

*“...la fuerza del tema y la fuerza de la pintura tienen la misma intensidad. Pero es posible que esta descripción sólo sirva para definir a un buen pintor.”*

Luis Camnitzer (*Arte negro en Nueva York*, del Seminario MARCHA 1546. 5/1971.)

Por su temática escogida (el retrato histórico), Alexis Esquivel se convierte en continuador de una larga y multiestilística o variada tradición retratística nacional, iniciada –al menos sólidamente– por el mulato libreto Vicente Escobar, allá por el siglo XVIII, proseguida por los alumnos de la Academia “San Alejandro”, fundada por el pintor francés Juan Bautista Vermy, quien había sido alumno de Jacques Louis David y trajo consigo el cadáver del neoclasicismo europeo de su tiempo, lo reiteraron en el siglo XIX e inicios del XX Juan Jorge Peoli, José Arburu Morell, Armando Menocal y otros academicistas; luego fue la época de “estar de turno”, según se fuese o no el retratista de los presidentes republicanos de turno y de los clanes oligárquicos, que se daban el lujo de encargar a un pintor “dichoso” –por el desenvolvi-

EL RETRATO HISTORICO DE

# Alexis Esquivel

[HERENCIA Y RUPTURA: LIRISMO BAD]

OMAR-PASCUAL CASTILLO

miento económico que esto conlleva– la realización (realista y escrupulosa) de un retrato “equis” de un personaje “equis” de su infranqueable círculo burgués. Más adelante, si persistimos en hacer un poco de Historia del Arte en Cuba, veremos a los “modernistas cubanos” plagados de las construcciones expresionistas, cubistas, suprematistas, dadaístas o surrealistas de la lejana Europa de la Vanguardia. Por aquel entonces, toda o casi toda la atmósfera de la plástica insular tenía cierto sabor a lo moderno occidental, con algunas excepciones que, sin ser académicos –en el puro sentido y la asunción cabal del adjetivo–, no eran tampoco tan modernos y todavía retrataban; mencionemos a Jorge Arche entre ellos, por citar alguno. La invasión del abstraccionismo informalista norteamericano opacó un poco la trayectoria de nuestro retratismo en la década de los 50. Así fue como llegó la Revolución Cubana, en enero de 1959, y como en toda revolución social, en la nuestra se acrecentó grandemente el nivel de politización de la vida diaria. El arte se situó “dentro de la Revolución” y, a no ser la muy pre-

Alexis Esquivel. De izquierda a derecha con pancartas: Hitler, Einstein, Cristo, Ghandi, Martin Luther King, Henry Ford, Marx, Lincoln, Picasso, 1993. Óleo sobre cartulina. 71 x 50 cm.



cisa y consecuente obra del maestro Raúl Martínez —con su serie de “retratos pop a los héroes” (*Martí, El Che, Fidel*, etc.) como retrovisión duplicadora de la exacerbada propaganda, esta vez no comercial sino política de los años 60—, los otros retratistas cubanos se dedicaron a prestar sus servicios al esparcimiento de los rostros de nuestros líderes, dirigentes políticos y mártires a través de la reproducción impresa y multicolor.

No fue hasta la década de los 80 cuando el retrato (ya abarcando el tópico de lo histórico en él y conformado como una verdadera interpretación “otra” de la realidad) no tomó relevancias loables que terminaran con la época postalista que agotó en ser la década de los 70.

*“Después de marchar en todos los desfiles y memorizar todos los himnos, ‘Los hijos de la utopía’ encontraron poco estimulante convertirse en los ‘asalariados dóciles del pensamiento oficial’. Ya a inicios de los 80 comenzaba a resultar incómoda para el Poder la acidez crítica y la suspicacia política de esa joven ‘intelligentzia’. La obsesión de estos jóvenes por hacer de la realidad social cubana un proyecto emancipatorio real, sacaba a flote todas las aporías morales y las inconsecuencias ideológicas de un sistema cuya crisis plagaba la práctica de simulación, de manipulación y de ineficacia”.*

Por supuesto, el acto de retratar igualmente se transmutó de simple imagen contemplativa en simulacro de comunicación conceptual. Alexis se encontraba entre los jóvenes que, ya de 1985 a 1990, lanzaron sus primeras piedras de ataque, ahora desde la más desenfadada y fresca actitud post-vanguardista o post-moderna.

De sus precursores más contemporáneos, Alexis hereda a su vez no sólo una modalidad de asunción del arte como justi-

ficante espiritual, racional y práctica, como actitud creadora ante el trabajo artístico, pero concibiendo la creación no con las ingenuidades y la limpieza de los modernos sino como ejercicio de la memoria visual y su renovación discursiva que enfoca sus tácticas y estrategias hacia la argumentación de una nueva textualidad de lo mítico (entiéndase lo mítico según la amplitud que toca en los límites de la Post-modernidad, donde el antiguo mito, el actual mito consumista y el mito histórico o político conviven), imprimiendo capital importancia al protagonismo de la erudición yuxtapuesta, quebrada, absurda aparentemente, sino también las fórmulas constructivas para su concreción en objeto-arte.

La década de los 80 fue una bocanada de distensiones políticas y, por ende, socio-culturales, tanto para el ambiente



Alexis Esquivel. *Mussolini y la tradición*, 1990. Técnica mixta sobre cartulina. 50 x 66 cm.

contextual cubano, como para el internacional; fue una etapa de bonanza económica y esplendor institucional. En cambio, en cuanto al abordaje de la escandalosa temática del retrato histórico, todavía no se estaba siendo justo, a pesar de los muy válidos intentos de artistas como Leandro Soto, Carlos Rodrí-

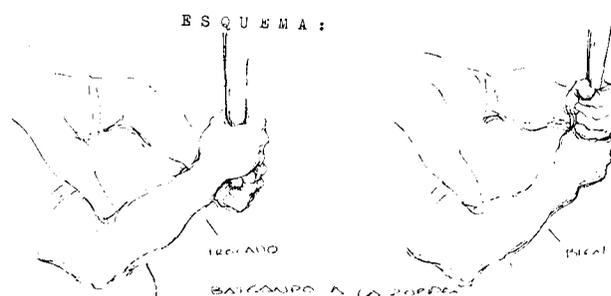
guez Cárdenas, Glexis Novoa, Joel Rojas y José Angel Toirac; o para ser más precisos, todavía la incompresión reina, debido a —como bien señala Néstor García Canclini, en su artículo *Cultura y poder ¿dónde está la investigación?*— la crisis de las hegemónías y la pérdida de una epistemología funcional que legitime el Poder, que hace que él mismo reformule sus aparatos coercitivos hacia una encrucijada represiva para el principio de la presente década.

Ahora bien, ¿dónde se halla el anhelado *slogan* de lo auténtico?

La respuesta es simple: en las sutilezas edificantes de las obras, en el hábito historicista que desenmarca su nueva hechura recreada, su carácter testimonial e inédito, sus ardides que disfrazan la ofensa, el respeto del tratamiento a las personalidades históricas ubicadas en situaciones ridículas, risibles, absurdas, atemporales, metafóricas, en fin, contextos circunstanciales en los que jamás nos son mostrados; el amasijo de lecturas superpuestas, las conjugaciones estilísticas que sellan unívocamente una figuración novedosa, interesante, rara. El escándalo implícito. El regodeo político de donde emana Beuys, la especulación filosófica de Fujiyama, las armonías y contrastes cromáticos con reminiscencias a lo Warhol y Bacon, la conspiración representativa entre el muralismo mexicano y el cómic o el pop, la exactitud compositiva con que nunca quiso contar Pollock en sus “dripping informales” y el eminente sentido lúdico, telúrico, humanizante de cada cuadro.

Muestra de ello son piezas como: *Retrato de Gorbachov en pose romántica*, en la cual se ironiza, rayando en lo sarcástico, sobre los malos ratos por los que pasa el “político snob”. Mijail Gorbachov en pose de pelotero (jugador de beisbol, deporte

nacional cubano, típico ya de ser practicado en otros países como los Estados Unidos de América, Japón, México y Taiwán) “bateando trocado”; pero sucede que en este deporte “batear trocado, no es batear”, regla del beisbol que orienta al jugador a colocar las manos en un orden determinado con respecto al bate y su empuñadura. Si se es zurdo debe ponerse la mano derecha en la empuñadura y la otra encima, para que en el momento de ejecutar el “swing” (acto mismo de batear, darle a la pelota) la mano, la muñeca, el brazo más diestro, guíe la acción; si es diestro el bateador, es a la inversa. Mijail, torpemente, está en pose de batear a la izquierda, pero como si fuese diestro. Si analizamos con más agudeza la propuesta pictórico-conceptual de esta obra, observaríamos la dicotomía o la ambigüedad al entremezclarse los códigos de: izquierda y derecha, términos primordiales para la determinación del partidismo político. [Esta es la segunda versión de la obra, la primera está realizada con la técnica de textura mixta y el bateador está completamente a la inversa, o sea, en pose de batear a la derecha, pero como si fuese zurdo].

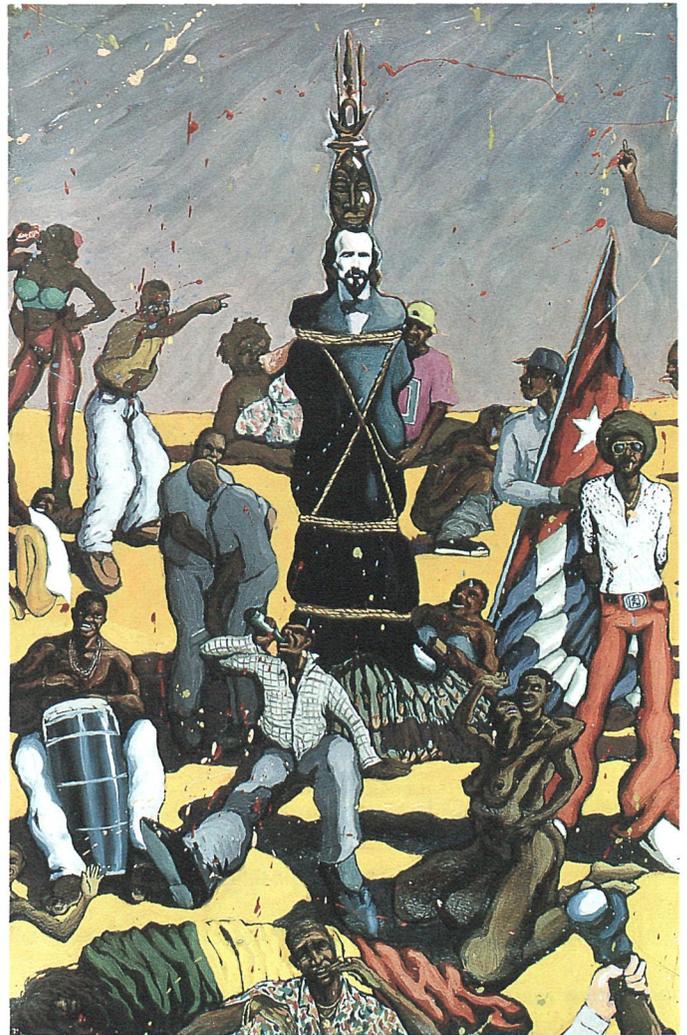


Obras como ésta son el fin al que se ha aspirado: la paradoja.

Otra evidencia de este ideo-relato-histórico-paradójico-inquietante, como sustrato fundamental de su obra pictórica, es el cuadro *Céspedes y la libertad de los esclavos*, trabajo donde el tratamiento burlesco de la negritud cuenta en su contenido con una cercanía explícita a Robert Colescott, y donde se enfrentan los ideales abolicionistas y liberadores de “el Padre de la Patria” y las consecuencias actuales de esa emancipación racial, las buenas y las no buenas consecuencias de la eliminación del racismo social en nuestro país, que posteriormente se culminó con la obra de la Revolución. En este punto, deberíamos esclarecer que utilizó el par categorial de “racismo social” y no otro porque, si bien en las plataformas gubernamentales, estatales y sociales de nuestro país está legislada la abolición total del racismo, a niveles de la psicología o la sociología popular no ha sido erradicado este fenómeno, y la población negra, o su inmensa mayoría, permanece en una marginalidad social que en cierta medida es autoproducida por su conciencia de reprimidos.

Viendo el tiempo pasar, es apreciable que las pinturas de Alexis Esquivel gozan de buena salud, es una propuesta artístico-estética concisa, unitiva, perspicaz, pecaminosa y exacta, con una factura neo-expresionista, preferentemente, impecable, un trazo ligero, aprisa, suelto, como coqueteo conceptual que invita a reflexionar sobre la historia de su historia, como lo hizo Jörg Immendorff, ahora contada por el “otro”, que no es un poderoso, confundiendo la Verdad como develación apócrifa de otros heterónimos, o viceversa. El pintor invade la privacidad de los mitos históricos y la plantea según su antojo. Es sólo su lirismo bad lo que triunfa, el golpe queda, y es enfatizado por el fatalismo del drama y la desolación paisajís-

tica de los contextos visuales. Esto es un reto a transgredir las instancias herméticas del regodeo de las hegemonías intocables, donde radica la aparatosidad de su achantamiento. Esto es una fotografía desvirtuada de la nostalgia de los que son: el *kitsch* histórico. Esto es un duelo a la tradicionalidad. Es el “Inicio del Juego” sin trampas ni culpas ideológicas o rebuscamientos politiqueros de la Verdad. Es, así de sencillo, otro cantor de LUZ que no se cruza de brazos, no se duerme, no bosteza, no teme y deja danzar su DON (la mano), retratándonos, haciéndonos eternos desde su reflexión, desde el SILENCIO.



Alexis Esquivel. *Carlos Manuel de Céspedes y la “libertad” de los esclavos*, 1993. Óleo sobre cartulina. 72 x 48 cm.