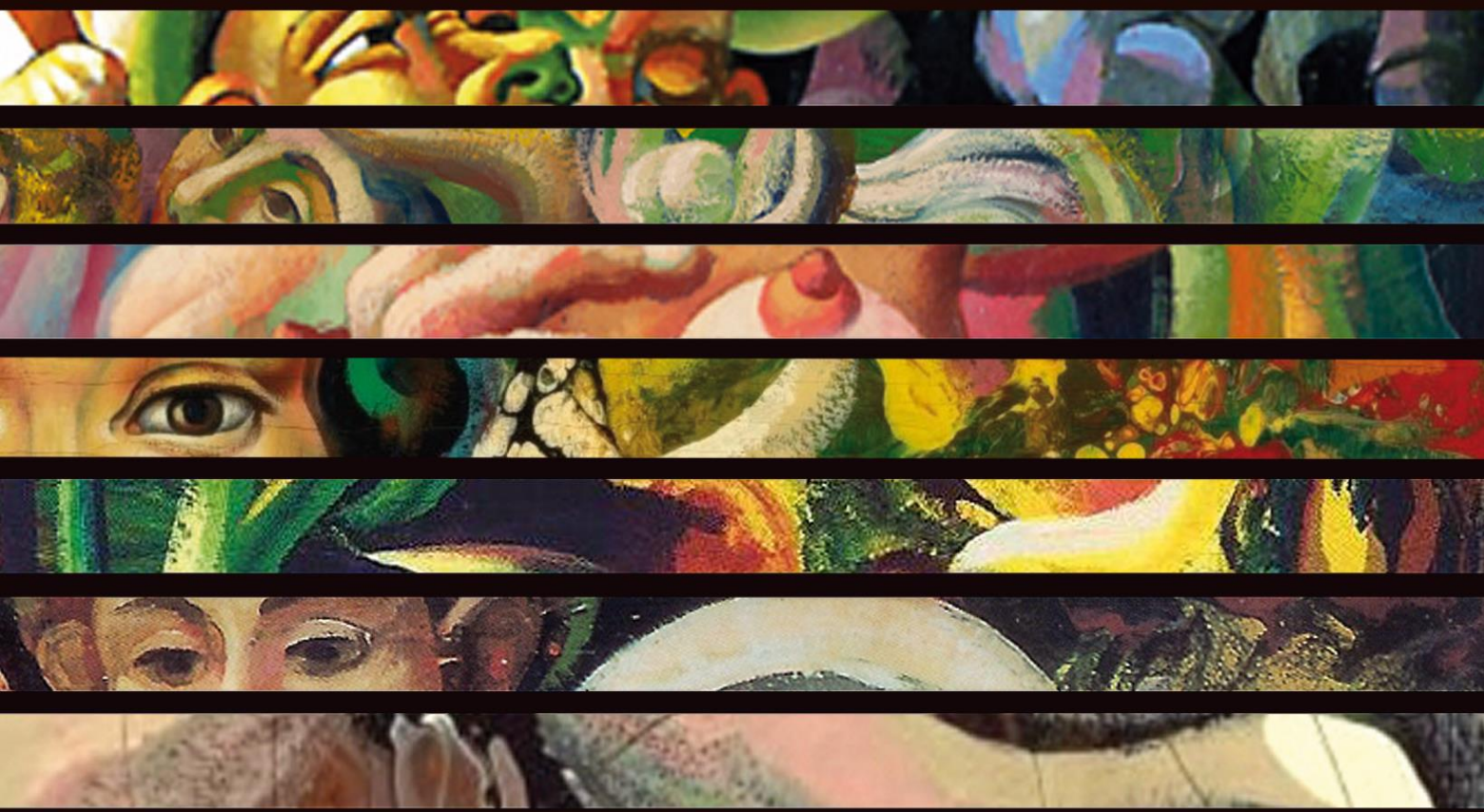
DUCOS CARREÑO

DUCOS
MARIO CARREÑO

José Ramón Alonso-Lorea



EECC2003 Edición *EstudiosCulturales2003*

EECC2003

2

Cuadernos de Arte 2

Cuadernos de Arte 2

D U C O S

MARIO CARREÑO

José Ramón Alonso Lorea

EECC2003
Edición *EstudiosCulturales2003*
Miami, 2018

La primera versión de este cuaderno, en formato PDF y de acceso libre para su descarga, se encuentra en la plataforma digital de contenido docente *EstudiosCulturales2003.es*. Es este un proyecto cultural no lucrativo y de intención pedagógica. Las imágenes utilizadas para esta edición están protegidas por derechos de propiedad de las correspondientes entidades públicas y privadas. Autor y editor no autorizan la comercialización de este material, su uso es gratuito y tiene fines docentes y de investigación.

Cubierta: *Fragmentos de ducos de Mario Carreño*
Diseño, edición y maquetación: *José Ramón Alonso-Lorea*

© Sobre esta edición *EstudiosCulturales2003*
© *José Ramón Alonso-Lorea*

ÍNDICE

El espíritu inquieto 9

Cabeza. Un punto de inflexión en la carrera del artista 12

La práctica del duco 17

Los ducos se exhiben 20

(Des)Aparecen los ducos 26

Danza afrocubana 29
Fuego en el batey 39
Corte de caña 49
Caballo marino 59
Flores 63
Retrato(s) 69
Circo 77
Alegoría del paisaje cubano 83
Las Antillas 89
Agua 95
The guitar player 103
Isla de Cuba 107

Epílogo 113

Fuentes 115

EL ESPÍRITU INQUIETO

Mario Carreño (La Habana, 1913 – Santiago de Chile, 1999) pertenece a esa segunda generación de pintores cubanos modernos que se avienen con las estéticas vanguardistas y las soluciones nacionalistas de la promoción anterior. De hecho, ambas generaciones comparten los mismos salones de exposición. Este trabajo continuo permitió la consolidación de una pintura moderna cubana, y hasta determinó la creación de una pintura regional, luminosa y polícroma, con sus lógicas excepciones estéticas (de autores y de obras) que, en boca de la crítica de la época, adquirió el nombre de "escuela de La Habana".[1]

Las artes plásticas de entonces estaban en una etapa de afirmación de valores temáticos y formales. La herencia afrocubana encuentra un reconocimiento definitivo, ya no es sólo la representación del negro como "raza", ahora se legitiman, a través del arte, los elementos simbólicos de la cultura que funcionan a niveles más complejos: personajes, sucesos y formas oníricas del pensamiento mágico y religioso de la gente de cualquier color.

Es también la época de los paisajes urbanos y barrocos de la pintura, donde los elementos tradicionales de la arquitectura, las artes decorativas y el mobiliario, devienen en protagónico. El barroco de formas y colores, a veces en yuxtaposición, se despliega ampliamente en la confección de naturalezas muertas con flores y frutas tropicales, donde hasta la figura humana se integra y casi desaparece.

Dentro de este variado contexto, se desarrolla ese agitado "ir y venir" estético en la producción de Mario Carreño. José Gómez Sicre, refiriéndose al pintor y a su obra, que conocía muy bien, describía con lirismo ese, como él anotó, laberinto sin salida al que acceden los pintores legítimos, ansiosos y angustiosos en el deseo de originar productos inéditos de sus sensaciones e ideas: "Mario Carreño encamina sus pasos en multitud de direcciones, asentado en mil vehículos (…) Pero este camino, insistimos, pertenece al hombre de espíritu que es como decir el hombre de la interrogación y la rebeldía" [2]. Sobre ello, Guy Pérez Cisneros aseguraba: "Carreño (...) se renueva en cada cuadro. Se suceden en su obra mil construcciones serias y sólidas ideadas por el mismo arquitecto y coloreadas por mil temperamentos distintos".[3]

Esta propia versatilidad técnica y estética de Carreño, le hizo decir a Gómez Wangüemert, aquel mismo año de 1943, que sus obras "nos parecen menos fundamentales que el espíritu inquieto, el ansia de exploración y la maestría técnica de este gran artista que no ha decidido reposar en una forma definitiva y que acaso no lo decida nunca".[4]

---

[1] BARR Jr., Alfred (1944). "Modern Cuban Painters". *Museum of Art Bulletin*, april 1944, vol. XI, Nº 5: 7, N.Y., 14 pp.
[2] GÓMEZ Sicre, José (1943b). "Óleos-ducos, gouaches, acuarelas". Catálogo de la exposición en *Lyceum*, del 9 al 16 de noviembre, La Habana, s/p.
[3] PÉREZ Cisneros, Guy (1943). "Mario Carreño", *Grafos Havanity*, nº. 117, año X, nov.-dic., 1943: 17-19. En *Las estrategias de un crítico. Antología de la crítica de arte de Guy Pérez Cisneros*, Editorial Letras Cubanas, 2000: 171.
[4] GÓMEZ Wangüemert, Luís (L.G.W) (1943). "La exposición Carreño en Lyceum". *Carteles*, La Habana, [noviembre], 1943, ilustrado. Hoja suelta en el *Archivo Mario Carreño* del Museo Nacional, Ciudad de La Habana. Consultado en 1996.

Y Alfred Barr, hasta ese año director-fundador del MoMA, lo corroboró en su texto sobre la exposición "Pintores Modernos Cubanos": "Mario Carreño es el más versátil y valiente de la nueva generación".[5]

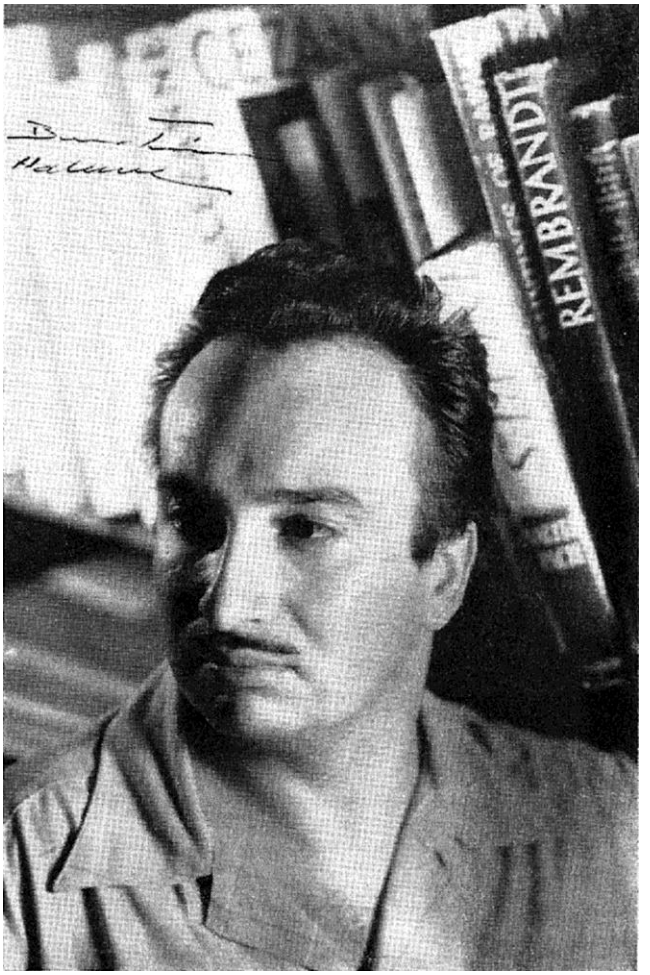
Todavía, cuatro años después, insistía Sicre sobre esta llamativa variedad: "Hablamos del pintor que toma la vida como pauta para transcribirla a través de su sensibilidad. Esta puede ser tranquila y acomodada a un solo punto de vista o inquieta, voluble, desvelada, nutrida de estímulos antagónicos, serenos o caóticos, que le forzarán a deambular por los estilos, que le obligarán a andar en busca de su expresión definitiva a través de una serie de expresiones transitorias que, con el tiempo, señalarán clara y certeramente cada circunstancia, cada estado de ánimo, cada situación en que su alma o su presencia física han actuado. Este es, en concreto, el caso personal de Mario Carreño."[6]

Y no se equivocaron los críticos y los cronistas. Cincuenta y cinco años después, con la garantía del tiempo transcurrido, Ramón Vázquez lo confirmaba: "Nadie más intranquilo que Carreño en este grupo de precursores (…) Algunos artistas, una vez hallado el núcleo de sus poéticas, persisten en él hasta el final, trabajando sobre deslumbrantes variaciones. Otros, siendo ellos mismos, se mueven inquietos en diferentes registros expresivos, atentos tanto a sus propias voces como a las mutaciones del mundo circundante. Carreño es un caso extremo de esta última familia".[7]

No evitó Carreño ninguna dirección: desde el muralismo mexicano al neoclasicismo después, rafaelismo picassiano lo llamó Manuel Altolaguirre en 1942[8] (similar razonamiento y clasificación que posteriormente desarrolló Guy Pérez Cisneros en 1943 y 1944, y sobre el que más adelante volveremos en estas notas); desde el expresionismo en formas y colores, hasta la abstracción después. Y ahí están todos sus vehículos de expresión: los dibujos, los gouaches, las acuarelas, los óleos y los ducos. Pero son estos últimos, los ducos, el tema central de estas notas.[9]

[5] BARR (1944), "Modern Cuban Painters". Gentilmente traducido del texto original para este estudio por Beatriz Dueñas (Madrid, 2012).
[6] GÓMEZ Sicre, José (1947). *Carreño*. Pan American Union, Washington, D.C., :7.
[7] VÁZQUEZ, Ramón (1998). "Contrapunto de Carreño. Los años cubanos". *Revista Artecubano*, número 2: 8-13, Ciudad de La Habana.
[8] ALTOLAGUIRRE, Manuel (1942). "Exposición Mario Carreño". Galería *Lyceum*, La Habana, marzo de 1942.
[9] En 1920, y en los Estados Unidos de América, la empresa química DuPont descubrió la primera pintura de secado rápido. Ello fue posible gracias a las investigaciones que la empresa realizó con la celulosa. El nuevo producto, llamado "Duco", al ser una pintura de secado rápido, permitía que la producción masiva de autos se realizara sin necesidad de detener la línea de montaje, puesto que el resto de las pinturas comercializadas en aquella época tardaban semanas en secar. Duco de DuPont amplió la paleta de colores para la industria automotriz (http://www2.dupont.com). Bien pronto los artistas plásticos experimentaron con estos productos. Fue muy utilizado por los muralistas mexicanos, especialmente trabajado por David Alfaro Siqueiros. La empresa DuPont estuvo presente en Cuba desde los años diez del siglo XX (JIMÉNEZ Soler, Guillermo, *Los propietarios de Cuba 1958*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2006 :187).

De modo que este estudio versa sobre una parcela muy específica en la producción plástica del pintor. Nos pareció necesario analizar los ducos y colocarlos bajo pesquisa, ya que en una obra tan extensa como la de Carreño "a veces se pierden un poco de vista, siendo ellos de especial importancia dentro del conjunto de su obra".[10]



Mario Carreño. Foto firmada por Julio Berestein en el superior izquierdo. La Habana, 1943. Tomado de Pintura Cubana de hoy. Cuban Painting of today (1944). Copia restaurada, Archivo Digital JRAL

[10] Roberto Cobas, comunicación personal, vía e-mail, 8 de agosto de 2007.

CABEZA. UN PUNTO DE INFLEXIÓN EN LA CARRERA DEL ARTISTA [11]

Las piezas de arte suelen destacar por su belleza, es decir, por su factura plástica. Este es el caso de *Cabeza* (también titulado *Face of a woman*) un duco sobre madera del pintor cubano-chileno Mario Carreño. Pero, no sólo es este un cuadro excepcional por su factura y por el dominio de una técnica (el duco), cualidades que han permitido posicionar obras de este artista en interesantes cotizaciones. A favor de esta pieza de arte tendríamos que precisar otros dos aspectos que, relacionados con su récord o historial, permiten fijar el rasgo distintivo y el valor cultural de esta obra.

Primero, el crítico de arte José Gómez Sicre, en su monográfico bilingüe *Carreño* (1943)[12], seleccionó y reprodujo en blanco y negro esta misma obra bajo el título *Cabeza*/*Head*, duco sobre madera, 1937. Igualmente la reprodujo, en mayor formato y con los mismos datos en el catálogo bilingüe *Carreño* de 1947.[13] De modo que es razonable suponer que este título sea el original. En ambas publicaciones se asegura que era su propietario entonces Luís Amado Blanco, doctor, periodista y poeta que residía en La Habana. De este entorno familiar luego la adquirió Pan American Art Projects.

Segundo, esta *Cabeza* del 37 registra el clímax de un cambio, define un punto de inflexión en la carrera del artista. Marca un giro en su forma de entender y hacer el arte. Pero… ¿cómo sucedió este cambio del cual esta tabla al duco es testimonio?

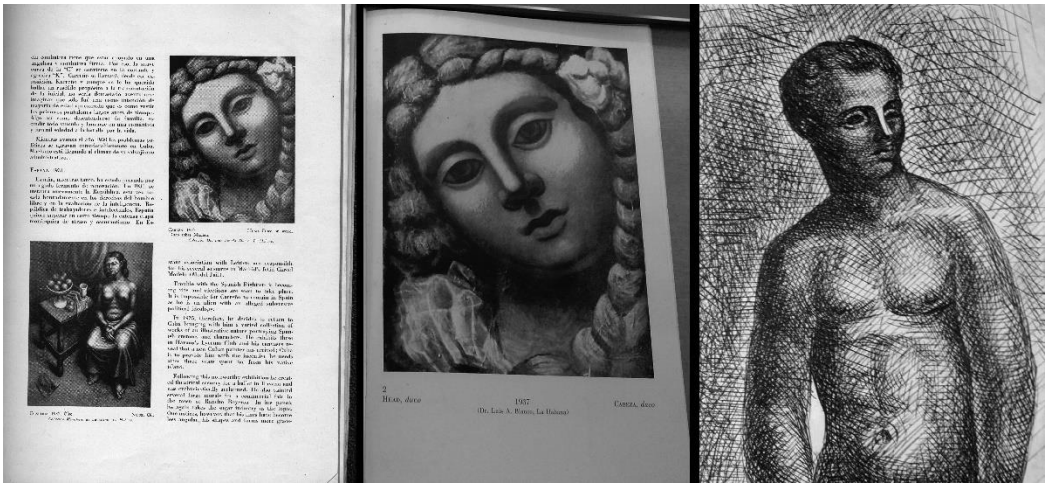
Hacia 1936 llegó al México revolucionario y muralista un joven Carreño, con la intención de madurar sus propuestas de aplicación del arte a lo político. Le caracterizaba una trayectoria de dibujos de intención social, con trabajadores en plena faena, con andamios, maquinarias y cortadores de caña, con composiciones de líneas angulosas, fragmentadas y superpuestas, dentro de un juego de tendencias futuristas y de geometrías que firmaba desde 1929 (en una Cuba que se enfrentaba a la tiranía de Machado y luego en un Madrid que se dividía entre nacionalistas y republicanos) con una "combativa" K en Karreño.

---

[11] Para la subasta de Phillips, de mayo de 2016, tuvimos el privilegio de redactar estas notas que permitieran fijar los rasgos distintivos de este duco. Una versión reducida y en inglés de este texto aparece en el catálogo Phillips, *Latin American, New York 23 May 2016* :93-94. La obra salió con un estimado de $200-300 mil: https://www.phillips.com/auctions/auction/NY010516). También puede consultarse otra versión de este texto en http://www.estudiosculturales2003.es/arteyarquitectura/DucoMarioCarreno-Cabeza1937-SubastaPhillipsMayo2016.html

[12] GÓMEZ Sicre, José (1943). *Carreño*. Cuadernos de Plástica Cubana, I. Ediciones "Galería del Prado", La Habana. Con estupendas y numerosas ilustraciones en b/n y en color por cuatricromías, realizadas por la casa de grabados Hermanos Gutiérrez, y terminada su impresión en los talleres de Úcar, García y Cía el 15 de diciembre de 1943.

[13] GÓMEZ Sicre, José (1947). *Carreño*. Pan American Union, Washington, D.C. Contemporary Artists of Latin America. Published by the Division of Intellectual Cooperation, Pan American Union, Washington, D. C.



Izquierda.: Tomado de Gómez Sicre, José (1943), *Carreño*, Cuadernos de Plástica Cubana, I, Ediciones "Galería del Prado", La Habana. Centro: Tomado de Gómez Sicre, José (1947), *Carreño*, Pan American Union, Washington, D.C. Derecha: Jaime Colson. fragmento de S/T, tinta/papel, México, 1937, firmado en el inferior izquierdo: Colson Mex-37, tomado del catálogo *Colson Errante*, Museo Bellapart, nov. 2008. Fotocomposición y Archivo Digital JRAL

Comparativa visual, falseando la escuadra del duco, que relaciona el dibujo que subyace en ambas pinturas. Izquierda: fragmento de *Cabeza*, duco, 1937. Derecha: fragmento de *Desnudo*, óleo, 1937. Ambas obras aparecen reproducidas en la monografía *Carreño* de José Gómez Sicre, La Habana, 1943. Fotocomposición y Archivo Digital JRAL

Pero en México, presumiblemente en el Café de París, donde se reunían los artistas de entonces, se encontró con el dominicano Jaime Colson, un experimentado pintor de 35 años antiguamente relacionado con la vanguardia española (Barradas, Dalí, Maruja Mallo y otros) y parisina (Picasso, Gris, Braquer, Leger y otros) y que ahora, relacionado con Orozco, Siqueiros y Rivera, en pleno auge del muralismo, se desempeñaba como artista y maestro. Colson fue un amante del arte clásico y Carreño se convirtió en su discípulo más atento y trabajador.

Colson fue para Carreño, al decir de Sicre (1943), el "único maestro de madurez que le dirige sus pasos para que tome completamente en serio la pintura (…) acudiendo con insistencia a beber en sus más remotas fuentes de origen occidental". Sobre esta relación insistía Sicre cuatro años después: "Colson es partidario del neo-clasicismo, con el que ejerce una provechosa influencia en los comienzos del cubano, en aquel momento sin una dirección determinada. Colson inicia a Carreño en una disciplina de constante devoción al trabajo. También le introduce en su gusto por el clasicismo Ingres-Picasso que entonces cultiva. Este es uno de los resultados de su estancia en México" (Sicre, 1947:8).

Esta *Cabeza* de 1937 fue entonces el resultado de ese "estudio acucioso y pertinaz (…) bajo la vigilante disciplina de Colson". Se revela un alma quieta y atemporal en el dibujo base de este duco, que responde a las reiteradas enseñanzas que siembra Colson en Carreño, y de las cuales Sicre (1943 y 1947) nos deja constancia en sus monográficos: sólo al orden clásico -le insistía el maestro dominicano al joven pintor cubano- le es dada la belleza, porque lo clásico es manifestación de vida eterna inmovilizada en el espacio. De modo que *Cabeza* responde al interés por perpetuar "la belleza intelectualizada y perdurable del espíritu grecolatino", pero es también "carne dorada y lustrosa, vitalizada y eternizada en un infinito problema de belleza" (Sicre, 1943).

Es de presumir la posible existencia de otros ducos de este período, si bien no hay constancia de ello en la documentación conocida. No obstante, sobre ello apuntó claramente Sicre en 1947: "En México, Carreño llega a interesarse por el duco, cuya aplicación artística había sido iniciada por David Alfaro Siqueiros. Carreño experimenta por primera vez con el duco en una *serie de trabajos* monocromos", y nos remite a la lámina que reproduce *Cabeza* en su texto. Luego continúa: "*en los que predomina* la gama de grises violáceos y densos ocres usada por Siqueiros en aquella época. (1947:8 y 9. La cursiva es nuestra).

De modo que Carreño aprendió en esos meses mexicanos la técnica mural, el dominio del duco y el control del orden clásico en la pintura: una estética de vuelta a la figuración que, si bien continúa deshaciendo el espacio tradicional figurativo, mucho le debe a las formas neoclásicas, precisas. Dentro de esta amplia propuesta estilística, en la que se sumerge Carreño, se hallaban tendencias tan diversas como las de Beckmann, Carrá**,** De Chirico, Dalí, Derain, Dix, Fritsch, Grosz, Kanoldt, Léger, Miró, Picasso, Schrimpf y otros. Luego de México, Carreño y Colson regresan a La Habana (finales de 1937 o inicios de 1938), para continuar hacia París, manteniendo el espíritu de esta relación pedagógica.

Cabeza, 1937. Duco/panel, 61 x 48 cm. / 24 x 19". Colección privada. Imagen cortesía de Pan American Art Projects. Archivo Digital JRAL

La tabla *Cabeza* es el fundamento para la consecución de sucesivas importantes obras al óleo, como *Desnudo* (1937), *La Toilette* (1938) y *Estudio para "Fresco"* (1938). De hecho, es importante observar, por lo que tienen en común, el dibujo que subyace en *Cabeza* y en el rostro de la figura femenina de *Desnudo*, esa primera gran tela de Carreño -todavía firmada como Karreño- premiada en La Habana de 1938.

También esta *Cabeza* al duco, en su realización, prefigura futuras y antológicas tablas al duco que realiza el pintor seis años después: composición de un gran primer plano, con ausencia de aires o espacios "en blanco", el uso de líneas estructurales diagonales y envolventes, generando suave movimiento en el trazado del dibujo, capas de secado rápido del duco que nos sugiere un obrar con rapidez, superficie costrosa e irregular que genera gruesa textura, uso controlado del accidente al secar y transparencia de los colores, generando un expresionismo muy delicado en el motivo inferior derecho, eso que, con alguna suspicacia, Pérez Cisneros (1943) llamó después "peligrosa floración espontánea de maravillosas irisaciones" cuando fermenta el duco.[14]

Definitivamente, en cualquier retrospectiva que sobre Carreño podamos imaginar, la tabla *Cabeza* es clave, imprescindible, joya testimonial que, como puerta de transición, cierra y abre dos períodos fecundos de su carrera: termina un joven ilustrador y diseñador gráfico de 24 años comprometido con el arte político, y se inicia un maduro pintor ahora comprometido con el orden clásico y atemporal de la pintura occidental.

Expresionismo abstracto en los motivos inferior izquierdo y superior derecho en *Cabeza* (1937). Son experimentaciones plásticas, debidas a las calidades químicas del duco y al aprovechamiento del azar en un pigmento de secado rápido, sobre las cuales volverá el pintor seis años después. Archivo Digital JRAL

[14] Pérez Cisneros, Guy (1943). "Mario Carreño", *Grafos Havanity*, nº. 117, año X, nov.-dic., 1943: 17-19 (en *Las estrategias de un crítico. Antología de la crítica de arte de Guy Pérez Cisneros*, Editorial Letras Cubanas, 2000: 171-173).

LA PRÁCTICA DEL DUCO

En México, en 1936, y "bajo la tutela artística" del pintor dominicano Jaime Colson, Mario Carreño había iniciado "sus primeras investigaciones con las lacas llamadas ducos". Pero durante su viaje por Europa había desistido de este material innovador ante el tradicionalismo pictórico del óleo.[15]

Pero con la llegada a Cuba, en 1943, del pintor mexicano David Alfaro Siqueiros, Carreño revaloriza la técnica del duco. Sobre la presencia del pintor mexicano en La Habana dejó constancia Guy Pérez Cisneros: "David Alfaro Xiqueiros, que inquietó durante varios meses nuestro ambiente con su apasionada dialéctica, de robustos argumentos. Inició a la mayoría de nuestros pintores en las técnicas del *duco* y de los plastificantes, y si no todos las aceptaron, todos se mostraron altamente interesados por estas novísimas técnicas, modernas de ciencia y espíritu. Todos sintieron que Xiqueiros no ilustrara sus numerosas e interesantes conferencias con el ejemplo de una gran exposición personal y sólo dejara en La Habana dos obras en colecciones privadas" (sic).[16]

Ante la imposibilidad de lograr un espacio público donde dejar su impronta muralista, Siqueiros aceptó el encargo original de la familia Carreño-Gómez Mena de hacer un cuadro de caballete, lo cual fue hábilmente transformado por él en un mural interior donde utilizó la técnica del duco -piroxilina del tipo de la que se utiliza para pintar automóviles- con pistola pulverizadora, sobre una cubierta de *masonite*, procedimiento muy empleado en su trabajo como muralista.[17]

Carreño formó parte del grupo de colaboradores de Siqueiros, y llegó a establecer cierta empatía conceptual con él, de lo cual María Luisa Gómez Mena, entonces esposa del pintor cubano, nos dejó testimonio en una carta que envió a México a Manuel Altolaguirre y Concha Méndez, en septiembre de 1943: Siqueiros está "haciendo un mural aquí, y Mario y él, a pesar de que no veo nada, se enloquecen con un efecto cualquiera de brocha de aire. Hace un mes que estoy en esta tan sorprendente situación".[18]

No cabe duda de que ambos disfrutaban, con dichos "efectos", de esos experimentos que reconocían el valor de lo accidental en la pintura, del azar, de esos "accidentes controlados" de los cuales Siqueiros era un maestro.

---

[15] GÓMEZ Sicre, José (1943a). *Carreño*. Cuadernos de Plástica Cubana, I. Ediciones "Galería del Prado", La Habana, s/p.
[16] PÉREZ Cisneros, Guy (1944a). "Pintura y Escultura en 1943", *Anuario Cultural de Cuba*, La Habana, Ministerio de Estado, 1944: 3-60.
[17] Sobre Siqueiros en Cuba ver http://www.siqueiros.inba.gob.mx/.
[18] ALTOLAGUIRRE, Manuel. *Epistolario 1925-1959*. Edición de James Valender, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2005 :453.

Y es que Siqueiros, en 1936, había establecido, en una zona de Manhattan, Nueva York, un taller-escuela que llamó "Siqueiros Experimental Workshop-Laboratory of Modern Techniques in Art". Este taller experimental se centró en el estudio de los nuevos pigmentos sintéticos industriales, como la piroxilina, la aplicación de herramientas como la pistola de aire y el aprovechamiento de aquellos accidentes pictóricos ahora devenidos en una nueva forma de producción pictórica. El grupo estuvo formado por jóvenes artistas latinoamericanos y norteamericanos, entre los que se encontraba un joven Jackson Pollock.[19] El espíritu de aquella relación pedagógica (1936-1937) parece que se reeditó en la Habana, seis años después (1943), entre el joven Carreño y el experimentado pintor mexicano.[20]

José Gómez Sicre es quien mejor describe el proceso creativo en el cual se sumerge el pintor cubano. Anota el crítico que el duco le permite a Carreño "obrar con extrema rapidez. Puede pensar y ejecutar un cuadro dentro del término de una jornada de labor (…) Lo emplea como superposición de capas sucesivas o cortadas. Utiliza el accidente de su velocidad al secar y su costrosa e irregular superficie. Usa al mismo tiempo, un nuevo procedimiento de *collage* y adiciona a la superficie pintada objetos -trozos de paño, cuerdas, conchas-, con lo que hará aún más ruda la sensación tridimensional".[21]

Cuatro años después, Gómez Sicre especifica aún más sobre las cualidades del material al que se enfrentaba el pintor: "El duco es una substancia similar a la laca, cuyo principal elemento básico es la piroxilina. Por su resistencia, sirve para pintar automóviles y otros objetos que deban exponerse a la acción del aire libre. El duco posee la característica de secar con extrema rapidez y sus colores no pueden ser entremezclados con la misma facilidad con que se hace en el óleo. Carreño, estimulado por Siqueiros, observa y analiza todas sus propiedades y desventajas, obteniendo del material una suerte espléndida de calidades. Dejando actuar al accidente de la reacción química que producen los distintos tonos desparramados al azar, logra *superficies plásticas de valores abstractos muy estimables*. Además, la materia prima de que está constituido el duco, permite la adición de cuerpos extraños a la superficie pintada que, de este modo, adquiere relieve. Carreño superpone materiales diversos a los ducos que realiza y logra muy hábiles efectos tridimensionales. Sobre estos relieves, el color aplicado a la manera cezannesca logra un magnífico efecto de volumen." [22]

Testimoniando el entusiasmo de Carreño por la práctica del duco, en esa propia carta antes mencionada, le asegura María Luisa a los Altolaguirre que, está "Mario pintando mucho, haciendo ensayos muy interesantes con «duco» (…) Ahora todo hay que verlo a través del «duco». No se habla más que de esto en mi casa: ha producido un contagio espiritual (…)".[23]

[19] HERNER, Irene, "El Siqueiros Experimental Workshop**",** http://www.siqueiros.inba.gob.mx/new_york.html**.**
[20] Recordar que justo en ese periodo neoyorkino de Siqueiros (1936-1937), se encontraba Carreño en México bajo la tutela artística del pintor dominicano Jaime Colson.
[21] GÓMEZ Sicre, José (1943a). *Carreño*… s/p.
[22] El subrayado es de JRAL. GÓMEZ Sicre, José (1947). *Carreño*. Pan American Union, Washington, D.C. :10-11.
[23] ALTOLAGUIRRE, *Epistolario* … :453.

Ateniéndonos a la fecha de la carta, a lo contado por María Luisa, y sabiendo que la inauguración de la muestra personal de Carreño en la galería Lyceum tuvo lugar el día 9 de noviembre, podemos intuir que en estos tres meses -agosto, septiembre y octubre- fueron realizados los ocho ducos expuestos, algunos de ellos de una verdadera complejidad compositiva que requirieron la realización de bocetos y estudios de color.

Resumimos el proceso citando a Gómez Sicre, testigo de los hechos: Carreño "discute, niega y afirma la técnica. Por último, la experimenta con gran cautela y los resultados pronto van ajustándose a sus deseos".[24]

Confección del mural *Alegoría de la Igualdad y Confraternidad de las Razas Blanca y Negra en Cuba*, del pintor mexicano David Alfaro Siqueiros, en casa del matrimonio Carreño-Gómez Mena, en la esquina de las calles 22 y 13, 1943. El mural medía 40 m2 de superficie. Izquierda: Entre los colaboradores se encuentra Carreño (segundo por la izq.). Centro y derecha: Siqueiros junto al Mural (Destruido). Fotografías: Colección Sala de Arte Público Siqueiros, http://www.siqueiros.inba.gob.mx. Fotocomposición y Archivo Digital JRAL

[24] GÓMEZ Sicre, José (1943a). *Carreño*… s/p.

LOS DUCOS SE EXHIBEN

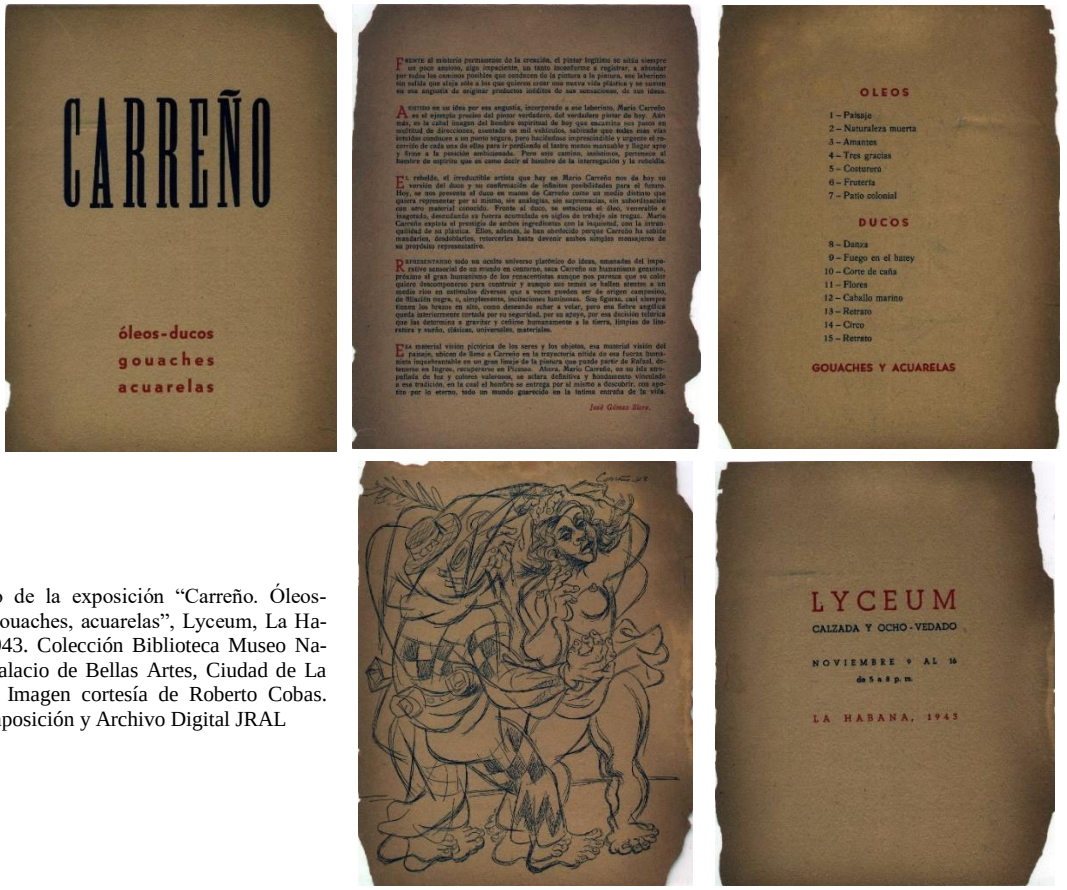
Desde el 9 hasta el 16 de noviembre de 1943, la galería Lyceum de La Habana exhibe, entre un conjunto de obras, unos cuadros pintados con lacas, nuevo medio de expresión llamado duco. Su autor, Mario Carreño, mostraba con ello sus últimas experimentaciones en el campo del color, la textura y la composición. Según el catálogo de esta muestra, "Carreño. Óleos-ducos, gouaches, acuarelas", se pudo ver ocho ducos titulados respectivamente "Danza", "Fuego en el batey", "Corte de caña", "Flores", "Caballo marino", "Retrato", "Circo", "Retrato". El catálogo presenta un texto sobre la obra de Carreño firmado por José Gómez Sicre.

Según el crítico, el "rebelde, el irreductible artista que hay en Mario Carreño nos da hoy su versión y su confirmación de infinitas posibilidades para el futuro. Hoy, se nos presenta el duco en manos de Carreño como un medio distinto que quiera representar por sí mismo, sin analogías, sin supremacías, sin subordinación con otro material conocido. Frente al duco, se estaciona el óleo, venerable e inagotado, desnudando su fuerza acumulada en siglos de trabajo sin tregua. Mario Carreño explota el prestigio de ambos ingredientes con la inquietud, con la intranquilidad de su plástica. Ellos, además, le han obedecido porque Carreño ha sabido mandarles, desdoblarles, retorcerles hasta devenir ambos simples mensajeros de su propósito representativo".[25]

Por su parte, Guy Pérez Cisneros, como si quisiera matizar lo dicho por Sicre referente al control artístico de Carreño sobre ese nuevo pigmento industrial, aseguraba desde la revista *Grafos Havanity* que: "Algo ha hecho clásicos, es decir aceptables por todas las generaciones, el óleo, la acuarela, la tempera. Es un algo negativo. Es un carácter de calidades. Es porque son buena materia sin soplo, sin fermento. El *duco*, antes al contrario tiene un espesor propio e irreductible. No es materia muerta, es sustancia viva, capaz de milagrosas cristalizaciones, de floraciones espontáneas. En los bellos efectos conseguidos con el *duco* hay una desorientadora sensación de grito o de gesto arrancado por sorpresa a un cuerpo vivo. El *duco* es carne doliente y con propia voluntad. Carreño a veces (*Fuego en el batey*) logra dominar el duco e imponerle su propio espíritu; pero en el *Retrato* el duco fermenta y ofrece su peligrosa floración espontánea de maravillosas irisaciones. Sobre esto, recordar la frase de Van Gogh: «No quiero que la belleza de mi obra se deba a mi material, sino a mí mismo.»".[26]

En su matización, Guy hace aflorar la contradicción -y la negación del valor abstracto- del accidente pictórico que ya en 1936 practicaba y teorizaba Siqueiros en su taller experimental de Nueva York: "Por medio de las superposiciones dirigidas de diversos colores pueden ocurrir accidentes plásticos con los detalles más fantásticos e inimaginables. – Pero el accidente era solo una parte del proceso, pues *el valor plástico de lo accidental en la pintura lo obtendremos en la medida que podamos controlarlo y dirigirlo*".[27]

[25] GÓMEZ Sicre, José (1943b), "Óleos-ducos…", s/p.
[26] PÉREZ Cisneros, Guy (1943). "Mario Carreño" …:173.
[27] El subrayado es de JRAL. En: Irene Herner, "El Siqueiros Experimental Workshop".



Catálogo de la exposición "Carreño. Óleos-ducos, gouaches, acuarelas", Lyceum, La Habana, 1943. Colección Biblioteca Museo Nacional Palacio de Bellas Artes, Ciudad de La Habana. Imagen cortesía de Roberto Cobas. Fotocomposición y Archivo Digital JRAL

Más allá de los criterios vertidos en torno al tradicional trabajo al óleo y al revolucionario experimento plástico al duco, vale agregar que en aquella muestra de Lyceum se expusieron óleos y ducos que devinieron cuadros antológicos en la carrera del pintor.

Luego de Lyceum, nunca más han podido reunirse estas obras al duco en una muestra, ni tan siquiera esas tres tablas concebidas originalmente como un conjunto de aliento mural. Ello nos lo confirma Gómez Sicre cuando asegura que: "Al experimentar con el duco, Carreño se interesa también por sus posibilidades de aplicación a la pintura mural. Careciendo de comisiones que le permitan llevar a cabo este propósito, decide realizar unos paneles transportables trazados con intención y contenido mural. De esta manera ejecuta sus más ambiciosos experimentos en amplias proporciones: *Corte de caña*, *Danza Afrocubana* y *Fuego en el Batey*. [28]

[28] *Carreño*. Pan American Union, Washington, D.C. 1947:11.

Cuatro meses después de la exposición de Lyceum, entre el 13 de marzo y el 15 de abril de 1944, la Perls Galleries de Nueva York expone "Mario Carreño". La muestra consta de óleos, acuarelas, gouaches, dibujos y dos ducos: "Afro-Cuban Dancer" (la misma "Danza" expuesta en Lyceum; de hecho, con los títulos *Danza Afrocubana* y *Afrocuban Dance* ya aparecen titulados, tanto el boceto como el duco, en Gómez Sicre 1943 [29]) y "Allegory of Cuban Landscape".

Este último duco, firmado y fechado en 1943, no se expuso en Lyceum, sin embargo, ya había aparecido reproducido y como perteneciente a la colección de la Galería Perls en el monográfico *Carreño* que en diciembre de ese mismo año publicó Galería del Prado.

Simultáneamente, entre el 16 de marzo y el 30 de abril de 1944, en la muestra colectiva "Modern Cuban Painters" que organizan José Gómez Sicre, María Luisa Gómez Mena y Alfred H. Barr, Jr. para el Museum of Modern Art de Nueva York, entre otras obras se exponen los ducos "Vase of flowers" (la misma *Flores* expuesta en Lyceum), "Sugar-cane cutters" (el mismo *Corte de caña* expuesto en Lyceum) y "Afro-Cuban dance" (*Danza afrocubana*), y un "Study for the Sugar-cane cutters" (pen and ink wash). Según el listado de obras de ambas exposiciones, el duco "Afro-Cuban Dance" se muestra simultáneamente en las sendas muestras de Nueva York: en Perls Galleries primero y en el MoMA después, mediante un préstamo que la primera le hace a la segunda.[30]

Según palabras del propio Carreño, se le "ocurrió hacer unos paneles de madera, transportables, como cuadros grandes de dimensiones comparables a murales (...) Fueron varias las obras realizadas en esta proporción y se titularon *Cortadores de caña*, *Danza afrocubana*, *Fuego en el batey*, y otros".[31]

Estos juegos pictóricos no sólo le permitieron desarrollar nuevas percepciones cromáticas. Como él mismo recordaba años después: "aprovechando la gruesa textura producida por el duco, quise enfatizar una tercera dimensión e insinuar algo de movimiento en los gestos de los personajes".[32]

No cabe duda de que el concepto plástico utilizado, y no sólo la técnica, está más emparentado con el del pintor mexicano Siqueiros y menos con el cubismo, como desacertadamente han afirmado algunos autores recientes. En todo caso, de los "ismos" europeos más relación se puede hallar con el primer "futurismo italiano", horizonte estético en el cual la obra de Siqueiros encuentra paralelos. Ya Mario de Micheli se preguntaba, sobre el significado de Boccioni (a su parecer, el representante mejor dotado del movimiento futurista italiano) y su particular expresionismo: "¿No es éste, tal vez, el mismo *futurismo expresionista* que Siqueiros hizo revivir en sus grandes murales en México?".[33]

[29] Gómez Sicre, José (1943). *Carreño*. Cuadernos de Plástica Cubana, I. Ediciones "Galería del Prado", La Habana.
[30] Según el *Check List* de la muestra en el MoMA: "All of the above Carreños lent by the Perls Galleries, Inc., New York" (*Modern Cuban Painters*, Museum of Modern Art Bulletin, April 1944, Vol. XI, No. 5:8).
[31] CARREÑO, Mario (1991). *Cronología del recuerdo*. Editorial Antártica S.A., Santiago de Chile.
[32] *Ibidem*.
[33] MICHELI, Mario de (1972). "Las contradicciones del futurismo". *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972: 322.

A Carreño, como a Siqueiros, le interesaba el movimiento y no la descomposición de los planos. Y eso lo notó muy bien Loló de la Torriente cuando aseguró: "Hay en estas obras, encontradas influencias. *Fuego en el batey* y la *Danza afrocubana* están regidas bajo el canon de Siqueiros. Las dobles manos, los dobles pies, todo ese ritmo que el mexicano buscaba por superposición, preocupa y domina aquí sobre la técnica de Carreño. El color es un recurso para avivar el movimiento y la composición general se basa en las dimensiones descomunales del inquieto muralista".[34]

Evidentemente, la *aparente* "descomposición de planos" en caras y brazos ha dado pie al equívoco que relaciona al Carreño de los ducos con el cubismo. Sin embargo, más que descomposición es multiplicación de imágenes en función del dinamismo plástico. Ramón Vázquez, en su apreciación, va mucho más allá de lo anotado por De la Torriente: "El dinamismo y la tensión composicional que le aportaron sus contactos con Siqueiros iban a dejar sus huellas. La pintura de Carreño no recobra su aplomo por mucho tiempo".[35]

En general, estos trabajos al duco fueron muy bien recibidos por el público y la crítica de entonces. Según María Luisa Gómez Mena, la exposición de Carreño en Lyceum "ha sido un éxito sensacional. Público en abundancia y compradores, cosa que no ha podido hacer por tener todo acaparado para N[ueva] Y[ork]".[36] El "todo acaparado para Nueva York" se ha de referir a las ya proyectadas exposiciones, la individual en Perls Gallery, y la simultánea y muy importante colectiva de pintura moderna cubana en el MoMA, ambas en marzo-abril de 1944. De modo que muchas de las obras expuestas en La Habana, entre ellas los ducos, se volvieron a ver en Nueva York.

En su reseña ya citada, Gómez Wangüemert aseguraba ver "una nueva etapa de la evolución de su personalidad, más plena, más cuajada, más rica en realidades nobles y hermosas, pero cargada siempre de promesas. Utilizando un nuevo medio de expresión -el duco- logra Carreño efectos y armonías originales en algunos de sus cuadros".[37]

Sin embargo, estas obras al duco, por su técnica y por su estética, constituyeron sólo un registro muy puntual, muy breve, en la carrera del pintor. En ello es claro el criterio de Ramón Vázquez al afirmar que, "aunque con este lenguaje logra algunas obras antológicas, estos registros extremos parecen estar ajenos a la más profunda predisposición expresiva del pintor".[38]

No obstante, Gómez Sicre nos asegura que: "A fines de 1943 la escasez de material ocasionada por la guerra, pone fin a estos nuevos ensayos con el duco." [39] Más adelante veremos que, finalizada la guerra, y residiendo el pintor en Nueva York, retoma estos experimentos con la pintura industrial, lo que presumiblemente se convierta en una de las puertas de entrada de Carreño a la abstracción.

---

[34] TORRIENTE, Loló de la (1954). *Estudio de las artes plástica en Cuba*. La Habana, :174-175.
[35] VÁZQUEZ, Ramón (1998). "Contrapunto de Carreño…":12.
[36] ALTOLAGUIRRE, *Epistolario*…:459.
[37] GÓMEZ Wangüemert (1943). "La exposición Carreño…".
[38] VÁZQUEZ, Ramón (1998). "Contrapunto de Carreño…":12.
[39] GÓMEZ Sicre, José (1947). *Carreño.* Pan American Union, Washington, D.C. :11.

LA EXPOSICIÓN

CARREÑO EN LYCEUM

En el grupo de pintores jóvenes que está colocando el nombre de Cuba en el mapa del arte contemporáneo, uno de los más destacados es Mario Carreño, el gran dibujante y pintor, cuyas obras han sido acogidas con elogio por los críticos de Madrid, París y Nueva York.

Esta exposición de Lyceum, abierta el martes 9, nos lo presenta en una nueva etapa de la evolución de su personalidad, más plena, más cuajada, más rica en realidades nobles y hermosas, pero cargada siempre de promesas. Utilizando un nuevo medio de expresión—el duco—logra Carreño efectos y armonías originales en algunos de sus cuadros.

Pero esas realizaciones, como las de sus óleos y acuarelas, nos parecen menos fundamentales que el espíritu inquieto, el ansia de exploración y la maestría técnica de este gran artista que no ha decidido todavía reposar en una forma definitiva y que acaso no lo decida nunca.

L. G. W.

"Bañistas" (Acuarela).

"Corte de caña" (Duco).

(Fotos Nemo).

"Costurera (Oleo).

Fuego en el

Crónica de Luis Gómez Wangüemert (L. G. W.) sobre la exposición de Mario Carreño en Lyceum, ilustrada con cuatro de las obras entonces expuestas: *Bañistas* (acuarela), *Costurera* (óleo), y los ducos *Corte de caña* y *Fuego en el batey*. Revista *Carteles*, La Habana, [noviembre], 1943. *Archivo Mario Carreño* del Museo Nacional Palacio de Bellas Artes, Ciudad de La Habana. Archivo Digital JRAL

Fragmento de la exposición de Mario Carreño en Lyceum, La Habana, 1943. Desde la derecha pueden verse los ducos sobre madera *Fuego en el batey*, *Danza*, *Retrato* (María Luisa Gómez Mena) y *Flores*. Es la primera y única vez que pudieron verse expuestos como conjunto estos ducos. Imagen publicada originalmente, sin créditos de autoría, en Sicre 1987 :53. Libro desconocido en Cuba, y poco o nada mencionado en la bibliografía sobre la historia del arte de la isla. El autor descubrió este texto (y la foto) en Miami, 30 años después de su publicación. Archivo digital JRAL

Ducos de Mario Carreño en la muestra *Modern Cuban Painters*, 1944, MoMA, NY. Desde la derecha pueden verse las obras *Danza Afrocubana* (duco), *Cortadores de Caña* (duco y boceto respectivamente) y *Flores* (duco). Fragmento de la instantánea realizada por Soichi Sunami. Archivos del MoMA. Archivo Digital JRAL

(DES)APARECEN LOS DUCOS

Según reconocía Mario Carreño en sus memorias (1991), "nunca supe qué se hicieron esos paneles que pinté al duco a pesar de que estuvieron expuestos en París, Moscú y el Museo de Arte Moderno de Nueva York, desaparecieron misteriosamente".[40] Hoy, ya no es así. La mayoría de estos ducos, décadas después de pintados y expuestos (algunos no fueron exhibidos, pues fueron considerados ensayos o experimentos), han ido reapareciendo a través de las casas de subasta de arte, principalmente. Las obras han logrado importantes cotizaciones, lo que a su vez ha estimulado la aparición de otras antológicas tablas que se creían irremediablemente perdidas, o en el mejor de los casos, en paradero desconocido.

Tuve el primer contacto con los ducos de Carreño en el Palacio de Bellas Artes de La Habana en 1995-1996. Entonces redacté unas notas para una obra que salía de Cuba y que había comprado un coleccionista privado de arte residente fuera de la isla a un propietario particular. La obra era un duco doble, pintado por las dos caras, que titulamos *Danza*/*Flores* (1943, duco sobre panel, 61 x 50,5 cm / 24 x 20''). Descubría así uno de los pocos exponentes al duco que entonces se conservaba de ese gran momento de experimentación del artista.

Consideré a la obra una importante muestra de una de las etapas más significativas del pintor y dibujante, y una pieza excepcional al encontrarse pintada por ambas caras, rareza que le confería singular interés: en realidad se trataba de dos obras -o de dos estudios para dos obras posteriores- sobre un mismo soporte. Tuve hasta la intención de proponer catalogar la tabla como obra de interés patrimonial -era entonces un investigador joven y apasionado-, pero el Museo no tenía presupuesto para su compra y la decisión de su venta y exportación ya estaba tomada por la presidencia del Consejo Nacional de Patrimonio Cultural de Cuba.

Desde entonces, como si de un acto de resistencia cultural se tratase (llamémosle quizás empecinamiento intelectual), mi interés por el estudio de estos ducos se mantuvo como una constante. Me propuse hacer un ejercicio de recopilación de datos, identificación y localización de obras, previo análisis crítico, valorativo y comparativo, de ser posible. Los datos de catalogación y cronología que pude hallar, a lo largo de más de dos décadas de intermitente trabajo, y que se exponen en las siguientes notas, siguen las primeras referencias que de cada pintura han sido publicadas, según el listado de obras de las exposiciones iniciales, según han ido apareciendo en el mercado del arte.

[40] CARREÑO, Mario (1991). *Cronología del recuerdo*. Editorial Antártica S.A., Santiago de Chile.

Ha sido una tarea difícil a lo largo del tiempo, limitada por la imposibilidad de poder acceder a importantes archivos particulares, asociados a Mario Carreño, principalmente en Miami y Chile. Lamentablemente, y argumentando las más diversas razones, no siempre al investigador se le abren estas puertas privadas.

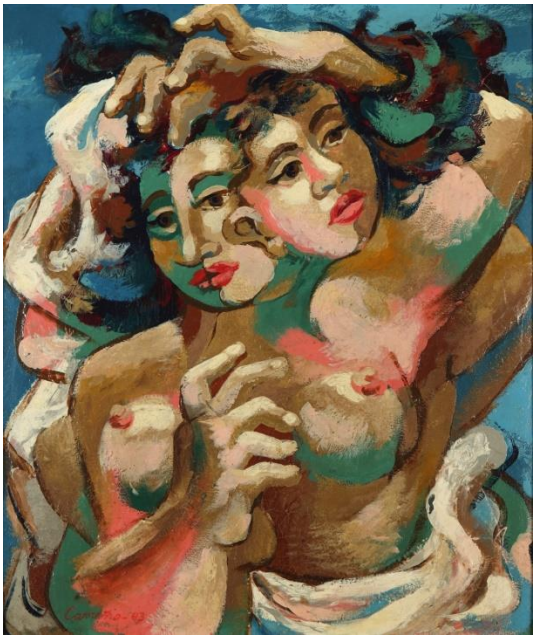
Por las características de su soporte de masonite (y en detrimento de su carácter excepcional, experimental y documental), las obras del "duco doble" han sido separadas. Imagen cortesía de Ramón Vázquez. Archivo digital JRAL

DANZA AFROCUBANA

A mediado de los años 90 estudiamos un duco doble de Mario Carreño que titulamos "Danza/Flores" (1943, duco / panel, 61 x 50,5 cm. / 24 x 20''. Colección privada). La obra estaba pintada por ambas caras. Una de sus caras, "Danza", corresponde a un estudio de color y a un ensayo de animación virtual de la figura para un fragmento del conocido duco "Danza afrocubana" (1943). Perfectamente este doble panel podría ser uno de esos "ensayos muy interesantes con «duco»" a los que se refiere María Luisa en su carta de 1943 a los Altolaguirre;[41] uno de esos experimentos "con gran cautela", como lo definió Gómez Sicre.[42] *Estudio* y *ensayo*, definitivamente, son las dos características que definen a esta doble obra (ahora separadas), que deviene en testimonio pictórico del proceso de aprendizaje en el que se sumergió el artista en su intento por dominar el nuevo pigmento industrial.

El duco "Danza afrocubana", de mucha complejidad compositiva, requirió de Carreño un detallado trabajo preparatorio, prueba de ello -además de la "Danza" del duco doble- es también el boceto que entonces se exhibió y publicó en catálogo y revista; del mismo modo, el gouache de igual título que se expuso en Perls en 1944.

Boceto para *Danza afrocubana*. Reproducido en el cuaderno *Carreño*, La Habana, 1943. El dibujo igualmente se reproduce en el catálogo de la exposición "Carreño. Óleos, ducos, gouaches, acuarelas", Lyceum, La Habana, 1943. Archivo Digital JRAL



Danza", 1943, duco / panel, 61 x 50,5 cm. / 24 x 20'' (una de las caras del duco doble, luego de ser separada y restaurada). Colección privada. Imagen cortesía del propietario. Archivo Digital JRAL

[41] ALTOLAGUIRRE, *Epistolario*… :453.
[42] GÓMEZ Sicre (1943a). *Carreño*… s/p.

Mario Carreño, *Afro-Cuban Dancer*, 1943, gouache, 33 1/2 in. x 24 5/8 in. (85.09 cm x 62.55 cm), Colección SFMOMA (Gift of the Women's Board of the San Francisco Museum of Art, 1944). Tomado de https://www.sfmoma.org/artwork/44.2360

El apunte al duco ("Danza"), así como el cuadro definitivo ("Danza Afrocubana"), evidencia ese cromatismo y juego de luces que en Cuba descubre Carreño luego de su regreso de Nueva York. Con los cuales enriquece un clasicismo muy bien aprendido en sus estudios anteriores; además de enfatizar en esa "tercera dimensión" y "algo de movimiento en los gestos humanos" que tanto le interesó en aquellos tiempos, y que solucionó con la multiplicación en el dibujo de las líneas de brazos, piernas y pies, con el uso de la perspectiva poliangular a la manera de Siqueiros, y con la superposición de áreas a través de las transparencias en el uso del color, buscando las claves del dinamismo plástico a la manera de los futuristas italianos. Llama la atención el desdoblamiento, de evidente inspiración cubista, de los planos de la cabeza de la danzante que, en medio de tal dinamismo de forma y color recuerda aquella máxima de Boccioni que aseguraba que el dinamismo futurista "se propone unir los esfuerzos impresionistas y los esfuerzos cubistas en un conjunto que pueda dar una forma *única*, *integral* y *dinámica* a la idea de vibración (dinamismo impresionista) y a la idea de volumen (estática cubista)".[43] Un interesante autorretrato de Carreño, firmado y fechado en 1947 y del cual desconozco datos técnicos y paradero, reproduce similar trabajo de descomposición de planos en la cabeza. Igual lo podemos apreciar en una acuarela que retrata a María Luisa Gómez Mena y que se encuentra en una colección privada de Miami.

[43] MICHELI, Mario de (1972). "Las contradicciones del futurismo" ... :321.

Boceto para *Danza afrocubana*. Reproducido en el catálogo de la exposición "Carreño. Óleos, ducos, gouaches, acuarelas", Lyceum, La Habana, 1943, Colección de la biblioteca del Museo Nacional, Palacio de Bellas Artes, La Habana. Imagen cortesía de Roberto Cobas Amate,. Archivo Digital JRAL

Danza afrocubana, 1943, duco / panel, con collage de tela y cuerda, 165 x 122 cm. / 65 x 48''. Tomado de *Carreño* 1943. Lámina impresa en los Talleres de Úcar, García y Cía, donde la Casa Hermanos Gutiérrez realizó por primera vez en Cuba grabados que reproducían obras en color por cuatricromías, en aquellos primeros años 40s. Entonces pertenecía a la colección Galería del Prado, La Habana, propiedad de María Luisa Gómez Mena. La misma lámina aparece reproducida en *Pintura Cubana de hoy*, 1944, pero ya pertenece a la colección Perl Galleries, New York. Archivo Digital JRAL

Danza afrocubana, 1943, duco / panel, con collage de tela y cuerda, 165 x 122 cm. / 65 x 48''. Foto actual de la obra, con los colores más cercanos al original. Colección privada. Imagen cortesía del profesor Juan Martínez. Archivo Digital JRAL

Desdoblamiento de los planos de la cabeza de evidente inspiración cubista. Desde la izquierda, fragmentos del *Retrato* de María Luisa Gómez Mena, acuarela-papel, 1942 / *Danza* del duco doble, 1943 / *Danza afrocubana*, duco, 1943 / *Autorretrato*, 1947 [44]. Fotocomposición y Archivo Digital JRAL

Es de resaltar el *collage* con cuerda y tela que ejecuta el pintor sobre el panel definitivo, atrevimiento plástico muy osado para la época y lugar, así como ese impúdico desnudo de pezones eréctiles de la danzante, insolente y atractiva erotización suavemente descrita por Loló de la Torriente como "sensualísima *Danza afrocubana* de Mario Carreño".[45] Opulentos senos que se reiteran en varios ducos.

En la exposición de Lyceum de 1943 se expone con el título "Danza", y en las siguientes y simultáneas de Perls y MoMA con el título "Afro-Cuban Dance". Ello lo confirma la foto que de la muestra del Lyceum publica años más tarde Sicre (1987). En el cuaderno *Carreño* (1943) editado por Galería del Prado, aparece la primera reproducción a color que de esta obra se publica. Luego, la misma lámina aparece reproducida a página completa en *Pintura Cubana de hoy* (1944), entonces pertenecía a la colección Perls Galleries de Nueva York.

En el virtual Salón Cubano que organiza Pérez Cisneros en su texto de 1944, asegura que: "En el Salón podemos contemplar (...) su multicolor *Danza afro-cubana*, pintada al duco, técnica ésta que Carreño ha introducido en Cuba, amparado por la autoridad de la reciente visita de Xiqueiros" (sic).[46]

En mayo de 2007 Sotheby´s la saca a subasta en Nueva York, y fue una noticia de primera plana en casi todos los periódicos impresos y digitales que dedican espacio al mercado del arte, pues el duco batió récord de venta.
La tabla, que estaba valorada en un precio estimado entre 600,000 y 800,000 dólares, y que se tomaba en cuenta para este precio, entre otros parámetros, su frescura en el mercado y esa condición de "paradero desconocido" desde que su propietario la adquirió en 1944 en Perls

[44] *Autorretrato* de Carreño, firmado y fechado en 1947. Obra que testimonia la constancia de Carreño sobre el estudio de los códigos plásticos del cubismo y el futurismo en aquellos años 40. Esta obra, de la cual desconocemos sus colores, datos técnicos y paradero, perteneció a la colección de Alfredo Valente. Aparece reproducida en el archivo del fotógrafo *Alfredo Valente (1899-1973)*, y que se encuentra en el Smitsoniam Archives of American Art. Valente fue un importante y reconocido fotógrafo, muy cercano a los pintores de Nueva York. En 1952, éste fotógrafo expuso 28 retratos de pintores acompañados de sus propios autorretratos (Marzo 3 – 17, New School, NY). Esta obra, y el correspondiente retrato de Carreño en su estudio realizado por Valente, participaron en dicha muestra. De hecho, el autorretrato de Carreño está dedicado a Valente. Foto tomada de Smitsoniam Archives of American Art,
http://www.aaa.si.edu/collections/images/detail/mario-carreno-5772
[45] TORRIENTE, Loló de la (1944). "Auge y expresión de la pintura en Cuba". En VEIGAS, 2003: 3*88.*
[46] PÉREZ Cisneros, Guy (1944a). "Pintura y Escultura …

Galleries[47], se vendía en 2.6 millones de dólares, superando ampliamente el récord anterior del pintor.[48]

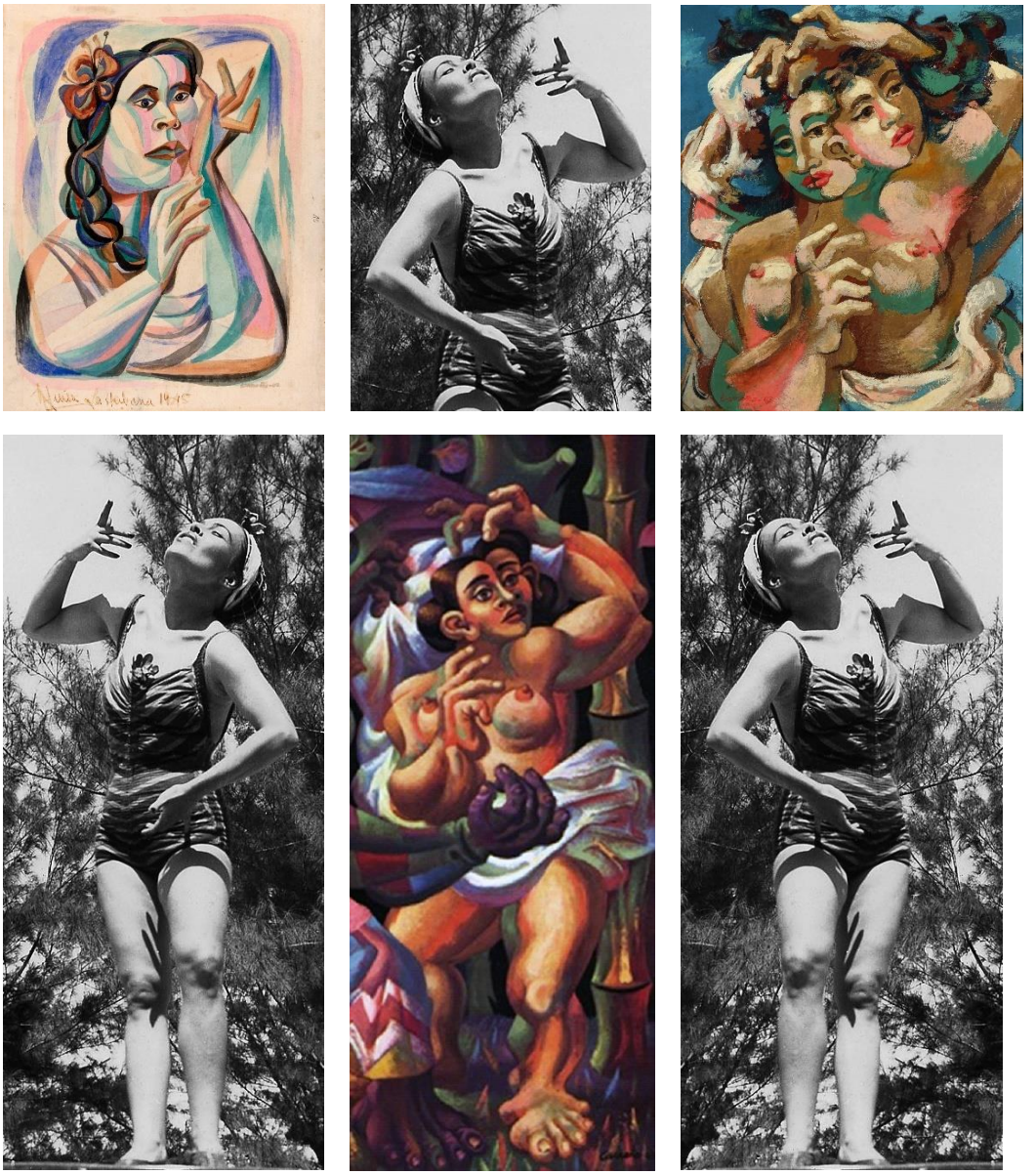
La prensa se refirió a esta obra definiéndola como "la estrella de la subasta", una de las mejores obras del pintor que no había sido vista en público desde que formó parte de la exposición "Pintores Cubanos Modernos" (Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1944) y que, al decir de Carmen Melián -desde el departamento de Arte Latinoamericano de Sotheby's- la espectacular procedencia y la increíble preservación animó el interés por el cuadro que, aseguró, constituye "el Santo Grial de la historia del arte cubano".

Entonces, y con la intención de animar la búsqueda de los ducos que faltaban, publiqué unas notas tomando como asidero la alegoría de Melián e ilustrando el texto con el duco *Fuego en el batey* que continuaba desaparecido: "Emociones aparte, toca matizar, ahora, la metáfora de Melián. *Danza afrocubana* es una obra que, pintada al duco sobre madera, forma parte de una serie de cuadros de igual proporción, técnica, soporte y calidad plástica, inicialmente expuestos en conjunto, muy bien favorecidos por la crítica del momento y que, reconocido por el propio Carreño (1991), están desde hace mucho tiempo en paradero desconocido. De modo que el éxito de venta de este duco convertirá el Grial en la búsqueda y aparición de un juego de copas muy bien revalorizado."[49]

Recientemente (2013-2014), el profesor Juan Martínez, curador de *Cuban Art & Identity: 1900-1950*, la exhibió en Vero Beach Museum of Art, Florida.[50] Actualmente la obra se encuentra en una colección privada.

Danza afrocubana. Comparativa visual entre fragmentos de boceto y obra acabada. Arriba, reiteración del dibujo o duplicación de pies. Abajo, uso de la perspectiva poliangular a la manera de Siqueiros. Ambas soluciones buscan las claves del dinamismo plástico a la manera de los futuristas italianos. Fotocomposición y Archivo Digital JRAL

[47] En *Pintura Cubana de hoy. Cuban Painting of today* (La Habana, 1944), libro-catálogo terminado de redactar y maquetar en diciembre de 1943, la *Danza afrocubana* ya pertenece a la colección Perls Galleries, Nueva York.
[48] http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/latin-american-art-n08324/lot.8.html
[49] ALONSO Lorea, José Ramón (2007). "Los ducos de Mario Carreño. ¿Santo Grial o juego de copas?". *Revista Hispano-Cubana*, nº 29: 217-222, Madrid. Una versión del mismo texto en http://www.estudiosculturales2003.es/arteyarquitectura/ducosdemariocarrenno.html
[50] *Cuban Art & Identity: 1900-1950*. Vero Beach Museum of Art, 2013. Curador: Juan A. Martínez. Octubre 19, 2013 – Febrero 2, 2014.



Es de destacar las relaciones que se pueden establecer entre las obras y esta foto (es un fragmento) de María Luisa Gómez Mena (entonces esposa del pintor) danzando sobre una mesa en la playa. A la foto se le suele asignar un circa 1942. No tenemos ahora documentación que nos permita certificar qué se hizo primero, ¿la foto o las obras? Arriba e izquierda, *Retrato* de María Luisa Gómez Mena (¿danzando?), acuarela/papel, 1942, Colección privada, Miami. Arriba derecha, *Danza* del duco doble, 1943, Colección privada, Miami. Abajo e izquierda, posición como originalmente llegó la foto a mi archivo, cortesía de Roberto Cobas. Abajo y centro, fragmento de *Danza afrocubana*, duco, 1943, Fotocomposición y Archivo Digital JRAL

FUEGO EN EL BATEY

Una agradable sorpresa artística sorprende en abril de 2009: en una nota para prensa de publicación inmediata, la casa de subastas Christie's, a través de su departamento de Arte Latinoamericano en Nueva York, anuncia el descubrimiento y venta para fines de mayo del duco *Fuego en el batey* de 1943.[51] Es, de los ducos de ese período, posiblemente el más importante junto a *Corte de caña* y *Danza afrocubana*.

Después de más de seis décadas sin saberse del duco, lo vemos emerger públicamente y en colores que sólo imaginábamos a través de los contemporáneos que lo describieron en su nacimiento. Porque las tres reproducciones conocidas -revista *Carteles* (1943), cuaderno *Carreño* (1943) y libro *Pintura Cubana de hoy* (1944)- se hicieron en blanco y negro. Entonces pertenecía a la colección Galería del Prado, La Habana, propiedad de María Luisa Gómez Mena, y recién se había expuesto en Lyceum (1943).

La obra, valorada para la subasta entre uno y dos millones, se vendió por 2,188,100 millones de dólares.[52] Según la nota para prensa de Christie´s, la pintura siempre estuvo en la colección del matrimonio Milton y Nona Ward en Baldwin, Nueva York, durante más de medio siglo. Virgilio Garza, desde el Departamento de Arte Latinoamericano de Christie´s, afirmaba ciertamente que "su reaparición es de inestimable importancia para los coleccionistas y estudiosos de arte cubano", y agregaba con justificado entusiasmo que "estamos encantados de presentar esta obra maestra -de hecho, una oportunidad única".

Por su composición, el duco "Fuego en el batey" goza de ese mismo espíritu de movimiento y tercera dimensión buscado por Carreño. Junto a "Danza afrocubana" y "Corte de caña" forman la tríada de igual técnica, soporte y dimensiones que mejor dejan ver ese "registro extremo" [53] que tanto le debe a su contacto con Siqueiros.

No obstante la deuda estética con el pintor mexicano, otras influencias afloran. Y es Guy Pérez Cisneros quien mejor lo deja ver. Según el crítico: "Este prevalecer de la línea constructora sobre las superficies, hay que explicarlo por la amistad de Carreño con los renacentistas. Después de largos y lejanos viajes vuelve siempre al de Urbino (...); atraído por las llamas, de bella figura del *Incendio del Borgo* se coloca espontáneamente en la misma posición en *Fuego en el Batey*." [54]

Si realizamos comparativas visuales entre el fresco del taller de Rafael de Urbino (1514) y este duco de Carreño, descubrimos otros detalles que fortalecen la propuesta de Guy: desde el drama de dos adultos (hombre y mujer) salvando a un infante de las llamas, así como la propia estructura muscular de los niños que aparecen en ambas obras, hasta esa mujer suplicante de fuerte complexión que arropada entre pliegues extiende sus brazos desnudos hacia lo alto. Tantos detalles formales acusan una relación más que azarosa.

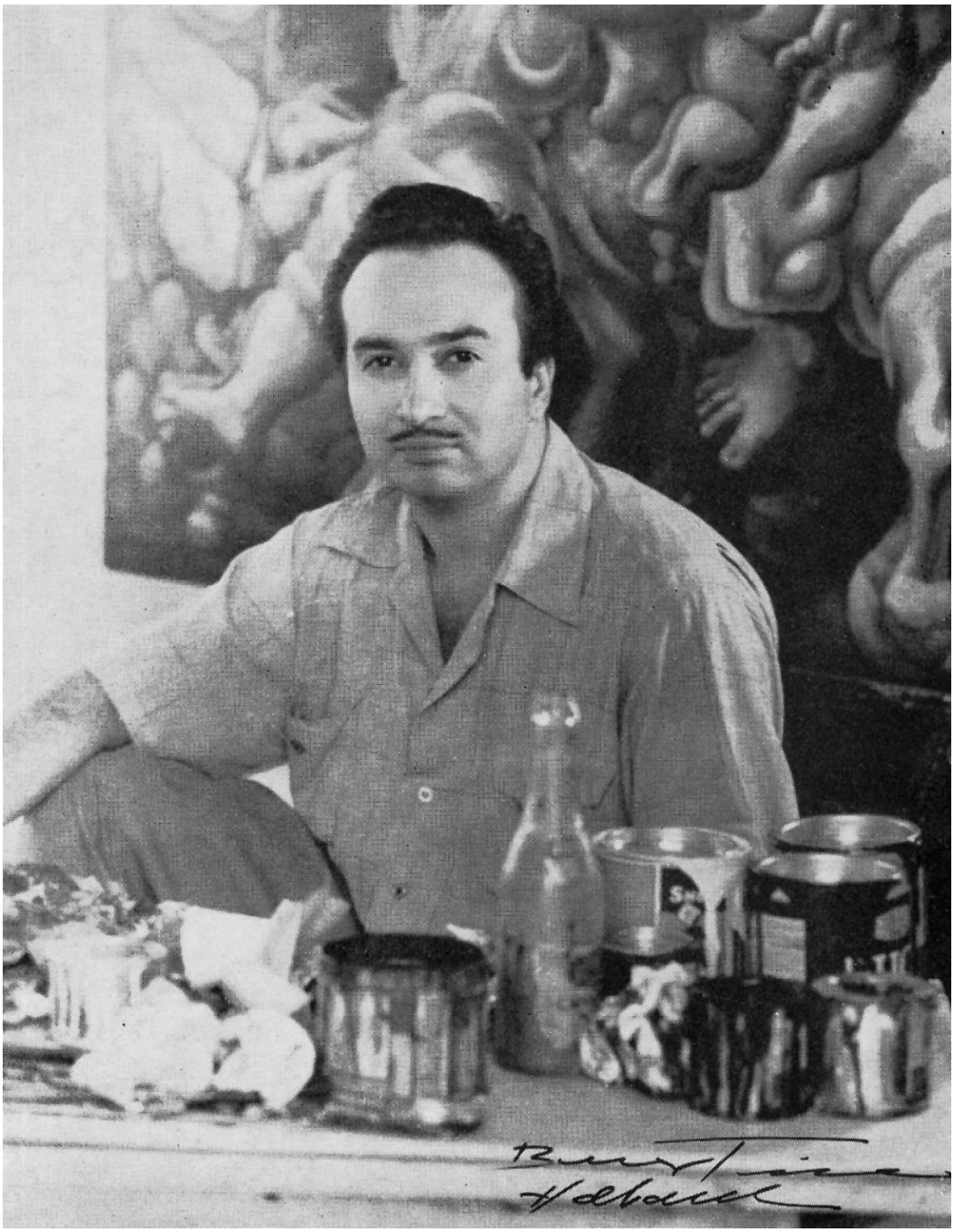
Alfred Barr también llamó la atención sobre esta influencia en el pintor cubano: "Durante un tiempo él [Carreño] basó su estilo en Rafael a quien despreciaban ingenuamente la mayoría de los pintores de su época de todo el mundo".[55]

[51] http://www.christies.com/presscenter/pdf/04162009/115818.pdf
[52] http://www.christies.com/lotfinder/paintings/mario-carreno-fuego-en-el-batey-5203691-details.aspx
[53] VÁZQUEZ, Ramón (1998). "Contrapunto de Carreño …" :12.
[54] PÉREZ Cisneros, Guy (1943). "Mario Carreño" … 172.
[55] BARR (1944), "Modern Cuban Painters". Traducido del texto original por Beatriz Dueñas (2012).

En “Fuego en el batey” también se aprecian algunos de los recurrentes iconográficos más trabajados por el pintor cubano y que forman parte, a su vez, de esos referentes visuales que distinguen a la entonces pintura cubana de vanguardia: el guajiro con sombrero, el caballo, el bohío y la figura femenina maciza, escultural, de fuerte complexión.

Recientemente (2013-2014), el profesor Juan Martínez expuso este duco, junto a la “Danza Afrocubana”, en *Cuban Art & Identity: 1900-1950*, en Vero Beach Museum of Art, Florida.[56] No se habían vuelto a ver juntas estas dos tablas desde la muestra inicial en Lyceum (La Habana, 1943). Actualmente la obra se encuentra en una colección privada.

[56] *Cuban Art & Identity: 1900-1950*…Octubre 19, 2013 – Febrero 2, 2014.



Mario Carreño. Foto firmada por Julio Berestein en el inferior derecho. El pintor delante del cuadro *Fuego en el batey* y tras las latas de pinturas industriales Duco. La Habana, [agosto-noviembre] de 1943. Tomada de *Carreño* 1943. Archivo Digital JRAL

Fuego en el batey, 1943. Duco/panel, 122 x 165 cm. / 48 x 65''. Tomado de *Carreño* 1943, donde se reprodujo en b/n y en esta misma posición. Entonces pertenecía a la colección Galería del Prado, La Habana, propiedad de María Luisa Gómez Mena. Archivo Digital JRAL

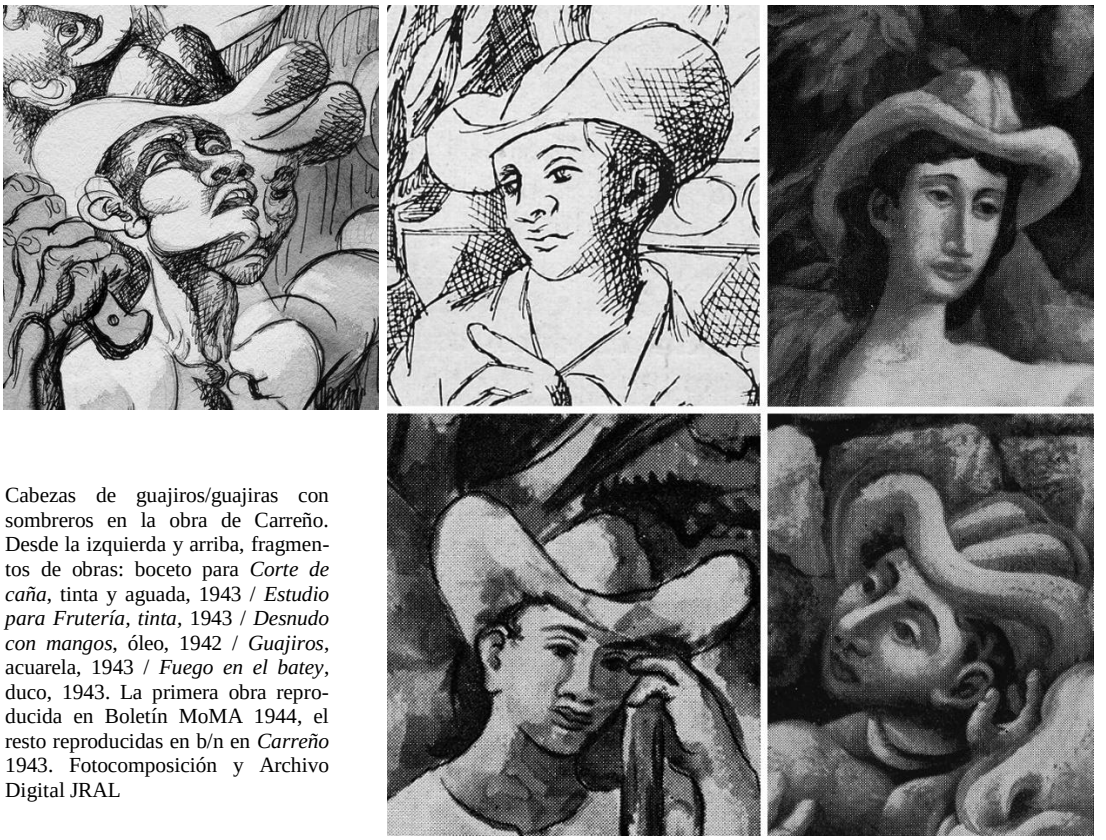
Fuego en el batey, 1943. Duco/panel, 122 x 165 cm. / 48 x 65''. Colección privada. Imagen cortesía del propietario. Archivo Digital JRAL

El Bohío en la pintura de Carreño. Arriba: fragmentos de *El ciclón*, óleo, 1941 / *Paisaje*, óleo, 1943. Abajo: fragmentos de *Guajiros*, acuarela, 1943 / *Fuego en el batey*, duco, 1943. Obras reproducidas en *Carreño* 1943. Fotocomposición y Archivo Digital JRAL

Figura femenina maciza, escultural, en la pintura de Carreño. Desde la izquierda, fragmentos de *La muchacha del caballo*, óleo, 1940 / *Desnudos con mangos*, óleo, 1942 / *Tres Gracias*, óleo, 1943 / *Fuego en el batey*, duco, 1943. Obras reproducidas en *Carreño* 1943. Fotocomposición y Archivo Digital JRAL

Comparativa visual que ilustra la tesis de Guy Pérez Cisneros sobre la posición de las llamas del incendio en la composición pictórica. A la izquierda, fragmento de *El incendio del Borgo*, fresco, 1514, Vaticano, realizado por el taller de Rafael de Urbino. Derecha, *Fuego en el batey*, duco, 1943. Fotocomposición y Archivo Digital JRAL

Otros detalles visuales fortalecen la propuesta de Guy: adultos salvando a un infante de las llamas, niños de fuerte complexión, y mujer con los brazos extendidos hacia lo alto. Fragmentos de *El incendio del Borgo* y de *Fuego en el batey*. Fotocomposición y Archivo Digital JRAL



Cabezas de guajiros/guajiras con sombreros en la obra de Carreño. Desde la izquierda y arriba, fragmentos de obras: boceto para *Corte de caña*, tinta y aguada, 1943 / *Estudio para Frutería, tinta*, 1943 / *Desnudo con mangos*, óleo, 1942 / *Guajiros*, acuarela, 1943 / *Fuego en el batey*, duco, 1943. La primera obra reproducida en Boletín MoMA 1944, el resto reproducidas en b/n en *Carreño* 1943. Fotocomposición y Archivo Digital JRAL

Guajiro(a)s y caballos en la pintura de Carreño (1940-1943). Desde la izquierda, fragmentos de *El nacimiento de las naciones americanas*, óleo, 1940, Museo Nacional de La Habana, imagen cortesía de Roberto Cobas / *La muchacha del caballo*, óleo, 1940, en *Carreño* 1943 / *Fuego en el batey*, duco, 1943. Fotocomposición y Archivo Digital JRAL

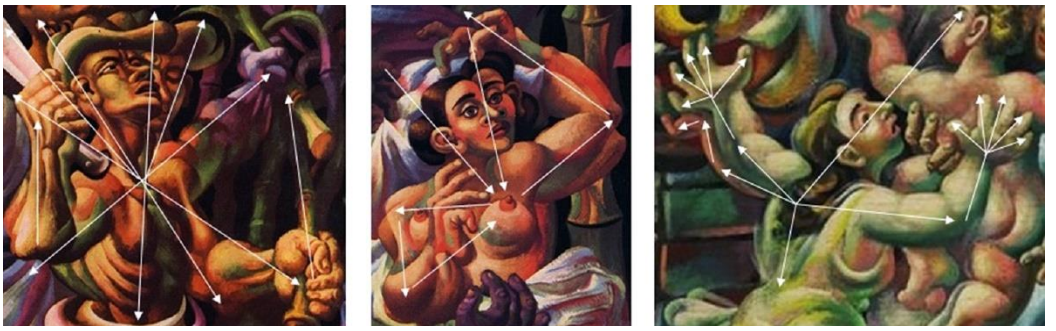
CORTE DE CAÑA

En el duco “Corte de caña” se aprecian las mismas características de sus similares “Danza...” y “Fuego...”. Luego de la exposición de Lyceum, en 1943, nunca más se vieron juntas estas tres tablas de igual medida pintadas al duco. Si pudiéramos, dentro de un salón suavemente iluminado, colgar estas tres obras sobre una pared oscura, comprenderíamos la unidad que ellas denotan. Sobre dicha pared, que se acerca al negro, “Corte...”, “Fuego...” y “Danza...” se proyectaría como un tríptico de gran colorido. Lo primero que llamaría la atención es la composición de grandes primeros planos, con ausencia de aires o espacios “en blanco”. Son obras muy expresionistas, y están aderezadas con ciertos elementos propios del dinamismo plástico, es decir, del primer futurismo italiano que, de no aparecer otro testimonio, le llega a Carreño por la vía de Siqueiros: velocidad, contraste, expansión de los cuerpos en el espacio, simultaneidad y compenetración recíproca de los planos y los colores.[57]

La multiplicación en el dibujo de cabezas, brazos y piernas, las transparencias por superposición y asociación de capas de colores que repiten las formas, y la apropiación de la composición poliangular de Siqueiros, están en la cuerda de ese cinetismo que encuentra sus precursores en el futurismo italiano. La anécdota que se pinta, por su dinamismo, parece desbordar los límites del cuadro, al tiempo que se lo impide esa bien lograda composición centrípeta desarrollada por Carreño en las tres tablas. Otros recursos para el movimiento virtual son el uso de líneas estructurales radiales, diagonales y quebradas, así como la sucesión ininterrumpida de los pliegues en las telas. Es de destacar en “Corte...”, “Danza...” y “Fuego...” las influencias cromáticas entre el ambiente vegetal del fondo y las figuras humanas.

Luego de la exposición de Lyceum en 1943, nunca más se vieron juntas estas tres tablas de igual medida pintadas al duco. Sobre dicha pared que se acerca al negro, “Corte...”, “Fuego...” y “Danza...” se proyectan como un tríptico de gran colorido.

[57] MICHELI, Mario de (1972). “Las contradicciones del futurismo” …



Comparativa visual de cabezas, torsos y brazos en los tres ducos: tercera dimensión y movimiento virtual de los personajes logrado por el desdoblamiento de las formas, la superposición y transparencia de colores y el uso de líneas estructurales radiales y quebradas. Desde la izquierda, fragmentos de *Corte de caña*, duco, 1943 / *Danza afrocubana*, duco, 1943 / *Fuego en el batey*, duco, 1943. Fotocomposición y Archivo Digital JRAL

Llaman la atención, por su vibración, esos verdes y rojos de variada intensidad sobre el cuerpo de las figuras. Ello recuerda aquella sugerencia del *Manifiesto técnico* en la pintura futurista: "¿Cómo se puede creer todavía que es rosado un rostro humano...? El rostro humano es amarillo, es rojo, es verde, es violeta. La palidez de una mujer que mira la vidriera de un joyero es más iridiscente que todos los prismas de las joyas que la fascinan" ("La pintura futurista. Manifiesto técnico").[58]

Otro aspecto que comparten estas tablas con la estética futurista, si bien no es exclusivo de esta segunda, es el interés por la temática social: Carreño fija su atención en los sufridos cortadores de caña, en la dramática situación de una familia campesina que, salvando sus vidas, pierden su más importante propiedad material, y legitima a través del arte la existencia de un mundo religioso afrocubano que se solía marginar reduciéndolo a los límites del hampa y del delito.

Ya Sicre, que estuvo muy cerca del artista cuando pintaba estas tablas, anotó que Carreño, que aspiraba "a poder realizar en un futuro cercano la pintura mural del país (…) ha tomado más incisivamente el gran carácter épico de una pintura que (…) tiene todas las aportaciones románticas de la naturaleza, de la historia, de los problemas raciales y sociales…".[59]

Sobre esta elección de tema social, vale recordar la descripción no escasa de lirismo que hace Guy del primero de estos tres ducos: "De pie, bajo el rudo sol, chorreando las espaldas agua en que se ahogan mil insectos y ortigas está el cortador de cañas de Carreño, gladiador romano que morirá de insolación".[60]

[58] MICHELI, Mario de (1972). "Las contradicciones del futurismo" … :466-467.
[59] GÓMEZ Sicre, José (1943a). *Carreño*… s/p.
[60] PÉREZ Cisneros, Guy (1944b). "Luces de Cuba: en torno a la pintura cubana", *Grafos*, nº. 120, año X, abril-mayo, 1944: 29-31. En *Las estrategias de un crítico. Antología de la crítica de arte de Guy Pérez Cisneros*, Editorial Letras Cubanas, 2000: 222.

Todavía Alfred Barr, en su texto para el boletín del MoMA de 1944, deja una constancia aún más sentida de este testimonio social cubano cuando presenta el boceto para *Corte de caña*: "El cortador de caña cubano se ve sometido a la presión de una breve temporada de cosecha, aunque pasan hambre durante el resto del año. Sus duras y precarias vidas inspiraron la energía heroica y la grandiosa composición de uno de los grandes paneles al duco de Carreño, para el cual este dibujo es el estudio."[61] La descripción y sensibilidad de Barr, desde su distancia cultural y financiera, es digna de admiración. Aprovecho esta nota para recomendar leer los escritos de este hombre, empeñado en defender, frente a cualquier convencionalismo, la validez del arte y la libertad de creación.[62]

Sobre ese dinamismo y composición de aliento mural todavía insistía Sicre en 1947: "En estos ducos, Carreño se propone tratar las formas llevadas a escala monumentalista y, al mismo tiempo, especular con una tercera y hasta una cuarta dimensión, a través de los volúmenes y del movimiento de las figuras. En *Corte de Caña*, el brazo que esgrime el machete rige la actitud vibrátil de la pierna que se halla en segundo término y la figura se presenta en imágenes consecutivas que indican la acción de cortar la caña en un ritmo de noble grandiosidad. En la *Danza Afro-Cubana* utiliza el mismo procedimiento en las figuras de los dos bailarines, hasta dar una idea cabal de la movilidad impuesta por la frenética danza sobre los cuerpos. La composición abierta del duco *Fuego en el Batey* nos sugiere la idea de un fragmento de pared que pudiera ampliarse y completarse sobre el muro. Aunque dentro de estas tres grandes obras es la más próxima a la idea mural, se nos antoja quizá la menos intensa de expresión.[63]

Por otro lado, llama la atención la similitud entre la composición inferior y horizontal de estos tres ducos (dinamismo logrado por una línea estructural zigzagueante que proyecta movimiento y agitación) y lo pintado por Rafael de Urbino en los bajos de su antológica tabla *Los desposorios de la virgen* (1504). Un elemento visual más que agregar a esas recurrentes referencias renacentistas italianas del pintor cubano.

Comparativa visual en pliegues de telas: dinámica de movimiento en la sucesión ininterrumpida de pliegues. Fragmentos de *Corte de caña* / *Danza afrocubana* / Fuego *en el batey*. Fotocomposición y Archivo Digital JRAL

[61] BARR Jr., Alfred (1944). "Modern Cuban Painters". *Museum of Art Bulletin*, april 1944, vol. XI, Nº 5: 7, N.Y., p. 9.
[62] BARR Jr., Alfred (1989). *La definición del arte moderno*, Alianza Editorial, Madrid, 368 pp.
[63] GÓMEZ Sicre, José (1947). *Carreño*. Pan American Union, Washington, D.C.:11.

Este "Corte de caña" es uno de los ducos mejor reseñados. Expuesto en Lyceum en 1943, aparece reproducido en blanco y negro en la revista *Carteles* (1943), y en color en el cuaderno *Carreño* que publica Galería del Prado, 1943. Es la primera ilustración, a página completa, a color y a modo de portada, de *Pintura Cubana de hoy* (1944); entonces pertenecía a la colección Galería del Prado, La Habana, propiedad de María Luisa Gómez Mena.

Fue uno de los tres ducos que se expusieron en la colectiva del MoMA de marzo-abril de 1944, y un boceto de este, además de exhibirse en dicha muestra, es el que aparece entre las ilustraciones del Boletín que entonces editó esta institución neoyorkina a propósito de esta exposición. Allí se nos asegura que fue un préstamo de Perls Galleries. También aparece reproducido en el artículo de Edward Alden Jewell, "Cuba's Pacemakers. Exhibition at the Museum of Modern Art Brings Us Colorful, Progressive Work" en *The New York Times*, del 26 de marzo de 1944. Reproducciones de él aparecen igualmente en las siguientes reseñas: Félix Kraus, "Cubans Storms New York with Color" en *The Panamerican*, abril de 1944, vol. 5, Nº 1; "Imports from Cuba: Verve at the Modern Museum" en *Art News*, abril de 1944, Nº 4.

Dos meses después, en junio de 1944, se proyecta exponer este mismo duco en Moscú, dentro de la muestra colectiva "Colección de Pinturas de la Legación de Cuba en Moscú" (la obra aparece reproducida en el interior del catálogo). [64] Si bien la exhibición, por la situación de guerra de entonces, no se efectúa hasta el 6 de marzo de 1945.[65] Igualmente aparece reproducido dentro de las páginas del Salón Cubano que imagina Guy Pérez Cisneros en 1944.[66]

Luego aparece como "perteneciente al artista" entre las ilustraciones del catálogo *Carreño* de 1947. [67] Y es la tercera reproducción, Cat. nº 8 en blanco/negro, que aparece en el catálogo "Art Cubain Contemporain", una muestra realizada en el Musee National D'Art Moderne de París, de feb.-mar. de 1951, una iniciativa que se debió a Loló Soldevilla, a la que se le muestra enfatizado agradecimiento en la publicación.

Cuarenta y cuatro años después, en enero de 1995, el duco se pudo ver Coral Gables, Miami, formando parte de la muestra "Mario Carreño: A retrospective", con el auspicio de Sotheby´s y texto de Giulio V. Blanc, y apareció igualmente ilustrando, a color, la portada de dicho catálogo.

[64] *Colección de Pinturas de la Legación de Cuba en Moscú*. Legación de Cuba en Moscú. Selección a cargo de la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Estado. Junio de 1944, Imprenta Úcar, García y Cía. Teniente Rey Núm. 15, La Habana. Consultado en la Biblioteca del Museo Nacional, Palacio de Bellas Artes, La Habana, 1996.

[65] "Si revisas con cuidado la bibliografía que aparece en *Memoria*, verás que la única nota que aparece con fecha 1944 es la de *Gaceta del Caribe* y se refiere a la organización de la muestra, no a la inauguración (…) Todos los demás asientos corresponden a la apertura de la exposición el 6 de marzo de 1945. Por lógica no era posible que en 1944 se presentara una exposición en una ciudad en guerra total. El error proviene de la fecha que aparece en la portada del catálogo (1944) que corresponde a la confección del documento." (José Veigas, comunicación personal vía email, 21 de marzo de 2009).

[66] PÉREZ Cisneros, Guy (1944a). "Pintura y Escultura", *Anuario Cultural de Cuba*, La Habana, Ministerio de Estado, 1944:127.

[67] *Carreño*. Pan American Union, Washington, D.C., 1947, lámina 9.

También aparece reproducido, erróneamente como "oil on canvas", en el catálogo de la exposición "Mario Carreño" de la Galería Gary Nader, Miami, 2000.[68] Pudo verse nuevamente en la muestra "¡Cuba! Art and History from 1868 to Today", en The Montreal Museum of Fine Arts, del 31 de enero al 8 de junio de 2008.

Sin duda, ha sido el duco mejor publicitado y más visto. Ello nos recuerda la valoración que sobre estas obras realizó, en 1944, una de las figuras más autorizadas e influyentes del arte moderno de la época, Alfred Barr: "la visita de Siqueiros a La Habana le ha inspirado [a Carreño] una serie de grandes paneles al duco, de los cuales la "Danza Afrocubana" y el heroico "Cortadores de caña de azúcar" están entre las composiciones más ambiciosas y poderosas de la pintura cubana".[69] Actualmente se encuentra en una colección privada.

Boceto para *Corte de caña*, tinta y aguada, 30 3/8 x 22 1/8", reproducido en el Boletín del MoMA, 1944, dedicado a la muestra "Modern Cuban Painters". La obra pertenece a la colección del MoMA. Archivo Digital JRAL

[68] *Mario Carreño. Painting's dramaturge*. Gary Nader Editions [2000]. Catálogo que acompaña la exposición personal de Mario Carreño en Gary Nader fine art, Coral Gables, Florida, 2000.
[69] BARR (1944), "Modern Cuban Painters". Traducido del texto original por Beatriz Dueñas (2012).

Corte de caña, 1943. Duco/panel, 165 x 122 cm. / 65 x 48''. Tomado de *Carreño*, 1943. Lámina impresa en los Talleres de Úcar, García y Cía, donde la Casa Hermanos Gutiérrez realizó por primera vez en Cuba grabados que reproducían obras en color por cuatricromías, en aquellos primeros años 40s. La misma lámina aparece reproducida en *Pintura Cubana de hoy*, 1944. Entonces pertenecía a la colección Galería del Prado, La Habana, propiedad de María Luisa Gómez Mena. Archivo Digital JRAL

Corte de caña, 1943. Duco/panel, 165 x 122 cm. / 65 x 48''. Foto actual de la obra, con los colores más cercanos al original. Colección privada. Imagen cortesía del profesor Juan Martínez. Archivo Digital JRAL

Comparativa visual en la composición inferior y horizontal de los tres ducos: dinamismo logrado por una línea estructural zigzagueante que proyecta movimiento y agitación (desde arriba, fragmentos de *Corte de caña* / *Danza afrocubana* / *Fuego en el batey*), y la tabla de Rafael de Urbino *Los desposorios de la* virgen, óleo, 1504. Fotocomposición y Archivo Digital JRAL

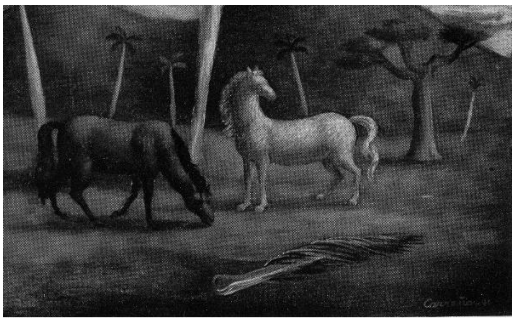
CABALLO MARINO

El duco “Caballo marino” se expuso desde el 9 hasta el 16 de noviembre de 1943 en la galería Lyceum de La Habana, junto a otros siete ducos de aquel año. Eso es lo que nos certifica el catálogo de esta muestra, “Carreño. Óleos-ducos, gouaches, acuarelas”. Pero no tenemos más datos sobre esta obra. Desconozco su imagen y paradero.

El propio título ofrece hasta la duda sobre qué tipo de *caballo* pudo ser representado: ¿se refiere ese “Caballo marino” a esa especie marina científicamente conocida por Hipocampos, que también habita en algunas zonas costeras de Cuba? No hay que descartar esta posibilidad, pues en estos primeros años 40 Carreño fijó su atención en ciertos motivos costeros: paisajes marinos y naturalezas muertas desde la arena de la playa, con caracolas, quijadas de tiburón, redes de pesca y restos de maderas encontrados. Hasta un abanico de mar es lo que hallamos representado en el pecho del retrato al duco de María Luisa Gómez Mena de 1943, según nos lo confirman las dos fotos realizadas por Berestein a la mecenas delante del retrato pintado. Igualmente, un abanico de mar y conchas aparecen pegados a modo de collage en el duco “Antillas” que más adelante estudiaremos.

¿O se refiere este “Caballo marino” al tipo de equino que se convirtió en un referente iconográfico de la pintura moderna cubana, asociada al campo, al guajiro y por extensión a lo cubano, y que tanto retrató Carreño?

Definitivamente, nada sabemos de las probables experimentaciones que, en el campo del color, la textura y la composición, pudo realizar aquí el artista. La obra no está referida en ninguna de las siguientes exposiciones, tampoco se menciona en las reseñas de los críticos de la época. Hoy en día, es una incógnita.



Representaciones de caballos realizadas por Carreño en aquellos años. Arriba e izquierda, fragmento de *Paisaje*, óleo, 1941. A la derecha, arriba y abajo, fragmentos de *El ciclón*, óleo, 1941. Obras reproducidas en b/n en *Carreño*, 1943. Ver igualmente caballos en *El nacimiento de las naciones americanas* (óleo, 1940), *La muchacha del caballo* (óleo, 1940), y en los ducos *Fuego en el batey* y *Circo*, ambos de 1943. Fotocomposición y Archivo Digital JRAL

Representaciones de caballos realizadas por Carreño en aquellos años. Fragmentos de *Fuego en el batey* y *Circo*, ducos de 1943. Fotocomposición y Archivo Digital JRAL

FLORES

En una de las caras del duco doble antes mencionado, cuando estudiamos “Danza afrocubana”, pintó Carreño unas *Flores* (1943, duco/panel, 61 x 50,5 cm. / 24 x 20’’. Colección privada). Con este tema encuentra el pintor un buen pretexto para ensayar las texturas y el colorido brillante que le ofrece el duco.

Comparativa visual entre las *Flores* de Carreño de 1943. Desde la izquierda y arriba: fragmentos de *Interior*, óleo (Museo Nacional de La Habana, imagen cortesía de Roberto Cobas) / *Dibujo*, tinta, 1943 (tomado de *Carreño*, 1943) / *Retrato* de María Luisa Gómez Mena, duco. Desde la izquierda y abajo: *Flores*, óleo sobre madera (Museo Nacional de La Habana, cortesía de Roberto Cobas) / *Flores*, del duco doble / *Flores*, duco (MoMA, NY). Fotocomposición y Archivo Digital JRAL

Por su forma, color y estilo, resulta este trabajo similar a los realizados en otras obras de l943, tal es el caso de los óleos "Interior" y "Flores", ambos pertenecientes a la colección del Museo Nacional de la Habana. El trazo rápido y de gruesa textura, "el accidente de su velocidad al secar y su costrosa e irregular superficie"[70], recuerda las sugerencias florales de 1943 sobre el pecho de María Luisa Gómez Mena en ese antológico retrato al duco de 1943 que más adelante estudiaremos. Sugerencias florales que, en el caso de este retrato, fluyen a partir de las formas de un abanico de mar.

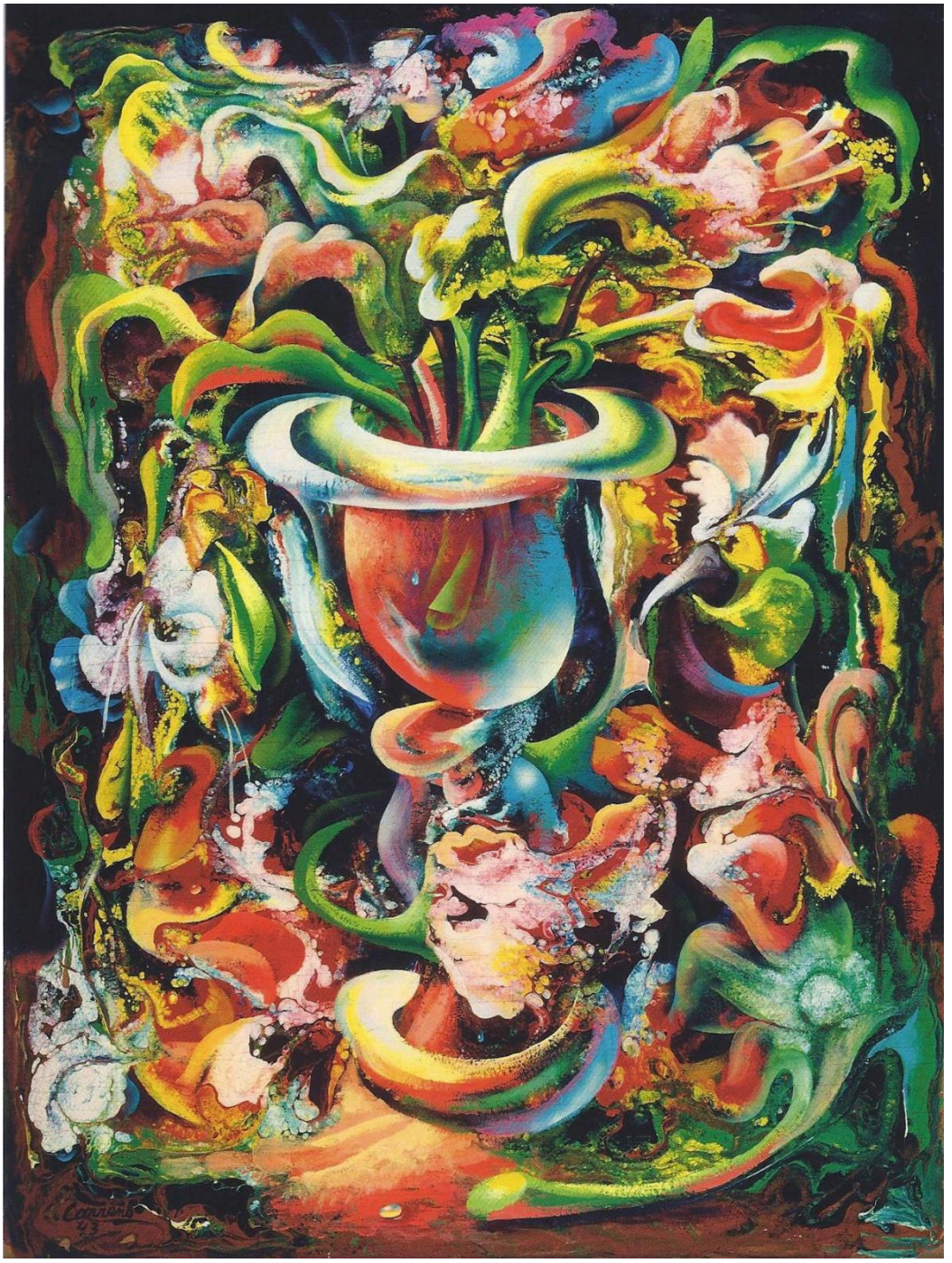
Entre los ducos que expone Carreño en La Habana de ese año, en Lyceum, se menciona uno titulado "Flores", pero no podemos asegurar que sea la misma obra del duco doble. Al respecto me aseguraba Ramón Vázquez que: "No creo que *Flores* del duco doble se haya exhibido en el Lyceum. Más bien creo que no fue exhibido nunca, pues Carreño era muy cuidadoso al preparar sus muestras y escoger sus exponentes, como se advierte al revisar sus catálogos".[71] Por lo que esta "Flores" podría ser uno de esos "…ensayos muy interesantes con «duco»…" a los que se refería María Luisa en su carta de 1943 a los Altolaguirre;[72] uno de esos experimentos "con gran cautela", como lo definiera Gómez Sicre.[73]

Durante un tiempo, y dado que existen varias coincidencias (título y tema, año y soporte) entre este duco y la obra "Flores" (catalogada como óleo) del Museo Nacional de la Habana, se llegó a pensar que se trataba del mismo cuadro. Dicha duda fue compartida incluso por el propio Mario Carreño y Ramón Vázquez en una entrevista que le concediera el pintor al especialista en la Habana de 1993.[74]

Sin embargo, más tarde, estudiando al detalle el "Check list" que aparece en el boletín del MoMA que reseña la muestra "Modern Cuban Painters" (1944)[75], encontramos la referencia sobre un "*Vase of flowers*, 1943, duco, 41 x 31", que Perls Galleries presta al MoMA para dicha exhibición. Ello dio pie para considerar que era muy probable que este duco fuera el mismo "Flores" que antes se expuso en Lyceum en 1943. En blanco y negro y colgado en la sala, este "*Vase of flowers*" lo podemos apreciar, junto a otras obras de Carreño, en una de las fotos que Soichi Sunami realizó a dicha muestra colectiva realizada en el MoMA.

Años después pudimos consultar el libro de Gómez Sicre de 1987 y confirmar, a partir de una foto que de la muestra de Carreño en Lyceum el autor incluye en su libro, que se trata del mismo duco.

[70] GÓMEZ Sicre, José (1943a). *Carreño*… s/p.
[71] Ramón Vázquez, comunicación personal, enero de 2008.
[72] ALTOLAGUIRRE, Manuel. *Epistolario* … :453.
[73] GÓMEZ Sicre, José (1943a). *Carreño*… s/p.
[74] Ramón Vázquez, comunicación personal, enero de 2008.
[75] "Modern Cuban Painters". *Museum of Art Bulletin*, april 1944, vol. XI, Nº 5. 11 west 53 street, New Cork 19, N. Y.

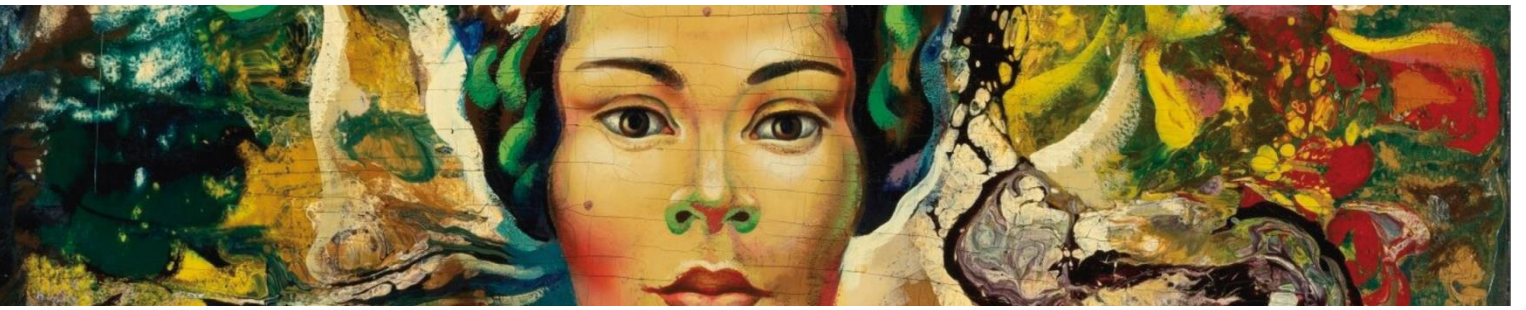


Flores, 1943. Duco/panel, 104 x 78 cm. / 41 x 31''. Colección MoMA, Nueva York. Archivo Digital JRAL

En notas anteriores nos hemos referido a estos vacíos informativos, y a cómo estos vacíos han generado la construcción de una historia del arte cubano bastante sesgada, con bibliografías, autores y archivos privados atomizados y de difícil consulta. La construcción cultural cubana ha sufrido la historia de desafectos, incomprensiones, manipulaciones y exclusiones, que se generó dentro de la llamada "guerra fría" en versión latinoamericana, que devino en cisma doloroso para el mundo intelectual cubano terminada la quinta década del siglo XX. Todavía hoy arrastramos las consecuencias del masivo éxodo de objetos y sujetos.

Sesenta y cuatro años después de la exhibición en el MoMA, se pudo ver este duco en la exposición "¡Cuba! Art and History from 1868 to Today", en The Montreal Museum of Fine Arts, del 31 de enero al 8 de junio de 2008, y ha sido reproducido, en color, en el voluminoso catálogo que se publicó sobre esta muestra. Hasta la exposición en Montreal, muchos no teníamos la certeza de su paradero ni conocimiento de sus colores. La obra forma parte de la colección del MoMA desde 1944.

RETRATO(S)



Para mayo de 2014, Sotheby´s saca a subasta otro duco sobre madera de 1943 que algunos especialistas buscábamos afanosamente desde tiempo atrás. Es el retrato de la mecenas cubana María Luisa Gómez Mena, del cual se conocían dos magníficas fotografías en blanco y negro de María Luisa posando al lado del duco y que se deben a la autoría de Julio Berestein, el creativo fotógrafo de estudio de la década del 40 cubana, que nos ha legado una importante galería de imágenes de los artistas modernos.[76]

En este desconocimiento de las obras cubanas -y no sólo las de Carreño, pues esto sucede con casi todos los pintores de la vanguardia- hay que tener presente dos aspectos: uno, muchas de estas obras siempre han estado en colecciones familiares generalmente de difícil acceso; y dos, y esto es fundamental entenderlo, ha habido ausencia casi total de intercambio de especialistas e información, derivado de la propia situación política de la isla en los últimos sesenta años. Los archivos e información generados dentro y fuera de la isla de Cuba no han tenido espacios de intercambio fluidos, desarrollándose cada uno de manera independiente, con muy poca o ninguna conexión. Esto ha sido fatal para la construcción de una Historia del Arte cubana basada en una común tradición historiográfica y crítica bien informada. Ha habido igualmente demasiado intrusismo en el sector profesional y académico, con poco acento en el dato objetivo y la documentación fidedigna, y un dañino secretismo con la información que suele utilizarse para fines comerciales. [77]

Fotos firmadas por Berestein en el inferior izquierdo, de María Luisa Gómez Mena posando delante del retrato suyo pintado al duco por Mario Carreño, La Habana, Cuba, 1943, colección privada, Madrid. Tomado de *Viaje a las islas invitadas. Manuel Altolaguirre 1905-1959* :268. Archivo Digital JRAL

[76] VEIGAS, José, Cristina Vives, Adolfo V. Nodal, Valia Garzón, Dannys Montes de Oca (2003). *Memoria…*

[77] Muy pocos profesores-investigadores han logrado sortear estos graves obstáculos, por eso merecen el mayor de los respetos. Es el caso del profesor Juan Martínez.

El duco que retrata a María Luisa apareció inicialmente reproducido en La Habana, en blanco y negro, en la monografía *Carreño* de 1943. Según datos que ofrece Sotheby´s, la obra igualmente había sido adquirida por Eduardo y Dori González al pintor en Nueva York. En 2014 el duco fue vendido por 401,000 dólares.[78]

Unos días después de la subasta, y de las reseñas periodísticas que suelen abundar en torno a estos acontecimientos, publicamos nuestro parecer, "porque en realidad poco se ha dicho sobre esta obra y sobre lo acontecido en su entorno, al menos desde la óptica de la Historia del Arte".[79]

Primeramente, anotaba entonces, sólo podemos suponer que uno de los dos *Retratos* al duco expuestos en Lyceum (1943) haya sido el de María Luisa, pues el catálogo no da más referencias que ese título. Pérez Cisneros escribió sobre el "Retrato" al duco expuesto en Lyceum de manera genérica, no ofreció indicios sobre las personas retratadas.

Sin embargo, tiempo después pudimos consultar el libro de Sicre de 1987 y corroborar, gracias a una foto que publica el autor sobre esa muestra de Lyceum de 1943, que efectivamente el duco que retrata a María Luisa fue el que se expuso.

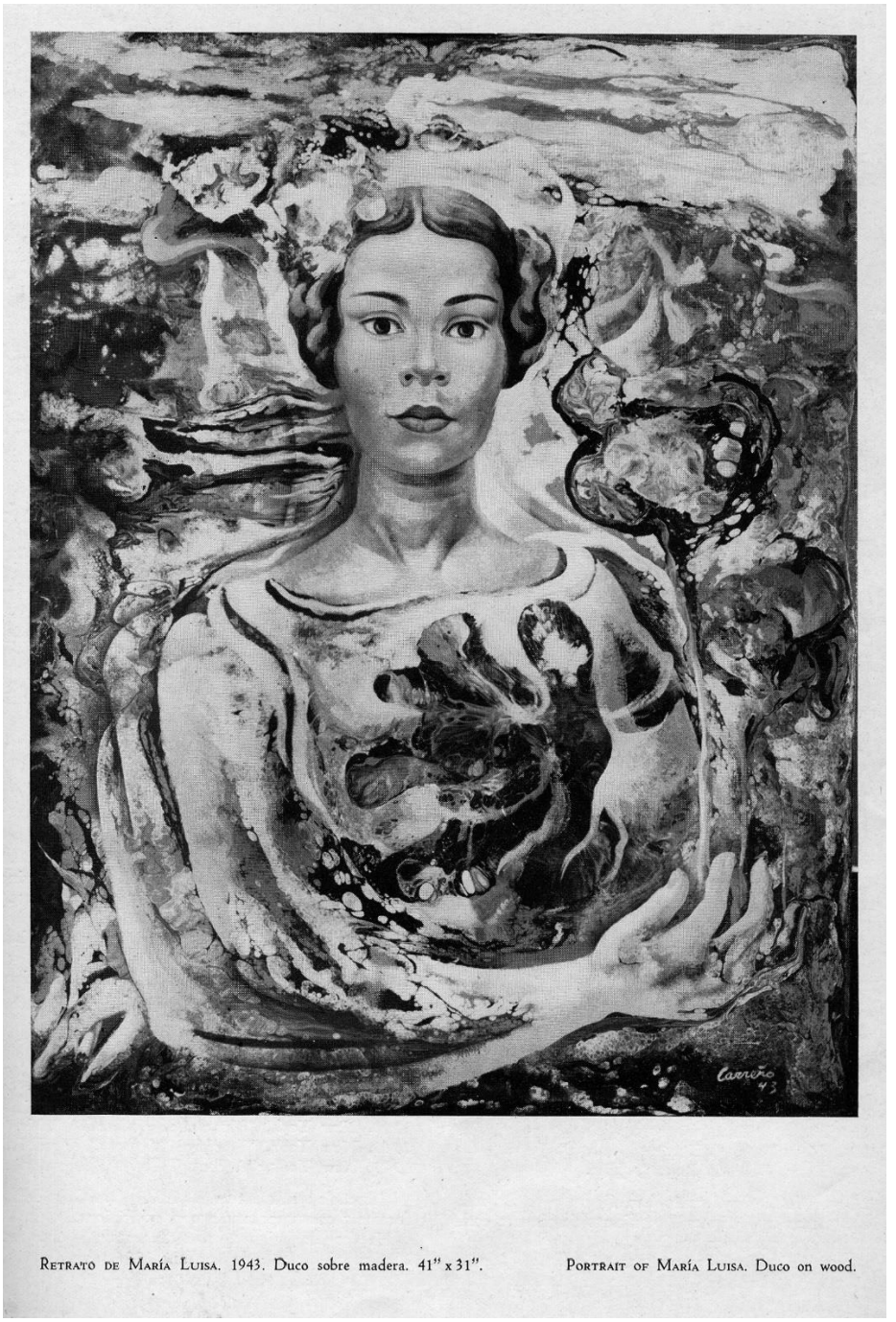
También se sabe que hay, o que hubo, un segundo retrato al duco que se expuso en Lyceum (1943) y del cual se desconoce todo (datos técnicos, retratado y paradero).

Igualmente es importante saber que el trabajo en el fondo del "retrato" generó una breve disputa teórica entre los dos críticos más importantes del momento: Gómez Sicre que defendió la experimentación abstracta de Carreño, y Pérez Cisneros que vio peligrar el abandono de la formación clásica del pintor.

El "Retrato" al duco de María Luisa, a pesar de los fuertes contrastes de colores, es de un expresionismo muy delicado. Destaca el fondo, como anotó Guy sobre un "*Retrato*" que imaginamos pueda ser éste, con esos "bellos efectos conseguidos". Pero a continuación el crítico asegura que "en el *Retrato* el duco fermenta y ofrece su peligrosa floración espontánea de maravillosas irisaciones".[80] Ya conocemos las reservas que mantiene Guy respecto a esas experimentaciones abstractas con el duco, es posible que no comprendiera aún el valor artístico del "accidente controlado". Quizás temiera que Carreño, el único pintor cubano que puso en práctica las teorías plásticas de Siqueiros en La Habana, frente a la "peligrosa espontaneidad" del esmalte industrial perdiera el "norte" de su pintura clásica.

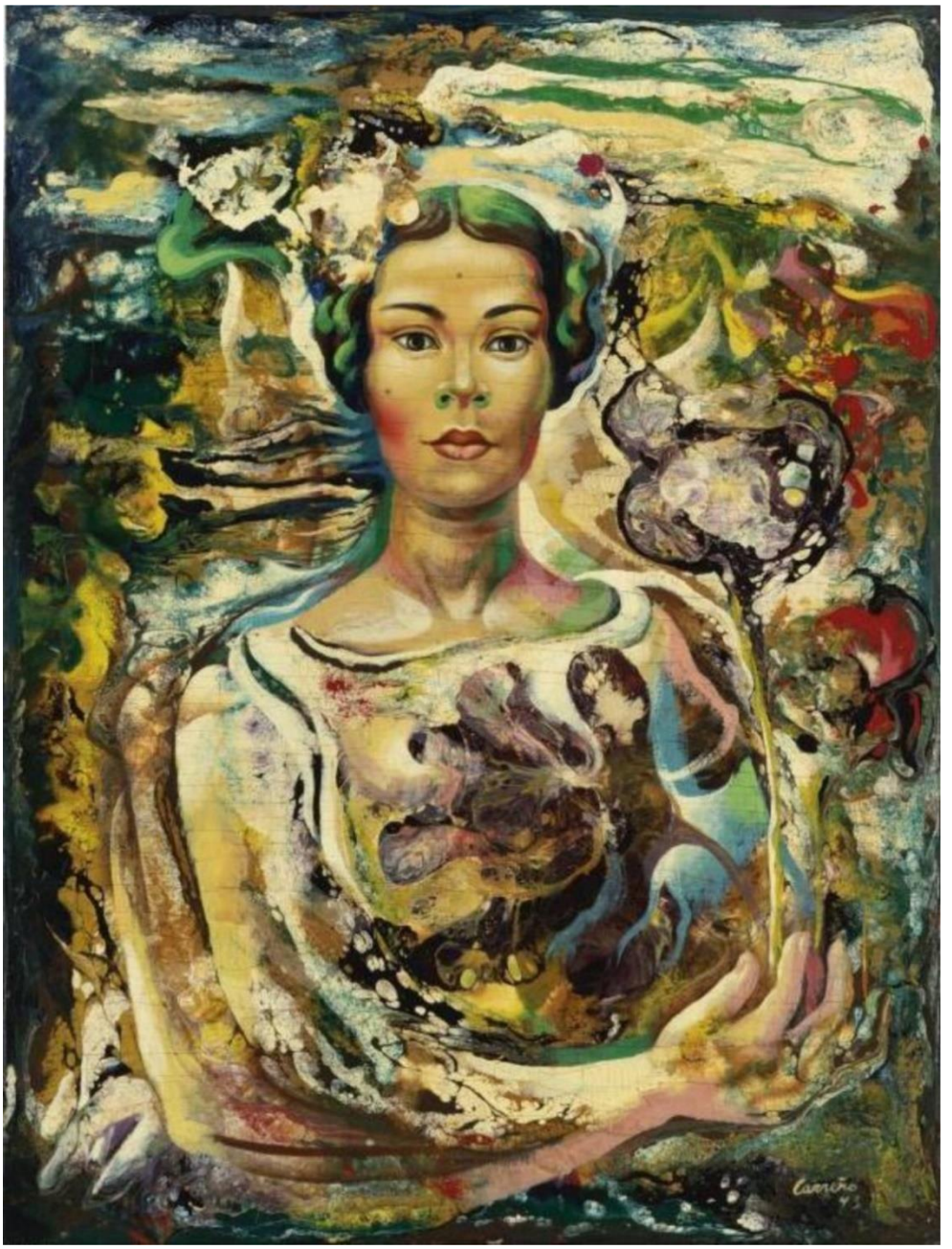
Por otro lado, estos fondos en el "retrato" demuestran -luego de la estrecha relación pedagógica que se establece en La Habana y durante dos meses entre Carreño y el experimentado Siqueiros- la realización de un estilo pictórico que experimentó y que en pocas obras maduró el pintor cubano, pero que al momento abandonó al volver al óleo: un expresionismo abstracto, gestual y matérico, entonces inédito en la plástica cubana.

[78] http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/latin-american-art-n09152/lot.27.html
[79] http://www.estudiosculturales2003.es/arteyarquitectura/MariaLuisaGomezMenaRetratoalDuco.html
[80] PÉREZ Cisneros, Guy (1943). "Mario Carreño" … :173.



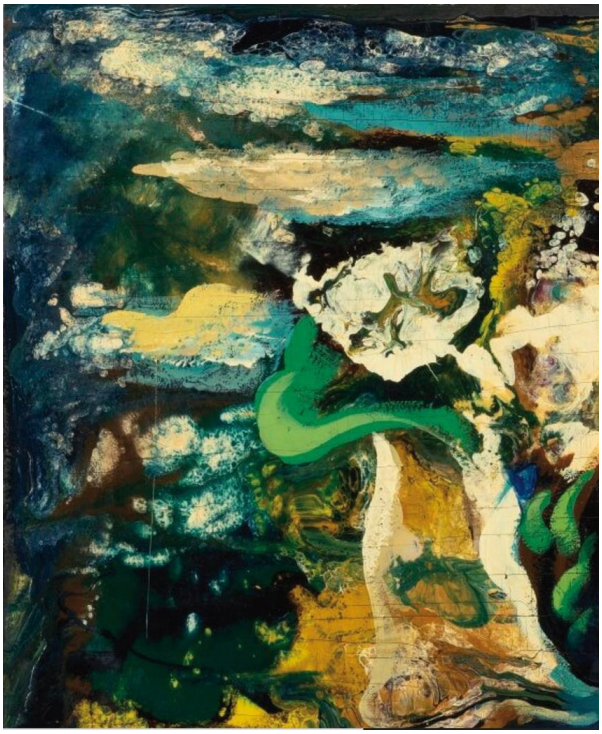
Retrato de María Luisa. 1943. Duco sobre madera. 41" x 31". Portrait of María Luisa. Duco on wood.

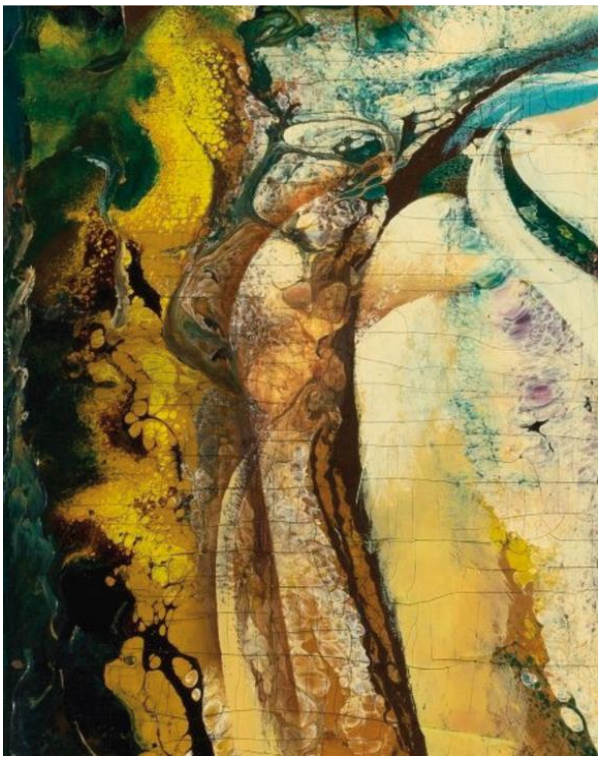
Retrato de María Luisa, 1943. Duco/panel, 104,1 x 78.7 cm. / 41 x 31". Tomado de *Carreño* 1943, donde se reprodujo en b/n. Archivo Digital JRAL



Retrato de María Luisa, 1943. Duco/panel, 104,1 x 78.7 cm. / 41 x 31". Colección privada. Obsérvese la adición de una especie de tallo entre el motivo floral del pecho y la mano de la retratada. Una adición que hizo el pintor, posterior a la foto de Berestein, según me confirma Juan Campos.[81] Fotocomposición y Archivo Digital JRAL

[81] Juan Campos (Fundación Mario Carreño, Santiago de Chile), comunicación personal (Miami, 6 de noviembre de 2018).





La decisión de Carreño frustró en su nacimiento, para la pintura cubana moderna, un estilo pictórico que luego desarrolló Pollock para la pintura moderna norteamericana y que aprendió 6 años antes con el propio Siqueiros cuando éste lo tuvo por alumno en su taller experimental de Nueva York. Los fondos en algunos de estos ducos de 1943 son los inicios de un expresionismo abstracto cubano, informalista, que tuvo que esperar su segunda vuelta con *Los Once* [82] ya en los años cincuenta. Curiosamente Carreño luego fue un concreto.

Según una de las cartas que María Luisa Gómez Mena envía a Manuel Altolaguirre y Concha Méndez en 1943, "Ahora todo hay que verlo a través del «duco». No se habla más que de esto en mi casa: ha producido un contagio espiritual tan íntimo (…) Me pegaron, me pusieron como a un duco y mi tía dio las últimas pinceladas. Apenas si puedo ya deletrear, pues todos los sucesos son tan fantásticos que estoy enervadísima".[83]

De este fragmento de la carta de María Luisa podemos hacer dos interpretaciones fundamentales. Primero, es indudable que la presencia de Siqueiros haciendo un mural en la casa que compartía el matrimonio Carreño-Gómez Mena, fue como un catalizador que lanzó al inquieto y todavía joven Carreño de 30 años a una práctica vehemente y a contra-reloj del duco. Teniendo en cuenta que la carta es de septiembre y que a inicios de noviembre se exponía la individual de Carreño en Lyceum, más la individual en Perls y la colectiva en el MoMA, ambas a principios del año siguiente, no cabe duda de que el tiempo conspiraba para "enervar" a cualquiera de los mortales inmersos en ese contexto doméstico.

Segundo y no menos importante, este fragmento de la carta describe el momento justo en que Carreño pinta el antológico retrato al duco, muy influenciado por la estética del muralista mexicano, de ahí ese "contagio espiritual tan íntimo" del que habla María Luisa. Incluso, según lo anotado en la carta, parece ser que hasta la tía (la Condesa de Revilla de Camargo, que siempre estuvo muy cerca de la sobrina y que reunía en su importante colección de arte varias obras de Carreño), hasta participó en dichos "juegos" pictóricos enseñados por el mexicano, en lo que ya parece una práctica performática y colectiva. Actualmente el duco se encuentra en una colección privada.

Los fondos en el "retrato" muestran un expresionismo abstracto, gestual y matérico, informalista y multicolor, entonces inédito en la pintura cubana. Fotocomposición y Archivo Digital JRAL

[82] "Los Once" (reunión de artistas cubanos abstractos informalistas que inicialmente expusieron como conjunto en 1953).
[83] ALTOLAGUIRRE, Manuel. *Epistolario* … : 453.

CIRCO

El Museo Nacional de La Habana atesora un duco sobre tela, firmado y fechado en el inferior derecho por Carreño en 1943. Catalogado inicialmente con un título descriptivo de sus imágenes, *Pareja y caballo* (51x41 cm. / 20x16"), con muchas craqueladuras en el pigmento industrial, es otro duco todavía por estudiar.

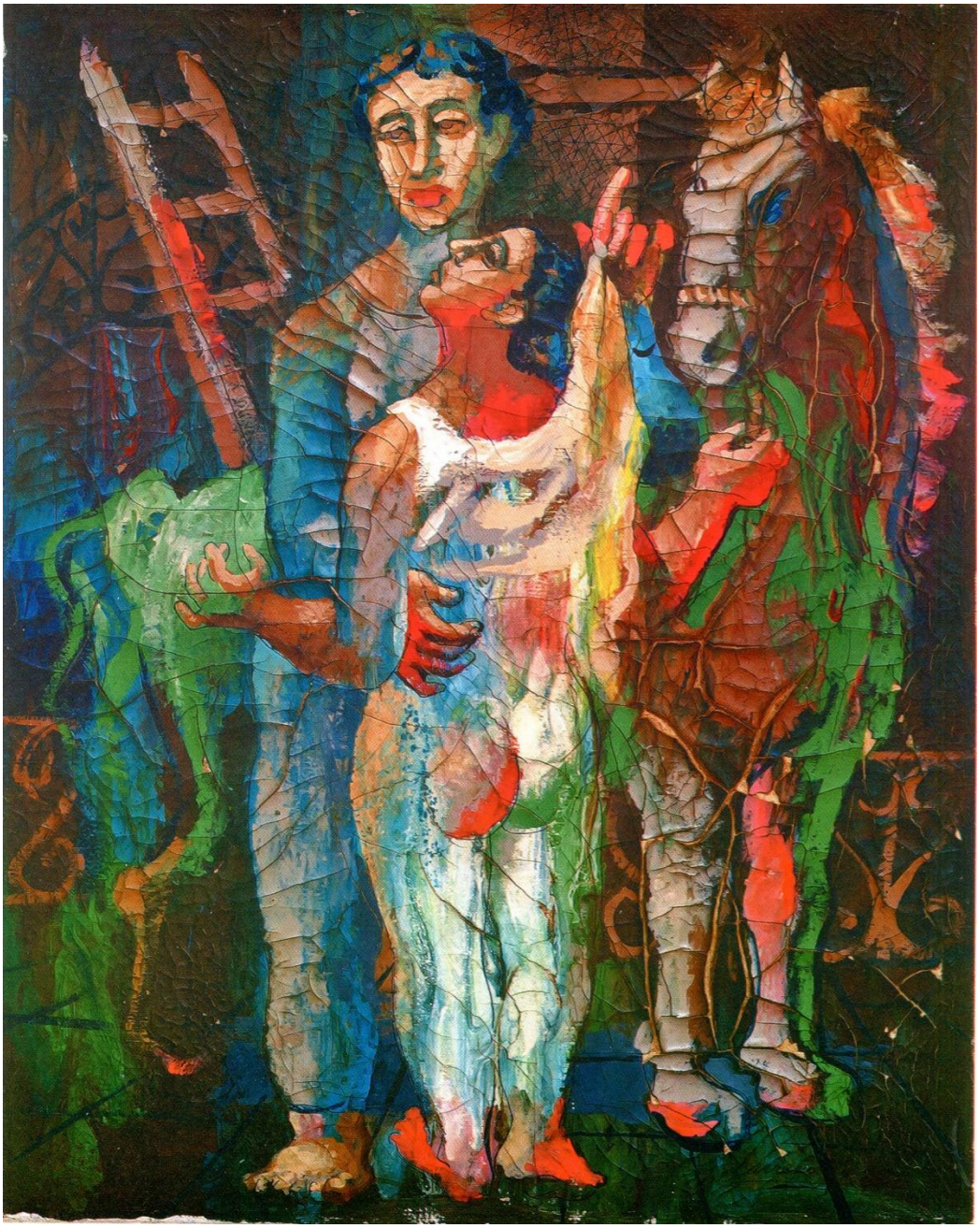
Si hacemos una detallada observación de lo representado en el cuadro "Pareja y caballo", es posible que éste y "Circo" (expuesto en Lyceum en 1943) sean el mismo duco: llama la atención no sólo el colorido de la ropa de las figuras, sino sobre todo la ropa misma, esa especie de vestuario ceñido al cuerpo, similar al utilizado por el saltimbanqui en el clásico espectáculo circense de la acrobacia ecuestre.

En un intercambio de emails que establecí con el especialista del Museo Nacional de La Habana, Roberto Cobas Amate, le comentaba al respecto: "Esta obra pudiera ser "Circo", pero esto es sólo especulativo: es sospechoso no sólo el colorido de la ropa de los personajes, sino sobre todo la propia ropa, esa especie de *mono*, *leotardo* o *body* que ciñe el cuerpo de los personajes, vestimenta que no es propia de la gente corriente que anda por La Habana de 1943 (…) esa especie de "leotardo" que generalmente cubre y ciñe el cuerpo, viene de J. M. Léotard, un acróbata francés, con lo cual echamos sustancia a nuestra hipótesis. Concreto más, puede ser el típico vestuario ceñido del saltimbanqui utilizado precisamente para la acrobacia ecuestre. Si seguimos nuestra hipótesis, el cuadro parece contar la historia de una pareja de acróbatas ecuestres, donde el pañuelo que él sostiene detrás de ella es la clave: ¿es el final del acto? ¿utilizaron la escalera en su espectáculo? ¿qué hay detrás de la escalera?". [84]

Finalmente, en la exposición "Mario Carreño. Donde empieza la luz. Exposición homenaje en el centenario de su natalicio", realizada por el Museo Nacional de La Habana (oct. 2013-ene. 2014) se expuso este duco sobre tela. Restaurado, en colores y a página completa, se reproduce con el título "Escena de circo". [85]

La factura de este duco nada tiene que ver con esos excesos expresionistas de "tercera dimensión" y de "movimiento" que aparecen en "Danza…", "Fuego…" y "Corte…". Pero ya sabemos que Carreño sabía moverse a un mismo tiempo dentro de varios registros estéticos. Como bien asegura Ramón Vázquez, al tiempo que pinta esas figuras de violenta contorsión dentro de una composición dinámica, "está pintando también otras que, complacidas en el color rutilante, las formas ampulosas y el arabesco decorativo, son realmente un compromiso con sus antecedentes clásicos".[86]

[84] Comunicación personal, vía email, 5 y 7 de agosto de 2007.
[85] "La obra de Carreño, *Pareja y caballo* o *Circo*, se encuentra en nuestras colecciones y fue sometida a una intervención salvadora (…) gracias a la habilidad de los especialistas de nuestro taller de Restauración." (Roberto Cobas, comunicación personal vía email, 20 de septiembre de 2016).
[86] VÁZQUEZ, Ramón (1998). "Contrapunto de Carreño … :12.



Circo, 1943. Duco/tela, 51 x 41 cm. / 20 x 16". Colección Museo Nacional de La Habana, Cuba. Imagen cortesía de Roberto Cobas. Archivo Digital JRAL

Y esta "Pareja y caballo" o "Circo", como si estuviera situada en la antípoda de la trilogía antes mencionada, tiene esa quietud, ese agradable estatismo como de instantánea inteligente que recoge la anécdota, y que tiene mucho que ver con el óleo "Costurera" del mismo año 1943.

Varias relaciones visuales se pueden establecer entre ambas obras: en una y otra queda paralizada la acción por el objeto pañuelo-tijera al centro de la composición (un pañuelo que quizás ha de caer, una tijera que tendrá que cortar); la caracterización de los sitios queda establecida, prácticamente dentro de una misma distribución del espacio, por el par escalera-maniquí a la izquierda del cuadro y caballo-mampara al fondo de la composición; y en las dos obras aparece similar arabesco en los herrajes, recurrente solución a una salida decorativa de intención nacionalista que entonces caracterizaba a la pintura cubana moderna. No es por azar que en este propio año de 1943 saliera a la luz el libro de Anita Arroyo *Las artes industriales en Cuba*. Un compendio que, como asegura su prologador, el profesor de Historia del Arte Luis de Soto, recoge el "panorama de las artes industriales vernáculas", un mundo de soluciones artesanales vinculadas a los espacios de la arquitectura cubana, y que entonces eran del interés, como elementos de identidad nacional, de los pintores modernos.[87] Vale finalmente relacionar, por lo que tienen de semejante, las cabezas de la costurera y de la circense.

Comparativa visual entre *Circo* (duco, 1943) y *Costurera* (óleo, 1943, Colección privada, imagen cortesía de su propietario). Fotocomposición y Archivo Digital JRAL

[87] ARROYO, Anita (1943): *Las artes industriales en Cuba*. Cultural S.A., La Habana.

Setenta años después de la muestra inicial en Lyceum, pudo ser visto otra vez este duco, en el homenaje que organizó el Museo Nacional de La Habana por el centenario del pintor. A pesar de las profundas y lamentables huellas de las craqueladuras del pigmento industrial sobre la tela, el duco, retitulado "Escena de circo", recuperó sus intensos y vibrantes colores después de ser sometido a una cuidadosa restauración. Se reproduce su imagen en el catálogo de la exposición.[88]

[88] *Mario Carreño. Donde empieza la luz.* Exposición homenaje en el centenario de su natalicio. Museo Nacional de Bellas Artes, Edificio Arte Cubano, 4 de octubre de 2013-enero de 2014 [La Habana, Cuba].

ALEGORÍA DEL PAISAJE CUBANO

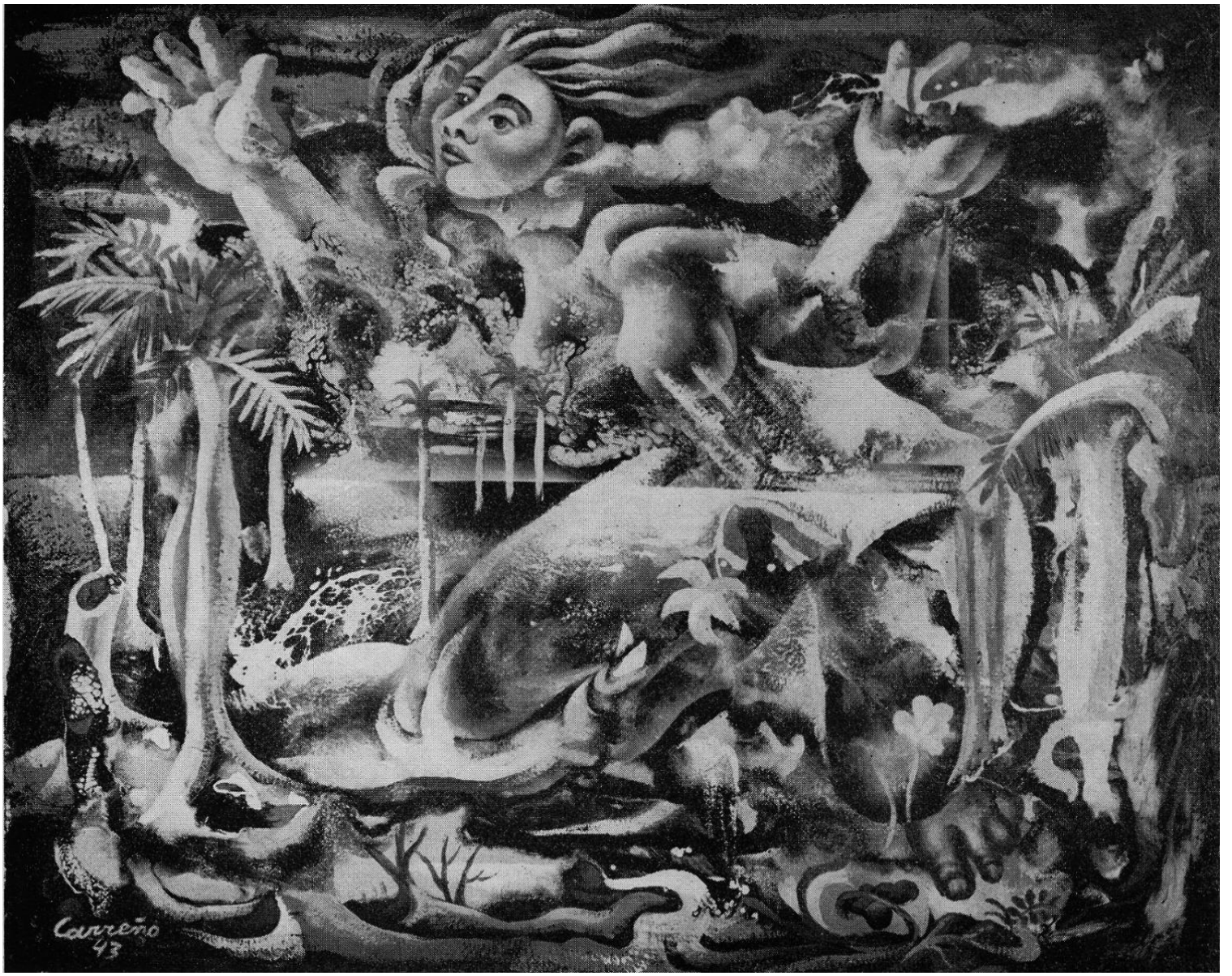
El duco "Alegoría del paisaje cubano" es una pieza muy poco vista. No formó parte de la muestra de Lyceum de noviembre de 1943, sin embargo, apareció reproducida en b/n en el cuaderno *Carreño* que publicó Galería del Prado en diciembre de 1943.[89]

En este cuaderno ya se anota que el duco pertenece a la colección Perls Galleries de Nueva York. Es decir, que el duco formaba parte de la colección de esta galería desde que fue pintado.

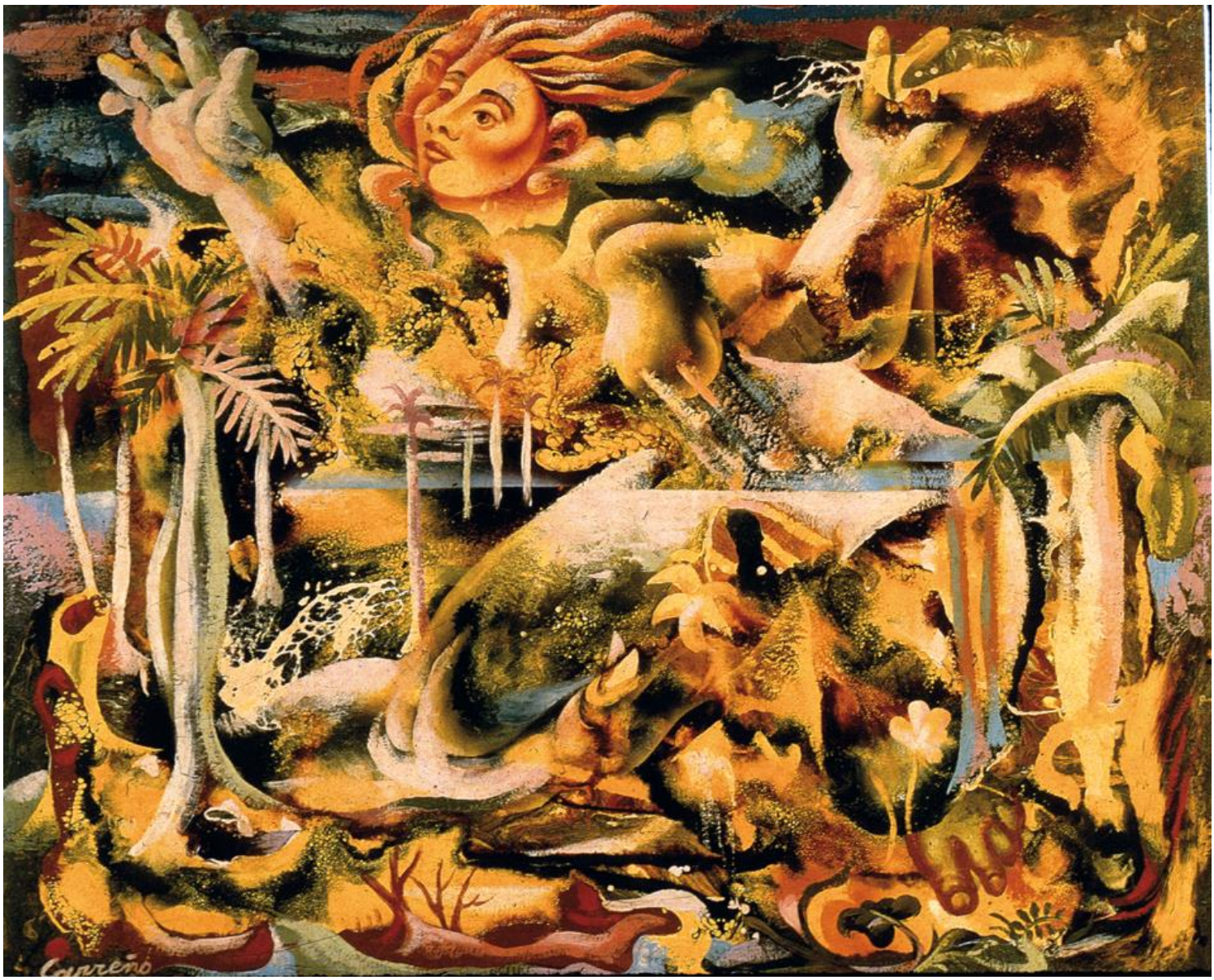
A juzgar por los testimonios epistolares de María Luisa Gómez Mena[90], en aquel año Kathy Perls, que ya trabajaba con la obra de Carreño desde 1941, les hacía frecuentes visitas en La Habana, y es de suponer que haya adquirido la obra en una de esas visitas.[91] Perls Galleries lo expone, con el título "Allegory of Cuban Landscape", dentro de la exposición que le organiza al pintor cubano entre marzo y abril de 1944.[92]

Multiplicación del dibujo de la cabeza de evidente inspiración futurista (fragmentos de *Corte de caña* / *Alegoría del paisaje cubano*. Fotocomposición y Archivo Digital JRAL

[89] *Carreño*. Cuadernos de Plástica Cubana, I. Ediciones "Galería del Prado", La Habana, 1943, s/p.
[90] ALTOLAGUIRRE, Manuel. *Epistolario 1925-1959*. Edición de James Valender, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2005.
[91] SCHWEITZER, Julie (2009). *Perls Galleries. A Finding Aid to the Perls Galleries Records, 1937-1997, in the Archives of American Art*. Department Archives of American Art Smithsonian Institution, Washington. D.C. 20560. www.aaa.si.edu/askus. Además, si estudiamos al detalle el "Check list" que aparece en el boletín del MoMA que reseña la muestra "Modern Cuban Painters" (1944), confirmamos que "All of the above Carreños lent by the Perls Galleries. Inc., New York", lo cual incluye los tres ducos que allí se exponen.
[92] *Mario Carreño*. Catálogo de la exposición en Perls Galleries, del 13 de marzo al 15 de abril. New York, 1944. Consultado en el Archivo del Museo de Bellas Artes, La Habana, 1996.



Alegoría del paisaje cubano / *Allegory of Cuban Landscape*, 1943. Duco/tela, 51 x 61 cm. / 20 x 24". Tomado de *Carreño*, 1943, ilustración en b/n. Entonces pertenecía a la Colección Perls Gallery, New York.



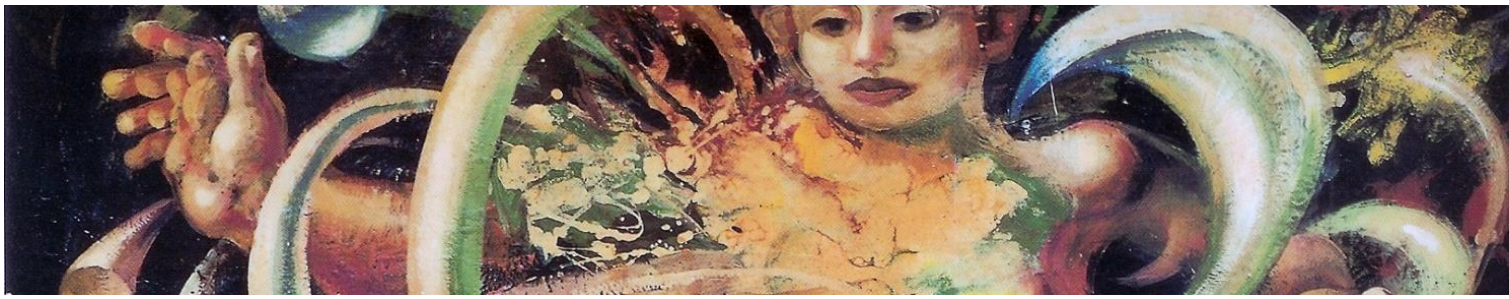
Alegoría del paisaje cubano / *Allegory of Cuban Landscape*, 1943. Duco/tela, 51 x 61 cm. / 20 x 24", Colección privada.

Este duco no formó parte del conjunto de obras de Carreño que Perls Galleries prestó al MoMA para la muestra de 1944. No sabemos más de la pieza hasta que Sotheby's la saca a subasta pública, en mayo de 1995, con un precio de salida de cien mil dólares.[93] Actualmente el duco se encuentra en una colección privada.

Destaca en este duco la multiplicación de la cabeza de la figura femenina, solución de evidente inspiración futurista que busca ese dinamismo plástico entonces deseado por Carreño. Es similar al movimiento por duplicación que consigue el pintor cubano en la cabeza del cortador de cañas. Llama la atención ese movimiento envolvente, con superposiciones y transparencias, en torno a la figura femenina, figura que casi desaparece en el conjunto.

Salvo pocos elementos (cabeza, manos, palma), el resultado plástico de la obra es muy abstracto. Hay manifiesta tensión composicional entre figuración y abstracción, como resultado de esos juegos pictóricos en los que se sumergió el pintor con estas lacas sintéticas.

[93] "*Allegory of a Cuban Landscape*, s., d. 43, prov., exhib., lit., (05-17-95, Sotheby-NY, #34, ilust.), 19 15/16 x24 1/8 in., duco on canvas." En: Leonard's Price Index of Latin American Art at Auction, edited by Susan Theran, Auction Index, Inc., Newton, Massachusetts, 1999.



LAS ANTILLAS

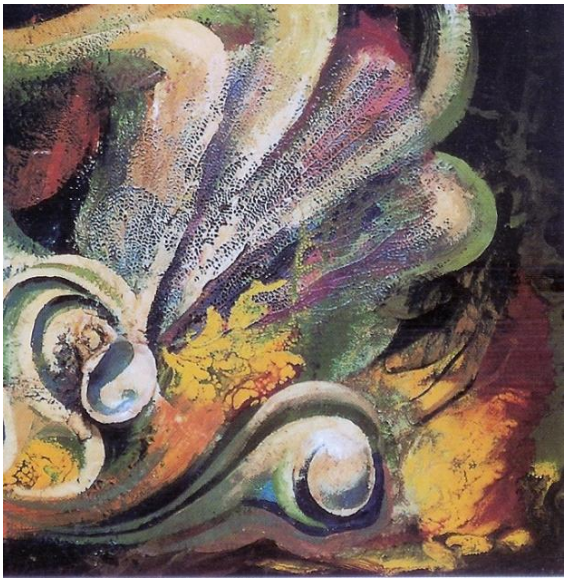
Hacia el año 2000, en el catálogo de la exposición "Mario Carreño" de la Galería Gary Nader, Miami, aparece reproducida una magnífica obra que no conocíamos, con el título "La Diosa del Mar" y los siguientes datos técnicos: 1943, duco sobre panel con *collage* de tela y abanico de mar, 94,6 x 118 cm / 37 ¼ x 46 ½".[94] Me asegura Alejandro Anreus, especializado en esta etapa del arte cubano, que el título correcto de este duco es "Las Antillas", según le comunicaron a él verbalmente tanto el pintor Carreño como Gómez Sicre. [95] Esta obra no parece corresponderse con alguno de los ducos expuestos en Lyceum y Perls, en 1943 y 1944 respectivamente. Sotheby's lo había sacado a subasta en 1998.[96]

El duco impacta por su calidad y acusado estilo compositivo a lo Siqueiros. Llama la atención las varias relaciones que se pueden establecer entre esta obra y el mural que Siqueiros pintó en la casa de los Carreño-Gómez Mena en 1943. Más allá de la técnica al duco, del soporte de madera, y de la propia perspectiva poliangular en la composición, también hay relación entre el "Prometeo" de Siqueiros que desciende y esta "Antilla" de Carreño que asciende, así como en ese cosmos de formas alargadas y redondeadas en torno a las figuras.

Comparativa visual entre el fragmento del mural que Siqueiros pintó en la casa de los Carreño-Gómez Mena y los ducos *Alegoría del paisaje cubano*, 1943 y *Las Antillas*, 1943: figuras espaciales dentro de un cosmos de formas alargadas y redondeadas; composición envolvente, erotización de la forma femenina y fondo de colores explosivos. Fotocomposición y Archivo Digital JRAL

[94] *Mario Carreño. Painting's dramaturge*. Gary Nader Editions [2000]. Catálogo que acompaña la exposición personal de Mario Carreño en Gary Nader fine art, Coral Gables, Florida, 2000.
[95] "*Las Antillas*, es el título correcto, confirmado en conversación informal por José Gómez Sicre y Mario Carreño, casa de JGS en DC, otoño de 1987." Alejandro Anreus, comunicación personal vía email, septiembre 29 de 2016.
[96] "*La Diosa Del Mar*, s. & d. 43, prov., catalog back cover lot, (11-23-98, Sotheby-NY, #18, ilust.), 37 ¼ x 46 ½ in., duco on masonite w/painted seashells, sea fan and cloth.". En: Leonard's Price Index of Latin American Art at Auction, edited by Susan Theran, Auction Index, Inc., Newton, Massachusetts, 1999.

En “Antillas” es interesante también, por lo atrevido para su momento y lugar, ese trabajo de *collage* similar al de “Danza afrocubana”, ahora con tela, conchas y abanico de mar. Sobre el uso de esta técnica escribió Sicre: Carreño “usa al mismo tiempo, un nuevo procedimiento de *collage* y adiciona a la superficie pintada objetos -trozos de paño, cuerdas, conchas-, con los que hará aún más ruda la sensación tridimensional”.[97]



Collage con conchas y abanico de mar

Ya antes el pintor había experimentado con las texturas, un ejemplo antológico de ello es su “Naturaleza muerta” de 1941, donde juega con gruesos empastes al óleo y el trazo de rayas entrecruzadas con punta seca sobre la superficie del pigmento.

Ahora, con los ducos, Carreño enfatiza los trabajos con texturas y *collage*, aprovechando las posibilidades de los plastificantes que le ofrecen los nuevos materiales industriales con que trabaja.

El uso de los plastificantes es otra de las inventivas creativas que el pintor cubano toma de Siqueiros. En el *Siqueiros Experimental Workshop* y gracias a las nuevas técnicas y especialmente a la nitrocelulosa, a la pintura Duco, sobre las superficies pictóricas lanzaban clavos u otras cosas, aplicaban la pintura con empastes gruesos, la chorreaban, la salpicaban y la rociaban a presión; ésta se secaba y se endurecía rápidamente, y podía ser removida, cortada, raspada, y hasta modelar formas en relieve que daban la sensación de perspectiva.[98]

Sobre ello anotó Guy Pérez Cisneros: “En la pureza de la superficie plana incrustemos un objeto, una cosa: lo informe, lo ajeno, lo impuro. Con la copa del color lo asimilamos, lo vertebramos, le damos vida: tendremos un *plastificante*. No importa cómo lo llamemos: será siempre la gota de agua que enturbia el ajenjo, que hace desbordar el vaso, que nos lleva de la pintura a algo que nos va pareciendo un bajo relieve policromado, un bajo relieve extraño y como de magia negra. En su *duco*, Carreño salva sus plastificantes porque precisamente los inserta tan sólo en un tema de oscura brujería.” [99]

[97] GÓMEZ Sicre, José (1943a). *Carreño*… s/p.
[98] HERNER, Irene. “El Siqueiros Experimental Workshop” …
[99] PÉREZ Cisneros, Guy (1943). “Mario Carreño …” :172.

Las Antillas, 1943. Duco/panel, 94,6 x 118 cm. / 37 ¼ x 46 ½". Colección privada. Archivo Digital JRAL

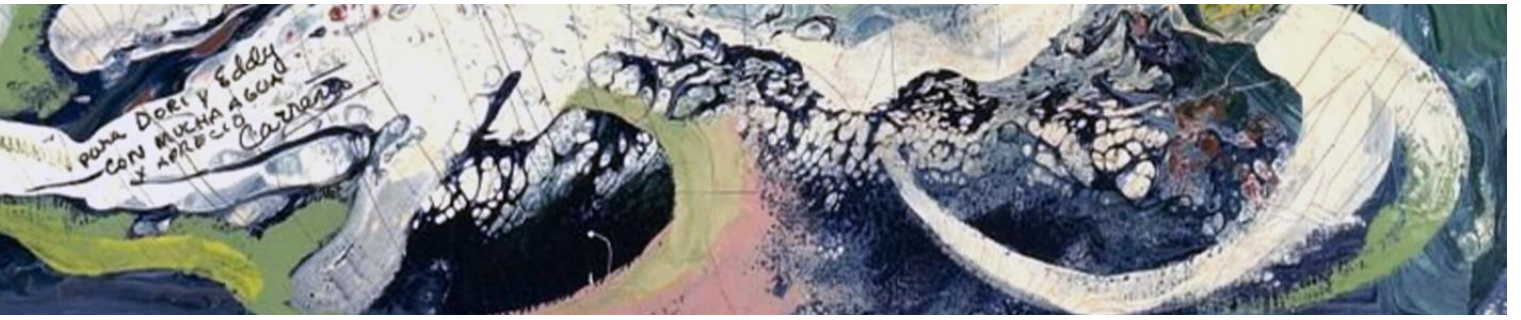
Es evidente que en esta relación de los plastificantes con la "magia negra" y la "oscura brujería", Guy está haciendo referencia al *collage* de cuerda y tela sobre el *Ireme* de "Danza afrocubana", si bien no lo manifiesta explícitamente. Como ya habíamos visto, los plastificantes, como aquellos resultados abstractos debidos a los accidentes pictóricos controlados, no gozan del mayor afecto del crítico.

Sorprende las varias relaciones visuales que se pueden establecer entre éste y el anterior duco "Alegoría del paisaje cubano" (1943): composición envolvente en torno a líneas estructurales diagonales y entrecruzadas; alegoría del paisaje cubano, del mar y las islas en la imagen de una mujer de brazos abiertos, pechos turgentes, evidente erotización de la forma y solución plástica que recuerda algunos antológicos óleos de Carlos Enríquez; figura femenina que casi se integra y desaparece en un fondo de colores explosivos.

Esa explosiva irrupción del color, la forma y el movimiento emparenta a esta obra con "Agua", el próximo duco que estudiamos de Carreño. Actualmente "Las Antillas" se encuentra en una colección privada.

Opulentos senos que se reiteran en los ducos de 1943. Desde la izquierda, fragmentos de *Danza...*, *Alegoría...* y *Las Antillas*. Fotocomposición y Archivo Digital JRAL

AGUA



En noviembre de 2004, Sotheby´s subasta en Nueva York otros dos desconocidos y sorprendentes ducos de un expresionismo abstracto entonces innovador en la pintura cubana: *Agua* y *La isla de Cuba*. Obras nunca expuestas que parecen recorrer esos caminos de la experimentación y el ensayo, propios del versátil Carreño.

Agua originalmente también perteneció a la colección de Eduardo y Dori González, y de estos pasó a David Harriton en Nueva York. En la zona inferior del duco y con una caligrafía e inclinación que parece integrarse a la obra, el pintor dejó la siguiente dedicatoria a sus amigos: *Para Dori y Eddy con mucha agua y aprecio. Carreño*. Con un estimado entre 20 y 30 mil, el duco fue vendido en 27,600 dólares.[100]

De ser del grupo de ducos de 1943-1944, el cuadro "Agua" posiblemente sea la primera gran abstracción del pintor y una de las primeras de la pintura cubana. Doce años antes, hacia 1931, Marcelo Pogolotti había experimentado con la abstracción y el *collage*. Entonces fueron experimentos abstractos que resultaron de ese recorrido estético que, entre 1928 y 1932, desarrolló el pintor entre Francia e Italia, entre el mecanicismo y el surrealismo, la abstracción y el futurismo.[101] De modo que, para una historia de la abstracción en la pintura cubana, habrá que tener en cuenta estos antecedentes. Es presumible que "Agua" sea el resultado de uno de esos "accidentes controlados" que aprendió Carreño con Siqueiros.

Si sobre otra pared oscura de aquel salón suavemente iluminado colgamos "Antillas", el "Retrato de María Luisa", "Flores" y esta "Agua", estableceríamos una nueva relación visual que apuntaría hacia un nuevo registro estético bastante diferente a la triada "Danza...", "Fuego..." y "Corte..." y totalmente divergente a lo logrado en "Circo".

En su relación, "Antillas", "Retrato...", "Flores" y "Agua" nos muestran tres elementos básicos de la carrera evolutiva, febril, puntual y meteórica que sufrió Carreño bajo el embrujo de la experimentación con el duco: primero, una composición basada en el juego de líneas estructurales envolventes, antes inédito en su pintura; segundo, la integración de la figuración, hasta desaparecer, en un alucinante mundo de manchas de colores y alargadas sinuosidades que parecen recorrer con vida propia la virtual tridimensión del cuadro en un mundo que parece adelantar la psicodelia; tercero, estos evidentes "accidentes controlados" en la pintura -aprendidos de Siqueiros- lo llevan a un expresionismo abstracto entonces inédito en la plástica cubana y que Carreño sólo utilizó en su experimentación con el duco y que nunca más retomó, incluso ni cuando ya su pintura se volvió abstracta en los años 50, militando en las filas del arte concreto.

[100] http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2004/latin-american-art-n08030/lot.4.html
[101] *Marcelo Pogolotti: un aventurero de la modernidad*. Ensayo introductorio, Graziella Pogolotti. Cronología, bibliografía y selección de obras, Ramón Vázquez Díaz. 2008.

Agua, s/f. Duco/tela, 41.3 x 50.8 cm. / 16 ¼ x 20". Colección privada. Fotocomposición y Archivo Digital JRAL

Pienso que Carreño, a pesar de su profunda inmersión en el estudio de los nuevos materiales como la piroxilina, del uso de nuevas herramientas como la pistola de aire y del control de esos accidentes pictóricos como el escurrimiento, la mancha, la gota y la superposición "imprevista" de varios colores, no le dio la importancia que merecían estos experimentos visuales abstractos de carácter gestual, luego llamado "*action painting"*, cediendo a esos recurrentes iconográficos, locales, nacionalistas, extra-artísticos, que entonces dominaban a la pintura cubana. De haber profundizado en ese camino que descubrió luego de su contacto estéticamente íntimo con el pintor mexicano, Carreño hubiera introducido en la pintura cubana un camino experimental similar al que Pollock o De Kooning abrieron en la pintura de

vanguardia norteamericana. Sobre todo del segundo, dentro de ese discurso de abstracciones de figuras biomorfas. Su espíritu inquieto pero de proyección clásica, para bien y para mal, lo apartó de tal posibilidad. Y es que, como ciertamente anotó Pérez Cisneros, Carreño es un "pintor en el que se distinguen de manera permanente, a través de mil otras influencias anecdóticas y superficiales, la gran ciencia constructiva del renacimiento italiano, especialmente de Rafael".[102] En ello coincide el profesor Juan Martínez cuando me aseguró, en comunicación personal, que "mirándolo con la perspectiva del tiempo, Carreño era un clásico. Su expresionismo de 1943, aunque me gusta mucho, fue un experimento sin profundidad".

La tela "Agua" pudiera ser, junto a "Las Antillas", el duco doble "Danza/Flores" y posiblemente otros más que no conocemos todavía, uno de esos "ensayos muy interesantes con «duco»" a los que se refería María Luisa en su carta a los Altolaguirre de septiembre de 1943.[103] Uno más de esos experimentos "con gran cautela", como lo definiera Sicre (1943).[104] Ducos que no formaron parte del conjunto de obras que se exhibieron inicialmente en Lyceum (1943) y Perls (1944), pero que le permitieron al pintor madurar un registro estético y una experiencia plástica, de origen industrial, entonces inédito en la pintura cubana. De modo que, sumergido en la abstracción de esta gota de "agua" que bota y rebota, es posible hasta escuchar el sonido de esta pintura.

Actualmente este duco se encuentra en una colección privada.

Comparativa que relaciona el recurrente visual, posiblemente agua, en ambas obras: la esfera azul.
Izquierda: fragmento de "Agua", duco, sf / Derecha: fragmento de "Las Antillas", duco, 1943

[102] PÉREZ Cisneros, Guy (1944a). "Pintura y Escultura" … :207.
[103] ALTOLAGUIRRE, Manuel. *Epistolario* … :453.
[104] GÓMEZ Sicre, José (1943a). *Carreño* … s/p.

THE GUITAR PLAYER

En mayo de 2003, un desconocido y muy colorido duco sobre madera de 1944, titulado *The guitar player* (Lot.5), salió a subasta. Se presentó el 27 de mayo de 2003 con un estimado de salida de $ 175.000 a $ 250.000, y fue vendido por $ 456.000, superando el entonces anterior récord de venta del artista. La obra perteneció a la colección del matrimonio Eduardo y Dori González, amigos del pintor.

El interés que despertó el duco fue motivo para que apareciera ilustrando la portada del catálogo de esa subasta de Sotheby´s. Según resumía la casa de subastas, tuvo más de siete ofertas este duco, "una de las más importantes pinturas cubanas que aparecen en el mercado en más de una década".[105] Esta tabla nos confirma que Carreño, ya en Nueva York y luego de la exposición en el MoMA y Perls, continuó con la experimentación del duco.

La obra, en su concepción, nos perturba por sus raros contrastes. Tanto, que la he tomado y desechado sucesivamente en varios momentos. Hay una especie de extraño maridaje entre colorido y dibujo. Parece un duco en el que han tensionado, sin doblegarse el uno al otro, el Carreño expresionista de los ducos policromos de 1943, y el Carreño clásico del dibujo robusto. A pesar de los llamativos contrastes de los pigmentos, la línea constructora del guitarrista y su instrumento se resiste a perderse bajo ese festín de colores. Como si lo artístico y lo decorativo, lo auténtico y lo fatuo, estuvieran en lucha.

El duco carece de dinamismo y tercera dimensión, lo cual lo aleja de las soluciones de "Danza…", "Fuego…" y "Corte…", pero lo acerca a ese registro estético en el que se ubica el duco "Circo" y el óleo "Costurera", eso que antes llamamos "agradable estatismo como de instantánea inteligente que recoge la anécdota", dentro de una composición con elementos decorativos de intención nacionalista que entonces caracterizaba a la pintura cubana moderna: dibujo simétricamente equilibrado desde el centro, acción paralizada de una mano que ha de tocar la cuerda, arabesco decorativo en la ventana y el mueble, y ese *guajiro*, ahora travestido en guitarrista en Nueva York y con mirada perdida, que nos hace recordar su arquetipo reproducido en obras anteriores (1940-1943).

Comparativa visual entre *Circo* (duco, 1943), *Costurera* (óleo, 1943) y *The guitar player* (duco, 1944). Fotocomposición y Archivo Digital JRAL

[105] Press Release. *Sotheby´s May 2003 sale of Latin American Art Totals $7,849,200*. May 27, 2003. Sotheby´s Press Office.

The guitar player, 1944. Duco/panel, 76 x 63 cm. / 30 x 24 7/8". Colección privada. Archivo Digital JRAL

ISLA DE CUBA

En noviembre de 2004, Sotheby's saca a subasta un conjunto de obras de Carreño procedentes de la colección Harriton. De este grupo destacan de manera notoria dos ducos, el resultado abstracto "Agua", que ya estudiamos, y la "Isla de Cuba".[106]

Este segundo duco sobre madera de 1948 fue originalmente adquirido -según consta en el catálogo de Sotheby´s- en el estudio del artista en Nueva York por el matrimonio Gerta y Lewis Harriton, amigos del pintor, y a quienes Carreño les da como regalo de bodas un estudio de este trabajo ("El pescador", gouache, 1948) con dedicatoria incluida en el reverso ("*To my good friends Gerta and Lewis Harriton, Happiness forever, Carreño*"). Estudio que también salió a subasta ese día. Con un precio estimado de salida de 80-100 mil dólares, se presentó este duco en 2004.[107]

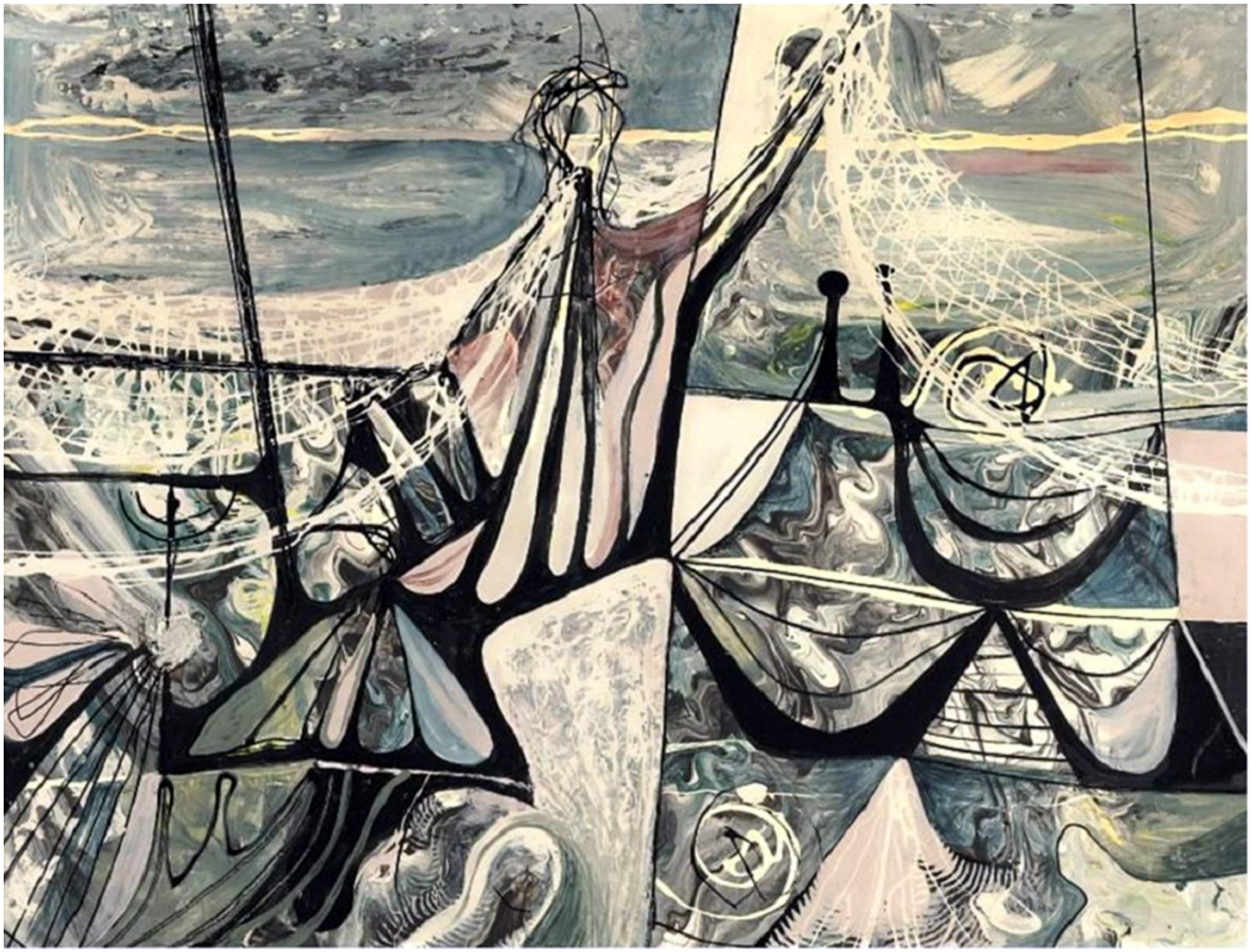
Isla de Cuba, considerada por algunos como "perhaps the best painting in the auction"[108], es una obra al parecer nunca expuesta, que forma parte de ese conjunto de trabajos que recorren los caminos del ensayo, propios de este versátil pintor. Este duco del 48 nos confirma igualmente que mucho después de aquellas iniciales exploraciones en México (1936-37) y más detenidos estudios en La Habana (1943), Carreño continúa experimentando con estas lacas industriales, explorando resultados visuales y estéticos que sólo puede conseguir con el uso de estos materiales.

De no hallarse otras obras similares, el duco *Isla de Cuba* parece ir en solitario y a contracorriente de la línea expresiva dominante que entonces elaboró el pintor en esa etapa comprendida entre finales de 1944 y antes de entrar en su etapa concreta de los años cincuenta. *Isla…* nada tiene que ver con sus dibujadas, resumidas, tranquilas, esquemáticas y finalmente decorativas figuras humanas, guajiros, flora, fauna y "antillanas" de esos años.

En *Isla…* el duco nuevamente "fermenta", se agita y arremolina en un caos pictórico de fondo y figura que sólo una mano bien entrenada, como la de Carreño, puede dominar. Es ese temperamental y gestual expresionismo abstracto que desde 1943 el pintor deja asomar, alimentado por el magisterio de Siqueiros, pero que rápidamente asfixia con su irreductible proyección clásica, impidiendo su existencia y desarrollo. Incluso, hasta el denominado estudio para esta tabla parece un trabajo diferente. "El pescador" y la "Isla de Cuba" -es decir, el gouache y el duco- tienen registros estéticos opuestos. La primera bajo la segunda habrá sido una referencia luego copiosamente enriquecida con gestos y pigmentos.

En la "Isla…", el pescador que se sugiere, dentro de ese *maremágnum* de empastes, colores y trazos, adquiere vida y movimiento, y hasta la red -con esos trazos que se pierden en la abstracción de la pintura- parece estar pronto a ser lanzada.

[106] http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2004/latin-american-art-n08030/lot.1.html
[107] *Latin American Art to be held on November 16-17, 2004c. Evening sale features works by modern masters Diego Rivera, Frida Kahlo, Claudio Bravo and Mario Carreño*. En:
http://files.shareholder.com/downloads/BID/2724134088x0x105477/50C2471A-1BA4-448B-8A63-798C5FD75269/20041012-145199.pdf
[108] http://www.thecityreview.com/f04slat.html



La isla de Cuba, 1948. Duco/panel, 43.2 x 62.3 cm. / 17 x 24 ½". Colección privada. Archivo Digital JRAL

Corresponde esta obra a esos años vividos por el artista en Nueva York, caracterizados por su labor docente y de pintor, y por ser testigo ocular con entrenamiento visual de la gesta y desarrollo de ese expresionismo abstracto también conocido como Escuela de Nueva York.

Isla… se inserta dentro de esa corriente expresiva, propia de la primera generación de esta escuela (Pollock, De Kooning, Gorky, Motherwell, Rothko y particularmente un William Baziotes de la primera mitad de los cuarenta, en quien encuentro mayores ecos en esta *Isla…*), que emplea trazos figurativos más o menos reconocibles, pero sin jerarquías con el resto de la composición.

Definitivamente, en "Isla…" nuevamente confluyen referencias expresionistas, gestuales y experimentales, juegos pictóricos propios del Carreño de los mejores ducos. La obra pertenece a una colección privada.

Comparativas visuales. Arriba: *El pescador*, gouache, 1948 / La isla de Cuba, duco, 1948. Abajo, dos obras de William Baziotes: The Parachutists, 1944 / The Room (1945). Fotocomposición y Archivo Digital JRAL

EPILOGO

A modo de conclusión para este recuento de apariciones, es justo reconocer que Sotheby´s, la casa de subastas de arte, ha tenido especial protagonismo. Sucesivamente y a través de su Departamento de Arte Latinoamericano, ha sacado del olvido de la historia de la cultura artística y lanzado al mercado del arte, logrando interesantes cotizaciones, importantes piezas de esta serie de ducos de Mario Carreño. Obras que el propio artista, y muchos especialistas, creíamos perdidas.

Aunque en la práctica, al continuar en los predios del coleccionismo privado y familiar, el acceso y disfrute público de estas obras es prácticamente nulo, como si, aunque no irremediablemente perdidas, continuaran desaparecidas.

Por ello -constante, incesante, perseverante…- se ha de fomentar la siempre necesaria vinculación de trabajo entre las instituciones públicas y el coleccionismo y mecenazgo privado, a través de las investigaciones y publicaciones, las exposiciones transitorias y permanentes. Un tipo de colaboración que favorece en todos los sentidos: las obras y colecciones se benefician de una dinámica que, en formato de espiral ascendente, genera valor cultural y comercial, al tiempo que descarta lo falso y adulterado, y el disfrute público de este arte potencia la aparición de nuevos y futuros compradores.

Es evidente que algunos de estos ducos, por su carácter antológico, deberían exponerse en un espacio permanente, en una institución de peso cultural, al alcance de especialistas, estudiantes y público general.

FUENTES

ALONSO Lorea, José Ramón (2007). “Los ducos de Mario Carreño. ¿Santo Grial o juego de copas?”. *Revista Hispano-Cubana*, nº 29: 217-222, Madrid. Una versión del mismo texto en http://www.estudiosculturales2003.es/arteyarquitectura/ducosdemariocarrenno.html

ALONSO Lorea, José Ramón (2009). *Apuntes para el duco* Fuego en el batey *de Mario Carreño*. En http://www.estudiosculturales2003.es/arteyarquitectura/ducosdemariocarrenno-fuegoenelbatey.html

ALONSO Lorea, José Ramón (2010). *Ducos de Mario Carreño*. En http://www.estudiosculturales2003.es/arteyarquitectura/ducosdemariocarrenno-2010.html

ALONSO Lorea, José Ramón (2014). *A propósito del retrato al duco de María Luisa Gómez Mena pintado por Carreño*. En http://www.estudiosculturales2003.es/arteyarquitectura/MariaLuisaGomezMenaRetratoalDuco.html

ALONSO Lorea, José Ramón (2016). *Mario Carreño y su duco de 1937. Un punto de inflexión en la carrera del artista*. En http://www.estudiosculturales2003.es/arteyarquitectura/DucoMarioCarreno-Cabeza1937-SubastaPhillipsMayo2016.html. Una versión reducida y en inglés de este texto aparece en el catálogo de subastas de Phillips, New York, *Latin American, New York 23 May 2016* :93-94 y https://www.phillips.com/auctions/auction/NY010516.

ALONSO Lorea, José Ramón (2016). *(Des)Aparecen los ducos de Mario Carreño*. En http://www.estudiosculturales2003.es/arteyarquitectura/JoseRAlonso-DesAparecenlosducosdeMarioCarreno.pdf

ALTOLAGUIRRE, Manuel (1942). “Exposición Mario Carreño”. Galería *Lyceum*, La Habana, marzo de 1942.

ALTOLAGUIRRE, Manuel. *Epistolario 1925-1959*. Edición de James Valender, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2005.

ANREUS, Alejandro (1989-1991). “Conversaciones con José Gómez Sicre”. Entrevista a José Gómez Sicre. Copia digital.

ANREUS, Alejandro (2002). “Unas cuantas preguntas a Secundino”. Entrevista a Cundo Bermúdez. Copia digital.

ARROYO, Anita (1943): *Las artes industriales en Cuba*. Cultural S.A., La Habana.

BARR Jr., Alfred (1944). “Modern Cuban Painters”. *Museum of Art Bulletin*, april 1944, vol. XI, Nº 5: 7, N.Y., 14 pp.

CARREÑO, Mario (1991). *Cronología del recuerdo*. Editorial Antártica S.A., Santiago de Chile.

Carreño. Pan American Union, Washington, D.C. 1947. Contemporary Artists of Latin America. Published by the Division of Intellectual Cooperation, Pan American Union, Washington, D. C.] [pp.30]

Carreño. Catálogo de la exposición de la Galería Gary Nader, Miami, s/f. [2000].

Colección de Pinturas de la Legación de Cuba en Moscú. Imprenta Úcar, García y Cía. Teniente Rey Núm. 15, La Habana, 1944. Catálogo de la exposición en la Legación de Cuba en Moscú, junio de 1944. Existencia: Biblioteca del Museo Nacional, Palacio de Bellas Artes, 1996.

¡Cuba! Art and History from 1868 to Today. The Montreal Museum of Fine Arts, del 31 de enero al 8 de junio de 2008.

Cuban Art & Identity: 1900-1950. Vero Beach Museum of Art, 2013. Curador: Juan A. Martínez. Octubre 19, 2013 – Febrero 2, 2014.

DUEÑAS, Beatriz (2012). "Pintores Cubanos Modernos, Alfred Barr Jr., 1944", Madrid (copia digital).

GÓMEZ Sicre, José (1943a). *Carreño*. Cuadernos de Plástica Cubana, I. Ediciones "Galería del Prado", La Habana, s/p.

GÓMEZ Sicre, José (1943b). "Óleos-ducos, gouaches, acuarelas". Catálogo de la exposición en *Lyceum*, del 9 al 16 de noviembre, La Habana.

GÓMEZ Sicre, José (1944). "Carreño", *Pintura Cubana de hoy. Cuban Painting of today*. Versión inglesa por Harold T. Riddle. Editado por María Luisa Gómez Mena. La Habana.

GÓMEZ Sicre, José (1947). *Carreño*. Pan American Union, Washington, D.C. Contemporary Artists of Latin America. Published by the Division of Intellectual Cooperation, Pan American Union, Washington, D. C. Publicación bilingüe ingles/español, 30 pp.

GÓMEZ Sicre, José (1987). "Mario Carreño", *Art of Cuba in exile*, Editora Munder, Miami, Florida, pp. 48-55.

GÓMEZ Wangüemert, Luís (L.G.W) (1943). "La exposición Carreño en Lyceum". *Carteles*, La Habana, [noviembre], 1943, ilustrado. Hoja suelta en el *Archivo Mario Carreño* del Museo Nacional, Ciudad de La Habana.

HERNER, Irene. "El Siqueiros Experimental Workshop", resumen del fragmento del libro *David Alfaro Siqueiros del Paraíso a la Utopía*. En http://www.siqueiros.inba.gob.mx/new_york.html.

JIMÉNEZ Soler, Guillermo (2006). *Los propietarios de Cuba 1958*. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana.

Mario Carreño. Expediente del artista en el Archivo del Departamento de Investigaciones y Curadurías del Museo Nacional, Palacio de Bellas Artes, Ciudad de La Habana (consultado 1994-1996).

Mario Carreño. Catálogo de la exposición en Perls Galleries, del 13 de marzo al 15 de abril. New York, 1944.

Mario Carreño: A retrospective. Catálogo de la exposición en Sotheby's, La Puerta del Sol, del 4 al 6 de enero de 1995. Coral Gables, Florida.

Mario Carreño. Catálogo de exhibición, Gary Nader Editions, Miami, Florida, s/f [2000], s/p.

Mario Carreño. Donde empieza la luz. Exposición homenaje en el centenario de su natalicio. Museo Nacional de Bellas Artes, Edificio Arte Cubano, 4 de octubre de 2013-enero de 2014 [La Habana, Cuba].

MICHELI, Mario de (1972). "Las contradicciones del futurismo". *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972: 286-323.

"Modern Cuban Painters". *Museum of Art Bulletin*, april 1944, vol. XI, Nº 5. 11 west 53 street, New Cork 19, N. Y.

PÉREZ Cisneros, Guy (1943). "Mario Carreño", *Grafos Havanity*, nº. 117, año X, nov.-dic., 1943: 17-19 (en *Las estrategias de un crítico. Antología de la crítica de arte de Guy Pérez Cisneros*, Editorial Letras Cubanas, 2000: 171-173).

PÉREZ Cisneros, Guy (1944a). "Pintura y Escultura", *Anuario Cultural de Cuba*, La Habana, Ministerio de Estado, 1944: 3-60 (en *Las estrategias de un crítico. Antología de la crítica de arte de Guy Pérez Cisneros*, Editorial Letras Cubanas, 2000: 179-216).

PÉREZ Cisneros, Guy (1944b). "Luces de Cuba: en torno a la pintura cubana", *Grafos*, nº. 120, año X, abril-mayo, 1944: 29-31 (en *Las estrategias de un crítico. Antología de la crítica de arte de Guy Pérez Cisneros*, Editorial Letras Cubanas, 2000: 221-223).

Pintura Cubana de hoy. Cuban Painting of today (1944). Textos por José Gómez Sicre. Versión inglesa por Harold T. Riddle. Editado por María Luisa Gómez Mena. La Habana.

SCHWEITZER, Julie (2009). *Perls Galleries. A Finding Aid to the Perls Galleries Records, 1937-1997, in the Archives of American Art*. Department Archives of American Art Smithsonian Institution, Washington. D.C. 20560. www.aaa.si.edu/askus

TORRIENTE, Loló de la (1954). *Estudio de las artes plástica en Cuba*. La Habana.

V. BLANC, Giulio (1995). *Mario Carreño: A retrospective*. Sotheby´s. Latin American Paintings, January 4-January 6, 1995. Sponsored by Bankers Trust. Sotheby´s, La Puerta del Sol, Douglas Entrance, 800 Douglas Road, Coral Gables, Florida.

VÁZQUEZ, Ramón (1998). "Contrapunto de Carreño. Los años cubanos". *Revista Artecubano*, número 2: 8-13, Ciudad de La Habana.

VEIGAS, José, Cristina Vives, Adolfo V. Nodal, Valia Garzón, Dannys Montes de Oca (2003). *Memoria. Artes Visuales Cubanas del Siglo XX*. California / International Arts Foundation, Los Ángeles, USA, 576 pp. (incluye CD con currículos de los artistas).

.

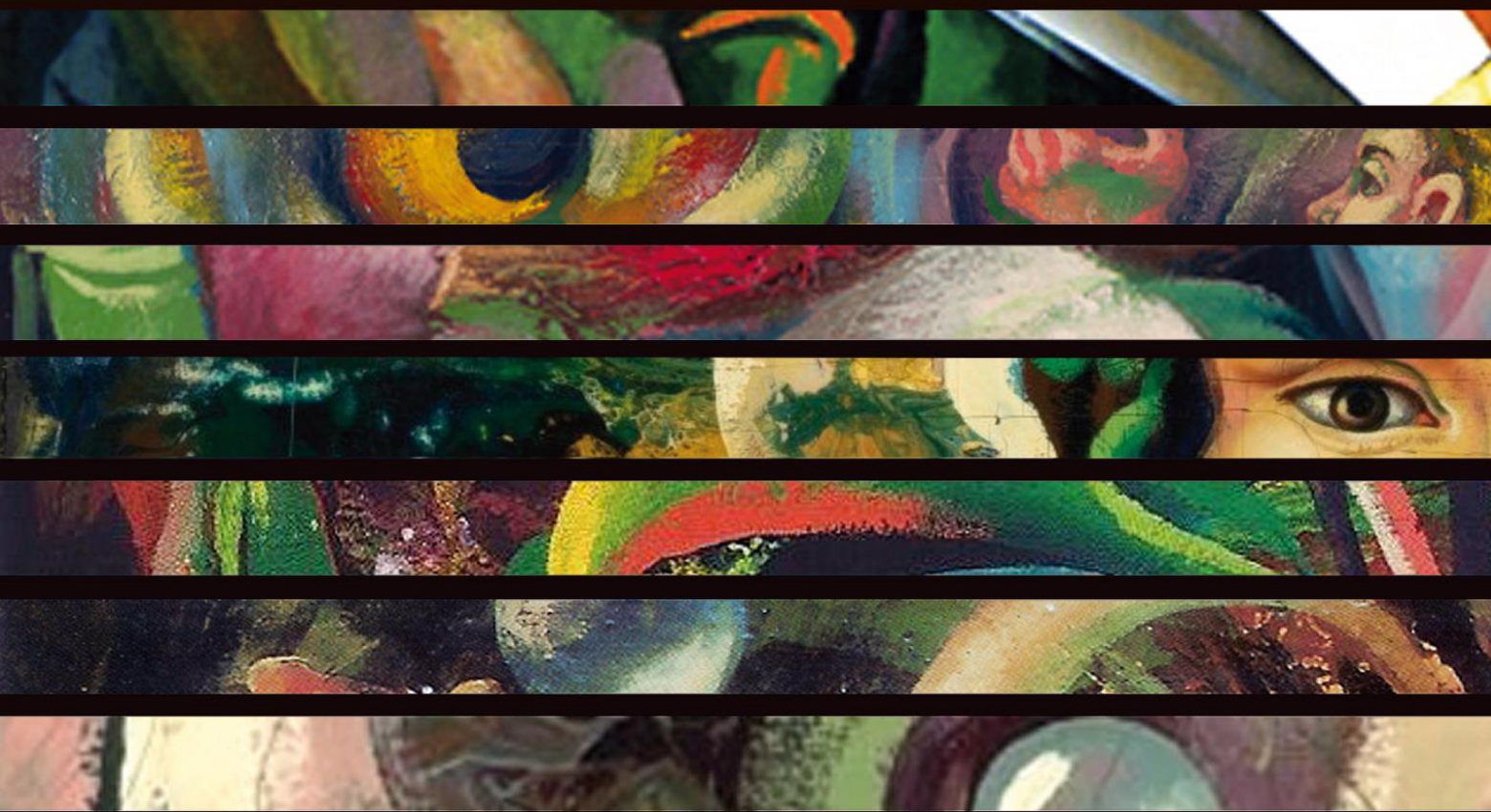
José Ramón Alonso-Lorea (La Habana, Cuba, 1963)

Historiador del Arte. Licenciado en la Universidad de La Habana (UH), Cuba, 1992.
Con práctica de investigación sobre arqueología en el *Museo Antropológico Montané* de la UH, bajo la orientación del profesor Esteban Maciques Sánchez, y los maestros Ramón Dacal y Rivero de la Calle (1988-1992). Su tesis de grado lo especializó en el estudio del arte prehistórico del Caribe. Profesor Adjunto de la UH, donde impartió su curso de *Artes Aborígenes en Cuba* en la Cátedra de Historia del Arte (1994-1996).
Especialista de *Colección de Pintura Moderna Cubana*, bajo la orientación del experto Ramón Vázquez en el Museo Nacional, Palacio de Bellas Artes de La Habana (1993-1996).
Ambas especializaciones le han permitido enfocar el estudio de la cultura artística desde la perspectiva arqueológica.
Conferencista y Promotor Cultural en diversas instituciones docentes y culturales de Cuba, Colombia y España. Igualmente ha publicado artículos de arte y cultura en revistas especializadas de Cuba, Puerto Rico, España, Colombia, Argentina y USA.
Como investigador independiente, es autor, coordinador y editor del proyecto *EstudiosCulturales2003.es* (EECC2003), una plataforma digital para la divulgación de contenidos docentes, un sitio de investigación sobre estudios de arte y arqueología, arquitectura y cultura general, principalmente de Cuba y el área Caribe.

EECC2003
Edición *EstudiosCulturales2003*
Miami 2018

www.estudiosculturales2003.es
jralonso1963@gmail.com

Y no se equivocaron los críticos. Cincuenta y cinco años después, con la garantía del tiempo transcurrido, Ramón Vázquez lo confirmaba: "Nadie más intranquilo que Carreño en este grupo de precursores (…) Algunos artistas, una vez hallado el núcleo de sus poéticas, persisten en él hasta el final, trabajando sobre deslumbrantes variaciones. Otros, siendo ellos mismos, se mueven inquietos en diferentes registros expresivos, atentos tanto a sus propias voces como a las mutaciones del mundo circundante. Carreño es un caso extremo de esta última familia". No desestimó el pintor ninguna tendencia: desde el muralismo mexicano al neoclasicismo después, "rafaelismo picassiano" lo llamó Manuel Altolaguirre en 1942 (similar razonamiento que luego desarrolló Guy Pérez Cisneros en 1943 y 1944); desde el expresionismo en formas y colores, hasta la abstracción después. Y ahí están todos sus vehículos de expresión: los dibujos, los gouaches, las acuarelas, los óleos y los *ducos*. Pero son estos últimos, los *ducos*, el tema central de estas notas. De modo que este estudio versa sobre una parcela muy específica en la producción plástica del pintor. Nos pareció necesario analizar los *ducos* y colocarlos bajo pesquisa, ya que en una obra tan extensa como la de Carreño, se pierden un poco de vista, siendo ellos de especial importancia dentro del conjunto de su obra. *José Ramón Alonso Lorea, Madrid 2007 / Miami 2018*



EECC2003
Edición *EstudiosCulturales2003*
Miami, 2018

www.estudiosculturales2003.es
jralonso1963@gmail.com