

# REVISTA

MOMENTOS DE LA EXPERIENCIA EN LA OBRA DE

# Nelson Domínguez

EUGENIO VALDÉS FIGUEROA

SERGIO LÓPEZ GARCÍA

Como si estuviera ante aquel personaje del poema *Der Zauberlehrling* de Goethe, que inspirara a fines del siglo pasado la composición de *El aprendiz de brujo* de Paul Dukas, se podría sentir cualquiera que revise la prolífera trayectoria del artista cubano Nelson Domínguez, (1947). El pintor, grabador, artífice del vidrio y del barro, hace saltar en pedazos la camisa de fuerza que pueden significar los límites convencionales entre una manifestación y otra, y entiende el arte como un gran laboratorio, igualmente propicio a la perfección de los resultados de una fórmula bien estudiada y aplicada, que a los sortilegios de lo casual.

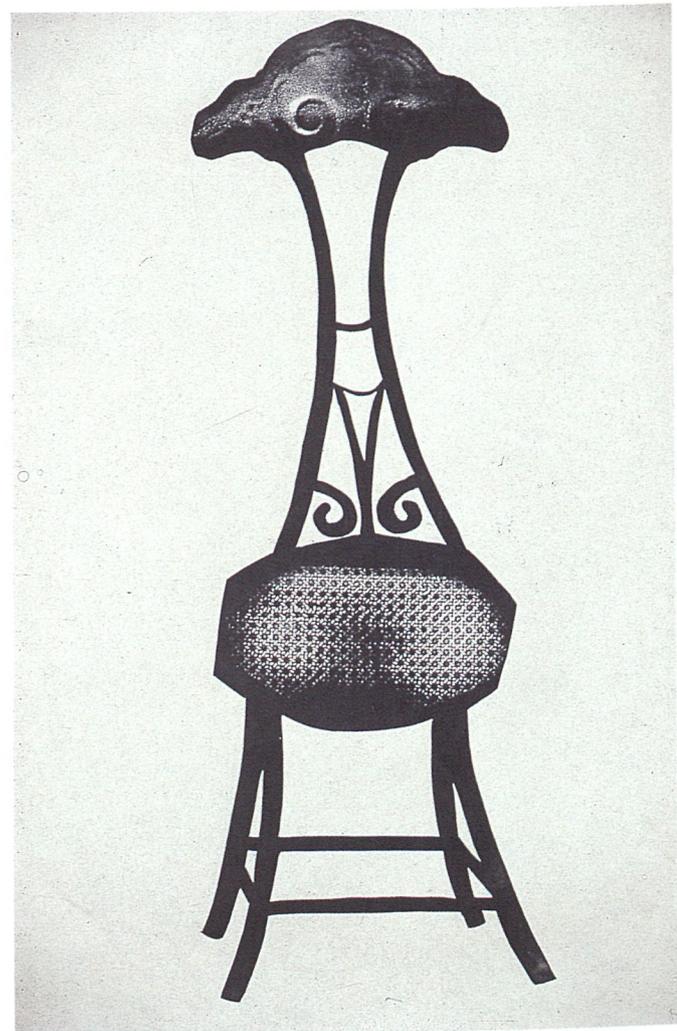
Desde los albores de su carrera, la experimentación se convierte en uno de los métodos fundamentales de creación de Nelson Domínguez. Porque el artista no se permite a sí mismo considerar terminada una obra en proceso, si no la ha vivido in-

tensamente. Precisa realizar sucesivas variaciones del tema, una sobre otra en el soporte, como dejando huellas de lo que pudo ser, hasta que la mancha inicial prácticamente desaparece en función de una estructura semántica cuidadosamente articulada. Y aún así, se muestra inconforme y ejecuta extensas series, queriendo agotar cuanta posibilidad le brinda el asunto tratado. Es como si tratara de recoger en su obra hasta la más mínima experiencia vivencial. Para él todo es importante.

Esta peculiar manera de entender el proceso creador se comprende mejor si tomamos como punto de referencia las volaraciones de Pierre Francastel en torno al papel del tiempo y del espacio en la obra de arte: "...La finalidad del artista no está en absoluto en reproducir un espectáculo en su integridad fenomenológica, sino en constituir conjuntos imaginarios donde se reúnan rasgos extraídos de diversos momentos de la



Nelson Domínguez. Escultura, 1991. Cristal Murano. 70 x 30 cm.  
Fotos cortesía del artista.



Nelson Domínguez. Silla, 1976. Xilografía. 94 x 29 cm.

experiencia. No hay realmente imagen sino por la función combinatoria de los tiempos, en la memoria y en un lugar, por definición no idéntica a ningún cuadro momentáneo de la visión, ni a ninguna modalidad efímera de la acción. Toda imagen constituye, pues, el punto de convergencia, en el espacio y en el tiempo, de elementos extraídos de distintas series de la experiencia” [1].

Este intencional juego con la dimensión temporal y espacial de la obra no se restringe únicamente a la inmediatez del acto creativo, a la fluidez innovadora con que funde y re-inventa técnicas y materiales para objetivar lo que la imaginación

y el instinto le dictan. Nelson también selecciona temas y asuntos revisando secuencias de su pasado. Costumbres y anhelos que modelaron los ambientes del campo durante su infancia y adolescencia se dan cita en la obra del artista. Queda al descubierto esa singular manera en que Nelson percibe y valora las cosas, su cosmovisión, que sin lugar a dudas se perfila en Sierra Maestra, su lugar natal. Este factor, clave para comprender su trayectoria posterior, incidirá en cada nuevo punto de giro en su producción artística.

Durante la década del setenta aparecen obras como *Al golpe del pilón*, o sus series *Bodas guajiras* y *Los rostros de mi is-*



NELSON 95

la, que recogen con una visión romántica pasajes de la vida rural. El artista utiliza como apoyatura el legado de los maestros de la pintura cubana, buscando por contraste una versión mucho más actualizada de lo nacional, inscrita dentro de las preocupaciones éticas y estéticas que orientaron a una de las más avanzadas corrientes de pensamiento del momento. En algunas de estas obras Nelson va más allá en sus propósitos de hallar los rasgos identificatorios de lo nacional, ofreciendo una solución de continuidad al modo de tratar este asunto hasta ese momento. El diálogo con las propuestas históricas de las vanguardias parece ser el vehículo más eficaz.

En 1975 Nelson presenta en el Salón Nacional *Preludio de un rapto guajiro*, que hoy forma parte de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes y ha llegado a ser considerada una de las obras más significativas de la plástica cubana de ese período. Se percibe en ella una aparente ingenuidad en la solución del tema abordado, y una gran dosis de lirismo. Esta atmósfera subjetiva, casi onírica, se carga de connotaciones por el intencional empleo del recurso tautológico de la cita. Nuevamente convergen lugares y tiempos diferentes dentro de un mismo espectáculo, pero ahora desde un nuevo ángulo, pues se trata del reordenamiento de las bases de una propuesta conceptual. El artista realiza una especie de montaje temático y compositivo, que preconditiona el acercamiento del espectador desde su primer contacto con la imagen artística. La realización de la obra desde el punto de vista semántico se constituye y se sostiene por las predisposiciones del público, lo que evita una relación puramente contemplativa con el objeto estético. Sus alusiones a la obra de Carlos Enríquez nos conducen a una revisión crítica del tema desde el punto de vista histórico: “Si en *El*

*rapto de las mulatas*, Carlos Enríquez ofrece una imagen de violencia, de sometimiento por la fuerza, para ultimar un acto absolutamente carnal perpetrado por foragidos rurales, en el *Preludio de un rapto guajiro* de Nelson Domínguez aparece implícito el común acuerdo de la pareja que se dispone a consumir un deseo de convivencia permanente que va más allá de los prejuicios impuestos por el orden familiar” [2]. No se trata de sugerir la vulgar comparación, sino de estimular la evaluación de dos momentos epocales, de reconocer contrastes entre códigos de valores extraídos de tiempos diferenciados.

Por esta época comienza a operarse una transformación significativa en la obra de Nelson Domínguez. Fondo y figura tienden a confundirse. El artista tantea soluciones en busca de posibles sustituciones metafóricas de la figura campesina. Aún la figuración humana no desaparece, pero la naturaleza empieza a reclamar un papel protagónico en sus obras. En su extensa serie de *Cabezas* o en sus diferentes variaciones de *Rostro de agua y fuego*, Nelson persiste en el empleo de la línea recortada que refuerza el valor del dibujo, pero las composiciones se hacen más complejas y el color se difumina logrando transparencias que favorecen esa vena surrealizante que adopta la imagen en este momento de tránsito. Cañas, bejucos, elementos del campo atraviesan rostros humanos, se funden en ellos como queriendo suplantarlos. El hombre es el centro de interés, pero el creador trata de llamar la atención sobre el espacio donde aquel se mueve y que lo define socialmente. Es una poética sobre el arraigo, en la que más que una reunión de lo disímil, busca la integración de afinidades entre el individuo y su entorno para evocar las esencias del guajiro, sus vínculos con la tierra, los puntos de encuentro entre lo natural y lo social.



Nelson Domínguez. *Interior de la manigua*, 1983. Técnica mixta sobre lienzo. 200 x 300 cm.

El grabado ha sido una técnica recurrente en la obra de Nelson Domínguez. Pero es, sin dudas, la década del 70 la época más fecunda en su producción gráfica. Baste recordar obras como *Teatro infantil* o sus *Vegetalias*, en las que se sirve de contrastantes oposiciones de planos negros y blancos, diferentes tonalidades de grises que superpone sobre manchas de color, y del grafismo duro que produce la incisión de la gubia para obtener imágenes altamente expresionistas. El propio Nelson ha confesado que aunque no tiene preferencias por ninguna técnica o manifestación en particular, el trabajo en las artes gráficas es mucho más rápido y le permite constantemente ponerse a prueba a sí mismo con nuevos experimentos. Sus indagacio-

nes en las posibilidades del medio se convierten casi en una obsesión. Ensayó con grandes formatos; sobrepone imágenes utilizando la impresión en seco y elabora una trama secundaria, que complementa las obras desde el punto de vista conceptual e iconográfico; se apoya en procedimientos orientales de manufactura del papel para confeccionar él mismo los soportes; respeta las configuraciones caprichosas que éstos adoptan y se aprovecha de las texturas o de los efectos del *collage*, obteniendo extraordinarias calidades matéricas. El artista considera que el soporte debe ser trabajado una y otra vez luego de resultados deseados. Por eso, en ocasiones, cada ejemplar de una tirada se convierte en una pieza única, liberándose del aura tecnológica

que siempre acompaña a un arte concebido para la reproducción múltiple. Se crea una tensión entre la naturaleza seriada de esta disciplina y la apariencia artesanal, la cálida huella del trabajo directo con los materiales antes y después de la impresión.

Por supuesto, este regodeo en los aspectos técnicos y constructivos no es gratuito. El propio artista reconoce que "...cada tema, cada mensaje demandan medios específicos", y para cada nuevo trabajo tiene en cuenta "... las necesidades expresivas que reclaman los contenidos". [3] Por tal razón, se desplaza con desenfado de una manifestación a otra, buscando enclaves técnicos y formales que satisfagan sus propósitos comunicativos en el proyecto que se traza (esto tal vez justifique su reciente incursión en la cerámica y el vidrio).

La década del 80 se inicia en Cuba con álgidos debates en el plano intelectual. Los conflictos generacionales revelan la toma de conciencia, por parte de la nueva promoción de artistas que surge, de un cambio en la orientación ideo-estética imperante. Los más jóvenes perciben un envejecimiento de las formas figurativas y manifiestan una irreverencia ante los medios plástico-constructivos tradicionales. Les interesa concebir una imagen artística mucho más convincente, aplicar nuevos criterios en la investigación artística, liberar las estructuras formales a partir del empleo de códigos visuales más actualizados y, sobre todo, revolucionar los contenidos con una perspectiva más analítica que les permitiera meditar en torno a las esencias de la realidad que les rodeaba.

Nelson ya contaba con una vasta trayectoria y estilo definido. Pero se percató de la necesidad de un cambio sin renunciar a la coherencia con los propósitos de su producción pre-

via. El estremecimiento de las estructuras axiológicas y las normas estéticas que rigieron en la década anterior, promovido por el espíritu polémico y renovador de la nueva generación, estimula al artista a asumir una posición crítica en relación con su obra precedente. Nelson hace coincidir sus intereses artísticos con los requerimientos de la etapa que se anuncia, rechaza métodos ortodoxos y fórmulas envejecidas. Sus temáticas se vuelven más universales y participa de las motivaciones predominantemente cognoscitivas y valorativas del nuevo arte nacional. Su persistente inconformidad frente a la adopción de esquemas y procedimientos definitivos, su método creativo esencialmente experimental y la proyección humanista de su obra encuentran afinidad con las proposiciones de la plástica de los 80, al propio tiempo que —dialéctica mediante— le facilitan al artista actuar en correspondencia con la dinámica de su propia obra.

El cambio fue paulatino, de modo que no se observa una ruptura abrupta en los nuevos intereses y búsquedas que se van sucediendo en las creaciones de Nelson. Ya desde la década anterior se observaban sus inquietudes en torno al paisaje como escenario de la actividad del hombre. La naturaleza sigue ganando terreno y a principio de los 80 ocupa toda la superficie del soporte. No está el hombre, pero parecen estar sus ojos, colocados en un paisaje insospechado de "pequeñas cosas", donde hasta la cúpula de la cegarra se torna un acontecimiento de vital trascendencia.

El detalle adquiere el rango de lo monumental en un acercamiento macroscópico a la naturaleza, y aparece un universo habitado por insectos y animalejos, que aún inspiran obras expresionistas de su más reciente producción. El equili-

brio, la disposición armónica de ese orden natural son complementados por el rigor compositivo y la exquisita noción del diseño que demuestra el artista.

Podemos descubrir cierta nostalgia en algunas de estas obras. Las fantasías y la imaginación del niño de la Sierra se agolpan en el recuerdo. Nuevamente el discurso artístico encuentra sus cimientos en la memoria, en la experiencia vivida, en los hechizos ante lo desconocido que llenaron su infancia de personajes insólitos.

Pero no son éstos los únicos resortes que motivan los cambios temáticos y el esoterismo del lenguaje que caracterizan la nueva etapa que comienza. Nelson cae en una fascinación con la poética carpenteriana de lo real-maravilloso. La imagen artística parece nacida de los estímulos de ese instante de “revelación privilegiada” que el célebre escritor llamó “estado límite”, y que consiste precisamente en hallar magia en lo común, es decir, en la capacidad para percibir lo inusitado, lo sorprendente, la “inesperada alteración de la realidad durante un encuentro fortuito con facetas antes ignoradas del mundo conocido” (4). Las afinidades entre la cosmovisión de Nelson y la tesis de Carpentier permiten al plástico cubano la incorporación orgánica y coherente de nuevos propósitos y perspectivas en su obra. El paisaje se instala en su producción artística durante este período, sin embargo la omisión del factor humano desde el punto de vista iconográfico no implica su exclusión en la propuesta conceptual.

Para realizar estas obras Nelson se apoya en un género tradicional, pero no para regodearse en complacencias sensoriales, sino para abordar desde diversos ángulos un mismo fenómeno: la relación del hombre con su medio.

En sus *Micromundos* la imagen adquiere la apariencia de lo genésico. El factor de extrañamiento en el acto de recepción está previsto por el artista. El espectador es tomado por sorpresa al asomarse a través de la lente de una lupa a un universo inaprehensible, tremebundo, casi intangible que a diario pasa inadvertido. Aunque sabemos que una cruenta lucha de supervivencia se desarrolla en su seno, no es la muerte sino su contrario lo que trata de revelarnos Nelson Domínguez. Por eso, queriendo evitar las posibles analogías con el bestiario medieval, prefiere llamar *Animalario* a la iconografía que propone.

El artista puede intercalar obras –serie *Hormigas*, 1983-84–, que constituye, una alegoría a la persistencia del hombre, y también al milagro de la creación. Pretende establecer un paralelo entre la inteligencia humana, la labor de la cultura y la “lógica” inmanente del orden natural.

Sin embargo, en otras obras la naturaleza se presenta implacable, inclemente ante el más leve error de los hombres, con poderes y misterios que escapan a esa ingenua y pretenciosa actitud humana que persiste en someterla o controlarla sin calcular las nefastas consecuencias de esta rivalidad estéril. A Nelson le interesa abordar las implicaciones socio-culturales de esa intervención en el paisaje, tratar las interrelaciones entre la naturaleza y el hombre. Sus series *Huellas*, *Interior de la manigua* y *Resaca* reflejan estos nexos: los vestigios de la acción del hombre en un paisaje ya demasiado contaminado por la civilización y la respuesta de los factores naturales que, con sus intromisiones en el mundo de los hombres, tratan de demostrar su hegemonía.

Tales preocupaciones, básicamente antropológicas, quizás sean –entre otras razones– las que le motivan a indagar en las producciones simbólicas de las culturas populares. Sus

*Ofrendas*, *Bilongo*, *Nganga* y otras obras más recientes abordan el enigmático universo plástico de los cultos afrocubanos. Algunos trabajos, bajo la rúbrica de “etapa negra”. La paleta, de colores brillantes, es revestida con polvo negro de caucho en una base pintura de aceite que le incorpora a las obras una profunda emotividad, un sentido mucho más orgánico de los elementos diseñados y una textura aterciopelada de provocadora sensación táctil. Pero esto no implica únicamente la revitalización de su obra a partir del novedoso empleo de los recursos expresivos. Se trata, al propio tiempo, de la rearticulación del código en función de nuevos contenidos.

El artista no incursiona en estos temas desde una perspectiva folklorista, pero tampoco se propone una fría conceptualización sobre este fenómeno. “...Si en el tratamiento de estos temas lo comparamos con la sofisticada visión intelectual de un José Bedia o la complicidad participante de un Mendive, Nelson parece asumir una postura de contemplador no implicado, respetuoso y atraído por la riqueza visual y simbólica de los bilonogos y por el valor plástico de los instrumentos rituales” (5). Al artista le interesa aprovechar esa relación con lo inconmensurable, exponer el vínculo respecto a la magia y la solemnidad de esos ambientes, el placer casi morboso de confiar el destino a lo desconocido, esa extraña combinación de temor y entrega.

Nelson no se involucra, permanece como el espectador que no puede sustraerse ni al sobrecogimiento que producen tales ambientes, ni a la atmósfera emotiva que rodea esas ceremonias. Esto justifica la teatralidad de la imagen en algunas obras en las que el *Oricha* adopta forma humana y recibe de manos del creyente la vela que ha encendido para “pagar una promesa”. Este tipo de ceremonia en las prácticas religiosas

afrocubanas consiste en un soliloquio del practicante frente al objeto de culto, que por lo común —con la excepción de *Elegua* (identificado en el catolicismo con el Niño de Atocha)— no tiene rasgos antropomorfos. Nelson, sin embargo, prefiere destacar los vínculos deidad-creyente, representando una escena que sin dejar de ser muy íntima, muy personal, adopta la apariencia de un diálogo fraterno entre un padre y su hijo.

Para su serie de las *Ofrendas*, Nelson se ha apoyado en un riguroso estudio de la naturaleza muerta como género a lo largo de la historia del arte universal. Revisa los bodegones “clásicos” y se apropia de enclaves estructurales útiles a sus propósitos compositivos. Pero despoja al género de su vacuidad y de su perfección artificial, de la frialdad propia de lo prefabricado. Las ofrendas a las deidades en la Santería y en la Regla de Palo Monte, lejos de ser “naturalezas construidas”, cuentan con un amplísimo margen de variabilidad, que propicia una apariencia visual heterogénea, mutable y en la que la intervención del azar determina una constante renovación física del objeto sagrado. Dar de “comer” al santo, además de constituir uno de los actos rituales más importantes en la relación entre la deidad y el creyente, permite “dar vida” a la pieza, animarla, y al propio tiempo, garantiza su operatividad funcional. Nelson trata de captar los valores de esta visualidad dinámica. No busca reproducir la ceremonia, sino atrapar la atmósfera emocional del espacio ritual y la vitalidad interna del objeto litúrgico, a través de la representación de impresiones de esa apariencia mutante —sin liberarla de su “deseo de cambio”—, y aprovecha en favor del mensaje los posibles contrasentidos que surgen de las relaciones de oposición entre el género artístico y los “momentos de la experiencia” ritual que le sirven de referencia.

Lo telúrico y lo misterioso constituyen, además de una invariante en la pintura de Nelson Domínguez, un punto de comunión entre sus preocupaciones por el entorno físico y humano, y sus indagaciones en un comportamiento cultural que tiene sus raíces en la tradición vernácula.

Existen dos obras particularmente significativas de la serie de las *Ofrendas*. En una de ellas, *La ofrenda del Coronel*, un hombre lleva en sus brazos el gallo sacrificado que será entregado como ofrenda a la deidad. De este acto sagrado dependerá la fortuna o la miseria, el bienestar o la desgracia del creyente. La sangre del animal “fertiliza”, “alimenta” a la pieza ritual, y en pago la deidad o el antepasado que en ella reside gratificará este acto de fe protegiendo al practicante de los obstáculos y peligros de la vida haciendo “fértil” el terreno por donde pisa. En la otra imagen, *Ofertorio*, el portador de la ofrenda es el gallo, el animal sacrificado el hombre. Se invierten los papeles y este discurso sobre la vida y la muerte adquiere un nuevo sentido. La representación simbólica de tal proceso de metamorfosis remite a los ritos iniciáticos, a la devoción y entrega plena a designios sacros y ultramundanos, a la ceremonia misma de

consagración a la práctica religiosa. Se crea a partir de ese momento un complejo orden de relaciones en el que participan el neófito, el objeto ritual y el animal, que con su sangre le infunde vida y le otorga una “carga mágica”. Ese “simulacro de muerte y resurrección” de los ritos de iniciación en este tipo de prácticas, se vincula –según afirma James Frazer en *La rama dorada*– “...no solo (a) la creencia en la posibilidad de depositar permanentemente el alma en algún objeto externo, animal, planta o lo que sea, sino (a) la intención real de hacerlo así” [6].

Al tratar de representar ese punto de intersección entre lo real y lo virtual, entre lo que se sabe y lo que se cree, donde se confunden los límites de la certeza y la esperanza, Nelson pone de manifiesto valores inherentes a la vida y le rinde homenaje.

Lo que nos seduce en el arte de Nelson es el modo singular en que hace coincidir el testimonio de su experiencia individual y sus metáforas sobre la existencia. Sus preocupaciones cosmogónicas, su permanente empeño en descubrir lo inédito, la exquisita factura y la elocuencia de sus imágenes convierten a Nelson Domínguez en uno de los artistas más innovadores y talentosos de su generación.



Nelson Domínguez. Plato, 1992. Cerámica, barro esmaltado. 40 cm. Ø

#### NOTAS:

- [1] Pierre Francastel. *Sociología del Arte*. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1975, p. 73
- [2] Marta Arjona. En *Revista Revolución y Cultura*, La Habana, 1993
- [3] Entrevista realizada al artista por los autores de este trabajo. Mayo 1993
- [4] Véase Alejo Carpentier. “De lo Real Maravilloso Americano”. En *Ensayos*. Ed. Letras Cubanas, C. Habana, 1984.
- [5] Jorge de la Fuente. Material inédito. Archivo del artista.
- [6] James C. Frazer. *La rama dorada*. Editorial Ciencias Sociales, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972, pp. 784-785.