

La aspereza que precede al amor

En ocasión de la muerte de Antonia Eiriz

La pintura de Antonia Eiriz fue como una temprana advertencia. La otra cara del triunfalismo edulcorante y apologético la hizo, contra todas las sospechas, más revolucionaria que ninguna. Cuando muchas otras paletas refulgían de euforia, al reseñar la epopeya del cambio, Antonia se permitió restringir su expresión a las luces y las sombras que pudieran trasuntar todo lo que de dramático y contradictorio tenían también aquellos difíciles años, idealizados luego por la añoranza de una década prodigiosa ya distante, o en el momento mismo por el fervor del entusiasmo épico.

Fue enhebrando entonces una poética del dolor marginado, del horror prohibido, que así como exorcizaba todo lo demoníaco que amenaza la existencia del hombre, expurgaba lo terrible de la experiencia cotidiana. Antonia conjuraba la demagogia de la falsa pulcritud que de hecho confundía lo edificante con lo petrificante, cuando el reclamo absoluto de lo constructivo devenía en su contrario, en la rémora de una virtualidad que, a fuerza de engañosa, aceleraba el advenimiento del desencanto.

Ante el orgasmo de la preñez quizás era razonable una cierta dosis de escepticismo, de distancia reflexiva, de resquicio escrutador. Pero, en el fragor del carnaval, casi nadie lo advertía, como no sabía Antonia que la suya sí era una carta de autenticidad que hacía verosímil el proceso, en la medida en que lo facetaba, lo humanizaba; en tanto descaracterizaba su epifanía de cartón, misma que investía la historia de la cosmética de una caja de bombones.

A destiempo, es de algún modo comprensible que la turbulencia de Antonia deviniera impropia en la apoteosis de lo-nuevo-como-valor. Por esos años, el mundo vivía una jactancia de lo nuevo que apenas dejaba lugar al desaliento: nueva novela, nueva figuración, nueva ola, nuevo cine latinoamericano eran nociones demasiado inspiradas y convencidas de su facultad transformadora para admitir que lo nuevo no es posible a despecho de "lo viejo" o distinto, y que, todavía más, es en sí mismo dramático, por todo cuanto supone de negador y destructor. El fulgor de la utopía no sólo tiende a postularse en positivo -lo necesita para instaurarse-, sino que lo hace de un modo furioso que no tolera el disenso, por lo general interpretado como obstáculo retardatario, como excrecencia del pasado.

Con todo, no es en su agudeza sociológica donde tiene la pintora el verdadero botín de la trascendencia: del mismo modo que la primera imagen que nos asiste cuando se enuncia el nombre de Goya no pertenece necesariamente a la España del XVIII ó el XIX sino al hombre, así de manera genérica, en sus eternos dilemas y sus disyuntivas vitales, no pensemos en Antonia asociada de una forma primaria y definitiva a la Cuba de los sesenta. La suya es una pintura que resulta de una arcana y profunda tragicidad, como inmanente en la extensa relación de sensibles artistas, a lo largo de la historia del arte, que saben clamar por la virtud y condolerse cuando esta falta, que sacrifican su serenidad por denunciar el sufrimiento de quienes no alcanzan a atisbar la felicidad. La suya es una pintura "de género", del género humano, por encima de circunstancias y coyunturas, que viene de muy atrás, de la génesis misma del hombre. Una pintura desde Cuba, por y para el mundo. Si Munch registró en un cuadro el grito atronador del hombre desvalido en los confines de la pasada centuria, toda Antonia, toda su obra y toda ella, estructura otro inmenso grito, acaso menos estentóreo (no por gusto ha transcurrido un siglo) y más íntimo, más introspectivo, como un quejido en sordina, como un alarido para adentro.

Lo que no equivale a suponer, para nada, que su arte prescindía, que su pintura se desligaba de su tiempo, interesada en otras esencias universales. Ahí están sus electrizantes testimonios de Girón, de la Coubre, que dan fe de una atención estricta a la época, porque sencillamente no se puede ser —ni se necesita ser— un humanista en abstracto, una entelequia desasida del mundo, ajena, fortuita. Pero tampoco se espere el documento fuera de la artisticidad que implica la huella vivencial trasmutada, pues no se permitió Antonia la iconicidad referencial o anecdótica que indexa la realidad de una manera analógica y pedestre. Su pintura no describe ni alude, sino connota desde una suerte de alegoría emotiva. Acaso la motivación se contextualiza por el título: el soporte sólo registra la huella del impacto, la desgarradura afectiva provocada por el tema, y así, la mancha misma es la situación dramática.

En Antonia encontramos la superficie como sema, el hondo valor gnóstico de la pasta y la textura. Un cuadro como *La Anunciación*, además de su grandeza alegórica, constituye un ensayo sobre la materia pictórica explayada en su posible resonancia semántica: cada porción física de la escena —que no discurre en el tiempo sino en el símbolo— está registrada en distinta textura ilusoria, desde el más informal expresionismo del gesto hasta el más recio y precoz hiperrealismo, y esa

variabilidad textural de la representación traza un recorrido semántico que consolida el circuito textual de la pieza.

En su caso, se trata de una representación desentendida de la semejanza o la remisión verista, para anunciarse como presentación de la instantánea del suceso que lo condensa en su clímax dramático. Pudiera hablarse de la obra como señal de estremecimiento, como consecuencia factual del relámpago, tal ocurre también en su más cercano antecedente por más de una razón: Fidelio Ponce. En ambos casos, estamos ante la pintura como purga de pecados, como expiación del dolor, como receptáculo de la angustia y detonante de una probable salvación en la espiritualidad. La pintura como herida y como bálsamo, como sicoanálisis del mundo y como fetiche no del ego sino de una subjetividad vulnerada por el escarnio.

Tales metabolismos de la amargura hubieran podido padecer el mal de la redundancia emotiva, de la manipulación afectiva que malogra otras tentativas en melodramas de la historia, pero en ninguno de los dos pintores es el caso, y no lo es por razones muy diferentes: de forma subconsciente, Ponce se protege del pleonasma expresivo con la clave, una clave alta que en su densidad y el grosor de su empaste se hace bajísima, porque la luz se transfigura en neblina y el blanco en noche. Hay color, hay tono en Ponce, pero apenas si los recordamos. En Ponce, la clave se pasea por múltiples valores, pero aunque no haya físicamente gris, no otro es el talante de su pintura sino el gris y el siena, el color de la sangre y el tiempo.

¿Y en Antonia, de iluminación tan apagada, de apariencia tan sombría, la Antonia del trazo como luz, de la veladura como atmósfera? Creo que Antonia escapa de la iteración por medio de un recurso totalmente distinto: por medio del humor negro, que de momento desdramatiza la violencia sísmica del suceso. Este humor existe de alguna manera en Ponce, pero de forma muy tenue, muy oblicua, muy además de todo; sin embargo, en Antonia es esencial porque estructura, porque compone. De ahí que obras suyas como *La muerte en pelota* la acerquen mucho más al pictoricismo esperpéntico de Umberto Peña, por ejemplo, pero si en Umberto el esperpento es un estilema que lo inserta en los cauces de la cultura popular con un cierto ánimo de participación digamos que horizontal, en Antonia el esperpento es interno, implosivo, un mecanismo de defensa para aislar y protegerse del dolor.

Ese registro del humor no la emparenta tan solo con colegas de la plástica: la conecta, y mucho, con el espíritu catártico de un Tomás Gutiérrez Alea en el cine, pongamos por caso. La cultura artística cubana de los años sesenta estuvo en pleno recorrida por una voluntad expresionista que responde y exorbita la violencia del cambio. Podemos escrutar las

confluencias que asisten a dos obras enlazadas de un modo aparente pero también profundo y misterioso: *La muerte en pelota*, de Antonia Eiriz, y *La muerte de un burócrata*, de Gutiérrez Alea. Análisis excitante este, sobre todo en cuanto concierne a las equivalencias expresivas de los específicos pictórico y fílmico. Y como este, otros muchos paralelos pueden atisbarse entre la literatura y la música, la danza y el teatro, porque fue esta una década coherente en su prolijidad, convergente en sus aperturas.

Es dicho sentido de la modernidad, de la síntesis tropológica, del texto como metonimia del contexto, de la figuración como pura emergencia de lo abstracto, el que convierte a Antonia Eiriz, más que en una temprana maestra de la Nueva Figuración o en una adelantada remodeladora de la *combined painting* de Rauschenberg, en una precursora del *Neoexpresionismo* que inundaría la década del ochenta en el mundo y que devendría una contracción de las formas y las alusiones mucho más feroz que la protagonizada por la primera vanguardia, todavía pendiente de un criterio de la composición y la representación en buena medida tributario del siglo anterior.¹

Mas, no fue sólo Antonia una preclara vidente de la nueva ola expresionista; el magisterio aparece indisolublemente ligado a su quehacer: toda la generación que la sucedió está marcada por la impronta lingüística de su arte, hayan sido los autores alumnos suyos o no. En Fabelo, en Pedro Pablo Oliva, en Tomás Sánchez, en Nelson Domínguez palpitan los signos de Antonia, la agresividad internamente organizada de su dibujo, el color que emana brusco de la materia, la perspectiva diagonal y violentada. Pero si a ellos el legado morfológico de la artista les convierte en eternos discípulos que reciben, aún hoy, el potencial creativo de la Eiriz por transferencia casi sanguínea, el decenio de los ochenta será todavía mucho más deudor de su estirpe fundadora, porque el vínculo discurrirá ahora sustancial en el espíritu, esencial en la noción misma del acto creativo y sus sentidos. La iconoclasia noble y redentora, el proyecto emancipatorio y profiláctico, la anticonformidad indagadora, la repulsa al servilismo interesado, el "expresionismo antropológico" de los ochenta, tienen su embrión, su inspiración, su fuente de sincera rectitud, en el arte genésico de Antonia.

Y en el futuro estoy seguro de que se multiplicarán los seguidores, los estudios reflexivos y el culto —siempre humilde, como se pensaba ella— a su figura. De la misma manera que tantos otros pintores no logran con el tiempo sino deconstruirse en el olvido, el arte de Antonia Eiriz recién empieza a proyectar su luz, cual sucede con el otro gran maestro de su generación, el vitalista Raúl Martínez.

También como Raúl, aunque a su manera, Antonia Eiriz fue una mujer tremendamente consecuente. Durante los últimos meses de su vida, cuando se encontraba en los Estados Unidos, la autora no pudo librarse de sus fantasmas y volvió a pintar en el tono de los años sesenta, en una factura acaso un poco más clara.² Esa vuelta de tuerca sobre sus obsesiones ha sido interpretada de un modo simplista como síntoma de agotamiento, cuando era la única salida posible de una mujer que estuvo callada y triste durante casi veinte años, que ante tantos problemas de incomprensión e infortunios decidió retirarse, supo retirarse. Su verticalidad es sólo comparable a la distancia comprometida pero reservada que ha sabido guardar la extraordinaria escritora Dulce María Loynaz. Y al regresar, al volver como retornan los grandes, luego de las súplicas de tantos devotos que en su país la estimularon y le explicitaron ese amor que a pesar de los tenaces censores nunca le faltó del todo, no tenía ella por qué renunciar a aquel raudal inagotable y artificialmente sesgado que fueron su pintura, su grabado y sus ensamblajes de los años sesenta. Era el momento de vomitar lo enconado, de ratificar lo que fuera mutilado, de intentar la continuidad orgánica de su sufrido esplendor. Era incluso una necesidad síquica de afianzamiento, de seguridad en sí misma y, a fin de cuentas, las circunstancias tampoco eran demasiado distintas. Como siempre, su pintura volvió a ser catarsis y expiación. No contrición, eso nunca; acaso evolución sobre el espacio interrumpido que no alcanzaron a llenar unos tiernos pero pueriles muñecos de *papier maché* que apenas le sirvieron de drenaje.

Ha muerto Antonia Eiriz y un enorme sentimiento de amor y de culpa pesa sobre nosotros. Ella prefirió el silencio porque los grandes artistas no permiten la conmiseración, como no perdonarían la imploración ni la súplica. Y nosotros perdimos tanto tiempo que Antonia murió lejos, sin que apenas intentáramos la reparación de lo irreparable. Por eso ahora, aquí, entre los suyos, donde vivió y se fundó la esencia única de su obra, jamás será suficiente el esfuerzo por dimensionar su figura como lo que realmente es: una de los grandes pintores de la historia del arte cubano, y noten que digo pintores y no pintoras.

La vejaron con saña, como sólo saben vejar los sepultureros: olímpicamente. Y lo más triste fue que ni siquiera repararon en que esa violencia encabritada no era más que una profunda y revertida añoranza de bondad, en alguien que todo lo que necesitaba era un poco de amor. De nosotros depende que el abandono no se reproduzca en indolencia, o la desidia en ingratitud; de nosotros se espera que la soberbia se trueque en el reconocimiento merecido. Lo que voy a decir es posible

que irrite a algunos, que lo entiendan como una cierta impunidad, y hasta como una peligrosa indulgencia, pero, en cualquier caso, prefiero la generosidad al rencor: aún después de la muerte, puede no ser definitivamente tarde.

¹ Cuando se habla de las diferencias del neoexpresionismo de las figuraciones que emergen en los años ochenta con respecto a la vanguardia expresionista de principios de siglo, superaciones ya avisadas por la poética de Antonia, se refiere la acumulación de vivencias de una evolución que transitó por el minimalismo hasta renunciar bastante, en el camino, a aquel maximalismo emocional y alusivo muy del ego del bohemio de comienzos de siglo. El expresionismo otro que resulta de ese trayecto adoptará un carácter si se quiere más *físico*, no tanto de representación o evocación de emociones, como de *activación* de resortes anímicos, en un sentido más ontológico que contextual.

Por otra parte, sería de igual modo revelador un estudio serio acerca de cómo se inserta veloz y orgánicamente Antonia en la tendencia objetual y la transición hacia lo efímero durante los años sesenta. En particular, sus maravillosos ensamblajes anticipan el discurso objetual de los años ochenta en Cuba, los que volverían con devoción sobre aquel amargo y acre sentido de lo artístico como "desecho expresivo".

En tales construcciones, Antonia anuncia también el gusto de la plástica cubana por la lógica del pastiche, la cita y el homenaje —extendida en los años sesenta, a consecuencia de la emergente propensión posmoderna—, cuando dedica preciosos tributos en madera, textil y metal a figuras emblemáticas de nuestra cultura, como Acosta León o Lezama Lima.

² Digo autora con toda la intención del mundo, porque, como la otra gran mujer de la pintura cubana, la inolvidable Amelia Peláez —a quien, por cierto, ella homenajeó con una bella instalación ensamblada en el año 1991—, el arte de Antonia Eiriz fue absolutamente personal e irrepetible, una verdadera poética en el sentido autoral y cosmogónico del término: se perpetúa fácilmente su espíritu, pero difícilmente se emulan con éxito su calidad y su resolución.

Publicado en *Antonia Eiriz. Primer homenaje póstumo*. Galería La acacia, Fondo Cubano de Bienes Culturales, 1995. También en *Casa de las Américas*, no. 199, 1995.