



Fecha de presentación: Marzo, 2022

Fecha de aceptación: Abril 2022

Fecha de publicación: Mayo, 2022

LA SIGNIFICACIÓN DE LO CUBANO EN LA OBRA ARTÍSTICA DE CARLOS ENRÍQUEZ

THE SIGNIFICANCE OF THE CUBAN STYLE IN THE ARTISTIC WORK OF CARLOS ENRIQUEZ

Hugo Freddy Torres Maya¹

E-mail: hftorres@ucf.edu.cu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0606-8108>

Lietter Suárez Vivas¹

E-mail: lsvivas@ucf.edu.cu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7468-5271>

Marlene Magali Yanes Galera¹

E-mail: myanes@ucf.edu.cu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8413-7861>

Orlando José González Sáez²

E-mail: ojgonzalez2016@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7249-3081>

¹Universidad de Cienfuegos “Carlos Rafael Rodríguez”. Cuba.

²Universidad de Sancti Spíritus “José Martí”. Cuba.

Cita sugerida (APA, séptima edición)

Torres Maya, H., Suárez Vivas, L., Yanes Galera, M., & González Sáez, O.J. (2022). La significación de lo cubano en la obra artística de Carlos Enríquez. *Revista Científica Cultura, Comunicación y Desarrollo*, 7(2), 55-62. <http://rccd.ucf.edu.cu/index.php/rccd>

RESUMEN

En el artículo se abordan algunas características vinculadas con la significación de “*lo cubano*” en el paisaje rural y urbano dentro de las artes plásticas, como parte de los problemas estéticos y la existencia de un arte cubano que ha sido asunto con amplitud discutida. A partir de estas claves hacemos reconocimiento a la figura de Carlos Enríquez para caracterizar su personalidad y su obra desde una visión de su criollismo como parte de la nacionalidad cubana, a propósito del 65 aniversario de su deceso en el 2022.

Palabras clave:

Carlos Enríquez, pintura cubana, criollismo, nacionalidad cubana.

ABSTRACT

This article addresses some characteristics linked to the significance of *the Cuban style* and how it is portrayed in the rural and the urban landscape in fine arts. The article discusses aesthetic problems and the existence of a typically Cuban art as a topic that has been widely discussed. From these precepts the article analyzes the figure of Carlos Enríquez in order to characterize his personality and his work from the perspective of his *criollismo* as part of the Cuban national identity, on the occasion of the 65th anniversary of his demise in 2022.

Keywords:

Carlos Enríquez, Cuban painting, Creole art, Cuban national identity.

INTRODUCCIÓN

Carlos Enríquez, (3 de agosto de 1900-2 de mayo de 1957), destacado pintor y escritor cubano, nació en Zulueta, en la antigua provincia de Las Villas y falleció en La Habana. Hombre de grandes aptitudes para las artes. Bachiller a los diecinueve años, su familia lo envió a los Estados Unidos para estudiar Ingeniería, pero ingresó en la escuela de Bellas Artes de Pensilvania, de donde fue expulsado por luchar constantemente contra los preceptos rígidos de los profesores. Viajó por España, Francia, Italia, Inglaterra, México y Haití y regresó a Cuba para dedicarse de lleno a la pintura.

Llegó a Europa en momentos de afanosa búsqueda de lo propio y se dio a la tarea trascendental de formalizar hallazgos de los pintores jóvenes, creando su tras mundo poético, poblado de mitos y leyendas con tan sincera postura, con tanto fervor, que solo el milagro de su sangre lo pudo haber llevado a habitar en la zona mágica de su pintura. Sus obras causaron grandes críticas al inicio, y elogios múltiples también, había en él algo nuevo. Fue de los primeros entre nuestros artistas que penetró dentro de las modalidades del llamado en esa época Arte de Vanguardia. Después fue a Madrid y París, donde celebró exposiciones con elogios y críticas.

Vivió en Estado Unidos. A su regreso, en 1934, quiso presentar una exposición en la Asociación de Reporteros de La Habana, pero la directora tachó sus obras de inmorales e impropias, negándole el permiso que ya había otorgado.

Su insistencia en motivos de esencia escabrosa va afirmando la forma y promoviendo la agilidad, la gracia. Comienza a preocuparse por la realidad histórico-social y hace su *Manuel García*, premiado en Salón Nacional de 1935 y además *El rapto de las mulatas*, premiado en 1938. También se considera obra de denuncia social *Campesinos felices*.

Entre sus obras se encuentran: *La ahogada*, *Dos Ríos*, *Combate*, *Nancy and Phoebe*, *Bourdoir*, *L'Ecuyere*, *Isabelita*, *Mujer de mármol*, *Carmen de España*, *Amor en Pirindingo*, *Laguna de Banao*, *Campesinos felices*, *Hijas de Las Antillas*, *Atarés 1926*, *Horno de carbón* y otras muchas. También se desempeñó en el campo de las letras, destacando su novela *Tilín García*.

Este artista fue combatido y admirado. Su tratamiento en las transparencias del color, el colorido y la cubanía de su obra es innegable. Sus obras se conservan en muchos museos extranjeros, en manos de coleccionistas y en los museos cubanos. Su obra regala sensualidad, color, luz y transparencia en toda su poesía.

Carlos Enríquez está considerado uno de los artistas de la plástica cubana más importantes de la primera mitad del siglo XX, célebre por su rebeldía ante el academicismo que lo llevó a formar parte de un grupo de pintores jóvenes iconoclastas –en 1925– que crearon un nuevo estilo dentro del movimiento artístico cubano. Se destacó como pocos de su tiempo en llevar al lienzo la belleza del cuerpo femenino, razón por la que fue criticado y reprimido por una burguesía conspicua e hipócrita.

Con motivo de sus 65 años de muerte este año 2022, presentamos este artículo para hacer un reconocimiento a la

figura de este emblemático artista, y caracterizar así de manera breve, los rasgos de su personalidad y su obra desde una visión de su criollismo como parte de la nacionalidad cubana.

DESARROLLO

Mirada estética en las experiencias de tradición y cubanía en la pintura

Uno de las contrariedades que ha tenido mayor discusión entre los artistas, los críticos y otros especialistas de las artes plásticas, es lo relacionado con el significado o los significados de los conocimientos, los procesos, los métodos, las técnicas y las tecnologías, y sobre el propio concepto y tipologías de arte, vistos todos estos en materia de términos. Esta discusión se ha proyectado en una mirada estética, que hasta hoy sigue en contradicciones.

Sobre este particular, Pogolotti (2003) expresó:

Las discusiones sobre problemas estéticos parecen a menudo un diálogo de sordos. Falta muchas veces el acuerdo común acerca del significado exacto de los términos y si la generalización suele ser un método indispensable para el ordenamiento de las ideas, debe utilizarse sin olvidar que está dejando a un lado matices diversos y hasta aparentes contradicciones. (p.67)

Por tanto, una mirada estética en las experiencias de tradición y cubanía en la pintura se ordena sobre los problemas estéticos y las relaciones estéticas que el hombre establece con su entorno, su mundo. En esta medida es pertinente precisar también el lugar que ocupa lo estético en esas relaciones.

Sobre estos elementos–no sujetos de manera directa con la intención de tradición y cubanía en la pintura–pero que encuentran puntos comunes, Peramo (2008) asevera:

Lo estético, como valor específico o peculiar, se revela a través de la relación estética que establece el hombre con el mundo en la cual se produce la apropiación estética de ese mundo por el hombre, apropiación que, por su naturaleza sensorial, se define como percepción estética. Pero lo dicho no es más que un buen ejercicio de tautología (repetición inútil de un mismo pensamiento en distintos términos) mientras que no lleguemos a desentrañar la ontología de lo estético y con ello la naturaleza del valor estético, así como las especificidades del modo de apropiación y de relación sujeto-objeto que se definen como estéticas. Por el momento y para los fines de nuestro tema, baste con apuntar que lo estético tradicionalmente se ha definido como un valor de naturaleza espiritual, cuya apropiación desinteresada (Kant) se realiza a través de nuestros sentidos provocando respuestas emocionales y actitudes o comportamientos específicos del sujeto frente al objeto de su percepción, y que por el carácter vivencial de la relación estética, no podemos perder de vista su dinámica relacional (transformaciones del sujeto y del objeto, y por lo tanto sus modos de relacionarse, de efectuarse la apropiación del valor y de la propia definición de ese valor) susceptible de ser estudiada dentro de otros planos dinámicos de carácter espacio-temporal: histórico, generacional o social. (p.110)

Y cabe añadir, según Peramo (2008) que el valor estético, concretado sobre la base de un objeto artístico determinado, no es otra cosa que una determinación de calidad particular caracterizada por una selección de cualidades estéticamente valiosas interoperantes, que se manifiestan sobre la base del esqueleto estéticamente neutro del objeto artístico reconstruido por un observador competente.

También una mirada estética en las experiencias de tradición y cubanía en la pintura se afirma desde los problemas: realismo, decadencia y calidad en arte. En este sentido afirma Pogolotti (2003):

No es fácil borrar el arte del último siglo poniéndole la etiqueta de decadente. Porque en la medida en que el arte refleja una circunstancia determinada, participa de ella y se le opone. Con el tiempo transcurrido de por medio, resulta fácil discernir lo vivo y lo muerto con cada obra del pasado. (p.67)

Y consigue Pogolotti (2003) descifrar la ubicación del arte moderno en su significación y desarrollo en su necesaria relación con la sociedad:

Reducir el arte moderno a una sucesión de experimentos técnicos, equivale a empobrecerlo, a arrancarle la entraña. Pero renunciar a sus enseñanzas porque proceden de un mundo en crisis y de una sociedad decadente, significa disminuir deliberadamente las posibilidades de desarrollo del arte que ha de surgir con la nueva sociedad. (Pp.67-68)

Otro elemento relacionado con la tradición y cubanía se enmarca en lo vinculado con la sensibilidad y la experiencia. Estas se construyen en una constante relación entre la vida y la obra del artista. Para Pogolotti (2003) la existencia de un arte cubano ha sido cuestión largamente discutida. No podemos comparar nuestra breve historia con la secular de otros países, pero existe una relación cierta entre la obra de los pintores nacidos en Cuba, un parentesco, difícil de definir y, sin embargo, indudable, derivado de una comunidad de tradición y de ambiente. Sobre este asunto de la obra de arte Pogolotti (2003) expresa:

Toda obra de arte se sustenta en un concepto. No se trata simplemente de lograr una afortunada combinación de líneas y colores, sino de expresar, mediante un lenguaje artístico específico una realidad dada, a partir de una determinada concepción del mundo. Esa concepción del mundo se nutre de la experiencia vivida, de los valores recibidos según la procedencia clasista, del análisis crítico de la propia formación, de las lecturas e ideas en circulación en un momento dado, de la tradición cultural –entendida esta en el sentido más amplio del término-, permeado todo ello por una sensibilidad particular. Esta concepción se hace y crece en la constante relación entre vida y obra y se precisa en términos pictóricos ante la ejecución de cada nueva tela. (p.174)

Esta concepción declarada con anterioridad, se precisa como bien lo expone Pogolotti (2003) en las inquietudes de los artistas en su vínculo directo el mundo que les rodea:

Quiere esto decir que, movidos por las inquietudes típicas del momento, los pintores, al igual que otros artistas, empezaron por tratar de descubrir con mirada nueva el mundo que les rodeaba. Marcelo Pogolotti ha relatado de manera

testimonial en sus memorias y en forma indirecta en algunos otros libros suyos cómo se inició este proceso en su caso y en el de Carlos Enríquez. Era volver a empezar por el principio y salir a sorprender rincones de la Habana Vieja, personajes callejeros y paisajes rurales. Y encontrar en la tela el modo de dar solución adecuada a la violencia de la luz y el color, primer develamiento de una realidad cubana, no vislumbrada por los pintores que les habían precedido. Cuenta Alejo Carpentier en sus crónicas cómo en París Eduardo Abela, partiendo de sus recuerdos, luchaba por encontrar el modo adecuado de representar esa imagen de violencia que es el baile popular. (p.174)

En torno a lo anterior, precisamos acerca de lo cubano desde esta visión de Pogolotti (2003), al confirmar que de ese modo fueron los primeros tanteos, reveladores de un punto de partida común, caracterizado de manera genérica por la necesidad de expresar lo que de modo bastante abstracto todavía podría llamarse lo cubano. Pero esta motivación común de la búsqueda resulta de por sí significativa.

Para Pogolotti (2003), emprender un descubrimiento de lo cubano en aquellas circunstancias era ya de por sí importante. (Se refiere a la penetración imperialista que se hacía sentir, favorecida por la presencia directa del capital norteamericano y por la conformación de las clases sociales que la propia dependencia económica iba produciendo). Los hijos de la clase dominante eran enviados, en número cada vez mayor, a realizar estudios medios o superiores a los Estados Unidos. Y la Enmienda Platt había comenzado el intento de desnacionalización) El logro de semejante objetivo exigía, sin embargo, que pudiera trascenderse la imagen superficial, quizás pintoresca que se derivaba del primer enfrentamiento con una realidad no explorada. Y, para lograrlo, se requería algo más que la intención. Era indispensable encontrar el lenguaje idóneo, capaz de expresar de manera sintética un universo extraordinariamente rico. El viaje que muchos de los fundadores hicieron a Europa les sirvió para ganar seguridad en el oficio. Fue un paréntesis de reflexión y de maduración que no los alejó del objetivo inicialmente propuesto.

[La definición de lo cubano y su visión en la obra de Carlos Enríquez](#)

En el vínculo de Carlos Enríquez con la posición de vanguardia desde la década de los años veinte hasta la del treinta del siglo XX, se destaca su posición hacia lo nuevo. Sobre tal situación, en un análisis de Merino (1992) se expone:

Como se sabe, la pintura moderna en Cuba apunta como una orientación artística desde finales de la década de 1920 y asume su madurez signica y conceptual hacia finales de la década del treinta, como un proceso lógico de búsquedas y decantación. Los creadores que protagonizaron este proceso fueron, entre otros, Víctor Manuel, Eduardo Abela, Antonio Gattorno, Carlos Enríquez, Marcelo Pogolotti, Lorenzo Romero Arciaga. (p.441).

Por esa razón, según Merino (1992), un común denominador de la producción pictórica de estos artistas es el haber sido portadores de nuevos valores conceptuales, entre ellos la búsqueda consciente de una identidad nacional y

de nuevos signos. Y tal como bien señala Carlos Enríquez, el camino fue complejo y difícil, caracterizado por el enfrentamiento y la marginalidad. Su novedad, su posición vanguardista separa a esta producción del sistema de la cultura imperante y del encargo social, controlado por la producción académica que actuaba como una dirección artística dominante.

Diversos y encontrados son los criterios sobre la obra de Carlos Enríquez y sobre su personalidad. Su obra ha sido definida también en ciertos puntos de congruencia, en su relación con la manera nueva de concebirla, de sus nuevos valores conceptuales, y como reflejo de aquella parte de la cultura nacional que le tocó vivir, centrada como ya se dijo, y se seguirá con énfasis, en nuevos signos y en una nueva identidad nacional vinculada a esos nuevos signos.

El mismo Carlos Enríquez definió su obra en su vínculo con un "*Romancero criollo*". Si romancero es la colección de cantos de leyenda, historia o épica, y criollo "*el americano descendiente de europeos*", sus cuadros son la cristalización personalísima de esos conceptos. Una reflexión de sobre su obra por De Juan (1992), confirma que sus títulos mismos, descriptivos y precisos, nos van dando la clave de su pintura: *El rapto de las mulatas*, *El combate*, *Manuel García*—sobre nombrado el rey de los campos de Cuba—, y son puntos culminantes en una trayectoria que se inicia en la tercera década del siglo.

La definición de nacionalidad enmarca una relación de realidad con las tradiciones de una nación. En este caso, nos referimos a estas tradiciones en relación directa con las obras de los artistas. Para este material, protegemos la idea siguiente de Pogolotti (2003) en su exposición sobre el criollo del siglo XX y su reacción ante las nuevas formas de dominio de entonces:

La definición de la nacionalidad no equivale a delimitar una realidad estática como si fuera encontrar un término ya normado por el diccionario. Es una realidad que se va haciendo conciencia a través de un largo proceso de luchas y reivindicaciones, que se manifiesta en usos y en tradiciones, que se va expresando de manera diferente, desde distintos ángulos, por capas superpuestas, a través de la obra de los artistas. En el primer cuarto de este siglo, el sitio de España en Cuba había ocupado por Estados Unidos, imperio moderno y eficaz, dueño de métodos mejor adaptados a las nuevas formas de dominio y de modos más sutiles de penetración. Si el hijo de español nacido en Cuba podía llamarse con justeza criollo, el criollo del siglo XX está sometido a un proceso que tiende a llevarlo a la asimilación de conceptos del mundo y de formas de vida que no corresponden ni a su realidad inmediata, ni a su tradición, ni a las verdaderas perspectivas de desarrollo de su país. Una burguesía mimética acepta la mercancía que le ofrecen sus asociados. El artista reacciona y recrea el rostro de la mulata, el rostro del paisaje. (p.185)

Contiguo a la búsqueda de un modo de interpretación pictórica de lo cubano, se aprecia en Carlos Enríquez una preocupación por lo que pudiera definirse como justicia social. Es por ello que busca en la literatura una forma colateral de esclarecimiento de sus ideas. Para comprender el sentido último de sus novelas y de los cuadros que corresponden

al período del romancero criollo, ambas obras de madurez, hay que tener presentes las circunstancias históricas en que vivió. A la generación de Carlos Enríquez le tocó asistir, desde la infancia, al progreso progresivo de penetración imperialista, que comenzó con el dominio ejercido sobre la economía y se extendió rápidamente a la educación y a la imposición de valores derivados de un pragmatismo

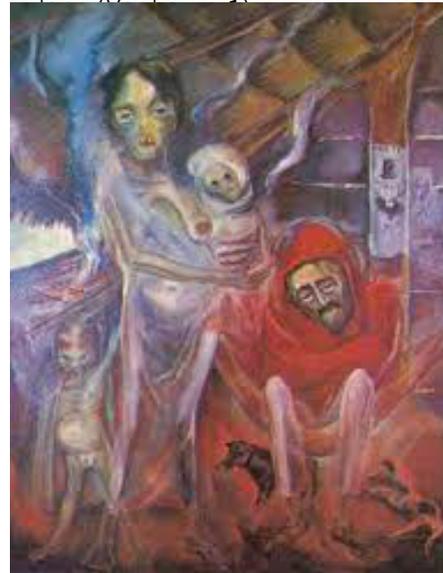


Figura 1. Campeños felices. Carlos Enríquez

Por ello la necesidad de reivindicar a ultranza valores vigentes en la tradición popular. El recuerdo de Manuel García, *Rey de los campos de Cuba*, se mantenía vivo en la década del treinta y aún en los años subsiguientes. Y no solo a través de programas de aventuras que se transmitieron por radio, sino que en muchas zonas campesinas se hablaba de bandoleros locales —de menor envergadura, sin dudas—, personajes que extorsionaban a los ricos y protegían a los necesitados. Tilín se sitúa históricamente en una etapa poca definida de la república neocolonial.

De ahí que (Pogolotti, 1992a).en torno al nacionalismo de la época de Carlos Enríquez afirmara sobre su misma obra:

Tal vez el nacionalismo imperante desde 1933 influyó algo en el sesgo criollista, y en la presencia de Juan Ramón Jiménez entre 1936 y 1939 avivaría la llama poética, ya que el pintor se había alejado del modernismo, identificándose años antes en García Lorca, del que es, de cierto modo, una versión pictórica cubana. Prefiere el fugaz temblor lírico a la elaboración de calidades pictóricas, predominando lo visual sobre lo plástico. Más dado a la magia que a la ciencia del arte, al vértigo del impulso que a la disciplina constructiva, a la fiebre alucinante que a la serena contemplación, al lirismo desbordante que a la elegía reflexiva, al acierto ágil que a la firme solidez, al chispazo que a la ponderación, no propende a la búsqueda metafísica y a la depuración formal. Repudia lo lardo oponiendo la soltura de la pintura abierta a la bien trabada estructuración. Lo sacrifica todo a la frescura espontánea, a fin de que sus cuadros vibren como las cuerdas de la cítara. Pintaba velozmente, mas no improvisando siempre, y a veces los bocetos que preparaba de antemano constituyen de por sí pequeñas joyas. La curva de su trayectoria alcanza el tope

entre 1938 y 1945, declinando hasta 1950, y en los últimos meses de su existencia parecía haber emergido casi por completo de la lóbrega caverna en que había caído. (p. 425)

Pogolotti (1992b) en su análisis hace énfasis en que la búsqueda de lo nacional se da en la obra de Carlos Enríquez a través de la reivindicación de valores heredados de la cultura popular –entendido este término en su acepción más amplia-. Quien lo hace no es un científico, un antropólogo. Actuará, por tanto, de una manera particular con los datos recogidos durante años de la realidad. Es por la misma vía que la sensualidad constante de toda la obra de Carlos Enríquez se convierte en afirmación de cubanía, en valor positivo. Así los distintos motivos se van entrelazando para culminar en un romancero que es criollo porque mestizo, mezcladas dos tradiciones sentidas con fuerza por el artista y convertidas en una realidad diferente, presidida por la imagen del combate, en la vida sexual, en la reivindicación justiciera, en el tema histórico que el pintor no desdeñó –y dio respuesta, también en este terreno, al arte académico oficial al uso. (Ver figura 2)

Es preciso llamar la atención de lo elaborado por De Juan (1992) sobre la aparente diversidad que quedara unificada en lo formal, por un similar tratamiento del color rico y transparente y por la persistencia de figuras francamente sensuales en la obra de Carlos Enríquez; y, en lo temático, por una interpretación muy personal del mundo inmediato que lo rodeaba.



Figura 2. El combate. Carlos Enríquez

Ese mundo estaba poblado por espléndidas formas femeninas que lo dominaban todo. En *El combate*, las grupas de los caballos son también sensuales traseros femeninos; en los diversos *Paisajes*, los animales y la vegetación aluden al cuerpo femenino. Por supuesto, en los *Desnudos*, (ver figura 3) este disfrute sexual adquiere un grado de fruición pocas veces visto en la pintura cubana.



Figura 3. Desnudos. Carlos Enríquez

De Juan (1992) sugiere que la característica más evidente de la forma pictórica de Carlos Enríquez es, como ya se ha apuntado, el uso del color y las transparencias. Azules, malvas, y, sobre todo, rojos, manchan la tela con la diafanidad de una acuarela. En la figuras 4 y 5, la luminosidad que emplea Carlos Enríquez les confiere a sus figuras una incandescencia interior que redondea las formas; también las hace traslúcidas para que puedan superponerse las figuras que están en distintos planos. La insistencia del pintor en este recurso nos hace sospechar que no se trataba de una mera pirotecnia decorativa. El montaje a través de las transparencias, la simultaneidad, eran necesarios para el cuadro.

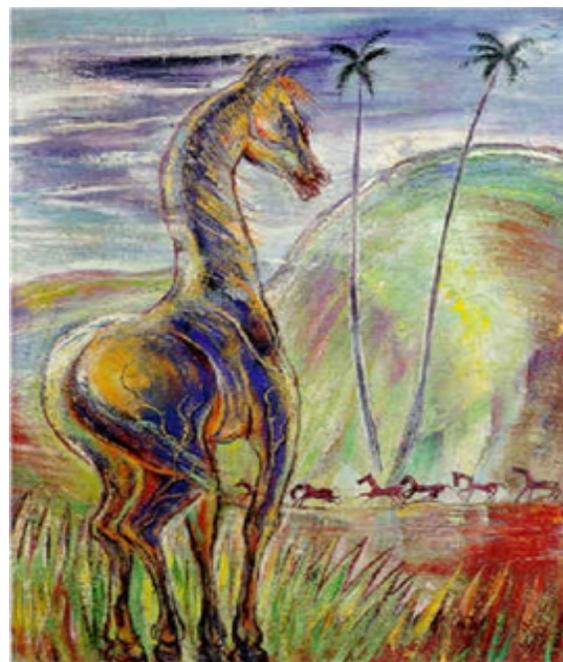


Figura 4. Caballo. Carlos Enríquez

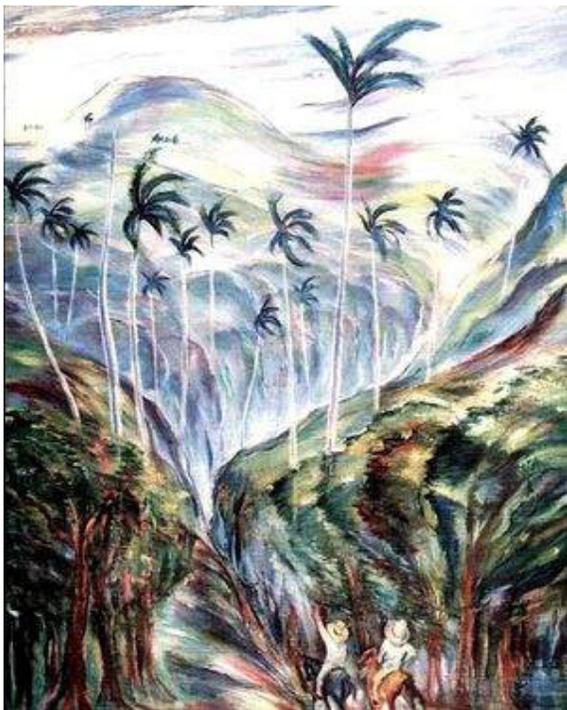


Figura 5. Paisaje criollo. Carlos Enríquez

Por ello, el pintor alude a la realidad cubana y según De Juan (1992) si en todas las obras el pintor está aludiendo a una realidad cubana en abstracto, a través de su interpretación del paisaje, del campesino visto en el combate erótico y violento, también se enfrentó muy directamente, en otros lienzos, a las condiciones de oprobio del campesinado y el proletariado cubanos de su época, sobre todo en la década del treinta. En cuadros como *Los carboneros*, *Crimen en el aire con guardias civiles*, aborda esta temática de un modo directo y, al mismo tiempo, transmutado por su estilo característico. Y en otros como *Bandolero criollo*, como se observa en la figura 6.



Figura 6. Bandolero criollo. Carlos Enríquez

Tal aseveración se constata cuando De Juan (1992) ratifica:

... estas obras representan un momento definido dentro del ámbito cubano de inicios de esa década. Los pintores se preocupan, por primera vez, del campesino y del obrero como tema posible del arte; rechazan la presentación pintoresca y turística del negro y luchan por alcanzar una forma propia y real de llevar al lienzo determinadas realidades del país hasta entonces relegadas. Consideramos que este interés, en Carlos Enríquez, fue permanente a lo largo de su vida. (p. 417)

La figura 7 es una demostración de lo que De Juan (1992) destaca como adopción de símbolos distintos. Estos símbolos a través de su forma se fue haciendo más característica y personal, sus temas se cargaron de sentidos propios. La línea de unión de todas sus obras fue este interés por lo cubano, visto a través de un sensualismo que domina el paisaje, los animales, la vegetación, las mujeres, de esa sensación acuosa y vibrante que matiza sus cuadros.



Figura 7. Guajiro a caballo con potro. Carlos Enríquez

Para Pogolotti (1992a) la pintura de Carlos Enríquez se envuelve en aproximaciones tonales a través del lirismo y la sátira:

Aligeramiento de la materia: la pintura corre lee y rauda, envuelta en aproximaciones tonales reacias a los contrastes. Expresionismo con reminiscencias de fauve. Lirismo y sátira. La balada del Rapto de las mulatas, la décima del Entierro de la guajira y el romance de Manuel García, sin olvidar la oda a Martí en Dos Ríos. Siempre la poesía, pero no solo la literaria sino de sustancia, que permite desahirse de valores puramente plásticos. Y, sin embargo, ¡qué alucinante multiplicidad de imágenes! Se asiste a un abigarrado desfile tan pronto fantástico o caricatural como realista o idealizado de damas sofisticadas, ridículas o espirituales, caballos estilizados galopando con la crin al viento, intelectuales y artistas, bellezas sublimadas y seres monstruosos, campesinos famélicos, desnudos, obscenos, visiones de ensueño y de pesadilla, peleas de gallos y escenas campestres con

bañistas desnudas, niños esqueléticos con el vientre dilatado por el parasitismo. (p.424). (Ver figura 8)



Figura 8. Rapto de las mulatas. Carlos Enríquez

Un asunto también atrayente en la obra de Carlos Enríquez, tal como aparece en las figuras 9 y 10, es la interpretación del criollismo cubano como valor plástico. Enríquez (1992) destaca en uno de sus artículos esta idea en un análisis sobre el arte americano.

La interpretación del asunto cubano, como valor plástico, ha de ser, necesariamente, objetivo o subjetivo. Dentro de esta última modalidad –las estilizaciones, estilos y escuelas, no llevan en sí la esencia de las cosas, sino la técnica aprendida- cabe toda la expresión del artista que ha sentido la emoción del medio, o bien ha sido sensible al sentido esotérico del paisaje, no como realidad, antes bien como alimento espiritual que ha jugado un importante papel en el desarrollo de su propia vida. (p. 467)



Figura 9. Guajiro a caballo. Carlos Enríquez

Y finaliza Enríquez (1992):

El asunto plástico cubano puede enfocarse de dos maneras: la que yo llamo “habanera”, y la del resto de la isla, que incluye la vida pueblerina, campesina, montuna, saturada de mitos y leyendas fantásticas, de espíritus aparecidos, güijes, lloronas, “budismo”. En cambio, la “habanera” encierra una mezcla cosmopolita y folklórica, híbrida, desvinculada, sin responsabilidad nacional. (p. 468)



Figura 10. Caballo. Carlos Enríquez

CONCLUSIONES

Una mirada estética en las experiencias de tradición y cubanía en la pintura asevera una perspectiva desde el realismo, la decadencia y la calidad en el arte. En medio de esta situación no ha sido fácil borrar el arte del último siglo, y con ello se he colocado una etiqueta de decadente, porque en la medida en que el arte ha reflejado una circunstancia determinada, participa de la misma y se le opone. Con el tiempo transcurrido de por medio, resulta fácil discernir lo vivo y lo muerto con cada obra del pasado.

A partir de lo anterior, se reafirma la idea de que el pintor Carlos Enríquez alude a la realidad cubana y en sus obras manifiesta una realidad cubana en abstracto, a través de su interpretación del paisaje, del campesino en el combate erótico y violento, de las condiciones de degradación del campesinado y el proletariado cubanos de su época.

El asunto cubano y su interpretación como valor plástico, ha de ser, por necesidad, objetivo o subjetivo. En esta última modalidad, las estilizaciones, estilos y escuelas, no llevan en sí la esencia de las cosas, sino la técnica aprendida. En esta idea se destaca toda la expresión del artista

que ha sentido la emoción del medio, o bien ha sido sensible al sentido esotérico del paisaje, como parte del alimento espiritual que ha jugado un importante papel en el desarrollo de su propia vida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De Juan, A. (1992). Carlos Enríquez en Cuba. En Letras. Cultura en Cuba. Tomo 7. Letras Cubanas. Pp. 415-418.

Enríquez, C. (1992). El criollismo y su interpretación plástica. En Letras. Cultura en Cuba. Tomo 7. Letras Cubanas. Pp. 467-468.

Merino, L. (1992). Carlos Enríquez polemiza con Guy Pérez de Cisneros. En Letras. Cultura en Cuba. Tomo 7. Letras Cubanas. Pp. 441-446.

Pogolotti, M. (1992a). Carlos Enríquez (1900-1957). Personalidad, pintura y poesía. En Letras. Cultura en Cuba. Tomo 7. Letras Cubanas. Pp. 423-426.

Pogolotti, G. (2003). Experiencia de la crítica. Letras Cubanas.

Peramo, H. (2008). La condición autónoma del valor artístico. En Estética: enfoques actuales. Félix Varela.

Pogolotti, G. (1992b). Redescubrimiento de Carlos Enríquez. En Letras. Cultura en Cuba. Tomo 7. Letras Cubanas. Pp. 459-464.