra insertar a la abstracción como parte del sistema de modernización que vivía la Isla. Por demás, en estos años la crítica estuvo fuertemente vinculada a la obra plástica. Como reconoce Menéndez-Conde, “Con el arte abstracto la palabra escrita queda estrechamente vinculada a la imagen visual. La imagen abstracta encarna un aparato conceptual, una alternativa estética y dimensión ética que se revela por medio de la palabra”.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Ernesto Menéndez-Conde, “Arte abstracto e ideologías estéticas en Cuba” (Tesis de doctorado, Duke University, 2009), 65. <https://es.scribd.com/document/79926970/Ernesto-Menendez-Conde-Arte-Abstracto-e-ideologias-en-cuba>. (Consultado el 1 de junio del 2021).

Lo que importa entonces es, además del debate y sus fuentes teóricas, *cómo* y *quiénes* se interesan en presentar lo abstracto y lo figurativo como opuestos. Nos interesa ver cómo el crítico pone en activación y a circular las ideas, como el crítico construye el campo artístico y, también, el campo del pensamiento.

Entonces, en este viaje de regreso a la semilla hemos decidido optar por una metodología que sigue el modelo de Ortiz en *El contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*.<sup>13</sup> De manera verdaderamente magistral, Ortiz logra presentar en este texto los contraste entre el tabaco y el azúcar, a la vez que hace visible los procesos del “blanqueamiento del tabaco” y de “negritud del azúcar”, es decir, muestra los procesos de transculturación de cada uno de estos productos que considera la base de la economía y la vida cubana. En consecuencia, Ortiz nos servirá como modelo en el campo del pensamiento. Su ensayo nos permite, en primer lugar, entender una realidad tan compleja como el contrapunto, en la cual, las tensiones y los contraste entre opuestos no significan la anulación o la negación de uno de ellos, en el contrapunto es posible hacer presente en tensión las dos partes. En segundo lugar, su texto nos permite tejer de una manera muy peculiar los modos en que las ideas, los pensamientos, las teorías o formas de vida sufren procesos de transformación que llevaban a algo completamente nuevo. Así como la azúcar llega de Europa y se transforma en las tierras del Caribe, así las fuentes teóricas de este contrapunteo

---

<sup>13</sup> El texto está dividido en dos grandes partes: la primera parte se construye completamente a manera de disputa, de enfrentamiento, es la parte contrapuntística por excelencia dice Mario Santí. En ella se estudian de manera paralela el azúcar y el tabaco, se hacen notables sus diferencias y puntos de encuentro. Esta disputa no pretende separar los elementos lo que hace es presentarlos juntos, presentar la polifonía, la manera que se hace presente la diversidad y la convivencia de opuestos. Porque esa es la mayor riqueza del contrapunteo, encontrar los puntos de encuentro y desencuentro entre los elementos, los espacios en los que un argumento depende del contrario para poder construirse y los espacios en los que cada argumento es completamente independiente. Mientras que el segundo apartado está un poco más estructurado y diseccionado por temáticas, en este sentido es un apartado más armónico, como menciona Zaramella, porque las divisiones se suceden por orden temático y lógico, una cosa lleva a la otra. Aquí se hace evidente el trabajo de investigación profundo que realiza Ortiz para adentrarse en los procesos económicos, políticos, sociales y culturales que generan la transculturación.

sufrirán variaciones y adaptaciones en la academia y en la crítica cubana de los cincuenta. En este sentido, la teoría de la transculturación no solo es esencial para la polémica cubana sino para el estudio en general de la modernidad latinoamericana porque, junto con otras teorías –como la colonialidad del poder, la antropofagia, la hibridez, los estudios decoloniales y poscoloniales– la idea de transculturación permite entender cómo se dan los procesos de mezcla entre lo que proviene del centro con la periferia, la mezcla de lo vernáculo con las “culturas interiores” como las llama Ángel Rama.

Es decir, el estudio de la transculturación etnográfica que hace Fernando Ortiz en el caso cubano sirve para entender otros procesos de intercambio, traducción, reciclaje cultural y resistencia que se aplicaron en la modernidad. Y esto permite entender no solo *cómo* se da el proceso de tránsito sino cómo *es* ese producto final, complejo y simbólico, que surge de la mezcla. Como última nota, como señala Fernando Coronil, Ortiz nos recuerda algo crucial, las fronteras culturales son dispersas, variables, fluctuantes, son artificios.<sup>14</sup> Y esta idea es esencial para recordar que las fronteras entre la teoría y su recepción, así como los límites entre los bandos pueden ser delimitados, pero también tienen zonas oscuras y turbias donde se borra la línea divisoria. Este principio es esencial para adentrarnos en la polémica cubana.

Como última nota con respecto a los procesos de transculturación, en el caso específico del debate cubano y el origen de sus fuentes teóricas, tenemos presente que son varios los procesos, etapas o niveles del tránsito. Las ideas atraviesan por un proceso reinterpretación y adaptación, pero también por un proceso de traducción lingüística que siempre va cargado de cierta labor creativa por parte del traductor.

---

<sup>14</sup> Coronil, Fernando. "Transculturation and the politics of theory: countering the center, cuban counterpoint". En *Cuban counterpoint. Tobacco and sugar* de Fernando Ortiz. (Durham and London: Duke University Press: 1995).

Mientras que la estrategia narrativa que nos permitirá conectar las fuentes teóricas con el debate cubano estará inspirada y guiada por la propuesta del manejo del tiempo que hace Alejo Carpentier en *Viaje a la semilla* (1944), comenzaremos con el final de esta historia (presentando el debate) y cuestionaremos si realmente se trata de un final; después partiremos al origen (las fuentes teóricas y filosóficas) para finalmente, estudiar a detalle el espacio del tránsito, allí donde se encuentran las claves propias del debate abstracción-figuración en la Isla.

En un primer capítulo situaremos el contexto cubano que da lugar a ideas posibles en el arte y en el pensamiento intelectual, situaremos la modernidad de los cincuenta. Esto implica analizar cuál era el contexto histórico, social y económico de la Isla, los detonantes de la modernidad y cómo funcionaba el sistema del arte cubano dentro de esa nueva era, cuáles eran las principales tendencias en la plástica, cómo se organizaban los artistas, los espacios de exposiciones y soportes en los que se dieron a conocer, acciones que emprendieron, salones, etc. Ahora bien, el hilo rector de este capítulo es el crítico, en este caso, no se trata de una mirada a la crítica con la intención de rescatar “la figura del crítico” o una voz particular de los cincuenta, ya sea Texidor o Marinello, ejercicio que sin duda sería muy interesante y que también le debemos al arte cubano. Más bien, el interés está en cómo interactúa en ese contexto la crítica de arte, cómo se mueve, la función que desempeñan, su formación, circunstancias sociales, lealtades y su relación con el público. Sobre todo, señalar lo que el crítico posibilita y genera en el campo artístico, cómo pone en acción las ideas y qué papel tienen éstas en la sociedad. Ese será nuestro primer momento porque al saber el posicionamiento que tiene la crítica podremos comprender mejor su impacto social y su fuerza cuando pone en activación las ideas. Principalmente en esta década en la que la filosofía se socializó como un campo de confrontaciones y se le exigía constituir sociedad, ciudadanía y existencia. Un momento en el que las ideas estaba fuertemente vinculadas al proceso de la modernidad. Entonces, para llegar al estudio del trasfondo filosófico

de la polémica es esencial puntualizar quién y cómo hace circular estas ideas y cómo las pone a accionar, en este caso, esa tarea la ejecutará, junto a los intelectuales, el crítico de arte.

Mientras que el segundo capítulo tendrá tres momentos. Partimos de considerar la polémica abstracción-figuración a manera de contrapunto para después hacer el viaje de regreso a la semilla, a las ideas y el pensamiento filosófico del que provienen los argumentos de los críticos cubanos cuando se enfrentan a la polémica. Por último, expondremos la recepción de esas ideas en la Cuba de los cincuenta. Este capítulo nos va a permitir esbozar las vertientes de la polémica, construir el campo de batalla, señalar claramente los bandos y aquellos espacios donde no es posible delimitarlos. Pero además podremos adentrarnos en las corrientes estéticas, filosóficas e ideológicas con las que la crítica estaba en contacto, así como la manera en la que las están leyendo. Como señala Luz Merino, “cada horizonte de expectativas está sujeto a referentes estéticos, ideas filosóficas, una determinada sensibilidad, los paradigmas en circulación y los conceptos y teorías artísticas”,<sup>15</sup> esto es lo que nos interesa desentrañar, a lo que está sujeto ese horizonte de expectativas. Hacia el final señalaremos las implicaciones de los debates en su momento y cómo repercutieron en la historia y la crítica del arte cubano, cuál fue la relevancia de esta polémica en los cincuenta y cómo abrió el campo a las polémicas de los sesenta del arte cubano.

Por último, es propicio resaltar el sentido de volver a la Cuba de los cincuenta hoy y poner a dialogar ideas que se oponen, posturas de la crítica, formas de pensamiento. En primer lugar, es importante que se reconozca que la crítica de arte cubano de los cincuenta no solo estuvo enfocada en las problemáticas entre la Primera y la Segunda Generación de Vanguardia; hubo un sector importante de la crítica que organizó su discurso entorno a la polémica abstracción-

---

<sup>15</sup> Merino Acosta, Luz, *Espacios críticos habaneros del arte cubano: la década del cincuenta* (La Habana: Ediciones UNION-UH, 2015), 26.

figuración y, de hecho, esta fue la polémica por excelencia de los cincuenta, la más controversial y la que dio más de que hablar a la crítica, sin embargo, fue también la primera que se invisibilizó tras el triunfo de la revolución a partir de un manejo conveniente de los archivos. Esta fue la polémica que condensó las discusiones e inquietudes sobre el arte que estaban presentes en las otras polémicas de la época porque, en la abstracción-figuración, están presentes las preocupaciones por lo nacional frente a lo extranjero, la academia en oposición a la vanguardia y la relación entre el arte y la sociedad, las cuales a su vez son las tres líneas temáticas más recurrentes en el discurso crítico de la época.

Pero la polémica abstracción-figuración no solo tuvo un papel contundente en los cincuenta sino que, si somos capaces de regresar atentamente a ella sesenta años después, podremos constatar que fue una polémica que exigió y desencadenó una manera nueva de entender el arte y su participación en la sociedad cubana, que abrió a nuevas discusiones dentro del campo artístico y que preparó el terreno para las controversiales polémicas de los sesenta del arte cubano (la relación arte-política y arte-sociedad). Por lo que la polémica abstracción-figuración es una especie de nudo, una coyuntura, un parteaguas que condensó las preocupaciones de inicios de siglo y que abrió a las interrogantes de la segunda mitad de la centuria. Por lo que es esencial estudiar el pensamiento filosófico que las sustenta y las ideas de las que ellas son herederas. Será esta búsqueda del origen y la transformación la que nos permitan entender con mayor claridad aquel momento del arte cubano y su posterior repercusión.

Por otro lado, la clave de regresar a estos años está en la manera en que volvemos a ese tiempo *que-no-es-exactamente-el-pasado*, al que Garziella Pogolotti llamaría el *cuarto tiempo de la memoria*: “un tiempo que no se recupera. Se salva porque se reconstruye y se reinventa día a día, porque se vuelve a escribir sobre la experiencia virgen de cada mañana”.<sup>16</sup> No podremos

---

<sup>16</sup> Pogolotti, Graziella, *Dinosauria Soy* (La Habana: Ediciones UNION, 2011), 10.

recuperar los cincuenta, pero si podemos reconstruir y restaurar la historia y la memoria de aquellos años. De hecho, desde los ochenta la restauración de los cincuenta entró en proceso. Se restaura cuando somos capaces de mirar la historia desde una nueva conciencia, entendiendo que el relato histórico es una construcción, una creación, somos herederos de una historia construida; entonces, desde ahí, somos capaces de entender que es posible y necesario escudriñar en todas las otras posibilidades de ese mismo hecho histórico que algún día nos construyeron. Y cuando desde ese lugar hacemos una visitación al pasado entonces es que somos capaces de restaurar, de prolongar la vida de algo o alguien desde una nueva dimensión que nos permite verlo y disfrutarlo con ojos nuevos. Por demás, las reflexiones que surgen de esta restauración permiten que avance la historia, que nos podamos hacer nuevas preguntas y que se abra el espacio a nuevas posibilidades. En definitiva, cuando pensamos en restaurar los cincuenta lo hacemos desde este lugar, buscando el avance de la historia del arte cubano, reconstruyendo el discurso desde perspectivas que rompen los marcos del cuadro.

Sin duda, esta es una época que sigue demandando que regresemos a ellas, incluso setenta años después, después del triunfo revolucionario y después de la muerte del líder de aquella revolución, después del quinquenio gris, del período especial, de la crisis de los balseros, después de haber vivido el 11 de julio del 2021 y de que nuestra generación de cubanos cambiara el emblemático lema ¡Patria o Muerte! por ¡Patria y Vida! Es una década que, para verse desde esa “otra perspectiva” se mira desde la distancia, la distancia temporal y física que, como dijo la propia Graziella un día, hace posible tocar las cosas de otra manera para transformarlas.

## I.

### El campo que hace posible las ideas: la crítica de arte en el contexto de la modernidad

*La abstracción es una de las conquistas más extraordinarias del modernismo.*

**Entrevista, 1999**

PEDRO DE ORAÁ

*No serían los hechos los que conmueven a los hombres sino las palabras sobre los hechos.*

EPICTETO

El 18 de abril de 1953 se inaugura en la Galería del Centro Comercial La Rampa la exposición “Once pintores y escultores”, una muestra colectiva de pintura abstracta organizada por Guido Llinás y Tomás Oliva, y auspiciada por la Dirección General de Cultura. Es un hecho que la ciudad de La Habana ya había presenciado para este momento otras exposiciones de pintura abstracta como la temprana “Estructuras pictóricas” (1949) de Sandú Darié en el Lyceum o las dos exposiciones que funcionaban como antesala a la muestra de abril del 53: “15 pintores y escultores jóvenes” entre el 16 y 26 de febrero de 1953, en la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo y una muestra en Galería de Matanzas el 5 de abril de 1953. A pesar de esto, lo cierto es que “Once pintores y escultores” era un acontecimiento sin precedentes y único en la historia del

arte cubano. Aquel día quedó configurado el grupo Los Once.<sup>17</sup> Lo significativo de aquel evento no se reduce a una muestra de pintura abstracta, esa tendencia que estaba dando tanto de qué hablar en Isla en pleno 1953. Lo más significativo fue lo que aquella muestra detonó, por primera vez un grupo de artistas cubanos se organizan y reconocen como una “nueva generación”,<sup>18</sup> y esto lo hacen de manera consciente, asumiendo una postura que hasta entonces no se había visto en la Isla. Aquellos jóvenes se sabían parte y agentes de nuevos tiempos.

De Los Once se podría decir mucho, que el grupo tuvo una vida relativamente corta – funcionando de 1953 a 1955– pero a la vez una vida muy activa. Podríamos decir que con ellos la matemática fue exacta solo una vez, en aquella muestra del Lyceum, la primera y única en que se presentaron once artistas: siete pintores y cuatro escultores, o podríamos mencionar cómo a lo largo de los años sus miembros variaron constantemente.<sup>19</sup> Sabemos que desde “15 pintores y escultores jóvenes” (1953) hasta “Expresionismo abstracto” (1963) participaron en alrededor de quince exposiciones<sup>20</sup> y que jugaron un rol esencial en “Plástica Contemporánea. Homenaje a José Martí”, más conocida como “Antibienal”; una muestra contundente de oposición al

---

<sup>17</sup> Hasta ese momento en Cuba, si bien se podía hablar de generaciones de artistas en la vanguardia y de grupos, estas divisiones habían sido establecidas por la crítica de arte y no como consecuencia de la organización interna de los artistas que se nombraban y agrupan siguiendo un manifiesto o programa. Este evento pasaría muy pocas veces en la historia del arte cubano, de alguna manera, por ejemplo, lo intentaron a finales de la década del cincuenta Diez Pintores Concretos. Como señala Elsa Vega en el catálogo “Uno, dos, tres... ¡Once!”, el fenómeno más similar a Los Once ocurrió veintiocho años después, cuando surge en la Isla el grupo Volumen I, con intereses diferentes a los abstractos del 53, pero con la intención de hacer del arte un instrumento mediador de nuevas sensibilidades. Los casos de Los Once y Volumen I son únicos en la historia del arte cubano.

<sup>18</sup> Pogolotti, Graziella: “Los Once en el viraje de los cincuenta”, publicado en *Revolución y Cultura*, No.1, Febrero, 1999. Recuperado en: [http://www.lajiribilla.co.cu/2011/n506\\_01/506\\_07.html](http://www.lajiribilla.co.cu/2011/n506_01/506_07.html).

<sup>19</sup> El núcleo inicial estuvo constituido por Francisco Antigua, René Ávila, José Ignacio Bermúdez, Agustín Cárdenas, Hugo Consuegra, Fayad Jamís, Guido Llinás, José Antonio Díaz Peláez, Tomás Oliva, Antonio Vidal y Viredo Espinosa. Más adelante se unirían en un grupo más pequeño al que llamaron Los Cinco y que lo conformaron: Vidal, Consuegra, Llinás, Raúl Martínez y Tomás Oliva; para Severo Sarduy este fue el auténtico núcleo de la pintura abstracta cubana.

<sup>20</sup> A continuación se enumeran la lista de exposiciones en las que participaron Los Once según refiere Hugo Consuegra y en el orden en que fueron dadas: (1) “15 pintores y escultores jóvenes” (1953), (2) Galería de Matanzas (1953); (3) “Once pintores y escultores” (1953); (4) “Los Once” Lyceum (1953); (5) “Los Once”, Bellas Artes (1954); (6) “Los Once” Caballeros de la Luz, Camagüey (1954); (7) “Los Once” Galería de Artes Plásticas de Santiago (1955); (8) Galería Habana (1955); (9) “Exposición de Pintores y Escultores Cubanos”; (10) “Contemporary Cuban Group” (1955); (11) Exposición de Collages (1956); (12) “Pintura abstracta cubana en Venezuela” (1957); (13) “Cuatro pintores y un escultor” (1959); (14) “8 pintores y escultores” (1961) y (15) Expresionismo abstracto” (1963).

régimen de Batista quien organizaba un supuesto homenaje al Héroe de la Patria en contubernio con el régimen franquista.<sup>21</sup> Se podría escribir sobre la ausencia de un manifiesto o programa,<sup>22</sup> que incluso sus miembros no tenían la obligación de seguir una línea estética, que profesaban una “auténtica inobservancia a la ortodoxia pictórica”, siendo esto para Oraá su mayor virtud y su mayor impedimento. O que el número once, como señala Vidal, era simplemente resultado del azar, de una coyuntura que los había hecho coincidir.

Sin embargo, preferiríamos hacer énfasis en el elemento más crucial y distintivo de Los Once, su doble herejía,<sup>23</sup> como lo llama Hugo Consuegra, uno de sus fundadores y miembro más activo. Consuegra plantea que la doble herejía de esta generación fue constituirse como una “negación de la negación”, es decir, ellos se separan de la vanguardia cubana que ya era una primera negación, pues se habían constituido desde la Generación del 27 como artistas que rechazaban y rompían con la academia. Y esta postura de doble herejía, de negar a los que habían negado, la toman en un momento en el que la llamada Escuela de La Habana –heredera de esa primera generación de vanguardia– había logrado el reconocimiento y posicionamiento en el mundo internacional del arte después de la exposición “Modern Cuban Painters” en el Museo de Arte Moderno de New York en 1944. En ese punto, los jóvenes artistas cubanos del cincuenta deciden distinguirse de la vanguardia porque, en palabras de Consuegra, “a los 23 años de edad, para mí era lo mismo seguir a Amelia Peláez que imitar a Romañach: ambos testimonios estaban agotados.”<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Los Once participaron activamente en “Plástica Contemporánea. Homenaje a José Martí”, más conocida como “Antibienal”, inaugurada en el Lyceum el 28 de enero de 1954, en oposición al régimen de Batista quien había organizado en La Habana la II Bienal Hispanoamericana junto al Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, perteneciente al régimen franquista. Con la Antibienal, los intelectuales y artistas se unen y se niegan a participar masivamente en este evento pues lo consideraba un ultraje a la patria y a Martí. En su lugar organizan la muestra en el Lyceum de la cual Los Once forman parte.

<sup>22</sup> José Gómez Sicre en una ocasión asumió las palabras de Hugo Consuegra para un texto en *Espacios*, sobre la exposición de 1954 en el Círculo de Bellas Artes, como el manifiesto del grupo, pero el propio Hugo puntualizó que fue un texto que escribió desde su perspectiva personal.

<sup>23</sup> Consuegra, Hugo, *Elapso Tempore* (Miami: Ediciones Universal, 2001), 37.

<sup>24</sup> Consuegra, *Elapso*, 37.

El vínculo más fuerte que unían al grupo, lo que les daba cohesión, era el deseo de poner en movimiento la cultura y para ello consideraban que era necesario romper con la vanguardia y ser agentes de un arte nuevo. Pedro de Oraá bien lo resume cuando señala:

los aglutinaba la amistad, y los identificaba el empeño de conquistar un espacio para manifestarse y afiansarse desde sus individualidades, pero sobre todo los reunía la necesidad de romper el estancamiento cultural, el prejuicio o la hostilidad hacia lo nuevo, el vacío ambiental.<sup>25</sup>

Por todas sus acciones estéticas y cívicas, este grupo marcó una nueva etapa en la plástica cubana, los abstractos cubanos no se consideraban parte de la vanguardia pero si se sabía miembros de una nueva generación, había en ellos un sentido de comunidad. Apostaban por un arte diferente, incluso diferente a lo más moderno hasta el momento, un arte “contrapuesto a todo lo precedente, catalogado por ellos como obsoleto, decadente y sin esencia [...] En este apostar por un arte original se resume una actitud ética que no escapa, por supuesto, de una sostenida voluntad estética.”<sup>26</sup>

En este punto vale la pena hacer una pausa y preguntarnos, ante la evidente impronta de Los Once y su legado indiscutible al arte cubano, dónde es posible ubicar el inicio de todo, ¿está en la exposición de La Rampa?, ¿en las reuniones del Café Las Antillas?, ¿en las noches de insomnio y debate en la casa de Raúl Martínez? ¿El constituirse como grupo y autodenominarse

---

<sup>25</sup> Oraá, Pedro, “Trayecto de Los Once”, la primera versión del texto fue publicada en *La Gaceta de Cuba*, año 34, No.4, julio-agosto 1986, 22-25.

<sup>26</sup> Vega, Elsa, “De aquellos muchachones años de las Antillas”, palabras del catálogo “Uno, dos, tres... ¡Once!”, de la exposición homenaje al cincuenta aniversario de la fundación del grupo Los Once. (La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes, 11 de julio al 14 de septiembre del 2003), 15-16.

“nueva generación” fue algo consensuado o resultado del azar, como el número once? Esta pregunta por el origen va más allá de marcar una fecha fija en el calendario histórico, más bien tiene la intención de escudriñar en las razones más auténticas y los móviles profundos que llevaron al surgimiento del grupo. Y para encontrar esas respuestas es necesario escudriñar en los lugares adecuados, en los archivos que se encuentran fuera de las bibliotecas y las páginas amarillentas de la historia, es necesario buscar en los archivos de la memoria, en esas historias personales que contribuyen y construyen la gran Historia. En este caso, consideramos que una ruta legítima para acercarnos a la condición primera de Los Once es la ruta de las memorias, los recuerdos y las anécdotas compilados a lo largo de los años de algunos de los miembros de aquel grupo, o de artistas abstractos que fueron muy cercanos a él después de su disolución en 1955.

Nos atrevemos a decir que para todos los miembros del grupo Los Once aquella experiencia fue determinante en su vida artística y personal. Por eso abundan sus testimonios sobre esta época, principalmente a partir de finales de los noventa y principios de los dos mil, cuando se estaba retomando en la historiografía del arte cubano la década del cincuenta. Son de crucial importancia las entrevistas que realiza Carina Pino Santos en 1999 a tres pintores abstractos, Antonio Vidal (miembro del grupo), Salvador Corratgé y Pedro de Oraá,<sup>27</sup> donde cada uno cuenta sus recuerdos, las interacciones con los miembros del grupo y lo que los movía en aquellos años. También destacan las memorias de Raúl Martínez en *Yo Publio* (2007) donde compila anécdotas y momentos del grupo que se mezclan con su historia personal de vida, sus batallas como artista y como cubano. Pero, sin duda, las memorias que de manera más vivencial y sistemática han intentado resguardar el origen y trayecto de Los Once son las que se compilan en *Elapso Tempore* (2001) de Hugo Consuegra, un texto cargado de la ironía y el sarcasmo que

---

<sup>27</sup> Aunque Salvador Corratgé y Pedro de Oraá no fueron miembros fundadores del grupo nuclear de Los Once si fueron artistas abstractos vinculados a la abstracción de los cincuenta, grandes conocedores de esta tendencia en la Isla y figuras que se dedicaron a investigar la abstracción cubana y en especial a Los Once.

caracterizaron a su autor y de esa manera tan peculiar que tenía de contar su historia, su verdad. Aquel libro comenzó con la intención de ser un “Recuerdo de Los Once” o un “Recuerdo de Los Once y de Los Otros” y terminó convirtiéndose en las memorias de Consuegra donde la vida de este grupo es el eje que marca los caminos de la narración. En todos estos textos, por momentos, las narraciones y recuerdos se contradicen o no encajan, y es totalmente comprensible, el trabajo con la memoria implica apelar a un tiempo que *no-es-exactamente-el-pasado*, se ven involucradas emociones, perspectivas y lagunas en historias que se han perdido, o que se borraron intencionalmente. En este sentido, Consuegra es muy consciente al anotar en el Primer Prólogo de su libro:

El lector no deberá esperar una narración completa, balanceada o imparcial. Repito, es “mi” recuerdo, según mi memoria, mis archivos, mi conveniencia y mi vanidad, ingredientes que por fuerza tienen que colorear la verdadera historia; pero, en todo caso, mi historia es la única que puedo transmitir.<sup>28</sup>

A pesar de las posibles “incongruencias históricas”, lo cierto es que las memorias han sido un archivo indispensable para el estudio de Los Once. En este sentido, y volviendo a la pregunta sobre la condición primera del grupo, se recuerdan los orígenes de maneras disímiles. Aunque podemos comenzar a reconstruir la historia con el testimonio de Hugo, uno de los más detallados al momento de recomponer el acontecimiento lo más completo posible. Para Consuegra “la cosa comenzó en el VI Salón Nacional de Pintura y Escultura [...] Los Salones

---

<sup>28</sup> Consuegra, *Elapso*, 12.

habían sido muy conservadores, llenos de arte académico [...] Pero el Salón de 1953 fue diferente.”<sup>29</sup> Allí se abrió la posibilidad a presentar obras abiertamente antiacadémicas y de carácter subversivo por lo que, para Consuegra, el VI Salón fue el primer evento que abrió el espacio para presentar una pintura que se separaba de la vanguardia, que optaba por romper con lo figurativo y con las ideas que hasta entonces imperaban sobre lo cubano en el arte y las maneras en que el arte contribuía a la construcción de identidad cumpliendo con un rol social muy específico. Por demás, para Consuegra era importante señalar que el origen estaba en aquel Salón porque ya en él habían participado cuatro de los futuros once abstractos con obras que rayaban en la no-figuración y algunas, como las del propio Consuegra, ya eran plenamente abstractas.

Más adelante Hugo cuenta lo que sucede una tarde, meses después del VI Salón, mientras tomaba sus clases de Proyectos Arquitectónicos III Curso,<sup>30</sup> cuando entra al aula “un mulato muy alto, musculoso, de manos grandes y huesudas y cara de ser inteligente pero escéptico.”<sup>31</sup> Era Guido Llinás. Aquel día lo invitó a participar en una muestra que organizaba junto los pintores jóvenes que habían participado en el Salón, invitación a la que Consuegra accedió. Para él, allí estaba el origen y la paternidad de Los Once, el Salón había sido un detonante, pero Llinás había dado continuidad y forma a lo que allí se había abierto. Para Hugo, Los Once “fue la creación de Guido Llinás [dijo en una entrevista para el periódico neoyorkino *Vanguardia* en 1976], y funcionó gracias a su infatigable trabajo, su capacidad de organización y su tenacidad para vencer los muchos obstáculos que siempre se presentan a la acción innovadora.”<sup>32</sup> Esta

---

<sup>29</sup> Consuegra, *Elapso*, 37.

<sup>30</sup> Hugo Consuegra estudiaba en aquel momento arquitectura en San Alejandro.

<sup>31</sup> Consuegra, *Elapso*, 95.

<sup>32</sup> Consuegra, *Elapso*, 97. (Estas palabras las dijo en una entrevista que le realiza Pedro Monge en 1976 y que se publican en *Vanguardia* bajo el título “Hugo Consuegra en un breve espacio”).

versión sobre el comienzo de Los Once es la que ha prevalecido, con algunas variantes, en la historiografía del arte cubano.

Sin descartar la historia de Hugo, en este punto es conviene retomar uno de los testimonios que, a nuestro juicio, es de los más interesantes sobre el origen de Los Once, del que quizás se ha seguido poco la pista y que puede remitirnos a un principio menos esperado. En las entrevistas que realiza Pino Santos en 1999, Salvador Corratgé cuenta:

El grupo de pintura abstracta que acabó en la denominación de *Los Once* (porque fueron los que se quedaron) comenzó con un proyecto que se gestó con Joaquín Texidor y Roberto Diago; este iba a llamarse los *23 y medio*, pues éramos 23 pintores y el medio sería Texidor, crítico de arte que nos había aglutinado, él iba a hacer el lanzamiento y la promoción [...].

De los *23 y medio* se marchan unos dos o tres artistas; entonces Texidor insiste y plantea que no se les pondría ese nombre sino el de Irun (lugar de nacimiento de un escultor catalán abstracto de fama) y que se quedarían los que desearan hacerlo dentro de esta intención grupal, pero esta idea tampoco cuajó y así cada uno fue tomando su rumbo. Y según mi opinión, es Hugo el que crea prácticamente el grupo de los quince, que expondrían en febrero de 1953 en la Sociedad Nuestro Tiempo [...].

Posteriormente, y ya a fines de los años 50, con su apoyo y con la ayuda de Texidor que nos alentó en la constitución de un grupo de pintura concreta, nos dimos a la tarea de organizarlo con Mijares, Menocal, Rafael Soriano (que en Matanzas estaba

trabajando por su parte lo concreto), y nos encargamos de seducir a Luis Martínez Pedro también alrededor de esta idea e hicimos el grupo Diez Pintores Concretos (Loló Soldevilla, Mijares, Pedro de Oraá, Wilfredo Arcay, Corratgé, Martínez Pedro, Menocal, Pedro Álvarez, Sandu Darie y Rafael Soriano), que realizó su primera exposición en 1958.<sup>33</sup>

En estas líneas Corratgé de manera muy natural y anecdótica está rescatando a una figura esencial en la formación de Los Once, una figura que, ahora que podemos verlo a distancia, nos permite comprender que no solo estuvo presente en las exposiciones como “el crítico de arte de Los Once”, acompañando sus imágenes abstractas con la palabra escrita e intentando explicar las obras y educar al público. Corratgé trae a colación que el crítico de arte Joaquín Texidor estuvo presente desde el principio, desde los primeros intentos de un grupo de artistas por constituirse y reconocerse como generación, es más, el crítico los insita a ello. Texidor no solo es el crítico que en aquella exposición en La Rampa los bautiza con el nombre Los Once, el número ciertamente era una cuestión del azar, como señaló Vidal, pero la idea de nombrarlos por la cantidad de miembros ya había estado presente en un proyecto inicial que gestó el propio Texidor. Él aglutinó a los artistas, fue un agente activo en la gestación de estos pintores como “nueva generación”. Por demás, él no solo influyó en la construcción de Los Once, sino que, como señala Corratgé, fue un detonador también de ese otro grupo de pintores abstractos que se unen a finales de los cincuenta alrededor de la galería Color-Luz y que se llamarán Diez

---

<sup>33</sup> Entrevista de Carina Pino-Santos al artista Salvador Corratgé el 20 de enero de 1999. (Revista *Revolución y Cultura*, No.1, 1999), 23-29. Consultado en: [http://www.lajiribilla.co.cu/2011/n506\\_01/506\\_09.html](http://www.lajiribilla.co.cu/2011/n506_01/506_09.html)

Pintores Concretos –una vez más, el dato numérico que se convierte en determinante y en vínculo entre los dos grupos–.

En este punto es importante señalar que nuestra finalidad no es adjudicarle el origen último de Los Once a Joaquín Texidor, eso tendría que indagarse un poco más y, quizás, nunca lo sabremos. Lo que es importante aquí es tener presente que el evento de La Rampa no fue una cuestión del azar o una exposición improvisada que tuvo múltiples repercusiones. Detrás de esa muestra había un camino que los había llevado hasta allí, una búsqueda en conjunto entre los artistas, intelectuales y críticos de arte que detonó en Los Once. Por lo que queda en evidencia que la crítica de arte cubano de los cincuenta, especialmente la crítica que se interesa por la cuestión abstracta y su enfrentamiento con lo figurativo, no se enunció desde un discurso pasivo, descriptivo y valorativo. Esta crítica fue un agente esencial en la recepción de la obra de arte y en la construcción de un campo artístico más amplio, en el que era posible que la pintura abstracta tuviera su propio espacio y reconocimiento.

Como señala Elsa Vega: “Ellos [Los Once] conciben y organizan sus muestras pero tienen a un crítico que los acompaña, Texidor-Mosquera. En ellos descansa el basamento intelectual de sus creaciones artísticas.”<sup>34</sup> Es decir, el crítico construía y consolidaba el discurso teórico de las piezas abstractas, incidía en la repercusión social de la obra y en su circuito de circulación a partir de sus textos en los catálogos y revistas literarias, culturales y de variedades la época. Pero, además, el crítico también era esencial en los procesos previos a la creación. Él logra activar ideas en los círculos del arte y en los artistas, está inserto en los procesos y programas creativos, es capaz de alejarse y mirar el panorama completo, el pasado y el futuro del arte cubano, para entonces saber cómo se debe construir e insidir en el presente. En este sentido, Joaquín Texidor era consciente de la importancia en aquel momento de constituirse y reconocerse como grupo.

---

<sup>34</sup> Vega, Elsa, “De aquellos muchachones años”, 19.

Graziella Pogolotti bien lo dice: “Integrar grupos, expresión de necesaria autodefensa, respondía también a la demanda de multiplicar las vías institucionales para el intercambio y la puesta en circulación de las ideas, para el enriquecimiento de un clima cultural todavía muy anémico.”<sup>35</sup> La idea de la “nueva generación” era medular, solo una nueva generación que se reconocía y se unía, sería capaz de activar y hacer circular las nuevas ideas del arte y la filosofía. Y esa idea de generación es fomentada y difundida desde la crítica de arte.

En pocas palabras, el sector específico de la crítica de arte que centró su debate en la polémica abstracción-figuración fue una crítica sumamente audaz e incidente. Conocer las fuentes teóricas de su discurso es esencial porque de ahí parten las ideas que, después de ser modificadas, se activan en el contexto cubano, las ideas de las que se apropian los artistas de esta nueva generación. Para abordar esas fuentes teóricas es esencial reconocer primero el terreno que hace posible la germinación de dichas ideas. Es decir, es necesario situar el panorama en el que se dan las ideas y delimitar cómo el crítico se mueve dentro de él, cómo opera en la construcción del campo artístico, activa las ideas y pone a circular el conocimiento. Por demás, implica ver al crítico como una figura capaz de poner a dialogar el mundo de la creación y el de la realidad objetiva, así como el agente capaz de abrir el diálogo entre las preocupaciones del arte y las preocupaciones de una sociedad en un momento específico.

## **1. La Edad de Oro: tintes de la modernidad cubana**

¿Cuál fue la Cuba que vivieron Los Once y Joaquín Texidor? ¿Qué contexto histórico, social, político y cultural hizo posible “Once pintores y escultores” o un texto como “El arte

---

<sup>35</sup> Pogolotti, Graziella, “Los Once en el viraje de los cincuenta”, (Revolución y Cultura, No.1, febrero 1999). Consultado en: [http://www.lajiribilla.co.cu/2011/n506\\_01/506\\_07.html](http://www.lajiribilla.co.cu/2011/n506_01/506_07.html)

contemporáneo y el VI Salón Nacional”<sup>36</sup> Y, cerrando un poco el campo, ¿que ideas, qué conocimiento sobre la historia del arte, la estética y la filosofía existían en la Isla en los cincuenta que hicieron posible que germinaran otras ideas y que el campo artístico e intelectual se construyera en la oposición entre figuración-abstracción? Revisitemos con atención estos espacios. Para un momento crucial de la plástica, un momento crucial de la historia. La década del cincuenta fue una etapa convulsa y llena de contrastes para el archipiélago cubano, una década bisagra, como la llama Luz Merino, de contrapunteos, como la nombramos nosotros, la Edad de Oro como la llamó Consuegra, en definitiva, la década de la modernidad.

Partamos de recordar que la década de los cincuenta a nivel mundial es de por sí una década que nace con una de las divisiones más grandes e importantes de la historia: capitalismo *versus* socialismo. Esta división sin duda tendrá un impacto global, específicamente en el caso de América Latina viviremos de primera mano los efectos la Guerra Fría. En estos años el capitalismo norteamericano comenzó a expandirse con mucha fuerza por todo el continente, aumentó la inversión extranjera, el consumismo y se potenció el intercambio tecnológico, económico, científico y por supuesto, el intercambio cultural.<sup>37</sup> Son años que Juan Acha denomina como de “inadvertida invasión tecnológica” donde, “paradójicamente nuestras indiscriminadas y vehementes modernizaciones suelen incrementar aún más nuestra dependencia, aunque comienzan dándonos la ilusión de mejoras inmediatas.”<sup>38</sup> Lo que señala Acha es que esta sustitución de lo nuevo que reemplaza a lo viejo y que nos permite ser modernos, avanzar, estar a la vanguardia internacional, en realidad esconde implicaciones más

---

<sup>36</sup> Se trata de un texto de Joaquín Texidor publicado en *Noticias del arte*, Año II, No.7, abril 1953.

<sup>37</sup> En estos momentos el mundo cultural está viviendo un momento crucial. Se está experimentando la descentralización de los centros hegemónicos del arte; se legitima la caída de París como centro del arte y New York se adjudicará este lugar, siendo el crítico Clement Greenberg un agente fundamental en dicha consolidación. El desplazamiento del centro y las políticas culturales de Estados Unidos hacia América Latina llevan a que el arte latinoamericano alcance mayor visibilidad nivel global y a demostrar que pueden estar a la par del centro.

<sup>38</sup> Acha, Juan, *Las culturas estéticas de América Latina*, (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993), 147.

complejas. En este sentido la cuestión de la modernidad latinoamericana será: mientras más modernos, paradójicamente, más dependientes. La búsqueda de la identidad, y la singularidad local que esa tarea conllevaba, se enfrenta a la paradoja de que, a mayor localidad, mayor dependencia hacia los centros hegemónicos. La sutileza de que, para ser internacional, había que ser profundamente nacional.

En última instancia, el entrar a la modernidad no se resumía en adoptar una serie de posturas internacionales de índole económico, político, social y cultural. La modernidad implicaba, en esencia, el ser capaces de reformular esas posturas y adaptarlas a un contexto específico, implicaba el ser críticos, el innovar, el enfrentarse a lo establecido. Si bien en América Latina la modernidad sí implicó un proceso de transculturación, de transformación y apropiación de lo foráneo, de mirar el mundo desde lo local y con la mirada local, también, paradójicamente, esa modernidad de los cincuenta potenciaba la condición de periferia y de dependencia. Mientras se buscaba ser más auténticos nos convertíamos en más dependientes. Nuestra modernidad se pintaba muy diferente a la de las potencias hegemónicas.

En ese camino Cuba vivió de manera muy particular su modernidad bajo esta condición de lo moderno latinoamericano que viene amarrado a la dependencia, a un país lleno de contradicciones que conviven y se mezclan. Fueron los años de una gran crisis política, del deterioro de las instituciones republicanas y de una enorme falta de credibilidad en los partidos políticos que devendría en el golpe de estado de Fulgencio Batista en 1952.<sup>39</sup> Y ante ese caos y con la llegada de Batista al poder, se acelera definitivamente el proceso de norteamericanización de la Isla dentro de un panorama mundial que vivía el inicio del capitalismo imperialista.<sup>40</sup> La

---

<sup>39</sup> Menéndez-Conde, *Trazos en los márgenes*, 65.

<sup>40</sup> Según Luz Merino, se refiere en el caso de Cuba a lo que se conoció como «capitalismo tardío» o «tardo moderno», a partir de los conceptos de Frederic Jameson. Se da un cambio del capitalismo tardío al monopólico a partir de los avances tecnológicos.

ciudad de La Habana comenzó a reflejar el estilo de vida norteamericano y se convirtió en la capital del turismo, las apuestas y la publicidad. Son los años del ocio y el entretenimiento, del mundo del espectáculo y, sobre todo, del cine –para finales de 1958, La Habana contaba con más salas cine que las existentes en París o New York–.<sup>41</sup>

Pero antes de adentrarnos en esta vorágine de lo moderno cubano, hagamos un acercamiento puntual a las relaciones diplomáticas, comerciales y culturales que se establecen entre los gobiernos de Fulgencio Batista y Francisco Franco. Porque estos nuevos vínculos entre Cuba y España nos mostrarán claramente los intereses de ambos gobiernos, sus posicionamientos en la política global, la manera en que la Guerra Fría se filtra en estos vínculos y cómo hacen de la cultura un espacio que les permite legitimar sus gobiernos. Comencemos por señalar que Franco desde un primer momento reconoce el gobierno de Batista y abre así una etapa completamente nueva de relaciones entre Cuba y España. Katia Figueredo Cabrera en “Francisco Franco y Fulgencio Batista: complicidad de dos dictadores en el poder (1952-1958)” (2016) señala que, en el caso de Batista, reconfigurar los vínculos con España estuvo enfocado principalmente en responder a las demandas de Estados Unidos y no con una intención de restaurar los lazos con la hispanidad. Esto porque tanto Franco como Estados Unidos tenían el interés de frenar el avance de la izquierda en el continente y, como había señalado el español Juan Pablo de Lojendio en su llegada a Cuba, la Isla era un punto estratégico para aplacar los movimientos de izquierda. Y así fue, por ejemplo, Batista rompe relaciones diplomáticas con la URSS a partir del 52, cuando comienza una fuerte represión contra el exilio español. Cierra el Instituto Nacional Soviético-Cubano y suspende en julio del 53 *Noticias de Hoy*, un suplemento que daba espacio a las posturas antifranquistas. Por lo que, como señala Katia Figueredo, el interés de Batista por reanudar las relaciones con España estuvo más enfocado en responder a

---

<sup>41</sup> Luz Merino señala que en estos años comienzan en Cuba los estudios de público y las estrategias de mercado.

las demandas de Estados Unidos y a confirmar el apoyo incondicional de del gobierno cubano a esta potencia.

Durante estos años las relaciones entre Cuba y España se consolidaron desde múltiples espacios. Por ejemplo, desde los vínculos diplomáticos, proliferan reconocimientos y premios a artistas y escritores por ambos países. Así como los múltiples viajes de las hijas y familiares de ambos presidentes al nuevo país aliado. Por otro lado, España se convirtió en un socio estratégico para reinsertar a Cuba en las políticas internacionales pues, tras el golpe de estado, la Isla abandonó su postura de abstenerse ante la ONU, había tomado partido completamente en favor de los Estados Unidos, lo que implicaba su reinsertión en la política internacional y con ello la necesidad de potencias internacionales que la apoyaran en esta toma de partido.

Pero, quizás uno de los factores más significativos de esta nueva alianza fue que después de décadas de inconveniencias y conflictos, Batista y Franco negociaron acuerdos económicos que beneficiaran a ambos países. Por ejemplo, los acuerdos con respecto al tabaco que hacen que España se convierte en el primer comprador de tabaco cubano manufacturado y segundo importador de tabaco en rama,<sup>42</sup> además de que se le bajan los tributos. Por último, y con respecto al ámbito artístico, Batista y Franco emplearon la cultura como método de legitimación de sus regímenes; un ejemplo ilustrativo lo fue la Segunda Bienal Hispanoamericana. Por lo que, “la alianza diplomática y cultural afianzó entonces la alianza económica.”<sup>43</sup> Más adelante haremos un par de notas sobre la política cultural de Batista, por el momento baste con señalarse que la cultura se convirtió en un espacio estratégico tanto para la entrada a la modernidad como para el reconocimiento y validación de estos gobiernos. La postura que asume Batista al reconfigurar las relaciones con España mostraba un posicionamiento político e internacional. Entonces, en

---

<sup>42</sup> Figueredo, Katia, “Francisco Franco y Fulgencio Batista: complicidad de dos dictadores en el poder (1952-1958)”, (Tzintzun. Revista de Estudios Históricos, No. 64, julio-diciembre 2016, 296-325), 305.

<sup>43</sup> Figueredo, “Francisco Franco y Fulgencio Batista, 324.

este proceso de entender la modernidad cubana de los cincuenta tenemos en un primer momento la construcción de un estado que respondía a los intereses norteamericanos y que a partir de ahí hacía su toma de decisiones diplomáticas, comerciales y culturales.

Frente a todo este panorama de reinserción internacional iba a la par el desarrollo de una modernidad hacia el interno de la Isla. Una modernidad que se pintaba del anhelo por actualizar, por estar al día, por ser modernos en todas las esferas sociales. Por lo que respecta a la arquitectura y el urbanismo, por ejemplo, se convirtieron en espacios que evidenciaron con mucha fuerza la fiebre de lo moderno. Luz Merino señala que La Rampa era la zona urbana que mejor reflejaba la temporalidad de los cincuenta,<sup>44</sup> de ser una zona rural se convierte de manera acelerada en centro de la vida cultural y social de la ciudad –no en el centro político– un lugar que hace visible el comercio,<sup>45</sup> la industria y el consumo.<sup>46</sup> “El nuevo eje vial concentró, además, asociaciones, cajas de seguro, *night clubs*, emisoras televisivas y radiales, de lo que se desprendió una mayor presencia de lo comercial-privado que de lo estatal.”<sup>47</sup>

Y así, la ciudad de La Habana vivía la fiebre de la modernidad, junto a La Rampa y los nuevos ejes viales se actualizó el sistema de transporte, dejó de circular el tranvía en 1952 y comienzan a emplearse los ómnibus Leyland y General Motors. Se construyen altos rascacielos, que contaban con uno de los avances tecnológicos más importantes de la época, el aire acondicionado<sup>48</sup> y se comienzan las transacciones desde la recién fundada Unión de Radio y Televisión, haciendo de Cuba uno de los primeros países en América Latina donde se consume

---

<sup>44</sup> A esto habría que sumar que se construyen otros ejes viales importantes como Línea, Ayestarán y 23.

<sup>45</sup> Luz Merino señala que antes de La Rampa las zonas comerciales en La Habana eran los portales. Lo que nos lleva a concluir que la nueva zona urbanística cambió las formas de darse el intercambio comercial.

<sup>46</sup> Merino, *Espacios críticos habaneros*, 21.

<sup>47</sup> Merino, *Espacios críticos habaneros*, 20.

<sup>48</sup> Menéndez, *Trazos en los márgenes*, 65.

televisión y se vive el cambio de lo auditivo a lo visual, poniéndose especial interés en la publicidad.<sup>49</sup>

Junto a la tarea de modernizar la Isla venía adjunta la imagen de esa *otra* Cuba llena de desigualdades, desempleo, diferencias de clases y de raza. La Cuba rural a la que no llegaba la electricidad ni los caminos pavimentados, donde “el bohío era el tipo de vivienda que caracterizaba el entorno rural. La carreta de bueyes y caballos eran los medios de transporte más usuales.”<sup>50</sup> Un pueblo inmerso en la pobreza, el analfabetismo y la desigualdad social; donde se vivía del monocultivo y la monoexportación, con una dependencia casi total al mercado estadounidense. Un pueblo que vivía los siete problemas que Fidel Castro reseñó en *La historia me absolverá*: el problema de la tierra, el problema de la industrialización, el problema de la vivienda, el problema del desempleo, el problema de la educación y el problema de la salud del pueblo, a lo que añade el problema de la “conquista de las libertades públicas y la democracia política.”<sup>51</sup> Un pueblo que se estancaba culturalmente y que iba perdiendo el sentido de conciencia nacional. Sin duda la otra cara de la modernidad se presentaba con tanta fuerza como la primera mostrando claramente la versión cubana de la condición moderna latinoamericana.

A pesar de estos marcados contrastes, lo que prevalecía en la gran ciudad, La Habana, el era anhelo de ser modernos que se filtraba por todas las rendijas. A los grandes edificios, el desarrollo urbanístico, la tecnología, la televisión y el transporte, a las nuevas relaciones diplomáticas y comerciales habría que sumarle un elemento crucial, un espacio que era entonces la garantía de la entrada a la modernidad y en el que, sin lugar a duda, se creía que podía ser posible lo moderno. Ese espacio era la cultura y el arte. En el caso cubano, la modernidad se

---

<sup>49</sup> Merino, *Espacios críticos habaneros*, 22.

<sup>50</sup> Menéndez, *Trazos en los márgenes*, 66.

<sup>51</sup> Castro, Fidel. *La historia me absolverá*, (La Habana. Impreso por Méndez y Cia), 13. Consultado en: [https://bnah.inah.gob.mx/bnah\\_lazaro\\_cardenas/uploads/E4\\_D124\\_FF1\\_18.pdf](https://bnah.inah.gob.mx/bnah_lazaro_cardenas/uploads/E4_D124_FF1_18.pdf)

potenció y afianzó en gran medida de la mano de la reconstrucción de todo el sistema del arte.<sup>52</sup> Es por ello que no puede pasar desapercibida la política cultural llevada a cabo por Fulgencio Batista en estos años.

Para entender los cambios que implementa Batista tras su golpe de estado tendríamos que comenzar haciendo un pequeño balance del estado de la política cultural en la Isla. Para ello nos remontamos a 1934, en el gobierno de Carlos Mendieta, cuando se crea la Dirección de Cultura de la Secretaría de Educación, una iniciativa del crítico de arte Jorge Mañach por entonces Secretario de Educación Pública. Durante su primer período, la Dirección de Cultura fue dirigida por José María Chacón y Calvo; bajo su liderazgo se creó la *Revista Cubana* y *Cuadernos de Cultura*; además de que se inauguraron una buena serie de bibliotecas y se comenzó a fomentar el interés por la preservación de los archivos.

Tras la Constitución del 40 y la creación del Consejo Nacional de Educación y Cultura, Raúl Roa queda como presidente de la Dirección de Cultura (1949-1951) y en su discurso de toma de poder, “Ni juramentos ni milagros” señala su posicionamiento al considerar la cultura patrimonio de todos los cubanos. Y desde ahí, tanto la Dirección de Cultura como la labor de su director, se enfocaron en promover la vida cultural desde las instituciones estatales y organizar las exposiciones como espacios de educación al público. En este sentido de pensar una cultura para todos, Luz Merino señala que en estos años “Roa propugnaba la democratización del arte sin aplebeyarlo, y un consumo masivo de la producción artística en un nuevo público.”<sup>53</sup> Esta democratización del arte se concretó en extender la efervescencia cultural a otras ciudades del

---

<sup>52</sup> Al hablar del arte como un sistema lo hacemos retomando las ideas de Larry Shiner en *La invención del arte. Una historia cultural* (2001). Pensar el arte como sistema implica enfocar el problema del arte no solo en la búsqueda de su esencia sino el ser capaces de concebir el arte inserto en la red de relaciones sociales. Es decir, entender que el arte también está condicionado por las épocas, las instituciones, la academia y los museos. El arte como el resultado de una configuración, de una forma de organizar. En este sentido, la autonomía artística se convierte en una cuestión relativa, dependen de las instituciones y de una serie de circunstancias. El arte como sistema implica en última instancia comprender que este se desarrolla dentro de un sistema cultural.

<sup>53</sup> Merino Acosta, Luz, “Informar y describir los cincuenta”, (*Arte Cubano*, 2008, No.3, 42-48), 43.

país, más allá de la capital. Para ello Raúl Roa contó con el mayor presupuesto de la historia en esta institución porque Carlos Prío aumentó el crédito de la Dirección de Cultura en un 400%. En el primer año se consignaron 348 mil pesos, parte de los cuales se implementaron en una amplia política editorial que, por ejemplo, fue la que dio a conocer la obra de Fernando Ortiz.<sup>54</sup> Por demás, durante estos años se realizaron alrededor de cuarenta exposiciones de arte cubano y comienza el auge de los concursos y becas para artistas, se amplió considerablemente el sector editorial, se llevaron a cabo múltiples conciertos de música sinfónica y popular, entre disímiles actividades culturales que apuntaban a abarcar nuevas zonas del país.<sup>55</sup> Raúl Roa entendía que la cultura era dinámica y por demás un medio que le permitía al pueblo ser consciente y partícipe de su presente y futuro. Al decir de Jorgelina Guzmán, durante la gestión de Roa, “la Dirección de Cultura dejó de ser un mero aparato burocrático y vegetativo y se convirtió en un dinámico instrumento para el avance de la cultura cubana [...] marcó un nuevo rumbo en la intervención estatal cubana en los problemas de la cultura.”<sup>56</sup>

Ahora bien, tras el golpe de estado en 1952, la Dirección de Cultura comienza a debilitarse y desaparece completamente en 1955 con la creación del Instituto Nacional de Cultura (1955-1959).<sup>57</sup> Su creación formó parte de la estrategia de Batista para legitimar y posicionar su gobierno. La dirección quedó a cargo de Guillermo Zéndegui quien al igual que Raúl Roa contó con un amplio presupuesto pero, a diferencia del de Roa, no siempre contó con la aprobación y respaldo de la intelectualidad cubana donde el INC generó posturas muy diversas. Mirta Aguirre, por ejemplo, consideraba que se trataba de un espacio que simulaba neutralidad porque su fin era mediar entre Fulgencio Batista y los artistas e intelectuales, por lo que en muchos casos el

---

<sup>54</sup> Guzmán, Jorgelina, “Actores gubernamentales de la política cultural cubana entre 1949 y 1961”, (*Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 10 (1), 2012, 275-270), 260.

<sup>55</sup> Guzmán, “Actores gubernamentales”, 260.

<sup>56</sup> Guzmán, “Actores gubernamentales”, 261.

<sup>57</sup> Creado el 18 de julio de 1955 pero inaugurado el 27 de julio.

INC se presentó como apolítico.<sup>58</sup> Mientras que un buen número de intelectuales, incluidos Lezama Lima<sup>59</sup> y Rodríguez Feo,<sup>60</sup> así como la dirección de la única revista de arte de la época, *Nuestro Tiempo*,<sup>61</sup> se declararon abiertamente en contra de dicha institución. Como también lo hizo el Ballet de Alicia Alonso que en 1955 se niegan a apoyar el gobierno de Batista quedando suspendida la subvención de 33 mil pesos que recibía. Al decir de Jorgelina Guzmán “La referida institución le suministró a la opinión pública mundial una apariencia de normalidad en un período sangriento de nuestra historia patria.”<sup>62</sup>

Veamos ahora cómo esta política cultural va tomando forma, cómo el espacio cultural en los cincuenta crece y se diversifica, convirtiéndose en una infraestructura determinante para el desarrollo de las artes y del campo crítico e intelectual. Y viceversa, la crítica y la intelectualidad potencian el crecimiento de la cultura desde las nuevas tendencias estéticas, ideológicas y filosóficas que insertan a la sociedad cubana en la modernidad. Los críticos e intelectuales están dispuestos a explorar el campo cultural y formar públicos.

Por lo que se refiere al mosaico cultural de los cincuenta es Luz Merino Acosta quien de manera más detallada ha logrado visibilizar el panorama de la época en *Espacios críticos habaneros del arte cubano: la década del cincuenta*. Allí Merino logra hacer las distinciones entre el sistema del arte cubano anterior a los cincuenta y los cambios que dicho sistema y la vida cultural del país experimentan. Antes de los cincuenta la crítica se quejaba de que existían muy pocos espacios de exhibición en el país y que la vida cultural era muy escasa, el interés estaba puesto en la pintura europea y colonial, pero a partir de 1952 eso cambiaría.

---

<sup>58</sup> Guzmán, “Actores gubernamentales”, 262. Estas reflexiones de Mirta Aguirre se encuentran en “¿Instituto Nacional y de Cultura?”, (*Mensajes*, No.1, julio 1956).

<sup>59</sup> En el décimo aniversario de Orígenes, Lezama rechaza la propuesta de financiamiento de Orígenes por parte del Instituto Nacional de Cultura.

<sup>60</sup> Sobre este tema se puede consultar el texto de Lezama: “Cultura y Moral”, publicado en *Ciclón*, No.6, 1955.

<sup>61</sup> Sobre este tema se puede consultar los textos de Rodríguez Feo: “Diálogos, promesas e instituto” y “La universidad de Oriente” (Mayo 1955).

<sup>62</sup> Guzmán, “Actores gubernamentales”, 263.

La palabra “galería”<sup>63</sup> estaba ya en boga y muchos críticos de arte se convirtieron en los directores de estos nuevos espacios, privados y públicos, que comenzaron a proliferar.<sup>64</sup> Esto permitió darles exhibición a más artistas, ampliar el público y, por supuesto, que se incrementara y comenzara a desarrollar un verdadero mercado del arte y del coleccionismo que hasta entonces eran muy incipientes en la Isla. “Las galerías en la zona capitalina, (...) representaban una nueva manera de consumir el arte: se mira y se adquiere.”<sup>65</sup> Es decir, se trataba de verdaderas empresas comerciales pero concebidas como empresas artísticas.<sup>66</sup> Entre las más conocidas destacan Lyceum, Nuestro Tiempo, Galería Cubana y Galería Color-Luz, a la que se suma el interesante caso de la Galería General Electric, fundada en 1952. Se trataba de una galería de arte creada por una compañía eléctrica quienes, desde su primera exposición, estampaban en el catálogo la rúbrica de la empresa en lugar de la firma de algún curador o gestor, un hecho que mostraba el interés de las grandes compañías y del sector privado en el arte.<sup>67</sup>

Pero, a pesar del reconocimiento nacional e internacional que cobraba el moderno arte cubano, a pesar de las galerías, las exposiciones y el auge del mercado del arte, la vida de los artistas seguía siendo precaria. La gran mayoría no lograba vivir de su trabajo, a pesar de que el coleccionismo y la compra de arte moderno se había incrementado en la Isla. De esta manera retrata Joaquín Texidor la vida de sus contemporáneos:

Del vivir de nuestros artistas bastante se ha dicho. De la  
penuria, de las limitaciones económicas, de las necesidades

---

<sup>63</sup> Luz Merino señala que es en el año 1952 en el que la palabra “galería”, gracias al uso que hace de ella la crítica, comienza a circular en la Isla a partir de las inauguraciones de Galería La Rampa y Galería General Electric.

<sup>64</sup> Algunas de las principales galerías de La Habana en la década de los cincuenta: Galería Habana (1957), Artis (1957), Galería Nuestro Tiempo (1954), Galería Cubana, Galería Color-Luz (1957); El Lyceum.

<sup>65</sup> Merino, *Espacios críticos*, 28.

<sup>66</sup> Merino, *Espacios críticos habaneros*.

<sup>67</sup>

tan hondas, que apenas pueden adquirir los más indispensables materiales para realizar a plenitud su labor como pintor [...] Verdaderos héroes, no en la estimación carlineana, sino en la de héroes de carne y hueso; por encima de todas las contingencias han trabajado paciente y calladamente por algo que Cuba apenas si tiene la más elemental atención.<sup>68</sup>

Al boom galerístico y del mercado del arte sería importante añadirle la nota de que el espacio expositivo y de la galería se convirtieron en una plataforma crucial que permitía poner a interactuar a diferentes agentes. Por ejemplo, allí comienzan a relacionarse de manera frecuente y directa los coleccionistas con los grupos de intelectuales o la crítica con los artistas y el público, lo que les permite a estos grupos intercambiar ideas y participar del debate artístico.<sup>69</sup> Mientras tanto, el estado, para no quedar rezagado en el mercado del arte, promovía la venta de obras, de corte tradicional principalmente, a precios muy económicos y con facilidades de pago.

El aumento de las galerías iba de la mano del incremento de las exposiciones y de la especialización de la curaduría,<sup>70</sup> los críticos comenzaban a añadir en sus reseñas y valoraciones la manera en que se organizaba la sala y se disponían las obras o cómo se empleaba la luz. A esto había que sumarle el aumento del número de salones,<sup>71</sup> concursos, becas, así como la

---

<sup>68</sup> Texidor, Joaquín, “Cómo viven y trabajan nuestros pintores”, (*Arte Cubano*, No.3, 2008, 18-20), 19.

<sup>69</sup> Menéndez-Conde señala a: “El abogado Emilio Rodríguez Correa, Héctor de Ayala, embajador de Cuba en Francia, el senador Ramón Vasconcelos, Manuel Mimó y el doctor José Ramón Pino Zitto” como intelectuales que están interactuando y conviviendo en estos espacios galerísticos. *Trazos en los márgenes*, 59.

<sup>70</sup> Como señala Luz Merino, no se usaba la palabra curador sino marchand, organizador, instalador y galerista.

<sup>71</sup> IV Salón (1950) Salón Romañach; VI Salón 1953, vii Salón 1954, en conjunto con la II Bienal Hispanoamericana y VIII Salón 1956.

organización de los artistas en grupos,<sup>72</sup> todo ello, como ya mencionamos, como parte de la política cultural de Batista y su estrategia de legitimación desde la cultura. Por último, proliferan nuevos soportes de publicación, privados<sup>73</sup> y oficiales,<sup>74</sup> en los que la crítica tendrá un espacio privilegiado. “Son un subsistema del campo cultural. A partir de ellos se puede realizar un diagrama del comentario crítico.”<sup>75</sup> O, como diría Rafael Rojas, estos espacios “garantizaron la infraestructura de una actividad intelectual caracterizada, fundamentalmente, por su polémica diversidad.”<sup>76</sup> Y es que, antes de los cincuenta no proliferan las publicaciones especializadas en arte y crítica, a diferencia de lo que ocurría en el espacio literario, que desde los cuarenta proliferaron los intentos por constituir revistas literarias y de crítica como fueron *Verbum* (1937)<sup>77</sup>, *Espuela de Plata* (1939-1941)<sup>78</sup> y *Nadie Parecía* (1942-1944),<sup>79</sup> consideradas por algunos investigadores antecedentes de *Orígenes* pues todas contaron con la presencia de Lezama Lima. En este sentido, la diferencia entre el espacio literario y el plástico puede estar en que, para que la crítica de arte accione necesita en gran medida de todo el sistema del arte y de un campo artístico más o menos sólido, y hasta los cincuenta ese campo no comienza a consolidarse en la Isla. Y las revistas son esenciales porque desde ellas “se enunciaban las polémicas y disidencias estéticas, se producían intercambios con las vanguardias latinoamericanas y se divulgaban, a veces con sorprendente celeridad, las novedades artísticas, poéticas y filosóficas que se daban a conocer en Europa.”<sup>80</sup> Como última nota, en estas revistas se potenciaba la idea de que el arte

---

<sup>72</sup> Frente de pintores cubanos, Los Menores de Treinta, Los Once, Grupo de Afirmación y Divulgación del Arte Cubano (GADAC), Los Concretos y Grupo Cubano Contemporáneo (GCC).

<sup>73</sup> *Germinal* (1947-1957), *Estudios* (1959), *Juvenia* (1951-1953), *Noticias del Arte* (1952-1953), *Revista Nuestro Tiempo* (1954-1959).

<sup>74</sup> *Orígenes* (1944-1956), *Nuestro Tiempo* (1955-1959), *Ciclón* (1955-1957-1959).

<sup>75</sup> Merino, *Espacios críticos*, 71.

<sup>76</sup> Rojas, Rafael, *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio intelectual cubano*, (Barcelona: Anagrama, 2006), 107.

<sup>77</sup> Revista que nace dentro de la Facultad de Derecho de la Universidad de La Habana, financiada por el decano, pero que en realidad fungía como revista literaria. Contó con tres números.

<sup>78</sup> Dirigida por Lezama Lima, Guy Pérez Cisneros y Mariano Rodríguez.

<sup>79</sup> En ella participaron Lezama Lima, Angel Gaztelu y Virgilio Piñera.

<sup>80</sup> Menéndez-Conde, *Trazos en los márgenes*, 163.

debía cumplir con un rol social y de que el artista tenía incidencia en la vida pública, su obra y su posicionamiento estético y cívico eran determinantes en la construcción de la sociedad.

### *1.1. La entrada de la modernidad en la plástica: la vanguardia*

Después de este despliegue de la política cultural y de los cambios que comienzan a darse en Cuba en el campo artístico, veamos qué sucede en el espacio intelectual y plástico donde, simultáneamente, comenzará una búsqueda interna de lo cubano. Frente al momento de modernización y norteamericanización que vivía la Isla, el nacionalismo se presentó como un lugar de resistencia; un espacio que permitía buscar y mantener la identidad. En otras palabras, la modernidad trajo consigo un malestar inquietante y una búsqueda constante de “lo cubano”. Explorando específicamente el espacio literario, Rafael Rojas en su libro *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano* (2006) señala como desde el inicio del siglo XX el malestar en la intelectualidad cubana –y en el espacio político– está marcado por la falta de mitos fundadores. “Ese malestar ha sido una fuente inagotable de mitos en los que se cristaliza lo mejor de la cultura de la Isla y lo peor de su política.”<sup>81</sup> La falta de mitos consiste en la ausencia de una fuerte tradición anterior a la colonización española, una tradición a la que se pudiera regresar como un regreso al vientre materno, a lo primario, a una esencia que nos develará lo cubano. Y este malestar por no encontrar un principio donde se halle la condición última de lo cubano ha sido un motor que, como señala Rojas, nos ha llevado a la tocar la cima de la cultura y a explorar la sima de la política.

En consecuencia, a falta de mitos fundadores a los que regresar, en el ámbito intelectual cubano de los cincuenta comienzan a operar dos mitos políticos de la nación que darán cohesión

---

<sup>81</sup> Rojas, *Tumbas sin sosiego*, 61.

y unidad, que abrirán paso en la búsqueda de la identidad. Ellos son: el mito de la Revolución Inconclusa y el Regreso del Mesías Martiano. A pesar de que Rojas los considera falsos, señala que son mitos que tienen mucha fuerza, una fuerza que:

Proviene de su simbolismo, y no de su positividad, de su movilidad emotiva y no de su alcance epistémico. El mito de la Revolución Inconclusa y el Regreso del Mesías Martiano actuaron sobre el terreno fértil de una cultura ansiosa de leyendas de origen y destino que orientaran su devenir.<sup>82</sup>

El mito de la Revolución Inconclusa estuvo presente en la intelectualidad cubana desde finales del siglo XIX en las ideas de Máximo Gómez, Antonio Maceo y José Martí. Consideraban que había una continuidad entre la Guerra de Independencia y La Guerra del 95. Más adelante, cuando se continúe el rastreo de este mito, se pensará que la Guerra del 95 tiene a su vez su continuidad en la Revolución del 30 contra Machado y su punto culmen en la instauración de la Constitución del 40. Todos estos habían sido momentos en que Cuba había luchado por su independencia pero en los que no se había logrado el cometido. Por tanto, señalaban que había una revolución inconclusa, que había una continuidad en los procesos revolucionarios cubanos y que eso era parte esencial de nuestra identidad. La lucha por la verdadera libertad estaba en el ADN cubano. Mientras que el mito del Regreso del Mesías conectaba las luchas contra la tiranía batistiana con el pensamiento martiano y su programa de una Cuba “con todos y para el bien de todos”. Este mito sin duda se reforzó en “La historia me absolverá”, aquel alegato en

---

<sup>82</sup> Rojas, *Tumbas sin sosiego*, 68.

autodefensa que escribe Fidel Castro el 16 de octubre de 1953, donde se le juzgaba por el ataque al Cuartel Moncada el 26 de julio de aquel año. Allí Castro deja en claro que el autor intelectual del asalto al Cuartel Moncada había sido José Martí y que aquella generación de cubanos era una continuidad del pensamiento martiano y de las luchas que habían comenzado desde la Guerra de los Diez Años hasta la Constitución del 40, juntando así los dos mitos fundadores en una misma generación.

Parecía que el Apóstol iba a morir en el año de su centenario, que su memoria se extinguiría para siempre [...] pero vive, no ha muerto [...] hay cubanos que han caído defendiendo sus doctrinas [...] ¡Cuba, ¡qué sería de ti si hubieras dejado morir a tu Apóstol!<sup>83</sup>

En este punto vale la pena acotar que hemos hecho este recorrido por las ideas de la intelectualidad cubana de los cincuenta para señalar que, así como ellos buscaban lo cubano en la creación de mitos fundacionales a falta de la herencia de una cultura prehispánica fuerte que hubiera sobrevivido a la colonia, en la plástica también se emprende una búsqueda y una asunción de lo cubano desde diferentes vías. Una búsqueda que también se da en la crítica de arte, quien, en consonancia con la plástica, acompañará a los artistas e irá construyendo sus propias perspectivas de lo cubano. Los textos críticos, las posturas y los bandos que se asumen desde las revistas y soportes literarios y artísticos de la época son una evidencia de cómo la búsqueda de lo cubano se llevó a cabo, tanto en el plano visual y artístico como en el escrito e intelectual. En este sentido, un ejemplo evidente de un crítico que fue capaz de reconocer las

---

<sup>83</sup>Castro, Fidel: “La historia me absolverá”, 32.

búsquedas plásticas y potenciar el discurso de los artistas fue Guy Pérez Cisneros quien desde inicios de siglo había hecho evidente que en la imagen era posible encontrar un modo profundo de darse lo cubano. Como señala Graziella Pogolotti en el prólogo a *Las estrategias de un crítico*, “Lo cubano habría de ser primero imagen, para convertirse luego en mirada y pasar así del arte cubano al arte de los cubanos.”<sup>84</sup> Este paso de la imagen a la mirada fue un tránsito que la crítica de arte supo reconocer y seguirle el rastro.

Entonces, la modernidad en la plástica cubana comienza a darse con la vanguardia, una vanguardia que había empezado a operar con gran fuerza en el campo artístico a partir de 1927 y que hacia los años cincuenta vivía su momento de esplendor nacional e internacional. Habían logrado el reconocimiento institucional, ocupaban el espacio principal en los salones de pintura, los artistas viajaban y permanecían en contacto con los *ismos* europeos y, por demás, contaban con el reconocimiento de los grandes centros de arte, París y New York, sobre todo tras la exposición “Modern Cuban Painters” en el MOMA en 1944. Además, la vanguardia había logrado otro hecho para nada menor, había creado un mito –al igual que los intelectuales– el mito de que para representar lo verdaderamente cubano había que hacerlo desde el antiacademicismo y el antirealismo –según lo enuncia Menéndez-Conde–. Porque, si bien esta búsqueda de “lo cubano” tenía algunos exponentes en la academia del siglo XIX, era realmente con la llegada del arte moderno que esta búsqueda se había emprendido de manera más auténtica. Y la vanguardia, por excelencia, cumplía con estas dos constantes, convirtiéndose así el arte moderno en un espacio privilegiado en el que se daba y era posible explorar lo cubano en un sentido profundo.

---

<sup>84</sup> Pogolotti, Graziella, “Las estrategias de un crítico” en *Las estrategias de un crítico, antología de la crítica de arte de Guy Pérez Cisneros*, (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2000), XIX.

Sin la contribución de los artistas modernos, las búsquedas de «lo cubano» en las artes visuales no habría pasado de ser una serie de motivos –como las palmas, el ingenio, los bailes campesinos y las festividades afrocubanas– representados desde estilos que se distinguían muy poco de las escuelas europeas y en las que no podía hablarse de una «mirada» nacionalista.<sup>85</sup>

En otras palabras, con la llega del arte moderno se comenzaba a gestar el arte nacional. Por lo que la vanguardia fue esencial para unir la búsqueda genuina de lo cubano con lo moderno. Los *ismos* adaptados a la insularidad permitían explorar un espacio de la cubanidad más íntimo, más cercano y real. Una búsqueda de lo cubano desde una poética de la esencia y no desde estereotipos.

Una observación más, aquella vanguardia se había identificado en Cuba con los movimientos de izquierda, al menos hasta los años treinta, y se presentaba como una tendencia aliada y en representación de la clase trabajadora. Asumían de manera híbrida y novedosa los *ismos* europeos, aunque si consideraban algunas tendencias como elitistas, aristocráticas y deshumanizadas, por lo que algunos artistas e intelectuales condenaban ciertos *ismos* tanto por su propuesta estética como por el rol social que les atribuían y su contribución al sentido de nacionalidad. Entre los más criticados figuraba, por supuesto, la abstracción.

Ahora bien, es importante señalar que la vanguardia cubana no es una sola, tuvo dos momentos, una Primera y Segunda Generación, en donde las búsquedas y las maneras de entender lo cubano si bien tienen un fondo en común, varían en formas y direcciones. Y es

---

<sup>85</sup> Menéndez-Conde, *Trazos en los márgenes*, 124.

precisamente en los años cincuenta en donde se hace más evidente que nunca las distinciones entre estas generaciones. Por lo que es necesario indicar que, en estos años, si bien hemos señalado que existe una clara distinción entre abstractos y figurativos, también es esencial reconocer que, al interior de la propia vanguardia, se están produciendo contrapuntos y diferencias, existen maneras dispares de entender “lo cubano”. Distinción que sin duda encontrará ecos en la crítica de arte donde se pueden señalar claramente dos posturas, dos miradas cubanas o dos modos de ver que permiten distinguir a las generaciones de vanguardia y, a su vez, a dos generaciones de la crítica y el pensamiento. Porque, como señala Cintio Vitier,<sup>86</sup> la crítica de arte desde 1937 se había comenzado a interesar en la nueva pintura cubana y a señalar las distinciones cada vez más evidentes entre las generaciones de Avance y Orígenes.<sup>87</sup> Si bien en ambas estaba la raíz común de presentarse como grupos claramente antiacademicistas, que buscaban lo cubano fuera de los estereotipos; si bien coinciden en que no se deben separar de la realidad visible ni romper con la figuración, la manera de captar lo cubano en cada una de ellas fue diferente.

Para entender un poco mejor esta distinción y contrapunto al interior de la vanguardia cubana partamos de señalar que durante los años cincuenta el debate principal al interior de las generaciones está centrado en distinguir la “mirada cubana”, los “modos de ver” particulares resultado de la condición de insularidad que cargaban de identidad a las obras. Las posturas en estos debates se pueden rastrear en las revistas que nuclearon a los dos grupos, *Avance* y *Orígenes*. En ellas no solo es posible rastrear el debate sino también los procesos en que se gestaban las obras, los impulsos creadores, difusores y la conciencia crítica.<sup>88</sup> Porque, como bien señala Luz

---

<sup>86</sup> Vitier, Cintio, “Pensamiento de una pintura”, (En *La revista Orígenes y la vanguardia cubana*. Coordinación editorial: Lucinda Gutiérrez. Madrid: D.G.E. Ediciones/Turner, 2000).

<sup>87</sup> Estas generaciones han sido conocidas en la historiografía del arte cubano a partir de las revistas en que los artistas plásticos de cada generación presentaron sus obras, *Avance* (Primera Generación) y *Orígenes* (Segunda Generación).

<sup>88</sup> Steiner, Mara, “Revista Orígenes de Arte y Literatura Cubana (1944-1956): hacia la conformación de un espacio crítico, de circulación y convergencia”, (Revista *Líndes. Estudios sociales del arte y la cultura*. Año 1, No1., Buenos

Merino, durante la República, las revistas fueron el escaparate de la plástica, que no contaba con un espacio propio y que entonces se articulará en las revistas culturales.”<sup>89</sup> Son espacios de exhibición para los artistas y, a la vez, son los soportes en los que la crítica da a conocer sus ideas y ponen a accionar el debate. Por lo que plástica, literatura y crítica convergen en el espacio de las revistas donde desde los diseños de portada se hacía evidente la entrada a la modernidad.

Entonces, para la Primera Generación, esa que se agrupó en la Asociación de Pintores y Escultores y que tuvo como vocero la revista *Avance*, lo cubano se trataba de “un modo de 'ver' que permitía representar cualquier paisaje, objeto o ser humano [...] Existía un vínculo entre los lenguajes del arte moderno, la búsqueda de la identidad nacional y la conciencia antiimperialista.”<sup>90</sup> En esta generación, lo cubano estaba en la representación del guajiro, del negro y de la palma, fuera de los modelos caricaturizados a los que el turismo y la mirada internacional estaban acostumbrado. En este caso se trataba de una representación propia con una fuerte dimensión política e identitaria. Adelaida de Juan señala que: “Figuras notables como Víctor Manuel, Carlos Enríquez y Abela, propulsaron, entre grandes dificultades, no solo una nueva forma de ver, sino más importante aún, una nueva temática: la del paisaje cubano verdadero, la del campesino y el trabajador.”<sup>91</sup> Por último, para algunos miembros de esta generación, la vanguardia estética estaba fuertemente vinculada a la vanguardia política y a los movimientos de izquierda como ya hemos señalado.

Mientras que, en la Segunda Generación, vinculada a *Orígenes* –después de la Revolución del 30– se emprende la búsqueda de los valores nacionales desde un “obligado carácter de

---

Aires. Diciembre 2010). Disponible en:

[http://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero1/nro1\\_art\\_Revista\\_Origenes\\_%20Mara\\_Steiner.pdf](http://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero1/nro1_art_Revista_Origenes_%20Mara_Steiner.pdf)

Consultado: 2 de noviembre 2021

<sup>89</sup> Merino, Luz, “Orígenes: otra cara de la modernidad”, (En *La revista Orígenes y la vanguardia cubana*. Coordinación editorial: Lucinda Gutiérrez. Madrid: D.G.E. EDICIONES/TURNER, 2000, 23-28), 23.

<sup>90</sup> Menéndez-Conde, *Trazos en los márgenes*, 125.

<sup>91</sup> De Juan, Adelaida, “Plástica en Cuba en 1953” en Adelaida de Juan, *Pintura cubana: temas y variaciones*, (La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1978, 63-67), 64.

intimismo y de recogimiento.”<sup>92</sup> Para ellos lo realmente cubano estará en la arquitectura, en el aura de la ciudad, en la cultura popular y en la cotidianidad del individuo que puede ser transformada y devuelta a la realidad legitimada como obra de arte. Como señala Menéndez-Conde, para la generación de Orígenes, “la búsqueda ontológica de lo cubano quedó menos inmersa en los conflictos sociales”,<sup>93</sup> a diferencia de la Primera Generación. Ahora la búsqueda se desplazaba a la sensibilidad nacional y a una revisión de las tradiciones culturales del país. Por lo que Guy Pérez Cisneros la reconoce como una generación “intimista”.

Sin duda la revista *Orígenes* fue esencial para esta generación de artistas, escritores y críticos. Era el espacio de divulgación de las obras, pero, sobre todo, la revista había logrado encarnar el espíritu de aquella época, un espíritu que iba en busca de lo cubano desde el intimismo creativo. En una carta que escribe desde Miami a Aimée Labarrere, el 31 de mayo de 2000, Angel Gaztelu, uno de los críticos que allí publicaba, señala: “El propósito principal del grupo era construir, frente a un estado “corrupto”, otro estado más sólido, perdurable y ético, que pudiera resistir a la desintegración nacional que muchos percibían en el ambiente.”<sup>94</sup> Eso que resistía a la desintegración nacional sería entonces para la generación de Orígenes lo auténticamente cubano.

Dirigida por una dupla perfecta, José Rodríguez Feo y José Lezama Lima, *Orígenes* era una revista donde convivían varias manifestaciones artísticas. Proliferaban los textos literarios y la poesía, pero sin duda la imagen tuvo un lugar espacial. Como señala el mismo Angel Gaztelu, aunque la poesía pareciera ser lo central, la plástica tuvo un papel primordial. Las portadas demuestran la preferencia por la Generación del 37 y el liderazgo de lo figurativo en Mariano Rodríguez y Portocarrero. Pero también en *Orígenes* es posible seguir las primeras rutas de la no-

---

<sup>92</sup> De Juan, “Plástica en Cuba”, 64.

<sup>93</sup> Menéndez-Conde, *Trazos en los márgenes*, 127.

<sup>94</sup> Gaztelu, Angel, “Carta de Mons. Angel Gaztelu Gorriti a Aimée Labarrere” 31 de mayo 2000, Miami, Florida”. En *La revista Orígenes y la vanguardia cubana*. Coordinación editorial: Lucinda Gutiérrez. Madrid: D.G.E. Ediciones/Turner, 2000).

figuración a partir de los procesos de abstracción en la portada de 1948 de Luis Martínez Pedro hasta la de 1952 de Carreño.<sup>95</sup> Y no solo allí fue importante la plástica, como señala Gaztelu, en *Orígenes* se logró una valoración inédita del nuevo arte cubano, poético, plástico y musical. Allí se reunieron a talentos de múltiples manifestaciones artísticas en un intento por revelar la esencia de la cultura cubana. Por lo que, como señala Rafael Rojas, no fue exclusivamente una revista literaria o poética sino que se trata de una revista cultural. “No se entiende *Orígenes* sin la pintura de Mariano y Portocarrero, Amelia Peláez y Wilfredo Lam, y sin las críticas de Guy Pérez Cisneros, James Johnson Sweeney o Robert Altman, o los escritos sobre música de Julián Orbón.”<sup>96</sup>

Además de nuclear a los artistas plásticos, escritores y poetas, *Orígenes* le dio un gran impulso a la crítica. Allí publicaron Lezama y Guy Pérez Cisneros, además de Gastón Baquero, Cintio Vitier, Fina García y Angel Gaztelu. Se trataba de una crítica que Lezama clasificó como renovadora y una nueva forma de imaginación. “Su novedosa crítica es una forma de imaginación en donde el pensar y el crear poético se fusionan para educar y dar cultura al espíritu. De esta manera el crítico adquiere una responsabilidad decisiva en el progreso y el desarrollo de la sociedad.”<sup>97</sup>

Sin duda *Orígenes* logró nuclear el espíritu y las inquietudes de la época, reflejar, como marcan Aimée Labarrere de Servitje y Gabriela Gorches de Amione, “un momento en el arte cubano [...] un ambiente que no se delimita cronológicamente, ni por las reglas tradicionales del estilo; nace de la búsqueda de una identidad nacional simbólica.”<sup>98</sup> Y en ese sentido, además de la búsqueda de la cubanidad, la revista muestra el espíritu modernista y cosmopolita de aquella

---

<sup>95</sup> Merino, “*Orígenes*: otra cara de la modernidad”, 26.

<sup>96</sup> Rojas, Rafael, “Hojear *Orígenes*”. *Rialta*, 23 de marzo de 2018. Disponible en: <https://rialta.org/hojear-origenes/>. Consultado: 28 de septiembre del 2021.

<sup>97</sup> Labarrere, Aimée y Gorches Gabriela, “Introducción”, 13.

<sup>98</sup> Labarrere, Aimée y Gorches Gabriela, “Introducción”, (En *La revista Orígenes y la vanguardia cubana*. Coordinación editorial: Lucinda Gutiérrez. Madrid: D.G.E. Ediciones/Turner, 2000, 13-15), 13.

generación,<sup>99</sup> sobre todo a partir de la red internacional que articula José Rodríguez Feo alrededor de la revista donde incluye voces como:

Como hemos podido observar, la crítica de arte se articula junto a la imagen plástica y a la nueva literatura en el espacio de las revistas culturales. Allí se configuran las generaciones y se comienza a hacer evidente las diferencias que provocan el debate y el enfrentamiento a modo de contrapunto. El contrapunto está dado en primer lugar por la manera en que se construyen los discursos. En *Orígenes*, por ejemplo, hay una férrea defensa a los artistas de la Segunda Generación de Vanguardia para resaltar su obra como claros exponentes del más genuino arte cubano. Y, por otro lado, su discurso recurre constantemente a la confrontación con la Primera Generación, quienes fueron tachados de mostrar la realidad cubana de manera edulcorada y colorista. En el debate plástico y crítico al interior del arte figurativo la Primera Generación pensó lo cubano desde una representación de los estereotipos que gustaban a los turistas, pero esta vez de manera más fiel a la realidad, el guajiro de *carne y hueso* y no el acartonado. La Segunda pensó lo cubano como una vuelta al pasado africano, era el regreso a un origen intangible, a un espíritu y a una identidad que se representaban en formas menos realistas o fidedignas a la realidad material pero que seguían contando con un anclaje en la figuración. Y aquí sin duda podemos marcar un primer contrapunteo en la crítica y la producción plástica de los cincuenta. Lo que nos podemos afirmar una vez más que estamos ante una década de controversias. Incluso al interior del arte figurativo se vivían notables desacuerdos y la crítica era capaz de hacerlos notar, de poner la disputa al centro, de construir un discurso en que los opuestos eran irreconciliables, estaban en tensión constante, y el objetivo de uno era anular al otro.

---

<sup>99</sup> Rojas, Rafael, "Hojea Orígenes".

## 1.2. *La consolidación del canon de lo moderno: la abstracción*

Si bien las vanguardias habían dado la entrada al arte moderno en el espacio cubano, fue con la abstracción que el canon de la modernidad, que se había venido gestando desde los veinte, se consolida. Aquí es donde resulta importante señalar que, a la par que el país experimenta los procesos de la modernización y que el arte cubano estaba en plena búsqueda y disputa de qué es lo cubano, se gesta, al decir de Luz Merino, una nueva sensibilidad nacional.<sup>100</sup> Surge una nueva generación de artistas –casi todos nacidos alrededor de 1930– que tendrá inquietudes estéticas, formales y conceptuales muy distintas a las de sus predecesores –la Primera y Segunda Generación de Vanguardia–. Influenciados por las corrientes internacionales y los nuevos aires de la creación, esta nueva generación de pintores enmarcará su producción en la abstracción. Ahora bien, la irrupción del creado abstracto no significó el fin de la búsqueda de lo cubano, de hecho, en el arte abstracto de los cincuenta es posible y se habló de un modo de darse lo cubano. Pero la abstracción en estos años no estaba centrada exclusivamente en la construcción de lo cubano, la abstracción implicaba, por naturaleza, una nueva manera de concebir el arte y las relaciones arte-realidad, arte-política y arte-sociedad. Por lo que lo abstracto iba más allá del tema identitario y nacional.

Si bien los inicios de la abstracción en Cuba se remontan a 1920 y 1930<sup>101</sup> y es posible seguir el paso paulatino de lo figurativo a lo abstracto en la Isla, es en la década del cincuenta donde encuentra su momento de esplendor, similar a lo que sucede en el panorama

---

<sup>100</sup> Merino, *Espacios críticos*.

<sup>101</sup> Menéndez-Conde es quien le sigue mejor los trazos a la pintura abstracta cubana. Retoma los primeros trabajos que se han encontrado de Enrique Riverón entre 1925 y 1926, en su estancia en París, José Manuel Acosta Bello en 1931 en Estados Unidos hasta las obras de Marcelo Pogolotti en 1931 mientras viajaba por Francia e Italia. Por lo que, entre los treinta y los cuarenta se dan manifestaciones de pintura abstracta o que rayaban en los límites de la figuración. En ella incursionó Amelia Peláez, Fidelio Ponce de León, Mario Carreño, José Bernal y Joaquín Ferrer.

latinoamericano.<sup>102</sup> Esta preferencia por lo abstracto a nivel continental en los cincuenta no es un hecho menor o ingenuo. Responde a factores artísticos y extraartísticos así como a razones de nivel nacional e internacional. Por ejemplo, resulta interesante resaltar el hecho de que, los países donde la abstracción fue más importante entre los cuarenta y los setenta son países que se encontraban bajo dictaduras o regímenes totalitarios: Argentina (1940-1980), Brasil (1970-1980), Colombia (1940-1970), México (1940-1980).<sup>103</sup> Ciertamente, la abstracción es resultado de una serie de factores que comienzan a accionar y que, en cada país y en cada época funcionan de manera diferente. Como señala Meyer Schapiro en “Nature of abstract art” (2011), el arte abstracto fue un movimiento muy amplio que tardó en gestarse y que está vinculado con procesos similares en la literatura y la filosofía; “demasiado variado según el tiempo y el lugar para ser considerado un desarrollo autónomo que emana de una especie lógica interna directamente de problemas estéticos. Lleva dentro de sí en casi todos los puntos las marcas de las cambiantes condiciones materiales y psicológicas que rodean la cultura moderna.”<sup>104</sup> Por lo que el paso a la abstracción no se justifica exclusivamente con las búsquedas plásticas sino que implica entender el estado emocional, las tendencias psíquicas, éticas y metafísicas, implica un acercamiento desde la filosofía del arte como modo de darse la vida.

---

<sup>102</sup> Las primeras obras de pintura abstracta se dan de manera muy aislada en diferentes países durante la década del treinta, como es el caso de Joaquín Torres García en Uruguay, Juan del Prete, Esteban Lisa. En el sur, por ejemplo, predomina el geometrismo en Argentina y Brasil, en donde destaca el grupo “Ruptura” en 1952 y “Frente” (1953), así como el manifiesto “Neoconcretismo” de 1959, uno de los hitos más importantes de la plástica latinoamericana. Este manifiesto, por una parte, tenía un marcado carácter político al denunciar al imperialismo, por otra, dejaban en claro la necesidad de una expresión propia latinoamericana y que muchos presupuestos del geometrismo europeo eran inoperables para el arte latinoamericano. Mientras que en Argentina destaca el caso de “Madi” y el grupo “Arte Concreto Invención”. En el resto del continente habrá una preferencia por el expresionismo abstracto o la abstracción lírica. Uno de estos casos es Venezuela donde el expresionismo abstracto llevó al arte cinético y al arte óptico, destacándose el grupo “Disidentes”, un movimiento de artistas venezolanos en París. En Perú, por otro lado, predominó la figuración, hasta que en 1955, el pintor francés Dewasne visita el país y se realiza en el Museo de las Artes de Lima el Salón de Arte Abstracto donde imperó la abstracción geométrica. Se tendría que esperar hasta los sesenta para que comenzara a darse las influencias del expresionismo abstracto y formas de la abstracción lírica en este país.

<sup>103</sup> En el caso mexicano no se trataba precisamente de una dictadura sino de un régimen autoritario con un sistema de partido único pero que podría compartir características con los regímenes represores del resto del continente.

<sup>104</sup> Schapiro, Meyer, “Nature of abstract art”. En *Microhistorias y Macromundos Vol. 3* (editado por María Lind), (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2011, 21-62), 46-47. (La traducción es de la autora)

En el caso cubano, cuando se ha pensado en los detonantes del arte abstracto en la Isla se ha hecho desde las siguientes perspectivas. Según Menéndez-Conde hay cuatro factores que determinan el auge de la abstracción en estos años: (1) el acelerado proceso de internacionalización del arte, (2) la aparente bonanza económica de la Isla en los cincuenta, (3) la modernización de los centros urbanos y (4) el reconocimiento que habían alcanzando las vanguardias en los salones oficiales, la prensa nacional y el extranjero.<sup>105</sup> Señala además que “La posibilidad de una abstracción cubana se debe en gran medida al influjo de obras como *La jungla* y *Contrapunteo*.”<sup>106</sup> Ellas abrieron el espacio para pensar la cubanidad desde múltiples perspectivas que podían incluir la no-figuración. A esto hay que sumar otros hechos importantes que fueron haciendo posible el arte abstracto en Cuba. Como señaló Consuegra, el VI Salón fue determinante porque abrió el espacio a otro tipo de obras y se comenzó a hacer evidente que la pintura cubana ya no podía dividirse más en vanguardia y academia, ahora había una nueva generación que no se identificaba con ninguna de estas dos tendencias: los abstractos. En este sentido la abstracción cubana no se presentó como el culmen de la vanguardia –ni en la búsqueda de lo cubano, ni como purificación de los valores plásticos– sino como una propuesta que rompía con esa vanguardia y que, paradójicamente, lograba consolidar el canon de lo moderno que esa vanguardia había introducido y buscado alcanzar. Es decir, para la vanguardia lo moderno estaba asociado al tema de la identidad, a la representación de lo cubano desde una postura antiacadémica, capaz de asumir los *ismos* extranjeros desde una mirada insular. Mientras que los abstractos si bien compartían que la modernidad tenía una vertiente en la búsqueda de la identidad, no se circunscribían exclusivamente a ella. La modernidad implicaba un cuestionamiento profundo a toda la creación artística, ¿en qué medida el arte debía seguir anclado

---

<sup>105</sup> Menéndez, *Trazos en los márgenes*.

<sup>106</sup> Menéndez, *Trazos en los márgenes*, 40.

a la representación verosímil?, ¿qué relación guardaba el arte con esa identidad que se buscaba? y, la representación de lo cubano, ¿solo era indispensable en lo figurativo?

En los abstractos hay una oposición al pasado y en ese pasado estaban incluidas las vanguardias. En esta ruptura fue esencial la manera en que Los Once se apropiaron del concepto “abstractos”. Es decir, el énfasis no está en la obediencia al estilo, sino en lo que implicaba el concepto de abstracción. Quizás las palabras de Hugo Consuegra pueden referir de manera más clara cómo estaban asumiendo esta generación lo abstracto y las implicaciones que ello tenía para el arte y la vida:

Toda forma de pintura figurativa, aun la más fotográfica copia de la realidad, es una abstracción de la verdad objetiva y la añadidura de valores subjetivos que solo son comprendidos por el hombre, y que no tienen nada que ver con la objetividad de la imagen representada. Para mí el arte abstracto es una última toma de conciencia del artista como único responsable de la creación, en cierta forma una usurpación de la función de Dios como generador de referencias visuales. Similar usurpación ha sido siempre la función del compositor, el cual no encuentra en la naturaleza referencias musicales que copiar y debe por fuera inventar la música. Mi propósito al pintar es inventar mi pintura.<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> Consuegra, *Elapso*, 25. (Estas palabras originalmente fueron publicadas en *Stet*, New York, Invierno de 1992, en una entrevista por Gustavo Valdés)

El concepto de abstracción para aquellos artistas implicaba entender en primer lugar que todo arte siempre es abstracto, porque hace una abstracción de la realidad, una interpretación en la que se quita y se añade según ciertos valores y perspectivas. Era imposible que incluso el arte más realista captara en plenitud la realidad porque siempre se trataba de una perspectiva, de un instante. En un segundo momento, la abstracción implicaba una ruptura con las formas conocidas de la realidad objetiva porque, para aquellos artistas, el fin del arte no era la mimesis, el fin del arte estaba en la invención y en la imaginación. Ahora bien, aunque creían en la autonomía del arte y rompían con la representación icónica, los abstractos cubanos intentaron mantener siempre un vínculo con la realidad aunque este vínculo no estuviera anclado en la representación verosímil.

Mientras que, en un plano quizás más plástico, lo abstracto se va a entender como: abandono o simplificación de las representaciones icónicas y como un conjunto de propiedades formales de la imagen artística,<sup>108</sup> por lo que se empleaban diferentes términos como: pintura-pintura, no figurativo, concreto, no objetivo, abstracción figurativa y no figurativa, abstracción pura, abstractos expresionistas y abstractos-geométricos. En definitiva, “en el caso cubano, la palabra venía a suplir las dificultades para designar lo nuevo.”<sup>109</sup>

También en esta irrupción de lo abstracto en la Isla fueron importantes las revistas contemporáneas que veían los artistas cubanos, principalmente los no-figurativos; revistas como *Goya*, *Art News* y *Art in America*. En este sentido, sus referentes más directos fueron, en un primer momento, el concretismo europeo proveniente de la vanguardia parisina a partir de los viajes frecuentes a Europa que realizaban los artistas cubanos. Y, tras la Segunda Guerra Mundial, la abstracción cubana comienza a tener más contacto con el expresionismo abstracto

---

<sup>108</sup> Menéndez, *Trazos en los márgenes*, 82.

<sup>109</sup> Menéndez, *Trazos en los márgenes*, 82.

norteamericano y la abstracción latinoamericana a partir de intercambios directos como las cartas entre Darié y Gyula Kosice (integrante de MADI), visitas a La Habana de Walter Gropius y Josef Albers o la exposición de la pintora abstracta norteamericana Minna Citron en el Lyceum (1949).<sup>110</sup> Aun así, los abstractos cubanos están más próximos a la tradición europea. Del expresionismo abstracto norteamericano adoptaron “un repertorio de formas experimentales y evidentemente antiacademicistas, pero despojada de los sentidos que circulaban en el ambiente artístico norteamericano.”<sup>111</sup> Para los críticos norteamericanos, el expresionismo abstracto estaba vinculado al surrealismo y al automatismo psíquico, había una dimensión mítica. Mientras que para los cubanos, la abstracción no tenía una connotación mítica, si bien admiraban a los estadounidenses y tenían influencias formales, visuales y técnicas, pensaban la abstracción desde otro lugar. Se apoyaron más en las primeras vanguardias europeas, Mondrian y el neoplasticismo, Malévich, Klee y Kandinsky que serán sus pilares teóricos.

De modo general, la pintura abstracta se asoció en Cuba, al igual que en América Latina, con eso que era “lo moderno”, “lo de este tiempo”, con el progreso y lo nuevo. La abstracción se vinculó enseguida con la modernidad, estaba asociada a la autonomía del arte, a una pintura que hablara desde sí misma, desde la libertad. Ser abstractos evidenciaba que se conocían las corrientes internacionales y que éramos capaces de apreciarlas y ejecutarlas. De hecho, la abstracción fue una de las rutas de modernización en América Latina que, si bien había comenzado desde principios de siglo fue después de la posguerra que logró consolidarse. Al asociarse a la modernidad, la abstracción venía cargada de ciertas constantes: el cosmopolitismo, la experimentación, el desafío al canon, la libertad, nuevas maneras de hacer arte y de interactuar con el espectador, y, sin duda, exigían una manera nueva de pensar el arte a partir de las tensiones

---

<sup>110</sup> Menéndez, *Trazos en los márgenes*, 73.

<sup>111</sup> Menéndez, *Trazos en los márgenes*, 90.

que se generaban entre figuración y no-figuración, así como de la relación arte-vida, arte-política. En definitiva, la abstracción no solo era la forma plástica que se correspondía con el momento histórico sino que era la forma que garantizaba el por-venir, fungía como la mejor alternativa al futuro.

Como último corolario, quisiéramos que no pasara desapercibido que tanto Menéndez-Conde como otros investigadores de la década del cincuenta cuando describen los detonantes de la abstracción en esta época se centran en las condiciones de la modernidad que hicieron posible lo abstracto. Lo piensan desde dos vertientes: (1) lo abstracto como resultado de las búsquedas al interior de la plástica y (2) desde la condición moderna que hace posible esta nueva visualidad. Sin embargo, no ponen tanto énfasis en el estado psíquico que genera dicha forma, en ese estado emocional, ético, filosófico y metafísico del que habla Meyer Schapiro, a pesar de que, como demuestra esta investigación, estos detonantes fueron sumamente importantes y señalados por la crítica de arte y los artistas abstractos de los cincuenta. En este sentido hay una dimensión de la abstracción cubana de esta época que no se ha señalado en las investigaciones anteriores y que sí fue percibida en su época. Por eso la polémica que se generó al interior de la crítica de arte entre abstracción-figuración es un elemento clave para entender esta irrupción de lo abstracto en la Isla. Nuestro fin es rescatar esa dimensión y señalar sus fuentes teóricas y filosóficas.

## **2. La crítica de arte**

Es en este contexto de la modernidad donde el sistema del arte en Cuba comienza a configurarse y consolidarse, donde se dan los enfrentamientos entre las generaciones de vanguardia y entre lo abstracto y lo figurativo. Es este el contexto en el que emergerá una crítica de arte que estará a

la vanguardia del acontecer artístico y que incidirá directamente en la construcción del campo del arte. El crítico será uno de los agentes que echará a andar las ideas. Como bien demostró Joaquín Texidor con *Los Once*, la crítica de arte estará inmersa en múltiples procesos al interior del sistema del arte, sus conocimientos y su discurso le darán dirección y soporte a las imágenes plásticas y a las búsquedas que emprenden los artistas. Y es que, como señala T.J. Clark en *Imagen del pueblo. Gustav Courbet y la revolución de 1848* (1981), la crítica es uno de los factores determinantes que intervienen en la construcción del campo artístico, incide tanto en los procesos de producción como en el éxito y la recepción de las obras. Esto sucede sobre todo en los países de América Latina a partir de la década del cincuenta donde la crítica de arte comienza a jugar un rol protagónico, figuras como Marta Traba, Julio Payró, Mario Pedrosa, Ferreira Gullar, Jorge Romero Brest, Juan Acha o José Gómez Sicre son una muestra fehaciente, ellos se convierten en un intermediario que opera en los proceso artístico, con una incidencia tal que su labor es capaz de sobrepasar los planos del arte y repercutir en cuestiones políticas e ideológicas.

En el caso de la crítica de arte cubano de los cincuenta es importante partir de reconocer que todavía es un campo poco explorado. A excepción de los trabajos de Menéndez-Conde y Luz Merino, el tema se ha abordado de manera general en otras investigaciones de arte cubano. Se conocen algunos nombres y los soportes en los que publicaron durante la década, pero, lamentablemente, la mayoría de estos textos no han sido reeditado. Sin embargo, a partir de notas sueltas en publicaciones de la época, de las memorias y de lo que otros intelectuales refieren se puede reconstruir el campo de la crítica de arte cubano de los cincuenta. Reconstruirlo implica poner atención en la función de los críticos de arte en aquel momento, su formación, el conocimiento sobre arte que circulaba en la época –tanto el que provenía del extranjero como el que se producía en la Isla– así como las circunstancias sociales, lealtades y su relación con el

público.<sup>112</sup> Esto dará cuenta de los cruces entre la forma artística, las ideas de la crítica, las estructuras y los procesos históricos más generales. Ese será entonces nuestro primer momento porque al saber el posicionamiento que tiene la crítica, desde dónde enuncia su discurso, podremos comprender mejor su impacto social y la fuerza de las ideas que ellos ponen a circular.

En este caso, abordaremos a la crítica desde la colectividad, desde esas ideas que comparten los miembros de cada una de las perspectivas –en favor o en contra del arte abstracto–, desde las líneas de pensamiento que imperaron y entraron en disputa. Porque, como señala Menéndez-Conde:

La importancia de la crítica de arte de los cincuenta no reside en la presencia de individualidades sobresalientes y prolíferas –no hay tal cosa– sino en la trama textual creada por una numerosa cantidad de autores que, desde sus notas periodísticas, sus palabras para los catálogos y sus ensayos para las revistas culturales estimularon la discusión de un conjunto de problemas estéticos, fundamentalmente relacionados con las connotaciones de las formas visuales. Nunca se insistirá suficiente en la importancia que tuvieron estos problemas en el devenir de la cultura nacional.<sup>113</sup>

Por tanto, lo que interesa son los debates que los múltiples textos detonan. Importan las ideas que sustenta dichos debates y la manera en que los críticos cubanos las asumen y adaptan al

---

<sup>112</sup> Clark, T.J., “Sobre la historia del arte”, en *La Imagen del pueblo. Gustav Courbet y la revolución de 1848*, (Barcelona: G. Gili, 1981, 9-22), 11.

<sup>113</sup> Menéndez-Conde, *Trazos en los márgenes*, 115.

contexto de los cincuenta. Importa cómo esas ideas llegan al espacio cubano, qué medios las difunden y cuáles son sus rutas de circulación.

### *2.1. La formación y factores que influyen en la construcción de la crítica*

Comencemos diciendo que, de modo general, la crítica de arte cubano de los cincuenta no contaba con una formación universitaria especializada en arte o en teoría del arte. La crítica estaba más bien vinculada al periodismo y se ejercía dentro de un espacio que se salía un poco de la academia. Algunos críticos provenían de carreras como Filosofía y Letras o habían estudiado periodismo en una escuela técnica de corte profesional. También algunos artistas en estos años ejercieron la crítica, como es el caso de Mario Carreño o Jorge Mañach, quien escribía para el *Diario de la Marina* de manera periódica; y otros como Ramón Loy, Armando Maribona, Marcelo Pogolotti y Carmelo González. Por lo que estos artistas-críticos contaban con la formación artística que se obtenía en la Academia San Alejandro, aunque, ciertamente, no todos contaron con la formación de la academia, como el caso de Carlos Enríquez, Pogolotti, Mariano o Portocarrero. Pero, de modo general, esta crítica se formó de manera autodidacta, en la práctica, aun así, contaban con un fuerte respaldo teórico, a partir de los cursos libres que se impartían en la universidad, de conferencias<sup>114</sup> y charlas de artes plásticas. También su formación se gestó en los múltiples viajes al extranjero que le permitieron conocer de primera mano el arte europeo y norteamericano, así como intercambiar con artistas e intelectuales contemporáneos.

Por demás, otros factores que influyeron e impulsaron la formación de la crítica durante el cincuenta fueron la apertura en 1945 de la Biblioteca Circulante del Departamento de Arte de

---

<sup>114</sup> Luz Merino señala que, a partir de un estudio del Boletín de la Comisión cubana de la UNESCO, se ha hecho posible identificar entre marzo de 1952 y agosto de 1957 un total de 3038 conferencias que tocaban temas de literatura, música y filosofía, entre otros.

la Universidad de la Habana, así como la Fundación de la Biblioteca del Museo Nacional (1955) que contaba con un buen número de libros sobre arte publicados entre 1940 y 1950.<sup>115</sup> En esta misma línea Luz Merino añade que, en estos años, fueron determinantes para el desarrollo de la crítica y el arte: (1) presencia del rotograbado,<sup>116</sup> (2) la inauguración del Edificio del Museo Nacional de La Habana, (3) las galerías comerciales, (4) la II Bienal Hispanoamericana y (5) el aumento de la publicidad.<sup>117</sup> Por último, es importante contemplar la creación en 1952 de la Asociación de Críticos de Arte e Investigadores de las Artes Plásticas, que era la sección cubana de la Asociación Internacional de Críticos de Arte y que estuvo a cargo de Gladys Lauderman. Si bien parece ser que esta asociación tuvo corta vida, como señala Luz Merino, es importante rescatar su sentido y propósito: “La Asociación de Críticos de Arte se propone, entre otros fines, cooperar a un mejor y mayor conocimiento de las Artes Plásticas.”<sup>118</sup>

Por último, como señalamos anteriormente, todo el auge de la vida cultural de la ciudad de La Habana permitió el desarrollo de nuevos públicos y, por supuesto, de la labor crítico-artística. Los periódicos y las revistas proporcionaron que la crítica tuviera un espacio fijo donde dar a conocer sus ideas, ya fuera que valoraran o informaran sobre el acontecer artístico (periódicos) o que reseñaran (revistas). En este sentido, la proliferación de nuevos soportes especializados permitió que la crítica tuviera un espacio puntual en el que compartir sus ideas y poner a andar el debate. Un ejemplo evidente de ello fue el caso de *Noticias del Arte* (1952-1953), una publicación dirigida por artista –Sandú Darié, Mario Carreño, Martínez Pedro y Ricardo Porro– y enfocada en la defensa de la no-figuración desde un “matiz polémico”.<sup>119</sup> Allí se podía estar al día de las novedades artísticas nacionales e internacionales, por demás, allí eran posibles

---

<sup>115</sup> Menéndez, *Trazos en los márgenes*, 86.

<sup>116</sup> Lo que permitía una buena reproducción de las imágenes en los suplementos culturales.

<sup>117</sup> Merino, *Espacios críticos*, 23.

<sup>118</sup> Citado en Luz Merino, *Espacios críticos*, 16. (El texto original es de “Asociación de Críticos de Arte” en *Noticias del arte*, Año 1, No.2, La Habana, octubre, 1952).

<sup>119</sup> Merino, *Espacios críticos*.

los debates y la circulación de ideas, así como el intercambio entre la comunidad nacional e internacional.<sup>120</sup> Otra revista que nucleó a la crítica fue *Nuestro Tiempo* (1954-1959), donde a partir de 1955 aparece la sección “Balcón de Nuestro Tiempo”, allí se comentaban las exposiciones de la Galería Nuestro Tiempo. Hugo Consuegra la recuerda como un soporte crucial:

Nuestro Tiempo, que tendría una gran importancia en el desarrollo de la cultura moderna cubana, y que fue además un centro de intercambio y de mutuo conocimiento entre artistas plásticos, músicos, teatristas, cineastas y escritores. Allí se consolidó un sentimiento generacional alrededor de una voluntad común de vanguardia, búsqueda y riesgo.<sup>121</sup>

En pocas palabras, en un primer momento podríamos decir que los críticos estaban o bien vinculados al campo intelectual y cultural o bien provenían del periodismo, pero, en ambos casos, habían adquirido en la práctica una cultura artística y teórica amplia. Se habían formado dentro del propio espacio artístico. Las revistas especializadas en arte, la aparición de nuevos espacios de exhibición, el crecimiento del mercado del arte, entre otros, fueron factores que permitieron que se desarrollara y tomara espacio la crítica.

---

<sup>120</sup> Por ejemplo, G. Kosice pidió ser colaborador de la revista.

<sup>121</sup> Consuegra, *Elapso*, 82.

## 2.2. Clasificación de la crítica, sus roles

En un intento por diagramar y abarcar toda la producción crítica de estos años Luz Merino la ha organizado y clasificado tomando en cuenta principalmente dos aspectos: los soportes en los que se publicaban los textos y el tipo de discurso. Cada soporte demandaba un tipo de discurso y, por tanto, un tipo de público. Por ejemplo, en la prensa y las revistas de variedades, los críticos se dirigían a un público no especializado y asumían generalmente un discurso formalista, como son los casos de Rafael Suárez Solís, Rafael Marquina y Loló de la Torriente. Su crítica se constituía como un género de opinión donde se explicaban, analizaban y valoraban brevemente las obras.<sup>122</sup> Por el contrario, la crítica que escribía para soportes especializados estaba dirigida a intelectuales del medio artístico y desarrollaban un discurso que privilegiaba lo moderno y lo contemporáneo. Aquí destacan figuras como Joaquín Texidor y Luis Dulzaides Noda; egresados de Filosofía y Letras como Graziella Pogolotti, Gladys Laudermand, Anita Arroyo, Adelaida de Juan y Martha de Castro y, por supuesto, el trabajo que realiza desde la crítica y la historia del arte Luis Soto.<sup>123</sup> Es en este segundo tipo de discurso en el que se inserta la polémica entre lo abstracto y lo figurativo, las discusiones sobre el rol social del arte y las preocupaciones de los artistas e intelectuales de la época. Es este el tipo de crítica que nos interesa abordar porque, como señala Luz Merino:

El arte contemporáneo y la problemática que este suscitó no fue núcleo en los artículos de la prensa o revistas de

---

<sup>122</sup> Rafael Yáñez lo calificó como un género periodístico de argumentación.

<sup>123</sup> Coincidimos con Luz Merino en señalar que, aunque fue menor el trabajo que realizan en los cincuenta con respecto a otras épocas, los textos críticos de Guy Pérez Cisneros y José Gómez Sicre sirvieron de antesala a las ideas y el posicionamiento que asumen los críticos en esta década.

variedades; en cambio, las ediciones especializadas insertaron esta tipología con el doble objetivo de difundir, actualizar y propiciar la circulación entre entendidos o, al menos, entre aquellos que tuvieran una determinada inclinación hacia la esfera artística, en particular hacia la producción contemporánea.<sup>124</sup>

En este círculo especializado el crítico era quien ejercía la opinión sobre el hecho artístico. Era una persona con una sensibilidad especial y con una formación humanista que le permitía apreciar de un modo particular las obras. En este sentido, hay dos maneras en las que se concebía el ejercicio crítico y la figura del crítico en la Cuba de los cincuenta en el campo especializado. El crítico, por una parte, tenía la sensibilidad para apreciar el hecho artístico y traducirlo en palabras. Ya desde “Estructuras pictóricas” se había hecho evidente la necesidad de explicar las obras, Darié, en el catálogo de la exposición, se auxilia de la palabra escrita para explicar la tesis de su trabajo, el tipo de belleza que allí se hacía presente, la correspondencia entre esa *voluntad de forma* y el sentir de su época, así como su interés en el valor plástico puro. Entonces, el crítico auxiliará al artista en esta tarea, acercará las obras al público y a la vez ayudará al propio artista a consolidar el soporte teórico que acompaña a su obra.

Por otro lado, el crítico tenía la capacidad de estar en constante relación con su presente para poder construir la relación entre lo artístico y las demandas de su tiempo. Es decir, el crítico era capaz de conectar la sensibilidad de una época con la sensibilidad artística de una generación. Esto es esencial porque se está pensando en una crítica que es capaz de exceder el fenómeno artístico, que puede abordar su tiempo y vincular las obras con su contemporaneidad. Y de

---

<sup>124</sup> Merino, *Espacios críticos*, 93.

hecho esta fue una de las empresas más importantes de la crítica cubana de los cincuenta. Es una crítica que amplía su radar y apunta más allá del objeto artístico, es capaz de pensar e incidir en los procesos de la creación y recepción de la obra y, con ello, es capaz de incidir en el devenir de la historia a partir de las ideas que pone en circulación.

Ahora bien, a la formación y la autoridad con que contaba el crítico para evaluar y valorar el hecho artístico habría que sumarle otras funciones importantes que comienza a desarrollar en esta década. En este sentido, se podrían hacer extensibles las palabras que dedica Graziella Pogolotti a Guy Pérez Cisneros cuando señala que, el crítico, “volcado hacia el presente, le tocaba asumir a la vez, múltiples funciones.”<sup>125</sup> Era quien planificaba y dirigía la agenda de debates sobre el arte, qué es lo nacional y cómo se construye. Organizaban el sistema del arte desde sus puestos directivos en museos, instituciones y galerías. Posicionaban artistas, validaban obras en el mercado, así como tendencias y estilos. “El comentario crítico [...] conforma discursos, apoya o desestima tendencias, se arma de determinados enfoques, aborda problemáticas culturales que superan el círculo creador-obra, ejerce una acción publicitaria y es uno de los canales de legitimación.”<sup>126</sup>

En pocas palabras, el crítico de arte era una pieza esencial en el arte cubano de los cincuenta. Estaba incidiendo directamente en las cuestiones del campo artístico, pero, indiscutiblemente, también estaba fuertemente vinculado al campo intelectual y político. Cuando analizamos anteriormente la política cultural de Batista quedó claro cómo los intelectuales se oponían y demandaban prácticas con las que no estaban de acuerdo u organizaban exposiciones y eventos alternativos a las oficiales. Todo esto incidía en la percepción de Cuba a nivel

---

<sup>125</sup> Pogolotti, “Las estrategias de un crítico”, XVII.

<sup>126</sup> Merino, *Espacios críticos*, 23.

internacional y nacional pues demostraba que un sector importante de la sociedad no estaba a favor del gobierno y que la aparente neutralidad de la cultura era una farsa.

### 2.3. *El conocimiento sobre arte*

Conociendo la incidencia y el peso de la crítica de arte en esta época vale la pena preguntarse, entonces, ¿cuál era el conocimiento sobre arte, estético y filosófico que formó a estos críticos?, ¿con qué ideas cuentan y cómo las reinterpretan? Cuando nos disponemos a diagramar el conocimiento que existía sobre arte en la Cuba de los cincuenta, esto es, el conocimiento que se genera en la Isla y el que proviene del extranjero, nos enfrentamos principalmente a dos problemas. Luz Merino los apunta de la siguiente manera: el primero, como ya hemos señalado, en estos años no existía en Cuba la carrera de Historia del Arte, por lo que los estudios sobre arte se realizaban de manera aleatoria y escasa dentro de otras disciplinas, por ejemplo, en la carrera de Filosofía y Letras. El segundo problema consiste en que la mayoría de los textos teóricos estaban escritos en alemán<sup>127</sup> y existían muy pocas traducciones al español.<sup>128</sup> Ahora bien, paradójicamente, estas dos circunstancias que se consideraban una traba, tanto para generar como consumir conocimiento artístico, fueron los puntos de partida que permitieron el desarrollo del conocimiento del arte en la Isla.

La ausencia de una carrera de Historia del Arte en la Universidad de La Habana<sup>129</sup> y la falta de traducciones de los textos alemanes —o la falta de circulación de dichas traducciones en la

---

<sup>127</sup> Aquí habría que hacer una salvedad pues ciertamente para los cincuenta muchos de los textos teóricos alemanes ya habían sido traducidos al español y se conocían en la Isla (como veremos más adelante), al menos por Luis de Soto y el núcleo más académico. Ellos serán los encargados de difundir estas ideas en la crítica de arte.

<sup>128</sup> Merino, *Espacios críticos*, 83.

<sup>129</sup> Cuando nos referimos a que la ausencia de la carrera en Historia del Arte podría ser un impedimento al desarrollo del conocimiento artístico en la Isla lo hacemos pensando en que esta carrera no solo forma a historiadores del arte e investigadores, sino también a críticos. Si bien en los cincuenta ciertamente la crítica se realizaba de manera más autodidacta y la formación se adquiría en la práctica, es importante no perder de vista que los críticos también

Isla— fueron una clave indispensable para que Luis de Soto y Sagarra, la figura en la que se condensa el saber filosófico y artístico de la época, desarrollara toda su labor. A pesar —o gracias a— estas dos dificultades, se comienza a construir en Cuba un saber artístico que no solo se interesa por lo contemporáneo y por estar al día con el mundo internacional, sino que, de manera muy consciente y sistemática, apunta a construir el campo teórico e historiográfico del arte cubano. Durante esta época, los estudios sobre arte tienen un marcado interés en la construcción de una historia del arte nacional. Por lo que el énfasis está en el estudio del arte cubano, principalmente en el contemporáneo. Destacan varios casos como *La historia de la nación cubana* (1952), un texto a cargo de Luis de Soto y Rafael Marquina, *La pintura y la escultura en Cuba* (1952) de Esteban Valderrama, *Estudio de las artes plásticas en Cuba* (1954) de Loló de la Torriente, entre otros trabajos de diplomas que se generaron entorno al departamento de Arte que dirigía Luis de Soto en la Universidad de La Habana.<sup>130</sup> Desde mediados de los cuarenta, y con una repercusión innegable en la década del cincuenta, la figura de Luis de Soto está generando contenido teórico a partir de sus propias interpretaciones de las teorías del arte a las que tienen acceso. Por tanto, hoy es posible reconstruir el estado del conocimiento de aquellos años a partir de la obra de este intelectual.

Tendríamos que partir diciendo que el saber artístico se consumía en la Isla principalmente a partir de la publicación de revistas especializadas; allí se reeditaban los textos de teóricos e intelectuales extranjeros que tenían especial interés en el arte contemporáneo, entre ellos destacan las voces de Soren Kierkegaard, José Ortega y Gasset, Eugenio Dòrs y Romero Brest que, a la par de Cossío Pomar fue de los más leídos.<sup>131</sup> También en la revista *Filosofía Cubana* se

---

buscaban conocimiento teórico sobre el arte y espacios en los que poder formar su juicio estético. Por lo tanto, es importante hacer la salvedad de lo que significaba la ausencia de una carrera en Arte, pues la formación de la crítica en estos años fue bastante híbrida, bebía de la academia a partir de los cursos y conferencias que se impartían sobre arte, pero también se formaba de manera independiente.

<sup>130</sup> Merino, *Espacios críticos*, 88-93.

<sup>131</sup> Merino, *Espacios críticos*, 92.

publicaban textos de Heidegger, Karl Jasper y Russell, se debatía de existencialismo y fenomenología.<sup>132</sup> En este sentido, Luz Merino señala que el pensamiento alemán era el que imperaba, dejando huellas incluso hasta la actualidad en el lenguaje académico del arte cubano:

Una revisión de las teorías en boga y de las voces permitió contabilizar un conjunto apreciable de teóricos alemanes o formados en Alemania. Incluso en la actualidad, todavía mantienen vigencia vocablos que los actuales repertorios de historia del arte enuncian en alemán como: ciencia del arte o teoría pura visualidad.<sup>133</sup>

Ahora bien, cómo era posible que este conocimiento llegara a los críticos e intelectuales cubanos de los cuarenta si, como señalamos anteriormente, una de las fallas era que no se conocían la lengua y que es hasta más entrados los cincuenta que comienzan a editarse las publicaciones en inglés, francés y español de los textos alemanes, haciéndose evidente desde el plano lingüístico que Francia y Estados Unidos se disputaban el centro del arte y que peleaban no solo por presentar “lo más actual” en sus grandes metrópolis, sino por estar a la vanguardia en el conocimiento teórico. A pesar de las dificultades de edición podemos afirmar que los críticos y académicos cubanos sí tendrán acceso a las ideas de las teorías alemanas desde finales de los cuarenta, ideas a las que a su vez tendrán acceso los críticos de la siguiente década y que serán los cimientos teóricos de la abstracción cubana.

---

<sup>132</sup> Menéndez-Conde, *Trazos en los márgenes*, 67.

<sup>133</sup> Merino, *Espacios críticos*, 84.

Para que las ideas y teorías alemanas entraran a la Isla y tomaran cuerpo fue esencial la figura de Luis de Soto y Sagarra, profesor de Historia y Filosofía del Arte en la Universidad de La Habana, una verdadera eminencia y un intelectual que tuvo un papel protagónico en las ideas que circularon en la Isla durante esta década y que, además, gozó de un gran reconocimiento internacional, principalmente en el contexto latinoamericano.<sup>134</sup> Justino Fernández se refirió a él como: “uno de esos casos no frecuentes en nuestros medios culturales en que a una sensibilidad refinada se une la fina comprensión y una vasta cultura.”<sup>135</sup> La labor de Luis de Soto estuvo enfocada en divulgar las ideas sobre la teoría y la historia del arte, quería enseñar cómo hacer análisis de obras y cómo construir una historia del arte a partir de parámetros muy específicos de orden filosóficos, principalmente. Su método de enseñanza-aprendizaje nunca implicó la copia exacta de las teorías europeas, Luis de Soto tenía ojo crítico y siempre, después de presentar una teoría, exponía sus contraargumentos o, en los momentos en que ponía en práctica la teoría le aplicaba variaciones para adaptarla a los estudios que estaba realizando.

Sin lugar a duda, Luis de Soto fue el principal referente teórico para los cubanos en los cincuenta. Sus textos se conocían y funcionaban a modo de guía para aquellos que se iniciaban o querían profundizar en el estudio del arte. En este sentido, fueron varias las rutas por las que dio a conocer sus ideas, esas ideas que constituyen la base para el conocimiento del arte de la época. Luz Merino señala que es el trabajo de Luis de Soto en *Ars* en donde se condensaba el saber de la época, se trataba de una publicación pensada para un grupo muy exclusivo y especializado.<sup>136</sup> Se trató de un libro que contó con tres ediciones, la primera de 1931, mecanografiada, la segunda de 1938 que llevaba el subtítulo “Resumen de un curso de Historia

---

<sup>134</sup> En 1949 dictó una conferencia en el Aula Martí, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

<sup>135</sup> Fernández, Justino (2012): “Filosofía de la historia del arte, de Luis de Soto”. (*Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 5(19), 121-125), 121.

<sup>136</sup> Merino, *Espacios críticos*, 84.

del Arte” y una tercera de 1954 que incorpora información sobre el arte americano. Además del contenido y los temas de arte contemporáneo que se abordaban, en *Ars* era de vital importancia las imágenes que allí se reproducían. Junto al trabajo en *Ars*, Luis de Soto impartió desde 1934 cursos de verano junto a Rosario Novoa en la Universidad de La Habana que después terminarían impartándose en Filosofía y Letras. Y fueron también un espacio de reflexión académica y crítica donde fue posible definir sus ideas.

Si bien *Ars* es de los trabajos más conocidos Luis de Soto, lo cierto es que sus contribuciones a la historia y la teoría del arte fueron múltiples. Tradujo al castellano en 1937 el libro *Arte, civilización y ambiente* de Emerson H. Swift; en 1944 se publica *Estilos artísticos*, (con el subtítulo: “Introducción a la historia y apreciación del arte”). Además de los numerosos artículos de arte que escribió como: “La Escultura Cubana Contemporánea” (1943) y “Esquema para una indagación. Estilística de la Pintura Moderna cubana” (1945); aunado al trabajo bibliográfico y crítico que realizó sobre Fidelio Ponce de León.

Ahora bien, hay dos eventos determinantes que marcaron el curso del saber artístico en los cincuenta y que están relacionados con Luis de Soto. El primero es la publicación en 1943 de *Filosofía de la historia del arte (Apuntes) I*, un libro del que se conoce poco en la academia cubana, aun cuando fue reeditado en el 2013 bajo la coordinación de Luz Merino y Pilar Fernández. El segundo evento es la fundación de un departamento dentro de la universidad que funcionó de manera similar a las universidades estadounidenses y que marcó el futuro de los estudios sobre arte en Cuba. Se trataba de un espacio enfocado en enseñar y actualizar, actualizar sobre el acontecer artístico y sobre el campo teórico.<sup>137</sup> “Este volumen [*Filosofía de la historia del arte*] y el texto posterior, elaborado a partir de los seminarios que se impartían en la carrera de Filosofía y Letras, escrito también por Soto y publicado en 1947, circularon en el espacio académico y entre

---

<sup>137</sup> Merino, *Espacios críticos*, 85.

aquellos que se dedicaron a la crítica de arte.”<sup>138</sup> Estos dos acontecimientos son determinantes porque en *Filosofía de la Historia del Arte* Soto condensa mucha información teórica, que luego enseñará en sus seminarios y que formará a los futuros críticos. En aquel libro y en los cursos están las semillas del conocimiento sobre arte de la época. Fueron textos de cabecera para los estudiosos y críticos del arte, fueron las ideas que acompañaron a los críticos en el debate entre lo abstracto y lo figurativo. Por lo que en este punto vale la pena que hagamos un paréntesis y nos enfoquemos en reseñar el contenido de este libro que estudiaremos a fondo más adelante, pues ahí están las primeras semillas, en aquellas ideas está el origen del pensamiento artístico cubano de estos años y las fuentes teóricas y filosóficas de las que se nutre.

*Filosofía de la historia del arte* contó con dos volúmenes, el primero de 1943 enfocado en asuntos de metodología y el segundo de 1947 donde Luis de Soto aplica teorías y principios, los que ha explicado en el primer tomo, a la historia del arte cubano. En la reseña que realiza de este texto en el 2012 Justino Fernández señala que Luis de Soto era consciente de que estaba realizando un trabajo sin precedentes en la lengua castellana al mostrar las directivas básicas para la investigación del fenómeno histórico-artístico. “Uno de sus objetivos es relacionar filosóficamente el arte con la sociología, la psicología y la historia de la filosofía.”<sup>139</sup> Por tanto, Luis de Soto pondrá a dialogar ideas de estas disciplinas con el arte, para así entender la obra y el fenómeno artístico inserto en la historia y la vida, el arte desde y más allá de la apreciación y el análisis formal. Una propuesta que, sin duda, tiene su punto de partida en el pensamiento alemán.

En el primer volumen, Luis de Soto desarrolla una metodología para el estudio de la filosofía de la historia del arte –disciplina que definiremos a detalle en el segundo capítulo– donde

---

<sup>138</sup> Merino, *Espacios críticos*, 85.

<sup>139</sup> Fernández, “Filosofía de la historia del arte”, 122.

traduce y ordena fragmentos de textos de difícil acceso para la época, tanto por el idioma como por la complejidad de los temas tratados. Justino Fernández señala puntualmente algunos de los conceptos e ideas que traduce Luis de Soto:

Inicia el estudio una buena exposición de la "Einfühlwlg", o *proyección sentimental, endopatía, introyección y simpatía simbólica*, que fuera el fundamento de la estética de Lipps, y termina considerando las ideas de Worringer acerca de esa orientación psico-histórica. Pasa después a ocuparse en el *Método histórico-formal* (Riegl, Schmarsow, Wölfflin, Cohn-Wiener, Frankl, Panofsky, Coellen, Von Scheltema), el *Psico-histórico* (Riegl, Wölfflin, Worringer, Schmarsow, Gestenberg, Dvorak) y el *Método personal* (Brinckmann, Pindel), para tenninar con el método propio del doctor Luis de Soto, que consistirá en una fusión de los tres anteriores, teniendo por centro el *Estilo*.<sup>140</sup>

Aquí es evidente que Luis de Soto está acercándose a una historia del arte que se interesa por la forma, pero la forma inserta en las causas que la generan y determinan en un tiempo y espacio dado. Para ello se auxilia de los estudios formalistas, de la pura visualidad y la teoría de la empatía, el pensamiento de Wölfflin y Worringer, de Riegl y Panofsky.

Al retomar estas teorías, es indispensable para Luis de Soto definir y explicar qué entiende por arte y estilo, así como en su momento lo hicieron los teóricos alemanes. El arte lo ve como: “vía de acceso a la realidad humana, histórica por demás, como documento, simbólico, síntesis

---

<sup>140</sup> Fernández, “Filosofía de la historia del arte”, 122.

del saber y de la conducta y como índice de la evolución de la Humanidad.”<sup>141</sup> Mientras que el estilo lo entiende como: “relación entre el agente creador (artista) y el mundo circundante (naturaleza).”<sup>142</sup> Asume el estilo como lenguaje que se debe estudiar como: (a) evolución de forma, (b) expresión de forma y contenido y (3) resultado de factores diversos. Y así señala que la sucesión de estilos permite ver la evolución histórica de la cultura. Por tanto se centrará en el estudio del estilo desde estas tres vertientes, para entender el estilo como forma parte de retomar a Wölfflin en *Conceptos fundamentales para la historia del arte* y explica a detalle y de manera sencilla los cinco pares con los que Wölfflin compara el clásico y el barroco.<sup>143</sup> Pero no se limita a resumirlos sino que escribe una crítica a la teoría de Wölfflin a partir de retomar a Panofsky, Wulff y Schweitzer. Le señala principalmente dos cosas: la primera, “asunto” y “contenido” no son lo mismo, en esa línea marca que el contenido es inseparable de la forma, siendo esta su principal objeción a Wölfflin. La segunda es cuando le marca las limitaciones de pensar una historia del arte como parte de la historia de la humanidad o historia de la cultura. Mientras sigue avanzando en su texto retoma a otras figuras teóricas como: Frankl, Brinckmann y Panofsky. A ellos los considera como teorías de transición entre Wölfflin (centrado en la evolución de los estilos) y la teoría de la voluntad de forma, representada por Worringer, que se centraba en el estudio de todas las condicionantes que moldean el estilo y que hacen pensar al estilo como como expresión que detonan una voluntad de forma.<sup>144</sup> Por último, trabaja todos esos *otros* factores que influyen en la obra, los individuales, temporales y espaciales. Aquí señala los factores geográficos cubanos que, según Massip, inciden en los artistas cubanos: la insularidad, la

---

<sup>141</sup> Fernández, “Filosofía de la historia del arte”, 122.

<sup>142</sup> Fernández, “Filosofía de la historia del arte”, 122 (cita directa a Luis de Soto).

<sup>143</sup> (1) Lo lineal y lo pictórico, (2) lo superficial y lo profundo, (3) forma cerrada y forma abierta, (4) lo múltiple y lo unitario, (5) claridad absoluta y claridad relativa.

<sup>144</sup> Este concepto lo desarrollaremos en el siguiente capítulo.

tropicalidad y la uniformidad del medio físico. “Así enfocado el proceso estilístico la Historia del Arte se nos ofrecerá; como una historia de la cultura y del espíritu.”<sup>145</sup>

Termina este tomo tratando el tema de “El ritmo en la evolución histórico-artística” donde ve las doctrinas de (Wölfflin, Brinckmann, Panofsky, Schmarsow, Uohl, Abril, Worringer, Spengler, Pinder, Riegl y por último Uitz). Después de dar su opinión sobre ellas señala: "Todas esas teorías tienen indiscutiblemente un valor orientador y metodológico, pero no una eficacia inmutable."<sup>146</sup> Concluye que lo propio del estilo, como la condición humana que es, radica en lo mutable. En conclusión, considera el arte y el estilo como auténticas respuestas al problema del hombre, las ve como vías de acceso a la realidad humana desde la forma-contenido (arte) y como una síntesis del artista y el mundo (estilo).

En el segundo volumen realiza un ejercicio práctico en el que escribe una historia del arte occidental –no incluye el arte prehispánico– desde una metodología histórica-formal y psico-histórica que entiende las manifestaciones artísticas como el resultado de factores diversos. Cuando se refiere al arte prehistórico, abstracto o figurativo, señala que "el arte nos dice lo que el hombre que lo creó pensaba y sentía, siendo, por tanto, una expresión social."<sup>147</sup> Para el arte egipcio sigue a Worringer, continúa con el arte asiático que tiene influencia de Mesopotamia y Egipto, después el arte griego, arte romano, arte cristiano primitivo, arte bizantino, arte gótico, el renacimiento y el barroco. Termina con el arte moderno que ubica en los siglos XVIII y XIX. En todo momento se mantiene comparando, exponiendo y aplicando la teoría, siguiendo principalmente a Wölfflin y Worringer.

*Filosofía de la historia del arte* es un texto crucial sobre el que se edifica el pensamiento teórico y los principios de la historia del arte que van a primar en la Cuba de los cincuenta. Es un texto

---

<sup>145</sup> Fernández, “Filosofía de la historia del arte”, 123 (cita directa a Luis de Soto).

<sup>146</sup> Fernández, “Filosofía de la historia del arte”, 123 (cita directa a Luis de Soto).

<sup>147</sup> Fernández, “Filosofía de la historia del arte”, 124 (cita directa a Luis de Soto).

que, siguiendo un método histórico tiene un profundo carácter humanista al centrarse en las circunstancias que hacen posible la forma y el arte en cada tiempo y espacio. Al centrarse en lo que cambia constantemente, en la fragilidad de lo mutable, Soto logra consolidar un pensamiento de alto valor teórico para el campo del arte y de profundo sentido humano. Su trabajo estuvo cargado de anotaciones, de interpretaciones y de críticas a las teorías que tomó como punto de partida. Yendo un poco más allá, las ideas que reseña, traduce y reinterpreta Luis Luis de Soto en estos dos volúmenes son precisamente esas ideas que rescatan la dimensión filosófica, psicológica e histórica del arte. Son las ideas en las que la crítica de arte anclará y sustentará su discurso. Les servirán para presentar las oposiciones entre lo abstracto y lo figurativo y, para un sector de la crítica, serán las ideas fundamentales para defender la tendencia abstracta en la Islay la congruencia de dicha voluntad de forma con el momento histórico que vivía el país.

Como vimos, en estos años la crítica se preocupa por lo que detona los cambios en la forma, la abstracta y la figurativa, y, si bien exploraron los caminos de la pintura-pintura y de la búsqueda interna de la plástica, lo cierto es que su discurso estuvo principalmente anclado en entender la abstracción y la figuración como el resultado de dos voluntades de forma opuestas que respondía al estado anímico del hombre cubano del momento y que ese estado estaba influenciado tanto por cuestiones plásticas como económicas, políticas y sociales, por circunstancias geográficas, epocales, generacionales y filosóficas. Como nota final, esta dimensión teórico-filosófica del discurso de la crítica de arte cubano de los cincuenta es sumamente crucial, es la que soporta el resto de los cuestionamientos de la época y, hasta ahora, es la menos estudiada y a la que nos disponemos a adentrarnos.

## Capítulo II

### El viaje a la semilla

*Marcial tuvo la sensación extraña de que los relojes de la casa daban las cinco, luego las cuatro y media, luego las tres y media... Era como la percepción remota de otras posibilidades.*

#### **Viaje a la semilla**

ALEJO CARPENTIER

*El arte abstracto no figurativo (concreto) es, por consiguiente, el arte de nuestra época [...] tanto la arquitectura, la industria, la mecánica, como las artes publicitarias y en general el diseño de todo lo que tenga que ver con nuestra vida diaria [...] está influenciado por esta nueva estética.*

#### **El factor moral de la pintura abstracta**

MARIO CARREÑO

En 1944 Alejo Carpentier publica *Viaje a la semilla* y marca con su cuento un momento crucial para la literatura y la cultura latinoamericana; en aquellas líneas se hacía evidente la fuerza de lo real-maravilloso y la escritura barroca. A esto habría que añadir que, de manera magistral, Carpentier narra desde *otro* tiempo. El propio protagonista, Marcial, nos anuncia algo de ello en

el sexto capítulo, cuando ve correr las manecillas del reloj en sentido contrario y entonces advierte que este hecho puede ser una “percepción remota de otras posibilidades”. Estas otras posibilidades del tiempo son alucinantes, insólitas y, pareciera, exclusivas de un mundo de ficción porque contradicen la idea de temporalidad basada en la experiencia empírica. En *Viaje a la semilla*, por ejemplo, el tiempo de lo narrado es un tiempo en el que los sucesos van en sentido contrario a la experiencia; en el primer capítulo entramos a la vida de Marcial en su lecho de muerte, mientras que unos albañiles proceden a demoler su casa. Y la historia termina justo donde “debería” haber comenzado, con Marcial en el vientre materno y ante los cimientos de una casa que todavía no existe. “Todo se metamorfoseaba, regresando a la condición primera.” Abría que sumar a la fascinación de que el tiempo transcurre *al revés* otro insólito, el hecho de que es posible conciliar estas realidades y temporalidades dispares —el origen y el fin de la vida de un hombre— en el espacio del tránsito, en el transcurso de su historia. Sabemos que Marcial está a punto de morir y sabemos que la historia transcurre hacia el origen de su vida, hacia el vientre materno. Lo que no conocemos es el espacio entre un punto y otro y ahí es donde habita la particularidad de esa vida y de esa casa, en el tránsito.

Al igual que la historia de Marcial comienza con el fin, nosotros nos proponemos comenzar esta historia desde lo que hemos considerado como su final: presentando la polémica abstracción-figuración en la crítica de arte cubano de los cincuenta. Y desde ahí, partir en el viaje de regreso a la semilla, al origen de la polémica, a la pregunta última o la pregunta primera que detona el resto, así como las fuentes teóricas que le dieron respuesta. Para después poner especial interés en el espacio del tránsito entre el origen y el fin, en la manera exclusiva del caso cubano en que se unen los puntos para llegar de un extremo al otro. En el primer capítulo hemos presentado el contexto que hace posible esta narración y ahora nos disponemos a contar la historia de fin a principio. Así como en la ficción Marcial regresa sobre sus propios pasos a la

condición primera, esta investigación pretende también hacer un viaje de regreso a la semilla. Pretende, desde el texto crítico, regresar a sus fuentes teóricas y a las maneras en que los críticos cubanos se apropiaron de estas ideas y las ponen a circular. La década del cincuenta es un momento fundamental para la plástica y el pensamiento crítico cubano. Ella es en sí misma una década semilla, allí están los principios de los futuros cuestionamientos y líneas que seguirá el debate artístico cubano. Por lo que es esencial regresar al origen de estos cuestionamientos y a sus particularidades en la Isla.

Entonces, para hacer nuestro propio viaje a la semilla de la polémica abstracción-figuración en la crítica de arte cubano de los cincuenta, regresemos al lugar en el que comenzamos esta investigación, *Conversación con nuestros pintores abstractos*, aquel texto controversial que, publicado a finales de la década, funcionó por varios años como “la” perspectiva sobre la abstracción cubana y como el manual artístico de la primera Cuba revolucionaria. Volver a *Conversación con nuestros pintores abstractos* es crucial porque se trata de un texto en el que podemos seguir el trayecto general que recorrieron los debates del arte abstracto en la Isla. Aquel ensayo, por su naturaleza pedagógica, nos permite precisamente identificar y seccionar de manera clara los cuatro momentos o las cuatro líneas de discusión de la polémica. Estos cuatro ejes temáticos son señalados por Menéndez-Conde, quien los refiere de la siguiente manera: en un primer momento con la llegada de la abstracción a la Isla —desde sus primeras manifestaciones en los años treinta— se abrió un debate sobre la compatibilidad entre lo no-figurativo y la identidad latinoamericana y nacional. Es decir, se consideraba que la idiosincrasia y la cultura latinoamericana tendían al realismo y que lo abstracto era un accesorio de moda en nuestro continente, una influencia externa y no una tendencia genuina, fruto del contexto latinoamericano.

La segunda línea temática enfocó el debate en desentrañar la naturaleza del arte abstracto, ¿cómo se da lo abstracto y cuáles son sus condiciones de posibilidad?, ¿por qué el hombre rompe con lo figurativo, de dónde viene esa tendencia a abstraer?, ¿cuál es la esencia de lo abstracto, sus valores intrínsecos y sus valores formales y plásticos? Sin duda esto demostraba que la llegada de la abstracción había detonado una revisión de toda la historia del arte y una reinterpretación del concepto Arte.

En la tercera línea del debate, surge la pregunta por cómo el arte abstracto resolvía el problema de la identidad nacional, es decir, ¿lo abstracto podía representar lo cubano?, ¿era posible encontrar en la no-figuración la tan buscada “mirada cubana”? Esta, por supuesto fue una de las líneas de debate cruciales ya que el tema de la identidad estaba muy vigente en la plástica y en el panorama intelectual de los cincuenta, como se hizo evidente en el primer capítulo.

Por último, en la cuarta línea de debate, se cuestiona el compromiso social de la abstracción, su manera de incidir y condicionar la sociedad. ¿Era posible que un arte inteligible fuera asimilado por las masas?, sobre todo, en el momento crucial que vivía la Isla, en medio de una dictadura y de la consolidación de la lucha revolucionaria.

Ahora bien, el ensayo de Marinello sigue solo la trayectoria de ese sector de la crítica que estuvo en oposición a la abstracción y en defensa de la figuración. Su texto incluye solo una de las perspectivas del debate y, solo de manera muy superficial y fragmentada, pinceladas de la postura contraria que retoma Marinello en momentos claves para construir su propio discurso. Es por eso que, esta vez, nos disponemos a abrir el diálogo, a traer a la conversación al interlocutor silenciado de Marinello, a los pintores abstractos y a la crítica de arte que estuvo en su defensa. Hagamos visible la disputa, el contrapunto, señalemos claramente la contrapartida a los argumentos de Marinello y de los miembros del PSP. Para ello, en este primer momento,

hagamos un ejercicio de poner a contrapunto *Conversación con nuestros pintores abstractos* de Juan Marinello y “El factor moral de la pintura abstracta” de Mario Carreño. Se trata de dos lecturas claves para entender el debate y sus fuentes teóricas. Aunque uno fue escrito a principios de la década y el otro a finales, son textos que funcionan dialógicamente, pareciera que el Marinello del 58 le responde al Carreño del 53 y viceversa; ambos construyen su discurso considerando los argumentos de su interlocutor, su contraparte. Por demás, Mario Carreño fue un intelectual y una figura clave que ayudó a desarrollar, consolidar y activar las ideas en el pensamiento crítico de la época, fue un artista abstracto, ¡quién mejor que él para darle voz a esos pintores a los que se dirigía Marinello en su intento de conversación!

Como nota adicional, es importante aclarar que el debate cubano de estos años no se circunscribe exclusivamente a estos dos textos, la polémica es extensa y abarcó a múltiples interlocutores y soportes de difusión. En este caso hemos decidido hacer un ejercicio práctico, solo con estos dos textos, por la manera contrapuntística en la que funcionan y porque ciertamente, son los que tocan de manera más completa los puntos esenciales del gran debate durante la década tanto desde el punto de vista estético como del ideológico. Además de ser textos canónicos dentro de la crítica y el pensamiento cubano. Como señala Menéndez-Conde:

El ensayo de Marinello es, con todo, la primera tentativa verdaderamente ambiciosa por polemizar contra la validez estética de la abstracción dentro del contexto nacional. Antes de Marinello ningún crítico de arte ni ningún periodista se propuso cuestionarse a fondo las concepciones estéticas y las posiciones ideológicas que portaban las vertientes no figurativas. Por lo general, los adversarios de la abstracción se

limitaban a señalar su desarraigo en la Isla, a notar el desprecio del artista hacia el espectador o a descalificar las obras mediante burlas. Las objeciones no pasaban de este género de comentarios. Marinello se esmeró en hacer una crítica que desmantelara el andamiaje conceptual del arte no figurativo.<sup>148</sup>

Precisamente, al emprender esa deconstrucción del aparato conceptual de lo abstracto, Marinello pone sobre la mesa las claves teóricas en las que se está desarrollando el debate, las que quedarán confirmadas con el texto de Carreño.

Entonces, en este primer momento de nuestro propio viaje a la semilla comenzaremos con el final, con las posturas ante el debate. Seguiremos los argumentos de cada uno de estos textos que son las respuestas a las preguntas de los cuatro ejes de la polémica abstracción-figuración en la Isla. Ante estos cuatro ejes cada texto –que a su vez representa cada bando de la crítica de arte– tomará partido y desarrollará sus ideas, ya sea en favor de la abstracción o en su oposición y defensa de un arte figurativo. Después haremos un pequeño paréntesis para incluir algunas voces que no entran plenamente en ninguno de los dos polos del debate. Esos “terceros” que, por no poder identificarlos plenamente dentro de una única postura, han quedado un poco relegados en los estudios de esta polémica, como es el caso de algunos textos puntuales de José Antonio Portuondo o cómo se maneja la visualidad en la revista *Orígenes*. Por último, junto a estos terceros, incluiremos las variantes que comienza a sufrir el debate tras el triunfo de la revolución en el 59 a partir de la polémica entre Fandiño y Pogollotti en *Nuestro Tiempo* y algunas

---

<sup>148</sup> Menéndez-Conde, Ernesto: *Trazos en los márgenes: arte abstracto e ideologías estéticas en Cuba II*. (New York: Ediciones Dador, 2020), 10.

observaciones de Sarduy en *Lunes de Revolución*. De esta manera podremos completar las rutas del debate.

Una vez que tengamos mapeada la polémica iremos entonces al vientre materno, veremos cómo los argumentos de este debate nos llevan a la pregunta de origen y esta, a su vez, nos permite identificar las fuentes teóricas y filosóficas que están accionando en la Isla en la década del cincuenta. ¿Qué proponen esas fuentes teóricas?, ¿por qué son asumidas por la crítica cubana en este momento? y, ¿como esas fuentes se transforman, transitan y toman cuerpo en un archipiélago del Caribe? Los debates son las claves que nos llevan a la semilla, a la pregunta de origen y a los caminos teóricos que sigue la crítica para responderlas y poner a accionar el pensamiento. El viaje a la semilla que proponemos entonces es el regreso a la pregunta inicial, a la pregunta madre y al origen de las fuentes teóricas y filosóficas que le dieron respuesta. Para después ir al centro de la historia, identificar las transformaciones que sufren esas fuentes teóricas en la Cuba de los cincuenta para responder a la pregunta semilla. Es precisamente en este tránsito en donde podemos identificar lo propio del debate cubano abstracción-figuración. Porque, como bien dijo Fernando Ortiz por aquellos años, la historia de Cuba es la historia de sus intrincadísimas transculturaciones. Es en medio de los procesos, en el transitar, el lugar donde es posible encontrar lo propiamente cubano.

### **1. El final de la historia: las rutas del debate. Un ejercicio de contrapunteo entre Juan Marinello y Mario Carreño.**

Antes de comenzar es oportuno tener presente que el debate de los cincuenta sobre el arte abstracto forma parte de una tradición cubana de polémicas que venían dándose en el espacio artístico desde el siglo XIX. Podríamos señalar desde finales del siglo XIX los enfrentamientos

entre arte y bellas artes, pintor y dibujante, arte bello y arte útil. Las polémicas de los veinte a los cuarenta entre artistas y críticos como es el caso de Mesa y Jorge Mañach (1920), Gattorno y Lugo Viña (1930), Carlos Enríquez y Guy Pérez Cisneros (1930 finales), Valderrama y Jorge Mañach (1940), o el caso de Carmelo con la crítica desde la revista *Germinal* (1950). En esta línea se puede pensar que las polémicas cubanas también se han construido de cierta manera a partir de la idea de generaciones, pues se produce un enfrentamiento entre lo nuevo y lo ya establecido que genera el debate y las posturas. En este sentido, pensar desde las generaciones y construir polémicas ha sido una tarea desarrollada por la crítica cubana con más insistencia desde el siglo XX, como es el caso de Mañach que opuso a modernos y académicos (1920) o de Guy Pérez Cisneros que opuso a la Primera y Segunda Generación de Vanguardia. Por lo que el debate abstracción-figuración entra en esta tradición que construye la historia del arte cubano.

Adentrándonos ahora sí en *Conversación con nuestros pintores abstractos* y “El factor moral de la pintura abstracta”, resulta interesante que Juan Marinello y Mario Carreño comienzan sus textos de una manera muy similar. Nos atrevemos a decir, que son estas de las frases más citadas de los autores cuando se habla sobre abstracción cubana. En mayo de 1953, Mario Carreño escribe para *Noticias del Arte*: “mucho se ha escrito en nuestro país sobre pintura abstracta.”<sup>149</sup> Mientras que en 1958 Marinello apunta: “No hay dudas de que estamos viviendo el momento abstracto de nuestra plástica.”<sup>150</sup> A primera vista, estas citas no parecen estar en disonancia y son una confirmación de que la abstracción era la tendencia estética que primaba en la Isla durante la década del cincuenta. Sin embargo, no podemos perder de vista todo el contexto de estas palabras. La idea completa de Carreño es:

---

<sup>149</sup> Carreño, Mario, “El factor moral de la pintura abstracta”, (*Arte Cubano*, No.3, 2001, 23-26), 23.

<sup>150</sup> Marinello, Juan, *Conversación con nuestros pintores abstractos*. (La Habana: Imprenta Nacional de Cuba, 1961), 22.

*Aunque*<sup>151</sup> mucho se ha escrito en nuestro país sobre la pintura abstracta, *mucho queda por hablar*. Me refiero a la pintura abstracta, y en particular a la no-figurativa. Casi siempre que se ha tocado el tema *se ha hecho muy superficialmente* o en tono peyorativo, tomando solamente el aspecto exterior del problema y *soslayando la parte medular* del mismo.<sup>152</sup>

Mientras que las palabras de Marinello son:

Está claro que en el florecimiento cuantioso *intervienen razones de política nacional*, como después precisaremos; pero la cuestión es más honda y de más extendidas raíces. No hay duda de que estamos viviendo el momento abstracto de nuestra plástica. ¿Debemos *contemplantarlo sin oposición ni reparo*?<sup>153</sup>

Es evidente que ambos coinciden en que la abstracción es el tema por excelencia de la década, ambos también están de acuerdo en que, lo que los *otros* han dicho sobre lo abstracto, es solo una parte del fenómeno. Entonces, desde ese lugar, ambos se proponen completar el diálogo. Carreño insiste en evidenciar que no se ha tocado la cuestión medular de la abstracción, su esencia, a pesar de que se hable mucho sobre arte abstracto. Mientras que Marinello apunta a

---

<sup>151</sup> Las cursivas en esta cita de Carreño y la siguiente de Marinello son elección de la autora con el fin de enfatizar en la postura de cada uno de los críticos.

<sup>152</sup> Carreño, "El factor moral", 23.

<sup>153</sup> Marinello, *Conversación*, 22.

señalar las repercusiones políticas y nacionales que implican lo abstracto en esta década, así como está decidido a presentar oposición y deconstruir esa esencia —estética y filosófica— de la que hablaba Carreño. Ambos autores consideran que las cosas están dichas “a medias” y pretenden cubrir ese hueco. Por eso son textos que funcionan perfectamente como contrapunto, tanto por su finalidad como por la estructura que siguen; ambos retoman argumentos del contrario como punto de partida para la controversia e intentan destituir esa postura presentándola como la contrapartida a su propia perspectiva la cual validarán como auténtica y correcta. Por lo que son textos contrapuntísticos por excelencia.

Comencemos entonces desarrollando las perspectivas de Marinello y Carreño en cada uno de los cuatro ejes que siguió el debate abstracción-figuración en la década. Desde el inicio para Marinello la abstracción cubana se trataba de una *cuestión de moda*, de un impulso extranjero, era el resultado de un “contagio externo”. Ya lo había señalado José Rodríguez Feo en un texto para *Ciclón* de 1956, “La pintura abstracta cubana [era] un contrasentido en un país tan poco dado a lo abstracto y puramente intelectual.”<sup>154</sup> Este contrasentido se afianzaba para Marinello al aseverar que los artistas cubanos no sabían explicar con certeza porqué habían optado por lo abstracto, “Los pintores maduros lo hicieron para no quedar atrás. Los jóvenes porque asumen algo que está en boga y que consideran que artistas tan reconocidos no pueden estar equivocados.”<sup>155</sup>

Mientras que, para Carreño, la abstracción no se trataba de un asunto de moda, verlo así implicaba tocar el tema superficialmente y en tono peyorativo.

---

<sup>154</sup> Rodríguez Feo, José. “El dilema de nuestra pintura”. (*Ciclón*, Vol. 2, No.2, La Habana. Noviembre 1956, 84-86)

<sup>155</sup> Marinello, *Conversación*, 35.

El arte abstracto, y en particular el no figurativo (concreto), llamado por algunos pintura plana, no es una moda, sino un estilo, un resultado estético de las necesidades históricas y espirituales de nuestra época. Una consecuencia de nuestra era científica basada en conceptos universales y absolutos.<sup>156</sup>

Para Carreño se trataba de un asunto de “estilo” –y es esencial que emplee esta palabra, pues más adelante veremos como pensar desde el estilo es un referente directo a las fuentes teóricas en las que está sustentando sus argumentos Carreño–. Como él mismo señala, al ser un asunto de estilo, tenía que ver con el momento histórico –la era científica, de los conceptos universales y absolutos– y cómo ese momento se traducía estéticamente en un estilo determinado. Por lo que el estilo no podía ser resultado de una moda externa, el estilo estaba fuertemente vinculado a una condición interna. Teniendo esto claro, Carreño consideraba que el problema principal que impedía que la abstracción se entendiera dentro del contexto latinoamericano y, específicamente del cubano, que históricamente había tendido al realismo, era la falta de formación de la crítica de arte y del público. Consideraba que no se aceptaba el arte abstracto no porque fuera una tendencia “importada”, sino porque no se comprendía este principio del estilo, había una actitud indolente y apática hacia los problemas artísticos. “¿Para qué molestarse sobre averiguar nada sobre arte abstracto, ese ‘jeroglífico’, si existe una pintura que se acerca a la naturaleza, a la ‘realidad’, sin complicaciones de distorsión de formas o de abstracción.”<sup>157</sup> Por tanto, para Carreño, la falta de conocimiento sobre la verdadera naturaleza de lo abstracto, el desconocimiento del factor ético –que para él era la parte medular del asunto– era la razón

---

<sup>156</sup> Carreño, “El factor moral”, 26.

<sup>157</sup> Carreño, “El factor moral”, 23.

principal de que cierto sector no aceptara todavía lo abstracto como propio, como una parte auténtica del arte cubano.

Si seguimos avanzando en *Conversación y El factor moral*, el siguiente eje del debate se anclará en buscar la *naturaleza de lo abstracto*. Hay un interés en discernir qué detona la no-figuración, cuáles son las condiciones formales y estéticas intrínsecas a lo abstracto. Y esta pregunta por la naturaleza de lo abstracto sin duda llevará también a la pregunta por la naturaleza de lo figurativo, por el origen de todo arte. En el caso de Marinello, la abstracción, tanto en el exterior como al interior de la Isla, tenía su origen en la deshumanización del arte cuyo fin era: “separar la obra de la vida envolvente, en distanciar el arte de la general comprensión, en cultivar un *arte artístico* [...] Voluntad evasiva como elemento animador de la creación.”<sup>158</sup> Es decir, la abstracción pretendía romper con lo humano, cortar definitivamente el vínculo entre arte y vida. Para él, esta intención de romper con lo real tiene sus orígenes en los franceses de los ochenta, allí estaba la semilla de lo abstracto, desde Mallarmé, que había desatado la búsqueda de lo propio en la poesía. Ahora la plástica se embarcaba en la búsqueda de lo propiamente plástico, lo que lleva a distanciar al artista de su labor como traductor de la realidad, como mensajeros de las ideas y los pensamientos de una época. Señala además que la abstracción sí, ciertamente tenía algunos exponentes en el pasado, pero que sus conexiones con el arte del pasado encontraban solo referentes en esa pintura que se fue estilizando, que era alusiva, una pintura que devino en lo decorativo, en un lenguaje virtuoso que terminó dejando de lado la vida.

Por eso, para Marinello, la justificación teórica de los abstractos era inválida, porque, el significado último de la pintura no era lo plástico, lo plástico es el lenguaje de la pintura; su significado es la manera en que los elementos plásticos sirven a las inquietudes del hombre. Lo propio del arte es que es capaz de sensibilizar el material y, al romper con ello, la abstracción ha

---

<sup>158</sup> Marinello, *Conversación*, 24.

sacado al arte de su centro porque los abstractos no quieren sensibilizar la materia, quieren mostrar la materia por la materia. Continuando en su argumentación, plantea que, como la abstracción se separa de la razón de ser del arte tiene que encontrar otros argumentos que la sustenten y para ello se auxilia de la filosofía o de la idea del mesianismo, pero también de la relación de lo abstracto con la música, la ciencia, la arquitectura,<sup>159</sup> la tecnología y toda la realidad del mundo moderno. Por tanto, la libertad que proclama la abstracción tras la liberación de la pintura de otras constantes que no sean lo puramente plástico, es para Marinello una mentira. “La libertad reveladora no se logra en la pintura sino como una victoria sobre las resistencias que cercan al artista, nunca por la ignorancia de tales resistencias. La libertad de los abstractos no es victoria sino huida.”<sup>160</sup>

Pasemos ahora a *El factor moral*, es en la pregunta por la naturaleza de lo abstracto en donde Carreño concentra su texto. Para él se desconoce el *factor ético* de la abstracción que no es más que: “la actitud moral del artista dentro de la trayectoria estética; la que conforma y afirma el concepto plástico-filosófico, la idea constructivista que anima al pintor a una creación puramente abstracta.”<sup>161</sup> Es decir, para Carreño, entender lo abstracto parte de aproximarse al tema desde un enfoque plástico-filosófico, hay algo que lleva al artista a la abstracción pura y eso tiene que ver con cuestiones plásticas y filosóficas, en su texto se encargará de señalar esta dupla detonante de lo abstracto que funcionan no como dos cosas que se suman sino como una sola unidad. Al igual que Marinello, reconoce que la abstracción siempre ha existido en la historia humana, “al

---

<sup>159</sup> Aquí Marinello deconstruye los argumentos de los abstractos que relacionan la abstracción con la arquitectura. Señala que los vínculos que ellos establecen son: (1) una manera de darle a una tendencia individualista una función solidaria y constructiva al supeditar “humildemente” la obra al conjunto arquitectónico; a lo que contraponen: este argumento ha llevado a la pintura a cumplir con una función subalterna junto a las otras manifestaciones artísticas con las que se relaciona. (2) Al relacionar arquitectura y pintura está retomando una vieja alianza en la historia del arte, como en el Renacimiento, donde lo plástico se subordinaba a lo arquitectónico; a lo que contesta que esta similitud no es válida porque el momento en que arquitectura y pintura funcionaban como una unidad fue una etapa en el que pintor y escultor trabajaban en conjunto regidos por una autoridad político-religiosa, un momento en el que arte y vida eran una unidad inseparable.

<sup>160</sup> Marinello, *Conversación*, 42.

<sup>161</sup> Carreño, “El factor moral”, 23.

contrario de la creencia popular, no es una invención del arte moderno.”<sup>162</sup> Solo que Carreño no reduce la abstracción a lo decorativo como hace Marinello, más bien amplía el concepto – apoyándose en las ideas de Worringer principalmente– considera que todo arte que no sea imitativo, en el que prime “el sentido de abstracción de la forma representada”,<sup>163</sup> es abstracto, “en general, todo Arte con mayúsculas es abstracto.”<sup>164</sup> Bajo esta concepción, Carreño considera que todo arte abstrae, pero que hay diferentes maneras de abstraer, por lo que la abstracción se divide en figurativos y no-figurativos, en este último grupo se encuentra lo “concreto”, una ruptura absoluta con todo vínculo con lo real, enfocado en formas puras y absolutas que recurren a la geometría.

Una vez puntualizado estos detalles, Carreño señala que la abstracción –la no-figurativa– es el resultado de una voluntad de forma, y que esta cambia en todos los tiempos y épocas, en dependencia de la relación que establece el artista con su tiempo.

El concepto del universo que tiene el pintor moderno ha de ser muy distinto al de la antigüedad [...] Si para el pintor moderno el universo es diferente, el concepto de la realidad debe ser muy diferente al del pintor de la antigüedad. Por tanto, para representar la realidad de nuestra época no se pueden usar los métodos antiguos. El artista de hoy, como el científico, precisa de nuevos conceptos para expresar esa realidad, tal como esta se concibe en la actualidad [...] Es innegable que el artista crea de acuerdo con su época, con el

---

<sup>162</sup> Carreño, “El factor moral”, 24.

<sup>163</sup> Carreño, “El factor moral”, 24.

<sup>164</sup> Carreño, “El factor moral”, 24.

medio que lo rodea. Todo arte es producto del ambiente en que está creado, ya sea como reflejo o como reacción al propio medio.<sup>165</sup>

Por lo que los abstractos expresan de diferentes maneras y con otras formas la nueva relación con el sistema-mundo. Para Carreño, la naturaleza de lo abstracto está en el *sentimiento vital*, en el estado anímico de un pueblo que a su vez es resultado de la manera en que ese pueblo comprende y se relaciona con el mundo. Y este es el factor filosófico en la respuesta de Carreño sobre el origen del arte no-figurativo.<sup>166</sup>

Por otro lado, Carreño señala que la abstracción también es un arte de creación, y alude aquí a la búsqueda plástica que implica lo abstracto. Se trata de una invención plástica que no *reproduce* realidades sino que *crea* realidades. Esto se debe a que, tras la invención de la fotografía, el concepto de arte dio un giro: “la imitación de la realidad naturalista” se ha transformado en “la creación de una realidad pictórica”. Hemos llegado a la etapa de una pintura pura, pintura-pintura, donde lo que importa saberse primero que se está ante una pintura para solo después identificar lo representado. Por eso la abstracción va en busca de los elementos puros de la plástica, aquello exclusivo de la pintura que no comparte con otras manifestaciones artísticas, en este caso eso es la planimetría. “El cuadro se convierte así en un objeto en sí mismo, en una realidad independiente de toda imitación.”<sup>167</sup> Y después de señalar esto regresa a acotar: “El proceso de abstracción, de sintetización o de purificación es llevado por el artista de acuerdo, naturalmente, a sus necesidades espirituales, pero siempre partiendo de la emoción.”<sup>168</sup> De esta

---

<sup>165</sup> Carreño, “El factor moral”, 25.

<sup>166</sup> Más adelante puntualizaremos en de dónde viene la idea de voluntad de forma y cómo la asumen Carreño y otros críticos y artistas cubanos.

<sup>167</sup> Carreño, “El factor moral”, 26.

<sup>168</sup> Carreño, “El factor moral”, 26.

manera vincula lo plástico-filosófico, para él, una causa no anula a la otra. En lo no-figurativo se da de manera auténtica y simultánea la búsqueda plástica y la filosófica.

El tercer eje del debate tiene que ver con la *función social del arte abstracto*. En este sentido Marinello señala que es contradictorio el hecho de que los artistas están inmersos en la búsqueda de la libertad plástica y de romper con la realidad, sin embargo, en algunos casos, se empeñan en señalar la función social de su obra. En este sentido él considera que, tanto la pintura como su prédica es ilegítima porque ambas dan la espalda a la realidad que construye el cause de la historia.<sup>169</sup> Es decir, para Marinello, la abstracción rompe con la realidad y entiende específicamente como realidad aquella que “construye el cause de la historia”, es decir, una realidad que implica lo social, lo político y lo económico. Al romper con esa realidad, definitivamente la abstracción también rompería con la función social del arte y con su incidencia en la historia de los hombres porque, “lo primero para llegar a los hombres, a cualquier hombre, es el lenguaje inteligible.”<sup>170</sup> Así, la pintura abstracta y su teoría quedaban fuera de los procesos en los que estaba envuelto el mundo contemporáneo. “Ante un mundo que se pelea entre socialismo y capitalismo, los abstractos establecen realidades y anuncian trayectorias sociales irreales [...] Su participación en el “drama del hombre” consiste en ignorarlo.”<sup>171</sup> Por demás, la ruptura con la realidad histórica se hacía evidente al buscar la pureza plástica, “un arte que pone el acento primordial en la “eficacia de la armonía de los colores” es un menester antihistórico, un paréntesis inválido, un calderón sin sentido.”<sup>172</sup> Lo abstracto no tiene un vínculo con lo real, no nace de lo que lo externo provoca en el espectador; se trata de una corriente anclada en el

---

<sup>169</sup> Marinello, *Conversación*, 62.

<sup>170</sup> Marinello, *Conversación*, 67.

<sup>171</sup> Marinello, *Conversación*, 62.

<sup>172</sup> Marinello, *Conversación*, 77.

individualismo y, para él, “cuando una corriente sitúa su esencia en la actividad particular, insolidaria, de “cada espíritu”, ha fijado su condición antisocial.”<sup>173</sup>

A la vez, algo que podría parecer contradictorio, Marinello señala que esta ruptura con la realidad es en sí misma una manera de relacionarse con lo real y que, en este sentido, es posible señalar un vínculo entre la plástica abstracta y la realidad económica-social. “Solo en una sociedad escindida en clases antagónicas puede aparecer el arte abstracto; y solo en la etapa decisiva de las luchas entre dos clases sociales –la burguesía y el proletariado en nuestros días– puede fundarse una corriente que funda su excelencia en aislarse de la general comprensión.”<sup>174</sup>

Considera que la abstracción es el arte respaldado por los países capitalistas porque funciona como una distracción para el pueblo, es un arte “inofensivo”, “saben que hay una pintura inocua, idílica, de la que mira sin ver; pero siempre será mejor la que, por vocación, renuncia a mirar.”<sup>175</sup>

Al estar rompiendo con la realidad, el no tomar partido ante el dilema humano, era para Marinello una toma de posición en sí misma, que esta vez se decantaba por el capitalismo. Desde esta perspectiva la abstracción supone una división de la sociedad, es un arte elitista, “para quien lo entiende”, exclusivo a un grupo y clase social, por lo que no es universalmente alcanzable. Por demás, es un arte que aparentemente no toma partido ante las luchas sociales y esta inacción es ya en sí una toma de partido que no es la de las masas –por ser inteligible y elitista– y que, por tanto, no afecta los intereses de la clase dominante al posicionarse a su lado.

En el caso de Carreño, el autor no señala una función social específica para el arte abstracto. Difiere de Marinello en el que el arte *tiene que* construir el cause de la historia. Sin embargo, si habla del factor moral en la pintura abstracta –que es el título de su ensayo y una de sus tesis principales– y aquí puede estar su principio de lo que la abstracción construye en la

---

<sup>173</sup> Marinello, *Conversación*, 66.

<sup>174</sup> Marinello, *Conversación*, 78.

<sup>175</sup> Marinello, *Conversación*, 80-83.

sociedad. Para Carreño, al cambiar el concepto pictórico el arte dejó de ser imitación, dejó de anclarse en las apariencias de las cosas y en una función de copia, que no le correspondía, para buscar la «verdad plástica». En la purificación estética, el pintor ha encontrado también la purificación en doctrina y en religión.

En la búsqueda del orden perdido, de ese equilibrio estético y espiritual, de una perfección, el pintor abstracto lucha desesperadamente, «estoicamente», entre factores oponentes, entre lo falso y lo genuino, entre el bien y el mal, entre el instinto y la razón, entre lo individual y lo universal.<sup>176</sup>

Es decir, la purificación plástica lleva a una búsqueda de la verdad que sobrepasa el plano pictórico para extenderse a todas las esferas de la vida. Esto lo ejemplifica retomando las ideas de Piet Mondrian, la lucha entre opuestos en la plástica lleva a un combate que desencadena en el logro del equilibrio, un equilibrio que no implica la anulación de ninguna de las partes sino la *unidad*, que solo es posible a partir de un ejercicio auténtico de depuración. Y ahí radica un sentido social y filosófico profundo porque, en última instancia, el problema se reduce al «ser o no ser», a la apariencia o a lo real. Entonces, si reconstruimos la función social del arte abstracto en Carreño el foco de interés está en la búsqueda de la verdad que incita la abstracción. La autenticidad en la plástica repercutiría en la autenticidad en todas las otras esferas sociales. En la búsqueda por el ser, por lo verdadero, por lo auténtico, tanto a nivel espiritual y personal como en los organismos e instituciones sociales.

---

<sup>176</sup> Carreño, “El factor moral”, 26.

La última línea del debate es la referente a cómo el arte abstracto lograba resolver la pregunta por *lo cubano*. Como señalamos en el capítulo anterior, la década del cincuenta estuvo caracterizada tanto en el plano intelectual como en el plástico por una búsqueda de lo cubano. Y las artes plásticas se consideraron un espacio de profunda esperanza, donde se creía que se podía encontrar lo cubano de manera profunda y auténtica. Por eso Marinello insiste en detallar la pintura que se busca: “Lo que se quiere es una pintura en que lo circundante condicione la obra de modo natural y fluyente y en que la visión personal quede teñida desde adentro y en permanente vigilancia y desvelo [...] La pintura que esperamos debe ser un gran lenguaje nacional.”<sup>177</sup> Así, Marinello le exigía al arte que construyera nación, que reflejara lo nacional y que, para ello, se anclara en el espíritu cubano. La abstracción no encajaba en este tipo de arte que Marinello demandaba, al contrario, lo abstracto, a su parecer, se oponía a lo nacional, de hecho, el arte nacional era el antídoto para contrarrestar la fiebre abstracta.

En el caso de Carreño, la construcción de la abstracción como representación de lo cubano no está referida tampoco explícitamente. Ciertamente otros artistas y críticos hablaron de los modos en que lo abstracto refleja lo cubano —y lo veremos más adelante— pero Carreño no lo hace directamente en este texto. Sin embargo, algo en lo que pone énfasis es en que:

El arte abstracto no-figurativo (concreto), es por consiguiente el arte de nuestra época. Solamente los que padecen de miopía artística pueden negar este hecho, pues tanto la arquitectura, la industria, la mecánica, como las artes publicitarias y en general el diseño de todo lo que tenga que ver con nuestra vida diaria (el avión, los autos, los muebles, las vajillas, los

---

<sup>177</sup> Marinello, *Conversación*, 92.

anuncios, las portadas de los libros, los frascos y hasta las cucharas de sopa) está influenciado por esta nueva estética.<sup>178</sup>

De esta manera, Carreño, al igual que otros críticos, estaba posicionando el arte abstracto como una tendencia de su tiempo, acorde con la realidad presente y, por tanto, posible de considerar como una pintura completamente vinculada a la realidad nacional, una pintura que formaba parte de la historia del arte cubano. Carreño de alguna manera estaba haciendo lo mismo que los críticos que posicionaban la abstracción como un arte de su tiempo señalando las similitudes entre lo abstracto y la arquitectura moderna, la música, la poesía, los desarrollos científico-técnicos o la nueva economía. Sin embargo, su discurso para insertar a la abstracción en la modernidad cubana no se sustenta directamente en anclar lo abstracto como el equivalente plástico de las otras modernidades. Más bien él posiciona a la abstracción en la modernidad a partir de desarrollar la esencia de lo abstracto, su naturaleza, que es resultado de un contexto muy específico, del sentimiento humano en una temporalidad determinada y los procesos que eso desencadena. Él sostiene que la abstracción estaba fuertemente vinculada a los procesos de modernización y, sobre todo, al estado anímico de la modernidad, por tanto, a la manera en la que el hombre se enfrentaba a dicha realidad moderna. El arte abstracto era el arte acorde a los tiempos de la modernidad cubana.

---

<sup>178</sup> Carreño, “El factor moral”, 26.

### 1.1. Los terceros: al margen del debate y las primeras polémicas del 59

A partir de los textos de Marinello y Carreño hemos logrado reconstruir las líneas generales del debate. Ciertamente faltan otras voces canónicas de la crítica de los cincuenta que se pronunciaron en este debate como Marcelo Pogolotti, Jorge Mañach, Joaquín Texidor o Guy Pérez Cineros. Nuestro fin en esta investigación no es abarcar a plenitud todas las voces del debate sino más bien presentar los ejes polémicos que desencadenó y en ese sentido, *Conversación con nuestros pintores abstractos* y “El factor moral de la pintura abstracta” nos permite trazar tales coordenadas. Ahora bien, una vez que tenemos el marco general de la polémica, si consideramos esencial resaltar algunos discursos y figuras que se encuentran en los márgenes, al límite del debate, esos que llamamos “los terceros”. Es decir, al interno de la polémica, en plena década del cincuenta, hay casos como el de José Antonio Portuondo o la perspectiva de la revista *Orígenes*, en los que el bando no está del todo claro. No por el hecho de que no toman partido sino porque tocan asuntos más sutiles y escabrosos de pensar dentro de la polémica, lo que los convierte en casos muy interesantes de analizar.

Además de ellos, nos gustaría explorar un poco hacia el final de este apartado cómo se transformó el debate en el primer año del triunfo de la revolución; 1959 funciona como un período de tránsito en el que se están deconstruyendo y construyendo constantemente los discursos. No fue un año que funcionó plenamente como el resto de la década del cincuenta ni como funcionarán los sesenta por lo que el debate en este año tampoco encaja plenamente en periodizaciones precisas. Al inicio del 59 el debate sobre lo abstracto y lo figurativo continuará con algunas de las preocupaciones de la década que termina pero con notables variables que avecinan lo que lo abstracto vendrá a significar en la época postrevolucionaria. Para hacer visible esto retomaremos entonces el debate que se da en la revista *Nuestro Tiempo* entre Roberto

Fandiño y Graziella Pogoloti en los primeros meses del 59 y la perspectiva de Severo Sarduy en *Lunes de Revolución*. Así, con este ejercicio de mostrar a los terceros y el rumbo que toma el debate en el primer año de la revolución tendremos un panorama más completo de la polémica en toda la década.

Comencemos con José Antonio Portuondo y su texto “La Galería Nuestro Tiempo” escrito para la revista *Nuestro Tiempo* en mayo del 1955. En este ensayo Portuondo presenta a sus lectores la amplia colección de obras que abarca la nueva Galería Nuestro Tiempo, que va desde artistas de la primera vanguardia hasta pintores abstractos. Para Portuondo aquel lugar tenía una peculiaridad, funcionaba como espacio de convivencia de “lo permanente y lo transitorio, museo y salón de ventas reunido.”<sup>179</sup> En aquella galería se podía tanto contemplar una parte importante de la historia del arte cubano a manera de museo como comprar y consumir arte moderno a la manera de las galerías y comercios, lo que hacía de esta galería un espacio único en la ciudad.

Es así como Portuondo construye su texto a modo de recorrido por un museo o una galería de arte. Presenta cómo se da en la pintura cubana el paso de la figuración a la abstracción. Comienza con la Primera Vanguardia representada por Carlos Enríque quien, sin separarse de la tierra y el folclor, es capaz de experimentar con las formas y las transparencias; hasta llegar a Los Once, quienes representan plenamente el arte no-figurativo, completamente desligado de la realidad, con una finalidad puramente plástica y, en aquel momento, la tendencia más abundante en la galería. A Portuondo este recorrido le permite mostrar dos caras del proceso de abstracción cubano, por un lado, como, a pesar de que los artistas van separándose de lo figurativo, suele permanecer en sus obras una atmósfera de lo cubano, de la conexión con los colores de la isla, la luz del trópico y los vitrales, como el caso de Amelia Peláez. A la vez, retoma a otros artistas

---

<sup>179</sup> Portuondo, José Antonio, “La galería Nuestro Tiempo”. (En *Revista Nuestro Tiempo. Compilación de trabajos publicados*, Selección de Ricardo Hernández Otero, La Habana: Letras Cubanas, 1989, 91-98), 92.

como Cundo Bermúdez o Mario Carreño interesados en trabajar desde la geometría para poner énfasis en el uso del color o en las combinaciones matemáticas; “construir un universo de geométrica y hasta simétrica perfección sin más intención ni destino que el equilibrio lineal y cromático.”<sup>180</sup>

Ante la proliferación de lo abstracto en la galería Portuondo señala su preocupación: el peligro de un nuevo academicismo. El peligro de este nuevo academicismo tendrá dos vertientes: por un lado, los artistas podrían caer en la experimentación de un modo de expresión que “ni responda a una verdadera necesidad expresiva, a una nueva visión de la realidad”,<sup>181</sup> sino más bien que se trate de un modo de expresión que sigue fórmulas y procedimientos “que se repite y luego se convierte en una mera receta académica.”<sup>182</sup> Y, por otro lado, el peligro del nuevo academicismo que se vestía de modernidad era los consumidores, el público de los nuevos ricos, quienes con este tipo de arte podrían asumir una actitud no comprometida con la realidad ni con la estética. En definitiva, el nuevo academicismo podría implicar un retorno a la burocracia en el arte y al apoyo de la oficialidad.

Hasta este punto todo parece indicar que Portuondo reconoce la abstracción como parte legítima de la historia del arte cubano y de las búsquedas de lo cubano en la plástica; a la vez que le preocupa entrar en un nuevo academicismo del que las vanguardias se habían intentado desligar. Pero este nuevo academicismo podría contener algo peor que el regreso a la academia, la producción de un arte no solo enajenado de la realidad, un arte que no incita al compromiso social, sino también un arte que se aleja de la estética y de su propia naturaleza expresiva para reproducir formas y colores desde un nuevo canon. Por lo que Portuondo está introduciendo

---

<sup>180</sup> Portuondo, “La galería Nuestro Tiempo”, 95.

<sup>181</sup> Portuondo, “La galería Nuestro Tiempo”, 96.

<sup>182</sup> Portuondo, “La galería Nuestro Tiempo”, 96.

una nueva arista a la polémica, la preocupación por un tipo especial de academicismo que él se dedica a delinear.

Ahora, hacia el final del artículo, y de forma un poco apresurada, se encuentra la parte mas polémica de la postura de Portuondo y que se enlazará después en 1959 con los nuevos rumbos que toma la polémica a partir de ese año. Y es que Portuondo se plantea la pregunta por cuál es la relación entre el proceso que ha vivido la plástica cubana contemporánea con el proceso histórico de la nación.

Acaso pueda y deba entonces establecerse un revelador paralelo entre nuestra historia económica y política reciente y el desarrollo de la pintura y escultura, advirtiendo que el proceso de abstracción y prescindencia de la realidad circundante se acentúa con la gradual desintegración de nuestra existencia democrática y la imposibilidad, cada vez mayor, de expresar libremente un nuevo concepto de la realidad.<sup>183</sup>

Es decir, para Portuondo, la abstracción cubana estaba en relación directa con el estado dictatorial y de represión que vivía el país. Por lo que para él lo abstracto no era en Cuba una moda foránea sino “legítima expresión de las inquietudes y angustias nacionales.”<sup>184</sup> Y culmina señalando que quizás es el momento de dar la espalda a la absoluta abstracción y comenzar a “rescatar la realidad circundante”, no desde lo pintoresco sino de una manera auténtica como el expresionismo de Carlos Enríquez, el paisaje de René Portocarrero, los criollos gallos de

---

<sup>183</sup> Portuondo, “La galería Nuestro Tiempo”, 97.

<sup>184</sup> Portuondo, “La galería Nuestro Tiempo”, 97.

Mariano o el neorrealismo mexicano. Esta vuelta a la figuración no por una cuestión de moda sino porque, al regresar el arte a la realidad es posible tener una nueva visión del mundo, de las raíces y de la nación.

Entonces, para Portuondo, la falta de democracia provoca el desarrollo de una pintura que se aísla de la realidad porque en la dictadura no le es posible construir libremente un nuevo concepto de lo real. Esa circunstancia era plenamente posible en la Cuba de mediados de los cincuenta pues se encontraba bajo la dictadura de Batista, por lo que lo abstracto era completamente coherente con el contexto cubano. Ahora bien, para Portuondo era esencial que el arte retomara lo figurativo, que volviera a la realidad circundante porque, al rescatar la realidad en el plano artístico era posible también rescatar la realidad nacional. En la reconstrucción de una nueva visión del mundo en la plástica era posible la reconstrucción de una nueva Cuba en la realidad. Y es así como en este texto Portuondo, por una parte, relaciona la abstracción con la dictadura, que será algo que, como veremos, retomarán de manera muy diferente Fandiño y Graziella en el 59. Para Portuondo la ausencia de libertad había llevado a la forma abstracta. Y, por otro lado, su texto muestra su preocupación en un nuevo academicismo y en la construcción de una pintura que se separe de su esencia: la expresión.

Otro caso difícil de clasificar es la crítica que se lleva a cabo en la revista *Orígenes*. Como explicamos en el primer capítulo, *Orígenes* fue una revista que nucleó a los artistas de la Segunda Generación de Vanguardia y, en ese sentido, se podría pensar que fue un soporte que estuvo en defensa de lo figurativo. Allí quedó registrado lo más moderno de la plástica, la literatura y la poesía cubana de la época, siempre acompañado de un texto crítico que comentaba y polemizaba sobre el acontecer artístico y el tema de la identidad. En este sentido, la crítica en *Orígenes* tuvo un papel primordial, Lezama, por ejemplo, abrió las puertas a una nueva manera de pensar el ejercicio del juicio, desde la creatividad y la poética. Sus textos críticos seguían diferentes rutas,

a veces basadas en el método biográfico, a la manera de Ortega y Gasset, pues pensaba que ciertos artistas cubanos eran los que habían marcado pauta e historia en la pintura cubana, además de que los conocía personalmente, solía escribir solo de aquellos que también fueran sus amigos. En otros casos combinaba análisis formales con conocimientos generales de cultura, filosofía y psicología. Pero su enfoque principal cuando hacía crítica de arte estaba en entender la cubanidad desde lo barraco e incluso desde lo insular. Para él lo barroco latinoamericano tenía dos características: la simultaneidad y la parodia de los estilos.<sup>185</sup> Por lo que se podría pensar que Lezama y *Orígenes* mantuvieron una postura que tendía más a una defensa de lo figurativo y de la esencia de lo cubano desde el reconocimiento a la Segunda Generación de Vanguardia.

Sin embargo, otros datos muestran los intereses de *Orígenes* en la pintura abstracta. Durante la década del cincuenta la mayoría de las portadas fueron realizadas por pintores abstractos.<sup>186</sup> Incluso, cuando Leonel Capote, uno de los principales estudiosos de la crítica de arte lezamiana, describe la casa del escritor y los cuadros que allí habitaban, resalta que en el primer cuarto había una abstracción y en un salón con libros, a modo de recibidor, estaban las aguas territoriales de Martínez Pedro y abstracciones de Fayad Jamís,<sup>187</sup> lo que nos habla no solo del interés de Lezama en lo abstracto sino en la cercanía a esta tendencia y a los artistas. Fuera de estas conjeturas, quizás, el interés mayor de *Orígenes* en la abstracción puede quedar señalado desde la publicación del primer número cuando sus editores señalan que uno de los principios de la revista sería el respeto incondicional a la libertad creativa. En la primera editorial sus directores escriben: “No le interesa a *Orígenes* formular un programa sino, lanzar las flechas de

---

<sup>185</sup> Capote, Leonel, “José Lezama Lima y la pintura cubana”, (En *La visibilidad infinita, José Lezama Lima*, Selección de Leonel Capote, La Habana: Letras Cubanas, 1994, 17-65), 50.

<sup>186</sup> Algunos ejemplos de las portadas abstractas que proliferan en los números del 50 son: Carreño (Año IX, No. 31, 1952); Amelia Peláez (Año X, No. 33, 1953); Mariano (Año X, No. 34, 1953); Fayas Jamís (Año XI, No. 35, 1954); Mariano (Año XI, No. 35, 1954); Fayad (Año XI, No. 36, 1954); Amelia (Año XII, No.37, 1955) y Alfredo Lozano (Año XII, No.38, 1955).

<sup>187</sup> Capote: “José Lezama Lima”, 17-18.

su propia estela [...] La libertad consiste para nosotros en el respeto absoluto que merece el trabajo por la creación.”<sup>188</sup> Por lo que presentar portadas abstractas significaría para ellos una muestra de la observancia a la libertad creativa y el reconocimiento de lo no-figurativo como parte de la historia del arte cubano.

Ahora bien, destacan algunos artículos desde las primeras publicaciones en los cuarenta en donde, a partir de la filosofía, se busca entender la conexión entre vida y cultura, entre arte y realidad. Por ejemplo, “George Santayana: crítico de una cultura” (1944), donde Rodríguez Feo hace un recorrido por el pensamiento filosófico norteamericano; va desde la filosofía de la confianza en el individuo y en la democracia americana de Emerson hasta la propuesta de Santayana de recurrir a la imaginación para resolver los problemas de la realidad. Es un texto en el que Rodríguez Feo busca mostrar cómo algunos filósofos han intentado dar respuesta a los problemas de la realidad norteamericana. Y a la conclusión que llega es que varios genios en la historia de los Estados Unidos (Emerson, Thoreau y Santayana) se habían tenido que retirar de la realidad histórica de su mundo para que fuera posible el ingenio y el pensamiento de una realidad mejor.<sup>189</sup> Y así reconoce como la imaginación, y no el apego fiel a la realidad, es una vía de acceso para entender el mundo y desarrollar mundos posibles. Con ella demuestra su postura de que la fidelidad a la imaginación es una manera de incidir en la realidad y no una enajenación. Sin duda Rodríguez Feo será una de esas figuras controversiales que no posicionará su discurso en ningún bando, sino que se mantendrá en el cuestionamiento constante y el reto a la cultura y las artes.

Para concluir con *Orígenes*, mencionar otro caso puntual, el texto “Seis escultores” de Oscar Hurtado donde el crítico, refiriéndose a la primera exposición no académica, organizada

---

<sup>188</sup> Lezama, José y Rodríguez, José: “Editorial” (*Orígenes*, Año 1, No.1, Primavera de 1944, 5-7), 5.

<sup>189</sup> Rodríguez, José, “George Santayana: crítico de una cultura”, (*Orígenes*, Año 1, No.1, Primavera de 1944, 35-38), 37.

por Guy Pérez Cisneros, el 6 de junio de 1944 en el Lyceum, señala, citando a Wölfflin: “cada artista se encuentra con determinadas posibilidades “ópticas” ante sí.”<sup>190</sup> Por lo que considera que la forma es resultado de un modo de ver, de una condición visual. Con ello Hurtado estará haciendo uso plenamente de las fuentes teóricas y filosóficas del debate abstracción-figuración. Está poniendo sobre la mesa que estas nuevas formas no académicas responden a cambios en la visualidad cubana, cambios a nivel plástico, pero también de pensamiento, de percepción y de posicionamiento ante el mundo. Lo que demuestra que ya desde los cuarenta se va haciendo notable el cambio formal y la presencia de un aparato teórico-filosófico que busca entender dichos cambios. En definitiva, la postura de Orígenes ante lo abstracto es compleja y necesita de un estudio propio y detallado. Pero con lo revisado hasta el momento podemos decir que la revista apoyó también a los artistas no-figurativos y comprendió que aquella también era una ruta para entender y construir la cultura cubana.

Pasemos ahora a 1959 y desarrollemos el debate entre Roberto Fandiño y Graziella Pogolotti que tiene como punto central establecer los vínculos entre abstracción y dictadura. Si bien esta fue una de las observaciones de José Antonio Portuondo, Graziella y Fandiño llevarán el debate hacia otro lado. Como señala Menéndez-Conde, con la publicación de estos textos en *Nuestro Tiempo* se inicia la polémica sobre la abstracción en la Cuba revolucionaria y se comienzan la revisitación constante del texto de Marinello. Antes de comenzar a analizarlos es importante insistir en que este debate se publicó en un momento complejo de la historia cubana en donde dichos temas podrían traer graves repercusiones. Recién había triunfado la revolución y, “las multitudes en las calles clamaban el paredón para los torturados, funcionarios y colaboradores con el gobierno de Batista. Los juicios contra los batistianos se transmitían por los canales de

---

<sup>190</sup> Hurtado, Oscar, “Seis escultores”, (*Orígenes*, Año 1, No.2, Verano 1944, 43-45), 44.

televisión y frecuentemente incluían la pena capital que se ejecutaba en el plazo de unos días.”<sup>191</sup>

Por lo que relacionar arte abstracto con la dictadura podría resultar muy peligroso para los artistas o críticos involucrados.

En el número de enero-febrero de 1959, Fandiño escribe un artículo que titula “La pintura” donde pretende señalar las relaciones entre los años de la dictadura y el desarrollo de las artes plásticas. Al igual que Portuondo, Fandiño hace un recorrido por la historia de la plástica cubana desde 1924 con los inicios del expresionismo y la primera vanguardia y marca su punto culmen en los cuarenta con la consolidación de la segunda generación. Señala después que, en los últimos años del cuarenta comienzan las “desviaciones” hacia lo abstracto, asunto que implicaba una separación con los propósitos de las vanguardias anteriores. Esto coincide con la dictadura y con el interés por el mercado del arte, la obra abstracta se convierte en una “mercancía segura y codiciada”, de “contenido único” que dejaba fuera la mayoría de las realidades sociales, históricas y geográficas por las que atravesaba la Isla.<sup>192</sup> Por lo que, para Fandiño, había un vínculo que fusionaba abstracción y dictadura. La dictadura se había opuesto conscientemente a la creación de un arte activo en la construcción de la realidad nacional y el arte abstracto era la tendencia perfecta para inhibir las búsquedas y construcciones de lo nacional. “De una manera directa, la dictadura fue adversa a nuestro arte porque eliminó la producción de aquellas expresiones que en modo alguno pudieran implicar una denuncia de tipo social o una acusación.”<sup>193</sup> En su lugar fomentó un arte que “no dijera nada” o al menos, que no construyera nación.

---

<sup>191</sup> Menéndez-Conde, *Trazos en los márgenes II*, 13.

<sup>192</sup> Fandiño, Roberto, “La pintura”, (En *Revista Nuestro Tiempo. Compilación de trabajos publicados*, Selección de Ricardo Hernández Otero, La Habana: Letras Cubanas, 1989, 333-338), 334.

<sup>193</sup> Fandiño, “La pintura”, 335-336.

La conclusión a la que llega Fandiño es: la abstracción fue el arte que protegió y estimuló la dictadura. Batista no recurrió a desarrollar un arte de propaganda porque en Cuba era difícil que proliferara este tipo de estrategia pues eran ideas que la crítica y la intelectualidad habían desacreditado, “un intento de esa naturaleza estaba condenado de antemano al fracaso.”<sup>194</sup> Por eso la dictadura asume la protección y defensa del arte abstracto que les permitía mostrar una Cuba moderna frente al mundo a la vez que impedía que se desarrollaran otras tendencias estéticas que pudieran concientizar la lucha y la resistencia al régimen.

Así, al identificar abstracción con dictadura Fandiño vuelve a poner sobre la mesa el tema del arte por el arte y la función social del arte. El arte por el arte implicaría una enajenación de la realidad que, si bien no acentúa los problemas sociales si es una causa cooperante en dichos problemas pues su postura no es tan distante a las problemáticas. Por demás, pensar la abstracción como una tendencia moderna y de avanzada no era posible para Fandiño porque lo abstracto tenía la misma limitante que el academicismo, “empecinamiento en la tendencia que cultivan al considerarla como la única posible.”<sup>195</sup> Por lo que una vez más se hacía imperante el regreso a la figuración, la época del arte abstracto había pasado. La nueva figuración no se vería como una copia a la realidad, sino desde una interpretación de lo real porque el artista es un intérprete. Ese regreso a lo figurativo implicaría definitivamente un enfrentamiento a los temas sociales de su tiempo pero sin que eso significara necesariamente propaganda política.

En respuesta a Fandiño, Graziella Pogolotti escribe, igualmente en *Nuestro Tiempo*, en el número de marzo-abril de 1959 “La pintura abstracta y la dictadura. Respuesta a Roberto Fandiño”. El punto central del texto de Graziella es señalar que la abstracción no había estado al servicio de la dictadura, que antes bien, los artistas abstractos fueron de los que mayor

---

<sup>194</sup> Fandiño, Roberto, “La pintura”, 336.

<sup>195</sup> Fandiño, Roberto, “La pintura”, 337.

resistencia presentaron al régimen de Batista. “La pintura abstracta y la dictadura” comienza con un argumento contundente: cuando Fandiño refiere que la dictadura apoyó al arte abstracto como estrategia de doble beneficio, por lado, para mostrar al mundo que en Cuba se vivía la modernidad y por otro para potenciar un arte que no incitara a la lucha y la protesta, Graziella señala que esa perspectiva implica el aceptar que durante la dictadura Batista contó con una política cultural. Cosa que para ella no existió porque el gobierno no actuaba bajo una doctrina. “Se trataba simplemente de mantener en el poder, a la fuerza y mediante una represión brutal, a una camarilla de aprovechados. De ahí que no pueda ser comparado siquiera con regímenes fascistas [donde] la cultura era un instrumento de propaganda.”<sup>196</sup>

Por otro lado, Graziella señala que si existía cierta complicidad entre una parte del sector de la cultura y el régimen batistiano. Por ejemplo, la neutralidad que quería transmitir el Instituto Nacional de Cultura en realidad era una apariencia porque sí se ejercía presión sobre los artistas y se negociaban puestos y premios, así como los académicos que participaban en los salones eran los que recibían los mayores encargos y a los que se les priorizaba trabajo. Al contrario de los pintores abstractos que siempre estuvieron abiertamente en contra de la dictadura, un ejemplo de ello fueron los hechos desarrollados entorno a la Bienal Hispanoamericana tras los cual varios artistas abstractos sufrieron represalias. A lo que añade Pogolotti que, históricamente, otros pintores abstractos también han sufrido persecución por parte de sistemas totalitarios como el caso de Kandinsky y Marinetti.

Una vez que Graziella ha especificado el tipo de relación que se estableció entre los abstractos y la dictadura pasa a señalar los vínculos entre arte y sociedad, arte y nación. Considera que el arte no genera el movimiento social, el arte lo que puede hacer es reflejar los movimientos

---

<sup>196</sup> Pogolotti, Graziella, “La pintura abstracta y la dictadura. Respuesta a Roberto Fandiño”, (En *Revista Nuestro Tiempo. Compilación de trabajos publicados*, Selección de Ricardo Hernández Otero, La Habana: Letras Cubanas, 1989, 364-366), 364.

sociales, responde a transformaciones sociales y no a cambios políticos transitorios y superficiales.<sup>197</sup> En ese sentido señala una clara distinción entre una cultura comprometida y la cultura utilizada como instrumento de propaganda política. En la cultura comprometida el contenido “no es el único elemento valedero en la obra de arte.”<sup>198</sup> Es posible un arte que asume su compromiso social e histórico desde frentes muy diferentes al realismo socialista o al arte panfletario de propaganda. En definitiva, para Graziella, todas las tendencias de pintura moderna cubana habían asumido una actitud militante ante la cultura en un momento difícil de la historia y, entre esas tendencias, sin duda, estaba incluida la abstracción. Como hemos visto, en este último año de la década y el primero de la revolución, la polémica abstracción-figuración se comenzó a centrar en la relación entre la creación artística y la vida nacional, dejando un poco de lado el problema estético o las búsquedas plásticas que habían estado presente desde los inicios de la polémica.

Además del debate entre Fandiño y Graziella que muestra esta nueva línea dentro de la polémica, en el 59 otros espacios donde tuvo presencia la polémica fue en las publicaciones que se convierten en partidarias de la abstracción como *Lunes de Revolución* y la revista *Artes Plásticas* del Consejo Nacional de Cultura con sus portadas abstractas de Esteban Ayala.<sup>199</sup> Por ahora, de manera puntual, solo retomaremos la perspectiva de Severo Sarduy en *Lunes*, que coincide con las fechas cercanas al debate en *Nuestro Tiempo*. El 31 de enero de 1959 se publica “Pintura y Revolución”, un texto en el que Sarduy defiende a los pintores abstractos cubanos, los considera la vanguardia y la resistencia plástica y social del momento, además de que define a la abstracción como una manifestación estética capaz de representar la identidad nacional cubana. Ante el grito del regreso al arte figurativo, ante el reclamo de “cuadros que “signifiquen” algo, que den

---

<sup>197</sup> Pogolotti, “La pintura abstracta y la dictadura”, 366.

<sup>198</sup> Pogolotti, “La pintura abstracta y la dictadura”, 366.

<sup>199</sup> Menéndez-Conde, *Trazos en los márgenes II*, 25.

opiniones[...],”<sup>200</sup> Sarduy contesta: “Pues bien, yo digo que eso es inútil. Digo que ya es tarde. La pintura popular, el arte objetivo, tuvo que haberse hecho antes.”<sup>201</sup> Queremos un arte nacional sin “guajiros o palmas”<sup>202</sup>, poesía nacional que “no cante a los turistas y a los soldados.”<sup>203</sup> Con ello Sarduy lo que estaba señalando era que, la vuelta a lo figurativo no debía tomar las rutas de un realismo acartonado, de propaganda política o que implicara una vuelta a la tradición cubana desde una mirada simplista y ensoñadora. El arte nacional debía reinventarse y las rutas de la abstracción podrían ser una buena alternativa en dicha empresa.

En definitiva, en el primer año de la revolución el debate sobre la abstracción comienza a tomar nuevos rumbos. Las preocupaciones estéticas pasarán a un segundo plano y el debate se desplazará a un contexto de “radicalización ideológica.”<sup>204</sup>

En este momento estamos posicionados en el final de la historia, conocemos los rasgos generales que siguió el debate durante toda la década, así como sus variantes y acercamientos menos conocidos. Será este punto el que le dará inicio a todo lo demás, al viaje a la semilla y al tránsito de un lugar al otro. En el principio quedaron delimitados claramente los cuatro ejes más importantes del debate durante la década y que son nuestro principal punto de interés: (1) lo abstracto se trataba de un impulso interno o externo; (2) cuál era la naturaleza de la abstracción; (3) cuál es la función social del arte y (4) la representación de lo cubano en la plástica. Estos son los ejes fuertes en los que se centró el debate en los cincuenta, aunque la polémica después asumiría otras rutas, estas cuestiones serán los puntos de partida y de retorno. El enfrentamiento se ha hecho evidente, la abstracción para algunos era un impulso externo, una moda que tenía su origen en la deshumanización del arte, que carecía de compromiso social y en

---

<sup>200</sup> Sarduy, Severo, “Pintura y Revolución”, (*Lunes de Revolución*, No. 31, 12 de octubre de 1959, 3-4). Recuperado en: <https://rialta.org/pintura-y-revolucion/>, párrafo 4.

<sup>201</sup> Sarduy, “Pintura y Revolución”, párrafo 4.

<sup>202</sup> Sarduy, “Pintura y Revolución”, párrafo 5.

<sup>203</sup> Sarduy, “Pintura y Revolución”, párrafo 5.

<sup>204</sup> Menéndez-Conde, *Trazos en los márgenes II*, 51.

donde no era posible representar lo cubano. Mientras que, para otro grupo de críticos y artistas, lo abstracto era resultado de una necesidad interior del artista y de su percepción del mundo que lo hacía separarse de la figuración y crear, desde un nuevo vínculo establecido con lo real, que no requería de la verosimilitud o la copia. Para ellos, en esa representación, era totalmente posible que se diera lo cubano.

Ahora bien, ¿sería posible sintetizar estas cuatro líneas del debate a una sola? De ser así, ¿cuál sería esa pregunta última? Y, una vez que la encontremos, ¿cuáles son las fuentes teóricas y filosóficas con las que se busca dar respuesta a esa pregunta última? ¿Cuál es el origen de los argumentos de Marinello y Carreño? ¿Con qué ideas piensan sus ideas? Incluso, ¿cómo se transforman esas ideas primeras para construir un discurso adaptado al contexto cubano? ¿Cómo las fuentes teóricas y filosóficas de la abstracción asumen una dimensión propia en Cuba que hacen posible hablar de una abstracción cubana, de un fenómeno abstracto particular dentro de la Isla en los años cincuenta posible de distinguirse del resto de las abstracciones?

Para poder llegar a las fuentes teóricas y filosóficas del debate cubano hay que partir de un primer presupuesto y es que, el enfrentamiento abstracción-figuración en Cuba incluía un conjunto de oposiciones a nivel estético, teórico e ideológico. La pregunta por lo cubano, por el rol social, por los valores plásticos de la obra, la pregunta por si la abstracción era un impulso externo o interno, terminan resumiéndose en la pregunta por *¿cuál es la esencia del arte?* O, más bien, ¿dónde se busca la respuesta sobre la esencia del arte? Y para responder a la esencia del arte los críticos cubanos se centran en la creación artística, en cuál es su fin y cuál es el vínculo de lo creado con lo real. En última instancia se trata de una pregunta por la esencia del arte que se va a responder en el proceso de creación artística y que, por tanto, incluye la cuestión del cambio de las formas, de cómo se dan las variaciones en el estilo, ¿qué hace que se tienda a la figuración o la abstracción? Al final, como señalaba Carreño, todo se trataba de entender la

cuestión del estilo. En las respuestas que dan los críticos cubanos se ha hecho evidente que el cambio de la forma indicará que se ha dado un cambio en la manera de percibir, concebir y relacionarse con la realidad.

En definitiva, la pregunta por la esencia del arte se ancla en la creación artística y cómo se relaciona esa creación con lo real; esta es la línea de debate más crucial dentro de la polémica cubana, ella permite indagar en el fondo del asunto y desde allí partir al resto de las cuestiones al interior de la polémica. Una vez resulta esta pregunta es entonces posible abrir camino a los otros cuestionamientos. Porque, al final, la polémica abstracción-figuración es un enfrentamiento entre conceptos, entre dos polos opuestos de la creación artística, entre dos maneras de entender el arte, desde lo figurativo y desde lo abstracto. El contrapunteo, en última instancia, es entre dos concepciones del arte que están en tensión y que, a su vez, ponen en tensión dos perspectivas sobre la realidad y sobre la manera en que el hombre interactúa con ella. En definitiva, la oposición entre lo abstracto y lo figurativo es, en última instancia, la oposición entre dos maneras diferentes de enfrentar el dilema existencial.

En este punto se hace necesario señalar entonces que, este tipo de enfrentamiento abstracción-figuración en la crítica de arte cubano de los cincuenta encuentra su trasfondo teórico y filosófico en una línea de la estética y la filosofía de la historia del arte que se enfocó precisamente en buscar la esencia del arte a partir de mirar los procesos creativos. La esencia del arte ya no en el estudio exclusivo del objeto artístico aislado o desde el esencialismo hegeliano.<sup>205</sup> Sino una esencia que se encontraba en el proceso de la creación. Ese proceso de creación iba a

---

<sup>205</sup> El filósofo alemán Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) es quien pone al arte en el centro del pensamiento en su intento por explicar la realidad más allá de la materia, del fenómeno y la inmanencia. Hegel consideró al arte como uno de los modos de darse la totalidad, totalidad en tanto que totalidad, es decir, una totalidad que puede dar cuenta de sí misma. En la búsqueda de la respuesta por el espíritu, Hegel encuentra en la filosofía, la religión y el arte las formas de concreción de esa totalidad. Entonces, nuestra primera aseveración para entender el potencial del arte es que, el arte, es una manifestación del mundo donde aparece la totalidad, una manifestación del universo en tanto que espíritu y por tanto un derivado de la idea absoluta que tiene como fin la representación de esa *idea*.

condicionar la forma en consecuencia con el polo creativo al que perteneciera: la proyección sentimental o el afán de abstracción, los dos polos opuestos de la historia del arte, las dos perspectivas antagónicas. Los argumentos de los críticos cubanos tendrán como punto de partida estas ideas que tomarán cuerpo y asumirán sus propias variantes en la Isla.

¿Y por qué serán estas ideas y no otras a las que recurrirá la crítica cubana? Por ahora baste con señalar que, primero, porque como mencionamos en el primer capítulo, el pensamiento teórico alemán circulaba en la Cuba de los cincuenta. A partir del trabajo de Luis de Soto, las publicaciones y el saber de la época, la crítica había tenido acceso a un conjunto de textos e ideas sobre el arte que se habían convertido en su fundamento teórico. Entre ellos destacan las ideas de Wilhelm Worringer, Alois Riegl, Wölfflin, Erwin Panofsky, entre otros. En su libro *Filosofía de la Historia del Arte*, Luis de Soto inició su investigación exponiendo el concepto de *empfindung* y las teorías de Teodoro Lipps hasta llegar a la propuesta de Worringer y a partir de ahí formular su propuesta personal para el análisis, el estudio y la historiografía del arte. Estas ideas eran las que estaban en boga en el pensamiento crítico cubano, aunque los autores no sean citados con frecuencia por los críticos y artistas —a excepción de Mario Carreño que sí cita directamente a Worringer al igual que otros intelectuales cubanos— sus ideas están presentes y son las que rigen el debate.

Pero también la crítica y la academia recurren a ellos porque encuentra en estas teorías las respuestas al vínculo entre el momento histórico y el momento plástico. Era una teoría que permitía vincular la esencia del arte a la cultura y a la vida, para así, mostrarlas juntas. La pregunta por encontrar en el arte la fisonomía de la nación, la búsqueda de lo propio que emprende el arte cubano al igual que el arte latinoamericano, necesitaba de un trasfondo teórico y filosófico que se encontró en las teorías de la empatía y el afán de abstracción. Se asumen estas teorías no solo porque están en boga en América Latina sino porque, como veremos más adelante, esta teoría

permite vincular arte y vida, una cuestión esencial en la época. Analicemos entonces el origen teórico de cada uno de estos polos para entender después cómo son asimilados en la Isla.

## 2. El origen de la historia: las fuentes teóricas y filosófica

Viajemos ahora al principio de nuestra historia, a las fuentes teóricas y filosóficas del debate. Como señalamos, el enfrentamiento abstracción-figuración en Cuba en la década del cincuenta encuentra su respaldo teórico en el pensamiento alemán, principalmente en teorías que se habían enfocado en estudiar el estilo desde su perspectiva formalista más dura hasta las teorías que se interesan por entender los cambios en el estilo como consecuencia de cambios más subjetivos y relacionados con la historia cultural de los pueblos. Por eso en este momento resonaron las ideas de Wilhelm Worringer (1881-1965) así como el trasfondo estético y filosófico del cual Worringer es heredero.

En su trabajo de tesis para la Facultad de Filosofía en la Universidad de Berna, *Abstraktion und Einfühlung*,<sup>206</sup> publicado en 1908, Worringer desarrolla la que se convertiría en su teoría principal, basada en contraponer lo abstracto y lo figurativo. A Worringer, al igual que a los críticos cubanos, lo perseguía la pregunta de los cambios en la forma artística y, para responderla, quería buscar otra ruta diferente a la que había seguido la historia del arte desde sus inicios formales alrededor del siglo XI. Una historia del arte con una narrativa enfocada en la evolución de la forma como resultado de la evolución tecnológica y de la habilidad manual e intelectual del hombre; sin darle mucha importancia —e incluso dejando fuera del marco narrativo— a una parte esencial de la cultura que no entraba en dicha dinámica: la forma abstracta. Por eso Worringer

---

<sup>206</sup> Con esta tesis Worringer se graduó de doctor en filosofía con *summa cum laude*. En 1907 salió una primera impresión de la tesis con 116 páginas y al año siguiente sale la edición en libro con el sello Piper, de Munich.

cambia la pregunta, en lugar de preguntarse por el objeto, decide preguntarse por el proceso creativo, ahí estaban las respuestas sobre la esencia del arte y su vínculo con lo real. En el proceso creativo estaba las respuestas de porqué algunos pueblos en un momento determinando de su historia tienden a lo abstracto y en otro a lo figurativo. Era en el proceso creativo en donde se establecía el vínculo entre lo real y lo artístico.

Preguntarse por el proceso creativo era el resultado consecuente de un momento de cambios que había vivido la estética moderna desde finales del siglo XIX e inicios del XX donde la pregunta por el arte se había cruzado con la pregunta por lo real. En estos años el clima intelectual estaba muy influenciado por las ideas de Kant, se reflexionaba sobre las formas que tiene el hombre de conocer la realidad, sobre el alcance de sus propias facultades para conocer lo que está ahí. Interrogarse por la realidad en este momento tenía nuevas implicaciones, había un cambio en la dirección de la pregunta. El foco no estaba en cómo *es* la realidad sino en cómo la realidad *se nos da* y, en este sentido, cuáles son entonces los límites del conocimiento. Este cambio fue conocido como el giro copernicano, un giro autorreflexivo, que quiere decir que la atención ya no está en el objeto, en la realidad externa, sino que se pone énfasis en el sujeto que percibe, en su subjetividad. Se hace evidente entonces que, todas las posibilidades de la condición humana están fundamentadas en la subjetividad.

Este ambiente llevó inevitablemente a que la pregunta por el arte cambiara, que el centro de interés también dejara de ser la obra de arte en sí (el objeto) y se diera un giro hacia los procesos de la creación y la percepción artística (el sujeto). Este giro en la estética moderna Moshe Barasch en *Modern Theories of Art II* (1998) lo llama el “cambio dramático”, hay un enfoque en el sujeto y en su subjetividad, impulsado por el panorama filosófico y, también, en gran medida, por el giro psicológico del siglo XIX y la creencia de que la psicología podría resolver algunos de los problemas del arte, apelando principalmente al psicoanálisis y a su interés por lo

que está detrás de las apariencias. Es así como la historia del arte y la estética viven su propio giro, un cambio que implicó modificar y ampliar las preguntas sobre el arte.

En esta tarea de modificar las preguntas sobre el arte es esencial el señalamiento que hace Alois Riegel, en unas notas que escribe entre 1897 y 1900. Allí Riegl señala que, lo que construye la historia del arte es el vínculo con el espectador. Entendiendo como espectador tanto al artista que mira la naturaleza y su propia obra como al público en general, al hombre de *carne y hueso* para el que se ha pensado la obra. En esta línea, se hace también evidente en la historia del arte que las cosas están hechas para alguien, adquieren sentido para cierto grupo de personas. Esto desata una inquietud por la relación que el arte establece entre personas de un mismo grupo o con intereses similares, a la vez que la relación que establece el arte entre personas de diferentes grupos.<sup>207</sup> Al poner al espectador al centro y con ello cuestionar las relaciones que este establece con las obras, la inquietud por el juicio estético sale a relucir con frecuencia. Si las obras están pensadas para ser vistas e interactuar, si la obra de arte tiene un carácter comunicativo, entonces, ¿qué tan subjetivo y universal es el juicio estético? Si la experiencia es tan subjetiva entonces, ¿esa subjetividad es comunicable?, más aún, ¿será posible que alguien más la entienda?

En este nuevo camino de la estética moderna por establecer los cruces entre la pregunta por el arte y la pregunta por la realidad, el pensamiento alemán será una de las líneas teóricas más importantes que se enfocará en desarrollar respuestas y posibles caminos que den solución a esta nueva problemática. Aunque la pregunta ya se había intentado resolver con anterioridad

---

<sup>207</sup> El resumen de estas sobre las ideas del pensamiento alemán y el giro en la estética moderna en el siglo XX forma parte de las notas y reflexiones que se llevaron a cabo en el seminario “De la pura visualidad a la narrativa histórica después del fin del arte”, impartido por la Dra. Katia Olalde en el Curso de Posgrado en Historia del Arte de la UNAM, desde la ENES Unidad Morelia (modalidad virtual, febrero-junio 2021).

por Conrad Fiedler<sup>208</sup> y Adolf Hildebrand,<sup>209</sup> es Alois Riegl quien logra precisar los vínculos entre realidad y creación artística. Riegl fue un historiador y crítico de arte muy importante, una de las influencias formativas y permanentes de la reflexión del siglo XX sobre las artes plásticas y es que sus cuestionamientos fueron un reto para el pensamiento artístico del siglo XX. Riegl plantea que, primero, la realidad se da a través de los sentidos,<sup>210</sup> a partir de la experiencia sensorial, pero esta experiencia no siempre es la misma, existen dos formas opuestas en la que la mente se relaciona con los objetos y con la realidad, dos actitudes, dos modos de darse la relación objeto-sujeto. Estas dos formas de relación implican dos formas de visión que son la visión háptica y la visión óptica y aunque ambas pueden convivir, siempre una predomina sobre la otra. Cada una de ellas a su vez implicará un tipo de experiencia sensorial (visual), una manera de entender y relacionarse con el mundo y, finalmente, un estilo artístico. Por lo que cuando Riegl se pregunta, ¿por qué las formas cambian?, su respuesta se va a centrar en la visión; las formas cambian porque la visión

---

<sup>208</sup> Por ejemplo, Fiedler no se interesa por hacer coincidir la realidad con la representación pictórica, para él esta pregunta no tiene mucha salida porque lo que percibimos a partir de los sentidos es una *aparencia* de la realidad, es algo que tiene su raíz en nuestra subjetividad y que por tanto no puede ser equiparable a los objetos. Por eso Fiedler considera que la realidad no se puede conocer en plenitud y por demás, ese no es el fin del artista. Más bien propone dejar a un lado el mundo y su “verdad última” y centrarse en lo que sucede en la mente cuando percibimos, centrarse en el fenómeno de la percepción. En el caso del artista hay un paso más, además de centrarse en la percepción, el artista es capaz de desarrollar y formar imágenes mentales (aquí la imaginación es determinante), de representar pictóricamente. Por lo que la representación pictórica es el resultado de varios procesos que, si bien si tienen un punto de partida en la realidad no tienen el conocimiento de la realidad como fin último. Por tanto, Fiedler enfrenta el vínculo entre la realidad y la representación pictórica partiendo de que el artista observa la realidad y es afectado por ella. A partir de ahí lo que le interesa es escudriñar en lo que sucede con ese estímulo: (1) cómo se percibe lo externo por el artista, (2) cómo eso se transforma en la mente del artista y (3) cómo el artista convierte esa percepción que captó el ojo en primer momento y la imagen mental que construyó en el segundo momento en una forma. En definitiva, la atención no está en la realidad o en el objeto artístico, para Fiedler el interés está en la estructura subjetiva que hace posible concebir la realidad de una manera determinada, transformarla en una imagen mental y después reproducirla en una forma.

<sup>209</sup> Mientras que Hildebrand continua de alguna manera este trabajo, considera, por una parte, que el artista busca representar el cosmos ordenado y para ello usa el relieve o lo plano porque son agradables y muestran equilibrio. Por otro lado, señala que la forma está dotada de cualidades emocionales. Estos dos presupuestos serán la base para la teoría que desarrollará después Worringer sobre el arte abstracto. Solo que Hildebrand no lo lleva hasta ese punto porque considera que la representación debe mantener cierta armonía con el universo, seguir un orden. Parece que todavía no concibe que ese orden no es siempre posible y que es entonces cuando la forma debe cambiar.

<sup>210</sup> Propuesta que ya había planteado el empirismo de David Hume.

cambia. Esto sin duda desplazaba la atención al sujeto que ve. Más allá de *qué* es lo visto, lo que importa es *cómo* es visto.

En este par háptico-óptico, nos atreveríamos a decir, está una de las primeras oposiciones entre un arte que tiende a lo abstracto y otro que tiende a lo figurativo. Veamos, en el caso de la visión háptica por ejemplo, Riegl la concebía como un tipo de visión cercana del objeto, retomando a Herder, el hombre se apega al objeto y así puede percibir su materia y sustancia (textura), aprecia la superficie, el largo y el ancho. Pero aquí el hombre no puede percibir el objeto en el espacio, no hay profundidad. Esto en el caso del arte se ve representado en el estilo plano, la ausencia de profundidad, como es el caso del arte egipcio.

Mientras que la visión óptica implica primero reconocer que hay un sujeto que percibe y, lo que se reconoce del objeto es aquello que el sujeto capta en un momento dado. Por lo que una visión óptica requiere de distancia, de espacio entre sujeto y objeto para que el hombre sea capaz de percibir desde un lugar de percepción concreto, espacial, pero también desde un lenguaje, una religión y una cultura específica. Esto en el arte se traduce en un estilo que emplea recursos como: el escorzo, el color, la profundidad y el espacio a partir de la luz y la sombra, como es el caso del arte griego (principalmente en su etapa helenística).

Entonces, si bien Riegl no se refiere a abstracto y figurativo, si piensa en un arte que tiende a lo orgánico y otro que tiende a lo inorgánico. Habla de belleza orgánica y cristalina, pero concibe estos tipos de belleza y de visión como etapas del desarrollo del arte en las que es posible distinguir jerarquías.<sup>211</sup>

---

<sup>211</sup> Las etapas que establece Riegl en el arte son: PRIMERA ETAPA: Antiguo Egipto, táctil. Ausencia de sombras, escorzos, proyección. SEGUNDA ETAPA: intermedio, Grecia clásica. El objeto retrocede un poco, hay medias sombras que no corrompen la continuidad del objeto. TERCERA ETAPA: cristianismo, el hombre ve la realidad a la distancia, lo tridimensional. Los objetos emergen de la superficie de la imagen.

En definitiva, para Riegl, las diferencias entre las formas artísticas se explican a partir de las diferentes estructuras de la experiencia visual y estas estructuras a su vez son el resultado de cambios en la cultura, de maneras de ver y relacionarse el hombre con el mundo. Es decir, las dos maneras en que se da la relación objeto-sujeto en el arte (háptica y óptica) implican para Riegl dos tipos de relación del sujeto con la realidad o el sistema-mundo. Por tanto, cuando se da un cambio en el estilo artístico se ha dado también un cambio en la percepción de la realidad y en la manera en que el hombre interactúa con ella. Y es así como señala definitivamente que la creación artística tiene una relación directa con la manera en que se nos da la realidad y con el acceso que tenemos a lo real en cada momento de la historia y la cultura.

Es así como Riegl desarrolla uno de sus conceptos claves que será retomado por Worringer y será esencial para la crítica cubana de los cincuenta: la *kunstwollen*, traducida como ‘voluntad de arte’ o ‘voluntad artística’.<sup>212</sup> Para Riegl la voluntad artística es el resultado del estado anímico de los pueblos, es decir, del sentimiento vital de un pueblo. Vayamos por partes, Riegl considera que el hombre se encuentra inmerso en la búsqueda de una armonía redentora a la que hemos intentado llegar como humanidad por varios caminos, entre ellos la ciencia, la espiritualidad y la religión. Pero que lo que él propone es que veamos en la creación un camino especial y potencial para alcanzar esa armonía. En cada época, la búsqueda de la armonía que se hace a partir del arte

---

<sup>212</sup> En este caso hemos optado por seguir la traducción de *kunstwollen* que hace Marianne Frenk Westheim para la primera edición en español del Fondo de Cultura Económica en 1953 de *Abstraktion und Einfühlung*, pues esta ha sido una de las mejores traducciones al español que se conservan hasta la fecha. Además de ‘voluntad de arte’ y ‘voluntad artística’, *kunstwollen* también ha sido traducido como ‘voluntad de forma’ que es el término que suele emplear Luis de Soto. A lo largo de esta investigación iremos señalando los momentos en los que Luis de Soto emplea voluntad de arte y cuando hace el cambio a voluntad de forma.

va cambiando y eso hace que las formas cambien.<sup>213</sup> Por ejemplo, en la época moderna,<sup>214</sup> en el arte moderno —que coincide con el tiempo de las ciencias naturales— la búsqueda de la armonía redentora en el arte se da a partir de la visión óptica, de tomar distancia de la obra para poder percibir.

Así como el hombre toma distancia de los fenómenos en las ciencias para poder aprehenderlos, estudiarlos, para entender el orden que los rige, así también el arte moderno toma, exige distancia para contemplar al objeto desde una visualidad más completa, el objeto dentro de una espacialidad y temporalidad, por eso se utilizan herramientas pictóricas como la pincelada o los trabajos de perspectiva que exigen que el espectador se aleje para que pueda contemplar toda la obra. Entonces, hay una relación entre lo que sucede en el arte con lo que sucede en el conocimiento que tiene el hombre del mundo en cada etapa, parece ser que la forma y la manera de representar artísticamente se corresponden a una cosmovisión epocal. Por tanto, podríamos decir que en Riegl lo que sucede en el arte —en la forma, en el estilo— es consecuencia o síntoma de la relación que entabla el hombre con la naturaleza o el cosmos. Es decir, la búsqueda de la

---

<sup>213</sup> ETAPA PRIMITIVA: es el estado de guerra, todos contra todos. En este caso la armonía se alcanza cuando el hombre se siente protegido a partir de crear un objeto que apacigua la fuerza natural. ETAPA DOS: toda la antigüedad, termina con el triunfo del imperio romano. Quien tiene el poder tiene la razón. La lucha implica discordancia y esa discordancia cesa cuando el fuerte triunfa. Lo que se celebra es la fuerza física. Se conecta la fuerza con la fuerza física y con la belleza. Entre todas las formas orgánicas ninguna es más bella que los seres humanos. Los dioses son bellos, son antropomorfos, le dan el triunfo a quienes se les asemejan. La armonía descansa sobre la superioridad física. En la segunda etapa de la antigüedad, al final de ese período, se busca la armonía en lo mental y en la fuerza moral. Esto es lo que encarna el cristianismo, por eso al final de esta etapa el cristianismo se convierte en la religión del imperio. TERCERA ETAPA: a pesar de que dios es espíritu se le representa de forma humana. Se da un debate entre lo físico y lo espiritual. Al ser más importante lo espiritual, este arte se expresa a partir del rostro porque es donde lo espiritual se revela. Riegl está poniendo atención al gesto facial, el rostro expresa un sentimiento y también el movimiento corporal. La armonía se sigue buscando desde los poderes hostiles, desde la realidad física. Se busca la armonía en un solo dios que es moralmente fuerte sin sustancia física, puro espíritu. CUARTA ETAPA: de las ciencias naturales. El conocimiento científico permite a la humanidad saber muchas cosas que le permite descansar en el confiar en el conocimiento y no el ídolo. La fe no deja de ser relevante, convive con el conocimiento científico. El objetivo no es tanto representar el movimiento como la capacidad del movimiento. Hay movimiento, hay una causa que lo provoca.

<sup>214</sup> En la época de Riegl se usaba arte moderno para todo lo creado después del renacimiento, pero en este caso Riegl se refiere específicamente a sus contemporáneos, se refiere al siglo XIX. Considera el barroco como una etapa de transición.

armonía en el arte, las respuestas y estrategias que se adoptarán van en consonancia con el conocimiento que tiene el hombre del mundo, sobre todo, con la manera en que el hombre se relaciona con el mundo. Por lo que hay una triada importante de relaciones: una voluntad artística que está en consonancia con la búsqueda de la armonía y esta a su vez que está en relación con la cosmovisión humana en un momento y espacio determinado.

La idea de la voluntad artística es crucial para Worringer, lo considera su punto de partida, el momento primario de toda creación artística. Será precisamente la idea de la voluntad artística el concepto principal que retomará de Riegl como método de análisis histórico-artístico. Worringer habla de una “voluntad artística absoluta” entendida como:

aquella latente exigencia interior que existe por sí sola, por completo independiente de los objetos y del modo de crear, y se manifiesta como voluntad de forma. Es el “momento” primario de toda creación artística; y toda obra de arte no es, en su más íntimo ser, sino una objetivación de esa voluntad artística absoluta, existente *a priori*.<sup>215</sup>

Al igual que Riegl, Worringer considera que en dependencia de la voluntad artística de cada pueblo será la forma que asumirán sus obras, ya sea que tiendan a la representación figurativa o a la abstracta. Sin embargo, Worringer no establece jerarquías entre ellas, tampoco consolida su teoría sobre la estructura visual y las formas como resultados de modos de ver. En su lugar entiende los cambios a lo abstracto y a lo figurativo como dos polos opuestos en tensión. Ninguno es superior a otro, ambos han existido siempre en la historia del arte. La oscilación de

---

<sup>215</sup> Worringer Wilhelm, *Abstracción y Naturaleza*, (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016), 84.

uno a otro no depende de una evolución sino de cambios en los modos de entender el mundo, cambios en la relación hombre-mundo. Por ahora baste con señalar que para Worringer la voluntad artística de un pueblo cambiará en consonancia con su sentimiento vital que lo puede hacer tender a lo abstracto o a lo figurativo. Analicemos cada una de estas tendencias.

### 2.1. *Einfühlung* y afán de abstracción desde la perspectiva de *Whilhem Worringer*

Para Worringer la voluntad artística puede tender tanto al naturalismo o a la abstracción, los dos polos de la creación artística. El optar por uno u otro depende del “estado físico en que la humanidad se encuentra en cada caso frente al cosmos, frente a los fenómenos del mundo exterior.”<sup>216</sup> En los casos en los que la voluntad artística tiende al naturalismo Worringer es muy agudo al señalar que esto no quiere decir que se trata de un arte que se mueve por un impulso de imitación. Impulso de imitación no es lo mismo que naturalismo. El primero es propio del hombre en todos los tiempos, se corresponde con una habilidad manual; mientras que el segundo es un género artístico que responde a una fuerte necesidad psíquica que, como hemos mencionado, es resultado del sentimiento vital de un pueblo en un momento y espacio dado. El naturalismo no tiene que ver con la naturaleza y su imitación sino con una sensibilidad hacia la belleza que asume la forma orgánica. “Se aspira por una dicha que da lo orgánico viviente, no a la de lo vitalmente verdadero.”<sup>217</sup> En este sentido, la voluntad artística que tiende a la forma orgánica es aquella que asume el arte figurativo. “Worringer eligió el término para referirse a la actitud del arte que contempla la naturaleza para imitarla.”<sup>218</sup> Este polo de la creación ha sido estudiado a detalle por la teoría de la *empfindung*.

---

<sup>216</sup> Worringer, *Abstracción y naturaleza*, 60.

<sup>217</sup> Worringer, *Abstracción y naturaleza*, 105.

<sup>218</sup> “Nota Editorial”, *Abstracción y Naturaleza*, (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016), 59.

Proveniente del acervo germánico, “*Ein-fühl-ung*, según su sentido etimológico, corresponde literalmente a empatía: acercarse con los sentidos, con sensibilidad, con sentimiento a otra persona”.<sup>219</sup> Mariana Frenk, en la primera versión en español del Fondo de Cultura Económica de 1953 la traduce como proyección sentimental, pues consideraba que de esta manera se podría conservar “cierto desprecio implícito hacia la palabra *Ein-fühl-ung*, según la usaba Worringer”<sup>220</sup>. Aunque opta por el término ‘naturaleza’ en la traducción del título.

Para Worringer la *einfihlung* tiene su punto de partida en la percepción visual, y percibir implica, como había señalado Riegl, separar al peceptor de lo percibido, distinguir a objeto y sujeto. Una vez que está hecha esta distinción, la *einfihlung* implica “ponerse en el lugar de”, “sentir dentro de”. A partir de la percepción, el sujeto convierte al objeto en algo propio, en un resultado de su actividad interior a partir de introducirse en su sentir. Al hacerlo suyo, el sujeto experimenta el goce estético que no es más que “[...] un autogocce objetivado. Gozar estéticamente es gozarme a mí mismo en un objeto sensible diferente de mí mismo, proyectarme a él, penetrar en él con mi sentimiento.”<sup>221</sup> En este sentido, se podría decir que el sujeto pone algo que él tiene, eso que pone es lo que da placer o displacer. Por lo que el goce tiene que ver con eso que proyecta el hombre en su manera de relacionarse con el mundo.<sup>222</sup>

Se da entonces el placer ante la obra de arte porque no existe antagonismo entre la actividad interior del sujeto y la actividad que exige la obra, ambas coinciden. El sentimiento de placer se convierte así en evidencia del sentimiento de libertad, producto de la libre autoactividad del sujeto. En estos casos, estamos en presencia de una «empatía positiva». Mientras que, cuando no logra coincidir la libre autoactividad del sujeto con la exigencia de la actividad de la obra,

---

<sup>219</sup> “Nota Editorial”, *Abstracción y Naturaleza*, 59.

<sup>220</sup> “Nota Editorial”, *Abstracción y Naturaleza*, 60.

<sup>221</sup> Worringer, *Abstracción y naturaleza*, 79.

estamos frente a un conflicto que impide el placer y el autogoce estético, se trata de una «empatía negativa». Hasta inicios del siglo XX, las teorías de la estética moderna habían sostenido que ante la obra de arte solo se podía hablar de una proyección positiva. Es decir, la creación artística era resultado de una necesidad humana de proyección donde, tanto el artista como el espectador se proyectaban sobre la obra. Por lo que tenía que existir una concordancia entre la actividad interior del sujeto y la exigencia de la obra.

Partiendo de ahí esta estética moderna tenía el supuesto de que la historia del arte era la historia de la proyección sentimental donde la creación artística tiene como finalidad imitar la naturaleza de manera bella para generar esa empatía, ese autogoce. Los diferentes estilos artísticos organizan esa imitación y permiten el avance en el relato artístico y el avance en la capacidad humana y la técnica. Lo que interesa es el objeto y su relación con la realidad. Lo que vemos en las etapas del arte griego es la forma de llegar a la perfección y lo civilizado; se está poniendo la atención en el objeto y su relación con la realidad; se compara al objeto con lo que él representa. El resto de las propuestas que no cumpliera con dichas perspectivas quedaba fuera de la historia del arte.

Ante este argumento Worringer encuentra fallas, si bien el arte puede imitar la naturaleza ese no es el fin del arte, es solo un medio y, segundo, para Worringer la proyección sentimental que tiende a la forma orgánica no es el único medio del que se vale el arte, existe el otro polo, el afán de abstracción que se representa en la forma inorgánica. Para Worringer este es el otro polo de la creación artística, tan válido y ancestral como la proyección sentimental. Su propósito entonces será desarrollar la «historia de la necesidad estilística», que es la historia de las diferentes fases por las que ha pasado el afán de abstracción desde la época primitiva hasta la época moderna. Introduce entonces su propuesta para contar la otra historia del arte. “La idea fundamental de nuestro ensayo es mostrar que hay amplios terrenos de la historia del arte en la

que no es aplicable la estética moderna, basada en el concepto de *einfühlung*.<sup>223</sup> La tesis que constituye su punto de partida es que, los postulados de la estética moderna basados en la *einfühlung* no lograban abarcar toda la historia del arte, el canon que ella establecía solo tomaba en cuenta una parte de la producción artística y dejaba fuera múltiples y valiosas manifestaciones. Declarando así que todavía no se había contado la historia del arte que incluía a la forma abstracta, historia que él llamó historia de la necesidad estilística.<sup>224</sup>

En este punto lo importante es resaltar el *cómo* se están formulando los problemas. La *einfühlung* tiene como supuesto que la historia del arte es aquella en la que la creación imita la naturaleza con el fin de que se genere empatía, el autogoce. Y es allí donde encuentra Worringer un equívoco, se ha confundido el medio con el fin. Por demás, desde esta perspectiva, no se deja abierta la oportunidad a indagar si es posible llegar al fin del arte por otra vía. El otro supuesto de la *einfühlung* con el que Worringer no concuerda es que esta propuesta está centrada en el tipo de relación que se establece con los objetos fabricados, una relación exclusivamente de proyección sentimental donde se apuesta por el mundo fabricado por el hombre, por lo que el hombre es capaz de proyectar en las cosas.<sup>225</sup> Pero, no todo el arte tiende a esa proyección, es indispensable plantear las preguntas de manera distinta. Las respuestas que buscará ahora Worringer no están en el objeto sino orientadas a qué necesidad interna tiene el sujeto que hace ese objeto. Por tanto se centrará en desentrañar las causas que hacen que la creación artística se dirija al lado opuesto de la proyección sentimental y tienda a la abstracción.

Indaga entonces en los supuestos psíquicos que llevan al afán de abstracción y que se encuentran en el sentimiento vital de los pueblos –al igual que los supuestos psíquicos que tienden a la proyección sentimental– es decir, en su cosmovisión, en su estado anímico frente al

---

<sup>223</sup> Worringer, *Abstracción y naturaleza*, 19.

<sup>224</sup> Para Worringer la *proyección sentimental* se corresponde con el *naturalismo* y el *afán de abstracción* con el *estilo*.

mundo.<sup>226</sup> En este caso, el estado anímico que tiende a lo abstracto es una inmensa agorafobia espiritual. La agorafobia espiritual en tanto que estado anímico implica una cosmovisión de un pueblo determinado en un momento dado que muestra las inquietudes de los hombres de esa cultura ante los fenómenos del mundo. La abstracción es resultado de la agorafobia espiritual, ella ha sido el detonante tanto en la abstracción de los primitivos, como de los orientales y los modernos.

En cada época y cultura esta agorafobia se había manifestado de diferentes maneras, lo que implicaba un tipo de hombre y una manera diferente de abstraer. Por ejemplo, para el «hombre primitivo», el impulso de abstracción se canalizó en la forma geométrica porque en ella el hombre podía descansar del caos de un mundo que no entendía ni anímica ni intelectualmente. Como resultado de no dominar los elementos del mundo natural, el hombre se refugia en la naturaleza, en la línea: el mundo es complejo, pero lo contengo en la línea. Por lo que el hombre primitivo está movido por el instinto y eso lo lleva a abstraer. La línea sería la protagonista porque en ella no existe referencia a la vida, se elimina toda arbitrariedad y se alcanza lo absoluto. Aunque hoy podamos relacionar las formas geométricas con formas de la naturaleza, en este momento primario el impulso de creación estaba dirigido por el instinto. El hombre no entiende intelectualmente lo que sucede fuera y busca el reposo en la forma inorgánica, en lo abstracto; por lo que el afán de abstracción irá disminuyendo en la medida en que se alcanza un mayor dominio intelectual.

Mientras que para el «hombre oriental» la abstracción fue el resultado del desarrollo de la conciencia y de una búsqueda espiritual del absoluto mediante la forma cristalina. A diferencia del instinto, que es lo que mueve al hombre primitivo, al hombre oriental lo lleva a la abstracción

---

<sup>226</sup> Es así como comienza por señalar que, la *voluntad artística* tiende a la abstracción principalmente bajo estas tres circunstancias: (a) en los pueblos en estado de naturaleza, (b) en la voluntad artística de todas las épocas primitivas y (c) en la voluntad de arte de ciertos pueblos orientales con culturas desarrolladas.

su afán de trascendentalismo, su anhelo de ir más allá del conocimiento. En este punto Worringer señala que el hombre oriental no se conformó con alcanzar una forma absoluta, sino que cruzó al siguiente nivel, lograr “acercar al valor absoluto la cosa individual del mundo exterior.”<sup>227</sup> Esto es, liberar a la cosa de la arbitrariedad y eternizarla.

Su afán era arrancar al objeto del mundo exterior, por así decirlo, de su nexo natural, de la infinita mutación a la que está sujeto todo ser, depurarlo de todo lo que en él fuera dependencia vital, es decir arbitrariedad; volverlo necesario e inmutable, aproximarle a su valor absoluto.<sup>228</sup>

Ante el desconcierto, el hombre oriental no busca adentrarse en los fenómenos sino sacarlos del mundo exterior y de la arbitrariedad; eternizarlos en la forma abstracta donde podrían encontrar reposo. Se traba de un profundo anhelo por contemplar algo que escapara de la volatilidad humana, que escapara de la apariencia.

Con estos dos ejemplos quedaba en evidencia que, desde la época primitiva, la voluntad artística que tiende a la abstracción tendrá tres consecuencias para la forma: (1) la representación se acerca al plano, (2) se suprime por completo la representación espacial y (3) se reproduce solo la forma en sí. Esto se debe a que, tanto la representación espacial como el volumen no permiten centrarse exclusivamente en la cosa en sí, sino que implican observaciones desde múltiples puntos de vista y relaciones entre el objeto y el espacio. Para Hildebrand, por ejemplo, representar a un objeto tridimensionalmente siempre implicaba representarlo de manera parcial, siempre es un

---

<sup>227</sup> Worringer, *Abstracción y naturaleza*, 114.

<sup>228</sup> Worringer, *Abstracción y naturaleza*, 93-94.

fragmento en el tiempo y esa representación fragmentada alberga la angustia porque el objeto va a cambiar. Por tanto, era necesario liberar a la cosa de la espacialidad y la profundidad.

Por último, en la época moderna, el afán de abstracción será el resultado de la conciencia del «hombre moderno» de los límites del conocimiento. El hombre busca el conocimiento de la cosa en sí en relación con la respuesta formal que se le da. Pero se da cuenta que este saber es limitado, y el hombre moderno vuelve a encontrarse ante el mundo tan indefenso como el primitivo. Después del racionalismo hay una caída; no hay una correspondencia entre lo que se dice de la realidad y lo que se ve. Esta caída es lo que provoca la agorafobia moderna, al descubrir sus límites el hombre vuelve a encontrarse indefenso ante el mundo, solo puede aspirar a saber cómo se *da* el mundo, pero no como *es* el mundo. Entonces ante el caos se busca el equilibrio y la estructuración para establecer en la obra el orden que no ven en la realidad.

En resumidas cuentas, Worringer, a partir de los estudios de la percepción, llega a la conclusión de que son posibles dos tendencias en la sensibilidad artística del hombre, la proyección sentimental y el afán de abstracción. Por lo que piensa en una historia del arte a partir de la manera en que se da el encuentro entre estas dos tendencias en el transcurso del tiempo. El que impere una u otra apunta a un factor psicológico, a una concepción específica del mundo, a una religión en particular, en definitiva, depende de un modo de ver, de un tipo de mirada hacia el mundo que implica un tipo de conocimiento del mundo y un tipo de interacción con él.

Los pueblos en los que impera la proyección sentimental son pueblos donde por lo general se da cierta armonía y confianza entre el hombre y el mundo. Creen en la realidad de la existencia y que la razón los ayuda a orientarse en el mundo. Son pueblos generalmente panteístas o politeístas y en el arte tienden al naturalismo (griegos). Mientras que los que tienden al afán de abstracción son pueblos que, por lo general, experimentan el sentimiento cósmico, su saber es intuitivo, tienen ansias de redención. Su religión por lo general es trascendentalista y su arte opta

por lo abstracto (egipcios). Ambas posturas habían existido siempre en la historia del hombre y se habían dado de maneras diferentes en cada cultura y época. Ninguna de ellas implicaba una ruptura con lo real, más bien, la abstracción sostiene un nuevo vínculo con la realidad que no demanda su imitación o representación, sino que exige abordarla desde la pureza formal y la planimetría. Por tanto, el arte guarda siempre un vínculo con la realidad. Así, el proceso de creación artística contiene las claves de como una época, un país o una generación están entablando su relación con el sistema-mundo.

### **3. El espacio del tránsito: los tintes propios del debate cubano abstracción-figuración**

¿Cómo es posible vincular esta propuesta teórica de Worringer y la tradición alemana con el pensamiento crítico cubano de los cincuenta?, ¿porqué son estas las ideas que toman cuerpo en el contexto cubano y no otras?, ¿cómo llegan y se asumen? Para contestar estas preguntas es importante partir de que el pensamiento de Worringer fue esencial en la crítica de arte de los cincuenta en gran parte de América Latina, principalmente, en los países en los que la abstracción había cobrado fuerza, como Argentina, Colombia y Venezuela, Worringer fue uno de los teóricos más citados y conocidos. Su pensamiento lograba condensar las ideas de toda una tradición alemana y austriaca anterior que se había planteado pensar el arte más allá de la forma, él era una especie de puente que permitía unir las propuestas de la estética moderna centradas en el sujeto con nuevas perspectivas que ampliaran dichas ideas y que cruzaran otras disciplinas como la psicología, la sociología y la antropología con la historia del arte. Sin duda su recepción fue diferente en cada época y país; en el contexto académico y universitario de su época, por ejemplo, Worringer fue bastante rechazado, tildado de “ajeno a su gremio”.<sup>229</sup> Sin embargo, para los

---

<sup>229</sup> Helga Grebing, “Prólogo”, (En *Abstracción y Naturaleza*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016, 7-13), 8.

artistas que comenzaban a romper con la figuración, desde los expresionistas alemanes hasta los primeros abstractos, Worringer se convirtió en su acompañante teórico, en el autor clave para entender el arte moderno. Así como fue reconocido por los filósofos, lingüistas, literatos y cineastas que lo vieron como un precursor de su tiempo.<sup>230</sup>

En el caso del contexto latinoamericano fue otra la historia, Worringer tuvo especial resonancia tanto en el espacio intelectual, crítico y académico como en el círculo de los artistas. Su compatibilidad con América Latina en esta década se debe principalmente a dos razones: por un lado, Worringer había roto los marcos del gran relato de la historia del arte y había permitido la entrada de culturas y manifestaciones artísticas que no se consideraba dentro del canon clásico, pero no solo eso, las ponía a un mismo nivel, sin establecer jerarquías. Esto permitía abrir en la historia del arte un espacio de reconocimiento y validación a las manifestaciones artísticas que se realizaban fuera de los centros hegemónicos; ahora había una teoría que permitía explicar ciertos procesos y validarlos.

Y, por otro lado, en su obra los críticos encontraron las claves para entender la modernidad latinoamericana y su producción artística. Como señala Inés Fernández: “La originalidad de Worringer radica en que, a pesar de haber dedicado sus estudios más importantes al arte del pasado, las ideas allí expuestas se mostraron plenamente vigentes para sus contemporáneos.”<sup>231</sup> Su tesis doctoral había logrado vincular “los estilos artísticos nacientes y el proceso de desarrollo de la sociedad”<sup>232</sup> y, de esta manera, vincular el arte con la historia de las naciones, una de las búsquedas claras en el arte cubano y latinoamericano de época. Así, Worringer fue leído y reinterpretado por los críticos latinoamericanos según las estructuras específicas de los campos

---

<sup>230</sup> Helga Grebing, “Prólogo”, 8.

<sup>231</sup> Fernández, Inés, “Notas sobre la recepción de Worringer en América Latina”, (Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, mayo 2018), 3. Consultado en: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/armiliar/article/view/610>

<sup>232</sup> Helga Grebing, “Prólogo”, 11.

de recepción de América Latina en los cincuenta. Se señalaron fallas, se reinterpretaron conceptos y se tomaron sus ideas como puntos de partida para estudiar el momento moderno latinoamericano.

Por la peculiaridad de la teoría de Worringer, en América Latina su reinterpretación tomó diferentes matices. De modo general, resonaron mucho las ideas de «lo orgánico» y «lo cristalino» —que venían desde Riegl— como las dos constantes en las que fluctúa la historia del arte; la voluntad artística que tiene a lo abstracto y la que tiende a lo figurativo; así como las categorías de «hombre primitivo», «hombre clásico» y «hombre oriental». Como señala Marta Traba: “Worringer es el creador de los grandes esquemas espirituales-históricos [...] era como un maestro que guía en el laberinto de las ideas estéticas.”<sup>233</sup> Sus ideas permitían consolidar el pensamiento teórico y filosófico de la crítica latinoamericana para explicar el presente y, a partir de ahí, el arte del pasado, siempre, como señala Traba, desde esquemas espirituales-históricos que permitían mezclar el cause de la historia con el espíritu de una generación.

En este punto es importante hacer algunos apuntes sobre las traducciones de Worringer al español pues ayudarán a comprender mejor las rutas de la recepción de su teoría. Las primeras traducciones al español con que se cuentan se realizan por la Editorial Revista de Occidente gracias a la insistencia de Ortega y Gasset quien había señalado que en el siglo XX había una serie de ideas peculiares y que dentro de esas ideas la teoría alemana ocupaba un lugar primordial.<sup>234</sup> Ya desde 1922, en un artículo para la *Revista de Bellas Artes*, Ortega y Gasset había señalado, refiriéndose a *La esencia del estilo gótico*, la importancia de traducirlo al español. Y será este el primer libro del alemán que aparece en castellano traducido por Manuel García Morente. El segundo en traducirse será *El arte egipcio. Problemas de su valoración*, también por la Revista de

---

<sup>233</sup> Traba, Marta. *El museo vacío*. (Bogotá: Ediciones Mito, 1958), 9.

<sup>234</sup> Pedroni, “Worringer en castellano”, 107.

Occidente en 1927. Una edición que conservó la portada de la edición de Piper del mismo año y que estuvo a cargo de Emilio Rodríguez Sadia.

En el caso de América Latina, es Argentina uno de los países en donde durante la década del 40 comienzan a proliferar las traducciones de textos de teoría, estética e historia del arte. Principalmente textos del francés y el alemán<sup>235</sup> que fungirán como las ediciones argentinas de las traducciones de la Revista de Occidente. Tales son los casos de *La esencia del estilo gótico* editada en 1942 y *El arte egipcio*, ambas versiones muy ilustrativas, cargadas de imágenes y fotografías que dotaban a la edición de un alto valor teórico y enciclopédico. “En un lectorado que rara vez domina el alemán –el caso de Payró es excepcional– los libros impulsados por Ortega, son a la vez que el soporte de una enciclopedia visual una cantera de motivos para el discurso sobre las artes.”<sup>236</sup> Además del valor visual y académico, resulta interesante, como señala Juan Cruz Pedroni, que en un momento aparentemente desfavorable para la producción editorial, los títulos alemanes se posicionaron con un gran éxito comercial en el continente. La respuesta que da Pedroni es que el éxito se debe, en gran medida a “los actores que intervienen en su difusión, los circuitos de transmisión y de conservación de los que participan y las prácticas que los insertan en nuevos conceptos interpretativos.”<sup>237</sup> Veamos entonces esos actores y circuitos en el caso de *Abstracción y Naturaleza*.

Este texto siguió en América Latina una ruta diferente a las otras traducciones que venía de la Revista de Occidente. Antes de ser traducida por el FCE, existía una traducción parcial de Samuel Ramos de 1944, que se publica en la revista *El hijo pródigo* bajo el título “Abstracción y proyección sentimental”. Se trataba de una traducción que preparó Ramos para un curso de

---

<sup>235</sup> Con la excepción, según señala Juan Cruz Pedroni, de Wilhelm Pinder y su texto *El problema de las generaciones en la historia del arte de Europa*. El director de esta colección señala que los conceptos de Pinder son conocidos en el mundo hispanohablante a partir de Ortega y Gasset.

<sup>236</sup> Pedroni, “Worringer en castellano, 107-108.

<sup>237</sup> Pedroni, Juan Cruz, “Worringer en castellano: (re)leer, traducir y editar”, En Separata, Editores, escritores y artistas en revistas del siglo XX. Año XVIII, No.26, Rosario, CIAAL/UNR, septiembre 2020, 103-129), 103.

estética de la universidad.<sup>238</sup> En aquella ocasión Ramos decide traducir *einfihlung* como empatía, “Einführung se traduce a veces por conocimiento o empatía, respondiendo a una tendencia propia de la naturaleza humana a no formar más que uno con el mundo. En cualquiera de los casos, *naturaleza* está fuera de la órbita de una traducción posible.”<sup>239</sup> Esta nota es de suma importancia para nuestro estudio pues, Luis de Soto, en su bibliografía, solo incluye como referencia la versión en alemán de Munich de 1927. Sin embargo, en una nota a pie de página pone como referencia al hablar de *einfihlung* “Abstracción y proyección sentimental”, sin añadir dato alguno sobre traducción o autor. Lo que nos hace pensar que Luis de Soto pudo haber estado en contacto con la traducción de Ramos y estar más acorde con él en la elección de “proyección sentimental” para el título en lugar de “naturaleza”, que es el término elegido por Marianne Frenk para el título del libro, aunque al interior del texto opta por “proyección sentimental”. Se ha señalado que esta elección en el título se debió a optar por emplear una particularidad mexicana que permitiera abrir el libro a nuevos públicos y canales.

Entonces, la traducción que realiza Marianne Frenk es a partir de una reedición del original en alemán de 1948 y es esta, junto con la versión en inglés, las dos primeras traducciones del libro. Fue publicada en Breviarios, del FCE, una colección que pretendía publicar textos breves académicos y que transformó la industria editorial latinoamericana. Aquí es importante tener en cuenta que la manera en que circuló esta traducción porque en gran medida estuvo mediada por la figura de Frenk, no solo por su habilidad como traductora sino por su propia historia de vida. Marianne Freud Frenk-Westheim, judía sefardí nacida en Alemania que llega a México en 1930, comienza a trabajar como traductora en el FCE en 1936. En México Marianne conoce a Paul Westheim, quien contaba con una fuerte formación académica en Wölfflin y Worringer de los

---

<sup>238</sup> Pedroni, “Worringer en castellano”, 110.

<sup>239</sup> Pedroni, “Worringer en castellano”, 112.

cuales se consideraba discípulo. Por lo que escribe varios libros con las influencias de estos autores que Marianne traducirá para el FCE. De hecho, Pedroni señala que, desde el primer libro que traduce Marianne a su esposo, *Arte Antiguo de México*, ya se puede marcar la entrada de Worringer al catálogo mexicano, pues el autor le dedica el libro a su maestro “quien a su vez da conformidad para los honores que se le rinden.”<sup>240</sup>

Pero es con la aparición de *Abstracción y Naturaleza* que Worringer entra completamente en el catálogo latinoamericano y que se convierte en un texto determinante para la intelectualidad de la época. Antes de su aparición sin duda la obra era sumamente conocida, había sido citada innumerables veces por los especialistas del expresionismo, de autores como Paul Westheim, que estaba indiciando en el campo teórico de la época, se consideraban sus discípulos y portavoces, además de las numerosas menciones que se hacía en la ya existente traducción de *La esencia del estilo gótico* a considerar esta obra como medular en la historia del arte. Todo esto hace que el libro sea esperado con mucha expectativa y comience a insertarse en nuevas redes de apropiación.

Por último y no menos importante, es crucial la manera en que el FCE posicionó el libro. Lo presentó como indispensable para la crítica, como un estudio que hacía posible dimensionar el arte indígena en América, ya no desde una perspectiva exclusivamente antropológica, sino también artística.<sup>241</sup> Una perspectiva que, según Pedroni, solo es posible entender si se entiende que la publicación de este libro va de la mano con las ediciones de Westheim y sus estudios sobre el arte indígena.

---

<sup>240</sup> Pedroni, “Worringer en castellano”, 113.

<sup>241</sup> Pedroni, “Worringer en castellano”, 114.

### *31. Recepción Worringer en Cuba el caso de Luis de Soto*

Para el pensamiento intelectual, académico y crítico de la Cuba de los cincuenta las ideas de Worringer, incluido todo el pensamiento filosófico y teórico anterior que hizo posible esas ideas —no podemos dejar de lado las ideas con las que piensa el propio Worringer— ocuparon un espacio protagónico. Lo interesante en el caso cubano es que no se trataba del boom de “la figura” del teórico alemán o de la aplicación al fenómeno artístico cubano de una teoría estricta y muy estructurada. Las ideas de Worringer que comenzaron a circular en la Isla —a partir de las publicaciones en castellano de sus libros en la década del cincuenta— permitieron abrir el campo intelectual cubano a otras teorías que pensarán el arte más allá de la forma y de la técnica.

Detallemos un poco esto, Cuba, como veremos que señala más adelante Luis de Soto, por su condición de insularidad, hasta principios del siglo XX fue un país sumamente tradicional, aislado de lo nuevo y arraigado en lo convencional. Y esta condición de la insularidad atravesaba todos los aspectos de la Isla, incluido el pensamiento teórico. Es con el fin de la colonia y el inicio de la república que el país comienza a experimentar su insularidad de otra manera, ahora la condición de Isla es sinónimo de puente, de un espacio de tránsito de lo nuevo, de un lugar donde fluye lo diverso. Y esto hace posible que detonen ideas como las de Worringer o Alois Riegl, que se piense el arte desde múltiples perspectivas novedosas y acordes con los tiempos de la modernidad. En definitiva, la entrada de las ideas de Worringer, de pensar el arte y la historia del arte desde la filosofía, responde en Cuba, en cierta medida, a la condición de una nueva insularidad, un cambio de paradigma que se está dando en toda la sociedad a partir de la modernidad —que en Cuba coincide con el inicio de la república—. El campo teórico e intelectual del arte no escapará a estos cambios. Y será precisamente este giro teórico el que le dará

consistencia a la nueva crítica de arte quien traducirá en acción, dentro del campo artístico, las nuevas ideas.

Si bien el cambio de paradigma de la insularidad fue una causa cooperante, sin lugar a duda, es el intelectual cubano Luis de Soto y Sagarra, quien, en el campo teórico y académico, pone a circular estas nuevas ideas sobre la creación artística, el arte, su evolución y rol social. Su labor en la Universidad de La Habana, la creación del Departamento de Historia del Arte, sus cursos y conferencias fueron esenciales para la formación de críticos e intelectuales de aquella generación. Luis de Soto (1893-1955) es uno de esos cubanos que le tocó nacer fuera de la Isla, en Ponce, Puerto Rico, pues su padre, Teniente Coronel de Infantería del Ejército Español, Julio Luis de Soto Villanueva, fue destinado a esta isla por una temporada, y allí se trasladó con su esposa, la santiaguera Mercedes Sagarra. En Puerto Rico vivió Luis de Soto los primeros años de su vida hasta que en 1902 regresa a su patria, curiosamente el mismo año en que comienza la república, como si la historia hubiera querido hacer coincidir aquel retorno con un nuevo inicio.

Desde siempre, humanista, se graduó de Derecho Civil en la Universidad de La Habana en 1916 y al año siguiente, en febrero de 1917, obtiene el título de Filosofía y Letras<sup>242</sup> para, en 1928, graduarse de Máster en Arte en la Universidad de Columbia. A partir de entonces Luis de Soto se desarrollará en el mundo académico. En la Universidad de La Habana fue profesor auxiliar en la Escuela de Filosofía y Letras y en 1934 es nombrado profesor de Historia del Arte y Filosofía de la Historia del Arte en dicha universidad; por lo que a él se debe la creación del Departamento de Arte en la Universidad de La Habana y, también, del Museo de Arte. A lo largo de su vida realizó numerosos viajes por Europa y América impartiendo conferencias; colaboró en reconocidas revistas como *Grafos*, *Avance* y *Diario de la Marina*; publicó un buen

---

<sup>242</sup> Su tesis de graduación como filólogo se tituló “Fidias” y estuvo dirigida por el filólogo Juan Miguel Dihigo Mestre.

número de libros y artículos como: *Esquema para una indagación estilística de la pintura moderna cubana* (1943-1945) y *Los estilos artísticos, introducción a la historia y la apreciación del arte* (1944); además de su maravilloso proyecto *Ars: resumen de un curso de historia del arte* (1931-1955). Como veremos su trabajo estuvo encaminado a entender la historia del arte y el cambio en el estilo a partir de la filosofía. Si bien se nutrió de las fuentes teóricas alemanas, principalmente, es notable la lectura crítica que hace de ellas, su insistencia en encontrar su propio método y en bajar a la práctica las ideas teóricas y filosóficas sobre el arte. Luis de Soto buscaba entender cómo el Arte –con mayúscula– se develaba en la historia. A la vez que apuntaba a un objetivo tan universal no perdía de vista el fenómeno particular, cómo el arte cubano se nos ha develado en la historia.

En esta búsqueda *Filosofía de la Historia del Arte* es sin duda la obra más importante de Luis de Soto y en la que se revelan sus fuentes teóricas, así como la manera en que él las asume, sus críticas y su nueva propuesta. Ya desde el prólogo Soto señala su finalidad: “trazar, esquemáticamente, las directrices básicas y orientadoras para una investigación filosófica del fenómeno histórico-artístico.”<sup>243</sup> Es decir, su interés está en pensar el arte, primero, como un fenómeno histórico-artístico, el arte fuertemente vinculado a la historia. Una vez esto claro, sus lentes para ver este fenómeno histórico-artístico estarán atravesados por el filtro de la filosofía. Por eso opta por llamar a esta perspectiva “filosofía de la historia del arte”, una disciplina nueva, sin esquemas trazados o estudios ordenados, de la que poco se conoce, principalmente en Cuba, donde la mayoría de las fuentes teóricas son monografías en alemán.

Por lo que se dispone a hacer un primer acercamiento a esta nueva manera de entender el fenómeno histórico-artístico y lo hará a partir de dos momentos claves de su obra –como señalamos en el primer capítulo–; en un primer tomo del libro se centrará en los problemas metodológicos y en la teoría de la disciplina, y en un segundo tomo aplicará esa teoría a la práctica

---

<sup>243</sup> Luis de Soto, Luis, *Filosofía de la Historia del Arte (Apuntes) I*. (La Habana, 1943), 14.

a partir de ejercicios concretos. Esta segunda parte recoge el trabajo realizado en los seminarios con sus estudiantes de la Universidad de La Habana en el que se aplica a la evolución estilística los principios y teorías expuestos en la primera parte. En esta ocasión, nosotros nos centraremos en analizar principalmente el primer tomo porque es en este apartado teórico en donde podremos encontrar las claves de la recepción de Worringer en el contexto cubano de los cincuenta.

Es decir, en la lectura que hace Luis de Soto a las teorías alemanas encontramos un primer espacio de tránsito; Luis de Soto traduce, literalmente, los textos teóricos, introduce largas citas y referencias, precisamente porque, como él señala, le resultaba sumamente importante que sus alumnos tuvieran “el contacto directo con el pensamiento de los autores aludidos.”<sup>244</sup> Pero, el trabajo de Luis de Soto va más allá de traducir de una lengua a otra, es capaz de hacer un ejercicio en el que traduce ideas y pensamientos de una cultura a otra. Añade comentarios, ejemplos e introduce su propio método.

Después de revisar con detalle este primer tomo nos remitiremos al aparatado que hace en la segunda parte del libro sobre el arte contemporáneo. Esto nos va a permitir entender cómo proponía aplicar en la práctica su propuesta teórica. Así como entender, en un primer momento, cómo la teoría se iba accionando en la práctica para después ir a un segundo momento de tránsito donde veremos cómo la crítica la pone a accionar. Fue Luis de Soto quien le enseñó a esta generación de críticos cubanos a hacer este ejercicio y por tanto es determinante en nuestro estudio ver cómo él lo hace para después adentrarnos en las maneras de llevarlo a cabo por otras figuras del campo artístico y de la crítica.

Comencemos entonces puntualizando desde dónde enfoca su estudio en *Filosofía de la Historia del Arte*. Su punto de partida consiste en explicar qué es la filosofía de la historia del arte,

---

<sup>244</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 16.

para entonces adentrarse en cómo esta ciencia, teóricamente, concibe el fenómeno artístico. En este volumen Luis de Soto será muy estructurado y preciso, lo que demuestra su fuerte vocación pedagógica, pero, sobre todo, su conciencia de estar armando un campo del conocimiento que todavía estaba en proceso de sistematización. Entonces, la filosofía de la historia del arte es, para Luis de Soto, una disciplina que forma parte del campo de la teoría del arte,<sup>245</sup> con ella se completan las disciplinas que tiene como objeto de estudio al arte. Es decir, la filosofía de la historia del arte formaría parte de los campos de la teoría del arte junto con la estética, la técnica artística y la historia del arte.

Ahora bien, se podría pensar que los campos de la estética se cruzan con los de la filosofía de la historia del arte pues ambos implican una perspectiva filosófica del fenómeno artístico. Sin embargo, para Luis de Soto hay una distinción clara entre ellos; la filosofía de la historia del arte se centra en el estudio sistematizado del fenómeno artístico y sigue dos líneas de investigación, por una parte, el proceso de creación de la obra, la obra en sí, la recepción de la obra y finalmente su influencia. Mientras que, por otro lado, la estética estudia cuestiones de la esencia del arte, su origen, su función, su finalidad, su utilidad y clasificación. La filosofía de la historia del arte se encarga de “el estudio filosófico de la creación artística en su realización cronológica, desentrañando su sentido y procurando establecer las leyes que lo rigen.”<sup>246</sup> Es decir, un enfoque filosófico implica un estudio del arte vinculado a la historia si, pero también a la sociología, la psicología y la historia de la filosofía.

---

<sup>245</sup> Cuando se refiere a teoría del arte, Soto la entiende desde las tres tendencias que señala Guido: (1) La materialista: es una teoría técnico-genética que considera el arte como el resultado de la técnica, los materiales y la finalidad de uso, su principal exponente es Gottfried Semper. (2) La positivista: considera la historia del arte como historia natural por lo que estudia el arte según el medio social, político, geográfico, etc. (3) La idealista: se desprende del idealismo alemán y es lo que ha permitido el avance en la moderna historiografía del arte. Comienza con de Jacob Burckhardt y con Conrad Fiedler se bifurca en los dos caminos que son las líneas de la investigación artística moderna: (a) la teoría formal (Heinrich Wölfflin, centrada en la forma) y la formal-espiritual (Alois Riegl que se centra en el contenido).

<sup>246</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 21.

Por lo que en esta nueva disciplina se mezclan enfoques de la estética y la historia del arte. De la estética tomará el enfoque filosófico del arte pero, a diferencia de esta que es ahistórica, a la filosofía de la historia del arte si le interesa como el fenómeno artístico transcurre en la historia. “No le interesa solo el proceso de creación de la obra de arte en sí, sino que trata de desentrañar el sentido de su desarrollo evolutivo en el tiempo y el espacio. Su finalidad última será captar la significación del arte, como manifestación humana, en la evolución de la cultura.”<sup>247</sup> De la historia del arte se distingue en que el fin no es marcar cronológicamente los hechos artísticos sino “aprehender el contenido espiritual de los mismos”,<sup>248</sup> esto es, la medida en que cada estilo y hecho artístico representa a los hombres, las culturas, las épocas y los países que lo produjeron.

Entendiendo entonces que un enfoque desde la filosofía de la historia implica un cruce entre la historia, la filosofía, la estética, la sociología y la psicología, resulta esencial para Luis de Soto definir el concepto de *emföhlung* porque este es el que le permite entrelazar estas disciplinas ya que se trata de un concepto filosófico que pasó de la psicología a la estética y finalmente a la filosofía de la historia del arte. Entonces, cuando Luis de Soto se dispone a entender la *emföhlung* —que en castellano lo traduce como ‘proyección sentimental’, ‘endopatía’, ‘introyección’ y ‘simpatía simbólica’—<sup>249</sup> lo hace a partir de tres definiciones del término que van de lo más clásico y general a considerar nuevas perspectivas y particularidades del concepto.

Así, comienza con la definición de José Ferrater Mora en *Diccionario de Filosofía* (1941) donde apunta: *emföhlung* “se llama a la vivencia por la cual el que la experimenta se introduce en una situación objetiva real o imaginaria, de tal suerte que aparece como «dentro de ella».”<sup>250</sup> Como vimos anteriormente, esta es la concepción primera del término, *emföhlung* implica un

---

<sup>247</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 22.

<sup>248</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 22.

<sup>249</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 31.

<sup>250</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 32.

sentir ‘dentro de’ alguien o algo. Continuando, desde la psicología Ferrater señala que la *einfihlung* podría considerarse como un estado en el que se permanece en la vivencia, pero no necesariamente en el hecho sino en la comprensión del prójimo que la experimentó. Por lo que “equivale aproximadamente a la comprensión simpática, que no es mera analogía, sino auténtica con-vivencia.”<sup>251</sup> Es decir, la *einfihlung* como la permanencia en el estado, no en el hecho, se trata de permanecer en el *sentir* del otro.

De Víctor Basch recupera la siguiente idea, *einfihlung* “significa sumergirse en los objetos exteriores, fundirse en ellos; interpretar el yo del otro de acuerdo con nuestro propio yo, vivir sus movimientos, sus gestos, sus sentimientos y sus pensamientos; vivificar, animar, personificar los objetos desprovistos de personalidad.”<sup>252</sup> Es decir, la *einfihlung* como un espacio en el que se funde el *yo* con el *tú*.

En el caso de Miloutine Borissavliévitch en *Las teorías de la arquitectura* (1949) recupera: “los ojos no desempeñan más papel que el de un simple intermediario; una vez que han transmitido la imagen de los objetos nos confundimos enteramente con estos [...] somos nosotros los que nos convertimos en la cosa.”<sup>253</sup> Es decir, la *einfihlung* no como el resultado de un tipo de visión sino como el resultado de una condición humana, no implica un ‘modo de ver’ humano sino una ‘actitud humana’, la de convertirse en lo visto.

También señala que, en campo del arte, el estudio de la *einfihlung* es la base del pensamiento de Theodoro Lipps quien liga el término tanto a la creación de la obra de arte como a su percepción. Por último, añade que es Worringer quien:

---

<sup>251</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 32.

<sup>252</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 33.

<sup>253</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 34.

ha hecho un interesantísimo estudio de la *Einfühlung*. En él señala hasta donde es válida la proyección sentimental dentro de la Filosofía de la Historia del arte circunscribiendo su eficacia solamente a uno de los *polos* de la configuración artística. Para las obras de arte correspondientes al *polo* o actitud opuesta no es la proyección sentimental sino la *abstracción* el proceso que informa la voluntad artística del agente creador.<sup>254</sup>

Y señala que más adelante argumentará esta polaridad de Worringer.

### 3.1.1. *El método psico-histórico: la kunstwollen*

Una vez que ha definido qué es la filosofía de la historia del arte y la *einfiühlung* como el concepto que permite relacionar las disciplinas que conforman esta nueva ciencia, el siguiente paso de Luis de Soto será señalar la metodología que sigue un estudio filosófico del proceso histórico-artístico, metodología que él expondrá y que en un segundo tomo podrá en práctica.

Lo primero a señalar es que hay dos métodos de estudio, uno centrado en el objeto (la obra de arte) y otro centrado en el sujeto (el artista). El primero se centra en el producto artístico, “considerado bien en su forma (continente) o en el espíritu que la forma traduce (contenido) llamada en la terminología técnica de nuestra disciplina *voluntad de forma*.”<sup>255</sup> Y es aquí donde Luis de Soto emplea por primera vez en su texto el término voluntad de pensándolo en un primer

---

<sup>254</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 36.

<sup>255</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 38.

momento como un concepto que le permite combinar el estudio de la forma y el contenido. Más adelante irá puliendo este concepto, pero, en este primer acercamiento, para los efectos de su planteamiento metodológico, esta es la condición que quiere resaltar de la voluntad de forma.

Siguiendo esta línea, un estudio desde la voluntad de forma implicaría, según Luis de Soto, por un lado, seguir un método histórico-formal, centrado en cómo evoluciona la forma en el proceso histórico-artístico. Es decir, el estudio de los fundamentos y leyes que permiten el desarrollo de la forma y que, por tanto, no toman en cuenta al artista o el medio; un método que se construye sobre la autonomía del arte y la inmanencia del proceso histórico-artístico. Por otro lado, implicaría el estudio del contenido desde un método psico-histórico que busca en la obra de arte el elemento espiritual porque, no solo es esencial el estudio de la forma *en sí*, “sino la actitud anímica que la crea, «no solo la estructura topográfica de la forma sino la estructura espiritual que logró dicha forma».”<sup>256</sup> Entonces, el método psico-histórico completará al método histórico-formal, se estudiará la forma, pero la forma como resultado de la actitud anímica que la genera. Y así este enfoque implicaría entender, en un primer momento, a la voluntad de forma, como la manera de expresar un modo de ver, la voluntad de forma como el resultado de la actitud del artista ante el mundo, de su cosmovisión o mundividencia, como prefiere llamarla Luis de Soto, eso que los alemanes nombraron *weltanschauung*.

La segunda estrategia metodológica que sigue un estudio histórico-artístico es para Luis de Soto el método personal donde se estudia la personalidad, el genio creador y todos los factores que lo construyen o modifican. Se trata de mirar al genio, pero no de forma aislada, sino en relación con su época, con eso representativo que él encarna de un momento histórico. Este método parece interesarle menos pues no ahonda en detalles.

---

<sup>256</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 40.

Sin duda el enfoque que le interesa particularmente a Luis de Soto es el que está enfocado en la voluntad de forma. Si bien hace un estudio desde el método histórico-formal y analiza – siguiendo a Wölfflin– lo lineal y lo pictórico, lo superficial y lo profundo, la forma cerrada y la forma abierta, la pluralidad y la unidad y la claridad absoluta y la relativa, su interés principal está en el método psico-histórico que le permite entender desde otro lugar los cambios en la forma que constituyen los cambios en el estilo. Por eso la idea de la voluntad de forma es medular para Luis de Soto. Cuando el académico cubano traduce del alemán *keunstwollen*, opta primero por el término ‘voluntad de forma’. Dos cuartillas más adelante, cuando comienza a aterrizar el concepto, señala que voluntad de forma ha sido el término acuñado por Riegl para referirse a “la estructura espiritual, es decir, el sentido (contenido) de la forma [...] La voluntad de forma es la concepción de la obra en la mente del artista que la ve antes de ejecutarla.”<sup>257</sup> Señalando además como sinónimo del término ‘voluntad artística’. A lo largo de su escritura Luis de Soto empleará estos dos términos de manera indistinta, a modo de sinónimos, pero con una preferencia por voluntad de forma que es sin duda la traducción que más emplea. Aquí es importante señalar que Luis de Soto está trabajando con la segunda edición del alemán de Munich de 1921 de *Abstraktion und Einfühlung*, así como las ediciones en alemán de Alois Riegl<sup>258</sup> de *Stilfragen*, Berlín 1923, y *Spätromische Kunstindustrie*, Viena 1927. A la vez, dentro de la bibliografía de *Filosofía de la Historia del Arte* I y II, Luis de Soto incluye textos de Worringer referidos en sus traducciones al español: *La esencia del estilo gótico*, Trad. Manuel G. Morente. Revista de Occidente. Madrid 1925. Y *El arte egipcio: problemas de su valoración*, Trad. Emilio Rodríguez Sádía. Madrid 1927. Resulta

---

<sup>257</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 40-41.

<sup>258</sup> En cuanto a las obras de Riegl referidas en su bibliografía incluye solo las ediciones del alemán de *Stilfragen* y *Spätromische Kunstindustrie*. Sin embargo, en notas a pie de página refiere en español solo el texto *Spätromische Kunstindustrie* (*Las artes industriales del período romano tardío*), sin añadir datos de la edición o incluirlo en su bibliografía, lo que nos deja en duda de si Luis de Soto leyó de manera paralela ambas ediciones de Riegl.

interesante que, a pesar de que en *La esencia del estilo gótico kunstwollen* es traducida como voluntad de arte, Luis de Soto sigue optado por referirse en la mayoría de los casos a voluntad de forma.

En la época en AL qué termino se usaba más, cómo lo tradujeron en las ediciones del español.

Es a partir del concepto de la voluntad de forma que Luis de Soto a mezclar en su libro los métodos de análisis –el histórico-formal con el psico-histórico– en tres direcciones. Primero, el estudio del estilo como evolución formal, donde se centrará exclusivamente en el cambio de la forma; aquí seguirá a Wölfflin y hará el resumen de su propuesta.<sup>259</sup> Después desarrollará el tema del estilo como expresión donde se funden forma y contenido y donde la voluntad de forma cobrará el papel protagónico. Para finalmente centrarse en el estilo como resultado de factores diversos (personales, temporales y nacionales) donde analizará como además del estado anímico –o sentimiento vital– hay otras razones accionando en la voluntad de forma. En este último apartado radicará su principal aporte y contribución a la teoría pues Luis de Soto se encargará de marcar los factores específicos, únicos en cada caso, que inciden y condicionan a la voluntad de forma, explicadas en un contexto amplio del arte universal pero también desde ejemplos concretos del caso cubano. Nosotros nos centraremos en el estudio de estos dos últimos momentos pues son los que tendrán mayor resonancia en la crítica de arte cubano de los cincuenta.

Antes de adentrarnos en estas dos concepciones del estilo se importante definir cómo entiende Luis de Soto este término. “En general, se entiende por estilo al modo, manera o forma que, en la expresión artística, caracteriza a un artista, un pueblo o una época.”<sup>260</sup> De esta idea general parte para tomar en cuenta otras consideraciones del estilo como la que hace K.D.

---

<sup>259</sup> Uno de sus señalamientos más asertivos con respecto a las propuestas de Wölfflin es que coloca al clásico y el barroco al mismo nivel. Además, incluye un apartado con críticas y observaciones a esta metodología.

<sup>260</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 56.

Hartmann en *Historia de los estilos artísticos*, quien tiene una mirada del estilo temporal, nacional y personal. Lo concibe como un ciclo de formas –resultado de la religión y la ética de un pueblo– “que expresan el estado de civilización y los ideales artísticos de toda una época.”<sup>261</sup> Por lo que un estudio del estilo sería lo más apropiado en un enfoque desde la filosofía de la historia y desde las tres líneas que se propuso seguir Luis de Soto.

Entonces, adentrándonos en el estudio del estilo como expresión, Luis de Soto lo abordará a partir del análisis de la forma y el contenido, por lo que emplea el método psico-histórico o de la voluntad de forma.<sup>262</sup> Este método consiste en “considerar la vivencia como esencia de la obra de arte y de su apreciación.”<sup>263</sup> Y, aun cuando esa vivencia –que entiende como la experimentación de vivir algo y no el tomar posesión de algo– es parte del proceso creativo, el arte sigue manteniendo su autonomía. Este tipo de acercamiento al estilo implicaría para Luis de Soto acercarse a los dos conceptos claves: mundividencia y voluntad de forma. La mundividencia sería “la *actitud* espiritual del artista, su visión del mundo circundante.”<sup>264</sup> Mientras que la voluntad de forma sería “la *concepción* del artista que traduce su mundividencia y que se manifiesta en la forma artística.”<sup>265</sup>

De esta manera, señala Luis de Soto, se rompe con la distinción que hacía Wölfflin de lo formal y lo interno de la obra de arte y se considera el estilo como expresión de un contenido, como un par indisoluble y se comienza a desarrollar la psicología del estilo. Se da así un cambio fundamental en la historia del arte –ese giro dramático del que habló Barasch, el giro a la estética moderna– al distinguir la voluntad artística de la capacidad artística. El desarrollo del arte ya no se mide por la capacidad técnica y manual del hombre, por los conocimientos de la perspectiva

---

<sup>261</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 56 (Cita directa a K.D. Hartmann en *Historia de los estilos artísticos*).

<sup>262</sup> En este momento Luis de Soto señala que el método psico-histórico es el de la voluntad de forma.

<sup>263</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 177.

<sup>264</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 178.

<sup>265</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 178.

y el escorzo que permitían dotar a la imagen de verosimilitud. El arte sería visto a partir de la voluntad de forma, del sentimiento vital o estado-actitud anímica que hace que la forma cambie en el tiempo y en las culturas. Esto lleva a hacer nuevas valoraciones estilísticas en la historia del arte, por ejemplo, los arquetipos del estilo griego arcaico, el gótico o el barroco no serán vistos necesariamente como etapas de evolución o descenso, sino como “producto de una diferente voluntad artística, no de una mayor o menor capacidad de ejecución.”<sup>266</sup>

Por lo que la historia del arte, considerada filosóficamente desde la perspectiva de la voluntad de forma, será, como señala Worringer en *La esencia del estilo gótico*, una disciplina fundamental en el saber humano, equiparable a la religión y la filosofía.

Porque los cambios de la voluntad que, según nuestra opinión, se reflejan en las variaciones de los estilos de la historia del Arte, no pueden ser caprichosos y accidentales: han de hallarse en conexión regular con los cambios que se verifican en la constitución psico-espiritual de la humanidad, con esos cambios que se reflejan en la historia de los mitos, de las religiones, de los sistemas filosóficos, de las instituciones del universo.<sup>267</sup>

Lo siguiente que hará Soto será seguir puntualizando cómo en la historiografía del arte se ha desarrollado la teoría de la voluntad de forma. Insiste en seguir el recorrido del término desde *Stilfragen (Cuestión de estilo)* de 1893, donde Riegl formula la teoría de la voluntad de forma en un

---

<sup>266</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 180.

<sup>267</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 181 (Cita directa a Worringer en *La esencia del estilo gótico*, en la versión española de la Revista de Occidente, 1925, 18).

intento por replantear la idea genético-mecanicista de Semper en *Der Stil* (1860-1863),<sup>268</sup> que, para Riegl, había sido malinterpretada y banalizada. Según Luis de Soto, en este texto Riegl plantea que la obra de arte es resultado de una voluntad de forma y que esa voluntad es lo más determinante en la creación artística, más allá de los materiales, la técnica, el destino o la utilidad.<sup>269</sup> “La obra de arte es el resultado de una voluntad de forma determinada y consciente de su fin, la cual se sobrepone a los otros elementos de la creación artística.”<sup>270</sup> Más adelante, Riegl publicará *Spätrömische Kunstindustrie* donde estudia la voluntad de forma en el periodo final de la evolución artística romana, en las artes industriales o aplicadas. Aquí Riegl le añade al concepto un elemento importante que viene a completarlo:

la voluntad de forma expresa la relación del hombre con el mundo exterior establecida por medio de los sentidos [...] El hombre no solo es un ser pasivo, sino también activo, que como tal, interpreta el mundo a su manera. El carácter de esa voluntad está incluido en lo que llamamos mundividencia (en el sentido más amplio del vocablo): el concepto religioso, filosófico, científico, político, jurídico, etc.<sup>271</sup>

---

<sup>268</sup> Según Semper: la obra es el resultado de los materiales, la técnica y la finalidad de uso.

<sup>269</sup> Augusto Schmarsow publica en 1905 *Conceptos fundamentales de la ciencia del arte* donde contrapone las ideas de Semper y Riegl pero no admite que la voluntad de forma es determinada y consciente. Y hace su propuesta antropológica: la organización natural del hombre determina la relación entre la voluntad de forma y el sujeto humano. El elemento humano es determinante en la voluntad creadora. El hombre organiza su mundo exterior según su propia organización. A partir de su propia organización física el hombre establece las tres dimensiones en el arte: posición vertical (eje vertical del cuerpo), le da concepto de altura (elementos horizontales del cuerpo, pies, brazos), anchura: la dirección de sus extremidades que permiten apreciar el espacio, engendra el sentido de la profundidad. De esta organización derivan las leyes que regulan la actividad humana y la creación artística: simetría, proporción y ritmo.

<sup>270</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 182.

<sup>271</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 183.

Continuando con la evolución de término, Luis de Soto retoma la perspectiva de Augusto Schmarsow en *Conceptos fundamentales de la ciencia del arte* quien entra en desacuerdo con Riegl al considerar la voluntad de forma como determinada y consciente de su fin. Más bien lo que propone es una aproximación antropológica en la que, “la *organización natural del hombre* determina la relación existente entre la voluntad de forma y el sujeto humano.”<sup>272</sup>

Siguiendo este recorrido, Luis de Soto señala que la voluntad de forma encontrará en Worringer su aspecto etno-psicológico, pues este recurre al concepto de raza, pero entendiéndolo desde el uso que se le daba en la época antes de la Guerra Mundial, “equivalente al de pueblo o nación, un término que caracteriza y no define [...] Para Worringer era la mezcla, y no la pureza racial, la cualidad innovadora y productiva en el desarrollo de la humanidad.”<sup>273</sup> De Augusto Schmarsow, desde una perspectiva antropológica, el factor hombre, habla de una voluntad de forma antropomórfica clásica y una voluntad de forma desantropomórfica medieval. Y finalmente, de Kurt Gerstenberg rescata el elemento geográfico (geo-psicológico) y en Max Dvorak el factor personal, la personalidad genial (valores psíquicos) en el proceso de indagación histórico-artístico. De esta manera queda en evidencia como Luis de Soto ha rastreado el concepto desde toda una línea de pensamiento que viene desde las teorías de la visualidad hasta Riegl y que se va enriqueciendo con nuevas propuestas. Sin duda aquí radica una parte importante de la contribución Luis de Soto a la teoría y es, la manera en que relaciona las ideas, porque, en la medida en que somos capaces de relacionar podemos construir nuevos saberes.

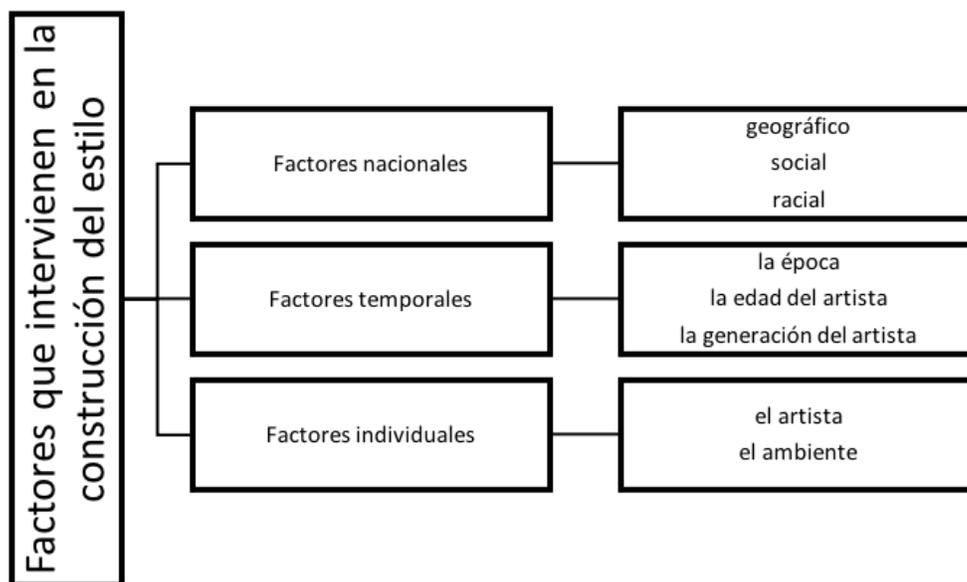
A modo de resumen, para Luis de Soto, determinar la voluntad de forma de una época o cultura específica, se hace si, a partir de la relación específica que se establece entre el hombre y el mundo, pero ¿cómo se mide esta relación?, ¿qué factores influyen en ella? Para responder Luis

---

<sup>272</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 184.

<sup>273</sup> Helga Grebing, “Prólogo”, (En *Abstracción y Naturaleza*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016, 7-13), 10.

de Soto considera esencial tomar en cuenta esos *otros* factores que la condicionan. Considera que hay una serie de factores diversos (espirituales y materiales) que intervienen en el estilo y en la voluntad de forma. En esta manera de ver el estilo encuentra su fundamento según Luis de Soto en Saarinen: “el creador no busca darle estilo a su obra sino que resuelve su problema de acuerdo con su modo íntimo de ser y de ese modo de ser, de la mundividencia plasmada en su obra es que se da el estilo.”<sup>274</sup> Por lo que se dedicará a desarrollar esos tres factores que intervienen en la construcción de estilo.



---

<sup>274</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 194-195.

### *3.1.2. Factores que condicionan la voluntad de forma: nacionales, temporales e individuales*

Revisemos brevemente cada uno de estos factores porque en ellos están los matices desde los que Luis de Soto entiende la configuración de la voluntad de forma y serán estos los factores entorno a los que circule el debate abstracción-figuración en la crítica de arte.

(1) Los factores nacionales que condicionan la voluntad de forma son lo geográfico, lo social y lo racial. Parece ser que para Luis de Soto lo geográfico es quizás el más importante o al menos el elemento dentro de lo nacional que más infiere en lo social y lo racial. Al hablar de lo geográfico, Luis de Soto se refiere al medio físico, esto es: las condiciones geográficas, latitud, vegetación, constitución geológica y clima. Todo ello influye y determina el estilo porque los materiales empleados en las obras van a depender en gran medida de las condiciones geográficas por lo que, como señala Semper, el medio tiene un valor determinante en la producción artística.

Además de esto que podría resultar evidente, Luis de Soto señala que lo geográfico influye en lo social, aporta al estándar de vida y con ello a la cultura y al tipo de civilización, al tipo de hombre que se desarrolla y que hace la cultura. Por último, lo geográfico influye también en el individuo, en singular, y en consecuencia afecta también al artista y se convierte en uno de los elementos individuales que determinará su estilo artístico personal. En definitiva, a la psico-historia le interesará la influencia que tiene la geografía sobre la psicología del artista, es decir, lo geo-psicológico en la voluntad de forma porque, los cambios geográficos señalan también cambios en el estilo.<sup>275</sup>

Entonces, una vez que es clara la incidencia de la geografía en el estilo, Luis de Soto va al caso específico cubano y refiere los tres factores geográficos que inciden en la cubanidad según Massip; estos son: primero, la insularidad, el hecho de ser una Isla hace de Cuba un país aislado,

---

<sup>275</sup> En este caso ejemplifica estableciendo las diferencias entre un estilo rural y uno urbano.

como señalamos anteriormente, y esto hizo que por mucho tiempo Cuba estuviera arraigada a lo conservador y lo tradicional; aquí pone el ejemplo de la etapa colonial, donde la Isla estuvo más apegada a la metrópoli que a los países cercanos a ella geográfica y culturalmente. Paradójicamente, a la vez, la condición de insularidad implica el estar abierta al cambio, de ser un espacio aislado, pero de tránsitos, de cruces comerciales, turísticos, de ideas. Y eso es lo que sucede en la época republicana, durante la modernidad, momento en el que Cuba se convierte en un espacio abierto a múltiples influencias tanto europeas como norteamericanas.<sup>276</sup>

El segundo factor geográfico que incide en la Isla es la tropicalidad, es decir, las condiciones étnicas; y como tercer elemento la uniformidad del medio físico, que es resultado del clima, el relieve y la vegetación. Por último, Luis de Soto señala que estos factores por sí solos no determinan la cubanidad porque el progreso, la cultura, la modernidad expandida a todas las áreas, el mundo capitalizado y globalizado ha influido cada vez más y ha hecho que los factores geográficos que condicionan el estilo pierdan un poco su fuerza. A pesar de ello lo geográfico sigue teniendo una fuerte influencia porque los caracteres psicológicos cubanos son en gran medida ancestrales y están conectados en buena parte con el espacio geográfico.

El segundo factor nacional que influye en el estilo es lo social que tiene que ver con una cuestión fundamental: la relación arte-vida. En lo social dentro del estilo es donde se tratan los problemas del origen, la esencia y la función del arte. Cuando se trata la pregunta por el origen del arte desde esta perspectiva surge el gran dilema, uno que atormentó a la crítica cubana de los cincuenta: ¿la actividad artística es resultado de una condición espiritual del hombre, independiente de su medio social, o, más bien, la actividad artística es una reacción al medio social y está fuertemente vinculada a él? Y la pregunta por el origen del arte lleva al segundo

---

<sup>276</sup> Para Soto los países que ejercerán más influencia en el campo artístico cubano tras el fin de la colonia fueron: Francia, Italia y Estados Unidos.

dilema, la esencia del arte, ¿se trata entonces de un arte puro o de un arte social? La idea de arte puro implicaría la idea del “arte por el arte” desde una postura individualista y antipopular. Mientras que la idea del arte social implicaría entender el arte como expresión de la vida; un arte que mantiene una relación directa con la política, con la religión y con la economía. Y aquí hace principal hincapié al señalar la relación del arte con el orden económico, el arte expresa la organización de las clases sociales y cómo se distribuye la riqueza en el medio en que se ha realizado la obra, haciendo posible que, desde este punto, se pueda escribir una historia del arte materialista. Finalmente, la pregunta por la función del arte implicaría cuestionarse si el arte responde a una cuestión individualista (el arte como instrumento según el marxismo) o a su medio social (el arte como medio de comunicación). En este caso, Luis de Soto recurre a la perspectiva de Jorge Plejanov en “El arte y la vida social” para dar respuesta a este dilema:

Plateamos la cuestión así: ¿En qué condiciones sociales surge y se fortalece en los artistas y en los agentes que se interesan vivamente por la obra artística la inclinación hacia el «arte por el arte»? [...] ¿Cuáles son las más importantes condiciones sociales en que surge y se fortalece, en los artistas y en los agentes que se preocupan vivamente por la obra artística, la concepción del llamado arte utilitario, es decir, la inclinación de conceder a las obras artísticas el significado de «juicios sobre los fenómenos de la vida»?<sup>277</sup>

---

<sup>277</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 209 (cita directa de “El arte y la vida social” de Jorge Plejanov, traducida por Jorge Korsunsky, 24-25).

Por lo que, a la conclusión que llega Luis de Soto es que es necesario plantear las preguntas correctas y dejar de optar por perspectivas extremistas y exclusivas. No se trata del arte puro o el arte social, se trata de en qué circunstancias se opta por uno, por otro, por ambos o por una simbiosis. Al final, concluye, el tema de lo social está siempre de fondo en el arte porque es una de las condicionantes del estilo.

El tercer factor nacional que influye en el estilo es lo racial, íntimamente vinculado a lo social y lo geográfico. Lo racial es: “La idiosincrasia racial de cada pueblo, en la que actúan el medio físico y el medio social [que] da a la producción de cada país [...] un matiz peculiar.”<sup>278</sup> Es decir, lo racial nos permite hablar de expresionismo alemán y de expresionismo norteamericano y saber que, a pesar de que son una misma tendencia, en cada país ha cobrado matices diferentes y particulares porque la psiquis creadora, ese algo distinto de cada país que es el elemento racial, ha detonado una mundividencia particular para cada pueblo. En este sentido vuelve a señalar que es Wilhelm Worringer quien hace hincapié en el aspecto racial de la voluntad de forma. Y esto lo desarrolla perfectamente cuando explica las oposiciones entre la voluntad de forma que tiende a la proyección sentimental y la que tiende al afán de abstracción, en ambas el elemento racial es esencial porque condiciona directamente la mundividencia del artista y con ello el estado anímico frente al mundo.

Worringer explica a detalle el estado anímico que supone la abstracción: “estéticamente es la teoría basada en el ansia humana de retraimiento, de concentración, de elevación: ante la hostilidad del mundo externo, ante el antagonismo entre el ser humano y el mundo circundante, aquel se repliega en sí mismo y busca el equilibrio tranquilizador en la belleza inorgánica.”<sup>279</sup> Opuesto completamente al que supone la empatía. Y a partir de estas oposiciones anímicas

---

<sup>278</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 210.

<sup>279</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 211.

establece oposiciones psíquicas, oposiciones de mundividencia y, finalmente, polaridades conceptuales y estilísticas entre naturalismo y estilo. A partir de estas oposiciones, Worringer busca “la génesis estilística, la causa o razón última, el factor dominante que explique esa diferente reacción del hombre frente al mundo exterior y lo encuentra en la raza.”<sup>280</sup> Para Worringer la idiosincrasia revela el arte de los pueblos. Así lo demuestra en *La esencia del estilo gótico* donde señala los tres tipos de hombres según su mundividencia e idiosincrasia. Mientras que en *El arte egipcio* se limita a la consideración del factor étnico, además de que analiza las condiciones del medio físico y del social, ligados a lo racial. Esta es la teoría etno-psicológica de Worringer que guarda relación con la biológica-social de Oswaldo Spengler que considera la evolución biológica de la humanidad como desarrollo biológico de las culturas.

Tras los factores nacionales, Luis de Soto señala un conjunto de factores temporales que condicionan la voluntad de forma: la época, la edad y la generación. La época es el más referido porque, como hemos dividido la historia en secuencias y períodos ha sido orgánico trasladar estas divisiones al arte y señalar para cada época histórica una época artística equivalente; y por eso hablamos del arte de la Edad Media o del arte del Renacimiento. Ahora bien, el elemento epocal que influye en el estilo tiene que ver con los sentimientos de la época que se insertan en la obra de arte. “Cada época tiene un clima y un tempo propios, su ambiente y su ritmo peculiares que trascienden a los estilos artísticos. Por eso existe en el arte lo actual y lo anacrónico; el anacronismo artístico es un desacuerdo entre la esencia del producto del arte y el clima y tempo característicos de la época en que el mismo es creado.”<sup>281</sup> Entonces, el factor epocal que influye en el estilo tiene que ver con el estado del espíritu, esto es, con las ideas y sentimientos de la

---

<sup>280</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 213.

<sup>281</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 221.

época. A este factor común el artista le añadirá su elemento personal, pero todos trabajan sobre la misma base de ideas y sentimientos epocales.

A la par de la época, la edad es uno de los elementos de la temporalidad. Para entenderlo Luis de Soto sigue a Alberto Brinckmann, cuando estudia la relación que existe entre los cambios biológicos y los cambios artísticos, “cambios que afectan la *manera de ver* y, por ende, la *voluntad artística*.”<sup>282</sup> Esto es, en cada fase de la vida del hombre-artista se producirán cambios biológicos y psicológicos que se corresponderán con cambios en su obra y su estilo. Por ejemplo, en la infancia y la juventud (0-35 años), el ser humano se encuentra en una etapa de construcción, de búsqueda y también de mucha inconsistencia e incertidumbre que se verá reflejado en una obra que también está en procesos de experimentación y que se caracterizará, principalmente, por el antagonismo con los artistas y generaciones que le preceden. En la segunda etapa, la madurez (35-60 años), el ser humano estará inmerso en la autorreflexión e introspección, dejando un poco de lado el ruido externo y las influencias. “Es la etapa en que el artista se encuentra a sí mismo y en que se fijan los caracteres individuales de su personalidad.”<sup>283</sup> Es el momento de mayor plenitud y lucidez artística. Por último, la tercera etapa, la vejez, se suele identificar en la plástica como un momento tardío, “constituye la vejez fecunda de los artistas longevos.”<sup>284</sup>

Entonces, para Brinckmann, los cambios estilísticos se pueden entender siguiendo el patrón de desarrollo de la vida humana, las edades del ser humano tienen equivalentes en las edades plásticas lo que significa que las obras y los artistas se van a encontrar en constantes procesos de transformación. Por eso es posible encontrar a un mismo artista que, en dependencia de la etapa de vida y el momento artístico en que se encuentre, puede presentar una obra clásica y luego una barroca, y que esto sea completamente coherente con su estilo

---

<sup>282</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 223.

<sup>283</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 224.

<sup>284</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 224.

personal.<sup>285</sup> Es importante señalar que Luis de Soto considera que estas polaridades y cambios en el estilo a consecuencia de las edades es un factor de análisis subjetivo porque influyen muchos factores individuales de la vida del artista –las etapas de juventud y madurez pueden darse en edades diferentes para cada individuo– a diferencia del carácter objetivo de las polaridades que establece Wölfflin.

Por último, el tercero de los factores temporales será la generación que, según Ortega y Gasset, es el concepto más importante de la historia. “La generación representa a un grupo de individuos caracterizados por ciertas notas comunes, que se traslucen en la producción artística.”<sup>286</sup> Hablar de generación implica agrupar a partir de la fecha de nacimiento, esto es esencial para hacerlos pertenecer a un grupo, con una determinada visión del mundo que sin duda influirá y se verá reflejada en su voluntad de forma. Retomando las ideas de Ortega y Gasset:

Cada generación representa una cierta altitud vital, desde la cual se siente la existencia de una manera determinada [...].

Para cada generación, vivir es, pues, una faena de dos dimensiones, una de las cuales es recibir lo vivido –ideas, valoraciones, instituciones, etc.–, por la antecedente; la otra dejar fluir su propia espontaneidad [...].

---

<sup>285</sup> Aquí Luis de Soto pone el ejemplo de Tiziano.

<sup>286</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 232.

El espíritu de cada generación depende de la ecuación que esos dos ingredientes formen, de la actitud que ante cada uno de ellos adopten la mayoría de los individuos.<sup>287</sup>

Por lo que la idea de generación implica, además, la simbiosis entre: un tipo de relación específica con la generación anterior y su herencia, aunada a la certeza y la apertura de que ellos pueden construir algo nuevo.

Planteándolo así y reconociendo la importancia de la cercanía de edad, se hace evidente entonces que cuando se piensa desde el enfoque de la filosofía de la historia del arte, la idea de generación tiene una doble implicación: por un lado, el ser «contemporáneos» y por otro, el ser «coetáneos».<sup>288</sup> Guillermo Pinder en su texto “El problema de la generación en la historia del arte europeo” lo hace explícito, el ser contemporáneos implica una coincidencia en la historia independientemente de la edad, por ejemplo, la Primera y Segunda Generación de vanguardia eran contemporáneos a la generación de abstractos y al grupo Los Once, parte de su vida y de su producción artística coincidieron en tiempo y espacio. Pero eso no significa que fueran coetáneos, de hecho, Los Once lo dejaron muy claro cuando se distinguieron de la vanguardia y se autoreconocieron nueva generación. En esta convivencia de generaciones hay una “oculta incontemporaneidad de lo contemporáneo”,<sup>289</sup> como lo llama Pinder. “En lo artístico, como queda dicho, coexistirán autores de edades diferentes, pertenecientes a generaciones distintas y que, sin embargo, son contemporáneos.”<sup>290</sup>

---

<sup>287</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 232 (cita directa de Ortega y Gasset en “El tema de nuestro tiempo”, Espasa-Calpe, 13-16).

<sup>288</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 234.

<sup>289</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 235.

<sup>290</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 235.

Por último, Luis de Soto se refiere a los factores individuales que condicionan la voluntad de forma, subjetivos por naturaleza y demandantes de un análisis de lo filosófico-estilístico en el plano personal. Es decir, como los factores que vimos anteriormente (nacionales y temporales) afectan de manera individual a un artista y cómo el artista, a través de su propia personalidad y de las afecciones que sufre crea su propio estilo y su propia expresión. Tendríamos que partir de reconocer que el artista es un ser humano (por su condición de especie), un individuo (una unidad fisiológica-psicológica única) y una personalidad creadora (producto de lo biológico, lo físico, lo espiritual y de lo personal). Precisamente lo que más interesa a la filosofía de la historia del arte es ver al artista como agente creador, interesa la vida del artista en la medida en que afectará y será reflejada en su obra. Por lo que el método biográfico será esencial en este proceso. La biografía entendida como el estudio de una vida en el medio físico y espiritual en el que se desarrolló. El medio físico ya lo hemos visto (geográfico y temporal), el medio espiritual implicará conocer el estado filosófico, religioso, moral y político con el que interactúa el artista porque ellos son los que constituyen la cultura.

A partir de estos dos focos se abordará la biografía moderna, “se interesa en el sentido de complejidad del ser humano, y busca al hombre, no al ser extra-humano, en una búsqueda atrevida de la verdad y con un anhelo humanizante. En esta nueva biografía cabe el elemento imaginativo, el novelesco (el afán de la novedad, de lo nuevo que teje la vida), pero sin detrimento de la verdad.”<sup>291</sup> Por lo que la idea de seguir un método biográfico en la modernidad implicaba entender a un ser humano específico y para ello se auxiliaría de la psicología y de técnicas como el psicoanálisis (freudismo). Algo más por añadir es que, no solo es importante estudiar la personalidad creadora, sino que también es esencial el ambiente que determina dicha

---

<sup>291</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 244.

personalidad, “el clima espiritual donde *se hace* y donde *crea* el artista [...] el estudio de los factores espirituales, entre los que preponderan [...] los de carácter religioso y filosófico.”<sup>292</sup>

Y así, Luis de Soto concluye con que un estudio desde la filosofía de la historia del arte implica un triple enfoque: primero, un estudio del arte desde las tres metodologías que propuso al inicio: la formal, psio-histórica y la personal; esto incluye el estudio de la obra (forma-contenido) y del artista. El segundo enfoque es desde el estudio de la civilización, esto es, el fondo histórico general en el que se desarrolla el arte. Y, por último, el estudio del ambiente, los elementos espirituales que se dan en un espacio y tiempo determinado. Esta sería su propuesta teórica-metodológica para analizar el fenómeno histórico-artístico.

Hacia el final del primer tomo Luis de Soto va concluyendo con un apartado que titula “Valor relativo de estas teorías” donde primará su perspectiva sobre los temas que ha tratado. Soto tiene claro que: “Los conceptos expuestos no pueden establecerse a priori, y todos ellos tienen un valor relativo, esencialmente metodológico. No es posible fijar leyes que regulen el ritmo o periodicidad del devenir artístico.”<sup>293</sup> Es decir, para él, los conceptos y los métodos para establecer los estilos y la periodicidad en el arte no debe ser una cuestión metafísica que se aplique tajantemente y a la cual haya que subordinar todos los hechos artísticos reales. De ser así, esa metodología debería rechazarse porque: “aunque estas situaciones sean *aparentemente* iguales, en realidad no lo son, pues entran en juego factores nuevos, cuya intervención explica el *hecho* real de que el resultado artístico se aparte de aquella periodicidad prevista.”<sup>294</sup> El fenómeno histórico del desarrollo artístico no es una “legislación científica”, en la génesis del estilo intervienen factores nacionales, temporales e individuales que moldean y modifican la *voluntad de forma*, estos son diferentes en cada caso y deben tomarse en cuenta.

---

<sup>292</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 247.

<sup>293</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 256.

<sup>294</sup> Luis de Soto, *Filosofía I*, 257.

En pocas palabras, para Luis de Soto la metodología y la teoría son herramientas que sirven para acercarnos al fenómeno artístico, para organizarlo; pero no son fórmulas que deben aplicarse estrictamente. Y eso lo demostrará cuando en el segundo tomo analice los diferentes períodos de la historia del arte siguiendo la teoría, pero haciendo variaciones en el proceso y respondiendo a las necesidades que cada época demanda.

### *3.2. La activación y circulación de las ideas en el campo de la crítica de arte*

Sin duda el trabajo de Luis de Soto en la Universidad de La Habana, sus cursos y conferencias, así como sus libros permitieron prácticamente construir y darle solidez al campo teórico y artístico cubano de los cincuenta. Ahora bien, su personalidad y el enfoque desde el que aborda el fenómeno histórico-artístico, le impiden quedarse exclusivamente en el campo académico. Luis de Soto insiste en que esa teoría tiene que embarrarse de la vida, de la sabiduría que trae el ejercicio práctico; es necesario sacar la teoría del salón de clases y llevarla a la exposición, a los procesos de creación artística y de percepción de la obra. Por eso se dedicó de manera especial a desarrollar la capacidad de apreciación de sus estudiantes y a cultivar en ellos el ojo crítico, él fue, sin duda, un maestro de maestros y el formador de gran parte de esa generación de críticos que estuvo a la vanguardia del acontecer artístico, ya no solo de los cincuenta, sino también de buena parte del resto del siglo.

Como última acotación, no perdamos de vista que estos planteamientos teóricos no solo fueron insertados en el pensamiento cubano por Luis de Soto. Las teorías de la percepción, la proyección sentimental y la voluntad artística fueron enfoques que abundaron en la Isla por las razones de compatibilidad con el momento histórico y artístico que se vivía, como señalamos anteriormente; eran teorías en boga en América Latina y estas ideas llegaban en las revistas y

publicaciones de la época donde se traducían los clásicos así como circulaban las interpretaciones de los intelectuales latinoamericanos al respecto, como los casos de Brughetti, Traba, Brest y Sábato. Solo que en Luis de Soto están las pistas para entender en qué clave se leen dichas teorías en la Isla y cómo el académico las traduce al contexto cubano para que después la crítica las ponga en práctica.

Pasemos entonces a describir cómo esas ideas teóricas que había traducido y reinterpretado Luis de Soto toman cuerpo en el contexto cubano de los cincuenta. Veamos cómo la teoría se desdibuja y se vuelve a dibujar en el ejercicio de la crítica, pasemos a analizar de qué modo la crítica de arte ponen a circular estas ideas, cómo les da cuerpo en el contexto artístico e intelectual cubano; veamos como la teoría se hace práctica. Y esto lo haremos teniendo como punto de partida y eje de todo el debate la idea de Worringer que tuvo mayor fuerza en el contexto cubano y de la que Luis de Soto nos dio ya un par de pistas al respecto. Se trata de la voluntad de forma. El acercamiento a la historia del arte y al arte contemporáneo de los cincuenta desde la voluntad de forma le permitió a los artistas y a la crítica de arte responde a esa pregunta inicial que marcamos al principio del capítulo y que condensa toda la polémica abstracción-figuración en el caso cubano, ¿cuál es la esencia del arte? Y, esa esencia, ¿dónde la encontramos, en la forma, en el contenido, en la historia, en la creación artística?, ¿acaso en la filosofía? Y esa esencia del arte, ¿qué relación tiene con la vida, con la sociedad, con la historia cultural?

La voluntad de forma fue un camino que permitió encontrar respuestas a estas preguntas, fue un planteamiento teórico que permitió cuestionarse en un mismo lugar tanto asuntos puramente plásticos como cuestiones que relacionaban el arte con lo extraartístico como la sociedad y el momento histórico que se vivía. Porque, para los críticos cubanos, en aquel momento, era esencial poder entender el arte desde esta doble perspectiva.

En este sentido, comulgaban con las ideas de Romualdo Brughetti en *Geografía plástica argentina* (1958), donde Brughetti, en una reinterpretación de Worringer, asumía el binomio forma-esencia tomándolo como elemento crucial para analizar el fenómeno artístico de la modernidad. Pero, a diferencia del alemán que consideraba que este binomio era lo que caracterizaba la labor interpretativa del intelectual, es decir, la estética de las formas y la estética de la esencia son el binomio que emplea el crítico o intelectual para entender e interpretar las obras. Lo que hace Brughetti y algunos críticos cubanos es posicionar a este binomio en el otro lado de la recepción, y estudiarlo dentro de los modos de hacer del artista, forma-esencia dentro del proceso de la creación. El centrarse en la creación artística les permite indagar desde un nuevo lugar en el modo de *darse* el arte que conjuga forma y contenido.

Así como lo hace Brughetti, que reorganiza y acomoda la teoría, lo hacen Luis de Soto y muchos otros críticos cubanos inspirados y acompañados por otros intelectuales latinoamericanos. En este sentido, cuando revisamos las publicaciones de la época y encontramos artículos de críticos de otras partes de América Latina podemos encontrar las claves comunes en las que se lee y asume la teoría. Y aunque en cada país esta interpretación se da de manera particular, porque las circunstancias de lo abstracto son únicas en cada uno de ellos, existen sin duda perspectivas compartidas. Por eso, en este punto, y antes de adentrarnos en cómo circula la idea de la voluntad de forma en la crítica de arte cubano de los cincuenta, resulta oportuno rescatar las interpretaciones de Worringer hechas por un escritor, Ernesto Sábato.

Este caso es de especial interés porque su artículo “El arte abstracto de nuestro tiempo”<sup>295</sup> fue publicado en la revista *Ciclón*<sup>296</sup> en enero de 1955, una revista precisamente literaria que se

---

<sup>295</sup> El texto fue escrito en septiembre de 1954.

<sup>296</sup> Se publicó en La Habana y contó con quince números entre enero de 1955 y el verano de 1957, en 1959, después del triunfo revolucionario, reaparece por última vez. Su director y principal gestor fue José Rodríguez Feo y Virgilio Piñera su secretario de redacción. *Ciclón* surge a partir de una discordancia al interior de *Orígenes*.

presentaba como una propuesta alternativa en el mundo de la cultura. Allí se realizaba una práctica crítico-artística, principalmente hecha por escritores, que trataban de mantener al día y legitimar el espacio cultural de la Isla. Por eso el texto de Sábato en esta revista es de crucial importancia porque permite comprender cuáles eran las ideas de Worringer con las que cierto sector de la crítica y la intelectualidad latinoamericana y cubana comulgaban y cuáles eran sus principales reproches a esta teoría.

Entonces, el texto Sábato hace una lectura crítica específicamente a la propuesta de Whilhem Worringer en *Abstracción y Naturaleza*, texto que dos años antes había sido traducido al español y publicado por el Fondo de Cultura Económica en 1953. Sin duda Sábato reconoce la impronta de la tesis de Worringer en la estética del siglo XX, como fue capaz de replantear los problemas del arte y con ello toda la narrativa de la historia del arte. A la vez, Sábato es capaz de leer críticamente a Worringer y señalar las fallas de su propuesta –esquemática por excelencia, según el argentino– para entonces pensar en aquello que quedaba fuera de los esquemas, en lo que la teoría no contemplaba, en los matices, que al final, son los que detonan las razones específicas del arte abstracto contemporáneo en cada país. En este sentido Sábato comprendía que era justamente en ese espacio donde la teoría no había indagado, donde no tenía respuestas, donde se encontraban las claves para el análisis y la comprensión del fenómeno artístico moderno. Nos detendremos un momento en este texto porque contiene claves importantes para acercarnos a la interpretación de Worringer al interior de la crítica de arte cubano y de los artistas.

Para Sábato, las dos fallas fundamentales de la tesis de Worringer son: “primera, poner en un solo saco todas las manifestaciones del arte abstracto, tratando de explicarlas siempre bajo su hipótesis central; y segunda, que juzga rectilíneamente los problemas que son dialécticos y zigzagueantes.”<sup>297</sup> Para el escritor el esquematismo de la teoría llevaba a reducir los procesos y a

---

<sup>297</sup> Sábato, Ernesto, “El arte abstracto de nuestro tiempo”, (*Ciclón*, La Habana, enero 1955, Vol.1, No.1, 9-15), 9.

dejar muchos espacios vacíos y alternativas sin considerar. Por ejemplo, en el arte naturalista, la armonía entre el hombre y la naturaleza, ¿cómo se mide?, ¿hasta dónde es posible? “¿Quién puede poner la tragedia griega como paradigma de la serenidad, como muestra de la armonía entre el hombre y la naturaleza?”<sup>298</sup> Además, argumentaba, la abstracción también era posible en los griegos, a partir de la razón pura y la geometría, y esta es una cultura que Worringer considera naturalista por excelencia.

Mientras que, en el caso de la abstracción, se cuestionaba, realmente, ¿es la única manera en que se revela el espíritu insatisfecho? Definitivamente para Sábato no lo es, también el espíritu que mueve la voluntad artística<sup>299</sup> a lo abstracto se puede manifestar en el romanticismo y el expresionismo, en estas dos tendencias también existe la angustia y el desconcierto del hombre ante el mundo que caracterizan a la no-figuración. Esta perspectiva también la compartía el crítico de arte cubano Suárez Solís, quien vinculaba la abstracción con el existencialismo y con otros momentos de crisis y de angustia en la historia humana.<sup>300</sup> Esta fue, sin lugar a duda, una de las críticas más importantes a la teoría de Worringer en este momento porque algunos críticos consideran que siempre habría una pugna inextinguible entre naturaleza y cultura, incluso en el naturalismo, cuando aparentemente están en armonía. Por tanto, reducir esa pugna solo al arte no-figurativo era una ilusión. Por último, Sábato le critica que Worringer el no tomar en cuenta el proceso dialéctico de la historia ni el desarrollo contradictorio de la expresión artística. Esto es, la doctrina del naturalismo o la abstracción no se puede traducir unívocamente a un pueblo o una cultura, estas tendencias se forman de manera compleja, imbricada una con la otra, haciendo prácticamente imposible realizar distinciones marcadas.

---

<sup>298</sup> Sábato, “El arte abstracto”, 10.

<sup>299</sup> Aquí es importante señalar que Sabato está asumiendo *kunstwollen* como voluntad artística, de la misma manera en que la emplean la mayoría de los críticos latinoamericanos.

<sup>300</sup> Menéndez-Conde, *Trazos en los márgenes*, 95.

En un segundo momento del texto, Sábato se encarga de señalar lo que para él son todas las causas cooperantes en la abstracción contemporánea –que tiene puntos de encuentro con los factores que interviene en la construcción del estilo según Luis de Soto (nacionales, temporales y personales)–; por lo que la propuesta de Worringer de los polos opuestos no era la única causa de lo abstracto en la modernidad. Entonces, para Sábato, la primera causa de la abstracción contemporánea tiene que ver con el vínculo con la tradición.

Al contrario de lo que supone Hulme [discípulo de Worringer], la rebelión mística de los tiempos modernos se hizo a partir de los espíritus románticos que, desde Donatello y Miguel Ángel hasta Kierkegaard y Dostoievski, encarnaron creciente y tumultuosamente la rebelión [...] sus últimos descendientes los hallamos entre los postimpresionistas [...] entre los fauves y los expresionistas, entre los surrealistas.<sup>301</sup>

Es decir, esa rebelión que significaba romper con la representación era parte de otros múltiples procesos en la historia del arte en los que había un enfrentamiento a la tradición. La ruptura era parte de la tradición y, por tanto, el arte abstracto era otro momento en la historia del arte en el que se hacía un replanteamiento que se enfrentaba al anterior.

En segundo lugar, la abstracción contemporánea era el resultado de una dialéctica interna del arte. “Las expresiones estéticas no siempre son la manifestación (directa o inversa) de la época, sino también obedecen a una dinámica intrínseca de su propia evolución: a la lucha de escuelas, el agotamiento de las formas, al cansancio y hasta el mero espíritu de contradicción

---

<sup>301</sup> Sábato, “El arte abstracto”, 16.

que tan a menudo es propio de los artistas.”<sup>302</sup> Es decir, lo abstracto en este momento también formaba parte de una búsqueda plástica, del desarrollo interno del propio arte, y su auge no significa el fin de la figuración, sino un retorno nuevo a lo figurativo.

Continuando, la tercera causa de lo abstracto contemporáneo era el ascetismo del arte contemporáneo frente al sentimentalismo burgués. “El arte abstracto ha dejado de pertenecer a la esencia del espíritu social que lo provocó para convertirse en un arte odiado y despreciado por la burguesía.”<sup>303</sup> La burguesía, con la ciencia, había creado el proceso de abstracción más grande de la humanidad; sin embargo, la ciencia seguía quedándose en las capas superficiales de lo real y eso hacía que, paradójicamente, un proceso tan abstracto como el científico promovido por la burguesía, se separara completamente de la abstracción pictórica.

Por último, la cuarta causa de lo abstracto contemporáneo era para Sábato: el caos del mundo y es aquí donde entra plenamente la teoría de Worringer y la voluntad artística.

Esencial desacuerdo entre el hombre y el mundo en la base de un arte abstracto. La crisis de nuestro tiempo ha puesto nuevamente al hombre a la intemperie, metafísicamente hablando. El derrumbe de la civilización burguesa y racionalista lo enfrenta dramáticamente a un nuevo caos, y en medio de la catástrofe, se aferra a la forma geométrica.<sup>304</sup>

Ante el caos y la incertidumbre del mundo, al darse cuenta que la ciencia y el conocimiento no logran escindirnos de la catástrofe, el hombre busca en la línea y la geometría la estructura y el

---

<sup>302</sup> Sábato, “El arte abstracto”, 15.

<sup>303</sup> Sábato, “El arte abstracto”, 15.

<sup>304</sup> Sábato, “El arte abstracto”, 15.

orden que le falta. De esta manera, Sábato retoma la perspectiva filosófica y étnica de Worringer donde la idea de lo abstracto en el hombre moderno se mezcla con las búsquedas del hombre primitivo y el oriental, dando como resultado un estado anímico completamente nuevo. Hay un deseo de encontrar en la línea y la estructura geométrica el equilibrio y la estabilidad que no se encuentran en el mundo exterior (como le sucedía al hombre primitivo); a la vez que un anhelo por sacar las cosas del acaecer, de las apariencias, y buscar lo inmutable que acerca las cosas y los fenómenos al absoluto, a la verdad (como sucedía en el hombre oriental).

Como hemos señalado, el texto de Sábato fue crucial para la crítica cubana, principalmente, para el sector de la crítica que estuvo en defensa de la figuración. No podemos pasar de vista que en aquel momento Rodríguez Feo era uno de los directores de *Ciclón* y este había sido uno de los críticos que se había pronunciado en varias ocasiones en contra de lo abstracto o desde una postura un poco ambigua que no lograba posicionarse en ningún bando. Entonces, ¿por qué publicar en su revista un artículo que se enfocara en describir las causas de la abstracción contemporánea? Lo hace porque precisamente en este ensayo, algunas de las causas de la abstracción que señala Sábato, coinciden con las ideas que críticos como Rodríguez Feo tenían sobre lo abstracto. Al publicar “El arte abstracto de nuestro tiempo”, Rodríguez Feo demostraba que comulgaba con estas ideas, que conocía que las teorías de Worringer eran parte del pensamiento teórico de su época. Sin embargo, muestra también que está de acuerdo con los fallos que señala Sábato en esta teoría. Y uno de los principales señalamientos de Sábato es que la abstracción contemporánea no era solo el resultado del sentimiento vital de la época moderna, sino que también era el resultado de una búsqueda plástica interna. Además, Sábato remarcó que la proliferación de aquella abstracción solo podía significar una vuelta pronta y contundente a lo figurativo.

Estas dos ideas de Sábato son fundamentales y quizás las razones por las que Rodríguez Feo decide publicar y legitimar en su revista un texto que no estaba unívocamente en contra de lo abstracto, así como había sido su postura por aquellos años. Al igual que Sábato, Rodríguez Feo coincidía en que la abstracción contemporánea apuntaba a una pintura-pintura, a una pureza plástica y esta era una de las críticas principales a los abstractos cubanos quienes, a pesar de reconocer que esa búsqueda estaba presente, anclaban la mayoría de las veces su discurso en la abstracción como resultado del estado anímico de la modernidad. Por demás, el texto de Sábato hablaba de un regreso a lo figurativo y esta era otra de las ideas que primaba en la crítica de arte cubano.

Con estos antecedentes pasemos ahora sí a analizar cómo la idea de la voluntad de forma toma cuerpo en el contexto de la crítica y del arte cubano de los cincuenta. Para ello usaremos como guía el análisis que hace Luis de Soto en *Filosofía de la Historia del Arte (Apuntes) II*, en el capítulo que titula “El Arte Contemporáneo (Siglo XX)”. En este capítulo Luis de Soto aborda el fenómeno del arte contemporáneo, centrándose en la abstracción, desde dos focos: primero desde la perspectiva histórico-formal y después desde la psico-histórica. Y en esta segunda parte es donde analiza el comportamiento de la voluntad de forma en la modernidad y los factores que la modifican (nacionales, temporales e individuales). Así, de manera magistral, Luis de Soto, años antes de que entrara en auge la polémica —pues su texto es de finales de los cuarenta— ya había avizorado las líneas que tomaría el debate tanto desde una perspectiva formal como desde la perspectiva de la voluntad artística. Entonces, a partir de ahora, iremos tejiendo las ideas de Luis de Soto con las de la crítica de arte de los cincuenta para que así sea visible plenamente el espacio del tránsito donde el principio y el fin de esta historia se teje de manera exclusiva en el contexto cubano.

Partamos de reconocer que un buen número de críticos cubanos coincidieron en que la abstracción contemporánea era el resultado de ciertas variantes, la primera de ellas, lo abstracto respondía a una *kunstwollen*, voluntad de forma, que fue, sin duda, el concepto que tuvo más repercusión en la Isla en los cincuenta y del que se desprenden el resto de las problemáticas y asuntos que preocuparon en la época. Aquí es importante puntualizar que, al igual que Luis de Soto, la mayoría de los críticos cubanos asumieron con más frecuencia la traducción de voluntad de forma en lugar de voluntad de arte, voluntad artística o voluntad creadora, como la llama en alguna ocasión Pedro de Oraá. En algunos casos usan de manera indistinta los términos, pero la tendencia es que prime voluntad de forma, así se refieren a ella en sus textos Carreño, Portuondo, Marquina y Texidor. La razón de optar por este término puede ser múltiple, quizás porque están siguiendo la tradición de Luis de Soto o porque simplemente fue la variante que quedó popularizada en la crítica.

De modo general, los críticos compartían que lo abstracto y lo figurativo eran resultado de la voluntad de forma de una época, por lo que era esencial entender cuál era el sentimiento vital de la Cuba de los cincuenta, el estado anímico que había llevado a los artistas a la no-figuración. Porque para los críticos que defendían la postura abstracta, esta era la razón fundamental de la irrupción de la no-figuración en la Isla. No se trataba de una moda, de una influencia extranjera o de una búsqueda intrínseca de la pintura por la pintura exclusivamente. La razón más fuerte de que en Cuba primara lo abstracto en los cincuenta tenía que ver con el estado anímico de la época y con el hombre moderno que vivía dentro de esa realidad.

A esto los críticos sumaban que lo abstracto era también resultado de una búsqueda interna de la plástica, de las condiciones nacionales, epocales e individuales; y ninguna de estas razones anulaba o excluía a la anterior. Como planteaba Sábato, lo abstracto podía ser tanto resultado del estado anímico del hombre ante la modernidad como una búsqueda interna

plástica. Por tanto, la idea de la voluntad de forma, reinterpretada por cada bando de la crítica, fue crucial para sostener que la abstracción era genuina y auténtica en la Isla, era el resultado de un momento histórico y, por tanto, era parte de la historia del arte cubano.

### 3.2.1. *Un primer momento: el método histórico-formal*

Entonces, siguiendo a Luis de Soto, el primer momento para el estudio del arte contemporáneo, y antes de entrar al análisis desde la voluntad de forma, era el estudio exclusivamente histórico-formal. Es importante abordar este enfoque porque no solo estaba presente en la crítica y la academia, ciertamente algunos pintores intentaron explicar la abstracción a partir de los valores y las asociaciones puramente plásticas. Había una parte del discurso que se centraba en lo puramente artístico y aunque siempre se ampliara esa perspectiva, siempre estaba presente. Luis de Soto había fijado un precedente en este sentido, cuando él hacía su análisis práctico de los períodos artísticos en *Filosofía de la Historia del Arte (Apuntes) II*, siempre comenzaba con un pequeño aparatado exclusivo del aspecto formal. En el caso de la forma en el arte contemporáneo señala que este es un tema esencial, tan importante como lo fue para la antigua Grecia. Por eso, en un primer momento, hará un análisis del arte contemporáneo centrado exclusivamente en lo formal.

Luis de Soto considera que la forma que abunda en la época contemporánea es la abstracta, lo que es señal de que prima la actitud del artista abstracto en el mundo contemporáneo. Esa actitud del artista abstracto implica el ver la obra de arte como un mundo propio, es decir, como una creación que instaura un nuevo mundo con valores y principios propios donde lo plástico es lo primordial. Por lo que, para analizar el arte contemporáneo exclusivamente desde lo formal considera que es necesario seguir los criterios de Wilenski en *The Modern Movement in Arte* (1946)

quien concibe el arte contemporáneo desde una perspectiva arquitectural, es decir, la organización del cuadro –formas, colores, distorsiones expresivas, perspectivas– es resultado o de la percepción del mundo real que tiene el artista o de una percepción imaginada.

El pintor en el espacio plano construye y armoniza simbólicamente lo que ve en la naturaleza o lo que imagina. En este sentido, “la pintura [...] vuelve a ser organización de la percepción real o imaginaria del artista, no la expresión del mundo circundante que en la obra se nos ofrece.”<sup>305</sup> Aquí Luis de Soto, al analizar la forma, la entiende como creación, invención de nuevos mundos, y esa perspectiva no solo es tomada de Wilenski sino que viene de mucho más atrás, cuando Hildebrand habla de que las imágenes que construye el artista no son una imitación de la realidad sino imágenes que producen realidad a partir de combinar la sensación visual, táctil y la razón. Y estas ideas son fundamentales para la teoría de la percepción y la propuesta de Worringer.

Tomando como punto de partida este primer acercamiento formal de Luis de Soto, la crítica cubana de los cincuenta también abordará el tema referente exclusivamente al aspecto formal, de hecho, es una de las líneas del debate, ¿lo abstracto responde a una búsqueda plástica interna que no guarda relación con la realidad y la historia? o ¿es resultado de la cosmovisión de un artista frente a su presente? Para críticos como Marinello o los miembros del PSP esta pregunta se formulaba así, como una disyuntiva, ambas propuestas no podían convivir. Mientras que para los abstractos y los críticos que lo acompañaron, igual que como había mencionado Sábato, lo abstracto era el resultado de una búsqueda en múltiples direcciones y una no anulaba a la otra.

En este sentido es importante reconocer que, en un inicio, para la crítica y los artistas cubanos, el debate sobre lo abstracto tuvo una vertiente asociada principalmente al tema formal,

---

<sup>305</sup> Luis de Soto, Luis, *Filosofía de la historia del arte (Apuntes) Tomo II*, (La Habana, 1947), 249.

a la depuración, simplificación, estilización, incluso la distorsión de la realidad y la ornamentación. Es decir, lo abstracto se asociaba con lo nuevo, con las transformaciones formales que sufría la imagen y en ese sentido se señalaban diferentes niveles de abstracción. Carreño, por ejemplo, hace una distinción entre una pintura abstracta figurativa y una pintura abstracta no-figurativa. “La diferencia estaría en que la primera representa, de un modo u otro, la realidad objetiva; mientras que la segunda suprime las evocaciones a «la realidad naturalista».”<sup>306</sup> Para finalmente referirse al arte concreto “que usaba formas geométricas definidas.”<sup>307</sup> Este interés por señalar los niveles de abstracción estaba enfocado, en el caso cubano, en no perder el sentido y el cuidado de la técnica y el oficio, elementos esenciales dentro de la tradición académica de la Isla. Este enfoque en la técnica fue percibido por algunos críticos como un contrasentido para los abstractos quienes de esta manera se circunscribían a un nuevo academicismo contrario a la postura antiacadémica que se habían propuesto defender.

Entonces, en el estudio de lo abstracto como parte de los procesos de depuración de la forma y la búsqueda de la pureza, si Luis de Soto lo hacía a partir de Wilenski, la crítica se apoyará en este análisis formal en la propuesta de Barr. Ya desde “Estructuras Pictóricas” en 1949 Sandú Darié había escrito: “El arte contemporáneo ha llegado a su máxima evolución en la sublimación de lo abstracto no-objetivo, puro y concreto, como creador de una nueva realidad.”<sup>308</sup> Y, para señalar el significado estético que persigue, Darié retoma una cita de Delacroix, que a su vez está citando a Dewey sobre la primera fase pre-analítica de un cuadro: “antes de saber qué representa la pintura sois capturados por su acorde mágico.”<sup>309</sup> Con ello Sandú Darié ponía en evidencia la marcada intención de potenciar lo pictórico en lugar de lo representativo.

---

<sup>306</sup> Menéndez-Conde, *Trazos en los márgenes II*, 83.

<sup>307</sup> Menéndez-Conde, *Trazos en los márgenes II*, 83.

<sup>308</sup> Darié, Sandú: “Estructuras Pictóricas” (*Arte Cubano*, No. 3, 2001, 15), 15 (el texto original pertenece al catálogo de la exposición “Estructuras pictóricas”, celebrada en el Lyceum, por la Dirección Cultural del Ministerio de Educación en octubre de 1950).

<sup>309</sup> Darié, “Estructuras”, 15.

También en el texto de Joaquín Texidor “¿Existe una crisis en la escultura?” (1953)<sup>310</sup> el crítico de Los Once hablaba de cómo el arte se había liberado de sus viejas funciones y ahora iba en la búsqueda “de sus valores intrínsecos y de su función real y única.”<sup>311</sup> En esa misma línea, en “El factor moral de la pintura abstracta”, Carreño también habla de la invención plástica a partir de la invención de la fotografía, que había liberado a la plástica de su función de documentar el mundo. “La pintura era imitación de la realidad naturalista, ahora es creación de una realidad pictórica.”<sup>312</sup> El objeto de interés ahora es el cuadro mismo, la realidad plástica autónoma; por eso se busca la pureza del material y de los medios. En el caso de la pintura, la búsqueda de la pureza se circunscribe a centrarse en lo puramente plástico, el largo y el ancho, la planimetría que es su condición última.

Sin embargo, cuando Carreño concluye este aparatado también dice: “El proceso de abstracción, de sintetización o de purificación es llevado por el artista de acuerdo, naturalmente, a sus necesidades espirituales, pero siempre partiendo de la emoción.”<sup>313</sup> Y retorna entonces a la parte espiritual que condiciona esa forma. Y es, lo cierto es que, la gran mayoría, y principalmente, los críticos cubanos, insistieron en ampliar ese discurso histórico-formal. Legitimaron la abstracción no solo por su valor plástico y la búsqueda de la pureza, sino a partir de la voluntad de forma, de establecer los vínculos entre lo abstracto y la realidad del hombre cubano contemporáneo. Insistían en que, aunque la imagen no contaba con referentes directos de la realidad, esto no significaba que fuera no inteligible o que no mantuviera un vínculo con el mundo. Más bien, lo abstracto mantenía su compromiso con el presente a partir de estar en concordancia con la sensibilidad del hombre contemporáneo. Esto es, la abstracción respondía

---

<sup>310</sup> El artículo fue publicado por primera vez en *Noticias del Arte*, La Habana, Año 1, No.6, febrero 1953.

<sup>311</sup> Texidor, Joaquín: “¿Existe una crisis en la escultura?”, (*Arte Cubano*, No. 3, 2001, 20-21), 20.

<sup>312</sup> Carreño, “El factor moral”, 23.

<sup>313</sup> Carreño, “El factor moral”, 26.

a las inquietudes de la modernidad a la vez que era un reflejo de esa modernidad. Este regreso a lo espiritual, ampliado por el estudio de esos otros factores que señaló Luis de Soto y que condicionan la voluntad de forma junto con lo espiritual, implicaba una comprensión del arte contemporáneo como expresión, como había propuesto el propio Soto

Este enfoque sin duda tiene un referente sustancial en Luis de Soto pues, cuando él se dedica en el segundo tomo de *Filosofía de la Historia del Arte* a explicar el arte contemporáneo y la voluntad de forma que lo rige analiza sí, la forma en el arte contemporáneo, pero de una manera muy escueta y se centra más bien en esos otros factores que él consideraba que condicionaban la voluntad de forma, los nacionales, temporales e individuales, pero analizados desde una perspectiva filosófica. En este sentido Luis de Soto encuentra eco en los críticos cubanos quienes, con variaciones, también defenderán que el cambio de la forma responde a circunstancias plásticas, nacionales, temporales e individuales. Sigamos este recorrido primero, retomando los planteamientos que dice Luis de Soto sobre el arte contemporáneo y después, retomando la manera en que la crítica de arte va enriqueciendo y modificando estas ideas.

### *3.2.2. Factores nacionales: lo geo-psicológico y lo etno-psicológico*

Adentremos entonces en cómo la crítica comprende esa voluntad de forma en el arte contemporáneo de los cincuenta, en esos factores que la moldean y condicionan. Comencemos con lo que propone Luis de Soto, para él, los factores nacionales que condicionan la voluntad de forma en el arte contemporáneo son lo geo-psicológico y lo etno-psicológico que ya detallamos anteriormente pero que ahora, llevados a la práctica, se traducirán en el contexto cubano y latinoamericano en lo referente al nacionalismo y el internacionalismo.

El nacionalismo se convirtió en un tema de actualidad mundial en la sociedad y en el arte, sobre todo en la etapa de la postguerra. La pregunta por si existe un arte nacional, un arte cubano, mexicano, latinoamericano es una pregunta medular de estos años. Y ese arte nacional, ¿debe responder e identificarse con un nacionalismo tradicional o debe comulgar con las tendencias contemporáneas y actualizarse? Mientras que, desde la perspectiva del internacionalismo se propone igualar la producción artística de todos los países de análogo adelanto cultural. Una idea que encuentra eco en el pensamiento de Ortega y Gasset, “El arte nuevo es un hecho universal.”<sup>314</sup> Hay una nueva sensibilidad estética en todo el mundo y es posible afirmar la existencia de un estilo internacional. A lo que Luis de Soto responde que, a pesar de las similitudes, no se puede hablar todavía de un estilo internacional porque esto supone una unidad espiritual y un criterio unánime que todavía no existe en el mundo.

En este sentido, como vimos al inicio del capítulo con Carreño y Marinello en Cuba se da un debate sobre si la abstracción podía representar lo cubano, si era un arte nacional, propio, o si, más bien, respondía a esa universalidad de la que hablaba Gasset. Y aquí es donde la crítica hace circular las ideas dentro del debate al asumir la voluntad de forma como el resultado de factores nacionales, la forma y su vínculo con la nación, la geografía y lo étnico. Veamos cómo sucede esto. Como señala Menéndez-Conde, en la Cuba de los cincuenta se asume de manera contradictoria el ser nacionalista por el sector de la crítica que estuvo en defensa de la figuración. Por un lado, el estar al día del acontecer plástico era una ventaja, permitía a los artistas posicionarse a nivel internacional desde la modernidad latinoamericana y desde lo poscolonial. Pero a la vez, el nacionalismo implicaba para algunos críticos el oponerse a la universalización y mercantilización de la cultura, había que aferrarse a valores culturales profundos y auténticos y no a las imágenes e ideas estereotipadas que los centros hegemónicos tenían de Cuba.

---

<sup>314</sup> Luis de Soto, *Filosofía II*, 254.

Mientras que la crítica de arte que estuvo en defensa del arte abstracto sostuvo que era posible representar lo cubano sin referencias figurativas a partir de cualidades formales que contenían el espíritu de la Isla como las relaciones cromáticas, ritmos, texturas, líneas sensuales y valores tonales. “La abstracción abría la posibilidad de encontrar una respuesta satisfactoria a la cuestión de lo cubano, que, como aquel ajaco del que hablara Fernando Ortiz, se gestaba en un proceso de transculturación (esas razas que se cruzan sobre nuestras tierras).”<sup>315</sup> En este sentido se dieron varios intentos por detallar la manera en que se daba lo cubano en lo abstracto, por ejemplo, algunos artistas y críticos consideraban que la abstracción cubana si podría representar lo cubano desde un nuevo lugar. Así, se pensaba, por ejemplo, que lo propio de la abstracción cubana podía ser lo mágico, según Hugo Consuegra.<sup>316</sup> O los ritmos visuales que marcaban el color y las líneas.

Las abstracciones de Martínez Pedro, con sus armonías en verdes, azules y violetas poseían el cromatismo vibrante del trópico y el mar. Pero también en los lienzos de Julio Girona el azul y el rojo sugerían una entrada por las puertas de lo no figurativo en el mundo mágico de «nuestro cielo» y la «terra tropical». En *Mar Caribe* (1958), de Hugo Consuegra, una gama de colores cálidos y tierras, aluden al mestizaje cultural de la región. Los colores primarios utilizados en los tradicionales vitrales cubanos también podrían proporcionar

---

<sup>315</sup> Menéndez-Conde, *Trazos en los márgenes*, 120.

<sup>316</sup> Esta idea fue criticada por José Rodríguez Feo en su texto “El dilema de nuestra pintura”.

referencias a lo cubano, siguiendo las búsquedas de Amelia Peláez [...] Lo cubano se deshacía de las alusiones literales.<sup>317</sup>

Y como señala más adelante Menéndez-Conde, incluso títulos genéricos como “Abstracción”, “Composición” o “Pintura” podrían ser alusiones a la identidad nacional y, aunque algunas de estas representaciones hoy en día no nos remitan de manera directa a lo cubano, probablemente en su momento constituyeron referencias evidentes.<sup>318</sup>

La perspectiva de Mario Carreño en esta búsqueda de lo cubano en lo abstracto es una de las más interesantes y se encuentra en relación directa con las ideas de Luis de Soto. Para Carreño, por la condición insular, la ausencia de mitos fundacionales y la falta de una herencia cultural fuerte previa a la colonización española, “la identidad nacional se basaba en la apropiación local de los hallazgos del arte moderno.”<sup>319</sup> Es decir, lo cubano estaba en el *cómo* se pintaba, en la manera en que se asimilaba y transformaba una tendencia internacional en un espacio local. Como proponía Ortiz, lo cubano estaba en el tránsito que permitía la apropiación y transformación de lo foráneo en propio. “Veía lo cubano precisamente como la disposición de integrarse a los lenguajes internacionales. La ausencia de una tradición nacional, lejos de ser un inconveniente, se convertía en una libertad.”<sup>320</sup> Por lo que lo nacional no estaba circunscrito a un solo estilo, la Isla se había convertido en ese espacio de tránsito y de circulación, de afluencia y convivencia de múltiples estilos y tendencias.

Por último, es importante también no perder de vista que el internacionalismo frente al nacionalismo lleva en América Latina y en Cuba a regresar a esa interrogante de Worringer: ¿la

---

<sup>317</sup> Menéndez-Conde, *Trazos en los márgenes*, 150-151.

<sup>318</sup> En “Pintura cubana” Oscar Hurtado y Edmundo Desnoes se proponen observar la pintura cubana moderna y pensar en sus rasgos nacionales. Hurtado, por ejemplo, considera que la luz es una característica propia de la identidad cubana en la pintura por el tipo de luz que caracteriza a la Isla.

<sup>319</sup> Menéndez-Conde, *Trazos en los márgenes*, 147.

<sup>320</sup> Menéndez-Conde, *Trazos en los márgenes*, 147.

producción actual se caracteriza por un afán de abstracción o por la proyección sentimental? Luis de Soto refiere que para Franz Roh son ambas, “creemos más bien que se trata de una coexistencia de ambas actitudes de manifiesto en las dos grandes direcciones del arte contemporáneo.”<sup>321</sup> Y también algunos críticos cubanos consideran que ambos pueden ser posibles en el contexto de la modernidad de los cincuenta pues, como había señalado Sábato, ambos podían expresar el conflicto del hombre con el sistema-mundo y ambos podían darse simultáneamente.

### 3.2.3. Factores temporales: la época y la generación

Si seguimos avanzando, el siguiente factor que para Luis de Soto condiciona la voluntad de forma es el factor temporal: la época y la generación. “La inquietud, la abominación del pasado inmediato, la angustia de lo venidero, el ritmo vital acelerado, el afán de superación [...] hora de crisis que tuvo su estallido en la guerra mundial recién terminada, cuya conmoción perdura todavía.”<sup>322</sup> La cosmovisión del hombre sobre el presente no es precisamente una nueva actitud ante la vida sino “una profunda crisis de la actitud tradicional [...] Estamos en una época de transición donde hay, por un lado, el ya no, y por otro, el todavía no.”<sup>323</sup> Por lo que, lo que caracteriza a la hora presente es, el drama.

Pero también la velocidad, el hecho de que todo se simplifique, de que se busque la rapidez, como si el tiempo no alcanzara. Y junto al drama y la velocidad, esa sensación constante de romper el record, de estar inmersos en una carrera por superar a los otros y autosuperarse. En este sentido, el estado anímico, para Luis de Soto y la crítica cubana, no implicaba solo la

---

<sup>321</sup> Luis de Soto, *Filosofía II*, 253.

<sup>322</sup> Luis de Soto, *Filosofía II*, 255.

<sup>323</sup> Luis de Soto, *Filosofía II*, 256.

manera en que el hombre entiende y se relaciona con el mundo, el estado anímico estaba en relación directa con lo que la tecnología y el nuevo estilo de vida detonaban en el hombre moderno. Así, el arte sería un reflejo de todo este estado epocal, por ejemplo, la velocidad con que se suceden las tendencias en busca de superar el pasado e incluso las propuestas de la propia época; lo que ayer funcionaba hoy ya es obsoleto. Se recorre en muy poco tiempo lo que alguna vez tomó años en la evolución artística.

El segundo factor temporal para Luis de Soto es la generación; a pesar de las diferencias étnicas, temporales y sociales, considera que hay algo que une a los artistas del presente y esto es su mundividencia:

antagonismo con la generación anterior, la pujanza y el vigor juvenil, cierto sentido deportista, valiente y decidido, el furor iconoclasta, la irrespetuosidad hacia formas y modos del pasado que consideran caducos e inservibles, la seriedad de propósitos, hija del concepto de la responsabilidad que en el mundo de hoy pesa sobre los hombros de los jóvenes triunfantes en todos los órdenes de la vida.<sup>324</sup>

Por último, la edad también es un factor temporal, la mayoría de los artistas del arte contemporáneo se encuentran en su etapa de juventud o madurez, son coetáneos y no solo contemporáneos –según la clasificación que hace Brinckmann– lo que les permite compartir búsquedas, ímpetus, ritmos.

---

<sup>324</sup> Luis de Soto, *Filosofía II*, 260.

¿Cómo se traducen estos factores temporales en la crítica y cómo los ponen a circular? Estos factores temporales fueron esenciales para el sector de la crítica cubana de los cincuenta que estuvo en defensa del arte abstracto. Les permitió relacionar la abstracción con la realidad presente que vivía el país y no verlo como una tendencia evasiva –esa perspectiva fue divulgada por la orientación marxista a partir de 1959– porque, realmente, la idea de evadir la realidad era poco frecuente en la década del cincuenta.<sup>325</sup> En este sentido podríamos decir que se dieron dos vías fundamentales para explicar la vinculación de lo abstracto con el momento moderno, para explicar los factores temporales que condicionaban la voluntad de forma cubana.

Una de esas vías fue la de presentar la abstracción como la manifestación artística propia de la modernidad. Así, comienzan a vincular lo abstracto con varios fenómenos de su contemporaneidad; por ejemplo, Darié relaciona la belleza del arte abstracto con los nuevos niveles de sofisticación de la realidad, con las matemáticas y con los procesos de modernización que viven otras manifestaciones artísticas: “La visión de estas estructuras evoca una belleza de ritmo arquitectónico, correspondiente a la voluntad formal de la época, imponiendo la armonía directa de la poesía pura, como manifestación espiritual y constructiva.”<sup>326</sup> Así la abstracción era el equivalente en la plástica a lo que sucedía en poesía, la literatura y la arquitectura contemporánea. Menéndez-Conde señala claramente estas similitudes con otras manifestaciones artísticas cuando habla por ejemplo de la exposición de Sandú Darié en el Lyceum en 1949 que fue acompañada con música de Bach; así como la inauguración de la exposición *Homenaje a Martí* donde se escuchó un concierto de música de cámara en el que se interpretaron piezas experimentales que, parecía, eran las que guardaban más relación con lo abstracto. Además, a los lienzos se les ponen títulos asociados con la música como es el caso de *Tempo en azul* de Raúl

---

<sup>325</sup> Menéndez-Conde, *Trazos en los márgenes*, 94.

<sup>326</sup> Darié, “Estructuras pictóricas”, 15,

Martínez Pedro, vinculándose así a la tradición de artistas como Kandinsky que habían establecidos vínculos claros entre lo abstracto y la música.

En esa misma línea de relacionar la pintura abstracta con las modernidades de otras manifestaciones artísticas, también se dio la vinculación entre pintura y escultura, como en los casos de Loló Soldevilla y Sandú Darié. “En las estructuras pictóricas de Darié, las líneas y figuras geométricas que se representaban en los lienzos se prolongaban en unas varillas de madera, añadida a los bastidores. Las formas, influidas por el neoplasticismo, devenían en piezas provistas de un carácter objetual.”<sup>327</sup> Hay vínculos con la poesía, principalmente con aquella experimental que jugaba con la disposición de las palabras en el papel, con la poesía surrealista y con la coloquial e intimista, esta última vinculada al expresionismo abstracto. Por último, se relacionaba la abstracción con la publicidad y el diseño gráfico que ya habían adoptado lo abstracto en sus propuestas gráficas, como es el caso de las revistas literarias donde se hacen portadas con diseños modernos y pinturas abstractas.<sup>328</sup>

Otro caso interesante en esta vinculación con otras artes es el que desarrolla el crítico argentino Julio Payró, en su artículo “La pintura moderna y el medio en que se desarrolla” (1955), publicado en *Ciclón*, donde comienza cuestionándose si la abstracción condiciona la vida y el modo de pensar. Para él no solo se trataba de una pintura humana, sino de una pintura que representaba el espíritu de la época. Esto lo explica desde varias vías, primero, el desarrollo del arte se ha dado por tres factores fundamentales: (1) el desarrollo de la instrucción pública y de la prensa en el mundo a partir de 1800; (2) el descubrimiento de la fotografía y (3) las teorías científicas y la especulación filosófica. Por tanto, el arte estaba fuertemente vinculado a la historia de la humanidad y en la medida en que el mundo cambiara el arte también lo haría.

---

<sup>327</sup> Menéndez-Conde, *Trazos en los márgenes*, 108.

<sup>328</sup> Como señala Menéndez-Conde, es notable el caso de *Orígenes* que, aunque la mayoría de sus portadas fueron ilustradas por pintores de la vanguardia, en algunas salieron obras de Fayad Jamís, Mijares y Mario Carreño.

Más adelante presenta los vínculos entre lo abstracto y la nueva urbanidad donde lo natural va perdiendo fuerza y prima la belleza de lo inorgánico. El mundo de los pintores modernos es para Payró el mundo occidental, de la ciudad y la gran ciudad; por lo que el arte de este siglo nace en las grandes capitales y es pensado para los hombres que habitan las metrópolis, los hombres de mentalidad moderna. En estas grandes ciudades ha comenzado a desaparecer lo natural, hay un alejamiento de la vida naturalista y un predominio de lo artificial. Pero lo artificial no en un tono peyorativo sino lo artificial como lo hecho por la mano del hombre, “es todo lo que se hace con artificio, o sea artística, primorosa, ingeniosa o habilidosamente por mano o arte del hombre, del artífice. De lo cual se deduce que todo lo creado por el ser humano es artificial.”<sup>329</sup> Si en algún momento de la historia primó la fuerza de la naturaleza y el desconocimiento de las leyes que la rigen, la modernidad ahora se caracterizaba por el imperio del artificio. Con esto Payró entiende que la pintura moderna es parte de un sistema más grande, el de la modernidad y representaba el espíritu de la época.

Como último caso, Portuondo proponía que la abstracción estaba en sintonía con los avances científicos y que, así como la ciencia, el arte vivía su propio proceso de especialización y que era posible hablar de similitudes visuales en los hallazgos de la ciencia y del arte. “La precisión matemática y la racionalidad contemporánea encontraban sus equivalentes en la abstracción geométrica, mientras que las vertientes expresionistas ofrecían imágenes comparables a las que develaba el estudio de la energía atómica o los organismos microscópicos.”<sup>330</sup> En esta línea también señalaba Payró que la física habían demostrado que la realidad era una proyección de la mente, por tanto, no tenía sentido seguir representando las apariencias.

---

<sup>329</sup> Payró, Julio. “La pintura moderna y el medio en que se desarrolla” (*Ciclón*, La Habana, noviembre 1955, Vol. 1, No. 6, 49-55), 50.

<sup>330</sup> Menéndez-Conde, *Trazos en los márgenes*, 96.

Como hemos visto, los factores de la época que influyen en la voluntad de forma fueron especialmente estudiados por la crítica. Y si, el entender lo abstracto como la tendencia en consonancia con las novedades y experimentaciones que se sucedían en otras manifestaciones artísticas fue una constante. Pero, sin duda, el argumento más importante para sostener el *porqué* de la forma abstracta en aquella década estaba en la explicación del contexto científico, tecnológico y filosófico del hombre moderno y su nueva identidad dentro de dicho contexto, el estudio de la manera de reaccionar ante la realidad moderna. Es decir, hay un interés especial en explicar el mundo que vivía el artista y el estado anímico del artista ante ese mundo. Había un interés indiscutible en una aproximación espiritual y filosófica al problema de la forma. Y esta vertiente de la crítica, a pesar de ser muy frecuente en la década, ha sido una de las más invisibilizadas y de las que menos se ha estudiado.

En este sentido, Mario Carreño es quizás quien mejor explique la cosmovisión de la época y el estado anímico que hacen posible la abstracción: el medio y la condición del hombre moderno.

El concepto del universo que tiene el pintor moderno ha de ser muy distinto al de la antigüedad [...] Si para el pintor moderno el universo es diferente, el concepto de la realidad debe ser muy diferente al del pintor de la antigüedad. Por tanto, para representar la realidad de nuestra época no se pueden usar los métodos antiguos. El artista de hoy, como el científico, precisa de nuevos conceptos para expresar esa realidad, tal como esta se concibe en la actualidad.<sup>331</sup>

---

<sup>331</sup>Carreño, "El factor moral", 25.

Es decir, la idea que tiene el hombre moderno del universo es una idea construida a partir del devenir de la historia, del conocimiento científico-técnico, del desarrollo de la filosofía y las ciencias humanísticas y sociales, en fin, el hombre moderno se encuentra ante un “nuevo mundo”, distinto al del pasado, por tanto, su relación con ese universo será diferente y requerirá de nuevos métodos de expresión, uno de ellos será la abstracción. Pero la abstracción no solo era el lenguaje plástico equivalente al mundo moderno, las diferentes formas de abstraer dentro de la no-figuración hablaban, con diferentes fines, de la manera en que el artista moderno interactuaba con ese mundo. Aquel afán de abstracción representaba simultáneamente una cosmovisión y un modo de relacionarse con ella, a veces en busca de representar lo que se percibe del mundo (el caos), otras representando el modo de interactuar ante esa realidad (intentando conciliar el equilibrio).

Mientras unos artistas reflejan en su obra el desequilibrio y el caos de nuestra época, otros, por el contrario, se interesan en reestablecer plásticamente el orden perdido (abstracto-constructivista), realizando una obra en la que predomina el constructivismo y la estructuración de las formas. Ese desequilibrio y ese caos que impera en nuestra época hacen que hoy, más que nunca, el artista esté necesitado de una verdad absoluta, contrarrestando así la falsedad de nuestro mundo en crisis. Es por esta inestabilidad espiritual que la

lucha del pintor abstracto puede ser concretada como *la búsqueda desesperada de valores absolutos y esenciales*.<sup>332</sup>

Aquí Carreño está hablando de las razones específicas que llevan al hombre moderno a abstraer, que no son las mismas que movieron al hombre primitivo o al hombre oriental. En este caso, el hombre moderno cuenta con un amplio conocimiento científico, sin embargo, esto no lo priva de estar sumergido en una inmensa agorafobia espiritual y esta es una causa directa del arte abstracto. Una vez que el hombre ha alcanzado cierto desarrollo intelectual y ha pasado por varias etapas en esta búsqueda de armonía y seguridad se da una caída. El hombre moderno experimenta el afán de abstracción porque se hace consciente de los límites del conocimiento, no encuentra siempre correspondencia entre lo que dice y sabe de la realidad y lo que ve. Esta caída es lo que le provoca agorafobia, al descubrir sus límites el hombre vuelve a encontrarse indefenso ante el mundo, solo puede aspirar a saber cómo se *da* el mundo, pero no como *es* el mundo.

Incluso Marta Traba había hablado de esta agorafobia en *El museo vacío* cuando parte de retomar los tres tipos fundamentales de humanidad que señala Worringer en *La esencia del estilo gótico* (1911): el hombre primitivo, que siente terror ante los fenómenos del mundo cambiante, el hombre clásico, que confía en su relación con el cosmos y el hombre oriental, quien está inmerso en un profundo sentimiento trascendental. A estos ella agrega la categoría del hombre moderno, y se dedicará a delinearlos. Para entender quien es el hombre moderno Traba, siguiendo la metodología de Worringer, busca sus necesidades psíquicas. El hombre moderno está condicionado por la nueva realidad: la máquina. La irrupción de la máquina hace que el hombre moderno ya no pueda confiar en la representación porque ella no logra captar la experiencia

---

<sup>332</sup> Carreño, “El factor moral”, 25.

vital. “No puede solicitarse al hombre del siglo XX que tenga la noción estática de las cosas que tenía el renacentista, ni que crea, después de la entronización de la máquina, en la inmutabilidad de la materia.”<sup>333</sup> Y así Marta Traba llega a la misma conclusión de los críticos cubanos, a pesar de todo el conocimiento y el desarrollo científico-técnico, el hombre se vuelve a encontrar indefenso ante el mundo. La figuración en este sentido implica una copia de las apariencias y no de la esencia de las cosas, por tanto, había que buscar otro camino para referirse a lo real.

Entonces, ante el caos se busca el equilibrio y la estructura, para establecer así en la obra el orden que no ven en la realidad. En este sentido Carreño señala: “No es el rechazo una evasión de la realidad sino la búsqueda de un equilibrio, una superación de esa realidad [...] En la búsqueda del orden perdido, de ese equilibrio estético y espiritual, de una perfección.”<sup>334</sup> De esta manera Carreño, junto con el resto de los críticos, estaba posicionando el arte abstracto como una tendencia de su tiempo, completamente vinculada a la realidad nacional y por tanto parte de la historia del arte cubano. Carreño de alguna manera estaba haciendo lo mismo que los críticos que posicionaban la abstracción como un arte de su tiempo por su correspondencia con la experimentación y la purificación que vivían otras manifestaciones artísticas y disciplinas. Sin embargo, él lo hace desde otro lugar y por eso podemos delimitar dos tipos de discurso que insertan a la abstracción en el sistema de la modernidad, pero desde perspectivas diferentes.

Uno de esos lugares verá el arte abstracto como el equivalente plástico de lo moderno. Es decir, los desarrollos científico-técnicos, la nueva economía, la nueva arquitectura y el urbanismo, la música y la poesía moderna tenía en lo abstracto su equivalente plástico. El otro discurso lo que busca es entender el arte abstracto como el resultado del sentimiento humano en una temporalidad específica, y los procesos que eso desencadena. Entender que la abstracción estaba

---

<sup>333</sup> Traba, *El museo*, 21.

<sup>334</sup> Carreño, “El factor moral”, 26.

fuertemente vinculada a los procesos de modernización, a la manera en la que el hombre se enfrentaba a dicha realidad. Y esto lo desarrollan así porque se habían apropiado del concepto de voluntad de forma que les permitía a los artistas y críticos explicar el vínculo de la abstracción con lo real, específicamente con el contexto histórico cubano. Y desde ahí anclar el discurso de lo abstracto en la realidad histórica de la Isla, lo abstracto era parte esencial del momento que vivía la Isla y, por tanto, era un arte completamente válido, que proponía otro lugar de compromiso con lo social, un arte que, sin duda, entraba en el gran relato del arte cubano.

#### 3.2.4. Factores individuales: filosófico, político, social, económico y cultural

El último de los elementos que para Luis de Soto condiciona la voluntad de forma son los factores individuales, eso propio del artista, lo personal que da el estilo individual a las obras. Y esta búsqueda en el mundo contemporáneo de lo individual y de lo único se ha manifestado en un debate constante entre individualismo y colectivismo, donde parece ser que el primero ha sido más pujante, por tanto, el estudio detallado del ambiente del artista y sus exclusividades, será un condicionante esencial en la voluntad de forma. Así, para Luis de Soto, lo que construye la individualidad del artista está condicionado por: lo filosófico, lo político, lo social, lo económico y lo cultural, veamos brevemente cada uno de ellos.

(a) El factor filosófico: lo primero que hace Luis de Soto es resumir el panorama de las ideas filosóficas de la época a partir de citar a Avelino Cañal Barrachina en el ensayo “Vida y Filosofía” de su obra *Historia y Destino* (1946):

La filosofía actual «inspirada en la angustia existencial del danés Kierkegaard, toma cuerpo en la razón histórica de

Dilthey, la intencionalidad de Brentano y el vitalismo de Bergson. Las investigaciones fenomenológicas de Husserl abren luego el camino a su integración definitiva, cobrando pleno sentido en Scheler, y, sobre todo, en Heidegger, Ortega y Jasper». <sup>335</sup>

A lo que añade que se vive un momento en la filosofía esencialmente antropológico, el derecho natural se sobrepone al derecho divino, y se construye un nuevo concepto de la realidad: “sustituir la categoría atómica por la noción de estructura, la categoría de individualidad por la de colectividad estructurada”<sup>336</sup> –aquí está siguiendo a Francisco Romero en “Filosofía Contemporánea” (1941)–. Y así el arte tiene actitudes análogas con el campo del pensamiento filosófico; ante un nuevo concepto de la realidad en la filosofía, la visión del artista y la idea del arte también cambiarán. “El arte se estructuraliza, se colectiviza separándose de aquel sentido individualista que lo caracterizó desde el Renacimiento hasta la culminación de la Edad Moderna.”<sup>337</sup> Por lo que es comprensible que el arte, desde el siglo XIX, se haya ido apartando del realismo positivista –a partir de las diferentes fases del expresionismo– hasta llegar a la abstracción.

(b) El factor político y social: el mundo moderno vive en la pugna entre socialismo y capitalismo y esto ha llevado a que, en el arte, ya desde el siglo XIX, se hablara de un «arte puro» frente a un «arte social». La pugna política entre socialismo y capitalismo desencadena un dilema social, la tensión entre individualismo-colectivismo, y un dilema plástico, el enfrentamiento entre arte puro-arte social. Ahora bien, para Luis de Soto el problema plástico es mucho más hondo

---

<sup>335</sup> Luis de Soto, *Filosofía II*, 268.

<sup>336</sup> Luis de Soto, *Filosofía II*, 270.

<sup>337</sup> Luis de Soto, *Filosofía II*, 270-271.

que ser un reflejo del enfrentamiento entre ideologías. Más bien el problema está anclado en la actitud estética, que es reflejo de la actitud vital del hombre ante todos los problemas de la existencia humana. Es decir, lo que interesa es la manera en que el artista contemporáneo percibe y se relaciona con esas realidades políticas y sociales, sin juzgar si es bueno o malo, corrector o incorrecto, lo que hay que escudriñar es qué actitud tiene ante dicha realidad y cómo eso se expresa estéticamente. Desde esta perspectiva Luis de Soto está señalando una cuestión inherente al arte, algo que, para él, en esta pugna ideológica, se había olvidando: la esencia de todo arte es social. Siempre hay un punto de partida en la realidad y en la sociedad. Lo que importa es cómo el artista interactúa con dicha realidad y qué hace que los modos de interacción cambien.

(c) El factor económico: desde el materialismo histórico se consideraron las etapas en la historia del arte como exponentes del sistema de creación y distribución de la riqueza que impera en cada lugar. Desde esta perspectiva el arte está en relación directa con los procesos de producción, acumulación y distribución de la riqueza en las sociedades. Una vez más, desde la economía se abre el espacio a pensar en un arte puro y un arte social, enfrentados y respondiendo a ideologías y sistemas económicos opuestos. Que prime uno u otro es resultado de la ideología política, social y económica que prevalece en el lugar y momento en que la obra se produce.<sup>338</sup>

El arte puro, así considerado, será un arte de minorías, de grupo, de cenáculo cuyo contenido está solo al alcance de unos pocos, de una clase culta o snob, pero siempre *una clase*. El arte social, por el contrario, y puede darse al término una extensión amplísima, será el arte al alcance de todos o, al menos de una

---

<sup>338</sup> Ortega y Gasset, por ejemplo, es según Luis de Soto quien se ha encargado del estudio del arte puro.

gran mayoría. En este segundo concepto caben todos los aspectos del arte realista, desde el académico hasta el llamado arte popular.<sup>339</sup>

De esta manera Luis de Soto está señalando las diferencias que se establecieron, a partir de las ideologías, entre un arte puro que es incomprensible, enigmático, inmerso en una búsqueda exclusivamente plástica, un arte que solo es posible en una sociedad en la que existe un individuo culto y letrado que puede acceder a los enigmas de ese arte y que por tanto es una sociedad clasista y capitalista. Frente a un arte social, al alcance de todos, comprensible, que hablara de los problemas del hombre común, un arte del pueblo y para el pueblo, por tanto, un arte posible en sistemas socialistas, principalmente. Y dentro de este arte social distingue entre los que consideran al arte como expresión socialista (marxistas) y los que le asignan un carácter social independiente de toda consideración clasista. Por último, a pesar de marcar muy bien estas distinciones, Luis de Soto puntualiza que en sus clases él tiene la intención clara de romper con dichas disonancias. Él considera que el arte puro puede tener una dimensión de expresión social porque, como había señalado en los factores políticos y sociales, en la naturaleza de todo arte se albergaba una condición social.

Ante esta dicotomía la producción actual se presentaba multiforme, dispuesta a satisfacer todos los gustos y acoplarse a una ideología. Por lo que el arte contemporáneo tendrá como mercado al estado y la burguesía, siguiendo tres tendencias estéticas para responder a dicho mercado: (1) la conservadora (realismo y academicismo, compra el estado y la clase burgueses tradicional); (2) la innovadora (desde la escuela de París en pintura hasta la actualidad, en arquitectura con el funcionalismo, en escultura las formas posteriores al expresionismo. Su

---

<sup>339</sup> Luis de Soto, *Filosofía II*, 278-279.

mercado es parte del estado, la burguesía e instituciones privadas) y (3) la socializadora (arte popular, en tanto que arte del pueblo y para el pueblo, arte colectivista. Su mercado el estado porque parte de la primicia de que el arte no es un privilegio sino una primera necesidad).

(d) Factores culturales: la producción cultural es inmensa, como nunca antes, y el desarrollo de la comunicación ha permitido que se conozca con inmediatez lo que sucede en cualquier parte del mundo. “La facilidad de comunicación propicia el conocimiento mutuo internacional, vehículo de la admiración que se traduce en influencias de toda índole y especialmente artísticas.”<sup>340</sup> La cultura, específicamente la cultura artística, ha entrado en el mundo de las comunicaciones y eso ha llevado a que la producción cultural siga aumentando vertiginosamente, a que sean visibles artistas y obras de muchas partes del mundo, a que los centros del arte sean móviles y cambiantes.

En resumidas cuentas, con los factores individuales, Luis de Soto muestra como el estado anímico de una época que detona una voluntad de forma está anclado sí, al espíritu epocal y generacional, a la condición étnica y geográfica, pero también está anclado al entorno social, económico, político, cultural y filosófico en el que está inmerso el artista. El estudio de la forma no puede separarse de estas constantes que contemplan tanto factores genéricos como factores individuales en el proceso de la creación artística; ambos construyen el relato de la historia del arte.

Sin lugar a duda, estos factores individuales que condicionan la voluntad de forma también fueron tema de debate para la crítica de arte cubano de los cincuenta. Y la manera en que la crítica aborda este tema —cómo lo social, lo político, lo económico, lo cultural y lo filosófico influye en el arte— y pone a circular estas ideas en el campo de la época es a partir de entender que la voluntad de forma se da de dos maneras: abstracto o figurativo, que son dos polos

---

<sup>340</sup> Luis de Soto, *Filosofía II*, 280-281.

opuestos de la creación artística, dos fuerzas antagónicas que mueven la historia del arte. Esta es quizás la propuesta que ambos sectores de la crítica –en defensa y en contra de lo abstracto– asumen con más frecuencia.

Es decir, en el campo de la crítica cubana de los cincuenta hubo una tendencia a relacionar ideologías, sistemas económicos, filosóficos y sociales con tendencias estéticas. Y estas correlaciones que se hacen parten de pensar la voluntad de forma que tiende a la proyección sentimental y la voluntad de forma que tiende al afán de abstracción como dos polos opuestos que respondían a dos tendencias estéticas opuestas, dos ideologías opuestas, dos sociedades opuestas, dos hombres opuestos. Este apunte es esencial porque nos permite entender de dónde viene ese silenciamiento a lo abstracto en los primeros años de la revolución. Teóricamente, viene de entender que la voluntad de forma está condicionada por factores sociales, económicos y políticos, que el estilo responde a esas circunstancias. Como veremos a continuación, lo que sucede en cada uno de los bandos de la crítica de arte que centró su discurso en la polémica abstracción-figuración es que algunos entienden que estas relaciones son unilaterales, es decir, el arte abstracto siempre responde a una ideología capitalista, individualista y clasista. Por el contrario, otro sector entiende que hay sutilezas, que en todos lados lo abstracto no se desarrolla de la misma manera y que, si estos factores condicionan, el resultado no es unívoco siempre. Es posible, por ejemplo, que el arte abstracto mantenga su compromiso social, se vincule con la identidad de los pueblos y construya nación.

Veamos entonces primero el caso de José Antonio Portuondo en el artículo “En busca de la expresión estética de una nación para sí” (1961)<sup>341</sup> donde presenta su manera particular –pero que podemos extender al sector de la crítica de orientación marxista y los miembros del PSP–

---

<sup>341</sup> Esta fue una ponencia presentada en el Primer Congreso de Escritores y Artistas de Cuba que después se publicó en el Boletín de la Embajada de Cuba y en *Lunes de Revolución* en un número especial dedicado al congreso.

de entender la oposición abstracto-figurativo. Portuondo comienza señalando que lo abstracto y lo concreto son categorías estéticas idénticas y válidas, que una u otra predominara en la historia dependía de las circunstancias epocales y de las relaciones recíprocas de producción. “No es justo adoptar tampoco una actitud intransigente y hostil ante manifestaciones artísticas como el abstraccionismo, que expresan una voluntad de forma epocal con absoluta validez, como puede y debe tenerla cualquier manifestación figurativa.”<sup>342</sup> Por demás, consideraba que el arte abstracto cubano no era una moda importada sino una genuina expresión de las angustias nacionales. Además, lo abstracto era una continuidad de las vanguardias y de su tendencia a prescindir de lo real.

Por lo que, en primera instancia, parece coincidir en que lo abstracto y lo figurativo tienen igual validez y cada uno se sucede en la historia en dependencia de las circunstancias epocales que lo originan. Esto lo va a explicar en el caso cubano a partir de un intento por hacer coincidir la historia de Cuba con la historia del arte cubano, señalando tres momentos claves del proceso histórico que llamará: “la nación en sí”, “la nación fuera de sí” y “la nación para sí”. El primero de estos momentos se produce desde finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX, cuando Cuba vive el nacimiento de la “nación en sí”, esto es, el nacimiento del criollo, de una generación nacida en la Isla y que, aunque con tradiciones españolas, se siente diferente a la metrópoli. En el arte eso se traducirá en el predominio de lo concreto sensible: “descubrimiento y revelación de los aspectos externos del país, sus paisajes, sus personajes típicos, lo que diferencia la Isla de la metrópoli. Es el arte criollo, romántico y naturalista [...] una nación en sí que aspira a su independencia expresiva, económica.”<sup>343</sup>

---

<sup>342</sup> Portuondo, José Antonio. “En busca de la expresión estética de la nación para sí”. En *Estética y Revolución* de José Antonio Portuondo, (La Habana: Ediciones UNION, 1963, 57-61), 57.

<sup>343</sup> Portuondo, “En busca”, 57.

El segundo momento de la historia y el arte cubano es para Portuondo la república, la “nación fuera de sí”, la época de la modernidad y el capitalismo. Allí, “la expresión estética se caracteriza por alejarse de lo cotidiano. Se va a la abstracción en busca de una realidad más libre y estable que la colonial. En este momento la abstracción expresa el repudio de una realidad que se sentía ajena y el intento por rescatar una esencia universal y transparente.”<sup>344</sup>

Finalmente, el triunfo revolucionario indicaba la llegada de “la nación para sí”, la nación más auténtica que no se valida a partir de la metrópoli ni se enajena de sí misma como en la república, sino que es capaz de mirarse y reconocerse para sí. Allí entonces sería posible:

Un arte que recobre la *totalidad de lo real* y no solo la apariencia bella de la nación en sí o lo supuesto inmutable como en la nación fuera de sí. Un arte comunicativo y accesible [...] La nueva expresión estética de la nación se ha de oponer al abstraccionismo e integrar con las mejores conquistas de este y con lo más logrado de lo concreto sensible una síntesis de la que emerja una nueva voluntad de forma que exprese la renovada visión de la realidad.<sup>345</sup>

Con ello queda claro que, para Portuondo, ciertamente la historia del arte tenía dos polos y en cada época, a pesar de las preferencias y estilos individuales, primaba una voluntad de forma que era resultado de la experiencia del mundo circundante que tenía el pintor. Por eso hace su recorrido por la historia del arte cubano para mostrar como esas voluntades opuestas han

---

<sup>344</sup> Portuondo, “En busca”, 58.

<sup>345</sup> Portuondo, “En busca”, 59.

fluctuado en la Isla. Durante la colonia primó el arte figurativo o concreto sensible donde hay una primera búsqueda de lo cubano a partir de su distinción con lo español. Durante la república, el arte se separa de la cotidianidad para expresar, desde lo abstracto, su descontento con la realidad circundante y su postura ideológica y capitalista. Finalmente, tras el triunfo de la revolución el arte lo que buscará será acercarse a las masas, comunicar y, si es posible leer entre líneas, el arte en este momento debería responder a la ideología revolucionaria. Para poder comunicar a las masas, el arte debía ser inteligible y eso implicaba que debía oponerse a la abstracción y regresar a lo concreto sensible de una manera renovada.

Desde esta perspectiva, Portuondo deja en evidencia que, aunque existen dos polos en la creación artística y es imposible negar uno de ellos, existe una preferencia por el arte figurativo con respecto al abstracto. Tanto en la colonia como en la etapa postrevolucionaria, lo concreto sensible había implicado una búsqueda de lo cubano y una conexión con la realidad que construye el cause de la historia; mientras que, en la etapa republicana, la abstracción había marcado distancia con la realidad cubana y, por tanto, una pausa en esta búsqueda de lo cubano. Por eso en la época revolucionaria no era admisible una voluntad de forma que tendiera a lo no-figurativo, el arte concreto sensible era el arte por excelencia de la revolución porque era un arte inteligible que conectaba la realidad circundante con una expresión artística comprensible por las masas.

En definitiva, si bien la idea semilla de Worringer de los dos polos está presente en Portuondo, lo cierto es que es notable su preferencia por lo figurativo y la superioridad que marca con respecto a lo abstracto. La superioridad estaba dada en el vínculo de cada una de estas tendencias con el momento histórico y en las maneras en que ellas contribuían a la consolidación de la nación y de la cubanidad. Si el arte no era capaz de incidir y referir la historia de manera comprensible para todos, entonces ese arte no era acorde con la revolución.

El texto de Portuondo dejaba en evidencia que para el sector de la crítica que estaba en defensa de lo figurativo, principalmente los que defendían una postura marxista, lo más importante era la dimensión política de la obra. Ya Marinello lo había señalado en *Conversación con nuestros pintores abstractos*, la abstracción era el resultado de una sociedad capitalista, era una evidencia de las diferencias de clases, era un arte elitista. Por eso, en la Cuba revolucionaria, no había cabida para lo abstracto porque sería un contrasentido.

Los intelectuales del PSP veían las tendencias abstractas como una penetración cultural de los Estados Unidos en América Latina, como un esfuerzo por menoscabar la proyección social del arte y como un enfrentamiento ideológico de la Guerra Fría [...] el arte abstracto como una de las maneras en que el imperialismo norteamericano imponía valores que conspiraban contra la identidad nacional de los pueblos.<sup>346</sup>

Por tanto, para el sector de la crítica de arte que estuvo en defensa de lo figurativo, lo abstracto no solo representaba dos polos opuestos de la creación artística sino dos polos ideológicos, económicos y políticos opuestos. En lo abstracto y lo figurativo se hacía notable en el mundo estético el gran dilema entre socialismo y capitalismo.

Por otro lado, la crítica de arte que está en defensa de la abstracción y los pintores abstractos si asume, al igual que Worringer, que abstracción y figuración son dos polos opuestos, sin jerarquías ni superioridades. Pedro de Oraá, por ejemplo, señala: “La historia del arte es el desarrollo alternativo y dialéctico de ambas direcciones de la expresión –objetividad,

---

<sup>346</sup> Menéndez-Conde, *Trazos en los márgenes*, 190-191.

subjetividad—, necesarias y complementarias, antagónicas o dicotómicas en apariencia.”<sup>347</sup> Ahora bien, este sector de la crítica de arte propone una nueva posibilidad, diferente a la de Worringer, el que sean opuestos no significa que se anulen, es posible que en una misma época convivan simultáneamente ambas voluntades de forma, la que tiende a lo abstracto y la que tiende a lo figurativo, que el sentimiento vital de una y otra se diera al unísono. Desde finales del siglo XX se había vivido una evolución tal en la plástica que había mostrado que era posible, simultáneamente, el mayor hiperrealismo y la más pura abstracción. Con similitud a la propuesta de Ernesto Sábato, algunos críticos cubanos consideraban que era difícil e inconveniente reducir esquemáticamente los postulados de lo abstracto y lo figurativo a un único momento en la historia del arte. Era posible que ambos movimientos se dieran al unísono.

A la idea de que era posible que los dos polos opuestos de la creación convivieran se suma otra propuesta de la crítica cubana. Lo abstracto y lo figurativo, a pesar de ser opuestos, estaban fuertemente vinculados. La proliferación de lo abstracto había reinterpretado lo figurativo porque había hecho que la crítica de arte reactualizara su lenguaje y sus fuentes teóricas y que con ello revisitaran el pasado y el arte representativo. Al respecto Edmundo Desnoes dijo: “El arte no figurativo no solo nos deleita en sí mismo y nos libera de nombrar las cosas sin entenderlas, sino que también nos ayuda a disfrutar a fondo las obras figurativas [...] La comprensión de un pintor como Mondrian, por ejemplo, ayuda a entender a su compatriota Veermer.”<sup>348</sup> Marquina también había señalado refiriéndose a Los Once:

---

<sup>347</sup> De Oraá, Pedro, “Trayecto de los Once” en *Visible en Imisible* de Pedro de Oraá, (La Habana: Letras Cubanas, 2006, 88- 101), 92 (Este texto fue publicado originalmente en *La Gaceta de Cuba*, año 34, No.4, julio-agosto de 1986, 22-25).

<sup>348</sup> Desnoes, Edmundo, “1952-1962 en la pintura en Cuba” en *Pintores Cubanos* de Hurtado Oscar y Edmundo Desnoes (La Habana: Ediciones R, 1962, 29-48), 43 (cita recuperada en Menéndez-Conde, *Trazos en los márgenes*, 84).

Pero en "Los Once" hay, además, como ligando en una razón viva las razones once, una trabajada antinomia, que acaso sea para el tiempo y en el tiempo su interés mayor. Un cierto anhelo consciente o no, más o menos claro y dominante en los sendos casos, de arribar por los caminos del llamado arte abstracto a una concreta plasmación de lo concreto; de entrar por la puerta de lo no figurativo en el mundo mágico de lo objetivo.<sup>349</sup>

Parecía una paradoja, una antinomia, pero, por lo no-figurativo, era posible llegar a lo figurativo. La abstracción abría una nueva posibilidad de conocer lo real, el mundo objetivo. Lo abstracto no estaba desligado arbitrariamente de lo real, sino que su vínculo se establecía desde un lugar diferente al de la representación verosímil.

Por último, en este planteamiento de los dos polos, algunos sostienen, al igual que Worringer y Luis de Soto, que toda la pintura es abstracción y que lo que diferencia a lo abstracto de lo figurativo es la manera en cada tendencia abstrae. Esta idea viene de Worringer quien ya había señalado que el naturalismo se encuentra dentro de la abstracción porque en la representación no se imitan las cosas como se ven sino como están constituidas a partir de las leyes que naturales que las rigen. Las representaciones verosímiles de la realidad se hacen a partir de la abstracción de leyes por las que se ordena la materia orgánica y esto se logra a partir de la curva vegetal. Mientras que lo propiamente abstracto es el resultado de abstraer las leyes que ordenan la materia inorgánica o inanimada, y esto se hace a partir de la geometría. Entonces, en

---

<sup>349</sup> Marquina, Rafael, (*Información*, domingo 19 de diciembre, 1954), (cita recuperada en *Elapso Tempore* de Hugo Consuegra, 125).

cada polo se abstrae de manera diferente y, por tanto, el tipo de línea es diferente con “una fuerza expresiva en sí capaz de transmitirnos los valores orgánicos de la *einfihlung* o los inorgánicos de lo abstracto.”<sup>350</sup>

En el caso cubano, cuando pensaban en las maneras de abstraer del arte, no se centraban exclusivamente en el tema de la línea, sino en la subjetividad. Era subjetiva la perspectiva del artista que pinta tanto como era subjetivo el proceso de creación. Hugo Consuegro, por ejemplo, señala: “Toda forma de pintura figurativa, aún la más fotográfica copia de la realidad, es una abstracción de la verdad objetiva y la añadidura de valores subjetivos que solo son comprendidos por el hombre, y que no tiene nada que ver con la objetividad de la imagen representada.”<sup>351</sup>

Concluamos entonces que, la crítica de arte cubano de los cincuenta que estuvo en defensa de la abstracción jugó un rol esencial en el posicionamiento de la pintura abstracta. La crítica orientó el discurso plástico y la recepción de la obra. No se enfocó exclusivamente en presentar la abstracción como la pureza plástica máxima. Más bien se enfocó en conectar lo abstracto con la realidad cubana del momento. En insertar la abstracción en el sistema de modernización y a la vez en el problema de lo nacional, de lo cubano. Lo abstracto como resultado de las múltiples transformaciones hacia la modernidad que implicaban un cambio de la forma. Lo que señalan críticos como Mario Carreño es que este cambio no es solamente a nivel visual sino también a nivel de conciencia. Y que esos cambios eran también parte de la historia del arte cubano. Por tanto, esos cambios no se hacían para “ser modernos”, para estar al día, como resultado de una moda exterior. Esos cambios formales solo eran posibles porque

---

<sup>350</sup> Raquejo, Tonia: “Wilhelm Worringer el mensajero del arte de fin de siglo y los inicios de la abstracción”, (*Anales de Historia del Arte* No.2. Madrid: Editorial Universidad Complutense, 1990, 193-207), 196.

<sup>351</sup> Consuegra, *Elapso*, 25 (estas palabras originalmente fueron dichas para la revista *Metropol*, New York, Octubre de 1994, en un número dedicado al multiculturalismo y fueron publicadas con el título: “Cultural Identity and Desing”).

ya estábamos dentro de esa modernidad, desde una manera y un ser propio. En consecuencia, la abstracción era parte del relato de la historia del arte cubano y de la modernidad.

## Conclusiones

### Del contrapunto a la semilla

*La criatura de Isla trasciende siempre el mar que la rodea y al que no la rodea [...]*

*Tierra firme llamaban los antiguos a todo lo que no fuera Isla. La Isla es, pues, lo menos firme, lo menos tierra de la Tierra.*

### Poema CI

DULCE MARÍA LOYNAZ

La humanidad ha vivido décadas prodigiosas, décadas puente, décadas fantasmas, décadas bisagras, décadas infames. Hay décadas que nos dejaron la nostalgia de posibles cambios, de mejoramientos fortuitos, de progreso extremo, mientras que otras simplemente pasaron inadvertidas en el tiempo. Cuba experimentó en los años cincuenta una década de profundos enfrentamientos en todas las esferas sociales. Quizás, el enfrentamiento más icónico, fue aquel que comenzó Fidel Castro contra la tiranía de Fulgencio Batista cuando, el 26 de julio de 1953, asalta el Cuartel Mocado en Santiago de Cuba y marca así el inicio definitivo del proceso que devendría en el triunfo revolucionario del 1ro de enero de 1959. Aquella lucha evidenció que la Isla se encontraba en un punto de inflexión, en una coyuntura histórica que atravesaba no solo la situación política, social y económica, sino también el panorama cultural e intelectual.

La situación de jaque que vivía el país en medio del proceso revolucionario era un reflejo evidente de todas las otras tensiones en las que se encontraba inmersa la Isla: de pensamiento,

de prácticas artísticas, de búsqueda de identidad, de lo nacional frente a lo extranjero, de lo propio frente a lo universal. Se trataba para Cuba de una época donde imperaba la disputa, 'el punto contra el punto', eso que Fernando Ortiz llamó contrapunteo. Y, ciertamente, podríamos pensar que todas las décadas de la humanidad están cargadas de sus propios conflictos, que toda cultura puede ser vista como una pugna a muerte sostenida entre contrarios. Sin embargo, lo que interesa en este caso es la manera particular en que se construyen las oposiciones y, yendo un poco más profundo, el origen de dichas oposiciones, las fuentes teóricas y filosóficas de las que provienen.

Socialismo o capitalismo, nacionalismo o internacionalismo, propio o extranjero, tradición o modernidad, academia o vanguardia... Son algunos de los contrapuntos más polémicos de esta década. El ámbito plástico sin duda no escapará a estos debates entre contrarios y a la pugna por hacer prevalecer uno de ellos en detrimento del otro. En el caso específico de Cuba, por ejemplo, vimos como había un debate al interior de la vanguardia, entre la Primera y la Segunda Generación, sobre las maneras de captar y representar lo cubano. En estos años de búsqueda de identidad, donde se creía fielmente que en la plástica era posible encontrar lo genuinamente cubano, habrá un debate sobre cómo conciliar lo foráneo con lo propio, lo moderno con la tradición. La Primera Generación pensaba lo cubano desde una representación auténtica y realistas de aquellos estereotipos que caracterizaban a la Isla como el negro, la multa, el guajiro o la palma. Mientras que la Segunda Generación consideraba que había que salirse de esos estereotipos y anclar lo cubano en sentimientos, emociones, tradiciones y maneras de entender e interactuar con el mundo, lo cubano visto desde una nueva subjetividad.

El asunto se complica un poco más cuando a inicios de la década un grupo de artistas deciden emprender sus propias búsquedas separados de estas generaciones y autodenominándose abstractos. Y entonces se presenta una nueva polémica, el enfrentamiento

entre abstractos y figurativos. La conclusión a la que nosotros hemos arribado en un primer momento es que todos estos debates plásticos que se dan en la década del cincuenta responden a un gran contrapunto de fondo, y es el enfrentamiento entre abstracción-figuración. Es en esta problemática en donde se condensan las preocupaciones plásticas y teóricas de la época. En el debate sobre lo abstracto y lo figurativo se compendian el debate entre todos los contrapuntos que señalamos al inicio: socialismo-capitalismo, nacionalismo-internacionalismo, propio-extranjero, tradición-modernidad, academia-vanguardia.

Ahora bien, la connotación y la fuerza de la polémica plástica abstracción-figuración en la Cuba de los cincuenta se debe en gran medida a que la crítica de arte se hace eco de dicha polémica plástica y amplía el debate. Los críticos harán exponencial la discusión, evidenciarán que se está dando un enfrentamiento de posturas opuestas en el espacio plástico, pero también en el espacio político, social, económico y en el intelectual, teórico y filosófico. En este sentido la crítica de arte jugó un rol esencial en esta década, se trataba de una crítica joven, en formación y con un anhelo y determinación de construir y consolidar el campo teórico y crítico de la Isla; una crítica que se hacía preguntas y buscaba respuestas fuera de la caja. Por tanto, no referían de manera pasiva lo que sucedía en el campo artístico, sino que eran capaces de incidir en este campo, insertar ideas y ponerlas a accionar. Por eso nos hemos interesado en analizar la polémica más importante de la década desde la perspectiva de la crítica de arte, en ella se encuentran las claves para entender las posturas de la época y las fuentes teóricas y filosóficas sobre las que se ampara.

El recorrido que hicimos en la introducción nos demostró como a pesar de ser una polémica tan crucial –para su tiempo y para el futuro del arte cubano– fue un tema soslayado por muchos años en las investigaciones, retomándose a partir de los ochenta y teniendo un punto clave de inflexión en los 2000 con los trabajos de Luz Merino Acosta. Estas investigaciones

abrieron definitivamente los cincuenta y gracias a ellas fue posible delimitar líneas de trabajo, espacios vacíos y deudas pendientes con esta década. Pero, el tema de la crítica seguía siendo un tema necesario de explorar. Y esto apenas se ha logrado recientemente con el trabajo de Ernesto Menéndez-Conde quien, como señala Gerardo Mosquera hace: “una discusión general de la abstracción, sus polémicas, y los debates ideológicos-culturales de la época.”<sup>352</sup> Menéndez-Conde presenta el debate y sustenta cada una de las posturas de la crítica con un trabajo en el que, de manera magistral, teje ideología y estética. Creemos que hoy, después de *Trazos en los márgenes*, podemos decir que conocemos los puntos y las posturas del debate abstracción-figuración en la crítica de arte cubano de los cincuenta, aunque todavía faltan muchos artículos y textos de la época que necesitan ser reeditados y sacados a la luz para continuar sustentando las líneas del discurso crítico.

En este punto se hizo evidente para nosotros que era necesario plantear una nueva pregunta. Si ya conocemos el contexto y el debate, entonces preguntémosnos, ¿en qué ideas se sustentan los argumentos de la crítica? Es decir, ¿cuáles son sus fuentes teóricas y filosóficas?, ¿por qué consideran que abstracción y figuración son dos polos opuestos y no complementarios o consecuentes?, ¿de dónde viene esta idea de presentarlos como contrarios? Por lo que, el debate sobre el arte abstracto, es un detonante que nos lleva a identificar las posturas estéticas y filosóficas del momento. Indagar en esos orígenes nos permite entender la polémica cubana a fondo y, sobre todo, entender cómo la perspectiva teórica-filosófica toma cuerpo, se encarna y se transforma en el pensamiento y la vida de la Isla. Cómo las fuentes teóricas y filosóficas se traducen en debates estéticos, políticos, ideológicos, económicos. En definitiva, conocer las fuentes teóricas permite entender de dónde vienen las ideas con las que se piensan los hechos. Es por eso que decidimos emprender un viaje de regreso a la semilla donde, partiendo desde el

---

<sup>352</sup> Palabras de Gerardo Mosquera para la contraportada de *Trazos en los márgenes*.

final de la historia (el debate), volviéramos a su origen (las fuentes teóricas y filosóficas) para después centrarnos en el espacio del tránsito (la academia y la crítica de arte) donde final y principio se unen de una manera exclusiva.

En ese viaje al origen encontramos que hasta ahora habíamos circunscrito el debate a presentar las oposiciones entre abstracto y figurativo, pero que era posible condensar todos estos enfrentamientos en uno solo. Se estaba pensando el debate como el enfrentamiento entre dos estilos, entre dos ideologías, entre dos sistemas socioeconómicos, pero no se estaba poniendo atención en un aspecto en que los críticos insistían, y es en la raíz de la oposición. El origen de que lo abstracto y lo figurativo fueran contrarios no puede responderse solo argumentando que uno era el arte “identitario” de la cultura estadounidense y por tanto representaba el capitalismo y la división de clases, un arte que rompía con la representación verosímil; mientras que el otro era el arte propio de los pueblos latinoamericanos, entendible para todos y accesible, que mantenía la representación de los objetos y fenómenos de la realidad. El origen de la oposición estaba en que respondían a circunstancias filosóficas diferentes, a cosmovisiones distintas que hacían que la forma cambiara, respondían a voluntades artísticas diferentes. No había superioridad o jerarquías entre ellas, era imposible, porque respondían a patrones distintos, ambas habían existido siempre.

Y así llegamos al principio de nuestra historia, al vientre materno y a una de nuestras hipótesis más importantes: las fuentes teóricas y filosóficas de la polémica abstracción-figuración en la crítica de arte cubano de los cincuenta se encuentran en la idea de la voluntad de forma, en la perspectiva que propone la teoría de Whilhem Worringer y en el pensamiento alemán que se enfocó en el estudio del arte más allá de lo histórico-formal o del esencialismo hegeliano. Una línea de pensamiento filosófica, estética e histórica que buscó entender el arte a partir de la

percepción y del proceso creativo. La esencia del arte anclada a la creación artística y cómo esa creación se relacionaba con lo real.

Los críticos cubanos, desde sus posturas en favor o en contra de lo abstracto, estaban entrando a un debate ya existente en la historia del arte. Presentan lo abstracto y lo figurativo como opuestos en todos los sentidos, estéticos, filosóficos, ideológicos, culturales. Pero, nuevamente, ¿de dónde viene la idea de la oposición? El origen está en las fuentes teóricas y filosóficas en las que se forma y con las que tiene contacto dicha crítica. Cuando se piensa la creación artística desde la voluntad de forma, se entiende que el arte puede tender a lo orgánico o lo inorgánico en dependencia del estado anímico, del sentimiento vital de una época y de una generación. En esta primicia –la voluntad de forma responde a un sentimiento vital– es en la que se anclan el resto de las oposiciones, es, digámoslo así, la oposición madre.

En este punto es crucial para nosotros señalar que, a pesar de lo que algunos investigadores apuntan que las teorías de la percepción, la empatía, la voluntad de forma, el pensamiento de Wölfflin, Riegl y Worringer si eran conocidas en la academia y en la crítica de arte de los cincuenta, se suele considerar que este conocimiento era muy genérico y, desde nuestro punto de vista, no se le da el peso que tuvo en la época. Menéndez-Conde, por ejemplo, en un artículo que titula “Tempranas discusiones sobre la abstracción en Cuba” (2018), escrito para *Hyper Media Magazine*, señala en una nota a pie de página:

No es improbable que algunos intelectuales cubanos leyeran a Worringer directamente del alemán, pero es plausible pensar más bien que se apoyaron en las ideas de Ortega y Gasset, quien seguía al historia del arte sin citarlo [refiriéndose a las ideas del texto “La deshumanización del arte”] [...] El crítico

norteamericano [T.S. Eliot] no reparó en la importancia que tuvo Worringer sobre las concepciones estéticas de Ortega y, por medio del pensador español, sobre la crítica de arte y las ideas estéticas en América Latina.<sup>353</sup>

Ciertamente las ideas de Ortega y Gasset tuvieron mucha fuerza en la época y fue de los autores más leídos por la intelectualidad cubana. Pero, con esta investigación hemos demostrado que sí, la crítica y la academia conocía de primera mano las teorías de Worringer sobre la abstracción y las propuestas de la voluntad de forma. Los que no leyeron sus originales en alemán conocieron la versión española del 53 y las traducciones directas que hizo Luis de Soto a fragmentos que consideró importantes del libro, así como todo el trabajo teórico-metodológico que desarrolla en *Filosofía de la historia del arte*. La figura de Luis de Soto, sus libros y su trabajo en los seminarios y clases impartidas en la Universidad de La Habana que formaron a gran parte de esta generación de críticos de arte demuestra que este pensamiento teórico y filosófico estaba latente en la Isla a conciencia.

Ahora bien, para nosotros ha sido esencial señalar que, si bien es evidente y demostrable que la crítica cubana tenía contacto con estas fuentes teóricas y filosóficas, uno de los aspectos más interesantes consiste en desentrañar las maneras en que se asumieron y modificaron dichas propuestas en la Isla. Desde la academia Luis de Soto armó un pensamiento teórico que le permitió a la crítica entender la voluntad de forma como el resultado de un estado anímico, si, pero también la voluntad de forma condicionada por factores nacionales (geográfico, social, racial), temporales (época, edad, generación) y personales (artista, ambiente). Y esos matices en

---

<sup>353</sup> Menéndez-Conde, Ernesto. “Tempranas discusiones sobre la abstracción en Cuba”. (*Hyper Media Magazine*, septiembre 2018). Disponible en: <https://www.hypermediamagazine.com/arte/artes-visuales/tempranas-discusiones-sobre-la-abstraccion-en-cuba/>

la voluntad de forma son los que, llevados al espacio del debate, hacen que la polémica cubana tenga un modo de darse particular. Cuando entendemos las fuentes teóricas y filosóficas del debate entonces encaja perfectamente el hecho de que un sector de la crítica de arte piense que “el paisaje” es lo cubano y que otro sector considere que es “el color del paisaje” lo que es lo cubano. Ambos anclados en lo geográfico, pero desde diferentes perspectivas. Esos matices que condicionan la voluntad de forma, y que tan bien supo teorizar Luis de Soto, fueron la base sobre la que se sustentó el contrapunto plástico e intelectual de la época.

Por lo último, vale la pena no perder de vista que el hecho de indagar en las fuentes teóricas y filosóficas de esta polémica nos permite comprender a fondo las implicaciones de estos debates en su momento y cómo repercutieron en la historia y la crítica del arte cubano, la relevancia de esta polémica en los cincuenta y cómo abrió el campo a las polémicas de los sesenta del arte cubano. Como afirma Menéndez-Conde: “Nunca se insistirá lo suficiente en la importancia que tuvieron estos problemas en el devenir de la cultura nacional. La revolución cubana heredó el horizonte estético de los cincuenta. Sin la vitalidad que tuvo dicho horizonte resulta difícil comprender el panorama artístico de la década siguiente, con su pluralidad y sus debates culturales.”<sup>354</sup> Por ejemplo, la polémica sobre lo abstracto, en los primeros años de la revolución se tradujo a un debate sobre la función social del arte, a cómo la creación artística aportaba e incidía en el proceso revolucionario. Y aunque esta polémica era inherente ya al arte cubano, — desde las vanguardias había estado vigente— es en la década del cincuenta, dentro del debate abstracción-figuración, cobró su máximo esplendor.

Y es aquí donde abrimos la posibilidad a una nueva hipótesis, la década del cincuenta como década semilla, los contrapuntos de estos años son el inicio de los enfrentamientos que se darán en las siguientes décadas del siglo. Durante toda la investigación hemos sustentado que el debate

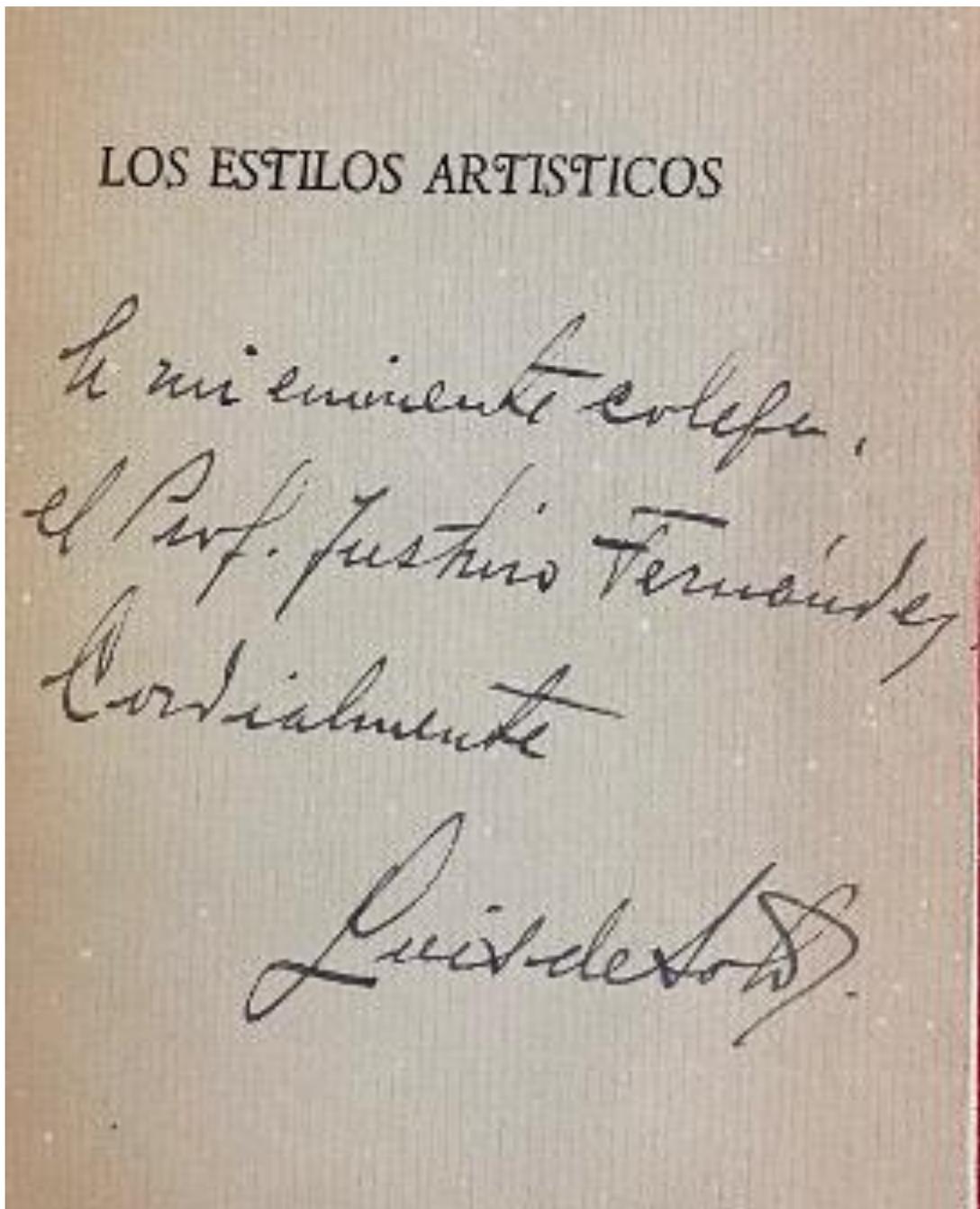
---

<sup>354</sup> Menéndez-Conde, *Trazos en los márgenes*, 115.

abstracción-figuración dentro de la crítica de arte de los cincuenta es el final de la historia, lo hemos considerado como punto de partida para regresar al origen (las fuentes teóricas y filosóficas). Quizás ha sido así por el peso que ha tenido en la historia de Cuba el triunfo de la revolución, que marcó desde siempre el cierre de una etapa y el principio de algo completamente nuevo. Pero estos cortes no son tajantes y, definitivamente, aquellas preocupaciones artísticas y estéticas de los primeros años revolucionarios tienen un origen en la década anterior.

Así como en *Viaje a la semilla* la muerte de Marcial es el final y a la vez el punto de partida, la polémica abstracción-figuración en la crítica de arte cubano de los cincuenta es un falso final. Proponemos considerar ese debate como un inicio, hay un origen en los cincuenta precisamente porque en esta década se consolida teórica y filosóficamente, pero también en la práctica a partir de la crítica de arte, el debate sobre las voluntades artísticas y sobre lo que las determina, sobre los procesos creativos, la función del arte, la relación arte-vida, arte-sociedad, arte-política. Hay un primer origen en esta década y está dado porque en ella se encuentran las fuentes teóricas y filosóficas del debate artístico e intelectual cubano. Y hay un segundo origen, estas fuentes, una vez que respaldan el debate, abrirán paso a las discusiones del por-venir del arte cubano. Todas las preocupaciones de los cincuenta se ampliarán con nuevas variantes y dimensiones en las décadas siguientes. Su origen siempre estará en aquel vientre materno, en aquella edad de oro, la década bisagra, de contrapuntos, la década semilla, en aquellos controversiales cincuenta.

ANEXOS



**Anexo 1**

Dedicatoria a Justino Fernández de *Los estilos artísticos* por Luis de Soto. Colección del Instituto de Investigaciones Estéticas.

Al Justino Fernández  
afectuosamente

Luis de Soto.

A R S

RESUMEN DE UN CURSO DE HISTORIA DEL ARTE

**Anexo 2**

Dedicatoria a Justino Fernández de *Ars* por Luis de Soto. Colección del Instituto de Investigaciones Estéticas.

## BIBLIOGRAFÍA

### Textos citados:

- Acha, Juan. *Las culturas estéticas de América Latina*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- Alvarez, Mariola V. y Franco Ana M. "Introduction". En *New geographies of abstract art un postwar Latin America*. New York: Routledge, 2019. Kindle e-book.
- Carreño, Mario. "El factor moral de la pintura abstracta". *Arte Cubano* No. 3, 2001: 23-26.
- Capote, Leonel. "José Lezama Lima y la pintura cubana". En *La visualidad infinita, José Lezama Lima*, Selección de Leonel Capote. La Habana: Letras Cubanas, 1994, 17-65.
- Clark, T.J. "Sobre la historia social del arte". En *La imagen del pueblo. Gustav Courbet y la revolución de 1848*. Barcelona: G.Gili, 1981: 9-22.
- Castro, Fidel. *La historia me absolverá*. La Habana. Impreso por Méndez y Cia. Disponible en: [https://bna.h.inah.gob.mx/bnah\\_lazaro\\_cardenas/uploads/E4\\_D124\\_FF1\\_18.pdf](https://bna.h.inah.gob.mx/bnah_lazaro_cardenas/uploads/E4_D124_FF1_18.pdf)
- Consuegra, Hugo, *Elapso Tempore*. Miami: Ediciones Universal, 2001.
- Darié, Sandú: "Estructuras Pictóricas." *Arte Cubano*, No. 3, 2001: 15.
- De Juan, Adelaida. "La plástica en Cuba en 1953." En *Pintura Cubana. Temas y variaciones*. La Habana: Ediciones UNEAC, 1978: 55-59.
- De Oraá, Pedro. "Actualidad del arte abstracto." *Arte Cubano*. No 2, 2008.
- Guzmán, Jorgelina. "Actores gubernamentales de la política cultural cubana entre 1949 y 1961". *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 10 (1), 2012, 275-270.
- Luis de Soto, Luis. *Filosofía de la Historia del Arte (Apuntes)* Tomo I. La Habana, 1943.

- \_\_\_\_\_ *Filosofía de la historia del arte (Apuntes)* Tomo II. La Habana, 1947.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.
- Fandiño, Roberto. "La pintura". En *Revista nuestro tiempo. Compilación de trabajos publicados*, Selección de Ricardo Hernández Otero. La Habana: Letras Cubanas, 1989, 333-338.
- Fernández, Inés: "Notas sobre la recepción de Worringer en América Latina". Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, mayo 2018: 3. Consultado en: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/armiliar/article/view/610>
- Fernández, Justino. "Filosofía de la historia del arte, de Luis de Soto." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 5(19), 2012: 121-125.
- Gaztelu, Angel. "Carta de Mons. Angel Gaztelu Gorriti a Aimée Labarrere, 31 de mayo 2000, Miami, Florida". En *La revista Orígenes y la vanguardia cubana*. Coordinación editorial: Lucinda Gutiérrez. Madrid: D.G.E. Ediciones/Turner, 2000.
- Grebing, Helga. "Prólogo". En *Abstracción y Naturaleza*. Trad. Javier Ledesma. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016, 7-13.
- Hurtado, Oscar. "Seis escultores". *Orígenes*, Año 1, No.2, Verano 1944, 43-45.
- Labarrere, Aimée y Gorches Gabriela, "Introducción". En *La revista Orígenes y la vanguardia cubana*. Coordinación editorial: Lucinda Gutiérrez. Madrid: D.G.E. Ediciones/Turner, 2000, 13-15.
- Lezama, José y Rodríguez, José: "Editorial". *Orígenes*, Año 1, No.1, Primavera de 1944, 5-7.
- Marambio, Matías. "Campo intelectual y artes visuales: Marta Traba y la formación de una crítica artística latinoamericana." (Diciembre, 2013). Disponible en:

[http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/117181/Marambio%20Mat%e3%a1%20adas\\_2013.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/117181/Marambio%20Mat%e3%a1%20adas_2013.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (Consultado 1 de junio 2021).

- Marinello, Juan. *Conversación con nuestros pintores abstractos*. La Habana: Imprenta Nacional de Cuba, 1961.
- Menéndez-Conde, Ernesto. Tesis doctoral: "Arte abstracto e ideologías estéticas en Cuba". Carolina del Norte: Duke University, 2009. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/79926970/Ernesto-Menendez-Conde-Arte-Abstracto-e-ideologias-en-cuba> (Consultado 1 de junio 2021).
- \_\_\_\_\_. *Trazos en los márgenes. Arte abstracto e ideologías estéticas en Cuba I*. Madrid-NY: Ediciones Dador, 2019.
- Menéndez-Conde, Ernesto: *Trazos en los márgenes: arte abstracto e ideologías estéticas en Cuba II*. New York: Ediciones Dador, 2020.
- Merino, Luz. *Espacios crítico habaneros del arte cubano: la década de 1950*. La Habana: Editorial UH, 2015.
- \_\_\_\_\_. "Informar y describir los cincuenta". *Arte Cubano*, No.3, 2008: 42-48.
- \_\_\_\_\_. "Orígenes: otra cara de la modernidad". En *La revista Orígenes y la vanguardia cubana*. Coordinación editorial: Lucinda Gutiérrez. Madrid: D.G.E. Ediciones/Turner, 2000, 23-28.
- Öhlschläger, Claudia. "Introducción". En *Asbtracción y Naturaleza*. Trad. Elisabeth Siefer. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016, 15-58.
- Oraá, Pedro. "Trayecto de los Once". En Pedro de Oraá, *Visible en Invisible*. La Habana: Letras Cubanas, 2006: 88- 101.

- Payró, Julio. "La pintura moderna y el medio en que se desarrolla". *Ciclón*, La Habana, Vol 1, No. 6, noviembre 1955: 49-55.
- Pedroni, Juan Cruz. "Worringer en castellano: (re)leer, traducir, editar". En Separata, Editores, escritores y artistas en revistas del siglo xx. Año xviii, No.26, Rosario, CIAAL/UNR. Septiembre 2020, 103-129. Disponible en: [https://www.academia.edu/44311817/Worringer\\_en\\_castellano\\_re\\_leer\\_traducir\\_editar](https://www.academia.edu/44311817/Worringer_en_castellano_re_leer_traducir_editar). Consultado: 30 de noviembre, 2021.
- Pino, Carina. "Vidal, Corratge y Oraá: el camino de la abstracción." *Revolución y Cultura* No.1, 1999: 23-29.
- Pogolotti, Graziella. *Dinosauria soy*. La Habana, Ediciones UNION, 2011.
- \_\_\_\_\_. "La pintura abstracta y la dictadura" En *Experiencia de la crítica*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2003: 19-22.
- \_\_\_\_\_. "Los Once en el viraje de los cincuenta". *Revolución y Cultura*, No.1, Febrero,1999. Recuperado en: [http://www.lajiribilla.co.cu/2011/n506\\_01/506\\_07.html](http://www.lajiribilla.co.cu/2011/n506_01/506_07.html).
- \_\_\_\_\_. "Las estrategias de un crítico". En *Las estrategias de un crítico, antología de la crítica de arte de Guy Pérez Cisneros*. Selección y Notas de Luz Merino Acosta. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2000.
- Portuondo, José Antonio. "En busca de la expresión estética de la nación para sí". En *Estética y Revolución* de José Antonio Portuondo La Habana: Ediciones UNION, 1963: 57-61.
- \_\_\_\_\_. Portuondo, José Antonio, "La galería nuestro tiempo". En *Revista nuestro tiempo. Compilación de trabajos publicados*, Selección de Ricardo Hernández Otero. La Habana: Letras Cubanas, 1989, 91-98.

- Raquejo, Tonia. “Wilhelm Worringer el mensajero del arte de fin de siglo y los inicios de la abstracción”. *Anales de Historia del Arte*, No.2, Madrid: Editorial Universidad Complutense, 1990: 193-207.
- Rodríguez Feo, José. “El dilema de nuestra pintura.” *Ciclón*, Vol. 2, No.2, La Habana. noviembre 1956: 84-86.
- Rodríguez, José. “George Santayana: crítico de una cultura”. *Orígenes*, Año 1, No.1, Primavera de 1944, 35-38.
- Rojas, Rafael, *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- \_\_\_\_\_. “Hojea Orígenes”. Rialta, 23 de marzo de 2018. Disponible en: <https://rialta.org/hojear-origenes/>. Consultado: 28 de septiembre del 2021.
- Sábato, Ernesto. “El arte abstracto de nuestro tiempo”. *Ciclón*, La Habana, Vol.1, No.1, enero 1955: 9-15.
- Sarduy, Severo. “Pintura y Revolución”. *Lunes de Revolución*, No. 31, 12 de octubre de 1959, 3-4. Recuperado en: <https://rialta.org/pintura-y-revolucion/>,
- Schapiro Meyer. "Nature of abstract art." en *Microhistorias y macromundos* Vol. 3. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2011: 21-62.
- Steiner, Mara, “Revista Orígenes de Arte y Literatura Cubana (1944-1956): hacia la conformación de un espacio crítico, de circulación y convergencia”. *Líndes. Estudios sociales del arte y la cultura*. Año 1, No1., Buenos Aires: Diciembre 2010.  
Disponible en:  
[http://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero1/nro1\\_art\\_Revista\\_Origenes\\_%20Mara\\_Steiner.pdf](http://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero1/nro1_art_Revista_Origenes_%20Mara_Steiner.pdf) Consultado: 2 de noviembre 2021

- Texidor, Joaquín. “Cómo viven y trabajan nuestros pintores.” *Arte Cubano*, No.3, 2008: 18-20.
- \_\_\_\_\_ “¿Existe una crisis en la escultura?” *Arte Cubano*, No. 3, 2001: 20-21.
- Traba, Marta. *El museo vacío*. Bogotá: Ediciones Mito, 1958.
- Vega, Elsa. “De aquellos muchachones años de las Antillas”. En catálogo *Uno, dos, tres... ¡Once!*. La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes, 11 de julio al 14 de septiembre del 2003.
- Vitier, Cintio. “Pensamiento de una pintura”. En *La revista Orígenes y la vanguardia cubana*. Coordinación editorial: Lucinda Gutiérrez. Madrid: D.G.E. Ediciones/Turner, 2000.
- Worringer, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016.

#### **Textos Consultados:**

- Barr Jr., Alfred H. *Cubism and Abstract Art*. New York: Museum of Modern Art, 1936.
- Blom, Ina. "The logic of the trailer. Abstraction, style and sociality in contemporary art". en *Microhistorias y macromundos* Vol. 3. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2011: 73-90.
- Bourdieu, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor: 2002.
- Castellanos, Israel. "Otro salón que tuvo su antisalón". *Revolución y Cultura*, No.1, enero-febrero 2007: 34-42.
- \_\_\_\_\_ "Una bienal que tuvo su antibienal". *Revolución y Cultura*, No.4, octubre-noviembre-diciembre 2006: 51-56.

- \_\_\_\_\_ "La otra y casi olvidada Bienal de La Habana". *Revolución y Cultura*, No.3, julio-agosto-septiembre, 2006: 21-26.
- Coronil, Fernando. "Transculturation and the politics of theory: countering the center, cuban counterpoint" Introducción a *Cuban counterpoint. Tobacco and sugar* de Fernando Ortiz. Durham and London: Duke University Press, 1995.
- Gillick, Liam. "Abstract". En *Microhistorias y macromundos* Vol. 3. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2011: 157-166.
- Gómez Sicre, José. "La plástica cubana actual". *Noticias del arte*, No. 11, octubre-noviembre 1953: 2.
- Graziella, Pogolotti. *Polémicas culturales de los sesenta*. (Selección y Prólogo de Graziella Pogolotti. La Habana: Letras Cubanas, 2006.
- Guilbaut, Serge. *How New York stole the idea of modern art*. Chicago: The University of Chicago, 1983.
- Halley, Peter. "Abstraction and culture". En *Microhistorias y macromundos* Vol. 3. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2011: 63-72.
- Hurtado, Oscar y Edmundo Desnoes. *Pintores cubanos*. La Habana: Ediciones R, 1962.
- Lütticken, Sven. "Living with abstraction". En *Microhistorias y macromundos* Vol. 3. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2011: 91-112.
- Martínez, Raúl. *Yo Publio. Confesiones de Raúl Martínez*. La Habana: Letras Cubanas, 2007.
- Merino Acosta, Luz. (Selección e introducción) "Dossier La República". En *Arte Cubano*, No.3, 2001: 26-28.
- Oraá, Pedro. "Vigencia y continuidad de la pintura abstracta". En *Visible e invisible*. La Habana: Letras Cubanas, 2006: 320-331.

- \_\_\_\_\_ "Corratge y la notación plástica". En *Visible e invisible*. La Habana: Letras Cubanas, 2006: 227-230.
- \_\_\_\_\_ "Noticia comentada sobre la Galería Color-Luz". En *Visible e invisible*. La Habana: Letras Cubanas, 2006: 101-109.
- \_\_\_\_\_ "Una experiencia plástica: los Diez Pintores Concretos". En *Visible e invisible*. La Habana: Letras Cubanas, 2006: 110-131.
- \_\_\_\_\_ "Actualidad del arte abstracto". *Arte Cubano*, No.2, 2008: 21-26.
- Ortega y Gasset, José. "La deshumanización del arte." En *Obras completas*. Madrid: Revista de Occidente, Tomo III, Sexta Edición, 1966.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Ciencias Sociales, 1983.
- Portuondo, José Antonio. "Una exposición insurgente". En *Estética y Revolución* de José Antonio Portuondo. La Habana: Ediciones UNION, 1963:13-16.
- \_\_\_\_\_ "La Galería de «Nuestro Tiempo»". En *Estética y Revolución* de José Antonio Portuondo. La Habana: Ediciones UNION, 1963: 17-23.
- \_\_\_\_\_ "Revolución y Artes Plásticas". En *Estética y Revolución* de José Antonio Portuondo. La Habana: Ediciones UNION, 1963: 51-55.
- \_\_\_\_\_ "Sobre la crítica y el acercamiento recíproco de los artistas y el pueblo". En *Estética y Revolución* de José Antonio Portuondo. La Habana: Ediciones UNION, 1963: 63-77.
- \_\_\_\_\_ "Más sobre la crítica". En *Estética y Revolución* de José Antonio Portuondo. La Habana: Ediciones UNION, 1963: 79-85.
- \_\_\_\_\_ "Dos artistas abstraccionistas y un discurso de Jruschov". En *Estética y Revolución* de José Antonio Portuondo. La Habana: Ediciones UNION, 1963: 88-92.

- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.
- *Revista Cubana de Filosofía*. Disponible en:  
<https://www.filosofia.org/hem/med/m033.htm>
- Romero Brest, Jorge. *¿Qué es el arte abstracto?*. Buenos Aires: Editorial Columbia, 1953.
- Suárez Solís, Rafael: "Plástica cubana contemporánea II". *Diario de la Marina*, Sección "De las Letras y las Artes", 3 de febrero 1954, pág.4.
- \_\_\_\_\_. "Noticias del mundo literario y plástico". *Diario de la Marina*, 1 de febrero 1954: 4A.
- Texidor, Joaquín. "«Composiciones de Sandú Darié» en el Lyceum". *Diario de la Marina*, 2 de octubre de 1949: 48.
- \_\_\_\_\_. "Los Once". *Arte Cubano*, No.3, 2001.
- Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1973.
- Worringer, Wilhelm. *Empathy and abstraction. A contribution to the Psychology of style*. Chicago: Elephant Paperbacks, 1997.

