

TERRITORIOS



Amelia Peláez

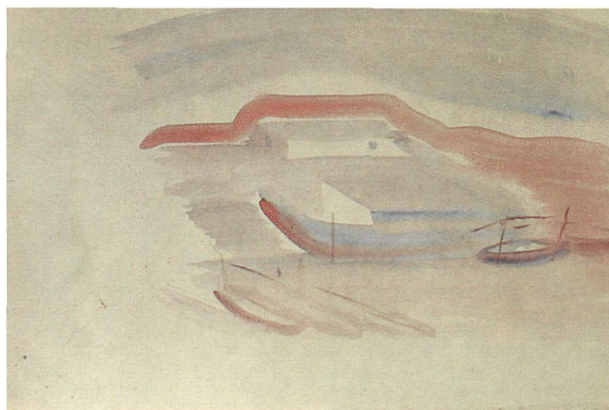
Pintar La Habana

...

GERARDO MOSQUERA

Se considera a Amelia Peláez (1896-1968) la más importante artista del modernismo en Cuba después de Wifredo Lam. Su reconocimiento internacional, sin embargo, no está a la altura de su significación como una de las principales mujeres artistas en toda la historia de América Latina. Por ejemplo, resulta escandaloso que haya sido excluida de una muestra tan amplia como *Latin American Artists of the 20th Century*, organizada no hace mucho por el Museo de Arte Moderno de Nueva York y presentada en varios países. Haber permanecido en Cuba tras la Revolución limitó su contacto con circuitos de exhibición y publicación, lo mismo que le ocurrió a otros artistas, como René Portocarrero. Este desconocimiento hace conveniente una breve presentación del proceso de su obra, muy iluminador para la discusión del modernismo latinoamericano.

Amelia vivió en su pueblo natal de la parte central de la Isla hasta que en 1915 su familia se trasladó a La Habana. Esta ciudad única y fascinante —que ya se está convirtiendo en un mito a la vez que en una ruina— va a fundamentar su imagina-



Paisaje con barcas en rosa y azul, Mallorca, 1929

rio personal. Ella y Portocarrero serán los dos grandes pintores de La Habana. No porque la tomen como tema, sino porque el espíritu de la ciudad alimenta sus obras.

Hasta 1927 su pintura transitó por un academicismo romántico, bajo el influjo de filiación española e italiana de Leo-

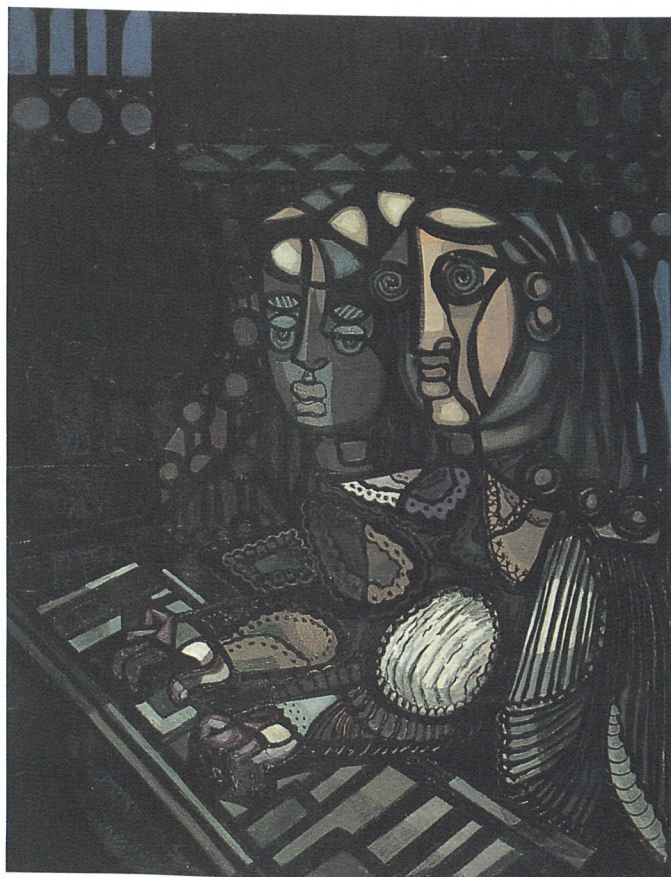
poldo Romañach, su maestro en la Academia San Alejandro en La Habana. Pero su soltura y sentido del color señalaban una fuerte personalidad. En 1924 estudió en The Art Students League de Nueva York, y en 1927 partió becada a París, donde permaneció estudiando hasta 1934. Viajó por España, Alemania, Italia, Checoslovaquia y Hungría. En París fue alumna de la artista rusa Alexandra Exter, decisiva en su formación, quien la aproximó a Léger, Matisse y el cubismo.

Amelia se afilió al arte moderno de inmediato, con sus paisajes de 1928 bajo la inspiración de Van Gogh. En ellos el expresionismo se transforma en un uso abstracto-ornamental de los elementos. El paisaje continuó interesándole hasta 1930, y sirvió de vehículo, bajo el signo del postimpresionismo, a un

deseo —que asomaba ya en sus academias iniciales— de huir del naturalismo. Algunos, como *Paisajes con barcas en rosa y azul, Mallorca* (1929), alcanzaron una sencillez refinadísima.

Desde 1929 la naturaleza muerta se fijó en el centro de su trabajo, con cuadros o bien de un expresionismo dulce, con huellas de Soutine, o cezannianos o más próximos a Matisse o cubistas, pero todos con un acento propio dado por el color y el énfasis peculiar en la ornamentación. Se destacan *La liebre* (1929) y *Floreros en interior* (1931). En algunas de estas piezas se define ya esa “hostilidad entre la carnalidad y la estructura” señalada por Lezama Lima como característica de su arte (1). Podría afirmarse que Amelia Peláez fue una pintora de naturalezas muertas: toda su obra madura es una potenciación de este género. Vázquez ha señalado que hasta lo parecen las figuras femeninas que motivaron mucho su labor entre 1931 y 1933 (2), a pesar de provenir de Modigliani, según se aprecia en *Gundinga* (1931).

Su muestra de 1933 en la Galería Zak en París incluyó todos los géneros en los que trabajaba, y fue acogida favorable-



Las dos hermanas, 1944

mente. Un crítico francés hizo un comentario significativo: “universo un poco enigmático el suyo, que corta extrañamente con la visión europea” (3). Al año siguiente, Amelia se estableció definitivamente en La Habana, siguiendo la pauta de los modernistas cubanos de no “jugársela” en Europa (4). Con pocas excepciones, como Lam y Marcelo Pogolotti, ninguno se atrevió a correr, hasta sus últimas consecuencias, los riesgos de establecerse en una escena competitiva de vanguardia.

La etapa europea de Peláez resulta iluminadora en cuanto a la relación entre los modernistas latinoamericanos y la vanguardia europea. Ella no intervino en los movimientos de avanzada de su época en Europa, sino que se dedicó, como ha apuntado Jubriás, a recorrer por cuenta propia el camino desde Cézanne hasta los años 30 (5). No *hizo* lo nuevo: se ocupó en ensayar con los códigos acuñados por las vanguardias pasadas, que habían tendido a fundirse en una suerte de *stock* común, epigonal. Vista sólo así, fue una “derivativa”, pero en realidad la práctica parisina constituyó para ella una apropiación de medios adecuados a su sensibilidad y a los significados diferentes que quería expresar.

Durante los dos primeros años en Cuba se dedicó al dibujo, con un complejo diálogo figuración-abstracción donde fraguaron numerosos componentes de su lenguaje definitivo, al calor de su inmersión en el medio cubano. Al igual que en Lam, el “*retour au pays natal*” provocó una explosión en el arte de Amelia. Sus “flores y frutas de invernadero”, dice con acierto Blanc, “ya no son europeas sino caribeñas” (6). Iniciaba así su construcción de una identidad pictórica cubana, agenda no programática de la vanguardia de entonces. Porque “quizás no hay regreso para nadie a un país natal; sólo notas de campo para su reinención” (7).

En 1937 realizó sus dos primeros murales, y entre 1935 y 1939 pintó la serie de “bodegones criollos”. Aparecen formas frutales orgánicas integradas en composiciones de elementos decorativos, propios de los ambientes cubanos (vitrales, rejas, baldosas...), llevados hacia una síntesis abstracta. Proceden de una especie de fusión tropical de Picasso, Léger y Matisse, con un sabor muy cubano, evidente en obras como *Naturaleza muerta con frutas* (1936). En estos cuadros tiene lugar, como



Naturaleza muerta con melón, 1956

dice Vázquez, “la transformación de los hallazgos del cubismo en un lenguaje menos seco” (8), y se define el estilo personal de la artista, quien desplegaba una actividad solitaria e intensa.

Existe una especie de leyenda de Amelia encerrada en su casa criolla como dentro de uno de sus propios cuadros. Esta casa, su decoración y jardín, todavía semejan una pintura de la artista, a pesar de la depauperación que han sufrido los viejos ambientes habaneros. Pero, si bien Amelia no gustaba de la vida social, es falsa la imagen de una mujer-naturaleza muerta, encerrada pintando su entorno íntimo. Aunque siempre volvía al *oikos*, en realidad la pintora se mantuvo viajando bastante por Europa, Estados Unidos y América Latina.

A pesar de pertenecer a la primera generación de la vanguardia cubana y haber comenzado a pintar muy temprano,

Amelia se encontraba más próxima a la poética de la segunda generación. Esta se preocupaba menos por lo anecdótico y social en beneficio de una afirmación nacionalista más interior, dirigida a aprehender las “esencias” de lo cubano. De ahí que la artista se relacionara con el llamado grupo *Orígenes*, que centrado en Lezama daba la pauta del momento. Su obra tenía más afinidades con René Portocarrero –artista paradigmático de *Orígenes*– que con sus compañeros de generación, y resulta típica de la atmósfera cultural de la década del 40 en Cuba. También como en Portocarrero, existe una afinidad entre las imágenes de Amelia y la escritura de los poetas de *Orígenes*. Martínez ha llegado hasta comparar la atmósfera de los cuadros de Amelia con la *nonchalance* criolla expresada en un famoso poema de Eliseo Diego (9). Es en esta época cuando Barr

habló de una “Escuela de La Habana”, en contraposición a la de México, caracterizada por el color alegre, sin trabas, la exuberancia, la viveza y el candor (10).

En el comienzo mismo de esa década, en obras como *Naturaleza muerta con frutas* (1941), se conformó definitivamente el estilo de Amelia, con la inclusión de elementos de la arquitectura colonial y ecléctica, vitrales, calados, rejas, mamparas, muebles y otros componentes del paisaje habanero que completaron su repertorio formal. Se desbordó “un mundo plástico donde lo vegetal y lo arquitectónico se confunden”, en palabras de Carpentier (11). Apareció además un ingrediente de capital importancia: el dibujo de línea negra, procedente de una composición cubista-abstracta de los bodegones, que forma un tejido proliferante, como superpuesto al cuadro, y es fundamental en la potenciación pictórica del ornamento y el barroquismo exaltado que consiguió su obra.

Peláez y Portocarrero inspiraron sin duda el discurso carpenteriano acerca del barroco como rasgo tipificador de la cultura de América Latina (12). No obstante, algunos, como Robert Altmann, consideran que Amelia “se aparta del verdadero espíritu del barroco”, en virtud de su afán estructurador (13). Pero éste pudiera corresponder a ese “arreglar desarreglando” que Carpentier ve como rasgo fundamental de su concepto ahistórico del barroco. Amelia “barroquizó” el cubismo, el expresionismo y la abstracción (modernidad) por medio de un despliegue exuberante de los ornamentos del pasado colonial y ecléctico (tradicición) propios de La Habana, esa ciudad escenográfica. Algunas piezas sobresalientes son: *Figura* (1943), *Las dos hermanas* (1944) e *Interior* (1945).

Amelia comenzó a decorar cerámica en 1950, y más tarde a diseñarla, actividad a la que se dedicó intensamente hasta 1962. Los años 50 la ocuparon también con proyectos de murales. Sobresalen el realizado en 1953 con losas de cerámica para el Tribunal de Cuentas, que es quizás su única obra casi abstracta por completo, y uno con el tema de las frutas tropicales para la fachada del Hotel Habana Hilton (1957-58), hoy destruido. La dedicación a estas actividades condicionó una simplificación compositiva y una tendencia a la abstracción en su pintura (resultado, además, de las inclinaciones de la época),



Flores amarillas, 1964

evidentes en obras como *Naturaleza muerta con melón* (1956), así como cambios en el tratamiento de la figura humana, llevada a rasgos mínimos. También disminuyó su labor sobre lienzo. Desde 1953 produjo muchas témperas, de estructura muy sencilla, que resumían lo esencial de sus recursos y popularizaron su arte. Pero no se perdió el barroquismo característico, que, aunque más balanceado, dio una de sus piezas más conocidas: *Interior con columnas* (1951).

Sus últimos años transcurrieron sin declinación alguna. Su obra tuvo un gran final. Produjo, al decir de Vázquez, una apoteosis de la naturaleza muerta, donde los motivos centrales adquieren una monumentalidad escultórica y el sol parece meterse en los cuadros, que refulgen con una plenitud luminosa única en toda la historia de la pintura. Pero además de la significación de las distintas vías ensayadas en el bodegón a todo lo largo de su vida, que en los 60 alcanzaron su culminación, Amelia experimentó una gran diversidad de direcciones, algunas apuntadas en dibujos de su época temprana. Los

años finales constituyeron así un desbordamiento creador, que trajo algunas de sus obras mayores: *Florero* (1960), *Naturaleza muerta en azul* (1964), *Flores amarillas* (1964), *Peces* (1967).

Siqueiros consideró a Amelia Peláez “el ejemplo más extraordinario de cómo debe aproximarse un artista vigoroso a las corrientes modernas de París” (14). Si, a pesar de su posición opuesta, el muralista sostuvo este reconocimiento, fue porque estamos ante un paradigma del desenvolvimiento del modernismo en América Latina. La artista aprendió sus recursos en París, fuera de la actividad avanzada. Obligada a volver por problemas económicos o por falta de integración o voluntad de lucha, el regreso consolidó un discurso propio, derivativo pero también apropiatorio, que construyó significados nuevos desde una realidad diferente. Beatriz González lo resumió en un juego de palabras: “cubismo y cubanismo” (15). Pero si en esta fórmula el segundo se expresa desembarazadamente con medios importados, el primero enriquece sus posibilidades por caminos “ajenos”. Amelia construyó identidad cubana

y latinoamericana, y también amplió y transformó los lenguajes poéticos de las viejas vanguardias.

Su afán fue una potenciación sensual del ornamento hacia funciones expresivas, artísticas, más allá de lo decorativo, conseguido al recodificar elementos abstractos de la ornamentalística tradicional de los ambientes cubanos –y especialmente habaneros– mediante la práctica no figurativa de la pintura moderna. Esto le permitió extender un discurso de “la infinita prolongación de las formas” (16), entrelazador de lo geométrico y lo orgánico, que, en diálogo con un escándalo de la luz-color, estructuró la sensualidad y volvió mórbida la geometría.

De la mayor importancia resulta la concepción antimodernista, inclusiva, del modernismo en Amelia. Como dice Vázquez, “asume la tradición dentro de la modernidad” (17), y aquella no funciona como motivo, cita o referencia: deviene el ingrediente más activo, esencial, de su pintura. Es una tradición de raigambre europea, criolla, mediante la cual fijó un icono de lo cubano, complementario del de Wifredo Lam, construido desde la vertiente africana.

NOTAS

- Gerardo Mosquera, co-fundador de la Bienal de la Habana, es el crítico y conservador de arte cubano más reconocido internacionalmente. Sus escritos críticos aparecen regularmente en diferentes revistas internacionales e imparte conferencias en las instituciones artísticas más reconocidas, del MOMA neoyorkino al ICA de Londres. Recientemente fue nombrado comisario del New Museum of Contemporary Art en Nueva York.
- 1 José Lezama Lima: “Amelia Peláez”, en *El Arte en Cuba*, Universidad de La Habana, 1940.
 - 2 José Vázquez Díaz: *Amelia Peláez, exposición retrospectiva*, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1991, p. 41. Mi análisis está en deuda con esta excelente investigación y la realizada por Giulio V. Blanc: “El jardín secreto de Amelia Peláez”, en *Amelia Peláez, una retrospectiva*, Museo Cubano de Arte y Cultura, Miami, 1988.
 - 3 G.J. Gros en *Gazette de Beaux Arts*, París, 5 de mayo de 1933. Citado por Vázquez, *ob. cit.*, p. 13
 - 4 Gerardo Mosquera: “Arte y diáspora en Cuba”, en *La Jornada Semanal*, México, 27 de junio de 1993, pp. 34-36.
 - 5 María Elena Jubriás: “Amelia Peláez y la vanguardia parisina”, manuscrito sin fecha. Archivo de Gerardo Mosquera.
 - 6 Giulio V. Blanc, *ob. cit.*, p. 38.
 - 7 James Clifford: *The Predicament of Culture*, Harvard University Press, Cambridge & London, 1988, p. 173.
 - 8 Vázquez, *ob. cit.*, p. 48.
 - 9 Juan A. Martínez: *Cuban Art and National Identity*, Ginesville, 1994. pp. 137-139.
 - 10 Alfred H. Barr: “Modern Cuban Painters”, en *MOMA Bulletin*, abril de 1944, v. XI, nº 5, pp. 2-14.
 - 11 Alejo Carpentier: “Amelia Peláez”, en *Artes Plásticas*, La Habana, nº 1, 1960.
 - 12 Alejo Carpentier: “Lo barroco y lo real maravilloso”, en *Razón de ser*, La Habana, 1980, pp. 38-65.
 - 13 Robert Altmann: “Ornamento y naturaleza muerta en la pintura de Amelia Peláez”, en *Orígenes*, La Habana, invierno 1945, pp. 7-14.
 - 14 David Alfaro Siqueiros: “Los artistas modernos cubanos”, en *Ultra*, La Habana, nº 36, 7 de septiembre de 1962, pp. 4-7, 107.
 - 15 Beatriz González: “Amelia Peláez y la cultura cubana”, en *Revista*, Bogotá, nº 5, v. 2, 1980, p. 17.
 - 16 José Lezama Lima: “En la muerte de Amelia Peláez”, en *Imagen y posibilidad*, La Habana, 1981, p. 81.
 - 17 Vázquez, *ob. cit.*, pp. 14-17.