

# Luis Cruz Azaceta: la fuga como poética

**1.** LUIS CRUZ AZACETA ES UN ARTISTA EN ÉXODO CONTINUO. Un pintor de las zonas extremas de la vida moderna, desde las cuales dibuja el itinerario de la fuga, el dolor y la catástrofe. Es un intérprete del caos y de la tensión entre ciudades y sujetos desplazados, verdaderos nómadas de las urbes postindustriales, a los que no queda otra opción que perpetuar sus escapes de unos mundos a otros. Reconocido como un representante prominente dentro de la pintura norteamericana —Robert Hughes llegó a considerarlo como uno de los dos artistas de origen hispano más importantes en Estados Unidos—, Azaceta es también un artista paradójico cuyas clasificaciones, la mayoría de las veces, nos remiten a un punto en el que estuvo anteriormente, pero no al territorio donde ahora podríamos encontrarlo.

Sabemos que nació en La Habana, en 1942, y emigró en 1960 a Estados Unidos (país que le concede la ciudadanía en 1967) para evadir el servicio militar del entonces naciente régimen revolucionario. La suya es, en principio, una biografía con líneas paralelas a las de dos artistas plásticos que alcanzaron el reconocimiento dentro del circuito norteamericano, Ana Mendieta y Félix González-Torres; a la del novelista Oscar Hijuelos, Premio Pulitzer de 1989 por *The Mambo Kings*, y a la de algunas estrellas del espectáculo, como Gloria Estefan o Andy García. De modo que, en alguna medida, Luis Cruz Azaceta es miembro de lo que Ruben Rumbaut ha llamado en Estados Unidos como la *one and a halfer generation* (generación uno y medio), término recogido posteriormente por Gustavo Pérez Firmat en su libro *Life on the Hyphen* para hablar de aquellos individuos que habitan en el hiato que divide, y a la vez une, a las culturas de procedencia y a las de arribo, como a medio camino entre el mundo de sus padres y el de sus hijos. Es decir, sujetos que emigraron con una conciencia relativamente formada de su país de origen pero todavía

Iván de la Nuez

lo suficientemente jóvenes como para formarse en las nuevas culturas y, finalmente, formar parte de ellas.

Esta clasificación, sin embargo, rápidamente se nos vuelve problemática en el caso de Luis Cruz Azaceta. No sólo por matices cronológicos que nos indican que viajó a Estados Unidos con sólo una memoria histórica mucho más curtiada con respecto a Cuba, sino por el propio sentido y ubicación de su discurso artístico. En primer término y a diferencia de algún que otro ilustre paisano —Azaceta no aparece en el mundo artístico de Estados Unidos como latino, minoría o cualquier *otherness* ocasional. Aparece como *pintor*, algo que tanto él como algunos críticos han fijado muy bien. En un diálogo, a propósito de una exposición en el Museo Alternativo de Nueva York, Geno Rodríguez, Eleanor Hearthey y Víctor Zamudio-Taylor han coincidido en este punto: si Cruz Azaceta tiene un lugar en el *main stream* se debe únicamente a que la calidad de su obra es buena. La segunda diferencia (compartida con Ana Mendieta y González-Torres) proviene de la resistencia a aceptar toda esa mitología del «exilio como éxito». Azaceta es un pintor de éxito pero no del éxito. Y sus personajes se mueven en un mundo sin salida, perseguidos por la violencia, el caos y la muerte. Si aplicamos un ligero barbarismo al leer su obra *No Exit* (1987-1988), y seguimos el sentido visual de la palabra, *No Exit* se convierte en *No Éxito*. Una apreciable discrepancia con lo que nos propone una parte de la cultura hispana en Estados Unidos, a la que encontramos ocasionalmente extasiada por el imperio del mall, el consumo y la sumisión a las culturas dominantes de los nuevos espacios. Hay todavía una tercera diferencia: Azaceta —en la dimensión objetual de su obra— siempre ha ido a contracorriente. Él continuó pintando cuando en los ochenta tanto González-Torres como Ana Mendieta buscaron formas expresivas emparentadas con usos neoconceptuales (instalaciones, fotografía manipulada, videoarte o procedimientos efímeros), desde las que activaron, con una efectividad extraordinaria, sus derivas ideológicas y poéticas. Ahora, cuando su obra pictórica había alcanzado las cotas más importantes, Azaceta entonces se ocupa de trabajar con materiales de deshecho, abandona antiguos registros y reaparece como artista sureño en Estados Unidos.

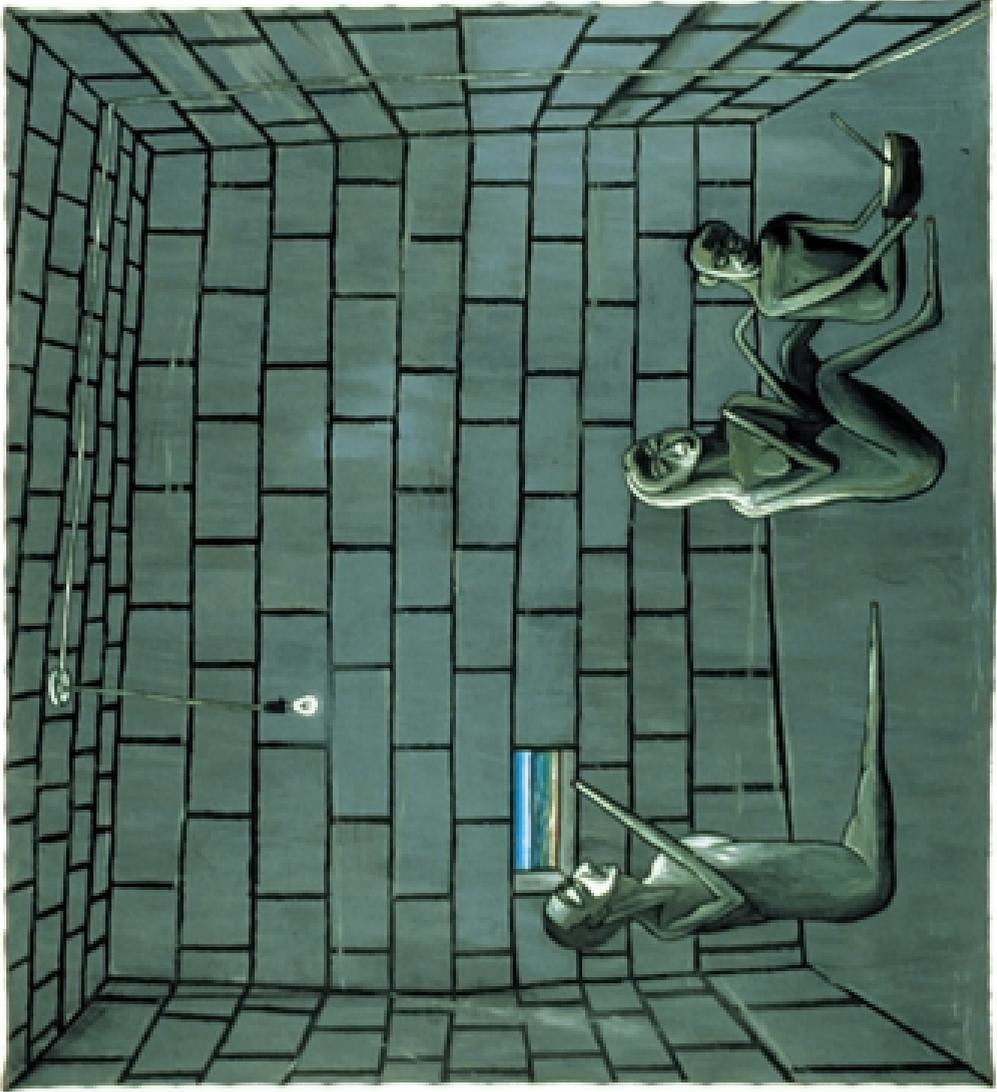
En cualquier caso, la relación de Azaceta con la construcción de sus obras adquiere otros significados dado que en él los medios tienen una importancia crucial para hacer circular una estética de fugas continuas. Él entiende la pintura (o la instalación, o la fotografía, según el caso) como útil para sus indagaciones. Herramientas que permiten su particular «política menor», como la que Deleuze adivinó en Kafka, con quien Azaceta tiene por cierto más de una analogía. Como aquel judío de Praga que escribía en alemán, poseedor de un idioma sin país y de un país sin idioma, la extranjería de Azaceta no se debe a un mero asunto de pasaporte. Más que un idioma, lo que se busca aquí es un acento, una disonancia en medio de la normalidad de la cultura moderna que consiga desatarnos de todo aquello en lo que las redes imaginarias de la burocracia nos han comprometido: las estrecheces de las patrias, las formas comarcales de entender la cultura, la enajenación de la modernidad, los himnos

diversos. Así, los personajes de Luis Cruz Azaceta, sus muchas réplicas de sí mismo, también se transforman a partir de una singular alienación. La pintura es para Azaceta lo que la lengua era para Kafka. Y si Azaceta utiliza la pintura es porque ésta le proporciona la posibilidad de diferenciarse, alienarse y otorgarse una extranjería infinita; incluso a riesgo de parecer arcaico. Sólo que tratamos con un arcaísmo capaz de accionar una red de múltiples resistencias que constituyen esa manera de asumir la fuga como poética. Veamos: resistencia a ser confinado en un origen cerrado y por eso «triunfa» como pintor norteamericano. Resistencia a la fascinación por la vida moderna, y entonces se instala en una postura ingenua y casi premoderna frente a la megalópolis. Resistencia a la moda y entonces continúa pintando. Resistencia al ritual de la representación (aquello que Foucault llamaba «la indignidad de hablar por otros»), y entonces anidan en su propio cuerpo las peripecias narradas.

Mediante la obra de Azaceta entendemos mejor que el abandono de la pintura (y el consabido decreto de su muerte) es tan absurdo como el hecho de que hoy se nos imponga —acompañada de la vuelta conservadora en la política y las artes— su regreso inevitable. Quizá por eso ahora el artista se instala en New Orleans y pinta «mal», incorporando fotografías, diarios, y collages en sus últimas piezas.

2. En su estudio sobre Luis Cruz Azaceta, titulado *Torn, twisted and broken* (Atormentado, estrujado y roto), John Yau ha recorrido sus etapas y referencias culturales, adelantando notables proposiciones sobre su itinerario estético. Yau nos habla de un artista que en lugar de señalar con el dedo a los otros se implica a sí mismo en la travesía o el horror que propone. Así, desde *Subway Series* (1974) hasta sus trabajos actuales de New Orleans —pasando por series como *Bang Bang You Are Dead* o las destinadas a las balsas— estamos en presencia de un artista que mezcla un «pop apocalíptico» con el neoexpresionismo y la abstracción. Una triada que si bien no es una valoración definitiva, sí puede darnos un testimonio acertado de los ámbitos que esta obra alcanza. Yau también ha notificado el hilo directo de Azaceta con Frida Kahlo, Max Beckman o Philip Guston, y elucida que estamos frente a una obra que rehúye la apropiación. Sus referentes estéticos son sólo eso: referentes estéticos, puesto que el suyo no es en ningún caso un discurso sobre la historia del arte sino un discurso en el que se abre paso la imaginación y la propia experiencia. El ensayo de John Yau ofrece, asimismo, otra clave más efectiva y, a la luz de este texto, más interesante. El subtítulo de *Torn, Twisted and Broken* es, precisamente, *Alone in the Diaspora* (Solo en la Diáspora). Y ya en el cuerpo del texto leemos que Azaceta «vive en la diáspora y sabe que el hogar es algo que se lleva consigo dado que allí (en la diáspora) no hay un refugio permanente y definitivo».

En efecto, una diáspora no nos indica un tránsito entre un país y otro sino un sentido. Un estatus (que no un estado) sin país ni banderas. Un ámbito móvil en el cual, en ocasiones, no hay orilla a la vista. O, lo que es peor, las



Looking at the sea (1999)  
(Mirando al mar)



**Traveller** (1999)  
(Viajero)



**Crossing (1999)**  
(Travesia)



**Crossing (1997)**  
**(Travesia)**



**El botecito  
(Refugees) (1999)**

**Balsero cubano  
en Egipto (1999)**





**No exit (1988)**  
**(Sin salida)**



**Cuban Icarus I (1996)**  
(Icaro cubano)

orillas avistadas pueden ser hostiles, como ocurre en la pieza *Caught*, de 1993. Es una navegación infinita en la que el navío y el territorio de desplazamiento están compuestos del mismo material: el agua. Donde no hay otro tesoro que la navegación y no hay otro lastre que el propio navegante. Una intemperie donde se fundan territorios inmediatos y fugaces; lugares incendiados a punto de desaparecer.

En las diversas series que componen la trayectoria estética de Luis Cruz Azaceta abundan autorretratos en los que él deviene hombre mosca, enfermo de sida, balsero, asesino, víctima, muñeco, mutilado, pirómano, decapitado, cocainómano, payaso, enterrado, un ansioso maníaco por la lotería que espera alcanzar el *American Dream*. Su cuerpo es el receptáculo de su desplazamiento infinito. El país irreplicable y móvil que hay que inventar y abandonar cada día.

3. Con todos estos referentes de diáspora y exilio, es inevitable volver a pensar la pregunta de Theodor Adorno ante la posibilidad —siempre latente— de estetizar un drama. Ya sabemos la pregunta de marras: ¿Es posible la poesía después de Auschwitz sin que ocurra una estetización del horror? Y sabemos, además, que los años 90 han traído consigo una representación a veces con más fortuna, y más fortunas, que otras —de la balsa como elemento estético, como artefacto de estetización posmoderna. Los artistas cubanos y cubanoamericanos —dada la cercanía en cada orilla que habitan con el tema de los balseros— han aportado innumerables obras en este sentido. Algo que, por cierto, no les ha reportado una exclusividad rotunda. Aquí, los artistas cubanos no han estado «solos en la diáspora». Marc Latamie (Martinica), Marcos Lora (República Dominicana), o Íñigo Manglano Ovalle (Chicago) —por citar sólo tres ejemplos, de un contexto cercano, porque hay también artistas italianos y españoles que se han ocupado del tema en sus respectivas geografías— han activado su lectura particular de este fenómeno a la luz de la historia «móvil» del Caribe, de la diáspora particular de sus islas o de la amenaza de la pérdida de la memoria histórica en pueblos jóvenes y transculturales. Aunque la pregunta de Adorno no deje de asolar a Azaceta como a cualquier otro, su caso adquiere algunas singularidades importantes. Y por varias razones, entre ellas porque, una vez más, no se ha movido a la última moda. Las balsas constituyeron —y aún constituyen—, un elemento importante, pero no único en su poética. Aún más: hasta donde he alcanzado a saber, Azaceta es el primer artista contemporáneo de su entorno cultural que trabaja este tema. Así, ya en los finales de los sesenta había «pintado balsas», lo cual fue continuado por un itinerario que comprende piezas o series como *El botecito* (1987), *Hell Crossing* (1991-1993); *Peripathetic Boatman*, *Caught*, *Rafter Hell Act 1* (todas de 1993); *Balsero: La Casita*, *Hook Eyes* (1994), *Ark* (portada de este número de *Encuentro*) y *Volveremos* (1995); tanto como las que aparecen de modo más subrepticio en los últimos años.

Además de los años ocupados en el tema, hay algo todavía más peculiar: ante la fascinación de otros artistas por la balsa como artefacto, Azaceta se

concentra en el balseiro. Un sujeto que —como en otras series sobre la ciudad, la violencia, la enfermedad— suele ser un autorretrato. Un viajero que va hacia la nada y cuyas mayores posibilidades no apuntan a la flotación sino al hundimiento. Un balseiro que es una metáfora múltiple: del país, del exilio y de la propia condición humana, si es que ésta existe. En la pieza *Peripathetic Boatman* (1993) la balsa navega dentro de una bañera. Como en aquellas matriushkas rusas en las que siempre quedaba una pieza por abrir, aquí siempre nos queda una travesía por emprender. Una condición legada desde aquel himno antiguo de los argonautas: «navegar es más necesario que vivir».

4. La fuga estética de Azaceta está compuesta por muchas aristas que referencian el éxodo sin implicar el viaje en el mar. Sus relaciones con la ciudad y con el propio desplazamiento del individuo nos proponen una idea del exilio como espacio de destierro y, a la vez, como ámbito de transgresión. La cultura moderna nos ha involucrado dentro de un orden amparado en el calendario lineal y sucesivo. De ahí que para fracturar ese orden, una de las obsesiones del arte moderno radicara en buscar insaciablemente la forma de vencer el tiempo. Este afán gobierna el mundo de Borges, de Kafka y de Beckett tanto como el de Dalí, Buñuel o los cubistas, que multiplicaron el espacio hasta el infinito. El nuevo historicismo en la arquitectura de Aldo Rossi, las variaciones de Glenn Gould, el cine de Peter Greenaway o los procedimientos «manuales» en la nueva medición de la tierra llevada a cabo por la geografía crítica, se insertan asimismo en esa conciencia espacial que, en última instancia, se enfrenta al orden del mundo. Azaceta, más interesado en la geografía que en la historia, es también una especie de cartógrafo; sólo que sus mapas se ocupan de un paisaje donde es tratado el lugar como un imposible. A diferencia del paisajista argentino Guillermo Kuitca, otro cartógrafo de la vida moderna, para quien los espacios son abarcables y «vivibles», Azaceta narra las fugas y los desalojos. Uno visita y el otro huye. Uno se centra en el territorio y otro en la transgresión del territorio. Uno en el habitante y otro en el desplazado. Kuitca, como ha apuntado Jerry Saltz, está en el exterior mirando hacia adentro, del mismo modo que Azaceta está dentro buscando alguna puerta para escapar.

Este conflicto con el tiempo y con la historia suele ser más claro en los sujetos desterrados, puesto que habitan —como en los cuentos de Antonio Vera León, por ejemplo— en bloques nunca superados: el bloque de la niñez, el bloque de la madurez, el de la vejez, el de la vida, el de la muerte. El presente continuo de cada casa en la que se ha vivido, de cada ciudad por la que se ha pasado, de cada historia en la que uno se ha implicado. Éste es el sentido de cierto exhibicionismo barroco en Azaceta. El de un exceso, una desmesura, donde las cosas no son sucesivas sino simultáneas. Todo desde un extremo cuya vitualla fundamental es la experiencia. Pero la experiencia entendida como lo proponía Bataille: vivir en el límite de lo posible.

5. El discurso de Luis Cruz Azaceta forma parte de una conciencia cultural que, si bien puede rastrearse históricamente, en este momento adquiere una

fuerza mayor para remover el panorama filosófico, estético e histórico de los hombres que inauguran el milenio. La paradoja de esta experiencia límite aparece en las obras de Azaceta a partir de la controversia del individuo con una sociedad que lo desplaza, que lo bestializa, que lo disuelve, que lo maquiniza, que lo hacer vivir una «humanidad» que no es la suya. Pero, a cambio, ese individuo encuentra que es un animal social y tiene que vivir en sociedad.

Esa sociedad es la que, ahora mismo, está en el mayor de los entredichos. Y las políticas que la sustentan no saben hoy darle forma a esa pieza que llamamos humanidad. Las obras de Luis Cruz Azaceta —como la mayoría de las obras de arte— no pueden armarnos tampoco esa posibilidad de convivencia, pero negarse a ver todo lo que en sus piezas se nos ha desnudado es algo desaconsejable en alto grado.

Harold Bloom ha insistido —hasta su último libro publicado— en que Shakespeare es el inventor de lo humano. Y quizá tenga razón, dado que la escala de la condición de sus personajes es, todavía, tan humana como sus móviles: la ambición, la envidia, los celos, la traición, el honor. Los tópicos de Cruz Azaceta, forman parte de la plaga de Kafka, pues los suyos son los items de una condición posthumana: desplazamiento, extranjería, desarraigo, soledad, exclusión, renuncia, silencio.

Si ser proustiano es todavía sublime, ser kafkiano, sin embargo, es algo que —junto a ser dantesco o maquiavélico—, todavía provoca algún estremecimiento. Luis Cruz Azaceta ha creado su poética alineada en semejante saga. Y más que un hermeneuta, en él encontramos a un argonauta. Por todas estas razones, ante el calado de su poética es casi insignificante avanzar lo que nosotros pensamos de ella. Lo que de verdad importa es lo que en esa obra se dice de nosotros; aquéllos que hemos conocido los extremos de la solidaridad y el desarraigo, el éxito y el declive más rotundo, las luces del trópico y la noche infinita, el tiempo detenido y el paso al tercer milenio de la era cristiana.