

Art Therapy Online: ATOL

Una Trayectoria Tropical (1ª Parte): Vida y Obra de Antonia Eiriz

Dra. Margaret Hills de Zárate

Lista de menciones: Me gustaría hacer mención de la generosidad mostrada por Manuel Gómez y Ramón Cernuda de Cernuda Arte al dejarme reproducir y compartir las imágenes de Antonia Eiriz Vásquez y Ángel Acosta León. También me gustaría mostrar mi agradecimiento a Alejandro Anreus por sus comentarios sobre mis últimos borradores, a la Profesora Diane Waller por su constante apoyo y al Dr. Chris McVittie y a la Dra. Andrea Gilroy por su apoyo incondicional durante años en mi país y en el extranjero.

Guantanamera

Yo soy un hombre sincero

De donde crece la palma

Y antes de morirme quiero

Echar mis versos del alma

Mi verso es de un verde claro

Y de un carmín encendido

Mi verso es de un ciervo herido

Que busca en el monte amparo

Con los pobres de la tierra

Quiero yo mi suerte echar

El arroyo de la sierra

Me complace más que el mar

Guantanamera, guajira,

Guantanamera

Letra basada en la primera estrofa del primer poema de la colección 'Versos Sencillos' del mártir y poeta nacionalista cubano José Martí, adaptada por Julián Orbón.

Resumen

Basándose en material de archivo y entrevistas, la primera parte de este artículo describe los comienzos de la vida y obra de la artista cubana Antonia Eiriz Vázquez de 1951 a 1968. En esta parte se describen los antecedentes artísticos de Eiriz así como sus influencias y el impacto que el clima político después de la Revolución tuvo en su trabajo. Estos datos proporcionan el contexto de su participación en el arte comunitario como fundadora del *arte popular*, que se describe y desarrolla en la segunda parte. En la segunda parte se hace referencia a la historia más general del desarrollo del arte terapia en Cuba y se sitúa a Eiriz como 'precursora' de un determinado tipo de actividad comunitario (Ben-David and Collins, 1966, p.450). Sin embargo, la primera parte se centra en Antonia Eiriz Vázquez, la artista, y a los acontecimientos que prepararon el terreno para lo que sucedería más adelante. De este modo espero demostrar que su participación en *el arte popular*, tal como se explica resumidamente en la segunda parte, no fue una digresión sino una extensión de su trabajo creativo, algo que ella siempre mantuvo.

Palabras clave

Cuba, Modernismo, Revolución, Política Cultural, Pintura, Los Once, Arte Popular.

Introducción

Cuba, la ‘perla de las Antillas’, fue una colonia española durante casi cuatrocientos años. Se independizó de España en 1898 tras la segunda guerra de la independencia (1895-98) y la guerra hispano-estadounidense que tuvo lugar a continuación (abril 1898 – diciembre 1898) para ser inmediatamente ocupada por los Estados Unidos. La ocupación militar norteamericana duró hasta 1902 cuando Cuba se convirtió en una república independiente. El legado más duradero de esta ocupación fue la Enmienda Platt de 1900 que autorizaba la intervención armada de los Estados Unidos en los asuntos interiores de Cuba. Los cubanos tenían la opción de aceptar la Enmienda Platt o permanecer bajo la ocupación militar de los Estados Unidos indefinidamente. Al final, aceptaron las condiciones humillantes de la enmienda como el menor de los dos males, un hecho que Estados Unidos evocó en 1903 para conseguir una base naval en la Bahía de Guantánamo, que continúa existiendo. Con la República llegó una larga lista de gobiernos en su mayoría ineficaces y corruptos, el último de los cuales fue el régimen de Batista que permaneció en el poder entre 1952 y 1959. Más adelante, en enero de 1952, llegó lo que se conoce en Cuba como el Triunfo de la Revolución, y con él, el gobierno de Castro, que continúa en el poder (Thomas, 1971). No obstante, aunque el triunfo de la Revolución cubana en 1959 sirve como punto de referencia cuando se habla de cambio, no puede concebirse como perteneciente a una época en concreto (Pérez-Stable, 1993). La filosofía Marxista Leninista percibe la revolución como un proceso y no como un acontecimiento. Como dice el eslogan populista “*Esta Revolución es Eterna.*”

No es difícil dar cuenta de mi relación con Cuba. De pequeña recuerdo haber escuchado la canción ‘Guantanamera’ (chica de Guantánamo). La mujer que ayudaba a mi madre, la Sra. Moore, me había sentado en la mesa de la cocina

al lado de la radio mientras ella fregaba el suelo; un complicado proceso que consistía en arrodillarse sobre una almohadilla de caucho en forma de hueso de perro. Yo quería saber lo que significaban las palabras de la canción y ella me dijo que hablaban sobre la gente pobre. Me dijo que pensaba que una 'mera' era una moneda. Como mi padre era director de una cárcel, yo sabía que había gente pobre porque había una gran valla fuera y había 'pobres' hombres que vivían al otro lado de ella. Mucho más tarde descubrí que se trataba de una canción cubana sacada del primer poema de los *Versos Sencillos* escritos por el poeta cubano José Martí y que la Sra. Moore y yo no habíamos estado del todo equivocadas sobre la relación entre el sufrimiento y la pobreza.

En enero del año 2000, casi cuarenta años más tarde, mientras realizaba trabajos de investigación sobre la relación entre el arte y la psicoterapia en la Cuba posrevolucionaria, me presentaron a Jorge Nasser, un artista e historiador de arte que vivía en el distrito Vedado en la Habana. Durante nuestra entrevista, hizo varias referencias a su profesora, la artista Antonia Eiriz Vázquez, fuente de inspiración del trabajo terapéutico en el que más adelante Nasser empezó a tomar parte. El trabajo de Eiriz me pareció importante; en parte porque, durante el transcurso de mi entrevista con Nasser, estaba sentada ante uno de sus dibujos – que formaba parte de una serie en la que el cuerpo humano aparece podado – a los que ella se refería como imágenes del "bonsái humano", como descubrí más adelante.

Mi conversación con Nasser sugirió una posible conexión entre el trabajo comunitario de Eiriz, en lo que se ha denominado '*el arte popular*', y el arte terapia, en la medida en que representó lo que se ha referido como la democratización de la producción artística tras el modernismo. Esta reevaluación del arte infantil, del arte no europeo y de lo que anteriormente se consideraba arte primitivo y el reconocimiento de su valor en términos tanto estéticos como expresivos representó un paso importante sin el cual el desarrollo del arte terapia sería difícil de concebir (Waller, 1991 Lincoln and Guba, 1985).

Antonia Eiriz la Artista

La información sobre los primeros años de la vida de Antonia Eiriz fue recopilada a partir de un breve resumen biográfico de Bruzon (1964) y de entrevistas con María del Carmen Cernuda Pérez, la conservadora del Museo de San Miguel de Padrón y María Gutiérrez, que fue vecina de Eiriz entre 1929 y 1993. Su ayuda fue indispensable teniendo en cuenta la burocracia al estilo soviético de Cuba y me permitió tener acceso a material, publicado o no, que de lo contrario hubiera sido imposible acceder.

Antonia Eiriz Vázquez era hija de inmigrantes españoles, la menor de seis hijos, de los cuales sólo cinco sobrevivieron la infancia. Nació el 1 de abril de 1929 en casa de sus padres en el barrio de Juanelo en la Habana, una zona pobre de clase obrera situada en el municipio de San Miguel del Padrón que se expandió en las primeras décadas del siglo XX. Esta sencilla casa de madera, en Pasaje Segunda, entre Soto y Piedra, en la que sus padres se mudaron en 1920, sería su casa y estudio hasta que se fue de Cuba en 1993.



Figura 1: Antonia Eiriz Vázquez en su estudio (Juanelo) La Habana, 1964.

Hice una entrevista a la vecina de Eiríz, María Gutiérrez, en su casa en Juanelo en abril del 2000, cuando tenía ya 93 años y estaba completamente ciega. Siguiendo el método de investigación naturalística, adopté un formato de entrevista abierta que le permitió contarme lo que ella quería contarme (Lincoln and Guba, 1985). Se centró en sus primeros recuerdos, recordando como había asistido al nacimiento de Antonia en 1929. Los padres de Eiríz eran ambos gallegos, inmigrantes provenientes de Galicia en España, que habían llegado como colonizadores en Cuba durante las primeras décadas del siglo XX. Su padre, José Eiríz, poseía un caballo y un carro y se ganaba la vida transportando mercancías. Su madre, Esperanza Vásquez, era una experta costurera y modista y hacía la ropa de toda la familia. Angelita, la mayor de sus cuatro hijas, había abierto dos tiendas de ropa en San Miguel del Padrón antes de la Revolución.

Antes de la Revolución, Angelita se fue de Cuba para ir a vivir a Estados Unidos, tal como lo hicieron eventualmente el resto de sus hermanos. Sólo Antonia permaneció en el hogar familiar. María Gutiérrez recordaba cuánto 'le gustaba a Nikita dibujar y pintar' y cómo de pequeña su familia la había enviado a la famosa Escuela de San Alejandro de la Habana. Empezó en la Escuela de Arte San Alejandro en 1951 y se graduó en dibujo y pintura en 1957 (Blanc, 1994, Martínez, 1995). Según parece, Eiríz nunca pensó que llegaría a ser pintora; una observación que hizo cuando ya le quedaban pocos años de vida, en una entrevista que dio al crítico de arte Giulio Blanc en Miami en febrero de 1993. Su interés en el arte empezó dibujando vestidos, probablemente inspirada en las actividades de su madre y de su hermana mayor (Anreus, 2004).

Un vistazo a la literatura perteneciente al trabajo de Eiríz, que en su mayor parte proviene de Cuba, nos muestra un recorrido bibliográfico que nos lleva desde 1952, cuando Eiríz realizó una exposición por primera vez, hasta 1995 cuando su obituario apareció en Granma (Capote, 1995). Artículos publicados después de 1995 (Martínez, 1995; Álvarez, 2002; Serrano, 2002; Anreus, 2004) en su mayor parte fueron escritos por cubanos americanos (Martínez, Anreus) o por cubanos exiliados en España (Serrano) o Brasil (Álvarez); cada uno de ellos, a su manera, situando a Eiríz en relación con el clima sociopolítico que

de un modo importante impregna su vida y obra y que, en mayor o menor medida, dio color a sus opiniones y experiencias del exilio. Del mismo modo que la historia de Cuba puede interpretarse desde ambas vertientes de la “gran brecha” de la revolución cubana, tal como la describe Perez-Stable (1993), la literatura que describe esta historia puede tener también dos interpretaciones distintas, especialmente después de 1959.

De estas publicaciones la más equilibrada y reflexiva es la del historiador de arte Alejandro Anreus (2004) que señala la ironía de que aunque ambas partes mencionan la severidad y tragedia de sus pinturas, dibujos y grabados, evitan abordar directamente la esencia crítica de su trabajo (Anreus, 2004). Esta ‘esencia crítica’ se describe como ‘un vocabulario visual neofigurativo intransigente, un vocabulario en el que todos los temas – especialmente los ‘sagrados’ que aluden a la maternidad, el liderazgo y el patriotismo entre otros – se examinan minuciosamente como en una autopsia’ (Anreus, 2004, p.1).

En los comienzos de su carrera, incluso antes de su graduación, Eiriz tomó parte en la incipiente vanguardia; participando en exposiciones en grupo con *Los Once*. En 1952, tomó parte en *28 Dibujos y Gouaches* que tuvo lugar en el *Salón Permanente de Pintura y Escultura* en la Sala de Exposiciones de la CTC en La Habana (Auditorio de la Central de Trabajadores de Cuba) donde expuso su trabajo junto con el de Guido Llinás, su futuro marido Manuel Vidal, su hermano Antonio Vidal y Fayad Jamás, todos ellos miembros de *Los Once*. De todos los miembros de este grupo, el que influyó especialmente a Eiriz fue Llinás, al que ella alude como ‘profesor y mentor’ en la medida en que la inició en las ideas más contemporáneas en pintura de los años 50 (Gómez in Anreus, 2004, p.2).



Figura 2: Eiriz con Llinás, La Habana, 1962.

Las actividades de este grupo jugaron un papel primordial en el período de transición entre el arte cubano prerrevolucionario y el posrevolucionario. Un grupo significativo de pintores del Expresionismo abstracto de izquierdas que fue disuelto como grupo en 1955, aunque continuaron exponiendo juntos hasta su exposición final en 1963. Loomis (1999) señala que 'su rebelión vanguardista estaba relacionada con su oposición política a la dictadura de Batista' y que su negativa a participar en exposiciones patrocinadas por el Estado y la organización de exposiciones en señal de protesta constituían actos de desafío político (Loomis, 1999, p.7). Asimismo, Craven (2002) sostiene que a través de su *Anti-Bienal* en 1954 y su *Anti-Salón* en 1957, organizados por antiguos miembros, *Los Once* jugaron un papel fundamental no sólo actuando como oposición a Batista sino también ayudando a encauzar la transición artística desencadenada por la Revolución cubana de 1959. La etapa final del Modernismo, tal como se ejemplifica en el trabajo de *Los Once*, no se identificó con el capitalismo sino con la crítica social y, más específicamente, con el movimiento revolucionario propiamente dicho al que este grupo se alió. Esto contribuye en cierta medida a explicar el porqué el realismo social nunca llegó a echar raíces en Cuba así como lo hizo en los países del Bloque soviético de Europa del Este. Raúl Martínez, uno de los miembros más influyentes de este grupo, hace hincapié en este punto en concreto.

‘Los artistas abstractos eran fuertes como movimiento cuando tuvo lugar la Revolución, y apoyaban a la Revolución; por consiguiente, no había una identificación negativa vinculada a la abstracción’ (Martínez en Goldman, 1984).

Tras un intervalo de cinco años, Eiriz participó en 1957 en una exposición de pinturas en *La Iglesia de Paula* en La Habana Vieja, patrocinada por el *Patronato de las Artes Plásticas*, una organización prerrevolucionaria que se estableció para promover las artes. El artista y crítico Antonio Eligio (Tonel) (1987) en su artículo para *Revolución y Cultura* sugiere que los cuadros que se expusieron en esta exposición fueron los que atrajeron por primera vez la atención del público y de los expertos hacia el trabajo de Eiriz (Eligio, 1987, p.38). En abril de 1959, su participación en la exposición ‘Thirteen Cuban Artists’ (trece artistas cubanos), en el Liceo de La Habana, captó la atención de la bien relacionada crítica de arte Graziela Pogolotti, cuya perspicaz evaluación de las primeras obras de Eiriz ha resistido bien el paso del tiempo.

‘Hay un nuevo nombre que debemos recordar y lo he dejado a propósito hasta el final: Antonia Eiriz Vásquez. No la conozco. Pero su (pintura)... multicolor, realizada con afán y sin concesiones, nos hace pensar en un mundo interior rico e inquietante. La pintura para ella no es simplemente un ejercicio: es la necesidad violenta de expresarse’ (Pogolotti, 1959, p.155-56).

La Revolución Cubana

El 1 de enero de 1959 marcó la llegada de la Revolución cubana y el principio de una nueva fase en la historia de Cuba. Durante los primeros años de la Revolución, Eiriz y su trabajo recibieron gran atención y apoyo. Eiriz estaba relacionada con el grupo de intelectuales más radical e independiente en *Los Once*, y con los que formaban parte del suplemento cultural *Lunes*. Editada por el novelista Guillermo Cabrera Infante, esta revista era el suplemento de los lunes del periódico *Revolución*, fundada y editada por el periodista y socialista independiente Carlos Franqui. Como indica Anreus (2004), ‘ambas publicaciones apoyaban una experimentación y libertad completa en las artes, adoptaban una postura crítica y de apoyo con respecto a la Revolución’ y ‘rechazaban cualquier forma de realismo social en la estética y el comunismo al

estilo soviético en política' mientras que 'la mayoría de artistas cubanos apoyaban la Revolución encabezada por Fidel Castro ya que creían que la cultura se integraría y apoyaría en la nueva agenda de cambio radical' (Anreus, 2004, p.2-3).

No obstante, en noviembre de 1961, durante el primer 'Período Oscuro' en la política cultural de Cuba, y después de la Bahía de los Cerdos, un intento fallido por parte de un ejército de exiliados cubanos entrenados por los Estados Unidos de invadir el sur de Cuba con el apoyo de las fuerzas armadas del gobierno de Estados Unidos, *Lunes* se cerró por orden del gobierno revolucionario; aparentemente debido a la controversia creada por la película 'PM' descrita como una imagen 'decadente' de la vida nocturna en La Habana (Craven, 2002, p.89; Kapcia, 2005). La película, que fue censurada por el gobierno revolucionario, fue defendida por la revista en nombre de la libertad artística.

Según Anreus (2004), en junio de 1961 tuvieron lugar tensas reuniones en la Biblioteca Nacional. Fue durante la segunda y última reunión entre intelectuales, artistas y el Consejo Cultural del gobierno en la Biblioteca Nacional, que Castro pronunció las famosas palabras: 'Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada'. Poco tiempo después, en Agosto, el Primer Congreso de Escritores y Artistas de Cuba se reunió en La Habana, y se estableció la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). La administración cultural al estilo leninista había llegado a los trópicos; de todos modos, el realismo socialista no se implantaría oficialmente. Siempre que los artistas no se mostraran de ningún modo negativos, pesimistas o críticos en lo que se refería al proceso revolucionario, se los dejaría en paz. Siguiendo estas pautas, estaban 'dentro de la revolución' y no en contra de ella.

El trabajo de Eiríz no fue un instrumento ni del régimen de Castro ni del exilio reaccionario de Miami; más bien cuestionaba la confusión en ambos lados (Anreus, 2004). Las 'formas violentas y atormentadas' en las pinturas de Eiríz hacen referencia al caos que se produjo justo después de la Revolución, a los tribunales públicos convocados por Castro que condenaban a cientos de

personas a muerte por pelotones de fusilamiento. Sus pinturas no pueden desconectarse de ese contexto. Como ella misma decía 'ésta es la pintura que expresa el momento en el que estoy viviendo' (Eiríz, 1994).

Durante la década subsiguiente, la producción de Eiríz fue prolífica. Tras su participación en la exposición en grupo *Expresionismo Abstracto* en la Galería de La Habana en 1963, presentó su primera exhibición individual *Oleos y Ensamblajes* en la misma sala en 1964, donde se expusieron varias de las que se convirtieron en las obras más conocidos de Eiríz, entre ellas *La anunciación* (1963-64), *El vaso de agua* (1963) y *Ni muertos* (1964).



Figura 3: "La anunciación," 1963. Óleo sobre lienzo, 190cm x 244cm. Colección permanente del Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.



Figura 4: El Vaso de Agua, Antonia Eiríz, 1963, Óleo sobre lienzo, 132cm x 104cm, Propiedad de Antonia Eiríz.

El vaso de agua (1962), que correspondería a la expresión cubana 'una tormenta en un vaso de agua', fue pintada justo después de la Crisis de los Misiles en Cuba de octubre de 1962; los ocho días durante los cuales el mundo se mantuvo en vilo y que fue, según la mayoría de historiadores, el momento más peligroso de la Guerra Fría (Dallek, 2003). Esta pintura y tres versiones de una obra posterior *Los de arriba y los de abajo* (1966) se encuentran entre las que según Martínez (1995) han 'cruzado la línea en el mundo de la crítica política'.



Figura 5: Los de Arriba y Los de Abajo, Antonia Eiríz, 1965, Óleo en lienzo, 165cm x 203cm. Maxoly Gallery Collection, Miami, Florida.

Sin embargo, estas pinturas parecen haber llegado a México en 1966 en una colección de ocho pinturas al óleo y tres ensamblajes de Eiríz, acompañadas por una colección de obras de Raúl Martínez. Auspiciados por *la Dirección General de Difusión Cultural*, se expusieron en la Casa del Lago, en la Universidad Nacional Autónoma de México en 1966. El catálogo incluye dos introducciones cortas al trabajo de Eiríz por Adelaida de Juan y Roberto Fernández Retamar. Craven (2002) hace referencia a de Juan como 'quizás la historiadora de arte de la Revolución cubana más importante de Cuba' mientras que Retamar, un eminente autor, había llegado a ser Director de la Casa de Las Américas en 1961 (Craven, 2002, p.199). Este hecho parece indicar que aunque el trabajo de Eiríz se consideraba como una crítica del régimen cubano, no parece haber sido contemplado desde este punto de vista en 1966.

Una revisión retrospectiva de la carrera de Eiriz como pintora nos muestra claramente que recibió un reconocimiento considerable a pesar de haber dejado de pintar en 1968. Este hecho fue confirmado por la Dra. Graziela Pogolotti, directora de la Unión de Escritores y Artistas, quien subraya que el talento de Eiriz había sido reconocido ya desde el primer momento de su

carrera y que, en retrospectiva, aparece como un personaje 'al frente de las artes visuales de Cuba'. (Pogolotti, 2000)

Eiriz presenta la imagen de una persona inagotable. Además de colaborar como ilustradora en las revistas *Lunes de la Revolución* y *Cuba* y realizar varias portadas de libros, había trabajado desde 1962 como profesora en la Escuela de Instructores de Arte en la sección de artesanía (Bruzon, 1964).

En su introducción a la segunda exhibición individual de Eiríz en el Museo Nacional de Arte, dónde Eiríz fue invitada a exponer sus ensamblajes como 'Artista del mes', Bruzon (1964) dice:

'Conocer a Antonia es la mejor introducción para comprender sus pinturas y ensamblajes; sin embargo, las obras mismas no necesitan un comentario para poder ser comprendidas, son como un insulto en la cara' (Bruzon, 1964, p.1).

La descripción que Bruzon (1964) hace de su entrevista nos fascina de un modo similar. Describe su visita a Eiríz en Juanelo, cuyos habitantes y entorno sirvieron de tema principal de inspiración en sus pinturas (Cernuda Pérez, 2000).

'La encontramos creando uno de sus ensamblajes, había trozos de madera pudriéndose, latas viejas, trozos de tela quemada, clavos oxidados, plantas trepadoras que se mezclaban con los ensamblajes y penetraban la intimidad de la casa, niños corriendo armados con botellas de plástico fulminando a las hormigas con chorros de agua. La gente entra y sale, se sienta, habla del calor que hace, de los días que hace que no hay agua en Jacobino (río que atraviesa Juanelo), los niños siguen corriendo, Antonia grita...' (Bruzon, 1964, p.1).

Bruzon le recuerda a Eiríz que tiene que escribir algo para el catálogo sobre la próxima exposición y cita la respuesta de Eiríz:

'A ver, es muy difícil para mi explicar porqué hago ensamblajes o porqué pinto, necesito dedicarme a meditar sobre estas cosas y en realidad no lo hago. Hace tiempo, cuando hicimos una exposición de expresionismo abstracto, pensamos en realizar otra más tarde, el grupo, una exposición de ensamblajes, pero se

quedó en agua de borrajas y no la hicimos. En esa época no me veía capaz de realizarla. Más adelante, como me estaba quedando sin materiales de pintura tradicionales, por necesidad, tuve que buscar otros materiales en los desperdicios y trabajé con ellos. Al principio, utilizaba los que encontraba en mi patio, pero más adelante fui a buscarlos en los contenedores de basura, claramente superando ciertos escrúpulos, no por la basura sino por la gente que me miraba raro y me preguntaba 'qué 'hierba' andaba buscando' (Eiríz en Bruzon. 1964, p.1).

Ensamblaje



Figura 6: The Paper Boy, Antonia Eiríz, 1964, Ensamblaje. Colección Permanente del Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.

Este extracto es particularmente interesante porque muestra claramente que arreglarse con lo que hay o crear materiales nuevos no fue algo que le vino de nuevo a Eiríz cuando en 1970, en unas circunstancias económicas más difíciles, adaptó técnicas de papel maché tradicionales utilizando desperdicios u otros mteriales baratos como alternativas. En la misma entrevista dice:

'Un ensamblaje no es una escultura ni tampoco una pintura, más bien contiene un poco de ambas técnicas y de ambas disciplinas. La creación de un ensamblaje no es nada nuevo y hoy en día, por todo el mundo, hay artistas que los producen utilizando los objetos más variados. Para mí en particular, el

hacer ensamblajes me ha hecho descubrir el mundo mágico de lo cotidiano' (Eiríz en Bruzon, 1964, p.1).



Figura 7: Sin título, Antonia Eiríz, 1964, Ensamblaje, Colección Privada

Bruzon reflexiona sobre el uso que Eiríz hace de lo aparentemente inutilizable.

'Después de ver los 'Ensamblajes' de Antonia Eiríz y saliendo a la calle, no podemos permanecer insensibles ante todas esas montañas de basura y de trastos con los que nos encontramos a veces por el camino; en las manos de un artista recuperan nuevas formas, ya que sólo él puede elevarlos de lo 'vulgar' (Bruzon, 1964, p.1).

Arte Povera

Recientemente descubrí el sorprendente paralelismo que existe entre el trabajo y el enfoque de Eiríz y el movimiento italiano conocido como *Arte Povera*, que surgió en los años 60 (Waller, 2006). Christov-Bakargiev (2001) observa que el término *arte povera* fue acuñado por primera vez por el crítico y conservador de arte italiano Germano Celant en el verano de 1967, apropiándose de la noción de 'poor theatre' (teatro de mala calidad) del director de teatro experimental polaco Jerzy Grotowsky, para definir el trabajo de un grupo de jóvenes artistas italianos (Christov-Bakargiev, 2001, p.21). Gran parte de su trabajo, según

Christov-Bakargiev (2001) podría describirse hoy en día como los primeros ejemplos del arte de instalación. Asimismo, hace referencia a la naturaleza política de la resistencia del *Arte Povera* contra la sociedad del espectáculo en el que surgió, así como a la glorificación del producto de consumo implícito en el '*Pop Art*' (o *Arte Pop*) que lo precedió. Esta última observación es especialmente interesante si tenemos en cuenta el trabajo de investigación de Cardenal (1972) sobre la postura que el gobierno revolucionario adoptó sobre las artes en relación con el realismo al estilo soviético. 'Cuba, decían, había encontrado su verdadero realismo social en el arte Pop' (Cardenal, 1972, p.189). Aunque no existe referencia alguna al *Arte Povera* en ninguna de las entrevistas con Eiríz, probablemente ella era consciente de sus actividades. No obstante, hace alusión al grupo COBRA en una entrevista con Blanc (1974) con el que Lucio Fontana, un artista de la generación anterior asociado con los artistas del arte povera y todavía muy influyente en los años 60, tenía conexiones. Más cercano al trabajo y estética de Eiríz es el trabajo de Alberto Burri mencionado por Christov-Bakargiev (2001) junto con Fontana como uno de los precursores del *Arte Povera*.

Pero el paralelismo entre el trabajo de Eiríz y el *Arte Povera* va más allá del uso de materiales. Christov-Bakargiev (2001) alude a la obra de Burri como una expresión de la carga y peso moral que representa vivir en un mundo post-atómico y post-Holocausto y Desnoes (1962) plantea una cuestión similar en relación con las primeras obras de Eiríz cuando dice que sus pinturas están directamente relacionadas con los elementos grotescos de nuestra época. Igual que los artistas del *Arte Povera*, el trabajo de Eiríz está cargado de crítica social y mantiene siempre un tono político (Martínez, 1995).

No obstante, dónde yace este tono es discutible. En el año 2000 entrevisté al pintor cubano Roberto Fabelo. Su explicación del trabajo posterior de Eiríz en Juanelo donde, dejando sus pinceles de lado, empezó a realizar un tipo de trabajo comunitario utilizando papel maché, sugiere que su posición era más compleja de lo que Martínez (1995) parece sugerir, y que su dedicación en promover la técnica del papel maché era mucho más que 'una forma de expiación social por su trabajo anterior' (Álvarez, 2002, p.4). Por el contrario, el uso de Eiríz de materiales modestos era para Fabelo 'un acto de creación con

algo que ha sido siempre de gran interés en esta sociedad (cubana posrevolucionaria) y que es la extensión de la cultura, para acercar a la gente al arte, la extensión de áreas culturales... para mi fue una de las actividades más revolucionarias que se realizaron en ese momento... activar a un grupo hacia la creación' (Fabelo, 2000).

En la década entre 1959 y 1969, Eiríz realizó numerosas exposiciones no sólo en su país sino también en otros lugares de las Américas y en Europa. Fue seleccionada para representar a Cuba en varias Bienales internacionales (1961, 1961, 1963 y 1966). Empezó la carrera de profesora de arte en la Escuela de Instructores de Arte en La Habana (1962-64) y más tarde en la Escuela Nacional de Arte de Cubanacán donde enseñó la teoría del color y la pintura desde 1965 hasta 1969. En 1967 la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura le concedió una beca que le permitió viajar durante seis meses por Italia, España y Francia. Anreus (2004) señala que Eiríz participó en cuarenta exposiciones en grupo durante esos diez años en Cuba y en el extranjero. En pocas palabras, su currículum desde 1959 hasta 1969 sugiere una carrera de gran éxito como artista y profesora en la Cuba posrevolucionaria.

Por otro lado, el texto de Martínez (1995), publicado después de la muerte de Eiríz, enfatiza su preocupación por lo que él denomina el lado oscuro de la vida de Cuba en los años 60 y atribuye su abandono de la pintura tanto a la 'reacción oficial negativa hacia sus pinturas de las tribunas' como a lo que él describe como sus 'dificultades cotidianas de una naturaleza más personal'. Sin embargo, las declaraciones citadas en el currículum de la vida profesional de Eiríz en el catálogo de su exposición retrospectiva en 1995, indican que fue una mujer que participó plenamente en la vida de la comunidad artística de su época.

Poco antes de su muerte, Eiríz, en una entrevista con Blanc (1994), hizo una reflexión sobre lo que había influenciado su pintura. Citó a los pintores cubanos Amelia Peláez, Raúl Milián, René Portocarrero y Acosta León a quien describe como un 'pintor extraordinario de importancia universal' (Eiríz en Blanc, 1994, p.2).



Figura 8: Velocípedo, Angel Acosta León, 1961, Tinta sobre cartón, 25cm x 30,5cm. Reproducido con el permiso de Cernuda Arte.

Otras influencias en el trabajo de Eiríz

En cuanto a sus influencias de otros lugares en Europa y América del Norte, el interés de Eiríz se centró en la pintura modernista.

‘Se ha hablado de la influencia de Goya. Yo no conocía bien a Goya. Quizás su influencia me fue transmitida a través de mis raíces españolas. Me han clasificado como expresionista, pero yo siempre había querido ser una pintora abstracta. Me encantan De Kooning, Kline, Tapies, Miró y Dubuffet. Cezanne me salvó de los paisajes en la academia. Eliminaba todo lo que era superficial en la pintura. Orson Welles dijo una vez, refiriéndose al cine, que lo más importante para un director no era lo que había tenido que incluir en la película, sino lo que había tenido que suprimir. Algo que también es cierto en los pintores. Yo admiraba muchísimo a los pintores abstractos, pero en mi caso, las pequeñas cabezas y figuras aparecían casi a pesar de que no era esa mi intención. También estaba interesada en el grupo COBRA y me hubiera gustado pintar con sus brillantes colores’ (Eiríz en Blanc, 1994, p.3).

Álvarez (2002) observa en su discusión sobre el arte cubano en 1960, que empezó a aparecer una proliferación de arte figurativo, al que también considera como ‘arte oficial’, que puede denominarse ‘realidad maravillosa’ de acuerdo con el concepto creado por Alejo Carpentier en literatura. También dice que, en este período, el Art Brut y la Nueva Figuración despertó el interés

de artistas jóvenes, y entre sus principales defensores se encontraban Antonia Eiríz y Acosta León (Álvarez, 2002, p.3).

Martínez (1995) sitúa las influencias de Eiríz más lejos y considera que sus imágenes de 1960 siguen la mejor tradición modernista de Francisco Goya, James Ensor, Kathe Kollwitz, Jean Dubuffet, Clemente Orozco y Frances Bacon. En Cuba, lo que él describe como sus 'obras de crítica política mordaz', tienen, en su opinión, los dibujos de Rafael Blanco (1885-1955) como su predecesor. Sostiene que sus obras sombrías más personales tienen su antecesor en algunas de las pinturas de Fidelio Ponce (1895-1949) y Raúl Milián (1908-1984). También describe la literatura del dramaturgo Virgilio Piñera (1912-1979) como su 'familia artística más cercana' en su cáustico humor negro (Martínez, 1995, p.1). Anreus (2004) es de la misma opinión al observar que muchos años más tarde los críticos encontrarían similitudes estilísticas entre el trabajo de Eiríz las obras de Francis Bacon y el mexicano José Luis Cuevas. No obstante, observa también que Eiríz no descubrió el trabajo de estos artistas hasta después de haber ampliado su vocabulario visual y que, a diferencia de su trabajo, el de ella estaba desprovisto de narcisismo y tenía siempre un tono político. Añade también que Eiríz no menciona en ninguna de sus entrevistas a los pintores expresionistas cubanos Fidelio Ponce (1895-1949) y Rafael Blanco (1885-1955) como influencias, sin embargo opina que 'en sus distorsiones y visiones satíricas de la sociedad de su época, forman parte de la misma familia'. En esta referencia a la 'familia', se puede detectar una referencia indirecta al artículo de Roberto Retamar, publicado por primera vez en 1964, en el que se hace alusión a la familia de Eiríz como formando parte de una tradición de pintores interesados por la tragedia (Anreus, 2004, p.2). El negro sentido del humor de Eiríz fue algo a lo que indudablemente a menudo se hizo alusión durante las numerosas entrevistas que hice a los que la conocieron.

1968 fue un año contencioso en lo que se refiere a la política cultural de Cuba y marcó un punto crucial en la carrera de Eiríz. Fue el año en el que Herberto Padilla (1932-2000) recibió el premio de poesía de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) por su manuscrito Fuera del Juego, una colección de poemas, descrita por Anreus (2004) como crítica en la vida de la Cuba

posrevolucionaria. El libro de Padilla fue publicado, pero contenía una declaración de la Unión de Escritores y Artistas que atacaba al libro como contrarrevolucionario y derrotista. El libro contenía un poema acerca de Eiríz y su pintura en el que aparecían las siguientes líneas:

'Esos demagogos que ella pinta,

Que parece que vayan a decir tantas cosas

Y que al final no se atreven a decir nada en absoluto.'

Estos demagogos o grupos de demagogos que se mencionan en el poema de Padilla, que 'al final no se atreven a decir nada en absoluto', constituyen el tema principal de la pintura más polémica de Eiríz, su obra de 1968 *Una tribuna para la paz democrática*.

En 1993 Blanc le preguntó a Eiríz si había dejado de realizar exhibiciones individuales y exposiciones en grupo después de 1968.

'Cuando empecé a oír comentarios de que mi pintura era 'conflictiva', empecé a creerlos. 'La Tribuna', por ejemplo, fue duramente criticada. Estuvo a punto de recibir un premio, que al final no obtuvo debido a las críticas. Un día vi todas mis pinturas juntas por primera vez en muchos años. Me dije: ésta es la pintura que expresa el momento en el que estoy viviendo. Y si un pintor puede hacer eso, es que realmente es un pintor. De este modo me absolví a mi misma' (Eiríz en Blanc, 1994, p.3).

Anreus (2004) ofrece una descripción detallada de esta obra que está expuesta permanentemente en el Museo Nacional de Cuba desde julio de 2001.

'En un principio concebida como una pintura con un componente de instalación, se suponía que esta obra debía exponerse sobre una plataforma de madera, en la que habría dos filas de sillas plegables de cara a la pintura. Los elementos de la pintura son suficientemente simples; en el centro y en primer plano hay un estrado, con el interior hacia nosotros, cinco micrófonos encima, varios cables por debajo. Pintado en negros, marrones y grises, el estrado es un objeto enorme y siniestro. El segundo plano es el elemento de collage: una cuerda roja a cada lado del estrado, sujetando siete pequeños panfletos de

papel, cada uno con el siguiente mensaje impreso: P.C.V *por la paz democrática*... Si en el mensaje impreso hubieran aparecido las siglas P.C.C en lugar de P.C.V., hubieran significado el Partido Comunista de Cuba. Tal como aparecen, las siglas son suficientemente ambiguas para ser problemáticas. El segundo marido de Eiríz, Manuel Gómez, recordaba esta pintura y su título, 'He pensado muchas veces en lo enojada que la burocracia estaba tanto con sus pinturas como con sus títulos. Antonia nunca intentó cambiar nada, porque la realidad no podía cambiarse. Simplemente en sus pinturas expresaba lo que veía. En este sentido era básicamente honesta. Recuerdo llamar su atención sobre un título que ella había pensado para una pintura que acababa de terminar. Pensé que le traería problemas. Lo pensó durante días y decidió llamarla Una Tribuna para la Paz Democrática. La pintura era en realidad una instalación que incluía una plataforma de madera con sillas plegables' (Anreus, 2004, p.6).



Figura 9: Una Tribuna para la Paz Democrática, Antonia Eiríz, 1968.

La obra se expuso en el Salón Nacional de 1968 y fue públicamente criticada en una reunión de la Unión de Escritores y Artistas por el crítico literario José Antonio Portuondo, que era también el vicepresidente de la Unión. Consideraba que la pintura era grotesca, derrotista y, en esencia, contrarrevolucionaria.

Conclusiones

A finales de 1968, Eiríz dejó de pintar y en 1969 ya había dejado su empleo como profesora en la escuela de arte de Cubanacán. En 1968, su madre había muerto y Eiríz, cuyo breve matrimonio con el artista Manuel Vidal se había disuelto muchos años antes, se quedó sola con un hijo de catorce años. Como Anreus (2004) señala, su pintura no sólo fue considerada conflictiva y derrotista por la clase dirigente en el mundo de la cultura durante la revolución, sino también por compañeros de trabajo en la escuela de arte. Según parece, una vez dijo: 'Si mi pintura es tan problemática, dejaré de pintar, y será su pérdida' (Gómez en Anreus, 2004, p.7).

Eiríz no fue la única afectada por esta purga de la vida artística e intelectual de Cuba y, dado lo que iba a suceder más tarde, escogió el momento oportuno para su jubilación voluntaria, que tuvo lugar en un momento extremadamente difícil de la política cultural de Cuba. Después del caso de Padilla en 1971, en el que el poeta hizo una confesión en público en apoyo de la Revolución, Castro estableció la nueva política cultural que sustituiría su último mensaje hacia los intelectuales, 'El arte es un arma de la Revolución': A esta proclamación le siguió la afirmación de la cultura como actividad de las masas; el reconocimiento del marxismo-leninismo como el único instrumento de interpretación de la realidad y el llamamiento para la creación de un arte altamente ideologizado. Lo que acabó llamándose 'el quinquenio gris', tal como lo denominó el crítico Ambrosio Fonet, duraría una década (Serrano, 2002, p.4).

Destacados intelectuales internacionales protestaron y 'la luna de miel entre los intelectuales progresistas y la Revolución cubana se terminó, incluso no siendo seguida por una aceptación de la oposición de Estados Unidos a la Revolución' (Anreus, 2004, p.7). Álvarez (2002) sugiere que la neofiguración de Eiriz y Peña fue criticada por no seguir las normas políticamente correctas de su época' (Álvarez, 2002, p.3). Menciona a Eiríz como una de los artistas que dejaron de pintar debido a la presión institucional y sugiere que su dedicación a la promoción de la técnica de papel maché fue una forma de expiación social (Álvarez, 2002).

Fue en este contexto que Antonia Eiríz dejó de pintar y dejó su empleo en la Escuela nacional de Arte de Cubanacán en 1969. Aunque participó en varias exposiciones colectivas en Cuba, Estados Unidos y España durante esa época, no fue hasta 1985 que expuso de nuevo en París. En la segunda parte se describe la vida y obra de Eiríz desde 1969 hasta 1993 y su decisión de dedicarse al arte popular. De este modo estableció una forma de pensar sobre prácticas artísticas que se consideraban terapéuticas o útiles, que sirvieron de inspiración para el desarrollo del trabajo arte terapéutico en Cuba (Hills de Zárate, 2006). Su trayectoria va de Cuba a Miami y los últimos pocos años de su vida en los que reanudó la pintura con pasión hasta su muerte prematura en 1995.

Biografía: La Dra. Margaret Hills de Zárate actualmente es la responsable de los programas de Master en Arte Terapia en la universidad Queen Margaret de Edimburgo. Su trabajo de investigación está basado en estudios sobre la cultura latinoamericana, métodos de arte terapia en países en vías de desarrollo y violencia política. Ha dado clases y ha trabajado en España, Chile, Colombia, México y Cuba.

Entrevistas

1. Jorge Nasser – 5 de enero y 23 de marzo 2000 (artista de papel maché)
2. María del Carmen Pérez Cernuda – conservadora del Museo de San Miguel del Padrón, 15 de enero y 15 de marzo 2000.
3. María Gutiérrez, 13 de abril 2000, Juanelo (vecina de Antonia Eiríz)
4. Dra. Graziela Pogolotti - 12 de abril 2000, Vedado, (Vicepresidenta de la UNEAC).

Referencias

Abreu, A. D (2004) De la rabia a la ternura, Diario Granma, Junio 17, 2004, Año 8/Numero 169.

Álvarez, F.(2002)Los esplendorosos años sesenta, <http://www.Havanelegante.com/Spring2002/Cafe.html>, Accessed 12th January 2009.

Anreus, A. (2009) Personal communication 25th February 2009.

Anreus, A (2004) The road to Dystopia: the paintings of Antonia Eiríz, LookSmart's FindArticles–ArtJournal.

http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0425/is_3_63/ai_n6213161/print

,Accessed 12th January 2009.

Blanc, G.V. (1994) Art Nexus, July-September.

Bruzon, M. T. (1964) Catalogue for 'Ensamblajes', Museo Nacional, Sept.10-30.

Capote, A. (1995) Sus Monstruos Se Tornaron Mariposas, Obituario, Granma

Cardenal, E. (1972) En Cuba, New York.

Cardoso, O. J. (1973) 'Arte Popular', in *Cuba*.

Christov-Bakargiev, C. (2001) Thrust into the Whirlwind: Italian Art Before Arte Povera, In Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972, Tate Modern, London.

Craven, D. (2002) Art and Revolution in Latin America 1910-1990, Yale University Press, New Haven and London.

Dallek, R. (2003) Kennedy: An Unfinished Life, Allen Lane.

De Juan, A. (1966) Catalogue for Exhibition with Raúl Martínez at Casa Del Lago, Universidad Autonoma de México, Dirección General de Difusión Cultural, Oct.-Nov.

Desnoes, E. (1962) Cuban Painters.

Eligio, A. (Tonel) (1987) Antonia Eiríz En La Pintura Cubana, in *Revolución y Cultura*, No.3, marzo, p.38-45.

Gilroy, A. (2006) Histories, politics and visualities: The development of art therapy around the world, Keynote Speech given at Long Island University, New York.

Girona, J. (1987) Catalogue for 'Exposición Transitoria 25 Grabados de Antonia Eiríz', Museo Municipal San Miguel Del Padron.

Goldman, S. (1984) *Painters into Postermakers: A Conversation with Two Cuban Artists (Raúl Martínez and Alfredo Rostgaard)* in *Dimensions of the Americas*, Chicago.

Hills de Zárate, M. (2006) *The Relationship between Art and Psychotherapy in Post Revolutionary Cuba*, Unpublished PhD thesis.

Kalmanowitz, D. and Lloyd, B. (eds.) (2005) *Art Therapy and Political Violence: with art, without illusion*, Routledge, London.

Kapcia, A. (2005) *Havana: the making of Cuban Culture*, Berg Publications.

Lao Izaguirre, M. (1998) *Trabajo e Influencia de Antonia Eiríz en el Papier Mâche Cubano: Etapas y Precisiones*, Unpublished paper, Galería de Arte San Miguel Del Padron, Ciudad de la Havana.

Leal Spengler, E. et al. (2000) *Desafío de una utopía: una estrategia integral para la gestión de la salvaguarda de la Havana Vieja*, Oficina del Historiador de la Havana.

Loomis, J. (1999) *Revolution of Forms: Cuba's Forgotten Art Schools*, Princeton Architectural Press, New York.

Martínez, J.A. (1995) Exhibition catalogue, "Antonia Eiríz: Tribute to a Legend", oil paintings, inks, engravings; Museum of Art, Fort Lauderdale, Florida

Martínez, R. (1999) *Los Once*, In *Revolución y Cultura*, No.1/99, pp.30-33.

Oisteanu, V. (2008) *Alberto Burri, The Brooklyn Rail: Critical Perspectives on Art, Politics and Culture*, February.

Padilla, H. (1968) *Antonia Eiríz* in *Fuera del Juego*.

Piñera, T. (1995) *Antonia Eiríz - Obituary*, *Granma*, March 10.

Pogolotti, G. (1959) *Muestrario De La Joven Pintura Cubana*, *Nueva Revista Cubana*, Año 1, No.1, abril-junio, pp.155-156.

Retamar, R.F. (1964) Catalogue for Exhibition with Raúl Martínez at Casa Del Lago, Universidad Autonoma de México, Dirección General de Difusión Cultural, Oct.-Nov.

Retamar, R.F. (1991) Catalogue for 'Re-encuentro' at La Galería de Arte de Galiano, La Havana.

Serrano, P.E. (2002) Cuatro Décadas de Políticas Culturales, <http://www.hispanocubano.org/revistahc/paginas/revista8910/REVISTA4/articulos/cu>

Accessed 18th March 2006.

Stoll, B. (2005) Growing pains: the international development of art therapy, *Arts in Psychotherapy*, 32: 171-191.

Thomas, H. (1971) *Cuba: The Pursuit of Freedom*, New York, Harper and Row.

Valdés, O. and Chávez, R. (1974) *El arte del pueblo*, documental, ICIAC.

Villa, E. (1953) *Alberto Burri*, Roma Fondazione Origine, reprinted in Celant, G.

(1990) *L'inferno dell'arte italiana: Materiali, 1946-1964*, Costa e Nolan, Genoa.

Waller, D. (1991) *Becoming a Profession: The History of Art Therapy in Britain*, Tavistock/Routledge, London and New York.

Waller, D. (1992) Different Things to Different People: Art Therapy in Britain – A Brief Survey of Its History and Current Development, in *The Arts in Psychotherapy*, Vol.19, pp.87-92.

Waller, D. (1998) *Towards a European art Therapy*, Open University Press, Buckingham.

Enlaces

Celia Cruz canta Guantanamera:

<http://www.youtube.com/watch?gl=IT&hl=it&v=Js0rKmv-0lw>