

2 Reynaldo González y una notable edición de Cecilia Valdés o La Loma del Ángel

Margarita Mateo Palmer / En el cumpleaños ochenta del gran escritor, editor, amigo, fundador de una de las épocas de *Revolución y Cultura*, nuestro homenaje a una de sus más recientes proezas.

8 Moralidad vs. Relajo: Algunos aspectos de la construcción de la identidad en el texto dramático durante la primera ocupación (1898-1902)

Beatriz Combarro / Entre las medidas que incluía la “campana de higienización moral” aplicada por los ocupantes están las que restablecían la censura sobre el periodismo y los espectáculos. La autora muestra cómo el teatro reflejó el debate entre quienes las apoyaban o repudiaban.

En febrero de este año se desarrolló en la Casa de las Américas un coloquio sobre humor, ironía, parodia y otras tretas de las mujeres en la cultura latinoamericana. A continuación, cuatro acercamientos al tema en narradoras de la región.

16 Las aventuras de la China Iron versus El gaucho Martín Fierro

María José Giménez Micó

22 Los entrañables adefesios de Ena Lucía Portela

Mayerín Bello

27 Viejos pánicos: la vejez en relatos de Rosa Beltrán y Ana García Bergua

Ana Rosa Domenella

32 Voces puertorriqueñas: el disfraz del cuerpo y de la palabra como práctica subversiva y disidente

Francesca Valentini

37 Lesbía, entre ángeles y demonios

Israel Castellanos León / Abarcadora entrevista a la última ganadora del Premio Nacional de Artes Plásticas.

46 Carmelo González, una visión integral

Concepción Otero Naranjo / El centenario de este artista motiva no solo reconocer su valiosa obra plástica, sino también rescatar su quehacer como promotor, docente y crítico.

En el aniversario cuarenta de la muerte de Haydee Santamaría.

54 Haydee Santamaría Cuban Revolutionary: She led by Transgression, de Margaret Randall

Barbara D. Riess / Reseña sobre un libro biográfico escrito desde la poesía y una cercana amistad.

A una heroína de la patria

Fina García-Marruz

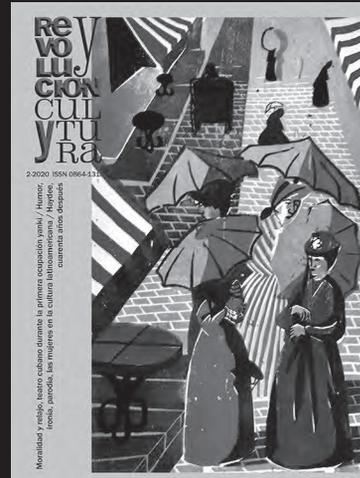
56 Un libro con textos de Haydee

Ana Niria Albo / Sobre la próxima aparición por la Casa de las Américas con textos y documentos poco o nada conocidos de su fundadora.

58 Cámaras, mujeres, ciudades. Audiovisuales realizados en la filial camagüeyana del Instituto Superior de Arte

María Antonia Borroto / La autora recorre la creación audiovisual realizada por mujeres en esta institución docente, para concluir con que ya es hora de catalogar y evaluar su producción.

62 DESPEDIDAS, ANIVERSARIOS, PREMIOS



PORTADA:

Lesbia Vent Dumois. Boulevard, xilografía.

REVERSO DE PORTADA:

Lesbia Vent Dumois. Arriba, ¡Mira la novia!, 1968, óleo sobre tela, 100 x 150 cm. Col. Museo de la Resistencia Salvador Allende, Chile; debajo, Tú, como una mariposa llena de lágrimas, 2007, acrílico sobre tela, 100,5 x 70, 5 cm.

CONTRAPORTADA:

Arriba, María orando, pintura; debajo, versión homónima en grabado.

REVERSO

DE CONTRAPORTADA:

Imágenes del homenaje a Haydee Santamaría en la Casa de las Américas.

Directora

Luisa Campuzano

Subdirector editorial

José León Díaz

Consejo asesor

Graziella Pogolotti,

Ambrosio Fomet

y Antón Arrufat

Redacción

Israel Castellanos,

y Alain Serrano

Diseño

H. G. Ch.

Redacción

Calle 4 # 205,

e/ Línea y 11,

Vedado,

Plaza de la Revolución

Tel: 7830-3665

E-mail:

ryc@cubarte.cult.cu

Web site:

www.ryc.cult.cu

Precio del ejemplar:

\$ 5.00 (atrasado: 5.50)

Permiso

81279/143.

**Publicación financiada
por el FONCE**



**No. 2 mayo-agosto | 2020 |
Época V | Año 62 de la Revolución |
La Habana, Cuba.**

Cada trabajo expresa la opinión de su autor.
No se devuelven originales no solicitados.

Carmelo González, una visión integral

Concepción Otero Naranjo
Profesora de la Universidad
de La Habana. Entre sus
publicaciones destaca *El Vedado:
historia de un reparto habanero*
(2013, CubaLibri; 2015 y 2019
Editorial UH).

El centenario de cualquier acontecimiento es una razón bien justificada para organizar una celebración. Las personas y los sucesos son recordados fundamentalmente por el cumplimiento de su misión en la vida, mucho más si se trata de un artista, pues sus obras son como “huesos” dejados a sus amigos “pidiéndole solo paredes para sostenerlos”,¹ y de esa forma alimentar el recuerdo merecido. Carmelo González Iglesias (La Habana, 1920-1990), quien cumpliría cien años en este 2020, no solo dejó creaciones bidimensionales, muchas de ellas conservadas en museos, colecciones privadas o en publicaciones periódicas a modo de viñetas o ilustraciones de textos. Su obra conforma un voluminoso expediente al cual debe incorporarse su labor como promotor e incansable generador de muestras expositivas individuales y colectivas —tanto en Cuba como fuera de ella—, su intensa faena docente y una no menos interesante incursión en la escritura a través de comentarios críticos en publicaciones seriadas, palabras en catálogos, presentación de exposiciones y conferencias. En ellas hizo gala de ser juez y censor —implacable siempre y a veces no absolutamente acertado—, pero consecuente con su estilo y profundos conocimientos de la historia artística de la Humanidad, el desarrollo del arte contemporáneo y las valoraciones vinculadas a eventos expositivos o a su obra particular.

Afirmó en una ocasión, y siempre lo demostró: “[...] yo grabo, dibujo y pinto [...]”.² Teniendo como pivote esas tres especialidades, desarrolló buena parte de su accionar y produjo un número considerable de obras. Fue perseverante con sus habilidades, conceptos de creación y responsabilidad como artista, promotor y comentarista de arte.

Tuvo una formación profesional sólida, encaminada al dominio de la línea, la composición y el color. Fueron conocimientos adquiridos desde su breve vínculo al Estudio Libre para Pintores y Escultores en 1938, al cual lo condujeron sus aptitudes innatas para el dibujo. Después de haber compartido estudios en la Escuela Anexa de la Academia de Artes Plásticas San Alejandro, logró su matrícula oficial en esta institución. Su paso por esta escuela, principal centro oficial formador de artistas de la plástica, resultó fructífero. Estudiar allí era su mayor aspiración, como individuo interesado en conocer y dominar las pautas de la expresión visual y encauzar sus amplias necesidades comunicativas. Se graduó en 1945 con el mejor expediente académico en la especialidad de pintura. Consecuentemente, le otorgaron una bolsa de viaje para perfeccionar estudios en los Estados Unidos, por entonces en proceso acelerado de convertirse en el centro internacional del arte moderno.

Así pudo realizar su primer viaje a ese país, y se matriculó en la Art Students League de Nueva York, institución que poseía un amplio prestigio en la formación de artistas deseosos de lograr una inno-



El Taller del grabador (o El grabador), grabado (1954).

vacación en sus propuestas creativas. En las dos décadas anteriores, varios de nuestros creadores³ se habían inscrito en ella, muy atractiva, por demás, desde el punto de vista del ambiente cultural y artístico, que sustituía el acostumbrado y provechoso viaje de completamiento de estudios a algunos centros pre-establecidos (Madrid y París, fundamentalmente) de una Europa en dilatada recuperación posbélica.

La pintura distinguió sus inicios

El interés creativo de Carmelo González estuvo vinculado a la pintura, al arte gráfico y al dibujo,⁴ pero fue a través de la primera que atesoró sus galardones iniciales durante la segunda mitad de los años cuarenta. Su óleo *Simbolismo* (1945) le valió el tercer premio en el III Salón Nacional de Pintura y Escultura, celebrado en 1946 y constituyó su primera participación colectiva importante. Ésta no solo le permitió que los jurados de admisión y premiación apreciaran positivamente su obra, sino que relacionara sus experiencias y resultados con los de artistas contemporáneos más avezados y otros noveles como él, pues este Salón —pese a ser el más dilatado en la secuencia oficial del proyecto—⁵ exhibió con mucho tino la representatividad y validez de las propuestas más visibles de la creación nacional en esos momentos. De este modo, y aquilatando el valor del balance, puede afirmarse sin temor a dudas que:

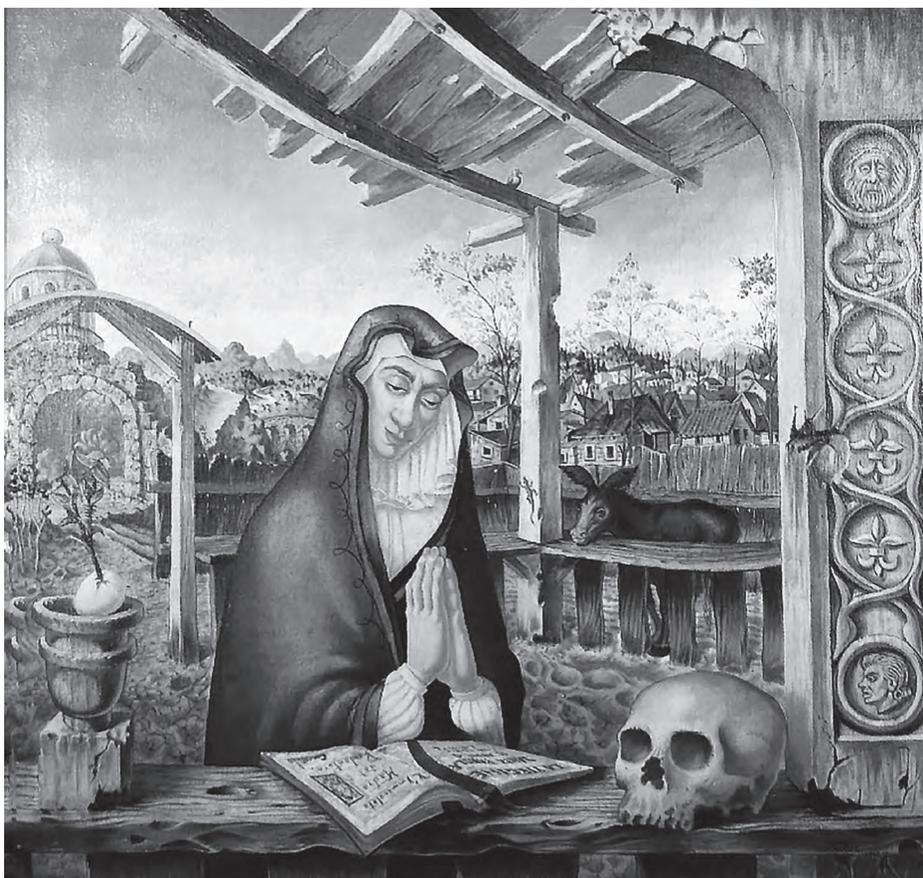
En las obras mostradas en el Tercer Salón (1946), aunque no

muy representativo, pueden observarse dos de las líneas expresivas que caracterizaron la plástica de los años cuarenta: una muy intelectual que juguetea con intenciones surrealistas [sic] visibles en la pieza de Carmelo González “Simbolismo”, y otra que se detenía en indagaciones intimistas, en este caso en la obra figurativa de Cundo Bermúdez y Felipe Orlando “Interior” es el título de las obras de ambos autores) y Mirta Cerra “Plegaria a la tierra”.⁶

La participación de Carmelo en los Salones Nacionales fue sistemática,⁷ así como la premiación que recibieron sus obras dentro del grupo de las admitidas en estos eventos. De manera sintomática, estas intervenciones fueron concomitantes con exposiciones personales y colectivas, entre ellas algunas organizadas por él.

En su obra pictórica —mediante la que recorrió casi todas las técnicas de la pintura— predominó una especial visión onírica y alucinada del asunto tratado, cargándolo de reflexiones de alcance filosófico, relacionadas con el ser humano y su tránsito vital: las problemáticas de la existencia, las frustraciones, el cuestionamiento reflexivo, el individuo frente a las tiendas mundiales, etc. Esta zona temática y morfológica de su pintura fue calificada como “el mundo Carmelo” por Fausto Martínez Carbonell, uno de los primeros comentaristas de su obra y entonces director de la revista donde apareció el comentario.⁸

La figuración de carácter muy expresivo (hasta lindar con el calificativo de expresionista) fue el elemento unificador de sus creaciones pictóricas. De esa manera lograba una comunicación directa con sus congéneres y llamaba la atención sobre las circunstancias adversas del mundo contemporáneo. Es válida entonces la clasificación de sus obras de este período como “poesía profética, mensaje monstruoso y simbólico de verdades”⁹ que le adjudicó Manuel de la Cruz en el único comentario sobre la creación del pintor editado en la revista *Orígenes*. De igual modo, resultan muy acertadas las valoraciones hechas en una reseña crítica publicada en *Germinal*: “las deformidades de Carmelo están dignificadas, pues le enmienda la plana a la naturaleza para hacerla comprender mejor, es como si aplicase sólo a una parte de la realidad un lente especial. Digamos que esos monstruos [sic] de Carmelo también tienen vida; diríase que son seres que han evolucionado a formas nuevas”.¹⁰ Asimismo, debemos considerar sus aspiraciones simbolistas al dotar a objetos o gestos de mensajes asociados con la poética anteriormente aludida, a saber: las ruinas, la calavera, la piedra, la silla, el frente y el reverso del representado, el rostro no visible o desfigurado, la fisonomía contrahecha... Piezas distintivas de esta época son *Simbolismo* (1945), *Meditación sobre la carne y la piedra* (de la serie 1950-1951) y *Frustración* (1951). En ellas no solo se destacan las apreciaciones ante-



A la izquierda, María orando, óleo sobre tela, pintura; y en la página siguiente, María orando, grabado (1950)

riormente expuestas, sino otro detalle que fue un apartado de insistentes experimentaciones en toda su obra: el uso expresivo del color. En 1936, Amelia Peláez, insigne maestra de la pintura cubana, lo había considerado como uno de los más acertados hallazgos de los jóvenes artistas cubanos en sus incesantes búsquedas innovadoras.¹¹ Este ha sido de los recursos más estudiados y empleados por los creadores de la plástica a través de la Historia del Arte. Y bien lo sabía Carmelo.

Su obra pictórica se insertó en el llamado arte épico de los años sesenta, en el ditirámico proceso de inicios y solidificación de la Revolución Cubana. Asumió discursos temáticos vinculados al apoyo a este proceso y, como consecuencia, refirió insistentemente la figura del campesino (*Con la guardia en alto*, 1961), brigadistas y otros tipos sociales; o la rememoración de algunos acontecimientos desgarradores de la sociedad cubana, como las migraciones de cubanos hacia Estados Unidos apreciables en *Camarioca* (1965) y *Mariel* (1980).

El grabado, una de sus más grandes obsesiones

Carmelo realizó una notable obra pictórica —solucionada sobre todo a través del óleo y el *gouache*— y, al mismo tiempo, su quehacer como grabador fue monumental. Este consagrado y valioso oficio ha sido

el más reconocido por la crítica, el comentario de arte, las distinciones y la historia del arte nacional, precisamente por sus implicaciones dentro del mundo creativo, el ejercicio promocional logrado y el de la docencia. Se destacó en el desarrollo del grabado en Cuba en las décadas del cuarenta al sesenta del siglo XX. Pero nunca, que se sepa, privilegió un género sobre otro: pintura o grabado. “No tengo preferencias —dijo en una entrevista— porque creo que los dos van unidos, son dos aspectos del arte por medio de los cuales expresarse y cada uno de ellos tiene sus propios méritos.”¹² En no pocas ocasiones concibió un dibujo o grabó —o viceversa— un tema específico que después llevó al lienzo, como ocurrió, por ejemplo, con las piezas tituladas *María orando*.

Por esta misma razón, muy temprano en su formación profesional y ya en posesión de los principales recursos de la pintura, se inclinó al necesario dominio de las posibilidades expresivas del grabado, que conoció muy esporádicamente en San Alejandro, donde poco o nada se lograba de novedoso ni aportador en este sentido. La cátedra de grabado de esta institución había sido fundada en 1928 y estuvo dirigida por el pintor Mariano Miguel, quien enseñaba fundamentalmente la técnica calcográfica (en especial, el aguafuerte y la punta seca), y ocasionalmente fue asistido por En-

rique Caravia en la impartición de una materia que nunca dejó de ser opcional y alternativa en el plan oficial de estudios.

Numerosos creadores se beneficiaron con los rudimentos de estas técnicas, cuyos derroteros estaban relacionados con la pintura y la escultura como manifestaciones emblemáticas de las artes plásticas asociadas a la Academia, donde se fomentaba esencialmente la enseñanza y el desarrollo de las llamadas Bellas Artes. Carmelo González atendió sus inquietudes para con el grabado en su estadía en la Art Students League, donde tomó cursos de litografía. Este fue quizá el primer paso en el conocimiento y consecuente dominio del grabado.

En 1949 probó suerte en el Salón del Círculo de Bellas Artes de La Habana y su envío le valió un segundo premio en grabado, el cual, unido al obtenido en el III Salón Nacional (ya comentado), nos permite considerar que su obra fue reconocida desde la segunda mitad de la década de los años cuarenta del siglo XX, en los albores mismos de su especialización en las manifestaciones de pintura y grabado. Carmelo encontró una grieta enorme en el panorama del arte incisivo en Cuba, que paradójicamente resultó muy productiva para el impulso y promoción de la xilografía. Se propuso establecer la continuidad con la historia del grabado en el país durante el siglo XIX, incluyendo las tibias alusiones en la primera mitad del XX.

A partir de esta situación y revelando sus cualidades didácticas (que luego desarrollará ampliamente), nucleó al grupo de creadores que a través de la práctica del grabado compartían numerosas inquietudes plásticas, y necesitaban nuevas vías para encauzar sus derroteros artísticos. En el mes de febrero de 1950, fundó de manera oficial y por unanimidad la Asociación de Grabadores de Cuba (AGC),¹³ de la cual siempre fue presidente. Su gestación estuvo precedida por una serie de acontecimientos favorables, como la exposición *Xilografías cubanas* —montada en la Caseta del Parque Central,¹⁴ con el auspicio de la Dirección de Cultura— y la premiación del libro catálogo homónimo en el Concurso



del Libro Cubano ese mismo año. Todos estos acontecimientos avalaban la creación de una asociación de ideas y proyectos que resultó sumamente productiva. La insuficiencia de prensas litográficas y otros medios de impresión determinaron que la xilografía ocupara un sitio de preferencia obligada y, aunque fue una solicitud unánime, no pudo lograrse la habilitación de un taller propio; sin embargo, con los recursos disponibles, fueron dadas a conocer y practicadas otras modalidades del arte incisorio.

Las piezas de Carmelo expresan en especial la voluntad de recuperación y experimentación técnica del grabado en madera, en el que sondeó sistemáticamente las diversas calidades y cualidades de este material, las posibilidades expresivas de las matrices (al hilo, de cabeza, etc.). En las primicias de esta indagación, sus xilografías muestran los resultados de esas búsquedas, lo cual puede observarse en obras aparentemente sencillas como las viñetas que ilustran y ambientan las páginas de *Buril*, el boletín promocional de la AGC. Resultan demostrativas de “ese trazo vigoroso y firme”¹⁵ característico de su creación toda, en especial de su dibujo y producción gráfica.

Muy variados fueron los temas que representó: la figura femenina en su labor diaria, el retrato, la guitarra, la ciudad, el arlequín; todas de formato pequeño y con una solución adecuada al espacio físico del soporte. Paralelamente abrió las referencias temáticas y compositivas e hizo hincapié en escenas cotidianas y callejeras, así como en la representación

de algunos personajes populares. Ello puede constatarse en sus grabados *Los arrieros* y *El coche*, ambos de 1951, en los cuales la captación de una escena corriente y del movimiento sugerido van acompañadas de la virtual despersonalización del protagonista, cuyo rostro permanece oculto bajo el sombrero. Se debe recordar que en estos momentos los personajes representados en sus obras pictóricas transpiraban la misma sensación de soledad, presos en otras dimensiones circunstanciales, sumergidos en el soliloquio y la inanidad; sus personajes grabados están ensimismados, mientras laboran.

Carmelo asumió otras unidades temáticas y motivos a través de las diferentes técnicas del grabado hasta experimentar, incluso, con la aplicación del color. Se hizo eco de algunas preocupaciones y no pocos asuntos ampliamente reiterados en la plástica cubana contemporánea, asociados muchos de ellos a la identidad; de igual manera, representó escenas ubicadas en interiores, en los cuales la luceta, la típica persiana y la mampara compartían el espacio arquitectónico. Casi siempre aparece la mujer en un primer plano (*Después del baño*, 1950) con una solución mucho más dibujística, aunque el empleo del claroscuro no desplaza a la línea. Piezas de inicios de los años cincuenta pueden ilustrar este proceso, como son *Interior* y *La ventana*, ambas de 1951. Esta última fue premiada en el V Salón Nacional de Pintura y Escultura celebrado en el mismo año.

También lo motivaron algunos pasajes, escenas o alusiones religiosas

(*María orando*, versión en grabado realizada a principios de los cincuenta), *Santa Ana, la Virgen y el Niño* (1951) o temas de asociación mitológica (*Lucifer*, 1949). Sintomática es la alusión a las manos que, presentadas en un gran primer plano, se tocan palma con palma (*El templo*, 1952) o se apoyan sosteniéndose por la muñeca (*S/T*, 1953). Sea cual fuera la técnica empleada, el soporte o el tema, siempre utilizó la figuración, mucho menos expresionista y desgarradora que en sus obras resueltas con técnica pictórica, para así defender que: “El grabado sirve al ojo y a la cultura en doble sentido de belleza y utilidad práctica.”¹⁶ Tal vez por esta misma razón, comprobada su concepción estilística y estética beligerante hacia la abstracción, sus figuras solo llegan a poseer soluciones geometrizaras como sucede en su premiada obra *Pescadores de Vigo* (1953), tal vez remembranza de alguna escena vista ese mismo año en tal ciudad gallega.

Precisamente con esta pieza obtuvo el Primer Gran Premio Internacional de Grabado en la II Bienal Hispanoamericana (1954), coincidente con el VII Salón de Pintura y Escultura, en el cual también su obra fue premiada en las técnicas de pintura al óleo, grabado, *gouache* y dibujo. *Pescadores...* constituyó su alegato máspreciado al sostener la validez de la obra figurativa a pesar de que la abstracción se enseñoreaba del panorama internacional. Sin lugar a duda entonces, sus experiencias en la geometrización de los planos y los fondos, ayudados por el color fragmentado, está más cerca de las soluciones del vitral y de los aportes innovadores de Cézanne o de Picasso. Ejemplo de ello es su obra calcográfica *Arlequín vitral* (1953), aunque lo demostró también en la pintura (*La Sombrerera*, 1953).

Su obra gráfica no perdió sistematicidad y compartió con ella su labor como promotor y organizador de exposiciones realizadas en su patria o el extranjero, vinculadas fundamentalmente al grabado. Su creación gráfica y pictórica fue importante y reconocida, pero también su afiliación fundacional a la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Uneac) en 1961, coherente con su total respaldo a las sólidas conquistas que en el terreno de la política, la cultura y el arte estaban teniendo lugar en Cuba. Igualmente, su pro-



A la izquierda, Pescadores de Vigo, grabado; Frustración (1951), e Ismos (1953), ambas pintura.

ducción gráfica fue consecuente con el recuento épico de estos acontecimientos, y junto a un grupo de grabadores solidarizados con el mismo proceso, concibe en 1960 la edición de una carpeta de grabados en apoyo a la Primera Declaración de La Habana.

Por la constancia y el valor de su obra, Galería Habana organizó una muestra personal en su homenaje en 1963, titulada *Carmelo González. Óleos y xilografías*, en la cual se exhibieron cincuenta piezas realizadas en dos de las manifestaciones que trabajó de manera sistemática: la pintura y el grabado.

Influencias recibidas

Percibir los influjos artísticos en la obra de Carmelo González no resulta muy complejo, pues se distinguen amalgamados en su poética personal, fraguada a través de las ganancias obtenidas de ellos. Reflejan el respeto o el enjuiciamiento crítico del pasado ordenado por la Historia del Arte o asimiladas de su contexto cultural para estructurar su propio discurso partiendo de ellas. Fue un perpetuo inconforme. Lo asistió una incesante experimentación al estudiar las numerosas fuentes artísticas de las que bebió, y muchas —visibles o no— quedaron como abrevaderos en los cuales sació sus ansias de renovación. Eso sí, admitió algunas y dejó en la sombra otras que, en definitiva, enaltecen sus constantes búsquedas.

Su poética es perfectamente recono-

cible en consonancia con los medios de expresión de sus obras: el óleo, la tinta, el lápiz, el buril, la gubia, la madera, el metal... o sus escritos. Fue partidario de que: “La obra de arte lo es, a pesar de la tendencia en que se encasille”.¹⁷ El duro bregar y un trabajo sostenido lo llevaron a solidificar lo que, según él, debían ser dos valores absolutos para todo artista: “el técnico del oficio y el expresivo o artístico, que algunos llaman sensible; el primero es el medio y el segundo el fin”.¹⁸

Durante su período creativo ejerció lo que Graziella Pogolotti enunció en 1979 al valorar la obra de la primera promoción de vanguardistas cubanos: “Visto desde la perspectiva presente, uno de los fenómenos admirables de nuestra plástica en su desarrollo es el de la lucidez crítica de aquellos creadores ante las fuentes que, sin duda, emplearon en el proceso de búsqueda de un lenguaje pictórico idóneo”.¹⁹ Evidentemente, Carmelo también aprehendió esta lección. Conducido por ese “olfato” orientador, estudió a todos los maestros minuciosamente, aprovechó sus numerosos viajes fuera del país y examinó las soluciones que le aportaron miradas muy diversas para “pulir” su oficio y satisfacer sus propias preocupaciones artísticas. “Mi viaje contemplaba [...] la ambición y necesidad de situarme de nuevo ante las obras de arte de todo género de tiempos pasados”,²⁰ dijo al evaluar su extenso periplo por Europa y Estados Unidos en

1953.

Sus palabras son demostrativas de su concepto de arte; y el análisis de sus obras, más aún. Llegó a confesar: “No tengo preferencias particulares, aunque sí me sugiere mucho la [escuela] española, la que prefiero a la francesa o parisina. ¿Mis pintores predilectos? Vittore Carpaccio, Rembrandt, El Greco y Picasso”.²¹ O sea que, como sus contemporáneos, estuvo “de retorno” a los orígenes, al pasado, a la revisitación de la Historia del Arte, a desentrañar lo que podía encontrar de positivo y aleccionador en las enseñanzas de los grandes maestros y las tendencias que habían dejado huellas impercederas en el recuento artístico, como mismo admitió los discursos modernos... pero solo aquellos que no escaparan de soluciones figurativas.

En sus incesantes búsquedas pueden determinarse dos problemáticas fundamentales que condujeron sus pesquisas: las posibilidades comunicativas del color y las soluciones compositivas vinculadas a la representación del espacio. Distinguió el uso del color como uno de los recursos expresivos primordiales, como hegemónico y polifuncional en las diversas perspectivas de su creación, lo cual le facilitó el arribo a la más afanosa experimentación. Su utilización lo condujo a ser valorado en 1951 como “un moralista que se sirve del dibujo y del color con un poderío de sugerencias que encadena otras sugerencias y teje gruesa madeja”.²²



Pero no siempre acudió al estallido luminoso de los colores, sino que supo adaptarlo al mensaje seleccionado, en armonía con los demás elementos de su obra. En este mismo sentido debe significarse el uso casi monocromo o de tonos oscuros (sienas y carmelitas) para enfatizar un ambiente sombrío, el desasosiego y la zozobra de los personajes representados o, en su defecto, distinguir el empleo más agresivo del rojo para enfatizar la violencia, por ejemplo, el martirio de San Antonio. Lo anterior puede apreciarse en las piezas *Simbolismo* (1945) y *Frustración* (1951), y en la titulada *Las tentaciones de San Antonio* (ca. 1950), respectivamente.

Sus experiencias en este acápite viajaron aparejadas a opiniones válidas sobre la pintura universal, pues le motivó muy gratamente la “gama [...] dorada como la flamenca o plateada como la española”.²³ A estas apreciaciones deben añadirse el uso muy particular del blanco, los colores terrosos, el claroscuro y el afanado tectonismo de las figuras, los cuales se asocian a la impron-

ta mexicana, que Carmelo debió haber percibido en su admiración por el arte y los artistas mexicanos pues mantuvo relaciones profesionales con algunos de ellos —principalmente, Mariano Paredes— y por haber sido esta una de las influencias más representativas en su época. La pulsación con las notas del muralismo mexicano fue un ejercicio muy visible, una fuerte huella en la obra temprana de Mariano Rodríguez, René Portocarrero, Cundo Bermúdez, Mario Carreño. A ese grupo sumamos a Carmelo González. Así lo comprendieron algunos críticos de la época, entendiendo que la línea de las influencias generalizadas en la producción artística de este período se mostró muy sinuosa: “iba de Orozco a Picasso, por ejemplo, de Matisse y Bonnard, también por ejemplo”, según Pérez-Cisneros.²⁴

Pero uno de sus predilectos y más respetados fue Vittorio Carpaccio, artista italiano del período renacentista, de quien estudió lecciones vinculadas a la representación del volumen y el espacio virtual, sobre todo cuando sus escenas contemplaban el paisaje de fondo o el entorno natural o urbano. Fieles a esta vertiente son sus obras de la primera mitad de los años cincuenta: *El taller del grabador* (o *El grabador*), resuelta en xilografía; y *María orando*, versionada en óleo y xilografía. De Carpaccio también le

interesó su particular uso del color, al que se añaden las geniales soluciones plásticas de Rembrandt con el claroscuro, pues al “ordenar” los acordes cromáticos lograba la representación de los volúmenes y la disposición de los focos de luz en la composición. De otra parte, le impresionó favorablemente la brillantez de los colores en la obra de El Greco.

Las ganancias y estos sabios aprendizajes pueden apreciarse en toda su obra pictórica, desde su ya mencionada tela *Simbolismo* (1945), hasta en otras menos logradas como las referidas *Camarioca* y *Mariel*. Estuvo también muy interesado en experimentar con las influencias que recibió del cubismo y las lecciones de Picasso que, sin separarse de la figuración, le permitieron “mover” o quebrar los planos, violentar la perspectiva tradicional y darles otra función a los contrastes cromáticos (*Arlequín vitral* o *La sombreroera*, 1958). No se debe olvidar la fuerte y decisiva impronta de versiones asumidas del surrealismo, que Carmelo adaptó a sus propósitos, estudiando la creación de sus particulares símbolos, yuxtapuestos con ilación.

Tuvo una reacción muy adversa a la abstracción. La interpretó como reflejo de la “confusión estética del arte en la actualidad, sobre todo de aquel ‘ismo’ que por su conformación e inexpressión pertenece al titulado ‘abstraccionismo’; pintura-decoración sin alma, sin humanidad, sin destino como arte, cuadro decadencia”.²⁵ En la obra *Ismos* (1952) aparecen todas o casi todas las influencias mencionadas, no sin una fina ironía.

El ejercicio de la comunicación

Si Carmelo González, en tanto artista, consideraba el dominio del oficio, la sensibilidad al expresarse y la debida información artística como exigencias personales, estas mismas debían ser sus máximas en el trato con parte de la sociedad en la que le tocó vivir. Su imagen siempre estuvo marcada por su particular personalidad, su amplio saber y una comunicación fluida, animada e intempestiva. Fueron cualidades que canalizó a través de la docencia, la promoción y el comentario crítico. Tras su regreso del viaje de estudios a Estados Unidos, Carmelo se integró al ejercicio docente en la Escuela de Artes Plásticas Leopoldo Roma-

ñach de Santa Clara, vinculado a la cátedra de Dibujo y Grabado, para adiestrar a los jóvenes ávidos, como él, y así conducir sus aptitudes. Declaró que: “El arte plástico no admite el niño prodigio, el improvisado, pues en él se llega a la plenitud por el dominio del oficio”.²⁶ En esa institución docente estableció su cátedra hasta 1957, aunque practicaba otras posibilidades de expansión de sus criterios.

Al año siguiente asumió la responsabilidad de profesor titular de grabado en San Alejandro, luego de féreos exámenes de oposición, para ocupar la cátedra que había quedado vacante con la muerte de Mariano Miguel. Su expediente como artista ya estaba consagrado: tenía varios premios en Salones Nacionales, presidía la AGC, había utilizado diferentes espacios expositivos para socializar la obra gráfica—incluso con voluntad didáctica—,²⁷ y había mostrado su incursión en el debate crítico a través de la revista *Germinal*. Por lo tanto, no le fue muy difícil la introducción de transformaciones considerables en la enseñanza del grabado, específicamente la xilografía.

En 1962, obtuvo la nominación para integrar la directiva de esa escuela y, una vez fundadas las Escuelas Nacionales de Arte, trasladó su ejercicio docente hacia ese nuevo proyecto, más amplio y moderno, donde podía obtener un respaldo práctico más efectivo. Y diversificó el abanico de responsabilidades al asociarse a la Escuela Nacional de Diseño de La Habana. A través de la docencia directa ejerció en sus alumnos esa concepción del trabajo colectivo propia del taller, que había logrado entre los miembros de la AGC. Al mismo tiempo, enfatizó el aprendizaje de técnicas del dibujo y el grabado que ampliaran el espectro del “saber hacer” por el que tanto abogó.

Su labor promocional práctica radicó esencialmente en la dirección y conducción de la AGC, la cual tenía entre sus propósitos visualizar el desarrollo del arte incisivo en Cuba. Para ello se sirvió de la organización de exposiciones de miembros de esa agrupación—colectivas e individuales— y, a la vez, valoró las dimensiones del catálogo, de las palabras de apertura de esas muestras, así como de su repercusión en publicaciones periódicas nacionales y extranjeras, que contuvieran va-

La sombrerera (1958), y Simbolismo (1945), ambas pintura.



loraciones y criterios a propósito de ellas. En el programa promocional de la AGC también se contempló la realización de exhibiciones de artistas extranjeros—fundamentalmente grabadores— como la de Gabriel Gahona (Picheta), la experiencia del grabado japonés, del Taller de Gráfica Popular de México y otras.

Dentro de la labor de la AGC, protagonizada por su director, estuvo el otorgarle personalidad al grabado hecho en Cuba y que se incluyera como manifestación independiente en los Salones Nacionales, unos de los eventos expositivos más importantes y legitimadores de entonces. También logró la celebración de dos exposiciones de *Xilografías cubanas*, la instauración de la muestra internacional de grabados y el otorgamiento de premios especiales a los hacedores de esta manifestación. Debe señalarse que para esta empresa contó con el apoyo incondicional de la Dirección de Cultura, especialmente de Raúl Roa. Muchas de estas exhibiciones fueron acompañadas de conferencias que ampliaban el conocimiento sobre los aspectos revelados en ellas y coadyuvaban a su promoción. En ellas

se pudo apreciar el sólido conocimiento de Carmelo González sobre Historia del Arte y el grabado en Cuba, México y Japón, entre otros temas.

Sus comentarios acerca de la cultura artística se proyectaron como parte de su labor promocional y de difusión, relacionada con el mundo cultural nacional y en ciertas ocasiones internacional. Pero, en realidad, son bastante poco conocidos. La publicación de ellos tuvo lugar en *Buril*—especialmente en la sección Pedacito de papel y en algunos de sus editoriales—, en *Germinal*—casi siempre en la sección Mundo Óptico— y en otros medios de la prensa plana.

De esta forma, la edición de sus palabras y su concepto del arte participaron en la conformación de los espacios críticos habaneros relacionados con el arte cubano en los años cincuenta del siglo pasado, toda vez que “[...] la presencia del rotograbado, vía masiva que condiciona el binomio visualidad-escritura; la inauguración del edificio del Museo Nacional de La Habana, las galerías comerciales, la II Bienal Hispanoamericana y la publicidad,

resultan acontecimientos que matizan el ejercicio crítico artístico.²⁸ De hecho, en el citado estudio se reproducen dos textos aparecidos en *Germinal*, que llevan la firma de Carmelo González y abordan algunos de los temas mencionados.²⁹ Al igual que en gran parte de su proyección pública verbal, este autor fue controversial y polemista en sus escritos. En algunos textos —como los dedicados a la II Bienal Hispanoamericana, la Antibienal o las críticas al Instituto Nacional de Cultura de Cuba— pueden encontrarse rasgos de su discurso inconfundible, con “su sabor e injundia (*sic*) polémica que le es propio”.³⁰ Casi siempre trató temas álgidos, trascendentales, y no pocos fueron manejados en defensa propia.³¹ Pero en ellos siempre ha de descubrirse “entre líneas”, y de manera tangencial, al conocedor de los principales sucesos que identificaron ese momento, al individuo de opinión abierta, dada al debate y la polémica en materia de política, cultura y arte. Era absolutamente consciente de los cauces que debía tener su discurso general. Defendió que “si el escritor, sea ese crítico o no, tiene derecho a opinar de la obra del artista en bien o mal, por la razón misma que este provoca al exhibir públicamente, también el artista está en su derecho inalienable de responder con letra de molde lo que estime conveniente”.³² El reconocimiento actual de la obra de Carmelo González es señal de que sus hallazgos, sus anhelos, sus discursos y sus memorias han trascendido a la posteridad. Como creador dejó una obra vasta, sólida, con una poética propia, reconocida y reconocible, contentiva de no pocas enseñanzas. Su ingente y fructífera labor estuvo encaminada al noble empeño de devolverle al grabado su indiscutible valor estético y su independencia como obra de arte, y por diferentes medios validó en su contexto la colocación del grabador y su devenir histórico con total personalidad artística. Elevó al más alto grado de expresión su concepto del arte y del artista al considerar que su principal razón es: “El dominio del oficio, que es su gramática”.³³ Y a través de la creación, la docencia y la escritura, fue leal a sus principios estéticos y artísticos. Su obra contribuye a la articulación del concierto de la pintura y el grabado cubanos en el

discurso de la muestra expositiva permanente de nuestro Museo Nacional de Bellas Artes. Su nombre es invocado como tributo en la Galería de la Casa de Cultura de Plaza de la Revolución —antaoño Lyceum, en Calzada y 8, justamente en diagonal a la que fue su Galería Taller— y en la Casa de Cultura de Casablanca, territorio donde nació. Como recordatorio de tan considerable obra, queda este sincero homenaje.

Notas

- ¹ Silvio Rodríguez. *El pintor de las mujeres soles* (canción compuesta en 1968, dedicada a la memoria del pintor cubano José Masiques).
- ² Carmelo González. “Carta abierta de Carmelo González. Respuesta a Gladys Lauderman”. *Germinal*, La Habana, agosto de 1951, p. 29.
- ³ Por ejemplo, Marcelo Pogolotti tuvo una pequeña experiencia como estudiante en la Art Students League durante 1923; en 1924 Amelia Peláez y María Pepa Lamarque transitaron por un curso de verano ofrecido allí; Mirta Cerra lo hizo en 1936 y Servando Cabrera Moreno en 1946.
- ⁴ Este no solo fue considerado como la matriz de su producción artística, sino apreciado como una manifestación independiente que le reportó numerosos premios.
- ⁵ El anterior se había efectuado ocho años antes, en 1938.
- ⁶ Concepción Otero. “Los Salones Nacionales de Artes Plásticas: una experiencia para historiar en la plástica cubana”. *Artecubano*, La Habana, no. 4/2016, p. 34.
- ⁷ III Salón, 1946 (*Simbolismo*), IV Salón, 1950 (*Las tentaciones de San Antonio y María orando*), V Salón, 1951 (*La muerte del héroe, La huida a Egipto, Frustración, La ventana*), VI Salón, 1953 (*El arquitecto, Ismos y La familia*), VII Salón, 1954 (*Amor, Recuerdos de Florencia, Niños y botes, Mi mujer, Pescadores de Vigo, Ariadna despierta, El bien y el mal, Metamorfosis de la modelo, El taller del grabador o El grabador*).
- ⁸ Fausto Martínez Carbonell. “Silueta de Carmelo González”. *Germinal*, La Habana, mayo de 1952, p. 16.
- ⁹ Manuel de la Cruz. “Glosa a Carmelo”. *Órigenes*, La Habana, no. 19, 1948, p. 44.
- ¹⁰ S/A. “La exposición de Carmelo González”. *Germinal*, La Habana, julio de 1951, p. 18.
- ¹¹ Amelia Peláez. Catálogo exposición en Lyceum, La Habana, 1936.
- ¹² Carmelo González, en Fausto Martínez Carbonell, ob. cit., p. 25.
- ¹³ Para mayor información sobre esta institución, ver David Mateo. *Incursión en el grabado cubano (1949-1997)*. La Habana, Artecubano Ediciones, 2001.
- ¹⁴ Ver Israel Castellanos. “Una demolida caseta, una tronchada política cultural”. *Revolución y Cultura*, La Habana, enero-marzo de 2006, pp. 22-29.
- ¹⁵ Fausto Martínez Carbonell, ob. cit., p. 16.
- ¹⁶ Carmelo González. “La Bienal Internacional de Grabado”. *Germinal*, La Habana, noviembre de 1952, p. 6.

- ¹⁷ Carmelo González. “París vs Abstraccionismo”. *Germinal*, La Habana, mayo de 1955, p. 28.
- ¹⁸ Carmelo González. Palabras a catálogo de exposición *Carmelo*, expuesta en la Caseta de Parque Central en 1951, con obras realizadas a partir de 1943 en diferentes técnicas y manifestaciones: pintura, grabado, dibujo. Estas líneas también se reproducen en Fausto Martínez Carbonell, ob. cit., p. 26.
- ¹⁹ Graziella Pogolotti. *El camino de los maestros*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, p. 12.
- ²⁰ Carmelo González. “Tres días en Nueva York”. *Germinal*, La Habana, noviembre-diciembre de 1953, p. 25.
- ²¹ Fausto Martínez Carbonell, ob. cit., p. 26.
- ²² S/A. “La exposición de Carmelo González”. *Germinal*, La Habana, julio de 1951, p. 19.
- ²³ Carmelo González. “Dos artículos y un comentario”. *Germinal*, La Habana, diciembre de 1951, p. 11.
- ²⁴ Guy Pérez-Cisneros. “La pintura y la escultura en 1943”. *Anuario Cultural de Cuba*. La Habana, 1943, p. 18.
- ²⁵ Carmelo González. “El artista y el crítico”. *Germinal*, La Habana, diciembre de 1951, p. 8.
- ²⁶ Carmelo González. Catálogo exposición personal *Carmelo*, Caseta del Parque Central, 1951.
- ²⁷ Recordar la exposición en la Caseta de Parque Central, en la cual se exhibieron las obras terminadas y los tacos y el proceso de impresión de las obras.
- ²⁸ Luz Merino. *Espacios críticos habaneros del arte cubano: la década de 1950*, tomo I. Editorial UH, La Habana, 2015, p. 23.
- ²⁹ En el compendio de textos seleccionados aparecen: “Sala permanente sin cañonazos” y “Árbol que nace torcido”, ambos publicados en *Germinal* en los meses de septiembre y octubre-noviembre de 1955, respectivamente.
- ³⁰ S/A. “Carmelo en la revista *Germinal*”, *Buril*, La Habana, sección Notas, diciembre de 1951, s/p.
- ³¹ Abundaron los comentarios en el formato de Carta Abierta a... en los que emplazaba a críticos o periodistas que comentaban su obra u opinaban sobre los Salones de Pintura y Escultura; entre ellos: Gladys Lauderman, Gastón Baquero, Julio Ángel Carrera y Rafael Suárez Solís.
- ³² Carmelo González. “El artista y el crítico”, *Germinal*, La Habana, diciembre de 1955, p. 8.
- ³³ Carmelo González, en Fausto Martínez Carbonell, ob. cit., p. 17.