

—∞— PEDRO ÁLVAREZ: UN NARRADOR DE HISTORIAS CUBANAS —∞—  
KEVIN POWER

Cuando nos hayamos ido, la piedra parará de cantar

Abril, abril  
Se hunde en la arena de los nombres

W.S. Merwin

*La muerte de Pedro Álvarez ha supuesto la pérdida de un amigo íntimo, —divertido, vital, inteligente—, y la pérdida de un artista cuya obra ocupa un lugar significativo en el contexto del arte cubano de los años noventa. Álvarez formó parte de la generación que Gerardo Mosquera denominó “mala hierba”, la que crece y florece en cualquier suelo, y también más formalmente El nuevo arte cubano. Este arte nuevo desarrolló estrategias para reasentarse dentro del arte contemporáneo, adoptando posturas que permitieran a sus artistas diferenciarse de la generación que les precediera, y que incluyeran un distanciamiento del elemento antropológico y etnológico en las obras. En esta nueva realidad, los artistas se enfrentaban a una creciente invasión de críticos y curadores internacionales, quienes veían en Cuba la última gema de la ya deslustrada diadema de las ideologías utópicas, que rápidamente comenzaba a desvanecerse, y en su arte una inyección de energía nueva capaz de contrarrestar la hegemonía norteamericana. En resumen, en los noventa cambiaron radicalmente las reglas del juego, y el mundo del arte se dispuso ávidamente a readaptar los paradigmas cerrados de su historia, al reconocer que la globalización de la economía implicaba, asimismo, una globalización del mercado del arte, y que la inclusión de artistas del Tercer mundo y la periferia sería una operación, no sólo políticamente correcta, sino sumamente rentable.*

*La mayoría de estos jóvenes artistas de los noventa eran cultos e intelectualmente agudos, gracias a su formación en el ISA<sup>1</sup> (si bien Álvarez, por su parte, procedía de San Alejandro, la otra escuela de arte de la Habana), pero todos ellos se habían desilusionado políticamente. Durante esta década viajaron mucho y tuvieron la oportunidad de acceder a textos críticos y al sistema de galerías. ¡Se espabilaron apresuradamente! Estos artistas procedían de familias mayormente creyentes en la Revolución, especialmente en su sistema educativo, del que sus hijos tanto se habían beneficiado, pero los artistas eran descreídos y su ironía crítica a menudo se iba transformando en cinismo, atrapados en el deterioro del Periodo Especial.<sup>2</sup> Este periodo traumático comenzó a fines de los ochenta y aún continúa en el presente, no obstante ha habido notables fluctuaciones en sus patrones de conducta. Un proceso agotador y destructivo que ha dado lugar a una nueva clase social, el nuevo rico, que ha acentuado dramáticamente las diferencias entre “los que tienen” y “los que no”. El Periodo Especial<sup>3</sup> ha sido el compañero invariable de estos artistas, quienes han habido de enfrentarse, desde muy jóvenes, al problema de tener que “resolver” (encontrar una solución para cualquier cosa, para todo, diariamente).<sup>4</sup>*

*Pedro Álvarez —junto a Carlos Garaicoa, Tania Bruguera, Henry Eric, Douglas Pérez, Saidel Brito, Toirac, Ezequiel Suárez, Los Carpinteros, Luís Gómez, Fernando Rodríguez y Sandra Ceballos— fue un actor clave en todo este cúmulo de circunstancias. Esta generación de artistas permaneció en la isla (en su mayor parte, aunque Álvarez se trasladó a España a finales de los noventa), mientras que la generación precedente había emigrado a Miami o México, huyendo desesperadamente del ambiente claustrofóbico que allí se respiraba (Bedia, Esson, Castaneda). La generación de Álvarez se quedó por una serie de razones mezcladas entre sí: volvieron a introducir el componente social en el arte en un gesto crítico con el régimen, deconstruyendo así las circunstancias ideológicas, sociales y culturales. El arte contemporáneo se hallaba solo en este empeño, pues los demás medios oficiales de comunicación estaban controlados por el gobierno: prensa, revistas, literatura, etc. Todo ello derivó en una situación paradójica en la que el gobierno se debatía cambiando su actitud de forma errática, inseguro de qué medidas tomar respecto de los frutos obtenidos por estos artistas. Por un lado, el Nuevo arte cubano llamaba la atención sobre los logros culturales del régimen y su tan envanecido*

sistema educativo. Pero por otro, sin embargo, su producción era radicalmente crítica con el sistema que la había engendrado.

*La obra de Pedro Álvarez aglutina la historia cultural, ideológica y sociológica, haciendo un comentario irónico continuo que desinfla los clichés dominantes y los mitos nacionales. Utiliza la técnica del collage, a veces como medio artístico en sí, pero sobre todo como ensamblaje de imágenes de diversas fuentes en el espacio de un cuadro. Robert Duncan ha señalado que el collage es el lenguaje más importante de la última parte del siglo XX, por cuanto propone una forma de reunir distintos referentes y de crear un nuevo tejido intertextual, además de proporcionar un registro del modo en que filtramos la experiencia y acumulamos actitudes. Al fin y al cabo, la historia social cubana se puede entender como un collage de presencias solapadas: la presencia norteamericana, la de la Revolución y la de los rusos. Y la obra de Álvarez se puede interpretar como un intenso deambular por entre el flujo y reflujo de la marea cotidiana, que es la vida en Cuba, la reconstrucción y orquestación de una narración irónica y paródica que engloba la raza, la identidad nacional y la ideología. En un país donde lo político siempre ha prevalecido sobre lo económico, los problemas se han hecho crónicos. Álvarez produce un ensamblaje irónico donde cada elemento ha sido cuidadosamente escogido para crear tensiones interrelacionadas entre la ubicación, el color y el significado. Emplea eslóganes revolucionarios, publicidad norteamericana, Cadillacs y descapotables que hablan de la pérdida de un estilo de vida, representando simbólicamente, a la vez, el cambio de régimen, el desastre arquitectónico soviético y el vasto panorama de la cultura cubana, desde la literatura del XIX, hasta su particular y atractiva historia del arte. Son bagatelles fragmentarias que construyen una vida y que conforman su contexto visual.*

*Su obra es una maraña de referencias de naturaleza alegórica, en contraste con la muestra más típica del arte modernista tardío, que juegan con la distancia que separa al signo de su significado. Álvarez trabaja imágenes confiscadas, una apropiación que critica tanto la situación social como el arte basado en la originalidad. Al hablar de alegoría me refiero al sentido que Craig Owens definió en su ensayo “the Allegorical Impulse”<sup>5</sup>: “La alegoría aparece en respuesta a un sentido de distanciamiento. A lo largo de su historia ha operado en la brecha entre el presente y un pasado que, sin la interpretación alegórica, no habría tenido derecho a redimirse. La convicción de que el pasado es remoto, y el deseo de redimirlo para que sirva en el presente, son sus cometidos principales”. ¡Álvarez, sin embargo, escudriña la historia reciente con una sonrisa picarona!*

*Quisiera observar más de cerca el abanico de posibilidades, paradojas y excentricidades, de flujos y desplazamientos que para Álvarez constituyen el tejido del Caribe. Álvarez se ocupa de su indeterminación inestable, de la incertidumbre que tan intensamente lo caracteriza, del orden y desorden que habitan en todas partes como fenómenos generados mutuamente. En Las dos partes de nuestra cultura cuestionan Occidente (1993), vemos un pequeño diablo afrocubano y un gallego sentados en la orilla del mar, con su almuerzo de picnic y un Studebaker de 1958. El escenario natural parece copiado de uno de los paisajes del oeste americano de Albert Bierstadt.<sup>6</sup> Los personajes del cuadro parecen estar conversando sobre el declive de Occidente, como si fuesen discípulos directos de Spengler. Sus identidades estereotipadas son inamovibles. El gallego representa al emigrante español, y el diablo es el Ireme, que en el folklore afrocubano aparece vestido de gruesa arpillera o de materiales multicolores estampados con dibujos geométricos, y un sombrero de pico con ojos bordados. Lleva campanas alrededor de su cintura y tobillo, para asustar a cualquiera que se interponga en su camino, y normalmente porta una planta amarga en sus manos. Utilizando un lenguaje que ha sido definido por distintos procesos históricos, Álvarez insiste en que la cultura cubana ha llegado al límite, y que sobrevive en forma de hermosa puesta de sol en una playa tropical. Los dos hombres parecen sugerir con ironía que sus antepasados europeos y africanos son responsables de esta situación, aun cuando se ven felices y no es extraño, pues el carro manifiesta su rango ¡y su salvo regreso! Cecilia Valdés y la lucha de clases (1995), invoca la raza y la lucha de clases —temas prácticamente tabú en la ideología de la revolución— con Cecilia, heroína de la novela del diecinueve fumando un puro, y dos gnomos bailando, que representan al trabajador y al capitalista, figuras extraídas de la obra de Marcelo Pogolotti.*

*En el trabajo de Pedro Álvarez, el collage no tiene una función meramente estética sino también mordazmente crítica. En On Vacation (1995), pinta sobre reproducciones de obras artísticas arrancadas de catálogos: imágenes producidas mecánicamente que, a los ojos de Álvarez, han llegado a representar el éxito y estatus, en un acto de repetición infinita que finalmente confiere a la obra su realidad. Las de esta pieza son imágenes dispuestas formalmente, explotando el color y los elementos dinámicos para crear el ritmo general de la obra. Pinta la superficie con pigmentos transparentes para así garantizar la visibilidad del collage, y que las reproducciones retengan el mismo valor que la imagen de la superficie. Del mismo modo, en A Brief History of the Cuban Painting (1999), las escenas pintadas, sacadas de imágenes litográficas del siglo XIX<sup>7</sup> estampadas en las etiquetas o cajas de puros, se encuentran superpuestas sobre los elementos del collage. En otras palabras, se produce una inversión deliberada en virtud de la cual las imágenes pintadas de la historia del arte son reproducciones, y ¡las reproducciones litográficas están pintadas a mano! Estas escenas codifican las relaciones de poder económicas, políticas y raciales que coexisten en la sociedad cubana, además de revelar los patrones de conducta que permanecen constantes en la sociedad contemporánea. Se trata de una observación irónica sobre las costumbres sociales que pone de relieve un arraigado racismo.*

*Álvarez se apropia de fragmentos para construir su argumento, pero sin privarse de los placeres de la pintura. En su colorida, pero ácida representación de un eslogan ideológico, cuyo mensaje es minado por la diferencia interpretativa, The End of U.S. Embargo (1999), lleva a cabo una relectura de Día de reyes en la Habana de Víctor Patricio Landaluce, encarándola con un niño conduciendo un camión de coca-cola, ¡dispuesto a financiar la fiesta, por así decirlo! El día de reyes era el único día que los esclavos negros de la Habana podían desfilan ante el gobernador. Álvarez recompone la escena con dos mujeres negras, reinas en Chevrolet de esta celebración cómica y dicharachera. Es justo recordar que Landaluce fue, no sólo el primero en representar a los negros en su pintura, sino un caricaturista irónico. Ambos atributos le convierten en una figura esencial para la imaginería de Álvarez. En su serie Cenicienta (1999), utiliza una vez más elementos costumbristas, mezclando escenas de la obra de Landaluce con fondos estilo Disney. A menudo cita su obra En la ausencia, reubicando a la doncella negra en un palacio Disney, así como El mayoral, que presenta a un capataz en una plantación de azúcar; y La Llegada al baile<sup>8</sup>, donde conserva el título, pero lo redirige hacia el cuento de Cenicienta, mostrando cómo sus protagonistas ocupan sus puestos en el baile, invadiendo la fiesta con su sola presencia.*

*Álvarez sabe que el arte cubano se ha construido en su mayor parte sobre lo popular, kitsch y vernáculo. Es una suerte de ironista Hogarthiano, como se desprende de su serie High, Low, Left, and Right (1997), en la que comenta sobre la manera en que las familias cubanas, tras la revolución, transformaron las casas de clase media en Miramar o Playa en kitsch cubano. Estas anomalías y rarezas fueron siempre el paraíso creador de Álvarez, siendo sus discursos retóricos preferidos la ironía y la parodia posmodernas. How Havana Stole from N.Y. the Idea of Cuban Art<sup>9</sup> se mofa del título de un texto crítico de la época.<sup>10</sup> En este folleto, Álvarez pega materiales distintos en collage, que obtiene a menudo de su propia obra. Para algunos utiliza la publicidad americana de los sesenta, en otros se sirve de la historia del arte (incorporando figuras del folklore cubano copiadas de las obras de Landaluce, tales como el diablo mongo o la mendiga, transpuesta frente a una mujer policía cubana contemporánea), o de escenas populares estampadas en las etiquetas de puros. Álvarez insiste en que la historia es un constante “cortar y pegar”.*

*Otra de las obsesiones de Pedro, tanto en lo tocante a las bribonadas que afectaban al arte cubano como a la economía en general, es la manera absurda de establecer el valor. El tema del dólar pasó a formar parte de su obra con su Havana Dollarscapes (1995), paisajes habitados por personajes de la cultura americana y cubana agrupados en un mismo billete, como si estuvieran unidos por medio del artificio y la artificialidad de una economía deshecha, y de las tragedias amargas de las situaciones cotidianas.*

*Pedro vivió los disparates de la economía cubana, que tuvieron consecuencias traumáticas para la vida de la isla: la introducción del dólar cubano, que no se podía cambiar fuera del país, el todopoderoso*

dólar americano, y el devaluado peso cubano. Al mudarse a Europa, amplió su campo para dar un vistazo a los billetes de países africanos que llevaban impresas felices ilustraciones de paisajes idílicos, y de africanos bailando que parecían calcadas de folletos turísticos. Billetes banales de un continente muriendo de hambre. Su *African Abstract* (2002) consta de seis paneles. Cada uno representa una moneda distinta (Somalia, Guinea, Senegal), y a través de ellas podemos ver huellas de imágenes de Tintín en el Congo, la clásica presencia colonial siempre subyacente. Las escenas superpuestas adoptan un lenguaje similar al del cómic, una suerte de Pop nacional africano. En ese mismo año produjo también una versión globalizada de los Dollarscapes, *The Romantic Dollarscape*, donde, según me reveló en una conversación: “Los títulos son ilustrativos: Ten, Twenty-Fifty. El icono del reverso, sea la Casa Blanca o el Departamento del tesoro, se constituye en el hito arquitectónico, fundacional de un paisaje casi romántico donde, como si del patio de su casa se tratara, conviven los héroes americanos correspondientes a cada billete, con múltiples figuras de apariencia exótica. Africanos, asiáticos y americanos en trajes autóctonos de fines del siglo XIX y principios del XX. Estos cuadros son una versión globalizada de la serie *The Havana Dollarscape Series* realizada y expuesta en la Habana en 1995”. ¡Aquí Pedro creó una verde y fértil imagen del neocolonialismo!

Álvarez es un pintor clave de este turbulento, problemático periodo del arte cubano, en que la necesidad de definir una postura distante y crítica con un gobierno débil éticamente, pero omnipotente en su contexto, se había convertido en algo primordial, nacido de las entrañas de sus artistas. En medio de la bisutería y la cháchara del arte contemporáneo, su obra destaca como la afirmación lacónica, hondamente comprometida, de un hombre vulnerable. Las “narraciones históricas” de Álvarez atribuyen significados al pasado reciente, más que descubrir en éste significados inherentes. Se ocupó siempre de repensar cómo conocemos la historia. Lo que veía a su alrededor quizá fuera sólo una imagen mental de lo que sentía dentro de sí. Su obra da forma —una forma inclusiva— a lo que existe a su alrededor, en sintonía con las tensiones entrelazadas de su época, y respaldada por éstas. Sólo me queda decir —y no estoy solo en ello— que le extraño profundamente, a él y a su obra.

(Trad. Elena G. Escrihuela)

<sup>1</sup> Instituto superior de las artes, donde se licenciaron talentosos estudiantes de danza, música, arte y teatro.

<sup>2</sup> Un eufemismo de la carencia de todo—desde gas hasta electricidad, desde papel higiénico hasta pasta de dientes, desde comida hasta cemento— salvo en el caso de aquéllos que se beneficiaban de la economía del omnipresente mercado negro.

<sup>3</sup> Power, K. (Ed.). *While Cuba Waits: Art from the Nineties*. (Santa Monica, CA: Smart Art Press, 1999); y *Cuba: Una Isla mental: Un Paseo por el Malecón*, (Torrevieja, 2007).

<sup>4</sup> Quisiera resaltar que en el laberinto de la economía cubana, el artista disfrutaba de una posición privilegiada por tener acceso al omnipotente mercado del dólar.

<sup>5</sup> Owens, C., *Beyond Recognition*. (Berkeley: Univ. California Press, 1992), 53.

<sup>6</sup> Tonel ha hablado del sentido de “paisaje” de Álvarez, que refleja la psicología tropical de la Cuba contemporánea.

<sup>7</sup> Sacadas de una copia de las Maquilleras cigarreras cubanas.

<sup>8</sup> La obra de Landaluce fue producida en un momento muy fértil de la cultura cubana. Fue el primero en introducir al negro en el arte cubano, si bien esta figura ya se conocía por el teatro como un personaje pasivo, que salvaguardaba los intereses coloniales y estaba en contra de la independencia. Por todo ello, su obra ha sido pasto para la ironía de Álvarez.

<sup>9</sup> *Pinspot #7: Pedro Alvarez (How Havana Stole from New York the Idea of Cuban Art)*. (Santa Monica, CA: Smart Art Press, 2000).

<sup>10</sup> Guilbaut Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art*. (Chicago: University of Chicago Press, 1983).