

Santiago,(118)

## CON OJOS DEL LECTOR

**Rolando Leyva Caballero**

# **Para llegar al cielo: una escalera breve (...) La obra de Edgar Camacho Bravo en el umbral del siglo XXI**

Es muy curioso, por llamarlo de alguna manera, el hecho por momentos poco probable (casi imposible) y a la vez incomprensible, de caracterizar de académico a un artista cubano contemporáneo sin que este haya transitado en algún momento por cualquiera de las instituciones o instancias educativas que se dedican en nuestro país (o fuera de él), y desde una perspectiva clasicista, a la enseñanza del arte en los distintos grados de la enseñanza, desde la primaria hasta el nivel superior o universitario.

También resulta llamativo, por no decir sospechoso, la manera en que ha evolucionado el estilo y la técnica de un artista que en sus comienzos, en el primero lustro de los años '90, cuando ingresa como miembro activo de la sección de artes plásticas de la AHS, se dedicó por completo a generar un tipo de manifestación pictórica que, teñida de matices artesanales y orientada a un sector muy específico del mercado de la artesanía y el arte cubano contemporáneo, se caracterizaba precisamente por ser catalogada de manera despectiva como sopa, una nominación para nada técnica que hace referencia a la pintura estéticamente devaluada que se concebía como un souvenir para turistas.

Sin embargo, y menos de una década después, en el mejor de los casos, ocurre en el creador una metamorfosis tan violenta como consecuente, que inscribe su sello individual como uno de los estilos particulares más interesantes y refinados dentro de las tendencias actuales que enmarcan a las artes plásticas en Santiago de Cuba. Este dato es ilustrativo en la medida que define a un creador que evolucionó hacia niveles superiores de representación pictórica sin abandonar el ámbito artístico donde surgió. Retroalimentándose de ese ambiente que ha condicionado toda su obra durante los últimos siete años, sirviendo de motivación el artista para que este componga su imaginario temático y representativo, formal y conceptual.

Edgardo Camacho Bravo, reflexiona consecuentemente sobre los cambios que ocurren a su alrededor, y como estos impactan sobre él, como testigo visual de las transformaciones profundas que ocurrieron en la sociedad cubana y la proyección de esta hacia el futuro inmediato. A comienzos del nuevo milenio, Edgardo Camacho Bravo asume o define nuevos derroteros para su obra artística. No sólo renuncia drásticamente, desde el punto de vista temático y compositivo, a todo lo que había hecho anterior a esa fecha, sino que su obra emerge con nuevos bríos y se hace más racional y a la vez subjetiva, al descubrir y describir las preocupaciones existenciales que lo aturden como individuo.

En este caso, ya no es una obra expresamente concebida para ser vendida al turista ocasional. No la anima en todo caso ninguna intención mercenaria de servir de sostén promocional a Cuba como destino turístico paradisíaco, ofreciendo una imagen distorsionada y arquetípica de la realidad nacional; por el contrario, inspirado en esta propia realidad su obra se tiene que enmascarar de anecdotario visual de lo circunstancial para descubrir otras preocupaciones latentes mucho más profundas, humanas, traumáticas.

El artista comienza a delinear así las temáticas que se harían recurrentes en su obra a partir de este momento, y que encuentran sus antecedentes históricos, sus características intrínsecas y las explicaciones lógicas al respecto en un pasado reciente aún fresco en la memoria del creador. De este modo las que constituyeron las grandes temáticas dentro de las artes plásticas cubanas finiseculares (al menos las que fueron trabajadas con mayor asiduidad, constancia y originalidad durante el decenio precedente), ahora serán abordadas desde una perspectiva muy personal, desprejuiciada y a la vez marcadamente simbólica.

La emigración como problemática particular y universal; la insularidad como alegoría del enclaustramiento físico y espacial que padece el individuo atado al destino irrenunciable de la nación; el cuestionamiento, no a la fe cristiana en el mejoramiento humano, sino a ciertos criterios, estructuras y ritos de la iglesia. Esta es cuestionada, (en abstracto) como institución y forma de organización de la actividad y la conciencia humana que establece el culto a un Dios omnipresente y todopoderoso, proceso volitivo que al final redundaría en una práctica dogmática y evasiva de la realidad.

Estas son algunas de las temáticas en las que Edgardo Camacho Bravo incursiona constantemente de manera muy cáustica y a la vez respetuosa, aunque parezca contradictorio. La apropiación de la tradición iconográfica occidental de orientación y temática religiosa se utiliza entonces como el recurso imaginero que permite enmarcar el asunto de sus obras, y de paso, fomentar la duda razonable en la fe religiosa mediante la humanización potencial de la divinidad, el relajamiento o desenfado visual con que se representa el mito y sus acciones redentoras, invirtiendo el valor de los iconos para en su lugar imponer nuevas lecturas. Estas se actualizan constantemente desde una perspectiva incrédula, por no decir abiertamente atea y científica.

Sin embargo estas no son las únicas ni las más importantes motivaciones que accionan los mecanismos representativos que asume como válidos o trascendentes un artista que trabaja dentro de un espectro temático muy abierto o diverso. Es muy interesante, innegablemente, como el cuestionamiento de la religión a su vez se puede subordinar o subvertir para favorecer y permitir, por transición de significados y significantes, la vindicación visual del derecho humano inalienable a la libre expresión (defendiendo la posibilidad de emitir una opinión aparentemente disidente, incluso antagónica respecto a los principios dominantes) como otra forma de enfrentamiento y resistencia cívica individual ante determinadas problemáticas o polémicas muy actuales y necesarias.

De esta manera la política como aplicación práctica de la ideología dominante, entendida esta cual un credo hipócrita (bifronte), y como mecanismo coercitivo de dominio sobre la colectividad desprovista de voz y voto es otro motivo recurrente, enmascarado convenientemente tras las alegorías del poder político detentado de manera despótica por una minoría excluyente sobre una gran

mayoría inercial. Por supuesto, a esta hipótesis se arriba después de un acercamiento sutil e indirecto por razones harto conocidas.

El artista cuida mucho las apariencias, e inteligentemente su obra se mueve en un plano representativo de baja intensidad que le permite decir mucho sin arriesgar demasiado. Este es uno de los rasgos inmanentes de la obra de Edgardo Camacho cuando incursiona en una temática tan espinosa como la vindicación de la libre determinación individual.

Por encima de otras prerrogativas gregarias que parecen ser determinantes y que relegan al individuo en su soledad volitiva a un segundo plano de importancia respecto al megaproyecto de realización colectiva, el artista asume el punto de vista del desplazado o del deseo postergado.

Su discurso se inscribe así alrededor de la necesidad latente de satisfacer ese impulso personal, pospuesto una y otra vez por la sumatoria de circunstancias adversas y designios incuestionables que subordinan el interés particular a la consecución o la materialización de una utopía social muchas veces retrasada al costo de un sacrificio humano al parecer incalculable.

Sin embargo, y en un sentido menos politizado por supuesto, el artista se complace a sí mismo, o al menos lo intenta. El cuerpo humano, el desnudo femenino asimilado como objeto de culto y fetiche asumido con orgullo y regodeo por el artista (es decir, la temática erótica), se inscribe no sólo como una motivación recurrente dentro de la plástica cubana incluso desde antes de la aparición de la primera promoción de vanguardia en 1927, y hasta la actualidad, sino que inscrita en la propia obra de Edgardo Camacho Bravo ocupa un lugar preponderante.

Sirve, en todo caso, para equilibrar y/o matizar un tanto el pesimismo lapidario que algunos establecen como un rasgo patológico que define la obra de Edgar Camacho que, para los que lo conocen, se caracteriza por todo lo contrario. Es decir, el creador en este caso asume con orgullo esa cualidad del cubano arquetípico que no sólo lo cuestiona todo a través de la burla y el desenfado, sino que dota su discurso de una egolatría suicida que lo lleva a caricaturizarse como individuo por medio del autorretrato que satiriza, de manera refinada, la superioridad emocional y espiritual que supuestamente detenta el artista.

En resumen, estas y no otras son las principales temáticas que ha

trabajado el artista a lo largo de los últimos años, claro, incursionando circunstancialmente, a modo de entramados subordinados, en ciertas facetas temáticas más íntimas o personales, sobresaliendo entre estas no sólo las imágenes de sus hijas como sus creaciones supremas, sino también los conflictos familiares que tienen lugar, por supuesto, en un ámbito doméstico, pero que están condicionados, la mayoría de las ocasiones, por circunstancias que superan el marco hogareño.

El análisis formal de la obra íntegra generada por este destacado creador santiaguero en este segundo momento de su evolución como artista de la plástica, permitirá demostrar con argumentos científicos las afirmaciones anteriores que no quedarán así en el plano subjetivo de la hipótesis inconclusa. Para conseguir nuestros objetivos estableceremos el desmontaje simbólico de la obra de este artista, siguiendo como criterio de organización interna del trabajo analítico un estricto ordenamiento cronológico-temporal.

Esta práctica permitirá secuenciar en todos los sentidos posibles, el crecimiento paulatino de la obra de uno de los artistas más reconocidos y laureados en el ámbito de la creación en Santiago de Cuba durante los últimos años, estableciendo las etapas que describen y registran los cambios temáticos y técnicos que definen su estilo individual en el entorno de la plástica citadina, provincial y regional. Esto no quiere decir que su obra se caracterice por ciertos tonos localistas o provincianos que reducen su alcance y lectura potencial por parte de un espectador crítico.

La potenciación de un discurso sustentado en códigos universales de representación permitirá que el artista pueda transmitir sus preocupaciones en un tono menor pero trascendental, y a la vez legible, que siempre es lo más importante; es decir, el establecimiento de la comunicación en los dos sentidos de la circulación informativa, del emisor al receptor, y viceversa, por supuesto. A partir de este momento todo el discurso de esta exploración enfocará su atención en explicar desde un punto de vista analítico, y consecuentemente metodológico, las condicionantes, los métodos y técnicas, así como las etapas y temáticas predominantes en la obra del autor.

En resumen, se busca establecer las características intrínsecas del estilo personal de Edgardo Camacho Bravo como un creador dotado y comprometido con el arte como un instrumento de vindicación colectiva y su proyecto de vida individual.

En el año 2000, según confesó Edgardo Camacho Bravo en una de las muchas entrevistas realizadas, y al parecer atribulado por los pronósticos finiseculares de una potencial hecatombe apocalíptica que nunca ocurrió, el artista interioriza, según sus propias palabras, la necesidad impostergable de concebir y generar u objetivar materialmente un arte más trascendental, que describiera sus necesidades afectivas y comunicativas pero que también cubriera sus expectativas emocionales y estéticas y materiales, al menos en parte.

Se decide a romper todo vínculo con un pasado pictórico en que el artista trabajó obligado más por las carencias materiales y la motivación de cubrir determinadas necesidades básicas, que por cualquier otro tipo de intención estética más eminente o autónoma, lo que demuestra que en ese momento su obra estuvo preconcebida y limitada, tanto desde el punto de vista temático como formal, por las circunstancias y condicionantes hartamente conocidas. Es decir, el artista concibe la creación, que no se puede hablar precisamente de arte, desde su falta de compromiso social, lo cual no es cuestionable pero sí preocupante, en la medida que establece las prioridades del creador y la organización de su trabajo en dependencia de los encargos que recibe.

Sin tener en cuenta las implicaciones, su obra es orientada hacia la complacencia de un incipiente mercado artesanal que reportaba los dividendos suficientes como para resultar seductor, por lo que el artista se subordina a sus exigencias aunque está consciente y asimila, que su obra está encadenada y condenada a satisfacer las expectativas pueriles de un consumidor pasivo.

El empobrecimiento del mundo referencial que representa el artista, limitado a la comprensión condicionada y estereotipada de la compleja realidad social que lo rodea y de la cual no constituye un testigo activo, sino un encubridor de sus contradicciones internas.

Es decir, lo castra y convierte en cómplice licencioso que maquilla y edulcora la verdad, y la dota de matices evasivos e irresponsables encubiertos tras las connotaciones lúdicas de la nueva figuración. Bajo estas circunstancias y en detrimento de sus propias preferencias y convicciones, el artista limita su campo visual, tanto focal como periférico. En su obra predomina entonces, en el período comprendido entre los años 1992 y 1999, la mirada desprovista de todo espíritu crítico. Aún en medio de la crisis total que sufre la

nación, el artista absorbe su entorno desde una perspectiva paradójica que consolida la visión paradisíaca que se tiene de la isla como un destino turístico donde predomina la cultura del placer sexual y la sobremesa.

Sin embargo el año 2000 marca un giro diametral en la evolución de su obra. Las piezas a partir de ese momento descubren los rasgos que permiten identificar el estilo del autor, estableciendo su poética como una de líneas creativas más acabadas y consecuentes de la plástica santiaguera. Varias son las obras que describen el cambio dramático que registra su obra a partir de ese instante decisivo. A partir de este momento no sólo incursiona en la tradicional pintura de caballete y en el óleo sobre lienzo como técnica, sino que abre su abanico al practicar el collage como un recurso constructivo que le permite experimentar con los soportes, los formatos y los recursos expresivos que enmarcarían su estilo individual posteriormente hasta la actualidad.

La fotografía constituye a su vez un complemento indispensable que aporta la mirada instantánea y sucesiva, la imagen prístina del lente reelaborada en el laboratorio, que luego se adhiere a la superficie de sus obras para prolongar la lectura del mensaje implícito a partir de la construcción de varios mundos o dimensiones paralelas dentro de un mismo universo discursivo. La realidad que representa no es monolítica sino poliédrica, y muchas veces absurda, aunque no menos objetiva según la comprensión que tiene el artista del mundo caótico que lo rodea. Ocurre en sus obras una simbiosis entre historias y preocupaciones personales, y los problemas sociales que rebasan la capacidad del artista para resolverlos, pero no para analizarlos, comprenderlos y representarlos en su obra.

*Polizontes en el último viaje a Venus*, es una de las más complejas obras de Edgardo Camacho Bravo desde el punto de vista compositivo y conceptual debido a la densidad lectiva de unas escenas que resultan demasiado sugerentes como para trascender solamente por la construcción visual de una imagen que va más allá de la anécdota, para insistir en el tratamiento simbólico de una realidad nacional a veces difícil de cuestionar en sus disímiles problemáticas internas. La barca ahora no es tal, o no del todo. La barca es, entre otras muchas posibilidades, una ínsula flotante que, no atada al lecho marino, se desvanece con su carga humana, amenazando constantemente con hundirse en un piélago de calamidades diarias.

Es también, por contraste, la isla utópica de la que hablaba Tomás el Moro, y que ahora deduce una comprensión o reflejo sutil pero no necesariamente crítico de la Cuba contemporánea. En *Polizontes* (...), Cuba es por exceso de confianza en si misma, una isla surrealista que debe ser buscada en el mapa metafísico de la imaginación y la memoria.

De esta manera se refleja en una obra que literalmente en ascenso, va construyendo y describiendo la pirámide social de la Cuba actual, un torbellino cuyo vértice, al igual que en el resto del mundo, se va estrechando y apunta hacia arriba en su extremo más agudo. La barca tiene ruedas que la impulsan y le permiten desplazarse en su búsqueda de tierra firme donde anclar, que puede ser un continente septentrional que se presiente monstruoso y visceral, más allá de la línea imaginaria de un horizonte incierto y predestinado por los dioses ideológicos para hacernos desistir. Una multitud de seres, millones quizá, aunque parezcan menos a simple vista, interactúan entre sí, haciendo colectivas las miserias y preocupaciones individuales o familiares. Es evidente la deuda del artista, en el aspecto formal, compositivo y representacional, no tanto con las miniaturas de los códices medievales, sino, y más aún, con la escultura votiva (en bajorrelieve decorativo) de las estelas romanas.

Todo en esta escena tiene un gusto escultórico volumétrico en el sentido de la configuración de las formas y las áreas. Infinidad de guerreros (nosotros), luchamos en el sentido insular del término, por sobrevivir un día más. El combate es violento aunque raramente mortal, y se basa en lo fundamental en la simulación, en el respeto hipócrita a las conveniencias y los miedos.

La agresividad entonces es oficiosa pero no artificial, de tal modo que preludian los cambios necesarios que se suceden y sucederán algún día, si Dios quiere, se puede decir. Las escaleras que aparecen hablan de la hipocresía y los atajos para llegar al cielo, pero también discursan sobre lo difícil que resultar ascender, en consecuencia, en un contexto que desprecia o pospone una y otra vez el crecimiento y la realización personal a favor del entusiasmo colectivo.

130

Algunos de los personajes miran al cielo pidiendo, clamando por la intervención divina que resuelva sus problemas terrenales. El caballo de batalla es un símbolo cáustico, que encarna la nobleza,



la voluntad y el esfuerzo propio pero que también ovaciona al nepotismo, al despotismo ilustrado teñido de poesía, a la arrogancia política.

Las figuras hípicas al centro del lienzo quizá sean una cita a la obra *El rapto de las mulatas*, de Carlos Enríquez, pero así no ocurre con el modelo equino cuyo cuello se transfigura en una columna clásica rematada en su borde superior por un capitel corintio que sirve de puntal a la representación de un animal simbólico. La pilastra sostiene por encima de otras figuras humanas, y casi a la misma altura del personaje cardenalicio que supone el punto más alto de la composición y la figura dominante desde el punto de vista jerárquico, una vaca.

Tienen lugar la sacralización legal del ganado vacuno, su transformación en animal sagrado e inmortal, en tótem figurativo, alimento inalcanzable, y en una tentación nutricional que se castiga casi con la pena capital. El prelado que arenga o sermonea a las masas desde el púlpito en lo más alto de la estructura de la obra, materializa en sí al cielo redentor, aunque acentúa la diferencia clasista que insinúa la pieza, suponiendo un esfuerzo sobrehumano.

Se puede colegir entonces que llegar a él, justipreciada representación terrenal y persuasiva de la perfección divina, de su arbitraria y total inconmensurabilidad, es casi imposible. El aspecto apostólico u obispal del orador barbado, sus palabras altisonantes y apocalípticas, el arpista que acompaña musicalmente el discurso y endulza sus oídos, las tres musas inspiradoras que se visualizan como puntos de apoyo a su voz, o la apropiación de la pieza *El nacimiento de Venus*, del artista renacentista Boticelli, como la alegoría subjetiva de una nación lista para el cambio. Ningún elemento intertextual es entonces un homenaje aislado, o está desprovisto, o provisto en este caso, de un significado autónomo. Por el contrario, cada figura acciona un resorte automático en el mecanismo de relojería de una obra vasta e irreverente, montada sobre la integración simultánea de varias líneas discursivas, tributarias de una intención superior.

La pieza discursa otra vez sobre la imposibilidad del viaje físico, acerca de la pérdida de la inocencia y las utopías, del cinismo pornográfico de una sociedad en trance, contradictoria, donde resulta quijotesco el esfuerzo de conseguir el frugal alimento, o de satisfacer cualquier necesidad básica. Todos somos polizontes en

el viaje de nuestra vida, atada a los designios divinos; corremos el riesgo de ser descubiertos y lanzados al mar. La devaluación del individuo no es casual; se fragua como una patética demostración de regresión o estancamiento.

El artista lo plasma en su obra, sazónada con cierto pesimismo francamente comprensible y a tono con las circunstancias. No vislumbra una luz al final del camino, la condena le parece eterna, intenta ejercer su derecho a opinar o disentir pero se encuentra frente a un muro construido con lamentaciones, que de tan recurrentes ya provocan indiferencia. *Extremo acto de fe*, es otra obra densamente conceptual, nunca evasiva de la agonía, como todas las de Edgardo Camacho.

La ancianidad, la senectud, relata el tiempo que acontece inexorable para todos, la frustración y el dolor de llegar en solitario a la vejez, la antesala inmediata de la eternidad, cuando la rueda de la vida completa su giro sobre el cuerpo ya marchito de la longeva mujer lanzada al abandono de los años. El miedo a la soledad, a la inevitabilidad de la decadencia propia del ciclo vital no es, sin embargo, el único motivo, sino que la pobreza y el abandono apenas se disimulan tras las máscaras de arrugas de la anciana, que espera suplicante, mientras la mano de Dios aprieta su cuello escuálido. La decrepitud de la anciana es ilustrativa en todo caso de la obra imperfecta de Dios, que reparte premios y castigo a veces inmerecidos. Ese ojo insomne que vigila a la anciana es la encarnación visual del Dios omnipresente y todopoderoso, ahora ausente e irresponsable, situación que favorece una lectura o cuestionamiento abierto en muchos sentidos.

En este caso, Dios es una presencia recurrente aunque intangible, y como siempre, aprieta y casi ahorca a los seres que hechos a su imagen y semejanza, esperan un rescate que nunca llega en vida, sino que el premio de consuelo es entregado y se recibe a posteriori, cuando ya no vale nada. Los pies descalzos y las manos sarmentosas, la vestimenta raída demuestran que la anciana renuncia y dejó atrás toda esperanza y que simplemente ya no tiene sueños, encerrada como está en su pensamiento, condenada a morir en vida.

En la pieza *El niño, los sueños y el reloj de arena*, el infante piensa que existe más allá del simulacro de vivir. Sentado sobre una piedra anhela crecer pero desespera en el intento porque el tiempo no transcurre a la velocidad deseada, aunque si se agota para él,

cuando vivir es simplemente envejecer. La espera para el niño es larga y angustiosa, pero a la vez reflexiva, y angustiado por completo, parece atrapado en su corta edad, mientras el tiempo se destiñe y se filtra desde la burbuja de arena que no lo deja escapar.

Una ensoñación doméstica, o familiar, donde el artista retrocede a un pasado remoto y feliz es la obra *Una vela para un dios extraño*. En este caso el niño barbadote manera antinómica no quiere crecer ni madurar si esto implica enfrentar la dura realidad del adulto responsable. En todo caso el niño prefiere tocar su tambor de hojalata o cabalgar su corcel rodante. La anciana como madre sustituta que posa para esta escena interiorista y fútil, ha descendido de su pedestal y ya no es la imagen divinizada de la matrona virginal y asexuada. La anciana parece atada al radioemisor, a la ficción de los efectos y las voces sin rostros.

Vive la anciana una doble vida donde se visualiza a sí misma como la joven seductora que, con los pechos descubiertos y un candil en la mano para mostrar el camino desandado, constituye una añoranza posible de un pasado irreversible, que se narra desde una locación donde las frutas le confieren un tono interior y costumbrista, por momentos edulcorado, propio de una naturaleza muerta donde los protagonistas se marchitan progresivamente.

*El llanto de las cariátides* por su parte es una obra falsamente arcaizante que, trabajada como una estela conmemorativa, retoma y actualiza el mito de Atlas, su condena o misión de sostener el peso del mundo sobre sus hombros como una referencia atemporal a la esclavitud y la servidumbre. Nuevamente el artista ubica a sus figuras personajes en una locación aparentemente cerrada que acentúa la sensación claustrofóbica de se respira en una escena concebida expresamente así. El color grisáceo de la figura central, su escala y ubicación escultórica espacial sobre un pedestal respecto a los otros componentes figurativos, transforma a este personaje en un objeto inmóvil, estatuario, en un remitente obligado que inspira y justifica el esfuerzo sobrehumano del trabajo esclavo de esos hombres sumidos en una desgracia individual y colectiva. Las columnas clásicas perpetúan la cerrazón de la composición. El quijote, otra vez como atributo de la locura revolucionaria, del enfrentamiento contra los molinos (de carne) como antagonistas utópicos, se hace lacerante en la medida que explica hasta un punto la inutilidad de resistirse convocado o urgido por los más nobles sentimientos.

Se respira cierto destino fatal y eterno para esos hombres subyugados por el infortunio de vivir en cadenas, que no es vivir, y donde cada incisión en la pared del fondo es un día más en el infierno.

*Peregrinos en el templo*, del hombre nuevo es una obra políticamente cáustica, que amplifica y hace del conocimiento público lo que antes era apenas un rumor en sordina. Habla del miedo y la sumisión de los de abajo, los avatares consuetudinarios más acuciantes que estos enfrentan: el transporte (los camellos rodantes) y la frugalidad alimenticia que encarna en esos personajes escuálidos, suplicantes a la vera del caldero que se avizora o supone vacío, ya que la anciana a su lado espera pacientemente. La obra es un testimonio histórico, una sumatoria de muchas historias de vidas anónimas. El beduino (más allá de los prejuicios al respecto) que cabalga el camello rodante es un asaltante del desierto, el clásico oportunista que espera su momento.

Desde lo alto, el personaje dominante dentro de la composición de la escena porta un micrófono en su mano derecha. Este es el atributo del poder, el cetro de resonancias fálicas que le permite proyectar su voz y sus designios sobre los demás desde un estrado superior. Justo desde allí rige los designios individuales de todos y decide con el pulgar de su mano izquierda quién vive y quién no. Encarna así al César, al emperador, y los demás son los espectadores vociferantes de las tribunas o los gladiadores que pugnan en la arena de la calle por sobrevivir un día más para pelear nuevamente a la mañana siguiente.

El latinajo enmarcado en el arco cobertura escenográfica reafirma esta suposición (*Ave Caesar Moritvri Te Salvtant*). El señor ha sido endiosado y se le rinde culto a su personalidad carismática y su liderazgo tiránico que aparenta perpetuarse cuando en realidad se diluye poco a poco. El aspecto señorial o nobiliario del orador acude en su ayuda y le permite seducir desde la tribuna, y con su verborrea acostumbrada, a la multitud que lo vitorea, porque él es el elegido, un ser locuaz que puede discursar durante horas baldías. La vida, según su criterio hegemónico, puede ser un juego mortal en un coliseo romano, donde al pueblo se le ofrece pan y circo, y el sacrificio protocolar de sus semejantes.

Después de un exhaustivo análisis de la obra de Edgardo Camacho Bravo en el contexto del arte cubano contemporáneo, es posible

determinar las características intrínsecas que definen, desde el punto de vista temático y formal, la evolución del discurso plástico y el estilo personal de Edgardo Camacho como un artista consecuente con el momento histórico en que genera su obra.

El empleo de iconos recurrentes con lecturas actualizadas desde una nueva perspectiva más abierta e incrédula, hacen que el discurso se construya sobre la base de referentes visuales más creíbles o legibles. La cruz, los aviones, el reloj, las lápidas, el quijote, el sable samurai, los caballos, los cirios, la rueda, los barcos, y la mano equina, son algunos de los símbolos más frecuentes. La fotografía forma parte de su obra como un complemento indispensable que aporta una mirada instantánea y sucesiva, que al subordinarse la mayoría del tiempo a otras temáticas más trascendentes, constituye un diluyente visual de escenas que por momentos pueden llegar a ser cáusticas por las opiniones.

Un mismo tema o pieza tiene varias versiones que sufren una serie de mutaciones en la composición y organización de los motivos dentro de la superficie de las obras. Muchas de esas mismas obras, por otra parte, están estratificadas por niveles jerárquicos que se establecen a través de las claves de iluminación y las posturas que enmarcan a los personajes dentro de las escenas que habitan.

A comienzos del nuevo milenio, Edgardo Camacho Bravo asume o define nuevos derroteros para su obra artística. No sólo renuncia drásticamente, desde el punto de vista temático y compositivo, a todo lo que había hecho anterior a esa fecha, sino que su obra emerge con nuevos bríos y se hace más racional y a la vez subjetiva, al descubrir y describir las preocupaciones existenciales individuales.

En este caso ya no es una obra expresamente concebida para ser vendida al turista ocasional. No la anima en todo caso ninguna intención mercenaria de servir de sostén promocional a Cuba como destino turístico, ofreciendo una imagen distorsionada y arquetípica de la realidad nacional, por el contrario, inspirado en esta propia realidad su obra se tiene que enmascarar de anecdotario visual de lo circunstancial para descubrir otras preocupaciones latentes mucho más profundas, humanas, traumáticas.

El artista comienza a delinear así las temáticas que se harían recurrentes en su obra a partir de este momento, y que encuentran sus antecedentes históricos, sus características intrínsecas y las

explicaciones lógicas al respecto en un pasado reciente aún fresco en la memoria del creador. De este modo las que constituyeron las grandes temáticas dentro de las artes plásticas cubanas de fin de siglo (al menos las que fueron trabajadas con mayor asiduidad, constancia y originalidad durante el decenio precedente), ahora serán abordadas desde una perspectiva muy personal, desprejuiciada y a la vez marcadamente simbólica.

La emigración como problemática particular y universal; la insularidad como alegoría del enclaustramiento físico espacial del individuo atado al destino irrenunciable de la nación; el cuestionamiento a la fe cristiana que pregona su confianza en el mejoramiento humano a partir de la renuncia colectiva y voluntaria a encontrar en paraíso en la tierra, cuando aún vivimos.

De esta manera la política como aplicación práctica de la ideología dominante, entendida esta cual un credo hipócrita (bifronte), y como mecanismo coercitivo de dominio sobre la colectividad desprovista de voz y voto es otro motivo recurrente, enmascarado convenientemente tras las alegorías al poder detentado de manera despótica por una minoría excluyente.

Por supuesto, a esta hipótesis se arriba después de un acercamiento sutil e indirecto por razones hartamente conocidas, ya que el artista cuida mucho las apariencias, e inteligentemente su obra se mueve en un plano representativo de baja intensidad que le permite decir sin arriesgar demasiado.

Debe ser así, y no de otra manera, cuando se incursiona en una temática tan espinosa como la vindicación de la libre determinación individual y a los traumas consecuentes que ocasiona el hecho de no poder ejercer ese derecho a elegir entre varias opciones posibles.

Estos rasgos son en esencia los rasgos que definen la obra y el estilo personal del Edgar Camacho Bravo, un artista autodidacta con un discurso extremadamente consecuente y profundo hasta lacerar y superar las conveniencias de una visualidad establecida para sustituirla por un imaginario de temas y resortes que lo convierten en uno de los creadores más cáusticos y a la vez sugerente dentro de un entorno plástico que tiende a ser conservador casi hasta la momificación.

## Bibliografía

Acosta de Arriba, Rafael, *Otra fiesta para el arte*, en *Revolución y Cultura*, No. 3, julio- agosto- septiembre, 2003.

Caballero, Rufo, *La década prodigiosa*, en *Déjame que te cuente*. Antología de la crítica de los 80. Artecubano Ediciones, 2002.

-----, *Las apostillas del maníaco*, en *Revolución y Cultura*, No. 2, marzo- abril, 1997.

-----, *La sutil elegancia del desasosiego*, en *Revolución y Cultura*, No. 4, julio- agosto, 1993.

-----, *El espacio en el arte cubano contemporáneo*, en *Arte Cubano*, No. 2, 2001.

De Armas, Jorge, *La misión de historiar el arte cubano: ¿Un posible pulp fiction*, en *Unión*, julio- septiembre, 1998.

Desquirón Oliva, Antonio, *Algo que decir. Preguntas a Carlos René Aguilera*, en *SiC*, no.5, 1999.

-----, *Artes Plásticas en Santiago de Cuba, 1989-1999*, en *SiC*, no. 6, 2000.

-----, *Aventuras en el 2004: las artes visuales santiagueras durante doce meses*, en *SiC*, no. 26, 2005.

-----, *Barrio orillero. Identidad y marginalidad en el arte santiaguero*, en *SiC*, no. 27, 2005.

-----, *Nostalgias*, en *SiC*, no. 20, 2003.

-----, *Santiago de dentro, de afuera*, en *SiC*, no.31, 2006

-----, *Terral en las hojas de plátano. Los ochenta en las artes visuales en Santiago de Cuba*, en *SiC*, no.22, 2004.

Espinoza, Magali, *La espada y la cuerda. A veinte años de Volumen I*, en *Arte Cubano*, no. 2-3, año 2002, Artecubano, La Habana, Ediciones, Consejo Nacional de las Artes Plásticas,

Fernández Eligio, Antonio (Tonel), *Árbol de muchas playas. Del arte cubano en movimiento (1980-1999)*, en *Arte Cubano*, no. 2, año 2004, Artecubano, La Habana, Ediciones, Consejo Nacional de las Artes Plásticas.

García, Rodríguez, Amaury, *Entre Geishas y Kabuki*, en *Revolución y cultura*, no. 6, 1996.

Henric, Jacques, *Más lejos que la imagen*, en *Revolución y cultura*, no. 2, 1998.

Herrera Isla, Nelson, *El ajiaco cubano de los ochenta. Plástica cubana de los ochenta: ¿Paisaje después de la batalla?*, en *La Gaceta de Cuba*, no. 2, 1992.

-----, *Arte cubano a vuelo de pájaro, entre dos siglos* en *Arte Cubano* no.2, 2000.

-----, *Espectáculo y reflexión en la plástica artística contemporánea*, en *Arte Cubano*, no. 1, 2002.

-----, *Ojo con el arte*, Editorial Letras Cubanas, 2004.

-----, *Otra vuelta de pintura*, en *Arte Cubano*, no.2-3, 2002.

Juan, Adelaida de, *Pintura Cubana: temas y variaciones. Unión de Escritores y Artistas de Cuba*, La Habana, 1978.

Mateo, David, *Indicios*, en *Revolución y Cultura*, no. 1, 1997.

Mateo, Palmer, Margarita, *Ella escribía poscrítica*. Editorial Letras Cubanas, 2005.

-----, *La poética del cuerpo: tatuaje y escritura*, en *Revista Catauro*, no. 9, 2001.

Mosquera, Gerardo, *Del pop al post*, Ciudad de La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1993.

-----, *El mito por dentro*, en *Revolución y cultura*, no. 8, agosto, 1987.

-----, *Cuba: TatuArte la memoria*, en *Arte Cubano*, no. 2, 2001.

Ramírez Moreira, Luisa María, *La pintura ingenua: reino de este mundo*, Santiago de Cuba, Ediciones Catedral, 2003.

Rigol, Jorge, *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba. Desde los orígenes a 1927*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1989.

Rodríguez, Jorge Emilio, *Turismo, trasiego caribeño y perseverancia cultural*, en *SIC*, no. 8, 2000.

Ruiz Miyares, Raúl, *Esbozo para una historia de las artes plásticas en Santiago de Cuba*, en *Viña Joven*, no. 22, 2002.

Sánchez Martínez, Guillermo, *Un pintor cubano del siglo XVIII, José Nicolás de la Escalera y Domínguez*, en *Letras. Cultura en Cuba*, Editorial. Pueblo y Educación, 1988.



Tausk, Pert, *Historia de la fotografía en el siglo XX*. Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 1984.

Véliz, María Victoria, *Introducción al tatuaje*, en *Arte Cubano*, no. 3, 2000.

Venegas, Camilo, *La literatura en la piel*, en *Revolución y cultura*, no. 5, 1998.