

NÉSTOR DÍAZ DE VILLEGAS
Cubano, demasiado cubano

Escritos de transvaloración cultural

© Néstor Díaz de Villegas, 2015

© Bokeh, 2015

Leiden, NEDERLAND
www.bokehpess.com

Fotografía de cubierta: © Delio Regueral, 2015

ISBN: 978-94-91515-28-6

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

GUSTAVO PÉREZ MONZÓN: UN RAYO DE GRIS

para Marisol Fernández Granados

1.

La historia del nuevo arte cubano es historia antigua, baste recordar que sus protagonistas nacieron a mediados del siglo pasado, en el período que hoy se conoce como *Mid-century*. Aquella otra Cuba, en la edad media del modernismo, tenía la mitad de los habitantes que la pueblan en la actualidad y vivía la última década –tal vez sin saberlo– de una república condenada al olvido.

Entonces, el nombre de la provincia de donde procede Gustavo Pérez Monzón era Las Villas, en alusión a las antiguas comarcas que la integraban. Hoy esa región, y la idea misma de «lo villareño», son un anacronismo. La nueva división política instituida en los años setenta convirtió a la ciudad de Sancti Spiritus en nueva sede provincial, lo cual presenta la primera dificultad a la hora de ubicar a Pérez Monzón. No menos difícil es explicar por qué el artista aparece, con sólo once años de edad, en un colegio internado, en el paradero de Lajitas. Localizar a Lajitas en los mapas tampoco es tarea simple: sólo encontraremos monótonos cañaverales y una escuela rural fundada en los años treinta por el presidente Gerardo Machado (1869-1939). Sin embargo, esa *terra incognita*, un no-lugar de la geografía simbólica, marca el kilómetro cero del «nuevo arte cubano». Hija del sistema educativo del Antiguo Régimen, pieza relegada de otro proyecto faraónico que aspiró a llevar la cultura a las áreas remotas del país, la escuelita machadista se metamorfoseó, con el advenimiento de la Revolución, en academia de arte. Por sus aulas desfilaron aquellos que integran la nómina del posmodernismo: Leandro Soto y Flavio Garcíandía, Zaida del Río y Gustavo Pérez Monzón.

Más allá de las mudables divisiones político-administrativas, es obvio que cualquier aproximación al arte cubano pasa por el conocimiento de «lo villareño», de su imaginería y su estética –para lo cual habría que empezar por entender que Las Villas, desde la perspectiva metropolitana habanera, fue y será siempre «el campo».

2.

De las múltiples transformaciones sociales ocurridas en Cuba bajo el nuevo orden revolucionario, tal vez la educación del campesinado sea la más sensacional. La formación artística del guajiro es la extensión de aquel proceso, aunque suele omitirse que se trata también de una ampliación de la cultura republicana. No hay un corte radical: Wifredo Lam, Carlos Enríquez y Amelia Peláez –por citar sólo algunos de los artistas coterráneos de Gustavo Pérez Monzón– son precursores de la renovación de los ochenta¹.

La Revolución entregó a las clases destituidas el acervo espiritual de la burguesía, las masas tomaron posesión de unos bienes que pasaban a ser patrimonio del pueblo. Significativamente, la nueva definición de «pueblo» excluía al propietario y al coleccionista cuyos tesoros culturales habían sido confiscados. La cuestión de dónde residirían los primeros alumnos de las Escuelas de Arte de Cubanacán se resuelve con una sola sentencia de Fidel Castro en diálogo con la prensa: «Los alumnos residirán en las antiguas casas de los millonarios²».

La educación del campesinado en los rudimentos de la alta cultura se lleva a cabo en las *locaciones* –por llamarlas de alguna manera– de la clase expropiada. Hay un proceso de incorporación y traspaso que a veces acompaña y otras veces supera el proceso

¹ Wifredo Lam (1902-1982), era oriundo de Sagua la Grande; Amelia Peláez del Casal (1896-1968), nació en Yaguajay; Carlos Enríquez (1900-1957), natural del municipio de Zulueta, tres localidades de la antigua provincia de Las Villas, hoy Villa Clara.

² Aparecido en *Unfinished Spaces* (2011), de Benjamin Murray y Alysa Nahmias, Ajna Films.

revolucionario. Ernesto Che Guevara se queja, en una carta al editor del periódico *Revolución*, de que se le cuestione por ocupar una casona de Tarará³. El cambio de escenarios es también un ensayo en movilidad socialista.

Característicamente, la carrera de Gustavo Pérez Monzón comienza en los antiguos predios de la escuela rural machadista, en Lajitas, y continúa en la villa del ex senador Santiago Rey Perna, en el barrio de Buena Vista, en Cienfuegos, donde operó la Escuela Provincial de Arte de Las Villas (EPA). La EPA contaba en el año 1967 con un claustro de egresados de la primera promoción de la Escuela Nacional de Arte (ENA). Convivían allí dos generaciones cuyo segundo hogar había sido el internado.

Es por eso que debería hablarse de revolución urbana y no de reforma en el caso de la primera transferencia de locales. El campesino recibe en herencia tres siglos de cultura burguesa junto con la infraestructura en la que se sustenta ese legado. Las mansiones son ahora laboratorios sociales, una transvaloración que va más allá de la simple operación redistributiva. El estudiante de extracción humilde llega a saber cómo es pasearse por los salones del oligarca, qué se siente al girar un picaporte de cristal y codearse con el mármol y el bronce. Parte del asombro que produce el refinamiento del nuevo arte cubano se debe a esa acción transvalorativa.

Las cosas perdieron parte de su encanto al pasar a ser un derecho del pueblo. El campesino descubre que el lujo no encubría un valor permanente y que la propiedad privada dejaba de ser un misterio al desvincularse de los privilegios de clase. El orden burgués era un engaño, una ilusión óptica. La distorsión de la perspectiva confería solidez al Antiguo Régimen, pero una vez desmontado éste, el nuevo ocupante de los escenarios abandonados sólo heredaba el vacío, no la sustancia del Poder.

³ Carta a Carlos Franqui, Tarará, 10 de marzo de 1959. En línea en <<https://cheguiajejemplo.wordpress.com/2013/09/26/carta-a-carlos-franqui-tarara-10-de-marzo-de-1959/>>.

La sustancia nunca regresaría; la Revolución significó, en la práctica, una separación de imagen y sustancia. La nueva situación afectó al arte, que debió asumir el rol sustantivo en el ámbito social: así la Revolución devino un hecho estético.

3.

La obra de Gustavo Pérez Monzón aparece en varias muestras colectivas de los primeros ochenta: *Pintura fresca; Volumen I; Sano y Sabroso; De lo contemporáneo; Trece artistas jóvenes*, etc. En 1981, el Museo Nacional de Bellas Artes organiza la única exposición personal suya en Cuba, *Serie A - Serie B*. La relevancia de Pérez Monzón fuera del país puede calcularse por un pasaje del libro *New Art in Cuba* (1991), del crítico germano-uruguayo Luis Camnitzer, y por su inclusión en el Salón de Mayo y la Bienal de París. Gustavo viajó a México en 1986 y, luego de un breve período tabasqueño, tomó residencia en el Distrito Federal. Actualmente reside en Itzamatitlán, Yautepec, Estado de Morelos, y es director del área de Artes Visuales del Centro Morelense de las Artes, en Cuernavaca.

En algún momento de su etapa cubana ocurre lo que podría llamarse la epifanía negativa de Gustavo Pérez Monzón: el convencimiento de que el arte no puede acceder a las zonas profundas ni explicar lo fundamental. Rastrear las causas del abandono, el escándalo de la renuncia de Pérez Monzón a continuar su obra –un *happening* que ha sido, posiblemente, el evento más analizado en la historia de la plástica cubana contemporánea– requiere una cierta dosis de psicologismo.

En este punto, la carrera de Pérez Monzón exhibe un insólito cariz martiano. He aquí a alguien que escoge la sinceridad antes que los afeites artísticos. Para Gustavo, el moralista a pesar suyo, el arte es vanidad, el rostro de la decadencia en la «ciudad grande». Esta actitud crítica, implícita en su diálogo con la cultura, está ausente en la práctica de sus contemporáneos. Se trata de la «angustia ética» que algunos atribuyen al artista José Martí y que asoma en Gustavo

como añoranza de un estado pueril de perpetuo aprendizaje⁴. Su obra queda cifrada en los años de internamiento escolar, cuando el niño interioriza la pulsión erótica para evitar ser castigado. Castigo y fruición desembocan en el formalismo –que, en su aspecto privado, según la clásica tesis de John Myhill, es «una expresión del miedo⁵».

El niño es el tercer elemento del paradigma alegórico revolucionario (los otros dos son el campesino y el obrero); pero el campesino ha cortado los lazos –debido al desplazamiento de escenarios que trajo la movilidad socialista– con su origen rural, y ahora sólo puede figurar en calidad de «criatura», vale decir: en la condición que le fue asignada dentro del proceso político. La eclosión de los ochenta es la exteriorización de un infantilismo: el artista pegado a la teta del Estado se entrega a una práctica narcisista, un arte por el arte que define la situación previa a la aparición del mercado.

Si el nuevo arte cubano hace patente el trauma de unas condiciones socioeconómicas excepcionales, la cura de la psicosis parece haber sido la salida al exterior y la correspondiente inserción del artista en el circuito comercial, algo que las autoridades culturales del momento no aceptaron, pero que los creadores ya vislumbraban. Para la economía libidinal, la «salida» fue el paliativo que dio libre curso a las tendencias mercantiles reprimidas. El niño, como productor de objetos de arte, entra al bazar de imágenes y completa así el proceso de ruptura e individuación.

4.

Existe un código similar al de Da Vinci, que podría llamarse el código de Pérez Monzón, el arcano que eludió a más de un comenta-

⁴ Carlos González Palacios (1953): «Valoración de Martí». En *Archivo José Martí. Número Homenaje del Centenario de su Nacimiento*. La Habana: Publicaciones del Ministerio de Educación, pp. 16-51. Por su parte, Fryda Schultz de Mantovani habla de «limpia congoja» en *Genio y figura de José Martí* (1970). Buenos Aires: Editorial Universitaria.

⁵ Citada en Palle Yourgrau (1999): *Gödel Meets Einstein*. Chicago: Open Court, p. 123.

rista: Gustavo se escurre y cae cada vez en otro ámbito y otra categoría. Que una obra parca, interrumpida y mal entendida logre atraer al público y cautivar la imaginación de los críticos tiene que deberse a la presencia de un mensaje cifrado (*uncrackable code*, código indescifrable, lo llama la curadora Rachel Weiss⁶), una clave oculta dentro de su aparente simplicidad.

La proverbial parquedad del artista lo convirtió en la esfinge de los ochenta: en el centro del laberinto estaba Gustavo Pérez, sonriente y sibilino, como el gato de Cheshire. José Ángel Toirac y Tania Angulo intentaron desentrañar su «aura», el misterio de una «inactividad artística» [sic] que había producido, casi automáticamente, «un mito». Con tal propósito, Toirac y Angulo concibieron, en 1989, una exposición que lograra lo imposible: hacer bajar a Gustavo a una sesión performática espiritual. El resultado fue *Gustavo Pérez Monzón: DieSiocho días*, celebración multidisciplinaria no muy diferente de las fiestas de santo⁷.

Luis Camnitzer ubica el famoso momento de crisis en 1983, seis años antes del evento *DieSiocho días*. Según el autor de *New Art in Cuba*, quizás una plática suya con el artista haya sido responsable del desengaño. En su libro *To and from Utopia in the New Cuban Art*, Weiss refiere que «Al conocer el trabajo de Pérez Monzón, Camnitzer le habló de la obra de Sol LeWitt, que él consideraba afín. De acuerdo a Camnitzer, encarar el hecho de que su trabajo no era “original” fue extremadamente traumático para Pérez Monzón⁸». Así queda establecido el mito de la «inocencia» de Pérez Monzón y, de paso, la de toda una generación de creadores formada en un supuesto aislamiento

⁶ Rachel Weiss (2011): *From and to Utopia in the New Cuban Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 24.

⁷ Galería Luz y Oficios, Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, La Habana, 1989.

⁸ «Camnitzer recalls that a conversation he had with Pérez Monzón in 1983 was at least partly to blame: on seeing the Cuban's work, Camnitzer explained to him about the work of Sol LeWitt, which he saw as related. According to Camnitzer, the confrontation with the fact that his work was not 'original' was extremely traumatic for Pérez Monzón». Conversación telefónica con el crítico germano-uruguayo Luis Camnitzer, diciembre 11, 2004 (Weiss 2011: 24, n 68).

artístico. La ingenuidad se convierte en conocimiento «traumático» a partir del encuentro con visitantes extranjeros como Ana Mendieta y Coco Fusco, o un poco antes, en ocasión de la asistencia de Gustavo a la Bienal de París. La narrativa del «nuevo arte», según los relatores de que disponemos, crea, de entrada, un nuevo problema: el contacto con las ideas de los maestros norteamericanos produce parálisis, lo opuesto de lo que debió ocurrirle al artista que entiende su situación.

Es posible que, más que las técnicas, los cubanos quisieran imitar un ambiente, el ubicuo *Zeitgeist*, el espíritu de la época. Cabe preguntarse dónde pudieron haber visto ese espíritu y cómo llegaron a asimilar las tendencias de un medio cultural del que estaban incomunicados por la cuarentena interna y el aislamiento impuesto desde afuera. Al parecer, lo habían atisbado –más que entendido, pues el texto estaba en inglés– en un libro que «no soltábamos», según recuerda Leandro Soto: *New York: The New Art Scene* (Holt, Rinehart and Winston; New York), del fotógrafo italiano Ugo Mulas, con textos del crítico Alan Solomon, publicado en 1967⁹.

Chamberlain, Lichtenstein, Noland, Rauschenberg, Stella, entran al aula por la ventana abierta en las páginas de Mulas y Solomon, un *rear window* que proporcionó vistas espectaculares de la metrópolis, escenas íntimas de los estudios, acceso a las galerías y un pase irres-

⁹ Leandro Soto, en intercambio de correos electrónicos con el autor: «Me acuerdo que no soltábamos el libro, pues entre otras cosas nos gustaban las imágenes de la ciudad y lo amplios que eran los estudios de los artistas en comparación con nuestras aulitas hechas en los cuartos de la casa...». Flavio Garciandía sitúa el libro en una fecha posterior: «Por alguna razón (inexplicable) en todas las escuelas de arte de provincia había un ejemplar de él, por lo menos desde 1973. No fue mi primer contacto con el arte de Nueva York, pero sí el más sustancioso. Incluso utilicé algunas de sus fotos para elaborar mi propia obra en ese momento (1973-1976); concretamente de Warhol, Duchamp, Stella. Posteriormente un amigo profesor lo robó de su escuela para regalármelo... con lo cual le hizo un daño irreparable a sus alumnos, pero aún así acepté el regalo. El mismo día que me lo trajo, el fotógrafo Grandal me lo pidió prestado, lo abandonó en un taxi, y se robó otro ejemplar no sé de dónde para devolvérmelo. Una vez tuve la oportunidad de hablar con Jim Dine y le comenté que gracias a ese libro había tenido el primer conocimiento de su obra. Él y Ugo Mulas eran grandes amigos, me dijo».

tricto a los *happenings* (en la portada, dos policías del NYPD dispersan una fiesta en la *Factoría* de Andy Warhol).

La historia del encuentro fortuito del nuevo arte neoyorquino y el estudiante de la escuela provincial es reveladora, y puede resumirse así: la fuerte participación de artistas norteamericanos en la Bienal de Venecia de 1964 –donde Rauschenberg había ganado el primer premio– llamó la atención del fotógrafo lombardo, que viajó a Nueva York con el propósito de captar la movida artística de la ciudad¹⁰. El espléndido libro, con 500 fotografías en blanco y negro, vio la luz en Italia y Estados Unidos simultáneamente, y es probable que sólo dos años más tarde ya existiera en la EPA el ejemplar que recuerdan Soto y Garcíandía. La cuestión de por qué *New York: The New Art Scene* aparece en una escuela villareña en el momento de máximo aislamiento político continúa sin respuesta, pero esa temprana influencia permite entender el arte de Pérez Monzón como otra paradoja de la educación socialista.

5.

Basta asomarse a *Milicias campesinas* (1961), de Servando Cabrera, y admirar la musculatura lírica de sus guajiros, y compararla con el formalismo de las primeras piezas de Gustavo Pérez Monzón, para darnos cuenta de que 1981, el año de la muerte de Servando y de la irrupción en escena de *Volumen I*, marca un momento de cisma. El siglo xx había dado alcance otra vez al arte cubano, y los «gérmenes de la enfermedad» de ese siglo, de que hablara el Che en su seminal

¹⁰ Alan R. Solomon (1920-1970), historiador del arte, director de museos y educador neoyorquino. Solomon fundó el Andrew Dickson Art Museum en la Universidad de Cornell en 1953 y fue director de esa institución hasta 1961. Ugo Mulas (1928-1973), fotógrafo italiano, célebre por sus imágenes de artistas y personalidades de la cultura mundial. Conoció a Alan Solomon y a varios de los artistas pop en la Bienal de Venecia de 1964. Durante sus tres viajes a Nueva York, entre 1964 y 1967, creó un extraordinario catálogo de imágenes del mundo artístico de esa ciudad.

ensayo *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965), venían a introducirse subrepticamente en la conciencia de los artistas¹¹.

La obra de Pérez Monzón es la secuela de la perturbación política y el primer síntoma de fatiga cultural revolucionaria. El creador toma distancia de lo pintoresco, renuncia al vernáculo, desespera del romanticismo y se plantea el problema estético dentro del «espíritu del tiempo» posnacional. Por haber sido formada en el contexto del exitoso programa de educación socialista, la generación de los ochenta se encontraba en posición idónea para negociar la entrada del decadentismo.

En Pérez Monzón, el *Zeitgeist* es la culminación ineludible de las tendencias sociales que conducían a una nueva época. La revolución se había establecido como *paideia*, un proceso intensivo de espiritualización circunscrito al ámbito de la niñez y la actividad pedagógica que, una vez cumplido, produjo obras de un refinamiento y una complejidad que iban más allá de lo previsto por las autoridades culturales.

La llegada de la decadencia anuncia que las fuerzas del mercado terminaron por imponerse a la candidez de la época heroica. El egresado de la Escuela Nacional de Arte es otro desempleado que sale a la calle para enfrentarse al Quinquenio Gris. La sospecha de diversionismo que pesaba sobre Pérez Monzón, Leandro Soto y Tomás Sánchez, justo en el momento de su graduación, les cierra prematuramente las puertas del emplazamiento laboral. Ese desvío —la crisis ideológica que define todo un período histórico— es el obstáculo formidable que conduce a la enajenación.

Gustavo en Guanabo es la viva estampa del desplazado. En una cabaña a pocos metros del mar crea algunas de las obras por las que lo celebramos hoy. El acento de esas piezas es abiertamente melancólico; su frialdad conceptual, toda una declaración de principios. Los materiales son tomados directamente de la playa: guijarros, trozos de conchas, cosas traídas por la resaca, vinculadas por redes de cuerdas. El artista aprendió de los tejedores: sus instalaciones son tarrayas

¹¹ Ernesto Guevara (1992): *El socialismo y el hombre en Cuba*. Atlanta: Pathfinder, p. 65.

extáticas, una práctica inclusiva que continúa hasta el presente en su colaboración con artesanos de Oaxaca¹².

Con Gustavo aparecen el orden y el número, pero también el caos, la cifra de la nulidad. Lo no-figurativo y lo inorgánico ocupan el centro del esquema. Las manipulaciones de cifras, hilos y cantos es chamánica, la iteración incita al conjuro. Lo mineral es la materia imantada que cobra vida gracias a la distribución geométrica. El guijarro es un *betilo*, la piedra sagrada. En su trabajo con niños, la roca sirve de soporte a un *ánime* pobre –heredero del «cinema anémico» de Duchamp– e introduce la idea del petroglifo mucho antes de las intervenciones de Ana Mendieta en el parque Escaleras de Jaruco: no es gratuito afirmar que, en la historia del arte lapidario, Ana es otra niña de Gustavo.

El Quinquenio Gris resultó ser la etapa más significativa en la cultura nacional, y no, como se creyó, el período rosa del primer fervor. Gustavo reclama para su paleta el tono de la época, la grisalla que Antonia Eiriz había descubierto casi dos décadas antes. La Revolución, que educó al campesino y socializó la cultura, produjo un excedente artístico –y la plusvalía era, esta vez, consecuencia de la masificación. Si el espíritu del tiempo se presentaba en talante melancólico se debía a que, después de todo, el origen revolucionario –los años de plomo de la guerra contra la dictadura– no estaba anclado únicamente en el fervor, sino también en la cólera y la bilis negra.

6.

Aun dentro del grupo de los ochentistas, Gustavo es una excepción, tanto por su manera de entender el hecho artístico como por la forma en que lo deconstruye. La abstracción desembocaba necesariamente

¹² En la actualidad, Pérez Monzón dirige la empresa Una línea de gis, con sede en Cuernavaca, fundada con la «intención de generar un acercamiento de artistas contemporáneos a los procesos tradicionales de algunas culturas de México...», y que «pretende promover tanto el trabajo de artistas emergentes como el de los artesanos» (<www.unalineadegis.com>).

en lo inexpresable y el pulso melancólico llegó a afectar la obra de sus contemporáneos, enfrentándola al vacío. Gustavo Pérez Monzón entra en escena como un rayo de gris, una constante artística. Toirac y Angulo han dicho que la obra de Pérez Monzón fue para ellos «comparable a las referencias del arte africano en el cubismo: el reconocimiento de unos códigos estéticos alternativos, más allá de la tradición¹³».

A nivel local, Gustavo excede cualquier influencia, ya sea de LeWitt, Lissitzky o Stella. El suyo es falso constructivismo: la numerología es la cuenta regresiva que arroja siempre un cero. «Ver la ciencia y la tecnología como fuentes de belleza y no como fuerzas enajenantes y deshumanizantes [...] habla ya de la realidad social de donde han surgido estos dibujos impecables», escribía el crítico Gerardo Mosquera en 1981, en la introducción del catálogo de *Serie A - Serie B*, la muestra que define el idioma de Pérez Monzón¹⁴. Pero, ni se trató nunca de «ciencia y tecnología», ni el dibujo era realmente «impeccable». Por el contrario, la precisión es una máscara, otro artilugio. El garabato, el rayón y el grafismo no buscan formulación exacta. Ese alfabeto viene del universo de la ilustración más que del «gran arte»; es el tic nervioso del posmodernismo que se introduce en la plástica cubana tan arbitrariamente como el libro de Mulas. En Pérez Monzón lo matemático cae dentro de la modalidad que el escritor Hao Wang definió como «cientismo», es decir, «la transferencia inadecuada de los métodos de investigación de las ciencias naturales, o físicas, a las disciplinas humanistas¹⁵».

Ciertos algoritmos están dados en el registro de la popularización; las operaciones lógicas carecen de validez en cualquier otro marco de referencia que no sea el estético. La serie *Configuraciones* (1982) –pieza clave de esta muestra– aborda de manera inocente el llamado método de los elementos finitos. Un mapa de presiones hace de cada punto un

¹³ José Toirac y Tanya Angulo, Gustavo Pérez Monzón (1989): *DieSiocho días*, Catálogo. La Habana: Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, marzo.

¹⁴ Gerardo Mosquera (1981), programa de la exposición *Serie A – Serie B*. La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes.

¹⁵ Hao Wang (1987): *Reflections on Kurt Gödel*. Cambridge: MIT Press, p. 224.

estado especial de la superficie. Aquí y allá reconocemos variaciones de la recta a partir de un salto de valor constante que cambia de posición (*Configuraciones lineales*¹⁶).

Así emerge una realidad soterrada, ajena a lo pictórico, recelosa del *kitsch*, distante incluso del humor negro de Flavio Garciandía en el *Catálogo de las formas malas*. El arte penetra en una zona poco estudiada, menos literaria pero mucho más cerebral: la exploración de la «jaula invisible» de que hablara el Che en el texto de 1965, y una de las rarísimas apariciones de lo cubano como cerco, cuadratura y celda. «Cuando una de esas equivocaciones se produce, se nota una disminución», advertía Guevara, en tono científico. «Por efectos de una disminución cuantitativa de cada uno de los elementos que la forman, el trabajo se paraliza hasta quedar reducido a magnitudes insignificantes». Es el alma del hombre bajo el socialismo, y el doble espejo de Pérez Monzón.

7.

El punto de llegada no es la «ciencia» en sentido newtoniano, sino la *scienza* según la entendieron Agripa, Ficino y Vico¹⁷. La especulación aritmética produce un sobrante místico; la geometría sucumbe a la Gematría, el método hebraico de permutación; lo metafísico emerge de los tableros de Guanabo de la misma manera que cinco siglos antes había aparecido en el romboedro de Durero. El ámbito de la representación queda fraccionado de acuerdo a una intención hermética; cada hilo responde a un atractor extraño. Ninguna celda está abierta a la integridad del plano: existe el cuadrado mas no el cuadro. Si Duchamp inventó los *Disks inscribed with puns*, Gustavo

¹⁶ Debo estas precisiones a una conversación con el matemático Alexander Reig Fadruga.

¹⁷ Enrique Cornelio Agrippa de Nettesheim (1486-1535), famoso escritor, alquimista, cabalista y nigromante alemán; Marsilio Ficino (1433-1499), médico y filósofo renacentista italiano; Giambattista Vico (1668-1744), escritor y filósofo napolitano, autor del tratado *Scienza nuova*.

concibe un tarot inscrito con trizas de IBM: su retruécano, a medio camino entre el talismán y el palíndromo, pertenece a la cábala de Cantor y Khunrath.

Cualquier otro lenguaje «cientista» serviría al mismo propósito. Cuando Buckminster Fuller, el poeta geómetra, afirma que el diseño es «un complejo de interacomodación y de interacomodación ordenada cuya omnintegridad de orden interacomodaticio sólo pudiera ser descrito como intelectualmente inmaculado¹⁸», está glosando al esteta de *Serie A - Serie B*. En el cruce del arte profano y el «Arte» en sentido filosofal se asientan las piezas de esta exhibición: Gustavo se dirige al visitante de la galería y, al mismo tiempo, a alguna entidad ubicada por encima, por detrás y más allá de ese espectador.

Quien considere críticamente estos trabajos verá que en ellos confluyen, entre otros temas, la idea del mosaico aperiódico del matemático Roger Penrose y la fábula del libro de las páginas de plata de Nicolás Flamel (1330-1418); es decir: lo alto y lo bajo, el «como es arriba, es abajo» del primer arcano del tarot. Las teselas de Pérez Monzón crean un texto mágico cuyas páginas, inscritas con acertijos esotéricos, proponen la eterna pregunta de si el arte es sólo oropel —el oro de los tontos— o si produce realmente algún tipo de elixir. Característicamente, Gustavo deja sin respuesta la interrogante: el suyo es un formalismo reacio a cualquier fórmula.

Por otro lado, el arte de Pérez Monzón es *cábala* en la acepción cubana de «letra» y albur. Los naipes del *Tarot* (1983) exhiben una gama cromática afín a la iconografía yoruba, cada baraja representa un signo, un camino y una señal de tránsito entre lo superior y lo inferior; cada golpe de dados es un tiro de caracoles, una charada. Las cartas 10 y 12 —la Rueda de la Fortuna y la Fuerza, respectivamente— llevan los colores de Oggún. La número 2 es un segmento de arco en rojo y negro, cifra cibernética de Eleggua. Las firmas bantú son sometidas a un proceso intensivo de abstracción, traducidas al idioma de lo museable, y las virutas de IBM sirven de intérpretes.

¹⁸ R. Buckminster Fuller (1975): *Synergetics*. New York: Macmillan, p. 15.

Esta obra cerrada, delimitada en el espacio y en el tiempo, aparece con el ímpetu de un hecho natural y concluye en una suerte de fatalismo. A pesar de haber demostrado su perdurabilidad y de seguir vigente al cabo de casi cuatro décadas, hay algo en ella de impermanente –y a pesar de su deliberación, algo también de fortuito. Fue un milagro que se conservara y que preservara la singular fragilidad en que estriba su fuerza. He aquí una obra en negro que descompone la luz en los elementos bajos y revela su estructura numinosa interna por una astuta operación de ocultamiento. La acción plástica ocurre hacia el interior, como si, en lugar de mostrar, el artista se propusiera escamotear (un teorema, una creencia). La tensión estalla por fin en operaciones cúbicas –tal vez *cubistas*– que requieren, como en Juan Gris y en Braque, de un oscurecimiento. Pérez Monzón corre una cortina de humo. Su obra es un espejo que proyecta la situación de grisura imperante e interioriza la melancolía del entorno.

8.

Por un gambito retórico circunvalar lo político: es lo que pretendieron tanto los ochentistas como sus críticos. El tema tabú en la Cuba del Segundo Congreso de Educación y Cultura no fue la experimentación –como bien señalaran los primeros historiadores del nuevo arte cubano¹⁹– sino lo que hoy se conoce como activismo. No hubo estilo cuestionado, hubo conductas cuestionables. La sospecha recae sobre el escritor o el artista que lea a Yogananda, practique el budismo o consulte el *I Ching*. La influencia del arte capitalista tampoco es reprobada –ahí están el neopop de Raúl Martínez y los monumentos patrios del fotorrealismo para probarlo–, sino aquel aspecto civil de

¹⁹ «Cuban art remained relatively open, even during the most doctrinaire periods and in those times when the West felt that Cuba had a Soviet dependent culture. While some limits were set during the late 1960s and 1970s, as in the case of artists Umberto Peña and Antonia Eiriz, these restrictions were not based on a rigid aesthetic credo». Luis Camnitzer (2004): *New Art of Cuba*. Austin: University of Texas Press.

la vanguardia que aspira a influir en la polis. Un juego de pelota al sol de la Plaza es mucho más peligroso que Sol LeWitt²⁰. Dada la coyuntura social en que emerge, el trabajo de Pérez Monzón recae, sin proponérselo, en lo ideológico.

Si al final de los setenta el círculo de compañeros de Pérez Monzón probó a jugar con el vacío, y fue amonestado, en su exilio de Jaruco el artista alcanza por fin la abstracción por el zazen. Allí descubre el «lugar y la fórmula» de su tiempo, y el lenguaje con que expresar unas contradicciones que en los otros quedan en la superficie, en lo declamatorio o lo literal.

El asunto comienza en la relación sui géneris del artista y el Estado en la sociedad socialista, del que es, explícitamente, la «creación». El artista es el «producto» del Sistema²¹ y, por tanto, el Sistema y su política devienen la impronta simbólica del arte postrevolucionario. Si el colectivismo dejó dividendos en algún campo fue en el de la cultura, único sector productivo donde aparece un excedente de valor. Karl Marx declara, no sin cierta malicia: «La mercancía es, en primer lugar, un objeto que existe fuera de nosotros, una cosa que, por sus mismas propiedades, satisface algún deseo humano. La naturaleza de ese deseo, o si, por ejemplo, se origina en el estómago o en la imaginación, no cambia nada²²». La especulación resurge en Cuba como un deseo reprimido, abochornado de sus propias tendencias. Es entonces que asoman los curadores y los coleccionistas. El marchante toca a las puertas de Cubanacán. Pérez Monzón cuenta cómo oyó por primera vez de labios de Ana Mendieta la expresión «mi obra», y

²⁰ «We organized a performance called “The Baseball Game” wich consisted of—since they no longer let us make art— then we would play sports [...] So, we organized a ballgame, and I think it was one of the most beautiful works of the whole movement of Cuban visual art because every artist who mattered in the whole country attended». Ruben Torres Llorca en Blake Stimson & Gregory Sholette (eds) (2007): *Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 138-39.

²¹ «Yo canto, yo practico música, yo forjo artistas, luego existo». Discurso de Fidel Castro aparecido en el documental *Unfinished Spaces*.

²² Carlos Marx, *El Capital*. Edición Kindle, 2013.

cómo ese posesivo (probablemente un anglicismo) afectó la manera en que valoró su propio trabajo a partir de entonces²³.

Si la obra de Gustavo Pérez Monzón señala el regreso del individualismo y si su valor está basado en el importe de una personalidad excepcional, entonces la célebre «renuncia» pudo haber sido otra estrategia artística. Sobre este tema existe un precedente crítico: según Jacques Derrida, la ambición del filósofo se presenta, de igual forma, como «una maniobra de dominación y, al mismo tiempo, de abdicación» que supera las ansias de poder del empresario y el político. «Hay una aventura de poder y antipoder, un juego de potencia e impotencia» que a veces, afirma Derrida, prevalece sobre las reglas del arte. No sería injusto ver aquí la derridiana «modestia poseída por el diablo²⁴» que algunos achacan a la delicada maniobra de Pérez Monzón.

9.

El destape artístico trajo un tímido renacimiento económico. No hay otro momento en la historia del arte cubano en que la obra de un grupo de individuos haya sido tan minuciosamente cotejada y examinada. El arte toma la delantera, es la primera actividad productiva en reivindicar su valor mercantil –y los pintores señalan el camino del éxito. Comienzan las subastas y las bienales. Tomás Sánchez cuelga en los despachos, junto a Servando Cabrera y otros contestatarios. El arte vuelve a Palacio, ingresa a la bolsa, frecuenta el mercado negro.

Los creadores saben que su existencia depende de ser descubiertos por el coleccionista y el comprador extranjero, y el arte cubano habla de la crisis nacional en el lenguaje de la transvanguardia: Consuelo Castañeda cita a Barbara Kruger; Garciandía adopta el acento de

²³ Conversación telefónica con el autor, diciembre 23, 2014.

²⁴ Jacques Derrida (1995): «Dialanguages». En *Points... Interviews, 1974-1994*. Stanford: Stanford University Press, p. 139.

Sottsass y Borofsky. Por la misma razón, Clemente, Golub, Immen-dorff y Haake son reapropiados en nombre de la patria. Esta tendencia llega al clímax durante la visita de Robert Rauschenberg a La Habana, cuando el descubridor es descubierto en el acto mismo de deslumbramiento. Nuestros aborígenes confunden al curador con una escaramuza diversionista: se disfrazan de buenos salvajes, al igual que en los albores del mito sus padres habían entrado en escena como buenos revolucionarios²⁵. Tal es el clima inestable y prometedor en que ocurre la obra de Pérez Monzón.

La Revolución aprendió de este complicado proceso. A fin de cuentas, los ochentistas no habían hecho más que apropiarse, con fines de lucro, el contenido estético de lo revolucionario. El arte de los ochenta sintetiza el proceso político y lo reifica [*verdinglicht es*]; luego lo mercantiliza, comercia con el valor museable de sus contradicciones: todo valor reside ahora en lo contradictorio. La política había agotado, para principios de los ochenta, su capital ilusorio, justo en el momento en que la movilidad socialista culmina en el éxodo del Mariel. La residencia del millonario devenida sede diplomática es una casona tomada, presa de la movilización caótica. Los ochentistas están obligados a operar en contrafactuales, en valores devaluados que no por ello pierden su capacidad especulativa. El artista existe plenamente dentro de la Revolución en tanto hecho irónico, mientras que la Revolución y su ironía devienen la materia prima del arte.

10.

El automóvil deja atrás la carretera Panamericana, se interna en los caminos vecinales del estado de Oaxaca, atraviesa pueblos con nombres como Santo Domingo de Yahuitlán, Huatla de Jiménez. El

²⁵ «On the occasion of Robert Rauschenberg's lecture during 1988, Aldito [Menéndez] sat in the first row staring at the speaker, clad only in a loincloth, with feathers on his head –an ironic commentary on colonial respect toward the international star...» (Camnitzer 2004: 182).

aguacero torrencial es un penetrable, un cuadro de Richter barrido por el limpiaparabrisas. Corren manchas de lodo, salpicaduras, brochazos. Otro relámpago, un bache, y cambia el panorama: el camino, el follaje y las lomas son una foto movida. Después, todo se recompone. Al final del terraplén aparece el pueblo de Teotitlán del Valle. La familia Sosa recibe a Gustavo bajo el cartel de *Manos zapotecas*, cooperativa indígena de tejedores asentada en Tlacolula.

Muchos años antes, el hombre de la barba que penetra en la casa de los tejedores cambió el rumbo del arte moderno cubano, pero aquella existencia parece estar separada de ésta por un abismo. Sólo la conexión más tenue vincula ambos mundos. México es para Gustavo lo que Abisinia para Rimbaud: hay mucho en común en las cartografías del desengaño. Las niñas zapotecas corren entre los telares, persiguen a un perro, juegan al escondido, entran y salen del cobertizo. Como director del proyecto colaborativo *Una línea de gis*, Gustavo examina tapetes, alfombras, tejidos; sopesa la lana, palpa los nudos, considera el carmín de cochinilla. En aquella otra vida, según los cronistas, Gustavo cubrió a una niña con un paño pintado a la manera de Stella²⁶. El nombre de la muchacha tapada era también Estela: el arte como juego infantil, *ludus puerorum*, o la ciencia alegre, otro de los hallazgos de Pérez Monzón. Su obra se apropió el tesoro de la niñez, jugó a la revelación y al encubrimiento en los límites de lo representable. La multiplicación de nombres y sintagmas arrojó por fin una cifra astronómica.

Ahora, la matriarca de los Sosa entra al almacén y sale cargando un gran tapete. Lo extiende y sonrío, complacida. Gustavo sostiene un extremo del paño. Es un dibujo suyo de hace tres décadas reproducido en lana, con esquemas geométricos a la manera de Stella. María lo toma por la punta, y los mundos se rozan, se retocan. Los espectadores sacan iPads y hacen una foto para ese futuro en el que cada minuto

²⁶ «Gustavo Pérez Monzón performed a piece called Stella as a pun on the North American painter's name and its frequency as a name given to girls in Cuba. A girl lying on the floor was covered with a fabric with a Stella-style design» (Camnitzer 2004: 15). El nombre de la niña era María Elena; el título alternativo del performance de 1980 puede haber sido «Querido Stella».

será famoso por un cuarto de hora. María Sosa y Gustavo izan el Pérez Monzón, y lo presentan, lo exhiben, lo consagran, como dos niños cubiertos fugazmente por la estela.