EL NUEVO ARTE CUBANO EN LA ENCRUCIJADA

Roldán Esteva-Grillet

Hace cinco años se presentó una exposición colectiva del nuevo arte cubano en el Museo de Artes Visuales «Alejandro Otero», de Caracas, bajo la curaduría de Gerardo Mosquera. La misma exposición viajó luego hacia Bogotá. A pesar de una estadía previa del crítico para dictar una serie de conferencias sobre crítica, investigación y, especialmente, dar a conocer la vanguardia cubana con lujo de diapositivas y éxito de público, la confrontación de las obras en un museo no dejó de causar desasosiego y hasta franca duda en torno a la autenticidad del movimiento. ¿Cómo era posible que Cuba permitiera ya no la

existencia y desarrollo de un arte de vanguardia, sutil e inteligentemente crítico del status socialista, sino, lo que es peor, su divulgación en el exterior? Era como decirnos: ahora que los países del socialismo real (léase órbita soviética) han vuelto al redil de la sensatez democrática y capitalista, henos aquí liberados de la temible represión stalinista (*remember* Hungría 1956, Checoslovaquia 1968), manteniendo la fe en el cambio en un mundo descreído y a la deriva.

Como el ave Fenix, el arte cubano renacía de sus cenizas, esas que quedaron de los tres momentos claves de su modernización: los veinte y treinta con Amelia Peláez y su asimilación de las primeras vanguardias europeas; los cuarenta y cincuenta con René Portocarrero y su expresionismo costumbrista, junto a Wilfredo Lam y su revelación afrocaribeña a través de Picasso y de Bretón; los sesenta, primera década de la Revolución, con la irrupción de las artes gráficas, apoyadas en el *pop art* y el fotorrealismo, en función de un arte comunicativo e ideológico.

A principios de la década del setenta, dos críticos de origen argentino y trayectorias opuestas: Damián Bayón (historicista, formalista) y Marta Traba (socióloga, militante) coincidía en Austin, Texas, en un encuentro sobre «La autenticidad del artista latinoamericano», en cuanto a reconocer los logros cubanos en el campo de las artes gráficas. Ambos críticos destacaban el principal mérito: la modernidad del lenguaje plástico. Un ensayo rotundo de la estadounidense Susan Sontag, con excelentes reproducciones de los mejores posters, ya entonces piezas de colección, vino a ratificar esa valoración de la originalidad revolucionaria cubana en la traumática y compleja relación del arte con la propaganda. Los ejemplos históricos, degradantes tanto del arte como del artista, vinculados al fascismo, al nazismo, al realismo socialista de imposición soviética del que no se salvó ni el muralismo mexicano, parecían lejos de tentar a los burócratas y artistas de la isla caribeña.

La década del setenta, implicó una consolidación del poder y una disminución de la libertad dentro de la revolución. Se pretificaron las imágenes románticas de los héroes, todo se hizo descarada propaganda y cualquier desvío de las normas o asomo de crítica significó proceso e inculpación. Un mayor control ideológico se implantó en el sistema educativo aunque el aparato cultural premiara novelas y películas de significativo aliento revolucionario.

Aquella euforia inicial que aunó en torno a Cuba, la intelectualidad progresista de varios continentes, empezó a declinar hasta los enfrentamientos y desafectos. Pero un Mario Vargas Llosa perdido ante la forzada confesión de Heberto Padilla, había un Julio Cortázar reconciliado, el mismo que quebrara una lanza por un autor mantenido en la penumbra: José Lezama Lima.

Una paradoja fundamental se vivía en el campo del arte: un sistema de enseñanza muy moderno, que abarcaba no sólo todo el país y todas las clases sociales, sino los tres niveles (Instituto Superior de Arte, 1976); una retroalimentación asegurada mediante la contratación de los graduados para tareas de diseño o de enseñanza; una libertad económica para poder dedicarse al arte de manera espontánea sin las compulsiones del mercado puesto que el Estado vela por la comercialización; finalmente, una asunción de las formas artísticas como vehículo de ideas, de propuestas, de *agit-prop* modernizada. Añadamos, una lúcida preparación intelectual, reacia a los cartabones, las censuras, los oportunismos.

Antes que estallara la lógica y fragante contradicción entre esa enorme capacidad crítica, ese deseo vehemente de comunicar e intervenir en la transformación de la sociedad, y el control burocrático disfrazado de defensa a ultranza de lo conquistado y tutelaje del público ineducado, se dio una apertura refrescante hoy recordada con nostalgia y asombro. La

década del ochenta, considerada por economistas y politólogos como perdida para el resto de América Latina, por el retorno de las dictaduras y por el endeudamiento, bien puede ser considerada por los cubanos como una década ganada para una nueva modernidad en sus artes plásticas. Como en las modernizaciones anteriores, aquí se tomó lo que circulaba por el mundo desde los setenta (el arte conceptual, el *minimal art*, el *performance*, los neo-expresionismos, etc), para aplicarlos a esa ansia de renovación crítica.

Era la visión desacralizadora, con humor e ironía, de la retórica comunista, de las consignas, de los héroes, pero también del juego con los estilemas de la cultura popular urbana y hasta con las propias manías y frustraciones. Artistas pioneros como Bedia y Juan Francisco Elso (entre el primitivismo y el minimalismo) se verían pronto sobrepasados por una generación inmediata formada por Kcho, Ibrahim Guerra, Glexis Novoa, Eduardo Ponjuan y René Francisco, entre tantos más integrados en grupos o a título individual, interesados por igual en la desmitificación de Fidel Castro. Algunos de ellos, los menos, se encuentran hoy asilados en los Estados Unidos (Arturo Cuenca, Tomás Esson, Rogelio López Marín «Gori»); otros, los más, radicados temporalmente en la Ciudad de México, pero todos enfrentados a la ingrata tarea de sobrevivir del arte. El movimiento, para mayor confusión, contó y cuenta con el apoyo crítico y teórico de compañeros de generación, también universitarios, duchos en semiología y antropología cultural además de estética marxista y materialismo dialéctico... Para la reconstrucción del fenómeno debemos por fuerza hoy examinar los textos de entonces y los que siguen produciendo autores como Gerardo Mosquera, Desiderio Navarro, Coco Fusco, Orlando Hernández, Oswaldo Sánchez y Tonel. Ojalá, podamos algún día conocer los textos opositores en una buena antología universitaria con estudio previo.

La apertura implicaba la aceptación de uno que otro

apatrida involuntario en busca de sus raíces (Ana Mendieta) y, en general, un aflojamiento de las actitudes defensivas para mejor integrarse a un movimiento internacional, sin por ello abandonar la propia circunstancia: la sociedad cubana con todo su proceso de transformación. Definitivamente, ya no era un arte de celebración sino de reflexión y autoironía. El afán comunicador y desquiciador de los jóvenes artistas, imbuidos de la convicción de la utilidad del arte como propuesta ideológica, hacía de las mismas exposiciones auténticos *performances*. En este sentido, se llevaban por delante al resto de los medios (radio, TV, prensa, cine) imposibles de separarse del más estricto oficialismo.

En ese clima de libertades, tomadas y cedidas, es natural que se dieran excesos comprensibles en perspectiva; no todos tenían igual talento para la denuncia con arte. Así mismo, las censuras y presiones, cada vez más sistemáticas al final del período, no tocaba a todos por igual. Aunque el aire se fuese enrareciendo al punto de cerrarse opciones y espacios. ¿Cómo explicarse, entonces, que ese arte era ahora promovido y sostenido, directa o indirectamente por el oficialismo cubano? La respuesta revela un pragmatismo casi cínico, con algo de ingenuidad de las partes involucradas, Estado-artistas, por consiguiente.

Antes que todo, debemos tener en cuenta que el recrudescimiento de la crisis económica, debido tanto al largo bloque estadounidense como a la pérdida de los mercados socialistas, la caza de divisas se impone a la razón, sin mirar mucho purismos ideológicos, poco menos que veleitarios en las actuales circunstancias. Así pues, promuevase en el mercado internacional del arte las obras de todos los artistas que tanto están dando qué hablar, aun cuando pongan en duda o en ascuas lo absoluto e irreversible de la Revolución. Por otra parte, una generación de artistas, producto de un sistema sofisticado de enseñanza, de innegable talento y gran sensibilidad social y

política, resulta imposible de silenciar (recuérdese el juego de la pelota escenificado como forma de protesta por el cierre de una exposición); pues désele facilidades para expresarse con mayor libertad, pero lejos de la eventual contaminación de nuestro pueblo, todavía creyente. Si el arte cubano actual está siendo solicitado por importantes instituciones y coleccionistas del exterior, entremos nosotros en el negocio (se dice el burócrata) y hasta permitamos que uno que otro artista (previa invitación del país interesado) viaje, exponga, venda, se instale y afronte la sobrevivencia en el capitalismo; pero, eso sí, nuestra será la mayor ganancia económica e ideológica (por la libertad concedida a la crítica) y, a la larga, en la nueva situación socio-cultural a menos que viva de penosos recuerdos ese arte cambiará indefectiblemente. Veremos diría el galerista o coleccionista si cuando pase la moda por obras de arte moderno cubano de implicaciones ideológicas no celebrativas, y la sociedad cubana regrese al *redil de la sensatez democrática y capitalista*, esos artistas tendrán el mismo valor.

Como dice el refrán, lo bueno, si breve, dos veces bueno, y así son las vanguardias. Su destino es y será el cambio de gusto, la irrupción de nuevos motivos y formas de percepción, el enfrentamiento institucional, la diáspora, el domesticamiento y la museificación.

HEMEROGRAFIA

BLANC, Guilio V. (sin título; en inglés). Catálogo de exposición *La isla en peso*. Galería Nina Menocal, México D.F., enero-febrero 1993.

_____. «The brave new world of Glexis Novoa», Catálogo de exposición *El poder: continuación de la etapa práctica*. Galería Nina Menocal, México D.F., abril-mayo 1993. (Incluye entrevista de Nina Menocal a Glexis Novoa).

FUSCO, Coco. «Diario de Miranda: el arte en Cuba, crónica de desencuentros» en el suplemento dominical *La Jornada*

Semanal del diario *La Jornada*; México D.F., 29 de noviembre de 1992.

HERNANDEZ, Orlando. «José Bedia: introducción a una cosmografía», Catálogo de exposición *La isla en peso*, Galería Nina Menocal, México D.F., enero-febrero 1993. (Incluye entrevista de Nina Menocal a José Bedia).

DE LA FUENTE, Jorge. «La joven plástica cubana: ética, estética y contextos de recepción». (Ensayo fotocopiado de su curso *Taller de crítica* en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., abril-julio 1993).

ELIGIO, Antonio (Tonel). «Querer no es poder» Catálogo de exposición *El poder: contaminación de la etapa práctica*, Galería Nina Menocal, México D.F., abril-mayo 1993.

MOSQUERA, Gerardo. «El éxodo de la intelectualidad cubana desangrará la cultura», en el suplemento dominical *La Jornada Semanal* del diario *La Jornada*, 28 de junio de 1992. (Incluye entrevista de Angélica Abelleira a Gerardo Mosquera).

_____ . «Arte cubano actual». Catálogo de exposición en el Centro Cultural de Arte Contemporáneo, Fundación Cultural Televisa, México D.F., junio-octubre 1992.

SANCHEZ, Oswaldo; MOSQUERA, Gerardo; MEDINA, Cuauhtemoc; BLANC, Guilo V. y FUSCO, Coco. «Dentro y fuera: Cuba, insite & out», edición monográfica de la revista *Poliester: Pintura y no pintura*. Nº 4, México D.F. invierno 1993.

SCOTT, Fox, Lorna. «Differents lies», Catálogo de exposición *Arte y confort: Ponjuan y René Francisco*. Galería Nina Menocal, México D.F. abril-mayo 1993. (Incluye entrevista de Nina Menocal a los artistas).