

# Agustín Fernández

## El Enigma del Deseo



*Los papalotes*, 1950. Óleo sobre lienzo. 93,9 x 101,6 cm. (37 x 40 pulgadas). Colección privada, Miami.

ABIGAIL MCEWEN

Entre los artistas más cosmopolitas que surgieron de la última generación de vanguardia de Cuba, a Agustín Fernández (1928-2006) se le considera uno de los intérpretes del surrealismo más finos de los últimos tiempos. El artista cultivó un idiosincrásico lenguaje visual extraído a través de la erótica del deseo y la vulnerabilidad, provocadoramente intensificado mediante el contacto, primero, con el círculo surrealista parisino de la posguerra y, a partir de 1972, con la descarnada contracultura del centro de Nueva York. La trayectoria de su carrera, desde la exuberancia lírica de sus primeras obras en La Habana prerevolucionaria hasta las descaradamente sádicas láminas blindadas de los últimos años, sugiere una fructífera asimilación de la herencia e identidad cubanas del artista a la sofisticación conceptual del mundo artístico contemporáneo. Al trabajar entre las corrientes más conocidas de la abstracción latinoamericana y los paradigmas nacionalistas, trazó un curso *sui generis*, y su obra se refiere sutilmente a

la condición del exilio y a la ingeniosa perseverancia de los tropos surrealistas dentro del paisaje posmoderno.

### La Habana: 1928-59

Fernández, nacido en La Habana en 1928, ingresó a la venerable Academia de San Alejandro en 1946, siguiendo el camino tradicional que tomaron muchos de los que pertenecieron a la histórica vanguardia cubana, desde Amelia Peláez y Víctor Manuel hasta Mario Carreño y otros de la Escuela de La Habana. Sus cuatro años en San Alejandro incluyeron un período de estudios de seis meses en la Art Students League de Nueva York, donde se inscribió en cursos de Dibujo al natural, Pintura y Composición, bajo la dirección de George Grosz y Yasuo Kuniyoshi, en 1949. “Kuniyoshi abrió mi mente a un nuevo y fascinante mundo artístico”, manifestó el artista más tarde, a la vez que comentó también sobre la temprana revelación de ver a Willem De Kooning y Robert Rauschenberg en la Charles Egan Gallery de Nueva York<sup>1</sup>. Fernández no retomaría a este último hasta la siguiente década, pero algunos

matices de los pensativos artistas circenses de Kuniyoshi aparecen ya en sus primeras pinturas de la década de 1950, en las que exuberantes tonalidades están ordenadas dentro de un espacio poscubista superficial. Planos de color con dibujos rasos crean una cálida superficie pictórica en las refinadas obras *Los papalotes* (1950) y *Frutas tropicales* (1953), características de su período figurativo en La Habana.

Al igual que la primera generación de vanguardia en 1927, Fernández se encontró con la oposición decisiva de la Academia a su regreso a La Habana, en 1950; su obra fue censurada, debido a su modernidad esencial, y rechazada por San Alejandro<sup>2</sup>. No obstante, dos exposiciones individuales en el progresista Lyceum (1951, 1954) y en la organización cultural izquierdista Nuestro Tiempo (1952), lo situaron entre la nueva generación de vanguardia de la capital cubana. En efecto, compartió su admisión de principios modernistas con una masa fundamental de jóvenes artistas e intelectuales de Cuba que también rechazaba el tropicalismo de la palmera del pasado, entre los cuales

Al trabajar entre las corrientes más conocidas de la abstracción latinoamericana y los paradigmas nacionalistas, trazó un curso *sui generis*, y su obra se refiere sutilmente a la condición del exilio y a la ingeniosa perseverancia de los tropes surrealistas dentro del paisaje posmoderno.

se destacaba el grupo Los Once (1953-55), que promovió la abstracción gestual como herramienta ideológica. Con Los Once y otros de las primeras generaciones de vanguardistas cubanos participó en dos de las exposiciones colectivas líderes de la década: Plástica cubana contemporánea: homenaje a José Martí (Lyceum, 1954), también conocida como la "Anti-bienal", y la Exposición homenaje a Guy Pérez Cisneros (Lyceum, 1956)<sup>3</sup>. Sin embargo, aunque Fernández apoyó los horizontes cosmopolitas y las ansias de arte contemporáneo de su cohorte generacional, en buena parte evadió el clima politizado del mundo artístico de La Habana y prefirió trazar desde el principio un camino que no dependía del estilo o la ideología. En mayor grado que muchos de sus pares, luchó por crear una reputación internacional, delineando un ambicioso cronograma de exposiciones por Europa y las Américas. Hizo parte de la delegación cubana a las IV y V bienales de São Paulo, y recibió una Mención Honorífica en 1957; presentó exposiciones individuales en Madrid (Galería Buchholz), Washington, D.C. (Unión Panamericana), Nueva York (Duveen-Graham, Condon Riley, Bodley) y Caracas (Museo de Bellas Artes), entre 1953 y 1959.

A mediados de la década, Fernández había desarrollado una sensibilidad del color cada vez más sofisticada, y sus pinturas comenzaron a abstraer a partir de temas conocidos, a menudo con matices eróticos y una paleta más

intensa. Obras tempranas características como *Jardín del cerro a mediodía* (1953) y *La silla* (1954), por ejemplo, muestran formas vegetales atenuadas que nos recuerdan las primeras obras de Wifredo Lam, por su proliferación de bulbosas formas sensuales y su iconografía exuberantemente tropical. A medida que su obra maduraba, Fernández comenzó a moderar el decorativo organicismo de esas obras tempranas, destilando más sus formas y evocando un espacio más hermético. Una obra maestra de este período es *Landscape and Still Life* (1956), en la que luminosas franjas de azules y verdes describen un ambiente matissiano espléndidamente sensorial. La cadena de componentes del bodegón, representados con delicadeza en vibrantes capas delgadas de color, crea un rítmico paso por el espacio que se repite en las gráciles formas del envolvente paisaje. En muchas formas, *Landscape and Still Life* marca la culminación de los años del artista en La Habana: la confiada asimilación de un lenguaje universal, moderno, sugiere su maduración como artista, y la subjetividad del paisaje

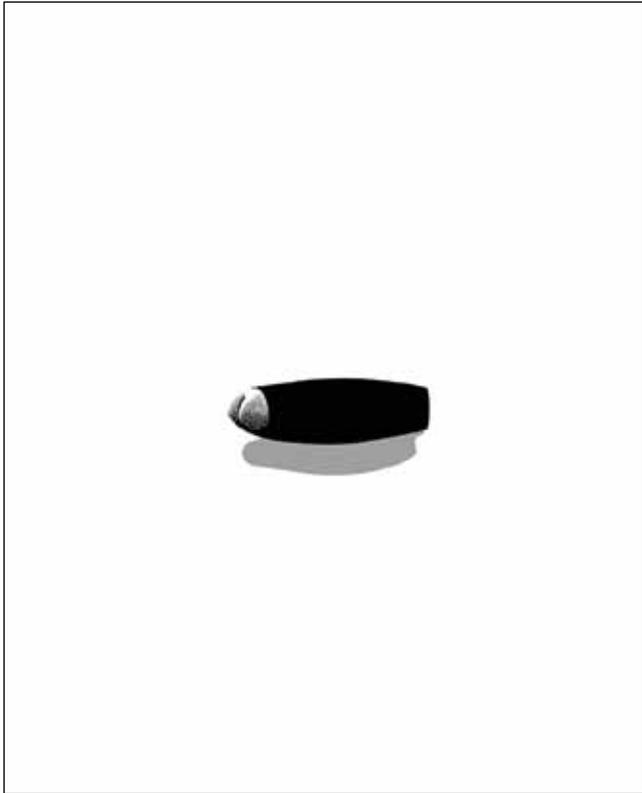
puede, en forma general, anticipar la profunda internalización de su obra durante las décadas siguientes.

#### París y Puerto Rico: 1959-72

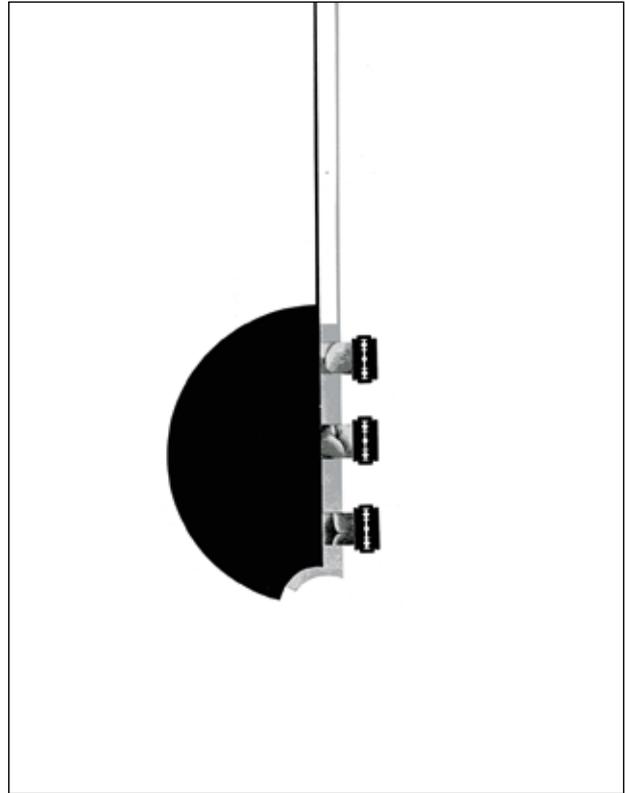
En 1959, el artista aceptó una beca del gobierno de Castro para estudiar pintura en Europa, precipitando así su traslado a París al final del año y su decisión de permanecer en el exilio por el resto de su vida. Ni partidario de Batista ni revolucionario marxista, se distanció del nuevo orden político que siguió a la Revolución y aprovechó la temprana oportunidad de dejar el país, excluyéndose de la secuela intelectual e ideológica de principios de los años sesenta. Aunque conservaría un duradero sentido de su identidad cubana, su condición de exilado definió la aceptación de su obra mucho menos en París que en Estados Unidos una generación más tarde. Al igual que sus compatriotas cubanos Ángel Acosta-León y Agustín Cárdenas, que trabajaron en el París de la posguerra, Fernández se distanció de la convencionalizada tropicalia de su país nativo y reorientó su obra dentro de paradigmas



*Sin título*, 1964. Óleo sobre lienzo. 124,4 x 123,1 cm. (49 x 48 ½ pulgadas). Copyright: MoMA, Nueva York.



OVNI, 1972. Collage sobre serigrafía. 76,9 x 56,6 cm. (30 ¼ x 22 ¼ pulgadas).



Cuchillas, 1972. Collage sobre serigrafía. 76,9 x 56,6 cm. (30 ¼ x 22 ¼ pulgadas).

históricos y contemporáneos europeos. Una adventicia y temprana relación con Simone Collinet, la primera esposa de André Breton y directora de la Galería Fürstenberg, le permitió iniciar contacto con lo que quedaba del círculo surrealista y conocer tanto a artistas, incluidos Roberto Matta, Joan Miró y Max Ernst, como a escritores, entre quienes estaban Alain Bosquet y Richard Wright, ligados luego al movimiento existencialista. Adoptado por los surrealistas de tiempos recientes, Fernández expuso con Francis Picabia en Fürstenberg (1965) y con Yves Tanguy, Salvador Dalí, Hans Bellmer y Pierre Roy en la galería André François Petit (1966), alineando su práctica de maduración dentro de un campo internacional y genuinamente cosmopolita. El traslado a París coincidió con un giro en su obra profundamente introspectivo, y su hábil movimiento por el repertorio visual y erótico del surrealismo le dio una clara orientación a una obra que se había vuelto cada vez más abstracta hacia finales de la década de 1950. A medida que se alejaba de la expresión lírica de su período cubano, la erótica

elíptica y la insinuación sexual de la tradición surrealista le brindaron un medio fácil para canalizar e intensificar su visión erótica.

Sin embargo, su proximidad al círculo surrealista antecedió su llegada a París, y obras de 1959 ya muestran una preocupación por las imágenes rudimentarias y una contracción de su paleta hacia tonalidades de gris y beige. De camino a París, se detuvo en Nueva York, y en octubre de 1959 expuso en la galería Bodley, dirigida por un protegido del marchante surrealista Alexander Iolas, que para la época favorecía a reconocidas figuras como Tanguy, Ernst y Victor Brauner. Obras características de esta época como *Sin título* (1959) y la misteriosa *Coquille-nu-espace* (1960) todavía abstraían del mundo natural, pero en el espacio sugestivamente gelatinoso y las formas sensualmente orgánicas se preveía la erótica más explícita de años posteriores. El apogeo de esta etapa interina en la que el artista se despojó de la figuración literal de sus comienzos y la cambió por una imagería más metafórica y psicológica es la monumental *Développement*

*d'un délire* (1961), entre sus pinturas más ampliamente conocidas desde su aparición especial en la película erótica de suspenso de Brian De Palma titulada *Dressed to Kill* (1980). Una cantidad de formas libres que evocan vagamente un cuerpo femenino en pedazos, por dentro y por fuera, flotan en el fondo misterioso de la pintura; sus cavidades oscurecidas se compensan con tonos color carne que van del beige plateado al amarillo ocre, cálidamente iluminados. Surrealista en sus connotaciones asociativas de deseo visceral y enigmática e inquietante subjetividad, *Développement d'un délire* ejemplifica la naturaleza del compromiso de Fernández con el surrealismo de retaguardia, el cual tomó no como método creativo o ideología revolucionaria sino simplemente como un tropo visual permisivo. A lo largo de su carrera, el artista reivindicaría en repetidas ocasiones esta imagería de interpenetrar formas y vigorosas ilusiones, a menudo en primeros planos y resguardadas por armaduras más protectoras, pero *Développement d'un délire* se clasifica entre las primeras y mejores de sus manifestaciones maduras.

Una segunda trayectoria de obras, descrita por austeras formas en blanco y negro en composiciones comparativamente minimalistas, empezó a desarrollarse hacia mediados de la década y marcó una nueva aproximación serial a la pintura. En conjunto, estas obras, en buena parte, renuncian al cromatismo pictórico y a la mayor vulnerabilidad de las obras de principios de los sesenta y, en cambio, despliegan un tono más duro para explorar motivos que incluyen disparos, cuchillas de afeitar, ganchos, pastillas, cerezas y moscas. La pasiva agresión de obras como *Développement d'un délire* se torna más provocadoramente perversa en estas pinturas que erotizan –incluso sensibilizan– imágenes de violencia y decadencia latentes. Ejemplo de su obra de este período es la cruda *Untitled* (1964), en la que un falo perforado sobresale del profundo espacio de la pintura, un misterioso objeto parcial que sustituye al cuerpo en pedazos. La retícula de enormes incisiones que semejan hendiduras tiene matices sádicos latentes, aumentados por la incesante repetición en varias obras. Incluso, a medida que sus obras se hicieron más geométricas, al final de la década, el trasfondo erótico persistió, aunque por lo general abstraído mediante formas recortadas e imágenes parciales, como en una travesía invitación a una exposición individual en la galería Walton de Londres (1969).

En cierta forma menos conocidos, sus diversos objetos-retablos y obras sobre papel constituyen una importante analogía de sus pinturas, y los dos afirman la impronta surrealista y sugieren un compromiso paralelo con las prácticas neodadaístas. Aunque vagamente inspirados por tempranos encuentros con Grosz y Rauschenberg, los objetos de Fernández por lo general declinan su radicalidad antiarte, recurriendo más a la estética de objetos en *collage* rescatados de los restos de la vida cotidiana. De manera similar a la obra contemporánea de Joseph Cornell, los ensambles de Fernández socavan en forma sutil estados de vulnerabilidad e ingenuidad infantil, insinuando imágenes fragmentadas de violencia, deseo erótico y malestar moderno. A este respecto, el coche de su hijo Clodio (nacido en 1961) fue un hallazgo

particularmente estimulante, cuyas piezas fueron utilizadas en múltiples arreglos. Allí, en las profundidades de la cuna, el artista yuxtapone un racimo de bombillas, privadas de su acostumbrado valor utilitario, a una franja de clavos rematados por un reluciente huevo de caucho, símbolo universal del génesis, convertido en algo extrañamente artificial. Capotas gemelas cubren el coche en una iteración diferente; el espacio intermedio se dejó abierto para revelar un críptico ojo-seno que emerge de una lámina de vidrio rota. Muchos de estos primeros objetos fueron destruidos la noche de su partida hacia Puerto Rico –es posible que haya sido en reacción a una hiriente crítica hecha por Bosquet–, y el artista, en forma deliberada, sólo retomaría la escultura en la década de 1990<sup>4</sup>.

Fernández también empezó a experimentar con una gama de medios durante su período de París, y su obra sobre papel abarcó *collages*, dibujos, grabados a buril, y una serie de portafolios y proyectos para libros. La obra sobre papel, de interés más duradero que los objetos-retablo, evolucionó a lo largo de los sesenta y los setenta como complemento muy cercano a sus pinturas; muchos de los mejores ejemplos aíslan un solo motivo, a menudo objetos parciales convertidos en fetiches, inspirados en el cuerpo surrealista. Entre los portafolios más interesantes está *Collages*, una serie de veinte serigrafías que, aunque publicada en Puerto Rico, destila el aliento temático del período parisino, retomando series conocidas (mazorcas, cerezas, recortes de papel) y una miscelánea de erótica. En una imagen particularmente sorprendente, suspende un falo contra círculos concéntricos de inspiración *op*; la yuxtaposición entre carne erotizada con tirantez y simple sensación visual es una elegante réplica a los binarios contemporáneos abstracción-figuración y una fascinante compaginación. Otros proyectos de este período incluyen trabajos en colaboración con Bosquet (*Lettre à un genou*, 1964) e Yvon Tailandier (*Le Mille Pattes*, 1965), a cada uno de los cuales contribuyó con siete grabados a buril. Fernández dibujó de manera continua durante su carrera, y sus últimas obras muestran una ex-

perta fluidez en el medio gráfico y un compromiso ininterrumpido, obsesivo, con manifestaciones de deseo, virilidad y placer masoquista.

El artista abandonó París poco tiempo después de los acontecimientos de mayo de 1968, receloso de la situación política y en vista de su experiencia de primera mano en La Habana en 1959. Consciente de su familia, que pronto sumaría tres hijos, se trasladó a Puerto Rico, atraído por la seguridad de un contrato con la galería La Casa del Arte, de San Juan. Durante los siguientes

*Coche de bebé*, 1966. Objeto construido a partir de coche de bebé, madera, bombillos de luz y otros objetos. Dimensiones variables.



cuatro años su obra continuaría en gran parte la trayectoria del período parisino, desarrollando más las abstracciones en blanco y negro tanto en la pintura como en el medio impreso y, en efecto, consolidando los horizontes cosmopolitas que habían modulado su práctica durante la década anterior. Su obra fue recibida dentro de un contexto “latinoamericano” en diversos lugares, desde el Center for Inter-American Relations (1969) de Nueva York hasta el Instituto de Cultura Puertorriqueña (1970) y el nuevo Cuban Museum of Art and Culture, de Miami (1972). Para esta época, la condición de exilados parecía ser cada vez más una situación permanente para Fernández y muchos de sus contemporáneos; el bien conocido caso Padilla (1971), que hizo que muchos intelectuales se volvieran en contra del régimen de Castro, sólo fortaleció su posición contra el Estado castrista<sup>5</sup>. Sin embargo, a diferencia de muchos de sus coetáneos, Fernández, en general, desligó su abierta disidencia política de su práctica artística, y a lo largo de su carrera, con muy raras excepciones, no tomó a Cuba como sujeto explícito de su obra. Más tarde comentó que “A San Juan, infortunadamente, le faltaba la vida cultural de París o Nueva York”, y a los pocos años se fue para esta última en busca de su promesa de nueva experiencia artística<sup>6</sup>.

#### **Nueva York: 1972-2006**

Fernández se estableció en Greenwich Village (Manhattan) en 1972, un traslado que marcaría un capítulo final decisivo en su carrera y le agregaría nuevas complejidades a su práctica posrealista, que estaba en desarrollo. “El escenario de East Village era un modelo de un mundo artístico multicultural”, recordarían más tarde acerca del período los artistas-participantes Alan Moore y Jim Cornwell, y fue en esta contracultura punk-bohemia en donde Fernández –de edad madura en ese tiempo, según la opinión– situó su práctica, de manera inquebrantable<sup>7</sup>. El erotismo lleno de alusiones, oculto en las geometrías de la década anterior, adquirió un ribete más crudo a finales de la década de los setenta y comienzos de los ochenta, y sus temas sugieren

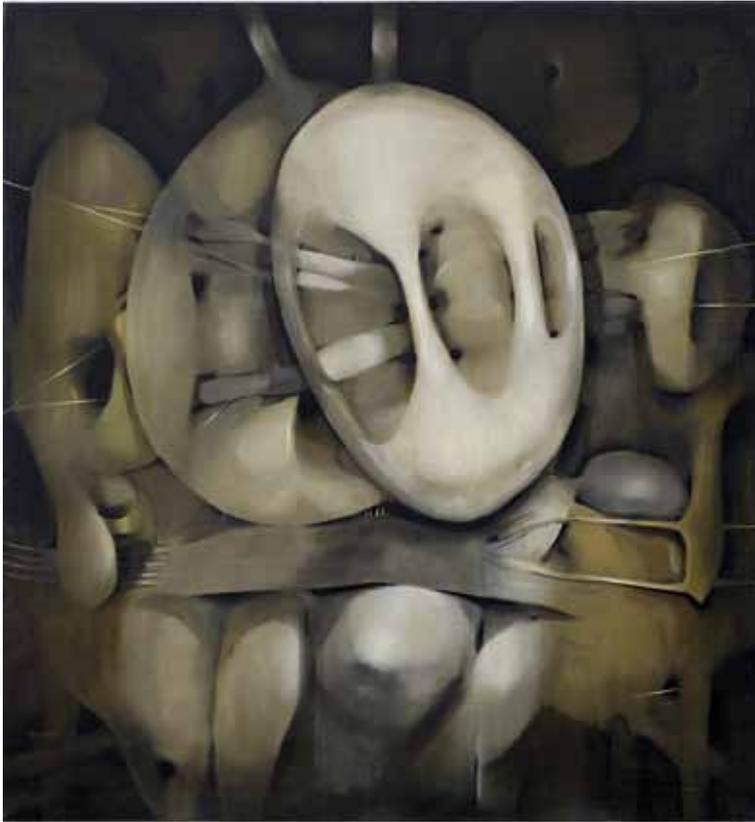
un compromiso con el escenario alternativo de la ciudad y su rebelde política sexual. Cuerpos y partes de ellos ligados con correas de cuero y armaduras metálicas poblaron su obra reiteradamente durante las tres décadas siguientes, en las acostumbradas imágenes sadomasoquistas de cautiverio y penetración que exploran las extravagancias del deseo humano. Más sublimes que evidentes, estas imágenes de finales de su carrera marcan una reflexiva reinscripción de los códigos surrealistas conocidos, cuyo lenguaje psicoanalítico y pictórico siguió siendo un punto de partida constante.

Fernández parecía un postulante insólito para el escenario del sur de Manhattan a comienzos de los setenta, pero respondió de manera intuitiva a su política radical, integrando rápidamente sus sexualidades subalternas dentro de un marco surrealista sin excesivo rigor. Obras como *Armadura* (1973) representan un cuerpo vulnerable y convertido en fetiche, erotizado por medio de relucientes senos y pliegues de piel metálica insinuantemente táctiles. Como su amigo Robert Mapplethorpe, aunque en forma menos explícita, Fernández exploró tabúes y restricciones sexuales, introduciendo nuevos temas (armaduras, anacondas, cinturones, mariposas, flores) que de manera obsesiva husmean en la más oscura alma del deseo. El artista dedicó una parte considerable de sus memorias no publicadas a lo que significó perder a Mapplethorpe a causa del sida, en la década de 1980, y la amistad familiar entre los dos no sólo lo introdujo en la órbita del escenario del centro de la ciudad sino que se manifestó en ocasionales proyectos realizados con su colaboración, en los que las fotografías de Mapplethorpe se convertían en material para los *collages* de sus objetos (por ejemplo, *Robert's Box*). En 1980, Fernández tuvo una exposición muy bien recibida en la galería Robert Samuel, que se describe a sí misma como hogar para “el arte de imágenes masculinas”, pero en el fondo, sus imágenes le debían menos a la erótica homosexual, como opinaron en ese momento con perspicacia los críticos Dennis Anderson y Graeme Bowler,

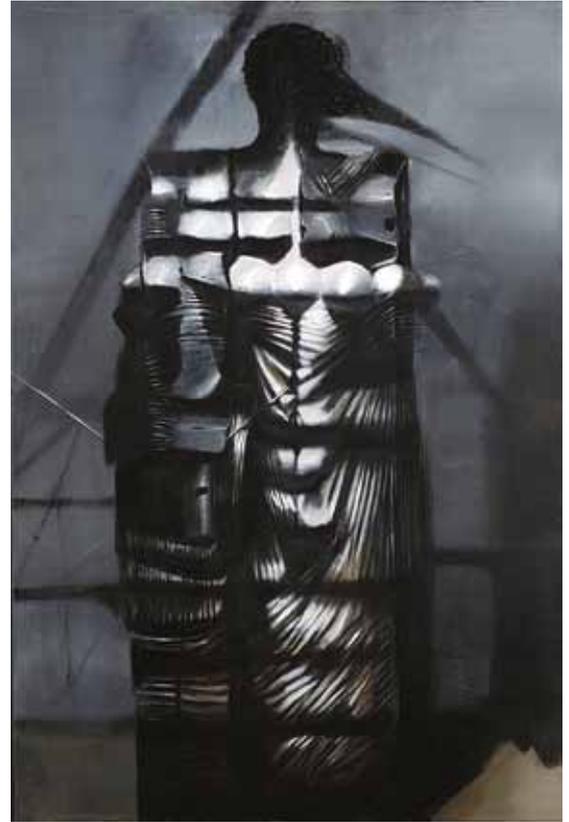
que a su evolución a través de diversas formas de la pintura de la posguerra<sup>8</sup>.

En ese sentido, su obra de los ochenta y los noventa puede entenderse como una retoma o consumación de los temas esenciales que por mucho tiempo habían definido su práctica: metáfora surrealista, abstracción lírica y geométrica, y, en una forma sutil, la condición del exilio. Los temas seriales de toda su carrera se mezclan a veces, como en una serie de obras relacinadas. Allí, la disyunción material de superficies duras y suaves se repite en el erotismo lleno de referencias de la imagen, en la que el fálico tallo perfora dóciles pliegues de carne orgánica. De manera similar, la enigmática serie *femme-oiseau* combina imaginería rica en alegorías, ligando elegantes cabezas de aves, símbolos de libertad y trascendencia, a cuerpos femeninos hipersexualizados, seleccionados de su serie recurrente *Atenea Polimastia*. Como señal de aprobación a las cajas de pájaros de Cornell y a las *femmes-cheval* de Lam, las *femmes-oiseau* plantean una guerrera posmoderna; cubierta con ropajes clásicos, elegantes guirnalda que se envuelven alrededor de una armadura metálica perforada, y senos al descubierto, su diosa es una sublime fusión con una dominatrix castigadora.

Aunque su obra fue predominantemente acogida cada vez más dentro del contexto de su herencia cubana, a lo largo del final de su carrera Fernández anduvo en compañía conceptual de los surrealistas de los últimos tiempos. Mantuvo una presencia cosmopolita, retornando, por ejemplo, a la Galería Fürstenberg para una exposición individual en 1989, y expuso en Ciudad de México (Galería Nina Menocal, 1994), y con frecuencia en Nueva York, en una notablemente variada serie de exposiciones colectivas en Anita Shapolsky (1992-2004), 123 Watts (1997-1998) y Mitchell Algu (2005-2006), entre otras. El artista también cultivó un entusiasta público en Miami, donde se realizó una importante retrospectiva de su obra en 1992 (Florida International University) y donde se le sigue exponiendo entre los artistas históricos de la vanguardia cubana. Fernández rechazó en su obra una visión esencializadora del exilio; sin



*Développement d'un délire (Desarrollo de un delirio)*, 1961. Óleo sobre lienzo. 200 x 182,8 cm. (79 x 72 pulgadas.). The Patricia and Phillip Frost Art Museum, Miami, Florida. Obsequio: Joseph Novak.



*Femme Oiseau (Mujer pájaro)*, c. 2000. Óleo sobre lienzo. 152,4 x 228,6 cm. (60 x 90 pulgadas.). Colección privada.

embargo, y aunque su obra posterior a 1959 rara vez aborda en forma explícita el tema de su identidad cubana, sus temáticas de deseo animal y dolor no mitigado podrían insinuar, de manera sutil, experiencia sociológica y sexual.

Para la época de su muerte, en 2006, Fernández estaba considerado entre los artistas cubanos más incomparables, un miembro de la vanguardia histórica que se inventó a sí mismo de manera radical, moviéndose a la perfección entre la abstracción lírica y la geométrica y la figuración realista. Le dio al lenguaje surrealista una fresca visibilidad y una valencia social contemporánea, reestructurando con destreza su erótica mediante obras muy idiosincrásicas e inexorablemente provocadoras. Sus obras han entrado a formar parte de importantes colecciones públicas de arte cubano y latinoamericano (Americas Society, Blanton Museum of Art, Frost Art Museum, Museum of Latin American Art, Museum of Modern Art), y últimamente ha obtenido reconocimiento como uno de los artistas más importantes de su generación. Sin embargo, su

obra todavía no ha sido examinada a profundidad dentro de su rico contexto intercultural –mucho menos, dentro de los círculos surrealistas–, y todavía está por descubrirse la totalidad de su legado.

\*La Fundación Agustín Fernández, creada por los hijos del artista en 2006, está dedicada al estudio y preservación de su obra artística, y en la actualidad está trabajando en un catálogo razonado. Para obtener mayor información, puede consultarse [www.agustinfernandez.net](http://www.agustinfernandez.net)

#### NOTAS

1. Agustín Fernández, "Curriculum Vitae" (alrededor de la década de 1970), Archivo de la Fundación Agustín Fernández.
2. Ver Esteban Valderrama, citado en *Agustín Fernández* (La Habana: Galería Sociedad Nuestro Tiempo, 1952), n. p. "Traiga sus obras para yo verlas... Ahora bien, si es moderno o vanguardista ni piense en exponerse aquí, porque yo considero eso obra de idiotas, y aunque usted me vea tratar a alguno de ellos, no hago más que reírme de los mismos, por lo que ese tipo de pintura no entrará en la E. S. A. [Escuela Nacional de Bellas Artes 'San Alejandro']".
3. Estas exposiciones, exaltaciones del arte moderno, fueron también importantes declaraciones de libertad artística en una época de creciente censura y represión, tipificada por la controversial II Bienal Hispanoamericana (1954), a la cual respondió la llamada "Anti-bienal". Exportada de la España franquista a la Cuba dominada

por el entonces dictador Fulgencio Batista, la Bienal fue condenada por muchos de los miembros de la vanguardia como una escueta afrenta a los valores de Martí y su legado republicano.

4. Carta de Bosquet a Fernández, Archivo de la Fundación Agustín Fernández.
5. Heberto Padilla (1932-2000), poeta y uno de los primeros partidarios del gobierno de Castro, fue obligado a confesar delitos "contrarrevolucionarios" en 1971, a partir de la publicación de *Fuera del juego*, una antología abiertamente crítica del régimen. Su arresto domiciliario y su interrogatorio público, durante el que se le hizo que acusara a otros escritores, provocaron una protesta internacional y dividieron a los intelectuales de izquierda. Jean-Paul Sartre, Mario Vargas Llosa y Octavio Paz, por ejemplo, se volvieron en contra del régimen castrista; otros, en especial Gabriel García Márquez, defendieron las acciones de Castro como esenciales para la preservación de la Revolución.
6. Fernández, "Curriculum Vitae".
7. Alan Moore y Jim Cornwell, "Local History: The Art of Battle for Bohemia in New York", en Julie Ault, ed., *Alternative Art New York, 1965-1985* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002), p. 321.
8. Patricia Morrisroe, *Mapplethorpe: A Biography* (Nueva York: Da Capo Press, 1997), pp. 216-17; Dennis Anderson y Graeme Bowler, "Agustín Fernández," *Arts Magazine* 54, No. 10 (junio de 1980), p. 24.

#### ABIGAIL MCEWEN

Profesora asistente de arte latinoamericano, Departamento de Historia del Arte y Arqueología, University of Maryland, College Park.