



DESDE EL PAISAJE.
PINTURAS DE:
Pedro Alvarez.

CAPITULOS SOBRE HISTORIA Y CULTURA
(EN SU PAISAJE)

por: Antonio Eligio (Tonel)

Es imposible volver a lo que nunca se abandona. Durante los ochenta, por tanto, el arte cubano no pudo regresar a la pintura. Está claro que, de haber ocurrido así, su conciencia se habría sentido muchísimo más autocomplacida, pero el proceso local transcurrido en esos años no podrá nunca ceñirse a ciertas polaridades (pintura-no pintura; escultura-no escultura; objeto-no objeto, etc...) definitorias de la plástica en otras latitudes, desde fines de los sesenta. Dos o tres ejemplos oportunos de amor por el espectáculo, entre 1980 a 1989 (Leandro Soto; Glexis Novoa; Arte-Calle...) sin ser del todo excepcionales, confirman que aquí el "performance", lo efímero y la inmaterialidad debieron coexistir -en un ambiente tenso, como de guerra fría- con cientos de kilómetros cuadrados de (buena, mala y "mala") pintura. Todo el mundo pintó lo suyo: conceptualistas, folcloristas, paracientíficos y hasta "hacedores" embadurnaron, antes o después, ésta o aquella superficie.

Pedro Alvarez, artista cuya trayectoria se hace pública precisamente desde mediados de la década pasada, lleva consigo dos pecados casi mortales para cualquier coetáneo de la llamada "segunda generación de los ochenta": ser un pintor acérrimo y ser, de contra -bien que algo vaga y

heterodoxamente- lo que pudiéramos calificar como un "paisajista".

El se graduó en 1985 de San Alejandro, después de pintar como tesis una Habana hasta entonces inédita. La suya no fue la ciudad de Portocarrero, ni de Mirta Cerra, ni siquiera de Abela, sino otra, de arquitectura más bien seca y modesta: de almacenes polifémicos a dos aguas, con orificios para extractores en el frontón; de rosaditas Villas Jabón Candado; de cercas interminables - color por definir- en el perímetro de terrenos infinitos, y con letreros razonablemente incomprensibles; de columnas eclécticas, promiscuas por necesidad, por espontaneidad o por descuido; de cielos -azules como el peor verano- dotados con su nube solitaria y esponjosa; de cines art déco y palmas -en lugar de antenas- asomando por sobre las azoteas, para rematarlo todo. La Habana de Pedro, ciudad de barrios y de contrastes, con sus colores pastel y agrios y chillones, a la luz eterna de los soles y de las sombras, es una de las más verdaderas pintadas jamás.

* * * *

En un segundo capítulo, el graduado Pedro Alvarez marcha a cumplir su servicio social como profesor de una escuela de arte en Trinidad. Descubrimiento de la Torre Iznaga. La Torre - arquitectura como ruina manifiesta, monumento por

decreto- es en su obra un icono de tránsito, el puente entre aquellas construcciones citadinas todavía no veneradas, que se derruyen discreta e inexorablemente, y éste otro paisaje, rural, semidesnudo, que recién comienza a descubrir. Unos tres años (1986-88), algo más tal vez, de paisajismo campestre pertinaz. Confirmación de Pedro como el pintor escenográfico, por excelencia, de una generación para la cual importó mucho menos la escenografía de la acción que la acción misma -escenografía entendida, en primer lugar, como paisaje; acción como un equivalente casi invariable de vivencia. Fue un rasgo general, en varios artistas de los más activos durante el lustro 1986-90, que la obra se presentase como expresión directa de avatares cotidianos, anécdotas, guiños de lo factual y sólo después, por extensión o consecuencia, de atmósferas o ambientes inseparables de tales vivencias. (La cotidianidad de esos motivos temáticos, valga recordarlo, tuvo un cariz marcadamente urbano).

De tal manera, Pedro se exilia por temporadas de su ciudad natal, en un destierro con implicaciones artísticas inmediatas: mientras la mayoría concurre animosamente hacia la urbe, para descuartizarla en postales de sincretismo rampante, en tiritas de kitsch o en pancartas contestatarias, Alvarez toma distancia (por carretera) absorto en lo rural desde una ventanilla en movimiento, o desde el ángulo menos concurrido del Valle de los Ingenios.

El itinerario Habana-Trinidad-Habana da pie a un ciclo de paisajes concebidos "desde la carretera". Predomina la óptica de quien se enfrenta con brevedad -y a veces, por una sola ocasión- a los rincones menos favorecidos del campo. Se priorizan los detalles íntimos por sobre la belleza en cinemascopio del fotogénico "gran paisaje". La fachada de escuelita rural con su infalible busto de Martí, la tumba a la vera del camino, los postes prefabricados del tendido eléctrico, conforman sitios que la mirada de todos los días terminaría por borrar, pero que cuya belleza humilde, presenciada fugazmente, no se devalúa en la percepción momentánea. El catálogo de entonces incluye también, inevitablemente, la magnificencia o el pintoresquismo de aquellas locaciones más reiteradas en el campo cubano.

Lo más notable de toda esta etapa es la incorporación al género paisajístico de elementos que puntualizan, con eficacia, determinados rasgos infaltables en amplias zonas del país; áreas inadvertidas como parte esencial del verdadero "nuevo paisaje rural cubano": campos de entrenamiento militar, con sus fragmentos desconcertantes de arquitectura mutilada; paraderos; monumentos recónditos de dignidad patética; albergues y letrinas; propaganda política hecha con medios naturales... Repertorio sagaz, recopilado por un viajero asiduo a los caminos de provincia, y crecido luego con la diversidad de medios de transporte que cruzan la carretera en Cuba. En esta última dirección se arma un subgrupo de "retratos" (el personaje, algo

desconcertado, sobre su fondo ocasional): la Girón X, con palma y curva en el camino; el Zil, los terrapienes y las nubes; Gigante -posiblemente cargada de turistas- con palmera en campo de polimitas "easy"... El movimiento se presenta congelado; la velocidad de autos (y aviones, inclusive) desaparece ante el afán por describir, con precisión y sonrisa burlona, el carácter objetual y los atributos formales de esos medios, los cuales, bien sea al ascender una cuesta, despeñarse o volar, dan el efecto de estar un poco fuera de contexto, como en exhibición, con un aplomo que recuerda -caricaturiza- la teatralidad engolada de muchos anuncios de autos, camiones y compañías de aviación. Gana fuerza un componente que ya de antes asomaba: el humor, la ironía comedida, lograda en unos casos por escoger este o aquel motivo; en otros por la conjunción de objetos y entornos que nunca habríamos imaginado tan cercanos.

* * * *

Otro capítulo, llamado "De la pintura como arte". Donde se asume que la devoción de Pedro por el paisaje, el costumbrismo o el folclor, es por momentos de raíz tan o más morfológica que temática. Que su pintura se cumple como ejercicio de un pensamiento esencialmente pictórico. Le interesan ambientes, edificios, personajes, paradojas... Pero notemos, en su obra, que la estructura marcha a flor de piel. Varios de sus más puros paisajes están a punto de convertirse en puras abstracciones. Se plantea problemas de

color, valor y composición que, por evidentes o atractivos, parecen superponerse todo el tiempo a la imagen última, de superficie. Como si al observar algunos de sus cuadros toda la trastienda del proceso -diseño, bocetos, trazos de carboncillo, "arrepentimientos"- pugnara por salir a primer plano. Pintura de ideas, pero de ideas desleídas -entiéndase: llevadas a lo consustancial- en trementina y medium.

Muchas obras recientes parafrasean ese empacado aceitoso que tanto lustre ha dado al orgullo académico. Hay aquí algo de parodia, de cita pos-enterada; pero hay, sobre todo un ensimismamiento mal disimulado en aquellos espejos de barniz, sombríos y misteriosos, que lo flanquean a uno en las primeras Salas Cubanas de Bellas Artes. Hay un pintor, más identificado con el discípulo copista -quien permanece por semanas frente a la obra maestra, en el museo- que con el cínico perpetrador de reciclajes postmodernos. El detalle sentimental, la admiración sin condiciones por los "padres fundadores" de la pintura cubana, está en esas paletas complementarias de su trabajo actual. Ya no se trata de manipular respetuosamente la iconografía de Landaluze o las brumas de Chartrand; el propósito es llegar más adentro, espiar al maestro en su taller, rozar los bordes mismos de su caballete sacro, reinventar la ligereza elegante -o el sentido de economía de la cultura- que dió cuerpo a tales minucias, subproductos ambiguos, siempre a medio camino entre la simpatía y el ridículo.

* * * *

Ni siguiera en sus inicios la obra de Pedro Alvarez justifica una recepción de signo neutral. Pocos paisajistas se han preocupado como él del mundo más allá de su encuadre. Haberle identificado superficialmente como pintor de casas, matas y automóviles, explicaría en parte su no tan relativa marginación -por parte de las instituciones, de la crítica, del público (?) y aún de otros artistas. Marginación bastante sistemática, acaecida en un contexto cultural probadamente orgulloso -al menos, por un tiempo- no ya de un arte comprometido con inquietudes socio-políticas renovadoras, sinopreciado, inclusive, de la sobreabundancia del teque "vanguardista".

El paisajismo de este autor inquiere constantemente hacia zonas muy frecuentadas por el arte nacional reciente: la historia y la cultura. Su Habana, recordémoslo, es la menos atendida, la casi nunca restaurada y también, la de belleza menos simple. Ciudad de las columnas (agrietadas), de los barrios y suburbios crecidos sobre cimientos eternos, calcando modelos constructivos cada vez más borrosos: Villa Jabón Candado, casitas Fab o Rina. Con pericia de arqueólogo, Alvarez documenta tipologías, objetos o simples retazos arquitectónicos ilustrativos de un pasado -una atmósfera- irrecuperables, pero omnipresentes. El ha pintado una ciudad y un campo atípicos, no por desconocidos o inusuales, sino por ordinarios (e irrefutables). Ciudad y campo

como historia, en la medida en que un presente, reseñado con agudeza, puede constituirse en imagen elocuente de su propio devenir, en monumento a su genealogía, a sus excesos y carencias.

De tal modo el paisaje, así como los atributos que le complementan -en especial vehículos de todo tipo- es en sí mismo lo histórico, sin necesidad de extenderse en la anécdota: véanse "Paisaje Navajo" o "Romanza Intercosmos". En el primero, paralelamente al discurso humorístico de raíz intertextual, hay una yuxtaposición de símbolos verídicos y mordaces: ese camión, anuncio rodante de su propio contenido, es la publicidad desembozada de un universo paradójico que se debate entre la discreción prudente y el imperativo de venderse; la tuna y la trinchera, en tanto, disfrutan su carácter de iconos ambivalentes: lo mismo se dan juntas en el "Far West" que en Varadero. "Romanza...", por su parte ¡Nos trae tantos recuerdos! - o mejor, nos recuerda de una vez muchas cosas que creíamos inconexas- digamos: un cubano en el Cosmos; la cara oculta de la Luna; internacionalismo; la astrología llegó para quedarse; alta tecnología; palmas reales (no en el Sena); un portalón del Cerro; qué buenos eran aquellos alarifes! "Bolero (torrente de sentimientos)" es otro ejemplo de síntesis desprejuiciada: el malecón, las sirenas, el ireme y el policía, a más de bruffir con sorna "oros viejos" (y oxidados) traen a colación que nuestras fuerzas del orden son el pueblo uniformado.

Estas obras nos desarman por la franqueza con la cual testimonian varios de nuestros menos risibles estereotipos culturales. Lo mismo desnudan el simplismo etnológico de casi todas nuestras autorrepresentaciones (aquel pretexto conveniente del negrito y el gallego) que apuntan a los prejuicios más socorridos por el "síndrome del misterio" (los turistas bonachones, torvos agentes de la CIA).

Por ello viene a ser tan oportuna, en el conjunto, la recuperación que en tono de parodia se hace de Landaluze y por extensión, de la vertiente costumbrista del siglo XIX. El difunto pintor vasco, tal como señaló Jorge Rigol "...aporta un firme cimiento a la tarea de expresar plásticamente el hombre y el escenario de Cuba. (...) Fija para siempre un fragmento del vivir popular en el pasado siglo".(1) Pedro disecciona esos antecedentes sin caer en la trampa de lanzarse a un "nuevo costumbrismo" o cosa por el estilo. Apoyándose en recursos muy socorridos por la plástica de los últimos años, accede a un modo original de inscribirse en la moda del "arte sobre el arte": contextualiza al extremo -con la cita, el "remake", la parodia- fuentes diversas, heterogéneas, hasta lograr la renovación de una propuesta -la suya propia- que desde siempre venía manipulando con voz muy personal lo vernáculo. Con habilidad dosifica la presencia del "diablito" y de otros personajes "típicos"; se vale de ganchos de "color local" y selecciona meticulosamente citas "universales" apropiadas -éstas últimas, según salta hoy a la vista, pueden ser tan

culteranas como inocuas, sobre todo si se pretende actuar sobre un contexto socio-cultural bien particularizado.

En esta exposición, por ejemplo, Magritte, Tansey y en menor medida Gamarra forman un trío - de afinidades obvias, claro está- muy influyente, siempre a la mano como universos de referencia. Del belga se reconoce especialmente ese aire misterioso o, como de novela policial logrado por él con efectividad única. También cierto dejo en la factura, equilibrada entre la locuacidad académica y la parquedad primitivista. Mark Tansey, una figura extraordinaria en el arte norteamericano de los ochenta, "...usa las convenciones artísticas -excelente dibujo, composición clásica, sfumato, chiaroscuro, ejecución exquisita de la perspectiva y una paleta limitada a tonos blanco y negro o sepia- en función del absurdo".(2) Pedro se "apropia" del sarcasmo con el cual este artista representa por igual escenas épicas o problemas muy estrechamente vinculados a la "alta cultura". Tansey y Alvarez convergen en su cuestionamiento demoledor del sistema del arte y de los valores culturales establecidos -lo que el norteamericano identifica como "estética del poder".(3) En cuanto a Gamarra, hay aquí una recreación (medio en broma, medio en serio) de su poética, en piezas como "Delimitando responsabilidades", y una asimilación grosso modo de algunos de sus recursos técnicos y estilísticos más connotados -el claroscuro, los matices, la proporción entre figura y paisaje, el reclamo de una mirada atenta

10.

y suspicaz. Elio, sobre todo, en función de reconstruir el efectismo teatral tan propio de los espacios naturales en la pintura del uruguayo.

Al dialogar con otros artistas, o con diferentes momentos del arte local e "internacional", Pedro demuestra una seguridad notable, afianzada según me parece en su sostenido sentido del humor. El tono satírico y la ironía son en su obra desenfadados, convincentes, y pueden por tanto rebotar sobre él mismo sin hacer mella en su integridad estética, bien resguardada gracias a un distanciamiento provechosamente calculado.

La obra toda de este artista no parece enterada de su condición -más que menos- marginal. No rezuma impaciencia, ni resentimiento, ni siquiera deja algún margen para el provincianismo o la estridencia. En tono menor, pintando -peor aún, pintando algo así como paisajes- Pedro Alvarez confirma, casi al descuido, que en arte no se llega "antes" o "después". Sencillamente, se llega o no se llega.

La Habana, octubre, 1991.

11.

NOTAS

(1). Jorge Rigol. Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1982, p. 243.

(2). Marcia Tucker. Not just for Laughs: The art of subversion, The New Museum, Nueva York, 1982, p. 20.

(3). Citado por Marcia Tucker, Idem, p. 22.

Relación de Obras.

- "Bolero (torrente de sentimientos)". 1991.
óleo/tela. 100x100 cm.
- "Romanza Intercosmos". 1991.
óleo/tela. 100x100 cm.
- "Los Guardianes del Miedo". 1991.
óleo/tela. 100x100 cm.
- "Paisaje con La Habana". 1991.
óleo/tela. 90x90 cm.
- "Delimitando Responsabilidades". 1991.
óleo/tela. 90x90 cm.
- "Paisaje Navajo". 1991.
óleo/tela. 90x90 cm.
- "El Gran Mambo". 1991.
óleo/tela. 90x90 cm.
- "Deisi". 1991.
óleo/tela. 90x80 cm.

- "La Pesadilla". 1989.
óleo/tela. 70x100 cm.
- "Convención de Sociedades Religiosas Afrocubanas". 1991.
óleo/tela 63.5x44 cm.
- "Jogging". 1991.
óleo/tela 64x44.5 cm.
- "Mackandal y los hombres de la prensa". 1991.
óleo/tela 40x44 cm.
- "Paisaje del chorrito". 1991.
óleo/tela. 40x44 cm.
- "Las dos Partes de nuestra cultura conversan sobre la situación internacional". 1990.
acrílico/papel. 30x40 cm.
- Sin título. 1990.
acrílico/papel. 30x40 cm.

- "Diablito Convencido". 1990.
acrílico/papel. 40x30 cm.
- "La magia del encuentro. (estudio)". 1991.
acrílico/papel. 30x40 cm.
- "Iremen-zen". 1991.
acrílico/papel. 40x30 cm.
- "La muerte del arte. (después de Tansey). 1991.
acrílico/papel. 30x40 cm.
- "Un oso suelto en Puentes Grandes. (estudio). 1991
acrílico/papel. 30x40 cm.
- "Souvenir". 1990.
óleo/madera.
- "Paisaje con hovos metafísicos". 1990.
óleo/madera.

Pedro Alvarez Castello. 1967.

Estudios:

- *1985. Escuela de Artes Plásticas "San Alejandro"*
- *1991. Licenciatura en Educación Artística. Instituto Superior Pedagógico "Enrique J. Varona"*
- *Exposiciones :*
 - . *1985. Salón UNEAC. S.Spiritus.*
 - . *....."Exposición de paisajes".junto a Abel Pérez Trinidad.*
 - . *1987. Exposición de pintura.junto a Pedro Vizcaino. Casa de la Cultura de Plaza. La Habana.*
 - . *1988. Exposición colectiva. Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño. La Habana.*
 - . *1988. "Arte cubano en Boston". Massachussets.*

- . 1988. "Suave y Fresco". Exposición de la Asociación "Hermanos Saiz". Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana.
- . 1990. "Sin Chistar". Galería Guerrero. Centro de Promoción del humor. Cine Acapulco. La Habana.
- . 1990. Salón "Paisaje 90". Guantánamo.
- . 1990. "Cuba OK". Dusseldorf. (como parte del envío de Ileana Villazón y Juan P. Ballester).
- . 1991. "Nuevas adquisiciones contemporáneas" Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana.
- . 1991. "Humor en la plástica actual". Museo Municipal San Antonio de los Baños. La Habana.
- . 1991. "En sus marcos listos". Galería Habana. La Habana.
- . 1991. "Cuba Construye". (Itinerante). Sala Polivalente Teatro Arriaga. Bilbao.

" Desde el Paisaje "
Pinturas de Pedro Alvarez.
Centro de Arte 23 y 12.
Oct 29 Nov 14 1991.

Diseño: Lissette Matalón.

LA HABANA CUBA 1991