

Fidelio Ponce: una modernidad disimulada

«El que me aprecie, óyelo bien, de aquí en adelante, tendrá que ser de la piel para adentro. El que me estime, que me mire con ojo de clavo».

FIDELIO PONCE DE LEÓN

FIDELIO PONCE DE LEÓN (1895-1949) ENTRA A LA VANGUARDIA plástica de Cuba por el costado. Su nombre figura junto al de Víctor Manuel, Carlos Enríquez, Gattorno, Amelia Peláez, Abela, pioneros (entre otros) de la modernidad pictórica cubana. Sin embargo la obra de Ponce por momentos se resiste a la rectitud del discurso ortodoxo: es muy personal, delirante, transgresora.

Después de 1927, año que marca el inicio de la pintura moderna en Cuba, con la primera *Exposición de Arte Nuevo*¹, los artistas jóvenes luchan por crear un arte vital, hijo del dinamismo de su tiempo, que rescate-afirme valores de la cultura patria. Cuando casi todos se empeñan en descubrir —con las técnicas y códigos recién traídos de Europa y México— al hombre y al paisaje cubano, Fidelio parece indiferente a tales preocupaciones. Busca describirse a sí mismo.

No le interesa la sensualidad del baile cubano (Abela), ni captar el tipo campesino (Gattorno); tampoco observa la elegancia de la arquitectura colonial (Amelia), ni le seduce la violencia sexual de la naturaleza antillana (Enríquez). Cuando aparece públicamente en 1934, con su muestra personal en el Lyceum de la Habana, viene pintando Cristos, beatas, damas dieciochescas. Sólo tiene un leve aire de simpatía con el arte de Víctor Manuel debido a su lirismo y a su silencio.

¹ Aunque Ponce no expuso, este acontecimiento marca sobremanera su trayectoria.

En el orden plástico, le tiene sin cuidado la captación de la luz y el color del trópico, dos preocupaciones claves de los pintores nuevos. Su sentido del color y de la luz es cosa mental. Se aleja del policromatismo, de la homogeneidad lumínica de sus coetáneos y busca —a través de un inteligente manejo de los blancos y los ocre— la relativización de la luz y la sutileza en la armonización cromática.

Ponce quiere ser distinto, *es* distinto: no acepta el ropaje de su *actualitéé*. Más que ser de su tiempo, busca adelantarse a su tiempo. Su propuesta artística tiende a superar los modelos estéticos vigentes, a saber: aquellos provenientes del academicismo finisecular, y aquellos que responden, en demasía, a una sensibilidad vanguardista. Dentro del marasmo intelectual del pequeño mundo artístico habanero de los años veinte y treinta, donde pugnan fuerzas contrarias, Ponce conserva una identidad muy suya. Muestra su rebeldía ante los valores inflados del Pasado y a la vez, deja bien claro su diferencia con el Presente, que le simpatiza, pero del que rehúsa compartir modas y sobresaltos.

Con finísima ironía, todavía hoy mal comprendida, Ponce toma de allá y de acá, lo filtra por la tela enmarañada de su imaginario. Proceso mental donde lo mnemónico y lo fantástico tienen un papel dinamizador, reconstituyente. Con ojo sagazmente entrenado, el pintor cubano recoge una visualidad general de lo moderno puesta a funcionar ahora, según pulsiones internas. Lo moderno de Ponce es todo lo que convenga pictóricamente para autoexpresarse: qué importa si toma del humorismo gráfico de excelente tradición en la Isla, si aprende de Velázquez la dialéctica de los espejos, si bebe del maestro D. Ghirlandaio la yuxtaposición paralela de las figuras... Todo entra en su cabeza, se descompone, se transforma para crear un universo mítico, sugestivo, altamente espiritualizado.

La obra de Fidelio Ponce está situada dentro de una concepción paradójica del arte y de la vida, concepción eminentemente moderna y cubana. A través de cada uno de sus cuadros descubrimos una tensión entre un universo que quiere presentarse, expandirse, expresarse y, al mismo tiempo, busca la concentración, la desaparición, el silencio. Si no alcanzamos a mirar tras el disfraz de pasado que coloca su pintura en nuestros ojos, podemos creer que es un artista «afrancesado» o un discípulo de Leopoldo Romañach². Por un lado, la reiteración de motivos galantes (damiselas, arlequines, marinas...), su etereidad, los efectos opalinos que consigue con el óleo, establecen con nosotros ese juego, tan francés, de la seducción. Contrariamente, la ocretud de ciertas pinturas suyas, la rudeza del pigmento, lo feo y lo enfermizo, cierta tenebrosidad en la luz y la (también) reiteración de motivos populares españoles (cristos, monjas, procesiones...) remiten a una tradición hispana, amante de lo real, lo psicológico, el drama.

² Pintor sentimental, representante del academicismo italiano. Por su clase de colorido en la Academia de San Alejandro pasan casi todos los jóvenes que revolucionarán la pintura cubana.

Estas naturalezas contrarias viven trastocándose en la obra de Fidelio: una pintura erótica porque seduce y conceptual porque empuja a la meditación.

En 1924, el ilustre intelectual cubano Jorge Mañach, advierte la existencia de una dualidad en la pintura de inicios de la República (1902-1958)³. Métodos «alegres» de Renoir y Pissarro, aparente frivolidad puesta en función de expresar profundas tragedias. Ramón Loy, uno de los pintores que Mañach señala como característico del fenómeno, pinta un óleo en que representa la muerte de hombres pobres utilizando la aristocrática línea del modernismo francés.

Mucho antes, el fenómeno del disimulo, de la ambigüedad y la paradoja estaba en nuestra pintura, sólo que de forma callada. En el siglo XIX Víctor Patricio de Landaluce, paradigma del costumbrismo, es bien elocuente con *La Mulata*. Tras una preocupación etnográfica, la obra esconde una reflexión trascendente. Otro ejemplo de esa naturaleza dual en la pintura de la colonia (siglos XVI-XIX) lo ofrece Augusto Ferrán, solo que en sentido inverso: un paisaje bíblico funciona como pretexto al galanteo (*Jesús y la Samaritana*).

Esta dualidad fondo/ periferia en la pintura nacional revela el temperamento neo-hispánico de los artistas de Cuba. Si bien a inicios de la década del 20 es un fenómeno débil, con la irrupción de la vanguardia adquirirá dos momentos climáticos, primero con Fidelio Ponce, después con René Portocarrero.

Como niño maldito, Ponce nos confunde, o juega a confundirnos. En *Tuberculosis* y *La familia* (ambas de 1934) crea unidades paradójicas con un nivel de sutileza conceptual, de pericia técnica, sin duda clásico en el arte cubano⁴. *La familia*, de apariencia conservadora, «anclada» en la tradición del bodegón español y el retrato colectivo holandés del siglo XVII, sirve al artista para citar paradójicamente la iconografía occidental y para autoretratarse, convirtiendo el cuadro en alegoría de su credo estético.

Con *Tuberculosis*, Fidelio accede al símbolo por caminos inesperados, crea una «dialéctica del blanco». Esas mujeres desechas y reprimidas, uniformadas con trajes blancos, simbolizan el antídoto a la contaminación toda vez que se revelan como advertencia fatídica a las miradas enfermas.

En ciertos paisajes del pintor cubano está —bajo/ al lado de lo amable de las cosas— lo ambivalente, lo podrido. Compone una marina de tonos delicados, en potencia encantadora, pero ante el placer de nuestra retina interpone un ramaje oscuro, inmenso, que se quiebra. De esta forma el artista sanciona el sentido banal de la imagen y nos recuerda la frágil condición humana (*Veleros*, 1938). Su pesimismo barroco quedará también disimulado en *Peces* (s/f) por el dinamismo de las ramas y lo cambiante de oros y platas.

Uno de los aspectos que colocan a Ponce de León en la excepción de casi toda la pintura cubana es su interés reiterado por lo religioso, sobre todo por el tratamiento que tiene lo religioso en sus cuadros. Él es el primero entre

³ Mañach, Jorge. *El Arte y la Literatura en Cuba*. Club Cubano de Bellas Artes, La Habana, Cuba, 1935.

⁴ Véase mi ensayo «Ponce: la unidad paradójica» en *Revolución y Cultura*, La Habana, N° 5, 1995, p. 41.

nosotros que consigue (con excelencia) la *emancipación* del sentimiento piadoso, la inspiración mística de las figuras y situaciones retóricas que tradicionalmente debían graficar tales emociones. Aquí se encuentran las bases de la revolución iconográfica, sobre todo de orientación hispano-cristiana, que se está operando en el arte cubano actual desde fines de la década del 80 y que hoy día tiene gran importancia en las obras de artistas noveles como Esterio Segura, Reinerio Tamayo, Lázaro García, entre otros.

En virtud de lo anterior, el artista se tomará la licencia de *des-sacralizar* lo legalizado históricamente como «sacro» o, a la inversa, colocar «aura» a lo que se presupone —por normativa o costumbre— «laico», «pagano». *Los niños* (1938) muestra este proceder último; aparentemente desembarazada de la religión, la obra asume todo un simbolismo universal de raíz cristiana.

Veamos ahora el primer procedimiento: la des-sacralización de «lo santificado» y «lo solemne». Más que la presentación de monjas, *Novicias* (s/f) es el «retrato» de algún rincón de sacristía. Parecen más bien estatuas de vestir comunes en nuestras iglesias desde el siglo XVIII. Estatuas que se llaman *de vestir* porque sólo en ellas están modeladas por el artista la cabeza, las manos y los pies; el resto del cuerpo, formado generalmente por una armazón de madera, se viste con ricos trajes. Cuando vemos estos maniqués como trompos inflados desde dentro, con pequeñas cabezas cianóticas, ridículos escapularios, no estamos seguros de encontrar algo cristiano o edificante.

A veces complica más las cosas. Hay obras donde sacraliza-desacraliza a un tiempo. Esto produce una suerte de mareo espiritual en el espectador. Hay un Cristo (*Cristo*, 1935) que emerge del vacío, en pleno centro de la madera; tiene el silencio, la majestad de los iconos de Bizancio. Este Cristo muestra —a un lado de la vertical que centra la cabeza— un rostro que se derrite con la lentitud de la cera. De un lado la reverencia, el temor; del otro el desafío, la profanación. Esta profanación de la imagen de Cristo se hace enfática cuando Ponce raya el soporte para significar con tres líneas el tradicional halo divino. El uso de este gesto extrapictórico —lo repetirá— denota gran desenfado ante el concepto mismo de la creación y un deseo de poner en crisis la imagen como entidad representativa e histórica.

El gran poeta cubano José Lezama Lima en un ensayo hasta hace poco inédito⁵, refiere la «manera desleal de Valdés Leal» utilizada por Ponce para tratar temas bíblicos. Ve en ello un aspecto radicalmente diferenciado para su época. Arte romántico, interrogante, esquivo de presentaciones que viene irrumpiendo —según Lezama Lima— en un problema de cultura, pues aparece como trompetero de una revolución por venir, como posibilidad reconciliadora de estéticas contrarias. ¿Acaso Lezama quiere significar para la pintura en Cuba que el arte ponciano es una bisagra entre la visión ochocentista finisecular y la visión radicalmente moderna (vanguardista)?

⁵ Se trata de «Pintura de sombras» editado por la *Gaceta de Cuba*, primavera de 1992 y antologado en *Fascinación de la memoria*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993, p. 49.

El arte de Fidelio Ponce está situado en una zona de lucha/ juego entre la emotividad naturalista y la conceptualidad abstraedora moderna. Una obra que rozando esa zona que denominamos «abstracción» necesita del modelo figurativo-realista para producirse. Un arte paradójico repito, de doble naturaleza. Quiere contradecir las «verdades absolutas» de la tradición (la realidad, la representación, la historia...) y sin embargo teme penetrar en esa «nada» compleja que supone lo abstracto en su acepción radical. De ahí nace su especial iconografía: lejana, difusa, torturada, a punto de diluirse. Si bien no arrasa con la realidad, la representación, la historia, sí las problematiza, las pone en entredicho. Su propuesta artística siempre se ubica en los bordes, en la sugerencia y la amenaza del cambio.

