

Entrevista a José Veigas:

Mariano nunca regresa al punto de partida

Por: Beatriz Gago. 23|8|2011



Hace algo más de un año comencé a catalogar la obra del pintor Mariano Rodríguez por encargo de la Editorial Vanguardia Cubana, perteneciente a la Fundación Arte Cubano. Este grupo, constituido por los especialistas José Veigas y Ramón Vázquez, Alejandro Rodríguez y Enrique Sotto, se había planteado como línea de trabajo desde el año 2009, la investigación de la obra de los maestros del arte moderno en Cuba y la publicación, por primera vez en la historia de nuestra plástica, de una serie de libros monográficos, con una extensa catalogación de la obra de los protagonistas más sobresalientes del movimiento vanguardista, acompañada de textos de análisis basados en la experiencia de los estudiosos consagrados a ese período, pero también, contaminados con la mirada contemporánea de jóvenes críticos, cuyo talento lograba esa necesaria lectura generacionalmente depurada de quienes han vivido la continuidad de la historia.

Así, inicialmente, comencé a hacer lo que pensé era toda mi tarea: organizar cronológica y temáticamente una obra que, al primer choque, me pareció de una mutabilidad infinita de temas y visualidades. Progresivamente, gracias a la asesoría y consejo de José Veigas, agucé la mirada. Empecé a descubrir, paso a paso, el espíritu en una labor monumental, la sorprendente coherencia, el hilo conductor. Me doy cuenta hoy de que este hombre no solo

puede analizar un paisaje de Mariano estéticamente, sino que conoce desde donde fue pintado; no solo es capaz de descomponerlo plano a plano, sino también tiene la certeza de bajo qué condiciones personales y motivaciones el pintor gestó cada idea.

—Podría pensarse que mi relación con Mariano comienza en el 97, cuando se inicia la preparación de la *Retrospectiva* de la Casa de las Américas. Pero veinte años antes, a principios de 1977, en *Revolución y Cultura*, la revista donde yo trabajaba, se decide dedicarle un número a Mariano Rodríguez.¹ Hacía un año de la *Retrospectiva* en el Museo Nacional, la mayor exposición que se ha hecho de Mariano hasta el momento, organizada y curada por Alberto Quevedo; y el número llevaba un ensayo muy extenso de la obra de Mariano, firmado, por supuesto, por Alberto. Se pensó que también debía haber una entrevista, que en definitiva realicé yo. Fue ese mi primer encuentro con Mariano y mi presentación, pues hasta ese momento no lo conocía. Todavía él no era Presidente de la Casa de las Américas, era el Director de Artes Plásticas de la Casa. Realicé un cuestionario muy extenso a partir de todo lo que había leído sobre él, y llevé una grabadora Sony que hoy parecería un animal prehistórico, con casetes marca Dujo. Cuando llegué a mi casa, noté que la información en uno de los casetes utilizados se había perdido. Tuve que armar la entrevista a partir de lo que quedó, porque a una persona tan ocupada como Mariano no podías ir y decirle: se me echó a perder el casete. Lo más importante de esa entrevista creo que son las fotos de Grandal, tanto las que tomó en su oficina de Casa de las Américas como las que hizo posteriormente en su apartamento de Línea. Son excelentes fotos.

“Después, con respecto a Mariano, en mi vida hay como veinte años de un *impasse*. En este período ocurren otras exposiciones importantes, como la realizada por el curador Alejandro G. Alonso: *Mariano. Obras escogidas*, en 1991. En 1997 el hijo de Mariano, Alejandro Rodríguez, se acercó a mí y me planteó trabajar en todo lo relacionado con su padre. Ninguno de los dos estábamos muy claros de lo que teníamos que hacer, por lo que comenzamos a trabajar en dirección a la exposición en Casa de las Américas, programada para 1998 en la Galería Haydee Santamaría. La tarea fundamental era buscar obras de Mariano dondequiera que las hubiera: colecciones privadas o estatales. En tres meses recorrimos toda La Habana. Se fue conformando la exposición, que no ha sido la más grande, pero sí fue una exposición muy abarcadora, y por primera vez se exhibieron, por ejemplo, los vitrales de la Iglesia de Bauta” .

—Mariano llega a la modernidad en un momento en que sus antecesores han sentado ya precedentes, se han presentado rupturas estéticas y se ha hablado de algunos temas y ambientes que luego se convertirán en lugares comunes para el joven artista. A su juicio, ¿qué aporta Mariano al movimiento moderno?

—Hay que tener en cuenta sobre lo que se ha dado en llamar “primera” y “segunda vanguardias”, que para el especialista Ramón Vázquez no se trata de dos, sino de una sola vanguardia, que se desarrolla en diferentes etapas o generaciones. Yo creo que es muy importante aclarar que Amelia, Víctor Manuel, Carlos Enríquez, Pogolotti, etc.; todos ellos viajaron a Europa y se relacionaron con el movimiento moderno, fundamentalmente en París. Sin embargo, la generación de Mariano, la que surge a mediados de la década del 30, no viaja a Europa, porque Europa estaba en pleno conflicto: por un lado la Guerra Civil Española; Alemania tenía muy avanzados sus preparativos para lo que iba a ser la Segunda Guerra Mundial; Italia estaba en pleno período fascista... Esos artistas, particularmente Cundo Bermúdez, Portocarrero, Mariano, quizá también Martínez Pedro, no son influenciados por los vanguardistas de París sino que derivan algunos hacia Estados Unidos y otros hacia México, o a ambos. Esto significa que la visión del arte moderno difiere en ellos con respecto a sus predecesores. Curiosamente, podríamos decir que si Amelia se encontró con Alexandra Exter² en París; Mariano se encontró con Rodríguez Lozano³ en México. Mientras la primera está vinculada al constructivismo ruso, Rodríguez Lozano tiene un vínculo con la escuela muralista mexicana, aunque no es uno de los artistas más ortodoxos de esa escuela.

“Es aquí donde podríamos estar aclarando esa pregunta que planteas, de qué podría haber aportado Mariano a la modernidad... Debemos tener en cuenta de que Mariano, después de ese encuentro con Rodríguez Lozano, llega a principios del 37 a Cuba: ha pasado casi seis meses en México. Por esa época Mariano Rodríguez, René Portocarrero y Cundo Bermúdez, Alfredo Lozano y algunos otros arriban a la modernidad de una manera muy similar. Si algún día se hiciera una exposición de todos ellos en esa misma etapa, y se reunieran obras del período con todo propósito, en un trabajo de curaduría, donde tú pudieras ver las coincidencias de Mariano con Portocarrero, con Cundo y con Lozano; veríamos similitudes estéticas apreciables. Mariano y los de su generación llegan a la modernidad de la mano de la Escuela Mexicana.

“Por otra parte, soy de las personas que piensan que esta no fue una influencia ni demasiado larga ni demasiado profunda. Hay un momento, alrededor del año 40, en el que prácticamente lo que hay de la escuela mexicana en la pintura de Mariano se funde con la influencia de Picasso y Matisse. Esa influencia de Picasso se hace muy evidente en un cuadro como *La paloma de la paz*” .

—La obra de Mariano posee un poder de variabilidad discursiva asombroso, y algunos símbolos y temas aparecen fugazmente. Sin embargo, otros se transmutan estilísticamente, pero permanecen como una especie de esencias a lo largo de su vida...

—A veces los temas se identifican de manera un poco superficial. Cuando Dannys Montes de Oca y yo nos planteamos el libro *Mariano: Tema, discurso y humanidad* nos dimos cuenta que podía ser contraproducente, o hasta un disparate, dedicar una parte a los pescadores, o a los guajiros. Llegamos a la conclusión de que podían fundirse perfectamente y crear el contraste de cómo Mariano trabajaba estos temas: el tema de los guajiros que trabajan la tierra y el de los pescadores que trabajan en el mar. También lo hicimos con el tema erótico. Mariano, desde muy temprano trató el tema erótico. A finales de los 40 realizó sus *Bacanales*, y retoma el asunto ya en el año 84 con las *Fiestas del amor*. E igual tenemos que el desnudo femenino aparece desde su etapa de México hasta el año de su fallecimiento.

—Mariano asumió progresivamente cierta condición abstracta en su obra. Esta época coincidió con el auge de este movimiento en la isla y con desempeños formidables como el del grupo Los Once...



—En 1944 Mariano viaja a Nueva York por primera vez, en plena Segunda Guerra Mundial y hay un epistolario de Mariano desde Nueva York con su experiencia, su visión. Existe una carta que le escribe Mariano a Guy Pérez Cisneros en que Mariano le dice: “Me he encontrado a Nueva York, más abstracto en lo que a plástica se refiere (...) predominante el arte no-objetivo de Kandinsky y Mondrian; creo que hay mucha razón en esto, sobre todo si piensas

que lo que el artista ha logrado en color, no hay forma objetiva que responda a ello. Naturalmente, sé que dirás, y lo he podido observar que puede caerse en un arte decorativo, y te aseguro que casi todos los pintores jóvenes han caído en ese estilo, pero esto no es objeción para el abstraccionismo en sí, pues sus posibilidades son inmensas. Pensarás que yo estoy en esta clase de pintura pero no es así; ahora sólo observo y no hago nada".⁴

"Pero de hecho, Mariano está allí, en el momento que se están produciendo los inicios de la Escuela de Nueva York y el desarrollo de la abstracción; y la está mirando y la está investigando. Aún así, él no asume la abstracción en ese instante; pudiéramos decir que simplifica la línea, cambia mucho el color y va hacia un proceso que se acerca a la abstracción; pero yo creo que lo que Mariano hace en ese período, desde el 45 hasta el 55 o 56, es geometrización en cuanto a la línea, a los volúmenes, pero no es abstracción".

—¿Y como usted cataloga esas figuras que hace entre el 53 y el 55, donde se observa un proceso pleno de movimiento, la línea ha tomado protagonismo, y a la vez un carácter casi abstracto?

—Mucho de lo que se hacía en Cuba en ese momento, incluso por parte de algunos de Los Once, no se puede catalogar de abstracto. Hay algo así como un post-cubismo, y lo que pudiéramos llamar una especie de "pre-abstracción" —aunque nunca he oído ese término—. Es cierto que la crítica y muchas personas a ese tipo de obra le llamaba abstracta, pero si podemos plantear que era un camino hacia la abstracción, estoy de acuerdo. Abstracción pura no era: el reconocimiento de la figura, la identificación de un paisaje o de una estructura están suficientemente claros en los cuadros como para que puedas distinguir a un pescador de un jugador de cartas o de un lanzador de bumeranes. Pienso que los mismos títulos revelan que Mariano no estaba haciendo abstracción.

"En la mayoría de los cuadros de Mariano que pudiéramos considerar abstractos, y que son posteriores al año 56, curiosamente siempre hay un elemento que se puede identificar. A veces es un elemento vegetal, a veces es un objeto, como son los bumeranes. Aunque hay algunas piezas de Mariano que sí podríamos considerar abstractas desde la más pura definición.

"Curiosamente, en 1959, un momento que Jorge Rigol define como un período de gran confusión y de gran mezcla en el arte cubano; en el cual coinciden el post cubismo, la abstracción; en el que realmente hay de todo: aparece un artista como Acosta León, coincide con el período formativo de Antonia Eiriz, de Umberto Peña y una serie de artistas que tendrían roles protagónicos en la década del 60... Curiosamente, en este momento se apaga el período abstracto de Mariano. Es fundamental su viaje a la India en el año 60; habría que leer las cartas que escribe desde allá. Él se impresiona demasiado con las imágenes de la India: la

arquitectura, la gente, los paisajes. Uno de los elementos que hace que Mariano no llegue más allá en la abstracción, es precisamente ese choque con una cultura y una visualidad completamente diferente” .

—Mariano asume el triunfo revolucionario con una energía y una pasión que transmite indiscutiblemente a su obra. En esa etapa empieza a imponerse en su pintura un protagonista absoluto: las masas. En el tratamiento de estas obras, ¿no le parece que existiera un retomar la abstracción?

—Si tú analizas un cuadro como *Playa Girón*, lo único figurativo que tiene es el título. Sin embargo, en *Playa Girón* puedes identificar milicianos, fusiles, puedes ver batalla, toda una narración. Pero ves el cuadro y dices: ¡Coño! ¡Ese es un cuadro abstracto! Lo mismo ocurre con *De la Sierra al llano*, que si te fijas y te fijas, hay una figura que tú nunca verías. En el año 61, después que regresa de la India, hay una obra que se llama *El puente*, y lo que tú puedes decir es que la visión de ese puente está prácticamente descompuesta. Ahí no hay puente. Pero el cuadro es un puente.

“Tú hablas de masas, pero las masas, en cuadros como *Asamblea popular* o como *Segunda Declaración de La Habana*, están hechas de forma que no puedes considerarlas como figuras, realmente hay que considerarlos como piezas abstractas. Las descifras cuando analizas el título, cuando estableces la relación entre título e imagen.

“Desde ese punto de vista, en Mariano siempre hay como una línea que se rompe en un momento determinado y después vuelve. No es un pintor que al cabo de un tiempo se repita. Él retoma un tema, pero lo identifica con su manera de hacer en ese período. Así, tú pudieras hacer una exposición de la transformación de los gallos, la transformación del paisaje, la transformación del tema erótico, la transformación de las masas. Mariano nunca es el mismo. Nunca regresa al punto de partida.”

NOTAS

1. *Pero no es el final...* por José Veigas Zamora. *Revolución y Cultura*. (La Habana) (64): 38-47; diciembre, 1977

2. Amelia viajó por dos veces a Europa y permaneció allí hasta entrados los años 30. Su encuentro con Alexandra Exter (1882-1949) se produce cerca de 1931, y la pintora cubana trabajará vinculada a ella en el período entre 1931 y 1934.

3. Manuel Rodríguez Lozano (1896-1971) nació en México y se ha dicho que representa el movimiento purista en ese país. Sus obras presentan exquisito realismo y colorido.

4. "Carta del pintor desde Nueva York". *Información*, La Habana, 1944.