

Las artes plásticas cubanas en el exterior

Carlos M. Luis

La intención de este trabajo no es ofrecer una lista más o menos completa de todos los artistas cubanos llegados de Cuba a partir de distintas fechas o formados en el exterior durante los casi cuarenta años de duración del proceso revolucionario cubano. Tampoco estoy interesado en someterlos a una coreografía generacional o de estilos. Quisiera, más bien, pintar un fresco de apariciones generacionales a partir de acontecimientos o publicaciones especiales. Prefiero que aparezcan en ese fresco artistas que, por razones lamentables, son desconocidos o casi desconocidos en Cuba. Ello, sin embargo, no quiere decir que borre la presencia de algunos «maestros» de la vieja guardia (por largo tiempo también ignorados) que fuera de Cuba continuaron trabajando, y en muchos casos superando sus obras del pasado.

Por otra parte, queda la presencia de artistas que se marcharon de Cuba a partir de finales de los años 80, y que decidieron, después del derrumbe del campo socialista en Europa oriental, quedarse en distintos países y, finalmente, en su gran mayoría, arribar a las playas de Miami. Mencionaré este hecho, porque ha traído cambios de orientación en las relaciones artísticas de la llamada «capital del exilio», pero esquivaré —en lo posible— mencionar sus nombres porque son más que conocidos para el lector de estas páginas.

Primer escenario: la década de los 50

Cuando la Revolución hizo su entrada en la historia de Cuba, otra revolución de menor envergadura —observada por muy pocos espíritus alertas— también estaba teniendo lugar en la cultura. La década de los 50 —que merece un examen crítico—, había sido testigo de profundos cambios en la expresión artística y literaria. Esta se debatía entre definirse como cubana o alcanzar otro horizonte definitorio de carácter universal. Nunca se profundizó realmente en ese hecho. Pero, sin duda, existió entre los jóvenes poetas y demás artistas, un cierto deseo de superar lo que hasta ese momento representaba la vanguardia: Orígenes y sus pintores, más otros artistas no pertenecientes al famoso grupo, pero sí obedientes a un orden de cosas que la vanguardia anterior —que naciera en los años 20—, había comenzado a desarrollar a partir de esa fecha. Fijémonos, por lo que tiene de importancia para este trabajo, en las artes plásticas.

A principios de los años 50 surge un movimiento artístico y se fundan varias revistas que, en más de un sentido, le disputaron a Orígenes la indiscutible preponderancia que ejerciera sobre la vida cultural de aquella época. En lo que respecta a las artes plásticas, el llamado Grupo de los 11 cuestiona, por primera vez en Cuba, los fundamentos mismos de una tradición pictórica que había presenciado su gran eclosión a finales de los 30 y en los 40. Aquellos pintores y escultores fueron en búsqueda de otras soluciones que no llevaran el sello de lo cubano que Cintio Vitier había tratado de definir en sus magníficas conferencias impartidas en el Lyceum, y posteriormente publicadas bajo el título de *Lo cubano en la poesía*. Mientras Cintio nos abría un paisaje externo e interno de lo cubano (en plena dictadura batistiana, habría que añadir) los artistas del Grupo de los 11 vieron en la pintura abstracta, gestual, o en la practicada por el grupo Cobra, los elementos de un nuevo lenguaje cuya hermenéutica exigía otra mirada sobre lo cubano. Ahí comenzaron a entronizarse en Cuba los elementos de una nueva y más agresiva vanguardia, que vio el nacimiento de dos revistas: *Ciclón*, resultado de una ruptura interna en el grupo Orígenes, y *Noticias de Arte*. Esta última aunaba las diversas corrientes del arte abstracto (el expresionista, el gestual, el concreto, etc.) y exaltaba, además, la pujanza de una nueva arquitectura que hacía florecer por doquier construcciones del más avanzado estilo moderno. Una organización con un carácter político de izquierda, Nuestro Tiempo, también vio la luz en aquella época y en sus salas se ofrecieron exhibiciones —una dedicada al Grupo de los 11—, conferencias, y

otras actividades, inspiradas en la vanguardia artística de su momento. Así las cosas, a mediados de la década comenzaron a surgir otros artistas que, con el correr del tiempo, estuvieron destinados a confeccionar otro lenguaje plástico —esta vez, en su mayoría, fuera de Cuba.

Al triunfar la Revolución, en medio de un proceso de cambios como el que someramente he señalado, la primera publicación importante en el campo del arte sería *Pintores cubanos*, con textos de Oscar Hurtado y Edmundo Desnoes.¹ El libro, publicado por Ediciones R, brinda un panorama que permite deslindar los distintos campos de expresión a que he venido aludiendo. Comienza con los pintores «clásicos» de la vanguardia de los años 30 y 40, para continuar con los «rebeldes» de los 50, hasta brindar algunas muestras de los artistas que comenzaron a despuntar a mediados de esa década, sin vínculo alguno con los grupos rebeldes de su generación. Estos pintores, como ya veremos, insistieron, en su mayoría, en la figuración pero bajo otras líneas estéticas.

Los años tempranos de la Revolución, de profundas crisis, fueron el primer puente por donde comenzaron a cruzar una serie de pintores (algunos con becas del Gobierno Revolucionario) a otras tierras, de modo que estos crecieron y se formaron fuera del ámbito nacional.

París, en primer lugar

La llegada a París, a principios de los 60, de pintores como Angel Acosta León, Jorge Camacho, Joaquín Ferrer, Roberto García York, Julio Herrera Zapata, Guido Llinás y Gina Pellón,² marcó en ellos el desarrollo de una maduración, que ya había comenzado en Cuba. Cuando en 1985 presenté en el Museo Cubano de Miami —que a la sazón dirigía— la exposición «Diez artistas cubanos en París»,³ se vio a las claras las diferencias de percepción entre esos artistas y los formados en los Estados Unidos, específicamente en Miami. ¿En qué consistían esas diferencias? En primer lugar, en el hecho de que los pintores «parisinos» provenían —salvo el caso de Guido Llinás, miembro del Grupo de los 11— de unas orientaciones estéticas logradas individualmente, y yo diría que instintivamente, frente al reto del abstraccionismo que el Grupo de los 11 había lanzado. Esto significó, en cada uno de ellos, la búsqueda de un lenguaje pictórico basado en la figuración, ya sea interpretada bajo la óptica cubista (Agustín Fernández, Herrera Zapata), surrealista (Jorge Camacho), u otras tendencias más eclécticas. Examinemos de cerca a algunos de ellos.

Aunque Agustín Cárdenas (Matanzas, 1927) tuvo un breve paso por los 11, su mirada fue encontrando, en París, las formas que había logrado configurar todo un proceso iniciado por el surrealismo, desde Jean Arp hasta Henry Moore. Insertado dentro de ese mundo, Cárdenas prosiguió ampliando su universo (sin olvidar el que tenía que ver con su origen africano, como lo demuestran sus tallas en madera) hasta crear sus grandes mármoles y bronce bajo la atenta observación de los surrealistas —Breton en primer lugar y más tarde José Pierre—, quienes escribieron textos capitales sobre su obra. Algo similar le ocurrió a Jorge Camacho (La Habana, 1933), cuyos intereses plásticos en Cuba iban encaminados a encontrarse con un mundo poético —el de los surrealistas— que, al fin, lo adoptaron como uno de los mejores representantes de ese movimiento. André Breton también escribió sobre su obra, así como otros escritores situados dentro de la tradición esotérica de «ver» la pintura, como René Alleau o Bernard Roger. Joaquín Ferrer (Manzanillo, 1929), por su parte, fue descubierto por otro surrealista: Marx Ernst, quien no dudó en brindarle sus credenciales. La obra de Ferrer comenzó entonces a exhibir sus laberintos y paisajes interiores bajo el preciso sentido de la estructura y la sutileza del color. Gina Pellón (La Habana, 1926), en cambio, fue descubierta, en parte, por Lam y Matta, pero además por el grupo Cobra. Su obra oscila entre la espontaneidad que ejemplifica las obras de ese grupo, y una sabiduría que le permite manejar magistralmente su amplia gama de colores. Roberto García York (La Habana, 1925) ya había mostrado sus exquisiteces en el libro *Pintores cubanos*. Lo que hizo entonces fue proseguir por esa vía enriqueciendo su teatro de

apariciones mediante el uso de una técnica minuciosa. Tal técnica llevaría a Ramón Alejandro (La Habana, 1943) a confeccionar un mundo donde maquinarias/juguetes brotan en unos espacios que últimamente ha poblado con variadas cornucopias de frutos y plantas tropicales. Ramón Alejandro vive actualmente en Miami y, desde la óptica que impone esa ciudad, ha querido «ver lo cubano», lo que lo ha hecho caer en un cierto exotismo *kitsch*.

Julio Herrera Zapata (Madrid, 1932; se trasladó a Cuba en 1939), es un caso distinto. Cuando llega a París, deja atrás una pintura que trataba de insertarse dentro de unos planos algo cubistas, como lo muestra su obra reproducida en *Pintores cubanos*. Abandona este estilo para entregarse de lleno a una pintura de alta intensidad erótica: el dibujo prevalece para subrayar los contornos de cuerpos desnudos entrelazados en posiciones amorosas. Otro caso es el de Angel Acosta León (Marianao, 1930), uno de los grandes pintores que surge en los años 60. La originalidad de su mundo (que ya se manifestaba antes de salir de Cuba) y el tratamiento pictórico, que lo lleva a confeccionarlo, lo sitúa en un plano aparte aún no visto con entera claridad, quizás por las trágicas circunstancias de su suicidio en 1964. Su obra en París fue también objeto de la atención de Matta, quien no dudó en darla a conocer. Queda, pues, la exégesis de su obra como un capítulo aún no cerrado en la historia de la pintura cubana.

Jesse Fernández (La Habana, 1925-París, 1986) se mueve entre sus cajas enigmáticas, sus dibujos necrológicos y sus fotos, sobre todo sus retratos. Viajero incansable, pudo lograr con su arte otros viajes interiores y regresar de cada uno de ellos con nuevos descubrimientos. Aunque no pudo formar parte de la muestra de los «Diez artistas cubanos en París», su obra está ligada espiritualmente a la de ese grupo de artistas. Por último, Guido Llinás (Pinar del Río, 1923) no ha hecho más que proseguir el camino trazado desde su militancia en el Grupo de los 11. Su reciente retrospectiva en Miami no brindó nada nuevo: la abstracción lírica o gestual sigue siendo su dominio.

Lo que someramente he expuesto hasta aquí es lo siguiente: el impacto de la atmósfera de París, aún bajo el influjo de los surrealistas, hizo que esos pintores (salvo el caso de Llinás) interpretaran la realidad como *sub especie poetica* —asunto que, como es sabido, el surrealismo puso en el centro de su mirada. Desde ese punto de vista, la obra de estos artistas se sitúa en una dimensión aparte y los hace algo extraños al gusto que prevalece en los Estados Unidos, país donde el surrealismo nunca llegó a encontrar una acogida inteligente.

De Miami y su generación

Si en Europa —a donde han emigrado, de nuevo, numerosos pintores y críticos de arte salidos de Cuba a partir del 80— las disciplinas clásicas aún prevalecen a pesar de las tendencias experimentales, en los Estados Unidos la dinámica de los cambios y el culto que genera, le han impuesto otras alternativas a la generación de pintores que comenzó a formarse en este país. Veamos algo de los comienzos.

Hacia fines del año 1963 se funda en Miami el grupo ACAPE (Asociación Cubana de Artistas Plásticos en el Exilio). Entre sus miembros se encontraban pintores de distintas generaciones: desde los «viejos» —Enrique Riverón y Rafael Soriano— hasta los más nuevos, como Baruj Salinas y Dionisio Perkins. El boletín de dicha organización comenzó a publicar textos críticos acerca de la pintura, reforzados poco después por el poeta Mauricio Fernández, quien le añadiría un contenido más literario y poético. Estos primeros intentos de agrupar una serie de artistas con la finalidad de realizar exposiciones, charlas etc., no concluyeron en un movimiento plástico definido. Poco después, la aparición de otros jóvenes como Emilio Falero y Rafael Consuegra, y la llegada a Miami del escultor Roberto Estopiñán y de José M. Mijares, estimularon la presentación de exposiciones colectivas, como las del Museo Metropolitano de Miami, en 1970. Tardó años, sin embargo, en madurar un idioma plástico que recogiera lo más avanzado que se estaba realizando en los centros artísticos estadounidenses. Miami estaba aún en proceso de convertirse en un centro artístico de alguna

importancia —lo que ocurrió, con sus altas y sus bajas, a partir de mediados de los 70, hasta alcanzar un grado de pujanza comercial en los 90.

La apertura de nuevas galerías de arte y el acondicionamiento de los museos a las realidades que venían produciéndose en esa ciudad, facilitó el trasiego de nuevas corrientes artísticas y el interés de muchos pintores —no solo cubanos sino también latinoamericanos— en lo que estaba convirtiéndose, a pasos agigantados, en uno de los centros comerciales más importantes entre los Estados Unidos y América Latina. Pero como «meca» espiritual y centro político del exilio cubano, la política agresiva de este en contra de Cuba alcanzó también una intensidad que afectó a las artes: pronto la censura hizo su aparición, coartando un intercambio libre de ideas a favor de una militancia incondicional contra el gobierno cubano. El famoso episodio (que duró tres años) del Museo Cubano, que sufrió ataques terroristas por defender el derecho garantizado por la Constitución estadounidense de exponer a artistas cubanos residentes en la Isla; o las más recientes censuras contra el pianista Gonzalo Rubalcava, la actriz Rosita Fornés o el crítico de arte Gerardo Mosquera, dan la tónica de un estado de cosas que tiende a crear una tensión entre lo que «se debe» decir y lo que «se permite» expresar en las artes y demás disciplinas culturales.

En los años 90, la nueva ola de pintores, escultores, etc., que vivían fuera de Cuba —en lo que se ha dado en llamar «el exilio de terciopelo»—, llegó en parte a Miami y puso sobre el tapete, de nuevo, esa misma situación, como veremos más adelante. A pesar de ello, se fue abriendo un espacio propicio para que diferentes artistas, principalmente de las nuevas generaciones, encontraran un lenguaje que iba incorporándose paulatinamente al que se venía haciendo en Nueva York, San Francisco o Chicago. Es decir, Miami pronto se engancharía al carro de una vanguardia dúctil a los manejos de unos intereses comerciales que, en el fondo, «producen» la llamada obra de arte.

Tras el fracaso de una «Bienal» de arte cubano, que se trató de organizar en Miami en 1978, se hizo obvia la falta de madurez organizativa y de otra índole de que adolecían las personas que tenían a su cargo los asuntos «culturales» de la ciudad. El Museo Cubano, propiciador de dicha Bienal, había sido fundado por personas que se acercaban a la realidad cubana con una mirada teñida de nostalgia hacia un pasado irreal. Esa lucha por «reconstruir» una Cuba inexistente, así como la necesidad de ir explorando críticamente la realidad cubana, se hicieron sentir en el seno del Museo como reflejo de los cambios que poco a poco iba sufriendo la composición demográfica de Miami. Durante ese proceso, algunas exhibiciones pudieron señalar nuevos caminos de expresión.

En 1984, el Museo Cubano le abrió sus puertas a la Generación de Miami como un intento de situar y señalar, al mismo tiempo, la existencia de un grupo de artistas formados en esa ciudad. Estos fueron adquiriendo una expresión que iba más allá del ámbito «provincial» que aún predominaba en los medios culturales. Revisando el catálogo de dicha exposición,⁴ todavía llama la atención la variedad de estilos. Examinemos a los artistas representados.

De todos ellos, Mario Bencomo (Pinar del Río, 1953) es el único que se sirve del expresionismo abstracto como medio para elaborar espacios sugerentes de una geografía secreta, y alcanzar valores poéticos gracias al uso que hace el pintor de las intensidades del color. En el otro lado del espectro, la obra de Fernando García (La Habana, 1945-Miami, 1987) se adentra en el conceptualismo, para caer en el espectáculo efímero de esa corriente, que solo algún que otro catálogo guarda en la memoria. Humberto Calzada (La Habana, 1947) se inserta dentro de la pintura de la nostalgia, comercialmente atractiva, aunque su última producción se ha despojado de los elementos ornamentales que hacen evocar a una Cuba lejana, para quedarse dentro de una arquitectura de pretensiones oníricas. Pablo Cano (La Habana, 1961) trata la escultura y la cerámica con la misma determinación que el dibujo, pero sin la voluntad de salirse de ciertos límites, aunque en una exposición presentada en la galería Meeting Point, en 1979, bajo el título de «Viva Tristán», mostró unos destartalados *frigidaire*s impregnados de humor. Emilio Falero (Sagua La Grande, 1947) explotó durante mucho tiempo una fórmula que le resultó propicia: la pintura dentro de la pintura, con innumerables combinaciones de

viejos y nuevos maestros en unos escenarios cuidadosamente trabajados. Recientemente ha continuado montando esos mismos escenarios, pero poblados de seres extraídos de su propia experiencia interior.

Juan González (Camagüey, 1942-Nueva York, 1993) nos presenta una extraña combinatoria: el sueño de la memoria compone un teatro barroco, cuyos escenarios muestran *flashes* de la isla soñada u otros escenarios de una gran intimidad poética, todos mediante una técnica mixta en la que prevalece un dibujo obediente a la más rigurosa tradición clásica. Después de haber mostrado ripios de fachadas de ciudades que parecen abandonadas, Carlos Maciá (La Habana, 1951-Miami, 1991) descubrió también lo teatral para representar —mediante una técnica impecable— a personajes traídos de la *Comedia dell' Arte*. Otra vez se emplea el dibujo como instrumento para lograr una disciplina dentro del variado conjunto de sus personajes. César Trasobares (Holguín, 1949) alcanzó fama, en la década de los 80, por sus «quinceañeras». Obras donde también lo teatral predomina, pero con intenciones críticas; sus «quinceañeras» se fijaron en un fenómeno cultural del exilio, con un indiscutible sentido del humor. Posteriormente, la obra de Trasobares ha estado más cercana al conceptualismo.

Queda, por último, la obra de María Brito Avellana (La Habana, 1947), quizás la más compleja del grupo. Sus construcciones representan el desconstruccionismo de un subconsciente que parece exigirle a la artista una visualización permanente. La interpretación de estos objetos puede llevarnos a largas disquisiciones que, por muy diversas que sean, siempre tendrán que llegar a un acuerdo: el carácter inquietante de los mismos.

De los diez artistas representados en aquella exposición, tres han muerto de SIDA: Juan González, Carlos Maciá y Fernando García. Su presentador, el crítico de arte Giulio Blanc —quien pertenecía a esa generación— también ha muerto. De los restantes, Mario Bencomo, María Brito y Emilio Falero parecen ser los que más se han preocupado por madurar su lenguaje. Por otra parte, la ausencia de dos pintores en dicha exposición produjo una inevitable polémica: Arturo Rodríguez y Baruj Salinas. Ambos artistas merecieron haber participado en ella, ya que, en aquella época, mostraban una indiscutible calidad en sus respectivas obras. Baruj Salinas (La Habana, 1938) es uno de esos pintores que han preferido hacer un recorrido personal por caminos que, para un observador superficial, parecían haber sido ya trillados. De un abstraccionismo que va nutriéndose de lo microscópico a lo macroscópico de la naturaleza, la pintura de Salinas se desplaza en medio de espacios que parecen haber sido entresacados de las mejores visiones de un Turner. Hay algo en su pintura que exige el entusiasmo panteísta ante la naturaleza: no en balde María Zambrano ha escrito bellas páginas sobre ella. Arturo Rodríguez (Las Villas, 1956), en cambio, se lanza por otros caminos. Para este pintor, la figuración es esencial a fin de transmitir una explicación de la existencia que le ha tocado vivir. Cuando exhibí su obra por primera vez en Meeting Point, en 1979, su preocupación no era el color, sino las formas primigenias que brindaban la estructura de los *comics*. Era, pues, una pintura que caricaturizaba dolorosamente la realidad. Con el correr del tiempo, comenzó a realizar su obra en grandes telas. A una intrincada composición le añadió una variada gama de colores, que crea espectáculos sobre la condición humana.

El impacto del Mariel

La exposición «La Generación de Miami» se inauguró en 1983. En 1980, ocurrió el éxodo por el Mariel, que trajo a Miami una serie de artistas de desigual calidad y alcance, como pudo verse en la exposición «Tercer Aniversario/Puente Mariel (1980-1983)»,⁵ inaugurada en Miami. El esfuerzo por encontrar un denominador común entre los artistas que se marcharon de Cuba durante aquel éxodo, creó el concepto de Generación del Mariel. Esta trató de alcanzar una vía de expresión a través de la revista homónima, fundada por Reinaldo Arenas y Juan Abreu, entre otros. Es necesario tomar alguna perspectiva sobre el impacto que tuvo aquel hecho en los medios artísticos de Miami.

Formado en Cuba, este fue el primer grupo de artistas, escritores, actores, etc., que llegó de un golpe a un Miami que ya iba formando su propia generación. Con otra mirada política, ética y estética, los llamados «marielitos» comenzaron a sondear el mundo artístico de Miami, obligando de paso a que nuevas galerías abrieran sus puertas, donde encontraron su puesto y posibilidad de nombradía. No voy a mencionarlos a todos. Quisiera, más bien, concentrarme en un solo nombre, en mi opinión el de más valor: Carlos Alfonzo (La Habana, 1950-Miami, 1991). Este pintor encontró, casi de inmediato, una acogida entusiasta por parte de críticos y coleccionistas. Se vio lanzado hacia una fama que su temprana muerte por SIDA interrumpió. Su fama vertiginosa opacó, sin embargo, a otros pintores locales, que trabajosamente, estaban buscando reconocimiento para su arte. Traigo a colación su caso por lo significativo que resulta. El repentino triunfo de Carlos Alfonzo me pareció paradigmático de un equívoco que acompañó el asunto del Mariel. Dos elementos intervinieron directamente: la transgresión sexual, especialmente la homosexual, —de la cual hicieron gala muchos de los «marielitos»— y el uso de la santería como fuente iconográfica. Aún no se ha estudiado a fondo la impresión que produjo el desenfado de una expresión erótica (que llegó a manifestarse en una forma agresiva y sin cortapisas en los dibujos de Juan Abreu o en las últimas novelas de Reinaldo Arenas) dentro de un medio todavía constreñido dentro de otra escala de valores.

En Carlos Alfonzo ambas corrientes, la erótica y la «santera», coincidieron, lo que favoreció su entrada al complicado mundo de galerías y museos. Cuando en 1987 el Museo de Bellas Artes de Houston realizó su famosa exhibición «Hispanic Art in the United States», Alfonzo fue el pintor escogido para ilustrar la portada del magnífico catálogo de la exposición.⁶ En su pintura ya se habían elaborado los signos que correspondían a la santería y, con ello, las bases de una interpretación nada crítica de su esencia, lo que favorecía, más bien, su carácter exótico, tan del gusto de un público *snob*. Bajo el influjo de la oleada del Mariel, el asunto «afrocubano» comenzó a convertirse, desde entonces, en objeto de manipulación por parte de artistas y críticos, quienes han visto en su manifestación la aceptación de un público en el fondo totalmente ignorante.

Por otra parte, la explotación del homosexualismo tuvo un carácter político, como pudo verse en el filme *Conducta impropia*. De repente, el exilio —cuyas raíces homofóbicas estaban sembradas en la Isla— se «compadeció» del homosexual perseguido en Cuba, codeándose a regañadientes con él, por lo menos hasta que el SIDA lanzara su mensaje de muerte. Si el homosexual fue «aceptado», la santería se puso de moda. El apartamento de Lydia Cabrera se convirtió en la meca de los recién llegados: todos querían fotografiarse al lado de la ilustre anciana casi ciega. Les había llegado su momento a los signos y altares que, sin discriminación alguna, comenzaron a proliferar en las obras de artistas otrora totalmente ajenos a la síntesis cultural afrocubana. Más de una dama del exilio pagó entonces buenas sumas de dinero para «hacerse santo», mientras que los santeros aparecían a diestra y siniestra. Así, en mi opinión, se creó un estado de confusión que perdura todavía, sobre todo en lo referido a la santería, que gozó de un nuevo auge tras el arribo, a fines de los 80 y principios de los 90, de los pintores del *exilio de terciopelo*. Después de su muerte, la pintura de Carlos Alfonzo parece haber ido alcanzando otro nivel. En la importante exposición «Cuba siglo xx, modernidad y sincretismo»,⁷ celebrada en España en 1996, su obra quedó injustamente olvidada.

Eclosión y madurez: las exposiciones «Outside Cuba» y «Cuba-USA: The First Generation»

La llegada de los artistas del Mariel, la eclosión de la llamada Generación de Miami, y de otros artistas formados en Nueva York, Chicago y otros lugares, junto a la presencia de algunos «viejos» maestros que en distintas fechas se marcharon de Cuba, comienzan a hacer sentir una fuerza expresiva (tanto en lo cuantitativo como en lo cualitativo) que habría de resaltar la importancia de estos a un nivel nacional. Una exhibición itinerante y el catálogo que la acompañó contribuyeron, a pesar de sus

omisiones, a este impulso. Me refiero a «Outside Cuba»,⁸ que se inauguró en la Universidad Estatal de Rutgers en 1987 y terminó en el Instituto de Arte de Atlanta, en 1989. Los organizadores dividieron en seis generaciones a los pintores cubanos residentes en el exterior de la Isla. Me propongo aquí señalar algunos que corresponden a las generaciones recientes.

En primer lugar, uno de los pintores cuya importancia ha ido creciendo, Luis Cruz Azaceta (La Habana, 1942), quien se podría identificar, sin entrar en análisis filosófico, como un posmoderno. Traduce una realidad en términos banales pero con fines muy distintos. Esa banalización posee, en el fondo, la trágica mirada de un Kafka o las interrogantes de un Henri Michaux. Por su parte, Julio Larraz (La Habana, 1944) hunde sus raíces en la tradición de los bodegones (Sánchez Cotán, sobre todo) y en ellos elabora una sintaxis de sorprendidos efectos visuales. Al igual que Azaceta, Pedro Pérez (Caibarién, 1951) le toma prestada a la iconografía de la cultura popular estadounidense una serie de ejemplos y con ellos compone un mundo de imágenes grotescas y agresivas. Paul Sierra (La Habana, 1944) también habla un idioma afín, ateniéndose a penetrar por las puertas que un Sandro Chia o Francisco Clemente habían abierto. Susana Sori (Camagüey, 1949) estimula su mundo a través del trazo: la línea en su obra cumple una función expresiva semejante a la nerviosidad que un André Masson le imprimió a sus dibujos.

Aunque prefiero no tocar el tema de la fotografía, —asunto que haría demasiado extenso este trabajo—, el caso de María Martínez Canas (La Habana, 1960) merece mención aparte. María «pinta» con sus fotografías, y crea unos microcosmos visuales que en un momento estuvieron relacionados con las breves e intensas composiciones musicales de un Anton von Webern.

La temprana desaparición de Gustavo Ojeda (La Habana, 1958-Nueva York, ¿1990?) dejó inconclusa una obra de peso: sus sombríos paisajes, así como sus vistas de Nueva York, responden a una tradición que tuvo en Cuba dos ilustres maestros: Fidelio Ponce y Rafael Blanco. Lydia Rubio (La Habana, 1946) es otra artista que integra lo teatral en obras de técnica mixta. Ultimamente aparece el paisaje cubano como un trasfondo algo forzado: la nostalgia es mala consejera a la hora de interpretar la realidad. Dos artistas salidos por el Mariel: Juan Boza (Camagüey, 1941-Nueva York, ¿1993?) y Gilberto Ruiz (La Habana, 1950) —el primero bajo el influjo de la santería y el segundo desarrollando temas de fuerte colorido humorístico—, cierran esta reseña. Los «olvidados» (de distintas generaciones) fueron muchos: Arturo Rodríguez, Tomás Oliva, María Lino, Joaquín Ferrer, entre tantos otros. A pesar de ello, esta primera exposición sentó las bases para otras retrospectivas, aunque de menor alcance.

La exposición «Cuba-USA: The First Generation» se abrió en 1991 en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, y se clausuró en el Museo de Arte de la Universidad Internacional de la Florida.⁹ En cierto sentido, continuaba la anterior y la ponía algo «al día». Lo que se descubría era la tendencia, ya criticada antes, a acentuar la santería como medio de expresión artística, asunto que fue agudizándose a medida que arribaban a Miami los pintores de la generación de los 80 que habían salido de Cuba. Algunos nombres, sin embargo, merecen ser mencionados. María Lino (La Habana, 1951) llegó a los Estados Unidos en 1954. Su estancia en este país no es, pues, consecuencia de una situación política determinada. Ha evolucionado de una pintura de carácter expresionista (no tanto por su técnica como por su temática) hacia la construcción de unos objetos en los que prevalece un espíritu de soledad y abandono. Después de su trágica muerte, el nombre de Ana Mendieta (La Habana, 1946-Nueva York, 1985) se ha convertido en objeto de culto. Su obra, de carácter conceptual, trabaja sobre todo con la tierra como elemento primigenio. Esta exposición le dedicó un importante espacio a la producción fotográfica, medio en el que se han destacado numerosos artistas jóvenes.

Algunos excluidos, pintores más recientes y la generación de los 80 en Cuba

Hemos llegado al punto donde comienzan a aparecer nuevos pintores o a ser descubiertos otros. Miami ha sido literalmente «invadido» por un buen número de artistas cubanos, quienes, a partir de la caída del campo socialista, comenzaron a vivir fuera de la Isla —México, España, Francia, Alemania, etc. Formados en muchos casos por las concepciones estéticas de Gerardo Mosquera (quien fuera para la generación de los 80 en Cuba lo que Harold Rosenberg para la escuela de Nueva York), estos fueron atraídos a Miami por su influencia económica. Muchos cambiaron su agresivo discurso político y se adaptaron a las exigencias del mercado capitalista. Este hecho provocó que nuevas galerías abrieran sus puertas, mientras que otras se reorientaban hacia la estética y los medios de expresión que los cubanos traían consigo. Como consecuencia, algunos coleccionistas comenzaron a adquirir sus obras, influyendo a su vez en la programación de los museos del patio. El cambio de actitud no se hizo esperar. Resulta ejemplar el caso de Tomás Sánchez.

Este pintor ya había sido descubierto por algunos coleccionistas desde que, estando aún en Cuba, ganó el premio Miró. Sus obras, adquiridas entonces a precios razonables, hoy han quintuplicado, por lo menos, su valor. Sin embargo, cuando en 1993 el Museo Cubano comenzó a preparar una exhibición, sufragada por la fundación ARCA, acerca de dos pintores cubanos —uno residente en Cuba y el otro fuera de la Isla—, nadie en Miami quiso exponer junto con el seleccionado por la junta de directores del Museo. Finalmente, un pintor residente en España, Manuel Puig, aceptó. El mismo Tomás Sánchez, desde México, tomó distancias con respecto a la muestra. Esta al fin tuvo lugar, aunque no sin los consabidos ataques de la derecha miamense, que acusaba a Tomás Sánchez de no haber «roto» con la Revolución. Cuando Sánchez decidió instalarse en Miami, todo el mundo de los coleccionistas corrió a adquirir sus cuadros. Sus precios comenzaron a fluctuar entre veinte mil y cien mil dólares.

A pesar de su popularidad, Tomás Sánchez mantuvo una discreta postura política, sin comprometerse a hacer declaraciones contundentes. Recientemente, decidió pasar el fin de año en La Habana. En Miami, un hecho así nunca pasa inadvertido; da ocasión a una ofensiva de vituperios y amenazas, más un consabido repudio por parte de críticos y algunos artistas. Pero nada de esto ocurrió. La razón fue sencilla: Tomás Sánchez es, hoy en día, lo que se llama en la jerga capitalista una *commodity*, es decir, una inversión que genera ganancias. Sus poderosos inversionistas no están dispuestos a ver sus valores desplomarse en el mercado, cosa que ocurriría si se desatara un escándalo en torno a su visita a Cuba.¹⁰

Otro aspecto interesante que muchos de los artistas que en Cuba practicaron un arte «contestatario» se enfrentaron en Miami con un dilema: ser fieles a su rebeldía denunciando las injusticias del capitalismo o las contradicciones del exilio; o, sencillamente, acomodarse a las exigencias del mercado sin abandonar sus respectivas técnicas. Este los hubiese ignorado de haber continuado la misma rebeldía que habían mostrado en Cuba —hecho, dicho sea de paso, que les sirvió para montar un atractivo tinglado en el extranjero. La opción fue la segunda. De ahí, en gran medida, la acogida favorable que tuvieron. Estéticamente, sin embargo, el carácter experimental y de búsqueda de soluciones alternativas a la creación plástica tradicional tuvo su impacto en ciertos medios ávidos por incorporarse a un lenguaje de distinto alcance formal. A reserva de una indagación más completa y profunda sobre la presencia en Miami de una generación de artistas que en Cuba ya habían logrado nombradía universal, me limito a mencionar ambos hechos como paradigmáticos de un momento que puede calificarse de tránsito en el ámbito cultural de la ciudad.

Pasemos ahora a la mención de algunos pintores que han logrado atención crítica más reciente.

La obra de Vicente Dopico (La Habana, 1945) fue ignorada durante un largo período. A pesar de ello, no dejó de ir madurando hasta alcanzar, en estos tiempos, una solidez lograda por una conciliación entre un grafismo de fuertes rasgos y formas, en su mayoría sensuales, dentro de espacios trabajados con un rico sentido del color. Demi (Camagüey, 1955), en cambio, ha popularizado su mundo de muñecas que nada tiene que ver con el cosmos infantil de los juegos. Apariciones autobiográficas, estas

muñecas pintadas a partir de una técnica luminosa, vienen de otro mundo a perturbar el nuestro. Miguel Padura (La Habana, 1957) busca una respuesta «fotográfica» de la realidad partiendo de su interpretación simbólica. Personajes que anidan en su memoria aparecen en espacios que trascienden el paisaje común, transformado en una extensión onírica de la realidad que continúa siendo pintada dentro de la más estricta disciplina clásica. Jorge Pantoja (La Habana, 1963) procura sedimentar en su obra un doble mensaje visual e intelectual: sus imágenes van acompañadas de palabras, integradas en un contexto espeso y fatigoso de colores mustios. Juan Carlos García Lavín (La Habana, 1956) experimenta actualmente con una serie de montajes enigmáticos, después de haber logrado, con una pintura monocroma, unos paisajes tormentosos a los que no es ajena la mirada de Turner. Aunque bajo apariencia abstracta, la obra de José Iraola (Cuba, 1961) se desarrolla en formas que sugieren un mundo orgánico recortado previamente y ensamblado después, a la manera de los *collages*. Luis Marín (La Habana, 1948) se ha preocupado últimamente por elaborar toda una mitología personal presentada, con rica gama de colores, dentro de abigarradas composiciones. En los laberintos de Julio Antonio (La Habana, 1950), o en sus figuras ancestrales, hay un pintor de visiones inequívocas, que no parece estar interesado en darle tregua a quien se adentre en uno de sus laberintos y tropiece con uno de sus totems. Heriberto Mora (Vereda Nueva, 1965), uno de los que más prometen de las nuevas generaciones, asienta su obra en el rigor del dibujo, que pasa desde las convulsiones de Goya hasta las de Schiele. Por otra parte, en sus grandes óleos y sus recientes trabajos sobre papel, topamos con una pintura despojada de la tentación colorista, para quedarse con un lenguaje que transmite los oscuros «adentros» que recorrieron al maestro español y al austríaco.

No es posible concluir un trabajo de esta naturaleza sin hacer mención de algunos de los «viejos» maestros que continuaron trabajando fuera de Cuba y experimentaron, en algunos casos, cambios notables.

Dos pintores, algo «trabados» en este proceso, resultan difíciles de situar. En primer lugar, Fernando Luis (Santiago de Cuba, 1928-Miami, 1983). Su repentino fallecimiento privó a la pintura cubana de uno de sus artistas de más aguda mirada. Dibujante y colorista, había en sus composiciones un comentario, cargado de humor negro, de los valores de una sociedad que él veía con sorna. Falleció en los momentos en que su obra pasaba por un *impasse* y nos dejó algunas interrogantes que aún no han recibido respuesta. Su amigo Hernán García (La Habana, 1935) no ha logrado el reconocimiento que se merece, a pesar de que últimamente ha profundizado su visión de las cosas mediante una técnica equilibrada entre la composición y el color. Su serie sobre las sillas crea una teatralidad inquietante que el pintor ha sabido explotar con agudeza.

Entre estos maestros que han continuado trabajando fuera de Cuba habría que señalar los siguientes: Cundo Bermúdez (La Habana, 1914), Mario Carreño (La Habana, 1913), Alfredo Lozano (La Habana, 1913-San Juan, P.R., 1997), Enrique Riverón (Cienfuegos, 1912), Felipe Orlando (Quemados de Güines, 1911), Daniel Serra Badué (Santiago de Cuba, 1914-Nueva York, 1966), Osvaldo Gutiérrez (Matanzas, 1917-Miami, 1997), José Mijares (La Habana, 1922), Rafael Soriano (Cidra, 1920), Roberto Estopiñán (La Habana, 1920), José I. Bermúdez (La Habana, 1922), Agustín Fernández (La Habana, 1928), Hugo Consuegra (La Habana, 1929), Rolando López Dirube (La Habana, 1928-San Juan, P.R., 1997), Tomás Oliva (La Habana, 1930-Miami, 1997), Zilia Sánchez (La Habana, 1930).

Es imposible detenerme en cada uno de ellos. Pero creo que merece la pena destacar algunos cuyas obras pasaron por intensos cambios fuera de Cuba. Agustín Fernández, en primer lugar. De un colorismo estructurado dentro del cubismo, este pintor se enfrentó con otro mundo monocromo (sobre la base de grises, blancos, ocre sobre todo) pero haciendo resaltar formas de erotismo, únicas en el proceso de la pintura contemporánea. Gay García se ha convertido en uno de los escultores más importantes de su generación, a pesar de lo escaso de su obra. Rafael Soriano abandonó el abstraccionismo concreto para adentrarse en unos espacios que sugieren también una mirada de fuerte contenido erótico. Zilia Sánchez es otra artista que ha trabajado el erotismo mediante el uso de unas telas moldeadas que representan las curvaturas de los cuerpos desnudos. José I. Bermúdez, después de

su etapa cubista en Cuba, trabaja actualmente un fino abstraccionismo cercano a la gestualidad de las caligrafías japonesas.

Conclusiones

He intentado, en la medida de lo posible, pintar un fresco del arte cubano fuera de la Isla. El asunto, como podrán adivinar los que han leído estas páginas, es demasiado complejo. Esa complejidad no solamente consiste en la variedad de estilos, generaciones entrecruzadas, fechas de salida de la Isla, etc., sino, sobre todo, en la ignorancia de un conocimiento totalizador del arte cubano, el que se produce dentro y fuera del país. Sabemos demasiado bien por qué ha sido así. Recientemente, una de esas señoras millonarias que fungen como «árbitros» de la «cultura» del exilio, declaró públicamente que no coleccionaría pintores cubanos que vivan en la Isla. Como posee gran influencia en las instituciones culturales de Miami (y hasta de Nueva York), se deduce de sus declaraciones que hará todo lo posible para que la pintura cubana que se produce en la Isla continúe siendo ignorada, a no ser que el pintor decida «dar el salto», en cuyo caso sus «faltas» le serán perdonadas. Ese estado de cosas, donde quiera que se mantenga, no puede ser calificado sino de suicida para la cultura cubana. En cambio, pasos como los representados por *Temas* abren un camino nuevo, el único posible para unificar un espíritu actualmente disperso.

Notas

1. Oscar Hurtado y Edmundo Desnoes, *Pintores cubanos*, Ediciones R, La Habana, 1962.
2. Agustín Cárdenas ya se encontraba en París, mientras que Ramón Alejandro, Agustín Fernández y Jesse Fernández pronto se instalarían en esta ciudad.
3. Carlos M. Luis, *Diez artistas cubanos en París*, Ediciones Museo Cubano, Miami, 1985.
4. Giulio V. Blanc, *La Generación de Miami*, Ediciones Museo Cubano, Miami, 1983.
5. Alberto de Lama y Juan Clark, *Tercer Aniversario/Puente del Mariel* [catálogo], F.A.C.E., Miami, 1983.
6. *Hispanic Art in Latin America*, textos de Jean Beardsley, Jane Livingston y Octavio Paz, Museo de Bellas Artes, Abeville Press, Houston, 1987.
7. Varios, *Cuba siglo xx: modernidad y sincretismo*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas, 1996.
8. Ricardo Pau-Llosa, *Outside Cuba: Contemporary Cuban Visual Artists*, Universidad Estatal de Rutgers, Nueva Jersey, 1988.
9. Varios, *Cuba-USA: The First Generation*, Fondo del Sol Visual Arts Center, Washington D. C., 1991.
10. Me he extendido en este episodio porque me parece significativo de la atmósfera que se ha formado tras la presencia en Miami de una serie de artistas, escritores, etc., con una agenda política y estética que no se aviene con la que tradicionalmente se venía practicando en esta ciudad.