

CUB
1968
10 & 3

1868
1968

PINTURA
COLONIAL
CUBANA

19 Oct. 1968

PINTURA COLONIAL CUBANA

MUSEO NACIONAL

PALACIO DE BELLAS ARTES

OCTUBRE DE 1968

CONSEJO NACIONAL DE CULTURA

1868 / 1968 cien años de lucha

A fuerza de repetir la frase "Pintura Colonial Cubana", se ha dejado de ver que encierra una antinomia irreductible. En Cuba y en lo que a artes plásticas se refiere, colonia y cubanía son términos excluyentes. Por diferentes razones —el carácter de simple estación de tránsito, la carencia de raíces indígenas, el régimen esclavista y la proximidad de los Estados Unidos de Norteamérica, entre otras— se acentúan en nuestro país las características coloniales que impedirán el surgimiento de escuelas pictóricas como las de Quito, el Cuzco o México, que darán lustre a los virreinos de la Tierra Firme Americana; razones que retardarán igualmente el proceso de integración nacional.

Las artes plásticas nacen en Cuba marcadas con el hierro infamante de la discriminación. En su "Memoria sobre la vagancia en la Isla de Cuba", de 1830, José Antonio Saco señala que por "un trastorno funesto de las ideas sociales" los oficios —entre ellos el de pintor— son considerados por la naciente burguesía criolla como "ocupaciones degradantes". "En tan deplorable situación, ya no era de esperar que ningún blanco cubano se dedicase a las artes —añade— pues con el sólo hecho de abrazarlas, parece que renunciara a los fueros de su clase; así fue que todas vinieron a ser el patrimonio exclusivo de la gente de color, quedando reservadas para los blancos las carreras literarias y dos o tres más que se tenían por honoríficas". Así lastrada en su nacimiento, la "pintura colonial cubana" apenas levantará vuelo a lo largo de su trayectoria. Si la juzgamos desde el punto de vista de las metrópolis su mediocridad será evidente y su cubanía exigua. José Nicolás de la Escalera y Vicente Escobar, mulatos ambos, polarizan desde su inicio las dos corrientes que Guy Pérez de Cisneros, antes que nadie señala en el curso de nuestra evolución pictórica: una corriente académica que fluirá ininterrumpidamente hasta la República mediatizada y una corriente popular, costumbrista, realista, de temática cubana, que entroncará con el movimiento pictórico contemporáneo surgido aproximadamente en 1925. José Nicolás de la Escalera —pintor de sacristía, como acertadamente le llamara José Antonio Portuondo— sería el punto de partida de la primera corriente y Vicente Escobar —retratista de capitanes generales y burgueses de alto copete— lo sería de la segunda.

En la tendencia académica se inscriben los segundones de la pintura europea que desempeñaron sucesivamente, a partir de Vermeer, la dirección de la Academia de San Alejandro, fundada en 1818, los cubanos que ocuparon el cargo y sus epígonos, así como los paisajistas románticos. En la tendencia en que a través de la temática asoma tímidamente el rostro de Cuba,

figuran los grabadores cubanos y extranjeros, Víctor Patricio de Landaluze y los anónimos artistas gráficos de la industria tabacalera.

Vermay, primer director de la Academia, introduce el neoclasisismo davi-diano, del cual es apenas una vaga sombra. Cuesta trabajo, en verdad, imaginar al pintor del retrato de la familia Manrique de Lara emulando en París con el poderoso autor de "La Muerte de Marat". Para discípulo de David, le falta estatura. Su verdadera dimensión la adquiere dentro del marco en que le conocemos: Cuba, colonia española, a comienzos del siglo XIX. Entonces, sus deficiencias, sin dejar de serlo, lo hacen casi un primitivo. Y es así que este mediocre pintor francés, por encima de su rigidez y petulancia académicas, puede dar en su citado retrato familiar una nota que no oiremos resonar en tanto pintor de historia ajena, de escenas mitológicas o de mala literatura plástica que jalonarán el camino de nuestra Academia.

Esto que sucede con el soi-disant discípulo de David, guarda semejanza con el caso del supuesto pariente pobre de Goya, Vicente Escobar. Escobar jamás logrará dibujar unas manos correctamente, jamás logrará variar la estereotipada pose de tres cuartos de perfil y mucho menos se aventurará en una composición. No obstante los oropeles que rodearán su nombre en la metrópoli, es bien difícil que en una selección rigurosa pudiera colgar un cuadro de la Real Academia de San Fernando. No hay que olvidar que Vermay no contó con él para nada en la fundación de la Academia. Sin embargo, sus destinos se entrecruzan misteriosamente. A Vermay la casaca neoclásica le viene ancha en la colonia, a Escobar le salen sobrando los faldones de Goya. El habanero es lo que, violentando un poco la expresión de actualidad, pudiera clasificarse como un producto del subdesarrollo. El francés, nativo de una metrópoli en que la burguesía inicia su ascenso triunfal, es una medianía artística que halla su encaje natural en una colonia española subdesarrollada. Escobar, ateniéndose a fijar en el lienzo las figuras de la burguesía colonial criolla y de las altas jerarquías militares y burocráticas, logra, a pesar de sus incorrecciones o tal vez por ellas mismas, un sabroso desfile de retratos que vendrán a ser los cimientos en que se afincará la más fértil vertiente de nuestra pintura.

La situación geográfica de Cuba, "Llave del Golfo y antemural de las Indias", ha atraído la atención, ya desde el siglo XVII, de grabadores holandeses, ingleses y franceses que, durante las contiendas bélicas de las metrópolis coloniales europeas ilustran hechos de armas de escuadras navales o combates de piratas en escenarios de fábula tropical. La toma de La Habana

por los ingleses en 1762 produce, debido a la presencia en los contingentes británicos de dos testigos oculares, Serres y Durnford, las primeras imágenes verídicas de nuestra isla. Y ya en pleno siglo XIX son numerosos los grabadores extranjeros, que transeúntes o residentes, vuelcan su mirada curiosa sobre la abigarrada realidad que los circunda y nos van entregando, sin pretensiones estéticas, como parte de su oficio, con pupila tal vez un poco externa y distanciada pero honesta y veraz, fragmentos de nuestro vivir como colonia. Frente a la pretenciosa oquedad de la Academia, a su persistente escapismo a través del episodio histórico extraño, las socorridas escenas mitológicas, los retratos oficiales o el algodonoso paisaje inevitablemente crepuscular, los grabadores atentos a su circunstancia ambiental, van perfilando, borrosamente, sin proponérselo apenas, el huido rostro del hombre y el paisaje cubanos. En alguno de ellos, como en Mialhe, se dará el curioso fenómeno de una personalidad escindida en las dos vertientes: la académica y la popular. No es necesario decir cuál de los dos aspectos de su obra ha sobrevivido. En distintos momentos y situaciones, Garneray, Mialhe, Laplante, el cubano Barañano, entre otros, y los grabadores anónimos de las cajas de tabacos, irán forjando laboriosamente una obra de innegable significación.

El ascenso de la burguesía nativa en la primera mitad del siglo XIX lleva implícito un antagonismo de intereses con la metrópoli hispana. Pero así como ésta permanece en un atraso feudal, la burguesía criolla andará con el tobillo trabado por un grillete que lastrará su total expansión: la esclavitud. Será una burguesía incolora, vacilante, subdesarrollada. Jamás alcanzará los altos niveles de una burguesía capitalista. Hasta donde lo permitan sus fuerzas dará paso a un movimiento cultural constelado por las figuras de algunos de nuestros hombres mayores. Cuando su sector más radical entre en colisión con la metrópoli iniciando la gesta del 68, desempeñará su último papel como clase determinante en el progreso del país. A partir de entonces será reformista, anexionista, autonomista, cómplice e instrumento de la penetración imperialista.

Ya antes del 68 irá tomando auge en la literatura el género costumbrista. Ha sido señalada en el costumbrismo una actitud criticista. En él, a resguardo de la censura, se volcará veladamente el anhelo emancipador. Las publicaciones periódicas de la época contarán con algunos nombres de significación en nuestras letras como cultivadores del género. Naturalmente el sector español o españolizante gozará de una libertad en la agresión anticubana que no le será doble emplear a los agredidos. Ya en plena guerra,

el vasco Víctor Patricio de Landaluze mostrará su españolismo cavernario en una andanada soez de caricaturas insultantes. En tanto, los pintores de la academia seguirán impasiblemente su tejer y destejer de batallas de Champigny, Medeias alegóricas, raptos de Dejanira, efigies de mandones, promesas, y crepúsculos y más crepúsculos. De estos pintores Chartrand, Peoli, Collazo, Menocal, poseen indudable calidad y algunos participaron en la contienda, del lado cubano, en una u otra forma, desde el exilio, impuesto o voluntario, hasta la presencia en la manigua insurrecta. Pero su pintura permanecerá disociada de sus ideales políticos. Los intentos de plasmar en el lienzo episodios y figuras de las guerras de independencia pertenecen ya a la era republicana.

Retrocediendo al momento en que Víctor Patricio de Landaluze da muestras de un integrismo cerril, rabiosamente anticubano, en sus caricaturas políticas, tenemos delante una de las mayores paradojas de nuestra evolución pictórica. Este vasco, vecino de Guanabacoa, en tanto libra sus furiosas campañas periodísticas contra los cubanos que alimentan el ideal separatista, va fijando en óleos y acuarelas de pequeñas dimensiones cuanto abarca su pupila de pintor. Retoma, con mayor pericia, las escenas de costumbres y tipos populares que fueron apareciendo en los distintos grabadores. Sus caleseros, mulatas, guajiros, apresados en actitudes cotidianas, habitantes de un mundo pintoresco y feliz, rezumante de color y sabor, están observados con acuidad levemente irónica, por su costado más externo. Aparentemente alejada de lo político, la obra pictórica de Landaluze está denunciando una actitud tan política como la de sus caricaturas, sólo que de signo opuesto. Estos alegres e indolentes personajes, pregonando el goce de vivir bajo el sol de la "siempre fiel Isla de Cuba", hacen innecesaria la guerra. Perturbar esa vida idílica sería poco menos que un crimen, o tal vez más. Sin embargo, a pesar del señor Coronel de las Milicias de Guanabacoa, creador de ese mundo, esos personajes y escenas populares, sean cuáles fueren las intensiones del pintor, plasman, no obstante sus limitaciones, un fragmento de vida cubana con mayor significación para nosotros que todos los escapismos académicos de mayor empaque estetizante. Es esa mirada de Landaluze, posada siempre sobre una realidad en la que vive inmerso, el puente por el que el ciclo abierto con Escobar y los grabadores cubanos y extranjeros se unirán a la generación que en los alrededores del año 1925 iniciará en nuestro país la revolución pictórica. Esta generación comenzará volcando también sobre su tierra esa mirada cordial e implacable conque se desentraña un mundo recién descubierto.

Jorge Rigol

Jefe Dpto. de Investigación
Museo Nacional