

Rafael Zarza: Una Lección de Veterinaria

Carmen Paula Bermúdez / Carlos A. Aguilera

Publicado en *Diáspora(s). Documentos 2*, La Habana, 1998

— Zarza, en el Catálogo a *Crucifixiones* (Casa-estudio, Mayo, 1997) escribes: "una rebelión pacífica e ideológica". ¿Podríamos leer esta frase como resumen de tu poética?.

— Cuando concibo la frase me refiero a ese gran movimiento que fue el cristianismo, el cual de forma pacífica destruye todo un Imperio. Eso está implícito en *Crucifixiones*, en mis cristos. En ese sentido se podría leer "una rebelión pacífica e ideológica" como poética de esa exposición, no de toda mi obra. Fijense que en esos cuadros (expuestos en mi casa) hago una simbiosis entre las reses-desolladas-que-cuelgan y los cristos crucificados. Claro, este tema está presente en mi pintura desde la década del 60. En 1969 envié a la Bienal de París reses crucificadas. Eran pasajes del nuevo testamento y el objetivo era mostrar lo que se subleva,

lo que va contra lo establecido, lo que subvierte lo totalitario. A la vez mostrar la idea "filosófica" de que un hombre solo, con su religión, puede hacer tambalear un imperio.

— **¿Y aparte de estas razones "filosóficas" se pueden enumerar otras?**

— Sí, claro. Hay un placer estético y un conocimiento de esa tradición de cristos crucificados de toda la pintura hispana que llegó a América. Yo intento romper con esa tradición, no sé si lo logro. Cojo los cristos, los lleno de clavos, los asocio a un tipo de representación africana: *N'kisi*, que son grandes esculturas en madera con escoriaciones. Me apropio de Grünewald (su altar de Isenheim me parece impresionante), y hago mi versión, que es un paralelo entre los *N'kisi* africanos y los cristos de Grünewald, uniendo así tradiciones del "tercer" mundo con tradiciones del viejo mundo. Además, a esas Crucifixiones les pongo mandíbulas, cabezas de reses, esqueletos bovinos..., y las hago sobre tabla, masonite, cartón, para facilitar las maceraciones de las figuras. En algunos cristos he querido dar la impresión de que son tablas

desprendidas de un retablo, como si las hubiese encontrado al azar. Creo que todo esto responde a una necesidad. Un artista siempre se plantea problemas, cosas, y esto es lo que hay en estas Crucifixiones: la necesidad de tomar y de romper.

— Por cierto, las tintas y collages que realizas en 1966-67 parecen ser el comienzo de todo lo que apuntas. ¿Podrías hablarnos de esto?

— Son obras pequeñas sobre papel. Representan el producto de las inquietudes de aquel momento, las posibilidades de una búsqueda. Ahí está el corte con la figuración académica y el comienzo de una nueva figuración. Ahí está el conceptualismo. Hay un Cristo que tiene cosas señaladas en el cuerpo y textos que van nombrando cada una de esas partes; hay collage, dibujos... En aquellos años todavía en Cuba no se hablaba de Conceptualismo y sin embargo esas piezas, así como grabados que realizo en el 68/69 donde hago apropiaciones de Rembrandt, Goya, etc. tienen mucho de este movimiento. Las apropiaciones reaparecen después de los 80 como novedad, sin embargo, ya

había una mirada conceptual desde los 60 que resulta ahora innegable. Es decir, el arte siempre tiene puntos de contacto con los antecedentes, lo único es que hay que saber mirar hacia atrás. Esas tintas y collages del 66/67 son el embrión de lo que vinieron a ser después mis símbolos: reses, esqueletos bovinos, toros, todo eso que puede observarse en mis grabados y pinturas.

— Ahora que hablas de tus símbolos, el toro en tu obra ha generado opiniones diferentes (a veces contrapuestas). ¿Podrías hablarnos de cómo manejas al toro en tus pinturas/grabados?

— El toro yo lo manejo a voluntad. Si surgen diversas lecturas eso es un problema del espectador. En algunos momentos de mi obra el toro es un signo de lucha: sale al ruedo y sale a morir, muere combatiendo. No es el caso del buey (toro con tarros cortados) que por lo general aparece en los *Taurorretratos*. El buey es lo opuesto.

A veces utilizo como modelo cabezas-de-reses-disecadas. Me las regalan y las colecciono (señala las paredes de la casa). A veces sólo pinto la mandíbula que puede ser un arma de matar; símbolo de maldad cuando acompañan las *Crucifixiones* o brutalidad y guerra en otros cuadros. Cuando pongo falos por cuernos ya eso es cosa del trópico...

— **¿Y los toros de *El Encierro*, *El Campo*, *El Gran Fascista*, etc.: el toro como voluntad de poder y como masa?**

— Esos cuadros son la resultante de la atmósfera de hace 25 ó 30 años. Pintaba la figura de un toro dirigiendo a la masa, o las figuras de reses huyendo intentando jugar con un doble significado. Cuando hay totalitarismos, el fascismo está ahí, en el aire, y no hay que buscar mucho para encontrarlo. Fue por eso que pinté *El Campo* y toda esa serie. Por cierto, el Museo Nacional de Bellas Artes adquirió a partir de la exposición de 1996 en Aglutinador: *El Gran Fascista*, *El Campo* y *Animales peligrosos* .

— **Ahora que dices "atmósfera de hace 25 ó 30 años".**

¿Pudiéramos detenernos y hablar de esa época?

— Los 70 se conocen como el quinquenio gris y fue, en realidad, un "decenio" y bastante "negro". Estalla a partir de 1971 con el Congreso de Educación y Cultura. Ahí los "delegados" se reúnen y empiezan a hablar de diversionismo ideológico y de que los artistas influyen sobre determinados sectores de la sociedad. Tu manera de pintar, tu forma de vestirte, de llevar el cabello, se empezó a tomar como fidelidad o no a la "sociedad nueva" (esta atmósfera de represión venía desde los años 60). Si eras revolucionario no podías pintar cualquier cosa, tenías que hacerlo según el principio del Realismo socialista. Cosa curiosa: se trató de imponer el Realismo socialista y se terminó haciendo Hiperrealismo que venía de Estados Unidos. Lo opuesto. Algunos artistas llegaron a pintar figuras políticas en estilo hiperrealista... A mí, personalmente, no me interesaron ninguna de estas tendencias. Si yo pinto, pinto como me gusta, no por decreto. En los 70 se expulsaron a muchos artistas de instituciones culturales y centros de trabajo, a la vez otros se adocenaron y

escalaron posiciones. A algunos los obligaron a irse de Cuba. Hubo también una represión violenta contra los artistas que hacían pintura erótica. Recordemos que en los 60/70 hubo un fuerte movimiento internacional de arte erótico que respondía a los sucesos hippies, a la libertad sexual, a Mayo del 68, etc. Si se hubiese permitido exhibir todas esas obras de arte erótico que se hacían en Cuba no hubiese pasado nada. Pero había mucho miedo, un gran temor.

— **¿Te parece que esta atmósfera de represión pudo ofrecer algo "positivo" a la labor de los artistas plásticos de aquel entonces?**

— No, en realidad fue bastante nefasto. Recuerdo que Umberto Peña (actualmente en Miami) hacía cosas interesantísimas. Yo estaba haciendo grabados eróticos y de pronto me fui del Taller Experimental de Gráfica de la Plaza de la Catedral. Umberto también se fue. Lo que hice fue encerrarme en mi casa y ponerme a dibujar. Realicé una serie de dibujos que están guardados y nunca se han exhibido. La obra de Umberto Peña quedó trunca -

con respecto al grabado- pues él no volvió nunca más al Taller. Aunque posteriormente hiciera una exposición erótica a la que tituló Trapices. Al pintor Juan Boza, que trabajaba con nosotros en el Taller lo botaron del Consejo Nacional de Cultura. Su delito era ser homosexual, negro y *hacerse el santo*. Posteriormente tuvo que irse de Cuba. A mí en el año 69 (cuando aún no había estallado la vorágine) me censuraron un Tríptico erótico que iba a enviar a la Bienal de París. Es decir, la "señora funcionaria" que dirigía Artes Plásticas en aquel momento lo censuró.

— **¿Por qué tú crees que los funcionarios (o la oficialidad) se ofendían tanto cuando veían piezas de arte erótico?.**

— Miren, lo que pasa es un problema de cultura. No están en posesión de una cultura que les permita digerir lo "erótico" y se sienten agredidos. A mí una obra de arte no me agrede; incluso los performances más brutales me pueden disgustar, me pueden parecer "flojos", "vacíos", pero de ahí a prohibirlos... En los 70 hubo de todo con el arte erótico. Umberto Peña que fue uno de los primeros en hacer arte gay en Cuba -salvo Gerardo Mosquera

esto nadie lo ha dicho- pintaba falos y "cosas" que decían: "¡Preparen, apunten, fuego!" y con esos grabados ganó un premio en la Bienal de París 1967. ¿Cómo es que estas obras no eran escandalosas en París, New York o Londres?. En cuanto al Premio Casa de Grabado del año 69, nosotros: Peña, Tomás Borbonet y yo hicimos nuestro envío a Casa de las Américas. Mariano Rodríguez (que dirigía el departamento de Artes Plásticas en Casa) las "rechazó". Impidió incluso que llegaran al jurado.

— **¿Y que alegó Mariano para justificar el "rechazo"?**

— Alegó que eran pornográficas y que por lo tanto no podían exhibirse. Eso hizo que el propio Mariano, tiempo después, desapareciera el Premio Casa de grabado hasta 1987, que bajo el nombre de Premio *La Joven Estampa* aparece de nuevo. Después de Mariano decirnos aquello y después de una discusión tremenda donde Peña le dijo que en su serie *Frutas y realidad* había más pornografía que en todos nuestros trabajos, nos fuimos. Claro, es justo decir que Mariano era un instrumento de

la política, como lo fue Pavón en los 70. El problema de Mariano era que estaba cuidando su posición, como tantos otros.

— **¿Puedes describir grosso modo la serie "rechazada"?**

— Unas 15 piezas. Litografías. Aparecían toros fálicos con anuncios de publicidad de los años 50. De esta serie fueron exhibidas nueve a finales del año 98 en la *Huella múltiple* en la Fototeca, en La Habana.

— **Sin embargo, a inicios de los años 70 realizas una larga serie de dibujos eróticos...**

— Sí, fue mi venganza: una respuesta estética y una defensa de la libertad de creación. El erotismo cuando lo trabaja un artista se convierte en un hecho artístico, y la oficialidad cubana parecía no darse cuenta de eso; así que me encerré en mi casa y realicé esos dibujos, tomando como modelo fotos pornográficas de los años 50 y poses que estaban en mi imaginación. Eran acoplamientos insólitos: una bestia penetrando a una mujer, una mujer encima

de un toro... Hay quienes hablan de que son obras machistas. Sencillamente creo que esos dibujos fueron una respuesta política a todo lo que estaba pasando en Cuba, y un acercamiento al movimiento de arte erótico internacional.

— ¿Crees que en tus piezas eróticas el juego como concepto hace que uno lea tus obras de manera diferente?

— Lo que hace que se lea diferente es cierta sátira. Yo tiendo a ser un poco burlón y satirizar cosas. Pienso que cuando el espectador se para frente a ellas tiende a sonreírse. Prueba de ello fue que en la exposición de *La Huella Múltiple* de 1996 fueron mostradas algunas de las piezas censuradas por Mariano y pasó nada. La gente fue, las vio, les gustó o no y pensaron lo que quisieron. Pero nadie se escandalizó. Es un problema de cultura.

— Y si te dijéramos que en tu obra hay una marcada influencia Pop, ¿qué responderías?.

— Ninguno de nuestra generación puede negar el Pop. El color de toda esa época es muy Pop. Yo utilizaba colores muy contrastantes, calientes: bandas de rojo, amarillo, colores planos. Raúl Martínez hacía sus Martí en rojo, verde... Umberto metía sonidos onomatopéyicos (brrr...chas...plaff). Ninguno podría negar la influencia Pop. El Pop recobra la imagen después del expresionismo abstracto y el action-painting y esto marca a todos los artistas de la época. En una litografía que realicé sobre la zafra del 70 utilicé afiches pegados y ese "procedimiento" nos llega totalmente por ahí, por el mundo Pop.

— **¿Qué diferencias hay entre tu manera de usar lo Pop y las maneras de Umberto Peña y Raúl Martínez?**

— Mis cosas no tienen nada que ver con Umberto Peña ni con Raúl Martínez. Raúl hace otro Pop. Creo que él es el que más sigue la trayectoria de la cual vienen los popistas contemporáneos. El hacía expresionismo abstracto -cosa que no hice yo- y de ahí da el salto con imágenes que tomaba de la calle, de los dibujos *naive*, de las pinturas populares. Durante esa

época toda Ciudad Habana se empezó a pintar. Se pintaban los muros, se ponían consignas revolucionarias, imágenes de la muerte de Martí, etc. Cualquiera los hacía. Entonces Raúl toma esa "realidad" ya que aquí no había salchichas ni sopas Campbell y las refleja. Raúl fue un pintor muy inteligente, un artista con una obra muy sólida. Umberto también. Umberto hace sus cosas: tripas, falos y les introduce sonido, interjecciones. Yo meto textos también, pero tomados de anuncios de los años 50. Incluso Alfredo Sosabravo (cuya formación es diferente) introduce textos. Hay un grabado de él que dice: "la bomba, la bomba, la bomba..." Todo eso viene del Pop, aunque no sé si él lo admite; sus influencias vienen por otras vías.

— **¿Por qué la publicidad de los años 50?**

— Porque me interesaba la sátira, la ironía; me doy cuenta que aquellos anuncios tenían un contexto que, al trabajarse, podía dar pie a esa cosa propia del cubano: el doble sentido. El cubano se ríe de todo, incluso cuando más en crisis está, y eso es aprovechable. Trabajé, por ejemplo, con anuncios de cerveza, de

medicamentos, de coñac, de insecticidas. Cuando hice el anuncio-respuesta a Mariano por la censura en Casa de las Américas puse uno que decía: "Desaloje los microbios de la Casa!" Era el anuncio de un desinfectante llamado *Lisol*, lo único que puse casa con c mayúscula y subrayado. Era mi manera de burlarme. Cuando tu te ríes y haces que la gente ría estás destruyendo el misterio, la "gravedad".

— **Según sabemos has experimentado con el grabado. ¿Podieras hablarnos de tu experiencia en ese aspecto?.**

— Trabajé la litografía, además de que hice grabado en plástico, acetato y metales como cualquier grabador. Con la litografía me interesaba experimentar desde el punto de vista conceptual/formal para que mis litografías no fueran tan gráficas, tan planas y se acercaran más bien a la pintura. Había artistas que imprimían los colores por transparencias, al final los resultados eran muy parecidos. Yo invertía los términos, gracias a mi experiencia como diseñador: imprimía primero los colores y lo último que tiraba era el negro. El resultado era diferente. Lo veías

cuando mostrabas en una exposición: el negro más brillante hacía más "plástico" el grabado.

En ese sentido también hice grabado en plástico. Cogía una hoja de plástico de cierto grosor y con un buril o una cuchilla grababa sobre ella como si fuese punta seca. Cuando la imprimía en el tórculo, igual que el metal, las zonas caladas salían de un blanco impoluto. Este experimento lo hacíamos Canet, yo y otros en el Taller. Eran tiempos de mucha escasez y había que grabar con lo que apareciera.

— ¿Y lo que se producía en el Taller hacia dónde iba?

— El destino eran las exposiciones. Hacías una edición de diez, (las tiradas eran cortas por la escasez de papel, cartulina, etc.), se dejaban las pruebas en el Taller y el resto se enviaba a las exposiciones fuera del país. Por lo general, nunca regresaban. "Nadie" sabía a dónde iban ni cómo iban ni quién las llevaba. Muchas se perdieron. Afortunadamente sobrevivieron algunas de

las pruebas de taller que han permitido después realizar muestras retrospectivas.

Por otra parte, podríamos decir que esta es la época de oro del Taller (fines del 60, primeros años del 70). Respetábamos mucho la individualidad profesional de cada grabador, incluso, hasta no tocar los temas que trabajaba el otro. Si Sosabravo tenía el tema de la guerra, Umberto hacía sus falos, yo mis toros, Canet lo suyo, aunque todos hiciéramos arte erótico. Y cada uno tenía su estilo.

— Al cabo de los años: ¿el taller coaccionó o favoreció tus posibilidades creativas?

— Bueno, tu hacías lo que querías. Lo que más podía pasar era que cuando enviaras a una exposición te prohibieran. Pero tú te quedabas con la obra y esto era "positivo". Como saben, yo me fui del Taller y después regresé. Primero porque ya había salido de aquellas imágenes "con problemas". Segundo, porque quería hacer un conjunto de grabados con torturas, represiones, etc. Por ejemplo: una res que pasan por un tórculo...

— **Pero esa pieza es muy irónica con respecto al mismo Taller. ¿No tuvo problemas?**

— No, no tuvo problemas. Pasó desapercibida, o para decirlo correctamente inadvertida.

— **¿Considerarías tu obra como obra-de-fusión?**

— Quizás temáticamente sí haya unidad entre determinadas cosas, técnicamente no. La técnica que empleo para las litografías es diferente a la que empleo cuando voy a dibujar o pintar una tela. Son medios, materiales diferentes. Conceptualmente, creo, se podría hablar de unidad hasta un punto. La exposición mía en Aglutinador (Junio, 1996) mostró sabiamente que había elementos de contacto entre las telas de los 70 y las series que realicé años después de las reses torturadas, etc. Lo que sí sé es que cuando expongo en una muestra colectiva, mis piezas no tienen mucho que ver con la mayoría, salvo honrosas excepciones. Y eso es bueno. Soy distinto en ese aspecto.

— **En la exposición *Tauromaquia* (Galería 23 y 12, Noviembre, 1994) jugabas con conceptos e imágenes clásicas de corridas de toros, elementos del diseño de etiquetas de bebidas, frases de la vida popular, etc. ¿No podríamos decir que aquí te insertas en "tradiciones" diferentes y haces obra-de-fusión?**

— En principio soy muy crítico con mi obra. Si tengo que romper, rompo. Mis piezas sobre la tauromaquia son 60 en total. Algunas de ellas, en un trabajo de curaduría, se sacaron porque rompían el conjunto. Como vivo en el municipio Plaza, quería un gran ruedo, una gran plaza donde se sale todos los días a "torear", una tauromaquia como las hizo Goya pero que reflejaran los problemas que veo en la calle. Mezclé carteles, anuncios, textos y otras cosas. Eran como ilustraciones para un gran libro, como afiches, pues también quería revalorizar el cartel taurino tradicional.

En esta serie sí hay fusión de conceptos, por ejemplo: hago un cartel de toros, le pongo textos burlándome de lo que pasa en la

calle, le introduzco imágenes del diseño de las etiquetas de bebidas y, en algunos casos dibujo de una manera muy gestual, expresionista.

— **¿Consideras el Cartel como parte de ese Kaosmos que es tu obra?**

— Hice mucho cartel porque era una forma de ganarme la vida, de cobrar un salario en una época en que estabas obligado a trabajar. Si no lo hacías eras "antisocial" o "contrarrevolucionario". A nuestra generación le gustaba el cartel. Se hicieron buenos carteles pero también muchos por compromiso, que te imponían las circunstancias. Yo trabajaba para el Consejo Nacional de Cultura, eso fue desde el año 1969 hasta 1980. La mayoría de mis carteles están en función de anunciar un evento, una obra de teatro, una exposición. Aunque hay excepciones conceptuales como *La casa de Bernarda Alba*, *Kunene* o *Paz*, cartel que logró premio en Moscú y tiene reses u otros de mis "motivos". En realidad envié carteles a exposiciones

en los años 70 porque generalmente los grabados me los rechazaban.

— **¿Por qué realizas tan pocas exposiciones en los 80 donde aparentemente hay apertura?**

— Hubo apertura para otros artistas, para mí no. Al contrario, pienso que fue una etapa muy represiva. En los 80 se les dio prioridad a los muchachos que surgían y a mi obra la dieron como "mala". Estoy hablando a nivel de instituciones, de política cultural y de criterios avalados por la Dirección de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura. Llegó un momento en que ni los carteles que hacía eran aprobados.

La gente de la generación de los 80 tenía talento pero los sobredimensionaron, salvo excepciones. De pronto estos muchachos eran los "niños lindos" de la Dirección de Artes Plásticas, los demás no servían. Creo que esta generación fue utilizada y, además, ellos se dejaron utilizar. Los usaron para dar una imagen de "democracia cultural" y al final tuvieron que irse.

Están hoy en Miami, México, Venezuela, etc. No es que esto haya sido pensado por los artistas, sino por una política estructurada. Tanto es así que todo termina con la exposición *El objeto escultrado* donde Ángel Delgado (pintor-exestudiante del ISA) entra a la exposición y hace una acción plástica: pone un círculo de palitos (mangles), un periódico Granma y defeca. Ahí se formó el escándalo. Los funcionarios se alarmaron y a este muchacho lo tuvieron preso durante seis meses. Una de las cosas más aberrantes que se han hecho en las historias de las exposiciones. En todas partes del mundo los artistas han hecho acciones de esta índole y a nadie se le ha ocurrido llevárselos presos. En Canadá los artistas comen chocolate laxante, se ponen culeros plásticos y defecan delante del público. Eso puede ser desagradable pero -que yo sepa- el Ministro de Cultura de ese país no reprime esas acciones. En esos lugares existe libertad-de-creación; puedes pintar/exhibir lo que quieras, no pasa nada. A estos muchachos de los 80 les dieron auge y después trataron de quitárselo. Y se les viraron. Si yo en vez de estas cosas que hago hubiera pintado imágenes agradables, no hubiese tenido ningún

problema. Pero me alegra que no haya sido así, hubiese sido un oficialista.

— Y si tuvieras que señalar el artista o los artistas más interesantes (para ti) de la generación de los 80, ¿cuáles señalarías?

— Uno de los artistas más interesantes de esa generación es Flavio Garcíandía. El otro, Bedia. Son dos artistas que trabajan con mucha seriedad. Flavio lo ha demostrado cada vez que hace una muestra. Hace unos años hizo una exposición en la Galería Habana sobre el kitsch, que movía todo lo que estaba sucediendo en el mundo. Las cosas de Bedia igualmente son buenas. Por otra parte estuvieron los grupos Puré, ArteCalle, etc.; los asaltos a la UNEAC, los performances, todo aquello... pero eso era juego, divertimento.

— En 1988 decides hacerte "artista independiente". ¿Qué significó o cambió esta decisión en tu vida?

— Significó ir a la miseria, al hambre. No cobrar sueldos mensuales. No ser reconocido institucionalmente. No viajar. A la vez, ganar libertad interior: sentirme artista (yo era Vicepresidente de la Sección de Artes Plásticas de la UNEAC y cada vez que iba a la institución me sentía demasiado funcionario). Claro, esta libertad es hasta cierto punto. Puedo pintar como quiera, sólo que después tengo que guardarlo. No tengo que hacer un afiche a determinado evento o programa. Sencillamente concentrarme en mi casa y ponerme a pintar.

— **Zarza, cuando uno observa tus "naturalezas muertas" advierte algo político detrás. ¿Estás de acuerdo con esto?**

— La Naturaleza muerta históricamente fue un género con la función de decorar comedores. Todavía esto hoy continúa. Yo hago dos cosas: trato de hacer versiones sobre los artistas que trabajaron el bodegón, apropiarme de ellos y, a la vez, ofrecerle (a la Naturaleza muerta) otros significados: muerte, hambre, oposición, etc. Cuando coloco grandes calaveras bovinas, que para mí son símbolo de muerte en los bodegones, trato de dar la

fugacidad de la vida, la oposición vida-muerte. La muerte no tiene parangón con nada, no respeta jerarquías. Puedes tener un cuadro agradable en tu casa (un bodegón) y sin saberlo tener también en ese cuadro la muerte, la vida que se destruye. Ahora, no sé si la visión es tanto política como filosófica. Para mí es más bien filosófica, en particular en las realizadas en la segunda mitad de los años 70.

Sin embargo, hay una serie de Bodegones realizados en los 90 (cuando retorno al tema) que sí podrían ser considerados políticos. Es la época del período especial, de la caída del Socialismo europeo, de la crisis económica más fuerte del país, de crisis personal... y es cuando salen estas otras "naturalezas muertas": *La angustia del hambre*, *Bodegón con cerelac* (que es el cereal lacteado que vendieron en las bodegas), *Bodegón con luz brillante* (sobre los apagones frecuentes), *El milagro del pan y los huevos*... Esta serie sí asume una función política, sin abandonar por supuesto su función como obra de arte. Son de formato más grande, más agresivas, y aparecen bocas abiertas gritando su tragedia, su necesidad. Son menos limpias y menos bellas que las

de los años 70, donde me interesaba más lo filosófico o apropiarme de Chardin o Cézanne. Por eso habría que hacer una separación entre estas "naturalezas muertas" y las otras; éstas de los años 90 son mucho más trágicas, más polémicas.

— **En *Cartones* (Galería 23 y 12, 1992) introduces elementos afrocubanos. ¿Cómo llegan estas "soluciones" a tu pintura?**

— Bueno, llegan por la vía de la decantación. En 1992 se produjo el famoso V Centenario del Encuentro de dos culturas: América y el viejo continente. Me pongo a reflexionar y llego al fenómeno de la transculturación: abordar mi obra desde esa óptica, es decir, desde la síntesis de culturas y, a la vez, reflejar cosas cotidianas. Para eso utilizo cartón, que es un material pobre al que identifico con el "tercer mundo" y acrílico, que es un material novedoso, identificado con el mundo industrializado. Los opongo, haciendo una simbiosis técnica, material. Y por supuesto, creando mi propia visión.

— **En el Tríptico *La victoria, El aullido, La esperanza* (1996-1997) hay un regreso al *pathos* y a la ironía que caracterizan algunas de tus piezas en los años 70. ¿Pudiéramos hablar sobre estos cuadros?**

— En principio es volver a tomar un tema que hice en los 70: reses desolladas. Eso me lleva directamente a las crucifixiones, como en la pasión. En este caso, estas reses que cuelgan tienen anuncios (*cartellinos*) de carnicerías que conozco. A la vez son identificaciones irónicas de diferentes etapas históricas. *El Aullido* es un gran grito en medio de otras dos reses que cuelgan. Pienso tienen que ver con un homenaje a Soutine y a Rembrandt. Leyendo sobre Soutine supe del concepto que él le daba a la res. Es el mismo que le doy yo: mostrar la brutalidad de mi época, el drama.

Por cierto la pintura cubana siempre ha tenido drama. Ahí está Ponce, Carlos Enríquez, Acosta León, Umberto Peña, Antonia Eiriz. Lam es un pintor de drama, lo hereda de Picasso y de los maestros españoles, también del vudú haitiano. Si no tienes

drama estás mal, empiezas a hacer pintura para gustar a multitudes y a bolsillos, pero es el fracaso, la aniquilación. En estos momentos en Cuba se está haciendo mucha pintura para gustar, pintura "linda", poco seria. Y eso conduce a ninguna parte. Los mejores artistas -repito- son los que tienen drama y, por supuesto, los que no hacen concesiones.

— **Entonces, ¿qué dirías si antes de apagar la grabadora dijéramos que tus últimas piezas son neoexpresionistas?**

— Que sí, que responden a un neoexpresionismo por lo convulso, por la distorsión (aunque la distorsión no sea tanta) con que están tratadas las figuras. Detrás de estas reses está la ironía, ese sentarte a mirar tu época con la óptica del cirujano que disecciona con frialdad. En ese sentido este Tríptico es una "lección de veterinaria", un desprendimiento como el *aullido* de Ginsberg.