

*Umberto Peña*

*Bocas, dientes, cepillos, restos*

CARLOS A. AGUILERA



© Carlos A. Aguilera, 2020  
© Zuiderdok, 2020  
www.zuiderdok.com  
info@almenarapress.com  
Leiden, The Netherlands

ISBN 978-94-92260-44-XXXX

Imagen de cubierta: Umberto Peña, *Rayo* (1968). Óleo sobre tela, 130x170 cm.

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

BOCAS, DIENTES, CEPILLOS, RESTOS... . 7  
CONVERSACIÓN CON UMBERTO PEÑA . . . . . 17  
EXPOSICIONES Y BIBLIOGRAFÍA . . . . . 143

## BOCAS, DIENTES, CEPILLOS, RESTOS...

De las varias maneras que existen de armar un libro, la que más me interesaba investigar junto a Umberto Peña (quien, dicho sea de paso, ha puesto su archivo a disposición de este recorrido), era la más sencilla:

–Entrevistarlos. Es decir, hacer coincidir *bios* e historia.

–Documentar y agrupar su obra según época y técnicas.

–Poner bajo el ojo público una mirada que considero excepcional y transversalmente política.

Y esto último lo digo no solo por la correlación evidente entre sus lienzos y el tiempo en que los hizo. Tiempo donde a la vez que se construían campos de castigo «por homosexualidad y vagancia» y se intervenía todo capital privado nacional o extranjero en la isla, se armaban planes agropecuarios atravesados por el delirio de estado (El Cordón de La Habana, La Zafra de los 10 millones), se censuraban películas como *PM* (1960) o *Un poco más de azul* (1964), o se defenestraba a Padilla y otros escritores en un juicio al más puro estilo estalinista.

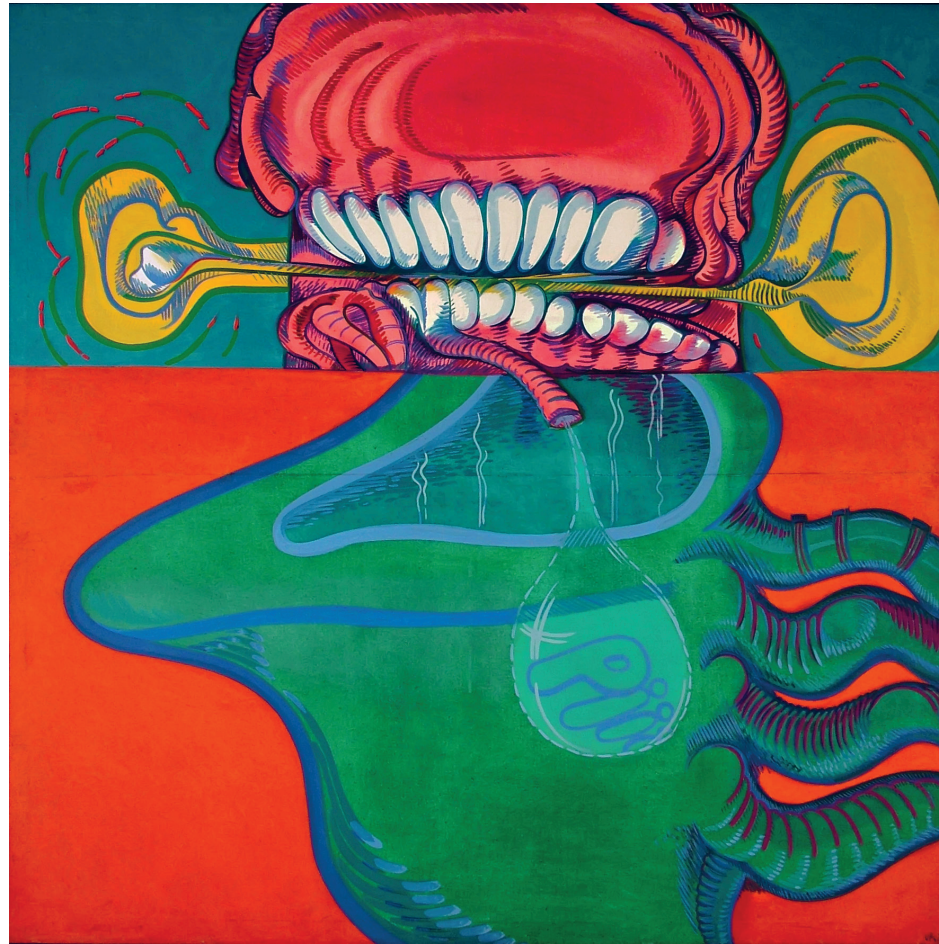
Estilo que era –es– el *modus* revolución en sí, aunque su líder máximo

lo hubiera negado en algún momento o lo hubiera travestido bajo un discurso humanista y «del pobre y para el pobre».

¿No se había convertido la mal llamada revolución en lo opuesto de toda utopía –por más que los Benedettis y Cardenales de turno hayan jurado y perjurado lo contrario– al fusilar a varios miles en el mismo primer año de la «inundación» sin garantizar defensa o juicio legal alguno y al haber vociferado el mismísimo Castro en 1960, a propósito de la voladura del vapor La Coubre, el carácter de ultratumba de la revolución, su espinazo escatológico?

Precisamente de esta escatología, ese *limit*, es que se alimenta la obra de Umberto Peña.

Ese todo que no solo está lleno de bocas y dientes e intestinos y aparatos, como se hace representativo en gran parte de su mundo de los sesenta y setenta. Sino de un *corpus* abstracto que lo mismo puede ser leído como «un colocarse en las nubes», ya que muchos de sus acrílicos a partir del 2000 pueden ser vistos como cúmulos o cirros que flotan en una suerte de

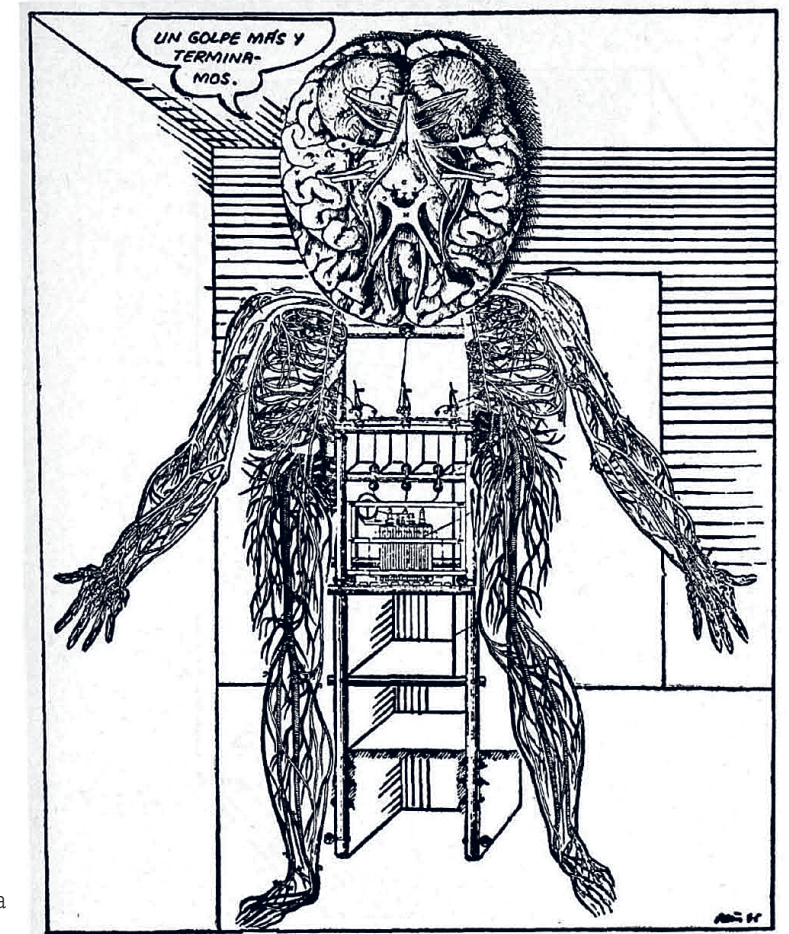


agujero infinito, o como un «paisaje de caca», sobre todo de esa que da vueltas y vueltas hasta hundirse en el wáter o quedarse nadando hasta que descarga o plomero mandan.

Baños e inodoros, por cierto, que habrá un día que analizar con más detenimiento en la obra de Umberto, ya que representan una zona muy particular de lo tecnopolítico, de ese espacio donde fisiología, higiene y antinarcisismo encuentran su hábitat.

A la vez, donde el animal humano se robotiza, donde ocurre su «preparación» hacia lo social, hacia el afuera.

¿No era con exactitud el afuera en los momentos en que Peña hacía cuadros como *Ayy ¡Abh!* (1967) o *El fooo de las damas* (1968) el afuera ideológico total, el afuera estado, el afuera anticudadano, el afuera psiquiátrico, el afuera castigo, el afuera mesiánico, el afuera contrahumano?



*Un golpe...* (1966). Collage, 16x21 cm.

En página 8: *Pii* (1967). Óleo sobre tela 162x164 cm.

Peña, quien para la fecha ya estaba trabajando como diseñador en Casa de las Américas, uno de los centros más importantes de evangelización y exportación de la cultura castrista hacia toda Latinoamérica, debía saberlo o intuirlo mejor que nadie.

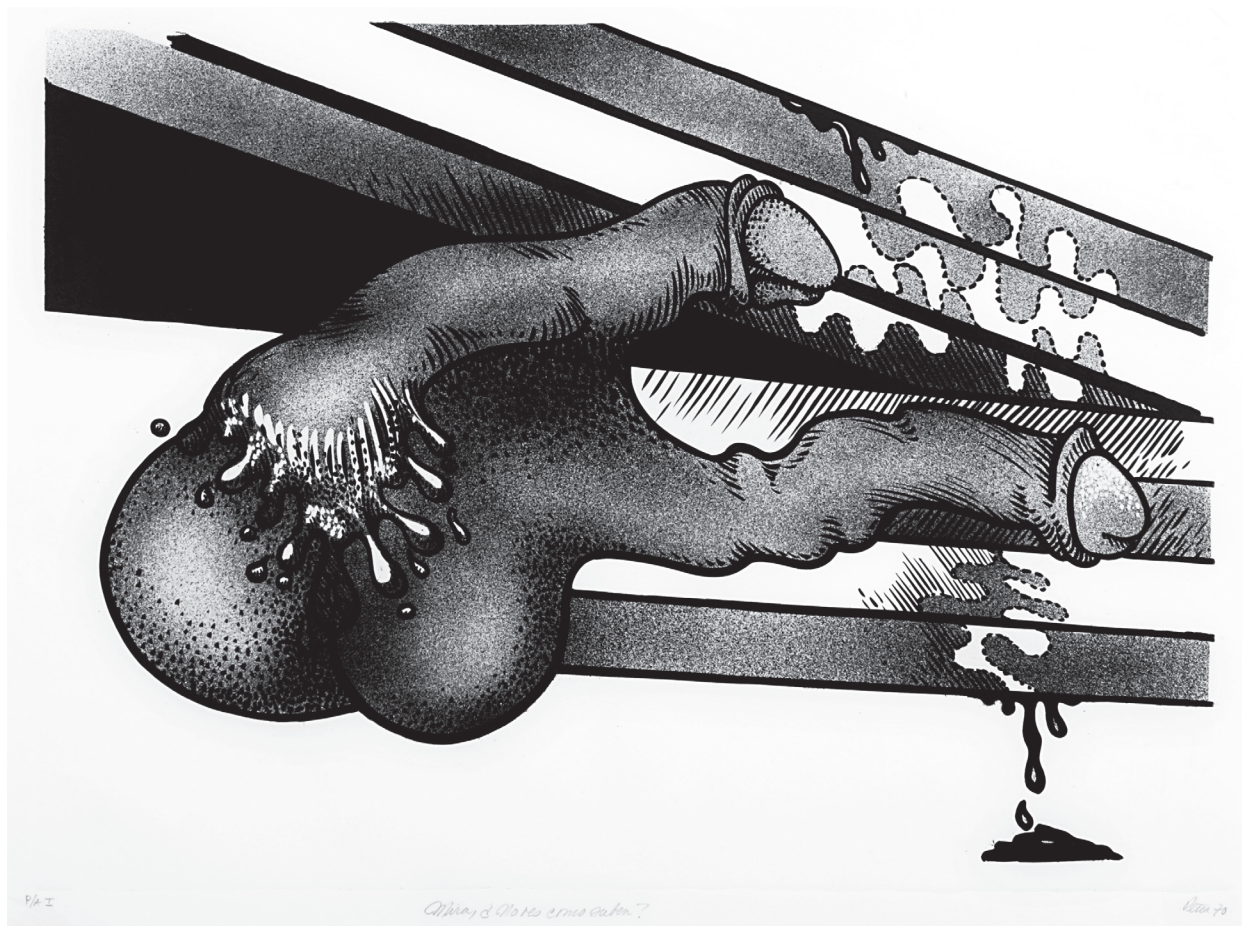
Su obra, en un momento de romantiquería y Hombre Nuevo, narra la contraparte de lo ideológico. Narra a ese sujeto no-sublime que va al baño, eructa, siente peste, se lava

los dientes, caga. Muestra a ese sujeto que antes los lemas y movilizaciones que secuestran su realidad se convierte en fisiología, órgano disfuncional, tráquea.

Un hombre que no solo contraresta la escatología totalitaria de su tiempo con la escatología biológica, sino con su ojo vitriólico y pop, su sexo.

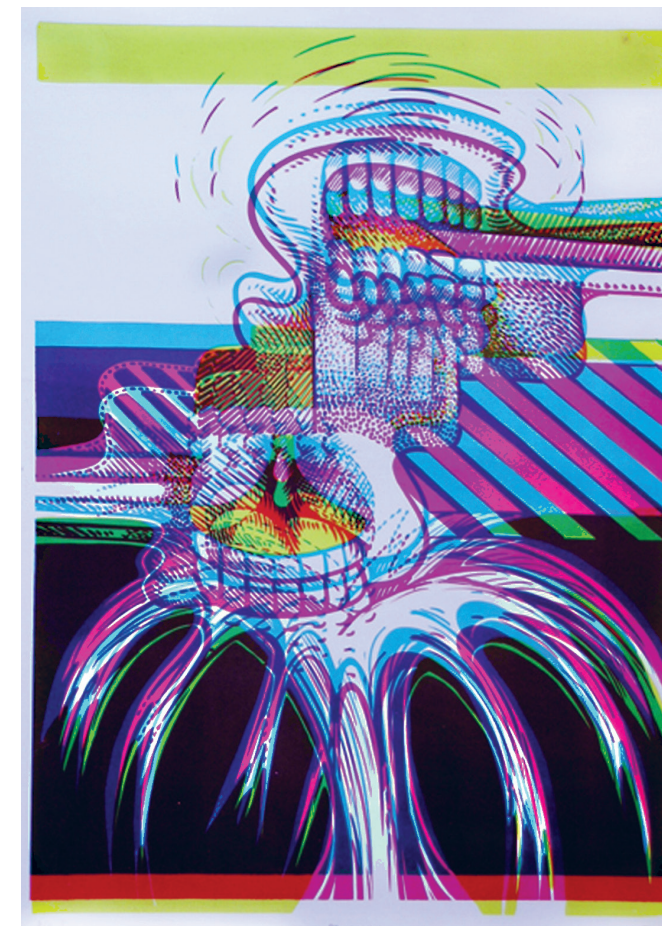
Sexualidad que definiría las dos décadas más conocidas de Umberto





Peña, tanto en óleos y calcografías de los sesenta (algún collage de esta época también pudiera ser leído desde lo sexual), como en la que inicia después de varios años de silencio a mitad de los setenta con los trapices, obra que al decir de los críticos de la época tenía un «refinado toque erótico» (Liana Ríos), una voluptuosidad «inteligente, indagadora e insatisfecha, sensual e ingeniosa» (Prats Sariol).

Mundo, qué duda cabe, que alcanza uno de sus nudos de intensidad en la serie martiana de 1970. Serie que se componía de treinta y nueve litografías nunca exhibidas en conjunto hasta ahora (aquí se reproducen diecisiete) y donde lo sexual, es decir: el falo, el semen, la boca, el ano, la vagina y hasta ciertas dosis de humor, se resemantizaban a partir de los versos de Martí. Líneas que no solo operaban como título (como



*El doble salto* (1968). Litografía, 38x52 cm.

En página 10: *Mira, ¿no ves cómo suben?* (1970). Litografía sobre papel, 56x40 cm.

título nominativo o conceptual), sino como dispositivo irónico, como fuera de foco político y gozador.

Espacio que como sabemos era lo prohibido en sí mismo, el *dibbuk* que el castrismo y la intransigencia de un homófobo como el Che Guevara, quien lanzó un libro de Virgilio Piñera contra la pared en la embajada cubana de Argel en protesta por la condición sexual del autor de *Aire frío*, como cuenta Luis Goytisolo en una de sus

memorias, intentaron imponer en una isla donde lo sensual y el doble sentido siempre estaban a flor de piel, impulsadas desde la comunicación misma, desde el rapport social.

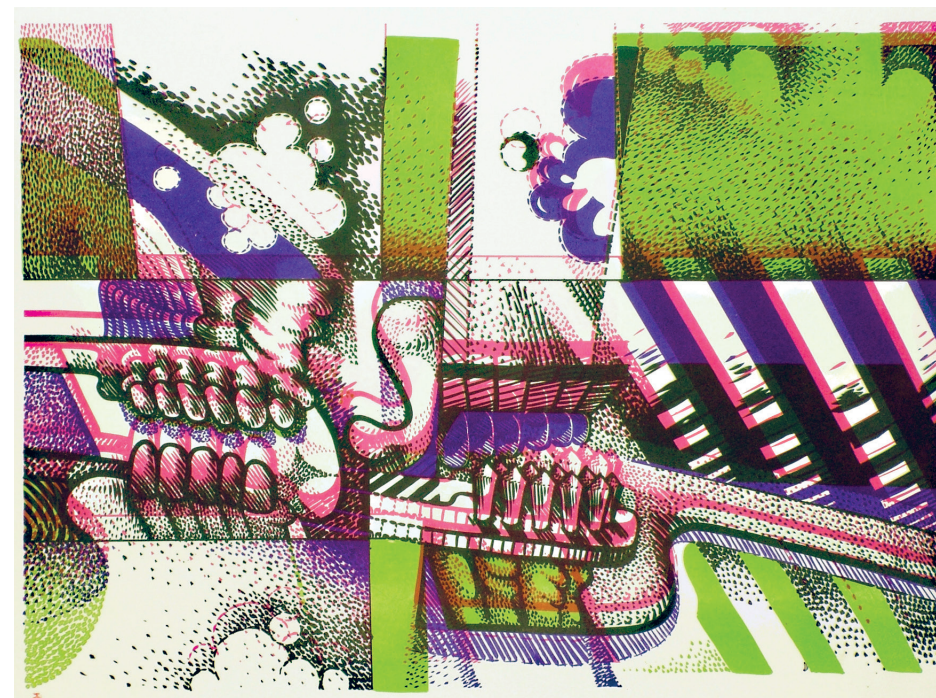
Tal y como describen varios viajeros y viajeras que pasaron por Cuba entre el siglo XIX y el XX, muchos de ellos recogidos en las antologías hechas por Nara Araújo, Louis A. Pérez y Otto Olivera tanto en Cuba como Estados Unidos, y que al decir de la estudiosa





Res colgante (1964). Piroxilina sobre masonite, 90x160 cm.

En página 13: A todas horas (1968). Litografía, 38x52 cm.



Inmaculada Álvarez en *El discurso sexual como valor de identidad nacional de lo cubano*, fue construyéndose de manera definitiva «durante las décadas de los años 30, 40 y 50 a través del imaginario definido por el cine y la música, que estaban determinados por el mercado turístico norteamericano, principalmente»<sup>1</sup>.

¿No era entonces lo más lógico que este discurso desmadrado, pingofilico, escrotal e irreverente más tarde o más temprano cayera en silencio (como cayó el de muchos otros, dicho sea de paso) ante la cuchillita moral de la

revolución, de su bofetada reductora y policial?

Este libro, en esencia un libro de flujos, intenta mostrar con cierta amplitud esas diferentes zonas donde lo político, lo pop, lo expresionista, lo lírico, lo odontológico —en la obra de Umberto Peña hay más bocas y dientes que en todo el arte cubano anterior junto— crean un *pharmakon* que a la misma vez que somatiza los múltiples flujos fisiológicos y sanguíneos que circulan su obra, los pone en contra (y en ironía y en reflexión) de todos los ideologemas castristas de

<sup>1</sup> Álvarez, Inmaculada (2003): «El discurso sexual como valor de identidad nacional de lo cubano». En *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* 14: 13-36. En línea en <<https://www.redalyc.org/pdf/384/38401401.pdf>>.





*El territorio enemigo* (2010). Óleo sobre tela, 111x155 cm.

la época, en contra de ese empuje de arbitrariedades y no humanismos que aún la caracterizan.

Para esto no solo hemos seleccionado su obra por épocas y técnicas, sino que hemos sostenido una larga conversación con el pintor para que fuera él

mismo, su memoria, quien atravesara su propia vida, ese *limit*, como escribía antes, donde más allá de problemas o silencios nunca dejó de decir uhhh, ahhhh, piii, foooo... o de pintar «nubes».

## CONVERSACIÓN CON UMBERTO PEÑA



Con Olga Andreu, circa 1985.

*Su obra está muy marcada por excrementos, flatulencias, intestinos, restos, agujeros... Siguiendo un poco esta pista (la cual parodiando a Freud podríamos llamar «anal-sádica»), ¿cómo era su infancia? ¿Cómo era o fue su relación con su propio cuerpo?*

Tuve una infancia tranquila, arropada por el cariño de mis padres y mi hermana menor, Alejandrina. Pasaba la mayor parte del tiempo con lápices y papeles siempre dibujando como suelen hacer la mayoría de los niños, utilizando la fantasía y la imaginación. Más tarde trataba de copiar las historietas o cómics que venían en los periódicos del domingo. No recuerdo cuándo comencé a representar cosas de mi entorno, sillas, jarrones, flores tomadas del natural. Pasaba buen tiempo entretenido con el dibujo, aunque había espacio también para el juego con mis primos y amigos: las canicas, el trompo, los patines y otros donde intervenía la interacción. Mis padres veían en mis dibujos una capacidad diferente a la de otros niños y les complacía que me «entretuviera» dibujando en casa. No experimenté rechazo alguno por parte de ellos

acerca de estos trabajos. Recuerdo de manera especial un cuadro grande al óleo que tenía mi padre de una mujer desnuda acostada, como una maja, que me causaba admiración, asombro e inquietud, y que por alguna inexplicable razón me turbaba, ¿sería este desnudo el inicio de mi interés por la anatomía y fisiología humana?

Durante los años de mi infancia tuve una natural relación con mi cuerpo. Descubrí que mis manos me servían de instrumento para recrear formas que con facilidad se plasmaban en dibujos y pinturas...

Cuando tenía siete años nació mi tercer hermano, Pedro Pablo, que actualmente dirige el Festival Internacional de Ballet de Miami.

*¿Sus padres tenían alguna formación especial?*

Mi madre era una ama de casa ocupada en la familia. Mi padre, un hombre de negocios, siempre de traje y corbata, preocupado en nuestra educación y con intereses políticos. Creo que fue afiliado o simpatizante del Partido Revolucionario Cubano (Auténtico) y cuando se formó el Par-