

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
Del 3 de abril de 1981



LA VERDAD
NOS HARÁ LIBRES

UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA

CIUDAD DE MÉXICO ®

“CURAR EL MIEDO EN CUBA Y NICARAGUA.
PRÁCTICAS DESTOTALIZANTES”

TESIS

Que para obtener el grado de

Doctora en Antropología Social

Presenta

CELIA IRINA GONZÁLEZ ALVAREZ

Directora: Dra. Anne Johnson

Lectores: Dr. Donovan Hernández Castellanos

Dr. Henry Eric Hernández García

Ciudad de México, 2023

Índice.

| | |
|---|-----|
| Introducción..... | 1 |
| Capítulo 1. Cuba y Nicaragua: desconexiones totalitarias en la escena del arte de los 80.... | 13 |
| 1.1. Tarde de Sándwiches: el fallo de lo participativo en el arte cubano contemporáneo..... | 16 |
| 1.1.2. Art-De (Arte y Derecho) Juan-Sí González y Jorge Crespo: tres años de performance y 31 años de exilio..... | 32 |
| 1.2. Entrar a la lluvia: hombres que nunca hablaron..... | 47 |
| 1.2.1. Viaje 1: La formación..... | 49 |
| 1.2.2. Viaje 2: La asociación..... | 54 |
| 1.2.3. Viaje 3: La mutación..... | 59 |
| Imágenes primer capítulo..... | 66 |
| Capítulo 2. No somos memorias: curar el miedo, la práctica curatorial como práctica etnográfica..... | 79 |
| 2.1. Encuentros recursivos y formas no estatales de relacionamiento..... | 82 |
| 2.2. La curaduría, una decisión metodológica..... | 86 |
| 2.3. Curar en tres actos: estrategias ante el miedo..... | 92 |
| 2.4. No somos memoria en Avevez Art Space..... | 97 |
| 2.4.1. Traducir a imagen la mirada..... | 98 |
| 2.4.2. Sus obras reportan hechos..... | 100 |
| 2.4.3. Adoquines y una laguna volcánica..... | 103 |
| 2.4.4. Esta no es mi talla..... | 104 |
| 2.4.5. Inmutabilidad deforme..... | 105 |
| 2.4.6. La violencia de la tradición..... | 107 |
| 2.4.7. Un acto de confianza..... | 109 |
| 2.4.8. Pánico 1 y Pánico 2..... | 111 |
| 2.4.9. La bandera, símbolo en disputa..... | 115 |

| | |
|---|-----|
| 2.4.10. La herencia del terror..... | 119 |
| 2.5. Save place: Arte para no ser visto..... | 120 |
| 2.6. Difamar-Repudiar-Borrar..... | 123 |
| 2.7. Relaciones destotalizantes..... | 126 |
| Imágenes segundo capítulo..... | 128 |
| Capítulo 3. Telaplico. La réplica en las relaciones de intercambio destotalizantes..... | 159 |
| 3.1 Anunciarse amenaza: A pesar de ser un niño bueno, yo no conocí a los Reyes Magos..... | 161 |
| 3.2. Réplicas para no morir: Relaciones de intercambio destotalizantes..... | 167 |
| 3.3 Telaplico. Managua, junio de 2021..... | 174 |
| 3.4. Réplicas, anonimato e invisibilidad..... | 181 |
| 3.5. La piedra luz. La réplica de Martha Margarita..... | 186 |
| 3.6. Entregar, recibir, reciprocación. Una carta y un video..... | 195 |
| Imágenes tercer capítulo..... | 200 |
| Capítulo 4. Ojos de hueso. Redundancias destotalizantes..... | 215 |
| 4.1. Quitones..... | 216 |
| 4.2. La herramienta..... | 218 |
| 4.3. El hombre nuevo ha muerto: Terror, necrosis y mutación..... | 220 |
| 4.3.1 La muerte como metodología vs. la muerte como estrategia de terror..... | 227 |
| 4.4. La especulación: un molusco disidente..... | 229 |
| 4.5. Estrategias humano-molusco. Relaciones destotalizantes: la redundancia..... | 232 |
| 4.6. Acciones redundantes del humano-quitón: Cuatro escenas, enero-junio de 2021, La Habana..... | 239 |
| 4.6.1. Escena 1. Entrega al Tribunal Provincial Popular de La Habana de la Querrela a Humberto López , comentarista del Noticiero Nacional de Televisión (NTV) por Tania Bruguera. 6 de mayo de 2021..... | 239 |
| 4.6.2. Escenas 2. Entrega de Habeas Corpus a Fiscalía General de la República con Aminta de Cardenas y Sindy Rivery. 3 de mayo..... | 252 |
| 4.6.3. Escena 3. Redacción y entrega de la petición del retiro de obras de la colección del Museo Nacional de Arte Cubano..... | 256 |

| | |
|--|-----|
| 4.6.4. Escena 4. Solicitud de la dimisión del Ministro de Cultura..... | 264 |
| Imágenes cuarto capítulo..... | 272 |
| Conclusiones..... | 286 |

Agradecimientos

Agradezco a todos los que conocí durante este viaje, a todos los que me abrieron las puertas, a mi tutora Anne Johnson por acompañarme en este camino. Agradezco por la mayor de las complicidades a a Solvig Font, José Luis Aparicio, Camila Lobón, Henry Eric Hernández, Katherine Bisquet, Luz Escobar, Julio Llopiz, Luis Manuel Otero, Aminta de Cárdenas, Tania Bruguera, Mijail Rodríguez, Edgar Ariel, Alejandro Alonso y Daniela Muñoz. Por la confianza, la paciencia y el compromiso a Elyla, Flores de la Guerra, Raúl Quintanilla, Juan Sí González, Marco Antonio Abad, Reina María Rodríguez, Milena García, Martha Margarita Mateo, Noel de la Cruz, Félix Carril, Ramón Álvarez, Darling López y Dariana Valenzuela. A Donovan Hernández, Tarek Elhaik y Roger Sansi por leerme con atención. Y finalmente agradezco mucho a mi familia por su apoyo incondicional, a mi mamá Élcida Alvarez, a papá José González y a mi esposo Mijail Flores, por todo su amor.

Introducción

Desde el 2018 en Cuba y Nicaragua, con actuales gobiernos surgidos de revoluciones míticas para la región, un grupo de artistas han producido prácticas contingentes ante el control total de las relaciones sociales por los Partidos Únicos: Partido Comunista de Cuba (PCC) y el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN). La caminata del artista nicaragüense Elyla hasta la embajada de Nicaragua en la Ciudad de México para liberar 300 hormigas, mientras se escuchaban los nombres del mismo número de asesinados por el FSLN o la entrega constante de peticiones de dimisión del ministro de Cultura de Cuba a la Asamblea Nacional son ejemplos de algunas de estas acciones post 2018. Prácticas que producen metodologías y procesos de relacionamiento¹ no intervenidos por el Estado/Partido Único, en una situación política en la que ello pudiera llegar a ser considerado un delito. Al mismo tiempo, en las últimas décadas el arte participativo, arte relacional o arte socialmente comprometido ha sido producido y analizado por teóricos y artistas ubicados en Estados Unidos y Europa principalmente en oposición a las relaciones sociales dominadas por la sociedad del espectáculo y ante la individualización y enajenación provocada por esta.² Este nicho del arte contemporáneo ha dejado fuera de la discusión aquellas prácticas que más que enfrentarse a la espectacularización de las relaciones han respondido a la totalización de las relaciones producidas por el Estado, en este caso producidas desde el Caribe y Centroamérica. Se trata de Estados y sus Partidos Únicos sostenidos por revoluciones consideradas referentes del enfrentamiento a la hegemonía del capitalismo, coincidiendo la retórica de los artistas y teóricos del arte participativo con aquella de los actuales Estados de Cuba y Nicaragua.³

¹ Me refiero a relacionamiento teniendo como referencia el término “arte relacional” de Nicolás Bourriaud asentado en *Estética Relacional* (2002).

² Remito a los lectores a publicaciones clásicas sobre el tema como: *Estética Relacional* (2002) de Nicolás Bourriaud, *Participation. Documents of Contemporary Art* (2006) y *Artificial Hells. Participatory Art and The Politics of Spectatorship* (2012).

³ Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* (1967) apunta al espectáculo del totalitarismo en China, sin embargo, rara vez ha habido un análisis de prácticas participativas o relacionales bajo sistemas totalitarios. Una excepción es “The Social Under Socialism” capítulo de *Artificial Hells. Participatory Art and The Politics of Spectatorship* (2012), texto que analizo y discuto críticamente en el primer capítulo de la presente investigación.

Estoy interesada en el diseño de la operación de prácticas y metodologías producidas por artistas de Cuba y Nicaragua post 2018, año de giro en las relaciones entre ciudadanos y Partidos Únicos en ambos países, como dispositivos de relacionamiento⁴ ante Estados totalitarios y escenas de encuentro etnográficas con una otredad política. Esta investigación no pretende producir una comparación entre la escena del arte cubano y nicaragüense, sino comprender cómo un lugar etnográfico ha constituido al otro, a través de pactos estatales pero también a través de procesos afectivos y de relacionamiento que escampan de aquellas estatalizadas.

Es así que esta investigación participa de las discusiones planteadas por teóricos y artistas interesados en el arte relacional o socialmente comprometido, a la vez que en el intercambio entre campos propuesto en las últimas décadas por un nicho muy marginal de artistas y antropólogos visuales interesados en la experimentación etnográfica. A partir del análisis de una zona específica del arte cubano y nicaragüense participo de la discusión enfocada en las potencialidades del intercambio metodológico entre arte y antropología. El arte participativo, relacional o socialmente comprometido se ha interesado en las posibilidades del trabajo de campo atendiendo a la antropología y sus potencialidades metodológicas. Al mismo tiempo que antropólogos visuales interesados en la experimentación etnográfica han atendido las prácticas y procesos del arte contemporáneo interesado en producir acontecimientos más que objetos. Para ambos campos la búsqueda de nuevas metodologías es fundamental.

Sin embargo, este intercambio ha producido tensiones entre ambas disciplinas identificadas por Hal Foster en el *Artista como etnógrafo* (2001) como una enviada mutua entre artista y antropólogo. Estas tensiones están generalmente dirigidas hacia un deseo del antropólogo por utilizar métodos de trabajo creativos más cercanos a las prácticas artísticas y un deseo del artista de dominar la capacidad para analizar e investigar a profundidad, sobre todo cuando se trata del otro cultural, dominio de la antropología por excelencia. El trabajo

⁴ Con dispositivo me refiero a la obra de arte no solo como un objeto que propicia una experiencia estética sino como una práctica con la capacidad de producir relaciones y escenas de encuentro, en este caso entre artistas cubanos y nicaragüenses y fuera de aquellas impuestas por el Partido Único. Utilizo esta noción haciendo referencia a las connotaciones particulares que le ha dado su uso en el campo de arte contemporáneo.

de campo, momento de producción de conocimiento a través de la investigación y la puesta en marcha de metodologías específicas, ha sido el más revisado y discutido por antropólogos artistas durante este intercambio entre disciplinas.

Aquí me interesa sumar a esta discusión, conformada desde Estados Unidos y Europa principalmente, la práctica de artistas cubanos y nicaragüenses interesados en formas de relacionamiento no estatalizadas que pudieran producir conocimiento etnográfico sobre su situación específica. Al mismo tiempo que pudieran aportar nuevos argumentos a este intercambio tenso entre campos, dirigido sobre todo a la experimentación durante el trabajo de campo. Siguiendo dichas intenciones me pregunto: ¿Cómo el rol contingente político e histórico de prácticas artísticas post 2018 en Cuba y Nicaragua ha conllevado métodos y procesos que pudieran promover tensiones productivas entre arte contemporáneo y antropología para una problematización de la práctica etnográfica? ¿Cómo las metodologías utilizadas por los artistas de Cuba y Nicaragua fueron pertinentes o no para responder a las condiciones específicas de su contexto político post 2018? ¿Qué tipo de relación producen frente al Estado totalitario las prácticas artísticas de Cuba y Nicaragua? ¿Cómo las producciones de estos artistas han contribuido o no a cuestionar y reconfigurar la representación de Nicaragua y Cuba, pensando en el arte como un espacio de producción de discurso sobre la cultura?

Los artistas en los que estoy interesada tanto de Cuba como de Nicaragua han estado aglutinados en grupos o comunidades momentáneas con intereses compartidos que han permitido no solo entenderlos como individualidades sino bajo presupuestos comunes, acentuados después de 2018. En el caso de Cuba el Decreto Ley 349 fue propuesto y aprobado por el Ministerio de Cultura entre abril y noviembre de 2018 como parte de la política cultural del país, dicho decreto legalizaba la censura en el medio artístico. Ello movilizó a un grupo de artistas, críticos y curadores en protesta ante su aprobación. Al mismo tiempo fue fundado el Movimiento San Isidro (MSI) por un grupo de artistas no graduados de escuelas de arte que según el decreto ley 349 no serían considerados profesionales del gremio, lo cual les impediría exponer sus obras, comercializar o ser considerado un trabajador de la cultura. Como consecuencia de las detenciones arbitrarias de artistas no considerados como tal por ley, en su mayoría negros y de barrios deprimidos, en

noviembre de 2020 el MSI comenzó una huelga de hambre colectiva. La huelga fue desalojada por la policía política en la noche del 26 de noviembre de 2020. El 27 de noviembre en apoyo al MSI más de 300 intelectuales y artistas se manifestaron frente al ministerio de cultura pidiendo libertad de prensa y expresión, principalmente. Así surgió la comunidad 27N que agrupó artistas del gremio del arte, cine, literatura, teatro, periodistas y activistas frente a la censura y la represión de Estado durante el 2020 y 2021. En esos meses los artistas e intelectuales agrupados en el MSI y el 27N fueron detenidos, vigilados, amenazados e interrogados por la policía política de forma continua.⁵

También entre abril y julio de 2018 ocurrieron en Nicaragua importantes manifestaciones en toda la nación ante un grupo de medidas anunciadas por el gobierno del actual presidente Daniel Ortega. Durante las manifestaciones se produjeron enfrentamientos entre los ciudadanos, la policía militar y paramilitares que dejaron más de 300 fallecidos y desaparecidos –aún se desconoce la cifra exacta-⁶. Ante la represión y la inseguridad los artistas nicaragüenses se organizaron a través de curadurías para invitados exclusivos, no abiertas al público en general y para la publicación de la revista *Z* a través del grupo *X-Mácula*, ambas iniciativas relacionadas directamente con los acontecimientos de 2018. Los artistas a los que aquí me refiero han estado aglutinados en la escena del arte de Managua principalmente desde dos proyectos *Espira*, la escuela de arte fundada en el 2003 por la artista Patricia Belli, una de las más prominentes del arte nicaragüenses contemporáneo y el grupo *Mácula* fundado por el artista Raúl Quintanilla, también uno de los más importantes de la escena nicaragüense desde la década de los 80.

⁵ La huelga de hambre del MSI y la manifestación el 27 de noviembre frente al Ministerio de Cultura fueron noticia en la prensa internacional <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-55052495> [consultado el 8 de agosto de 2023]. <https://www.heraldo.es/noticias/internacional/2020/11/28/una-historica-protesta-de-artistas-cubanos-pidiendo-que-cese-la-represion-logra-abrir-el-dialogo-con-el-gobierno-1407566.html> [consultado el 8 de agosto de 2023].

⁶ Las noticias sobre la represión durante las protestas de 2018 en Nicaragua fueron noticia internacional: https://elpais.com/internacional/2018/10/14/america/1539537229_470158.html [consultado el 8 de agosto de 2023]. https://elpais.com/internacional/2018/07/18/america/1531921411_489786.html [consultado el 8 de agosto de 2023]. <https://www.amnesty.org/es/latest/press-release/2018/10/nicaragua-continua-represion-criminaliza-derecho-a-manifestarse/> [consultado el 8 de agosto de 2023].

Metodología:

La práctica curatorial como práctica etnográfica ha sido la metodología protagónica en la presente investigación (Marcus y Elhaik 2012; Elhaik, 2017; Sansi 2020). Asumo la curaduría como una práctica que implica investigación de larga duración, entrevistas, organización de conversatorios, inauguración de eventos y publicaciones, trabajo colaborativo con artistas, productores, montadores y editores. La figura del curador es aquella que despliega conexiones conceptuales hiladas a través de las propuestas de los artistas para proponer una tesis. Así, la propuesta curatorial es desplegada de forma multimedial a través de exhibiciones, publicaciones y conversatorios (O' Neill 2007). Las posibilidades multimediales, colaborativas y de larga duración de la práctica curatorial fueron fundamentales para mi entrada a campo no como una observadora más sino con una propuesta precisa de colaboración y despliegue de herramientas para la producción de conocimiento etnográfico. Por tanto mi presencia en campo fue desde una doble condición como etnógrafa y curadora/artista participante de la escena del arte cubano, desde ese lugar realicé mi práctica etnográfica.

La práctica curatorial durante mi trabajo de campo tuvo tres fases que respondían a la producción de conocimiento desde una práctica etnográfica con un carácter colaborativo, multimedial y multisituado. La primera fase estuvo dirigida a informarme sobre el arte nicaragüense contemporáneo y las características de su escena. A pesar de la cercanía geográfica e histórica con Nicaragua como artista cubana no había tenido antes relación alguna con la escena del arte nicaragüense, ni había conversando con ningún artista que residiera en este país. Mi primera entrada fue una búsqueda en línea de los perfiles de los artistas y una búsqueda de archivo a través de la web y publicaciones del importante centro de arte contemporáneo *Teorética*, basado en San José, Costa Rica y dedicado al arte centroamericano desde su fundación en 1999. Al mismo tiempo comencé el diálogo con los artistas nicaragüenses en agosto de 2020 vía redes sociales para luego lograr concertar entrevistas a través de video-llamadas. La empatía surgió con los artistas de Nicaragua no presentándome como antropóloga sino como una artista cubana interesada en la producción de arte de Nicaragua actual en relación al Estado y a la historia de la revolución sandinista. Esto sucedió durante el confinamiento de 2020 y luego de un alza de la represión en

Nicaragua, por tanto establecer una relación de confianza para hablar de una producción artística y posición política comprometedoras dada la situación del país fue un reto, superado por la exposición de mi propia vulnerabilidad como artista cubana en oposición al actual gobierno. Por tanto mi condición de artista y curadora cubana fue fundamental para esta primera entrada a la escena del arte de Managua.

El primero contacto a través de redes sociales fue con el artista barro mestizo cochón – como se define a sí mismo- Elyla. Con Elyla, quien se encontraba en ese momento exiliado en Estados Unidos después de haber sido amenazado por la policía política, el diálogo sobre la relación entre artistas y Estado surgió de forma inmediata. Fue Elyla quien compartió conmigo el contacto de la artista Patricia Belli, fundadora de la escuela más importante de arte contemporáneo de Managua y ella a su vez me abrió el campo hacia el resto de los artistas de la escena nicaragüense. Establecer la primera comunicación a través de Patricia Belli también fue fundamental para presentarme ante los artistas nicaragüenses. Los artistas quienes accedieron a realizar video-llamadas se encontraban casi siempre en sus estudios u hogares, lugares seguros desde donde era posible comenzar un diálogo abierto sobre sus prácticas y la relación con la condición política del momento.

La segunda fase de esta investigación fue la concreción de la práctica curatorial en dos exhibiciones *No somos memoria*, realizada en enero de 2021 en La Habana y *Telaplico*, realizada en junio de 2021 en Managua. La primera curada por mí y exhibida en Avevez Art Space hogar y espacio de exhibición de la curadora cubana Solvig Font y la segunda curada por los artistas nicaragüenses Ramón Álvarez, Félix Carril y Antonio Pacheco y exhibida en la casa de una artista nicaragüense, cuyo nombre nunca fue revelado por seguridad.

No somos memoria surgió luego de que a través de las entrevistas y conversaciones con los artistas de Nicaragua fuese evidente que las manifestaciones de 2018 marcaron un antes y un después en la producción de estos artistas. También, después de conocer que muchas de aquellas obras no habían sido expuestas por seguridad. La práctica curatorial fue fundamental aquí en ambas direcciones, tanto para crear una cercanía profesional y afectiva con los artistas nicaragüenses interesados en mostrar sus obras en La Habana como con los artistas cubanos del MSI y 27N convocados como público de dicha exhibición. Antes de mi

salida de la Ciudad de México hacía La Habana a finales de diciembre de 2020 conversé con cada artista nicaragüense para discutir ideas conceptuales de la exhibición y logística de montaje. Esta fue una oportunidad excepcional condicionada por mi tarea como curadora para establecer un diálogo no desde la formalidad de un entrevistador que pretende obtener información sino desde el lugar de un sujeto que propone una práctica colaborativa ante una situación afectiva y política precisa.

Aunque parte de mi investigación fue realizada en La Habana, en una escena de la que participo desde hace más de 15 años, luego del Covid y de los acontecimientos políticos del 2020, las condiciones y los protagonistas habían cambiado. Por tanto, yo era también un agente ajeno a la comunidad que allí se había estado conformado después de que comencé a vivir en la Ciudad de México en 2019. En La Habana el 4 de enero de 2021 tuve la oportunidad de anunciar la inauguración de la exhibición de arte nicaragüense post 2018 *No somos memoria* en la última reunión física de la comunidad 27N en casa de la periodista independiente Luz Escobar. Allí invité a ser público exclusivo de la exhibición a más de 30 artistas, cineastas, dramaturgos, escritores, periodistas reunidos allí. La exposición sería montada e inaugura el 15 de enero en la casa de Solvig Font, curadora y fundadora del proyecto Avevez Art Space y parte del 27N. De esta forma la práctica curatorial pasó a ser núcleo fundamental de mi práctica etnográfica durante el trabajo de campo produciendo posibilidades colaborativas, de investigación y finalmente de despliegue multimedial de prácticas artísticas.

La segunda exposición *Telaplico* fue iniciativa de los artistas nicaragüenses en respuesta a la destrucción por la policía política de la serie *A pensar de se un niño bueno no conocía a los reyes magos* del artista cubano Luis Manuel Otero Alcántara en abril de 2021, como parte de la ola represiva durante el VIII Congreso del Partido Comunista de Cuba (PCC). Los organizadores de la exposición asumieron una premisa curatorial precisa que debía ser la estrategia medular a seguir por los artistas invitados a exponer: cada obra realizada para *Telaplico* debía ser una réplica de alguna de las obras destruidas o anteriores de Luis Manuel Otero. De esta forma en Managua los artistas estarían restituyendo y exponiendo las obras destruidas por la policía y otras anteriores. El artista nicaragüense Flores de la Guerra me contó los planes para realizar *Telaplico* cuando aún estaba en La Habana durante mi trabajo

de campo en mayo de 2021. Al llegar a Ciudad de México en junio de 2021 organizamos una video-llamada con los organizadores de la exhibición mientras trabajan en el montaje. Mi relación con esta exhibición fue de mediación y acompañamiento, mientras iba avanzando la producción y montaje conversé con algunos de los artistas invitados a exhibir. Al final la exhibición fui el enlace para hacerle llegar a Luis Manuel Otero fotografías de las obras y una carta dirigida al artista. A su vez Luis Manuel envió un video agradeciendo por la iniciativa a los artistas nicaragüenses. Telaplico no fue planificada por mí sino que fue consecuencia de las relación entra las escenas del arte de Nicaragua y cubana, por primera vez sin intervención del Estado. La práctica curatorial aquí fue nuevamente crucial para la producción de relaciones y metodologías precisas surgidas en condiciones políticamente contingentes de gran relevancia para la presente investigación.

La tercera fase de la práctica curatorial como práctica etnográfica fue la realización de trabajo de campo en La Habana entre enero y junio de 2021. En este caso exhibir no fue el final de la práctica curatorial sino que un acontecimiento fundamental para mi entrada a campo en las nuevas comunidades consolidadas en La Habana. Durante mi trabajo de campo en La Habana me involucré con el 27N participando en eventos contingentes que implicaban una relación constante con la policía política y un despliegue de estrategias que fueron registradas y sistematizadas por mí como metodologías fundamentales para comprender el tipo de relación que establecían los artistas con el Estado/Partido Único. El diario de campo fue un elemento fundamental durante estos meses para lograr la sistematización de dichas prácticas, no solo la información registrada allí fue valiosa sino la forma en la que fue escrita, el nervio, el estado de ánimo ansioso fue el estado constante de las páginas de mi diario de campo durante los meses de trabajo de campo. Por otra parte, la mayoría de estas prácticas y procesos no pudieron ser registrados con imágenes, primero por seguridad, sacar el móvil para hacer una foto ante la policía política no era conveniente y tener fotografías donde los participantes fueran reconocidos tampoco era responsable. Por otro lado, los sucesos no eran descriptibles en imágenes, debían ser relatados, en algunos casos logré grabar audios, en otros hacer imágenes panorámicas de los lugares o de documentos legales fundamentales en estas prácticas.

También en La Habana durante esos meses coordiné entrevistas con aquellos que estaban siendo protagonistas del 27N. Las entrevistas sucedían en donde los artistas, cineastas, escritores me citaban, casi siempre en sus viviendas, espacios domésticos que brindaban cierta seguridad. Sin embargo, regularmente las personas con las que coordinaba una visita estaban siendo vigiladas e imposibilitadas de salir de sus viviendas por la policía política y en ocasiones se hizo imposible realizar las visitas. La vida habanera se contrajo para nosotros, la quietud de la ciudad creada por el toque de queda a las nueve de la noche, el cierre de la mayoría de los establecimientos y la falta de transporte era contrastada por la vigilancia policial, las detenciones arbitrarias y las citaciones para interrogatorios constantes de artistas y activistas del MSI y el 27N. Aunque las entrevistas fueron grabadas en audio por mí para luego ser transcritas muchas veces fue trabajoso lograr la concentración de una conversación fluida ante los acontecimientos constantes anunciados a través de grupos de Telegram y de publicaciones de Facebook principalmente.

En agosto de 2021 después de regresar de trabajo de campo en La Habana intenté viajar a Managua. Como ciudadana cubana debía pedir visa para entrar a Nicaragua, aunque solicité el visado nunca tuve respuesta de la Oficina de Migración y Extranjería de Nicaragua. Mi nombre ya había pasado a ser parte de la lista de artistas y activistas vigilados por la Seguridad del Estado en Cuba luego de mi participación en una manifestación pública en La Habana, así que probablemente el Estado nicaragüense en constante comunicación con el Estado cubano no permitiría mi entrada al país. En octubre de 2021 los cubanos fuimos exonerados de pedir visado para entrar a Nicaragua, convirtiéndose en el único país en tierra continental con esta condición migratoria para los cubanos, por tanto comenzó una migración masiva a través de este país, casi siempre para llegar a EUA⁷ por tierra. Sin embargo, el gobierno de Nicaragua comenzó a discriminar quién podía entrar según las actividades políticas recientes del ciudadano y a varios periodistas y activistas cubanos se les negó la entrada a Nicaragua. Además después de la reelección de Daniel Ortega en

⁷ Esta ha sido una estrategia de Estado cubano cada vez que se ha enfrentado a una crisis política. En 2014 fue Ecuador el país que abrió sus fronteras a los cubanos en pacto con el Estado cubano. La ola migratoria de cubanos a través de Nicaragua para llegar a Estados Unidos se volvió noticia en 2021: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-60788280#:~:text=De%20acuerdo%20con%20datos%20de,de%20poco%20m%C3%A1s%20de%2038.000> [consultado el 8 de agosto de 2023].

noviembre de 2021 en Nicaragua aumentó la represión contra los opositores. Bajo esta condición no volví a intentar una entrada al país.

La práctica curatorial en su fase investigativa, durante el trabajo de campo y como evento de exhibición produjo escenas de encuentros con un otro extraño a la vez que familiar. Se trataba de artistas en oposición al Partido Único que producían prácticas y activaban metodologías de relacionamiento no estalizadas. Sin embargo, fue durante la presente investigación que conocí y atendí la historia de vida de muchos de estos artistas y activistas desconectados unos de otros como consecuencia de las lógicas totalitarias de estos contextos específicos. Residir en México me permitió conocer Marco Antonio Abad, un artista que ha permanecido en el exilio desde principios de los 90 y que fue borrado de la escena del arte cubano desde entonces, y a uno de los artistas más importantes para la renovación de la educación artística en Cuba de los 80, Flavio Garciandia, quien vive en la Ciudad de México también desde principios de los 90. También desde la Ciudad de México, aunque en línea, pude conversar con el artista exiliado Juan Sí González, colega de trabajo y amigo de Marco Antonio Abad. Ambos ejemplos del borramiento sistemático de nombres y prácticas artísticas no convenientes para el control total de las relaciones por el Estado.

He dividido la investigación en cuatro capítulos correspondientes a la fases de investigación que implicó la práctica curatorial como práctica etnográfica. El primer capítulo *Cuba y Nicaragua: desconexiones totalitarias en la escena del arte de los 80*. está dividido a su vez en dos partes. En la primera *Tarde de sándwiches: el fallo de lo participativo en el arte cubano contemporáneo* presento el debate sobre arte participativo en su relación con la antropología e introduzco en la discusión prácticas artísticas interesadas en responder a la colectivización de las relaciones más que a la espectacularización de las mismas a través del análisis de la producción del colectivo Art-De (1986-1990). En la segunda parte del mismo capítulo *Entrar a la lluvia: hombres que nunca hablaron* analizo, a través de dos viajes a Cuba del artista nicaragüense Raúl Quintanilla y una visita de artistas cubanos a Managua, entre ellos Flavio Garciandía, la construcción estatalizada de las relaciones entre la escena del arte nicaragüense y cubana durante el sandinismo.

El segundo capítulo *No somos memoria: curar el miedo* está dedicado al análisis de la exposición *No somos memoria* como acontecimiento fundamental para la producción de relaciones entre la escena del arte cubano y nicaragüense contemporáneo. Aquí me interesan sobre todo las estrategias habilitadas durante el proceso curatorial ante la intención de exhibir y el miedo a hacerlo como parte de la práctica artística y curatorial ante Estados totalitarios. Analizo las obras nicaragüenses post 2018 en respuesta a un contexto específico, me interesa sobre todo las metodologías y procesos de relacionamiento desplegadas en dichas prácticas. Sobre todo, describo y reflexiono sobre el tipo de relación producida entre ambas escenas de arte y propongo comprender dichas escenas de encuentro como recursivas (Sansi 2018). Es decir, como consecuencia de las relaciones creadas entre los Partido Únicos de ambos países a la vez que independientes de dicho punto de inicio.

El tercer capítulo *Telaplico, la réplica en las relaciones de intercambio destotalizantes* analizo la exposición *Telaplico* y las estrategias de visibilización e invisibilización de la información antes las condiciones políticas de Managua. Introduzco la noción “relaciones destotalizantes” para describir toda relación producida fuera del dominio del Partido Único. Sobre todo me interesa el lugar de la obra/réplica y como su condición mimética (Taussig 1993) permitió restituir a través de la práctica artística la capacidad destotalizante de la serie de dibujos realizadas por Luis Manuel Otero en La Habana.

En el cuarto capítulo *Ojos de Hueso: acciones redundantes del humano-quitón* expongo y describo la escena cubana durante mi trabajo de campo entre enero y junio de 2021 como parte de la comunidad del 27N. Contrapongo la figura del hombre nuevo a la del humano-molusco como reconfiguración del antropos caribeño ante terrores colindantes. Especulo que los ciudadanos disidentes bajo las condiciones específicas de 2021 en Cuba, represión y pandemia, mutaron acercándose a un quitón o cucaracha marina y alejándose del hombre nuevo, referencia de los Estados totalitarios bajo el socialismo. Siguiendo esta premisa analizo metodologías específicas de las prácticas producidas por la comunidad 27N durante esos meses a las que denomino *redundancias destotalizantes*. Me concentro sobre todo en la descripción y análisis de cuatro escenas recogidas en mi diario de campo de las cuáles participé: acciones performativas, legales, diseñadas y ejecutadas en colectividad como respuesta situaciones contingente específicas.

Finalmente, las personas que menciono en esta investigación y con las cuales colaboré no son ubicadas en el lugar de un informante. Muy distantes de dicha etiqueta son colegas y amigos que respeto profesionalmente y con quienes tengo una deuda por todo el tiempo y el esfuerzo dedicado. La presente tesis es el cierre de un período académico y la apertura a un nuevo momento de colaboración, seguramente a través de la curaduría y de nuevas publicaciones, con todos aquellos que se han comprometido con esta investigación, con su propia práctica, con su condición como ciudadanos y con la posibilidad de seguir produciendo relaciones destotalizantes.

Primer Capítulo

Cuba y Nicaragua: desconexiones totalitarias en la escena del arte de los 80.

En 1979 con el triunfo del Sandinismo en Nicaragua la relación entre escena del arte cubano y nicaragüenses era arbitrada por la relación entre los Partidos de ambas naciones. El Estado cubano comenzó a enviar asesores para diversos ámbitos al nuevo países en revolución, los primeros y más importantes fueron los asesores militares y para la seguridad como mi padre, también asesores de la construcción como el padre del artista cubano Henry Eric Hernández. La educación artística sandinista recibió también profesores cubanos para crear el sistema de instituciones y asociaciones de la cultura imitando a aquel de la isla caribeña, a su vez construido con asesoramiento soviético.

Al mismo tiempo en la Cuba de los 80 la escena del arte, ya conformada por artistas nacidos en la revolución y considerados a sí mismos la primera generación del hombre nuevo⁸ -intransigente, masculino y superior al resto de los ciudadanos-, comenzaba una transformación dirigida a incorporar preocupaciones y formas del arte contemporáneo luego de una década de sovietización de la cultura, recordada como el quinquenio gris por la intelectualidad cubana⁹. La década de los 80 en el arte cubano ha pasado a la historia como una de renovación –soportada también por el ánimo del año de la rectificación de errores 1985 y la perestroika en la URSS- que empujó los límites de lo permisible por las instituciones artísticas estatales aunque manteniendo el pacto entre artistas y funcionarios, uno en el que los artistas obtenía ciertos privilegios sin pasar los límites de lo políticamente aceptable. Aunque en 1989 comenzó el éxodo masivo de la mayoría de los artistas de esa

⁸ El hombre nuevo definido en el caso cubano por el Ché Guevara en *El Socialismo y el hombre en Cuba* (1965) es una referencia importante para comprender el lugar de la persona y este caso del artista en el socialismo. Trabajaré críticamente sobre el hombre nuevo en el cuarto capítulo.

⁹ El Quinquenio Gris (1971-1976) comienza con el Primer Congreso de Educación y Cultura de 1971, donde Fidel Castro expone de forma amenazante la política cultural del país. Esos años son identificados por una sovietización de la cultura cubana y un alza de la represión hacia artista e intelectuales. Discurso de clausura del Fidel Castro en el Primer Congreso de Educación y Cultura de 1971 [<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1971/esp/f300471e.html>]. Referencias sobre el Quinquenio Gris publicada por la prensa no estatal *Diario de Cuba* [<https://www.cibercuba.com/noticias/2019-12-19-u124419-e191143-s27315-no-publicar-aprobacion>] Aunque hay publicaciones sobre el Quinquenio Gris de escritores oficialistas prefiero no hacer réplica de dichos textos

generación sus nombres y obras continuaron siendo mencionadas por las autoridades y exhibidas en el Museo de Arte cubano.

Fue el colectivo ART-DE (1986-1990) ejemplo de la ruptura de dicho pacto. Juan Sí González y Jorge Crespo –integrantes de ART-DE- fueron expulsados del país y de la historia del arte cubano tanto por el Estado como por los colegas del gremio, como consecuencia del cruce de límites de una práctica artística tolerable para sostener el pacto entre artista y Estado en los 80 cubanos (Fusco 2017, Hernández 2022). ¿Cuáles fueron las metodologías que produjo la práctica artística de ART-DE, intolerables para la política cultural de los 80? ¿Qué aportaría a la discusión sobre arte participativo con pretensiones anticapitalistas el análisis de la práctica artística del grupo ART-DE, aunque en enfrentamiento al Estado socialista? ¿Qué elementos aportaría el análisis de la práctica artística de ART-DE a la reconfiguración del trabajo de campo ante un Estado totalitario? ¿Qué tipo de relación entre artista y Estado se producía en Cuba mientras eran conformadas las instituciones para la educación artística sandinista en Nicaragua? ¿Cómo se produjo la transformación de artista afiliado al proyecto de Estado a artista en disenter en Raúl Quintanilla y Juan Sí González? ¿Cómo fue recibida la presencia de los asesores cubanos por los artistas nicaragüenses, en particular por el artista y director de la Escuela de Arte de Managua Raúl Quintanilla? Finalmente, ¿qué tipo de relación pudo ser establecida entre artista cubano y artista nicaragüense teniendo al Estado como mediador y regulador de dicho encuentro?

En la primera parte de este capítulo *Tarde de sándwiches: el fallo de lo participativo en el arte cubano contemporáneo* analizo la práctica artística del grupo ART-DE en su relación con el Estado y la escena intelectual de la época. En particular atiendo al análisis sobre prácticas participativas en la URSS de la crítica de arte británica Claire Bishop (2012) y la curadora rusa Ekaterina Degot (2011) como referencia sobre prácticas artísticas producidas bajo el totalitarismo y anticapitalistas. Introduzco nuevos argumentos al análisis de prácticas participativas bajo el totalitarismo a través de la práctica de ART-DE y sostengo que estos deben ser tomados en cuenta para la reconfiguración de la práctica etnográfica en Cuba. En la segunda parte del mismo capítulo *Entrar a la lluvia: hombres que nunca hablaron* analizo la construcción estatalizada de las relaciones entre la escena del arte nicaragüense y cubana

través de dos viajes a Cuba del artista nicaragüense Raúl Quintanilla y una visita de artistas cubanos a Managua. Finalmente, en este capítulo me propongo describir y comprender el paso del artista que responde al Estado/Partido Único al desertor del totalitarismo. Esta mutación del artista ante la totalización de las relaciones es atendida a través de Juan Sí González y Raúl Quintanilla, ambos en posiciones marginales aún hoy con el PCC y el FSLN en el poder y en alianza.

1.1. Tarde de Sándwiches: el fallo de lo participativo en el arte cubano contemporáneo.

El grupo ART-DE (1986-90) integrado por el artista Juan Sí González y el abogado Jorge Crespo fue uno de los colectivos artísticos cubanos de los 80¹⁰ que intentaba la emancipación del espectador¹¹. Sin embargo, es el único de estos grupos que fue desterrado de la historia del arte cubano y del país como consecuencias de su hacer artístico. Estoy interesada en el diseño de la operación de la práctica artística de ART-DE como dispositivos de relacionamiento ante un Estado totalitario y como escenas de encuentro con una otredad política. Por tanto, me acerco a la práctica de este colectivo para participar en la discusión sobre prácticas participativas, tomando en cuenta especialmente el contexto político en que son producidas. Segundo, me interesa acercarme a partir del análisis de la práctica de ART-DE al intercambio entre arte contemporáneo y antropología para aportar nuevos argumentos a una reconfiguración de la práctica etnográfica bajo un Estado totalitario.

En Cuba que no cuenta con una escuela de antropología en su mapa curricular la relación entre arte contemporáneo y antropología ha sido establecida por la crítica de arte desde los años 80 con distintos matices y bajo diversas intenciones éticas, estéticas y

¹⁰ Otros grupos artísticos de la escena de la arte cubano de los 80 son: Puré, Hexágono, Arte Calle, Grupo Provisional.

¹¹ Me refiero a la pretensión de algunos colectivos de los 80 de hacer participe al espectador en sus acciones. Seguiré aclarando cómo se producía dicha emancipación durante el capítulo. Sobre la emancipación de espectador reflexiona en Jacques Rancière en *El espectador emancipado* (2008) aclarando que habría que dejar de dividir creador activo de espectador que recibe. El autor convoca al artista a alejarse del lugar de “educador del público” para entender al espectador con capacidad activa de interpretación y acción. Esto implica la ruptura entre disciplinas y la propuesta de una redistribución de los regímenes de lo sensible.

políticas (Mosquera 1985, Machado 2007, Espinosa 2007)¹². Sin embargo, ha sido una discusión desinformada sobre el intercambio entre arte y antropología contemporánea de las últimas décadas y sobre todo, no ha tomado en cuenta como variable de análisis de dichas prácticas las condiciones de la participación bajo el totalitarismo (González 2016). Pretendo incorporar el análisis de la obra de ART-DE en la discusión de intercambio entre ambos campos tomando en cuenta las características de la práctica participativa bajo un Partido Único con una retórica anticapitalista.

El llamado al anticapitalista y la búsqueda de alternativas al neoliberalismo ha sido parte de la retórica del Estado cubano en su discurso revolucionario. Ello también ha sido interés medular de la propuesta de aquellos intelectuales interesados en una producción participativas, desde el arte y la antropología, para pensar en prácticas socialmente comprometidas. Estos intelectuales declaran la búsqueda a través de sus prácticas de una oposición a las relaciones sociales dominadas por la sociedad del espectáculo¹³ y ante la individualización producida por esta. Sin embargo, el grupo ART-DE en la década de los 80 cubanos no se enfrentaba a una espectacularización de las relaciones sino a una colectivización de las mismas donde la participación era una obligación y la no integración al proyecto de Estado un desafío pagado con la muerte social y finalmente el exilio.¹⁴

Por otro lado, la participación ha sido punto de encuentro fundamental entre un nicho de la antropología contemporánea interesada en la experimentación etnográfica (Marcus 2010; Marcus y Myers 1995; Marcus y Elhaik 2012; Elhaik 2013, 2017; Schneider y Wright 2010, 2013, 2017; Sansi 2015, 2018) y el arte involucrado con su contexto social y político denominado estética relacional (Bourriaud 2006), arte participativo (Bishop, 2006, 2012), arte colaborativo (Kester 2009, 2015) entre otras clasificaciones, cada una con matices particulares. El llamado hacia una práctica etnográfica colaborativa o participativa (Marcus 2010) tiene como punto de partida ético y estético la discusión sobre “políticas de la

¹² En mi tesis de maestría “Arte y antropología: métodos y prácticas en el arte cubano contemporáneo” (2016) sistematizo los distintos momentos y características de la relación entre arte cubano y antropología: [<https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/xmlui/handle/10469/11989>]

¹³ Me refieren a la sociedad del espectáculo según Guy Debord (1967) y el situacionismo.

¹⁴ Sirvan de ejemplo los casos de escritores como Lezama Lima, Virgilio Piñera, Heberto Padilla o Reinaldo Arenas. Todos llevados al ostracismo por su no adhesión al proceso revolucionario, los dos últimos mueren en el exilio.

representación” aglomerada en *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (Marcus y Clifford 1986) seguido de *The Traffic in Culture. Reconfiguring Art and Anthropology* (Marcus y Myers 1995) y *Dilemas de la Cultura* (Clifford 1995).

Estos autores parten de una reconfiguración de la práctica etnográfica en una nueva situación global en la que la relación entre antropólogo occidental e informante nativo no es una fórmula fija. Se trata de un cuestionamiento ético de la autoridad etnográfica en un momento intelectual en el que la etnografía ya no pertenece de forma exclusiva a la antropología sino que ha sido incorporado por otros campos del conocimiento: ciencias sociales, arte o diseño, por ejemplo. Ante dicho panorama el llamado es a una experimentación etnográfica que cuestione el carácter convencional de la etnografía, del trabajo de campo y de la escena de encuentro malinowskiana. La relación de autoridad entre etnógrafo e informante es puesta en cuestión a partir de propuestas metodológicas: trabajo de campo multisiado (Marcus 2010), una para-etnografía (Marcus 2014), conceptualismo etnográfico (Ssorin-Chaikov 2013), la práctica curatorial como práctica etnográfica (Elhaik y Marcus 2012, Sansi 2020) o una etnografía colaborativa (Strohm 2012, Schneider y Wright 2010, 2013).

Para George Marcus la práctica etnográfica colaborativa implica asumir el trabajo de campo no donde ocurre la escena de encuentro entre informante y antropólogo sino que esto es sustituido por un ensamblaje entre colaboradores de diferentes orígenes geográficos e intelectuales, a modo de laboratorio experimental más cercano al de un artista o diseñador que a aquellos espacios controlados de la ciencia (Marcus 2012). Por su parte, los antropólogos visuales Schneider y Wright está interesados en las potencialidades políticas de las prácticas socialmente comprometidas capaces de producir “(...) La “fricción esencial” necesaria para cualquier tipo de democracia genuina o diálogo político” (Schneider and Wright, 2013, p. 11 [comillas de los autores] [traducción propia]). No se trata de la participación “positiva” en eventos de corta duración más cercanos a los descritos por Nicolas Bourriaud en *Estética Relacional* (2006) sino de las capacidad emancipadora de la práctica artística para producir una reconfiguración de la sociedad (Bishop, 2012).

La antropología colaborativa y la experimentación etnográfica no necesariamente busca el consenso en la práctica participativa sino la posibilidad de disentir. La cuestión sobre la clásica división antropólogo descriptor e informante representado, la autoridad etnográfica, es clave para llegar a dicha posición de disenso. El antropólogo catalán Roger Sansi (2018) propone que la discusión sobre ética en antropología debería ser enmarcada como una pregunta sobre la división social del trabajo. Sansi se refiere a la investigación de Strohm (2012) quien propone asumir una presunción de equidad en vez de inequidad –igualdad más que autoridad- entre antropólogo e informante que permite al sujeto en posición de otredad definirse - representarse - a sí mismo. Es decir, se trata de “(...) a tabula rasa outside the social division of labor –a common ground outside a system of classification that presupposes some subjects are “anthropologists” while others are “informants” or collaborators.” (Sansi 2018, 4). Esta propuesta a su vez es tomada del filósofo francés Jacques Rancière (2005) quien apela a que la condición de igualdad, en tanto sujetos con la capacidad de definirse a sí mismo desde la distribución de lo sensible, permite la producción de lo político y por tanto la posibilidad de disenso. La propuesta de Strohm siguiendo a Rancière se dirige a un cuestionamiento de la inequidad basada en la división social del trabajo que presupone que solo unos sujetos tengan acceso a formas de representación.

Autores interesados en el carácter político de un arte socialmente comprometido también enmarcan estas prácticas en una postura marxista y post-marxista aunque aquí la cuestión cambia de una pregunta ética a la búsqueda de una producción crítica en contra de la alienación del entretenimiento como fin último (Foster 2001; Bourriaud 2006; Bishop 2006, 2012; Schneider y Wright 2010, 2013, 2017; Kester 2009, 2015). Estos críticos de arte y antropólogos visuales buscan prácticas que propongan restaurar lazos sociales a través de la producción de situaciones que movilicen al colectivo.

Nicolas Bourriaud, curador y teórico francés, se ubica en una tradición marxista, entendiendo la obra de arte relacional como intersticios, según el concepto descrito por Marx: modos de intercambio no previstos por el capitalismo, es decir, una práctica que propone formas no esperadas de relaciones sociales, en un contexto en el que el contacto humano ha quedado limitado por dispositivos que lo mediatizan y diseñan: “crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer un

intercambio humano diferente al de las zonas de comunicación impuestas” (Bourriaud 2006, 16). Este no es un espacio de representación sino que de inserción en el espacio social.

Por su parte la crítica de arte británica Claire Bishop en su libro *Artificial Hells. Participation Art and The Politics of spectatorship* (2012) declara: “(...)Todos ellos [los artistas] pretenden ejercer presión sobre los modos convencionales de producción y consumo artístico bajo el capitalismo. Como tal, esta discusión se enmarca dentro de una tradición de escritos marxistas y posmarxistas sobre el arte como un esfuerzo desalienante que no debe estar sujeto a la división del trabajo y la especialización profesional.” (2012, 3 [traducción propia])

Bishop quien también acude a la división social del trabajo –regresando a Ranciére– apunta dos direcciones medulares para este capítulo, primero, que el arte participativo no produce objetos sino situaciones, acontecimientos, proponiendo una nueva forma de relación entre artista y espectador a través de la práctica artística, una en la que el espectador es interpelado y ocupa también el lugar de participante o colaborador en la propia obra. Segundo, que ello tienen una razón política doble: romper la relación tradicional entre artista y espectador a través de la contemplación pasiva de un objeto y segundo romper la división artista productor de objetos y espectador consumidor. Se trata de una práctica artística que intenta subvertir las relaciones económicas y sociales producidas por el capitalismo y a la propia figura del artista como intelectual talentoso, separado de la clase trabajadora, posicionamiento planteado por el pensador alemán Walter Benjamin en *El autor como productor* (2016 [1934]) como único camino revolucionario y antifascista para el intelectual de izquierda.

Tanto antropólogos como teóricos de arte llaman a un cuestionamiento del dualismo artista/antropólogo activo y espectador/informante pasivo y consideran que la división social del trabajo es el punto de inicio de dicha posición de inequidad. Se trata de proponer prácticas que cuestionen las formas de intercambio previstas por el capitalismo. (Sansi 2015)

Sin embargo, los artistas interesados en un arte participativo bajo Estados comunistas y anticapitalistas como la URSS, por ejemplo, no se proponían producir prácticas

anticapitalistas sino que habían sido formados en un sistema anticapitalista y bajo una alta ideologización de la sociedad y ello transforma la propia metodología de sus prácticas. Primero, hay que tomar en cuenta la inexistencia de un mercado, por tanto el artista no necesita producir buscando desafiar al sistema a través de una obra no fetichizable, comprable. Esto cambia las lógicas de las relaciones de intercambio motivadas más que por un mercado por la moral socialista. Segundo, hay un conocimiento de cómo trabajar en colectivo que es incorporado a las obras. Tercero, la obra es evaluada según su lugar respecto a la moral socialista, a la ideología y no respecto a su calidad estética, esto incluye a un público no especializado (Groys 2008). Finalmente hay una incitación al debate sobre la obra, esta es constituida por objetos y por la discusión sobre esta entre artistas y público (Bobrínskaia 2008).

La curadora rusa Ekaterina Degot (2011) en su análisis sobre conceptualismo ruso de la década de los 60 y 70 propone que estas obras soviéticas más que analizadas como arte comunista sean atendidas como anticapitalistas al haber sido esta la victoria segura de la URSS –más que lograr el comunismo desterraron el capitalismo-. El artista soviético, nacido en un sistema comunista, producía desde el anticapitalismo y no en su búsqueda, por tanto, estaban fuera del mercado del arte y de las categorías estéticas que lo sostenían. Una de ellas es la relación opuesta entre sujeto y objeto, enraizada en la operación de intercambio y en la noción de propiedad, en directa conexión con la oposición artista-obra de arte, una que debía ser abolida para alejarse de una lógica de mercado. Esto fue posible otorgando a la obra de arte consciencia, de esta forma la propia obra-objeto pasaba a ser una subjetividad no alienada. Debot identifica el realismo socialista como la obra no alienada por excelencia: “políticamente consciente, militante y siempre allí, tan omnipresente como la reproducción en una revista, cartel o monumento” (4, 2011[traducción propia]). De esta forma la obra de arte era juzgada por sus cualidades morales más que estéticas. Ante la subjetivización de la obra de arte el conceptualismo ruso buscaba la objetificación del artista -el artista era tanto obra como la obra misma- estrategia opuesta a aquella del realismo socialista.

Otro elemento fundamental del conceptualismo soviético fue la distancia de una producción individual para ello los artistas se agrupaban en colectivos. Además la obra de arte era susceptible de cambios constantes distanciándola de la obra fetiche, finalizada y

comercializable. Así mismo la mortalidad de la obra de arte debía ser aceptada en este disolución total de arte y vida, obra y artista, la obra podía ser destruida y reproducida muchas veces en distintos formatos. Incluso en este intento de subjetivización del objeto la presencia física de la obra no era necesaria, podía ser narrada o performada. Debot ubica esta desmaterialización de la obra de arte en relación directa con la exigencia de cambio constante del materialismo dialéctico en posición a la fetichización del objeto. “No es que los objetos no existan sino que han sido subjetivados” (6, 2011).

Aunque aquí se trata de la obra de arte como objeto y no en tanto acción los argumentos que rescata Debot sobre el arte producido en la URSS son valiosos para pensar en la relación entre artista y obra de arte en el comunismo, habilitando estrategias específicas para la producción fuera del capitalismo. Al producir un arte desmaterializado y colectivizado estos artistas nativos comunistas, nacidos y crecidos en ello, no pretendían escapar del mercado - en cuanto no existía uno- sino que respondía a una situación específica: décadas de una estatalización de las relaciones en oposición al sistema capitalista. Los conceptualistas rusos crearon sus propias normas, definitivamente en sintonía con el conceptualismo occidental aunque respondiendo a preocupaciones de su contexto intelectual:

El arte no capitalista debía permanecer en el nivel de “objeto no encontrado”, “aún no formalizado”. Un artista se suponía “constantemente involucrado” en “búsqueda” e incluso “investigación”. Cualquier forma terminada con una pretensión de estilo o estetización era sospechosa de no-dialéctica o “absolutización” y “formalismo”, sinónimos de arte capitalista (8, 2011 [traducción propia]).

El artista cubano de la década de los 80 también había sido formado en el anticapitalista, los artistas de esa generación era la primera nacida y formada en el socialismo. La escena de la cultura cubana había sido institucionalizada en los 70 con la creación del Ministerio de Cultura en 1976, del Instituto Superior de Arte (ISA) en 1976 y con una clara declaración de la política cultural del país establecida durante el Congreso de Educación y Cultura en 1971. Ya la Escuela Nacional de Arte (ENA) había sido establecida en 196.. en el terreno del antiguo Country Club a modo de intervención del escenario burgués por excelencia –el campo de Golf- por ordenes de Fidel Castro y también había sido paralizada su construcción por ordenes del mismo líder al advertir el escenario de libertades

ofrecido a los artistas en aquel campo con arquitectura orgánica y aun con profesores formados por la burguesía. La Escuela de Arte pasó de ser un espacio de libre albedrío a un régimen militar con pedagogía soviética como resultado del proceso de institucionalización. La política cultural de la década de los 70 dirigida a la soviétización de la cultura cubana convertiría aquellos años en los más oscuros y represivos de la escena del arte.

Sin embargo, los artistas formados por la institucionalización de la cultura comenzaron a romper con las formas de representación del realismo socialista incorporando preocupaciones del arte contemporáneo internacional que iba llegando azarosamente a través de publicaciones y revistas de arte del extranjero. Estos artistas, la primera generación del hombre nuevo, pasaban de la representación de la realidad ideológica ideal, realismo socialista, imagen del futuro según el Partido Único, a la acción emancipatoria necesaria en una sociedad que se suponía aspiraba a la renovación:

Después de marchar en todos los desfiles y de 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 ochenta comenzaban a resultar incomodo para el Poder la acidez y la suspicacia política de esa joven intelligenzia. La obsesión de estos jóvenes por hacer de la realidad social cubana un proyecto emancipatorio real, sacaba a flote todas las aporías morales y la inconsecuencias ideológicas de un sistema cuya crisis plagaba la práctica de simulación, de manipulación y de ineficacia (Sánchez 2016 [1990], 72).

Los ensayos escritos durante los 80 dan cuenta en sí mismos de la pugna de los curadores, historiadores y cuadros del Partido devenidos críticos de arte por reflexionar sobre las obras producidas por los artistas, dejando clara a su vez una posición de apoyo al Estado/revolución y al socialismo. Así la tarea del artista de los ochenta es definida por Gerardo Mosquera, el curador más importante de la época, como una de cuestionamiento positivo para la construcción del proyecto estatal:

(...) El socialismo tiene enemigos externos e internos. Por iniciativa propia, sin esperar orientaciones ni llenar planillas, jóvenes nacidos en la Revolución –que sólo han conocido el socialismo- están participando activamente, en cuanto artistas, en la cruzada contemporánea contra los enemigos internos. (...) Sus obras potencian, mediante las posibilidades del arte, preocupaciones y puntos de vista del pueblo que escuchamos a diario en la calle. (...) En Cuba la plástica bajó el último escalón de la torre de marfil, pero se montó en la guagua. Allí suda, empuja, maldice, ríe, avanza, llevando adelante el cuestionamiento crítico

muy serio de problemas de nuestra realidad que, aunque se tocan en los pasillos, de rareza han transpasado la oralidad para discutirse públicamente con todas sus letras. Respalda por la sentencia de Fidel que proclama como una de las razones del socialismo la elevación a su grado más alto de la libertad de crear no sólo en la forma sino también en el contenido, está realizando una crítica creadora sin paralelos. Por fuerte que resulte en su expresión, se trata de un cuestionamiento del socialismo y por el socialismo (Mosquera en Desiderio 2016 [1988], 26)

Los artistas participaban de una guerra ideológica con sus obras “el arte es un arma de lucha”, frase de Fidel Castro, no solo contra el imperialismo y su gran representante EUA sino contra el otro político, se trataba de “la cruzada contemporánea contra los enemigos internos.” Hay que leer en esta cita un intento del curador por justificar la posición crítica del artista y por salvar su propio pellejo ante el funcionario estatal, espectador poco tolerante ante la duda semántica que le producía el arte contemporáneo.

No obstante, Mosquera nos brinda algunas pistas para pensar la posición del artista ochenteano como hombre nuevo, emancipador y crítico del socialismo. El artista dejaba de responder a la división social del trabajo, llamado del arte anticapitalista europeo, al ser parte de la realidad del espectador e incluirla en la propia obra. Se trataba de estudiantes de arte seleccionados en cada provincia del país que llegaban con becas a la escuela de la capital de diversos ámbitos y orígenes sociales. El artista motivaba la participación del espectador como parte de la obra en un sentido performativo y propiciaba el debate posterior sobre el evento mismo:

(...) un arte de galería, independientemente de que sea abstracto, figurativo, neoexpresionista, etc. sí respeta la convención de recluirse en un recinto consagrado y no utiliza formas de “provocar” la participación del público, puede agrandar o ser indiferente, pero nunca produce un rechazo explícito y polémico –o una aceptación apasionada- como sí lo hace un sector del arte joven, que no se conforma con la solemnidad de una exhibición tradicional y va a buscar su público a la calle, con temas y estructuras formales de un marcado carácter cuestionador (de la Fuente 2016 [1989] 37).

El propio de Jorge de la Fuente en su ensayo *La joven plástica cubana: ética, estética y contextos de recepción* (1989) publicado en la revista *Temas*¹⁵ - hace un ejercicio de

¹⁵ La revista *Temas* creada en 1984, aún activa, es una publicación creada por el Ministerio de Cultura con la tarea de cumplir con un ejercicio de supuesta apertura de pensamiento y así utilizarla

definición de la práctica de estos artistas a la vez deja claro los límites políticos a los jóvenes artistas: “En casos como estos la ambigüedad estética trasciende la legitimidad ideológica, y el necesario cuestionamiento de la banalización de símbolos de la nacionalidad, como la bandera, por citar un ejemplo, se convierte en irreverencia injustificada, artística y socialmente” (38). Al mismo tiempo que cuestiona la falta de flexibilidad de los funcionarios estatales: “Las posibilidades de un mutuo enriquecimiento de experiencias entre artistas, instituciones y público, se sustituye por la imposición de criterios esquemáticos, y cualquier ruptura con lo habitual es considerada como un “problema ideológico” (39).

Desde este lugar de censor comprensivo, policía bueno, Jorge de la Fuente divide en seis puntos las características del arte de los ochenta: primero, destaca un protagonismo del contenido ante la forma, del texto ante la imagen y la utilización de explicaciones anexas a la obra y del título como elemento fundamental. Se trata de obras directas, que evitan la ambigüedad de la imagen, más cercana a una propuesta conceptualista. Segundo, las obras tienen un carácter efímero, no hay interés en conservar el objeto más allá de la exhibición e intención para el cual fue realizado, por tanto tampoco existe el intento de llegar a ser coleccionables en galerías o exhibidos en instituciones de arte, como museos. Tercero, la obra tiene un carácter participativo: “(...) el receptor se considera parte global de la obra, y lo más importante no son los medios en sí mismos sino su capacidad para provocar una reacción intelectual en el público, buscada conscientemente” (38). Cuarto, como también indicaba Debot en su análisis del conceptualismo ruso, el debate con el espectador en la exhibición es parte fundamental de la práctica artística y no un valor añadido “sino un elemento de su significado” (39). Cinco, la importancia de la realización de exposiciones colectivas con una idea curatorial central discutida previamente, donde el conjunto de obras es tan significativo como la obra individual apelando más que a la sugerencia de una idea a la comprensión de la misma de forma directa, “evidencia una búsqueda intelectual que sobrepasa la “normal” intención comunicativa del hecho plástico” (ibíd.). Sexto, “el desdoblamiento del artista en crítico”, de la Fuente apunta a la vida intelectual activa de

como respuesta ante la demanda de libertad de expresión, a la vez que cooptar cualquier otra iniciativa de publicación no estatal ante la justificación de la existencia del debate ya propiciado en Temas.

estos artistas en constante debate y discusión más allá de los espacios de exhibición en sí mismos.

El autor destaca sobre todo un giro en la relación entre artista y espectador producido de forma intencional y provocado por el artista a distintos niveles, a través de una obra que subordina la forma al contenido, de la participación del espectador, del debate en las exhibiciones y de la curaduría colectiva como un ejercicio intelectual intencional. Muchas de las características de estas prácticas coinciden con lo descrito por Debot como un arte anticapitalista al referirse a los conceptualistas moscovitas de los 60 y 70: obras efímeras, colectivas, que propician el debate y la participación. Tributa todo ello a una práctica artística que no necesita responder al mercado per se sino al deseo de emancipar a un espectador colectivizado, de producir relaciones distintas a aquellas totalitarias, por tanto, la obra tampoco es evaluada según sus posibilidades comercializables sino según su lugar dentro de la moral socialista.

Ante un Estado totalitario la participación es convocada y controlada por el Partido Único según sus lineamientos ideológicos. El desafío del orden de las relaciones sociales a través de la emancipación del espectador no era tolerable para los funcionarios estatales y debía ser controlado, no solo a través de la censura de dichas práctica sino de la evidencia de que la participación en el arte ha sido contemplada y propiciada también por el Estado a través de proyectos que responde de forma correcta al orden moral socialista.

La participación del estudiante de arte en el ámbito obrero o campesino fue promovida por el Estado cubano como una medida para romper la relación elitista del intelectual con el Pueblo –supraindividuo–, a la vez que acercar el arte a las masas. Proyectos promovidos por el Estado durante los ochenta como Telarte, Arte en la Carretera o Arte en la Fábrica fueron ejemplos de la participación del artista en el ámbito obrero. Se trataba de una participación supervisada por la institución para evitar la promoción de contradicciones alebrestantes en el ámbito sindical. El obrero, el campesino, el Pueblo debía entender el arte como la producción de imágenes que llegaban a sus vidas cotidianas sobre diversas superficies: cortinas de baño, sábanas, vestidos, vallas de la carretera, jarrones, etc. La experiencia de

desplazamiento hacia el ámbito obrero o campesino estaba dirigida a la transformación del artista más que a la del propio trabajador.

El artista debía aprender su papel en una sociedad que ya había sido “emancipada por la revolución del pueblo”, es decir, con un gobierno socialista, de izquierda, anticapitalista y colectivizador en el poder, el arte debía cesar su función política como conformador de lazos sociales destruidos por el nihilismo capitalista. El artista debía comportarse como un obrero más, trabajar para ser comprendido por los trabajadores, alejarse de los innecesarios excentricismos de las vanguardias. La función del artista era de reafirmación de lo ya existente, de consolidación de lo fundado, no de ruptura, cuestionamiento o búsqueda de nuevas formas estéticas y políticas –postulados fundamentales del arte del siglo XX–. Para esto era educado el artista dentro de la Revolución y la inserción en el ámbito obrero o rural debía enseñarle su tarea: conservar.

La estrategia inversa, es decir, la promoción de la participación a través de las lógicas del arte contemporáneo para la emancipación del Pueblo, proponiendo nuevas formas estéticas y políticas no estaba en los planes del Ministerio de Cultura, no fue para ello que se produjo la institucionalización de la cultura. Además el Pueblo ya participaba a través de las organizaciones de masa creadas por el Estado, la pertenecía a estas organizaciones era automática, todos eran parte según sexo, edad o profesión: Los Comités de Defensa de la Revolución (CDR) para todo el pueblo organizado según su circunscripción barrial, la Central de Trabajadores de Cuba (CTC) para todos los trabajadores, La Federación de Mujeres Cubanas (FMC) para todas las mujeres mayores de 14 años, la Organización de Pioneros José Martí (OPJM), para todos los niños después del cuarto año de educación primaria, la Federación de Estudiantes de Enseñanza Media (FEM) para todos los estudiantes de preuniversitario, la Federación de Estudiantes Universitarios (FEU) para todos los estudiantes universitarios. Y para profesiones independientes organizaciones exclusivas como la Unión de Periodistas de Cuba (UPEC), para los artistas y escritores de mayor carrera la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), la Asociación Hermanos Saiz para los artistas jóvenes (AHS), solo para artistas graduados de escuelas de arte y como única garantía de ser reconocido como tal El Registro del Creador. Ningún tipo de asociación es permitida fuera de las estatales. Estas organizaciones tienen como fin último

primero, ser una evidencia de la existencia –aún hoy están activas todas ellas- de espacios de participación y asociación ciudadana, segundo, controlar cualquier posible idea u acción contraria a los políticas estatales y tercero, activar a sus miembros en caso de ser necesario un enfrentamiento a aquel que presente como incomodo u opuesto al Partido Único.

La producción de prácticas performativas con un ánimo emancipador fue sostenida por unos pocos años en la escena del arte cubano –la segunda mitad de la década-. A solo dos años de aquella descripción de Gerardo Mosquera (1988) del artista en el socialismo – citada arriba- Osvaldo Sánchez, crítico y curador cubano, ya en el exiliado, en México, describía con una distancia más que temporal geográfica -esa libertad que brinda la migración, en este caso mirar desde afuera y sin miedo- la relación entre Estado y artista ante la posible caída de la URSS:

De pronto parecía el futuro pertenecer por entero al capitalismo. Las instancias políticas transfirieron la amenaza a las filas de su propio –aunque crítico- relevo intelectual. La plástica joven fue convertida por el propio Poder en la maqueta donde fabular las batallas ideológicas de un futuro de sobrevivencia, también política. La censura lo paralizó todo. Todo fue magnificado. La seguridad del Estado no paraba de reunirse con los jóvenes intelectuales. 1990 encontró a la plástica cubana en un recogimiento que mucho tenía de sorna (2016 [1990], 73).

Sin embargo, también en 1990 Luis Camnitzer, sistemático turista cultural de la isla y gran aliado del Partido Único, justificaba con alcance internacional la censura estatal cubana: “A pesar de los recientes incidentes en relación a la censura, el arte cubano ha conseguido aunar la libertad individual con un sentido colectivo de la responsabilidad. El planteamiento cubano representa una alternativa al modelo capitalista adoptado por el resto de Latinoamérica (2016 [1990])”. En su ensayo *Ecléctico de la supervivencia: El arte cubano actual* (2016 [1990]) Camnitzer no solo minimiza la violencia de Estado ante la intelectualidad cubana como “desafortunados incidentes” sino que convoca a considerar las condiciones producidas por la relación entre Partido Único y artista un ejemplo para la región.

El grupo ART-DE fue uno de estos colectivos de los ochenta que intentaban la emancipación del espectador/participante. Sin embargo, este es el único de estos grupos que fue desterrado de la historia del arte cubano como consecuencias de su hacer artístico.

Recientemente los artistas y pensadores Henry Eric Hernandez (2022) y Coco Fusco (2017) han comenzado a historiar y analizar la práctica de ART-DE y las consecuencias de la censura y la represión para su práctica, la memoria sobre su obra y para los propios artistas como víctimas de la violencia de Estado.

La artista y escritora cubano americana Coco Fusco en su libro *Pasos Peligrosos: Performance y Política en Cuba* (2017) describe los performance de ART-DE y ubica la constante desestimación y represión sufrida por el grupo como parte de una estrategia estatal en pacto con la escena del arte de la época. La autora hace referencia a la mención del grupo por Luis Camnitzer en afán estigmatizante en sintonía con los funcionarios del Partido Único:

Sin ofrecer ninguna descripción detallada de la obra de González, declara en el desarrollo de su texto que los profesionales del arte la consideraban falta de méritos artísticos y que los no profesionales la encontraban ofensiva. Esta era la misma opinión expresada en la carta de los artistas utilizada como evidencia por un miembro del aparato del Partido y en el comentario de Soledad Cruz, la periodista de Juventud Rebelde y protegida de Carlos Aldana, el entonces jefe de Departamento de Orientación Revolucionaria del Partido Comunista de Cuba. Camnitzer relega el reconocimiento de que González haya recibido críticas favorables a una nota al pie de la página. Luego, en otra nota al pie, parece tratar de ablandar las implicaciones de la represión política, destacando que mientras el artista fue censurado por sus performance en la calle no se le impidió realizarlos en un museo. La impresión creada fue que González era un mal artista sin seguidores, más que un artista político que fue perseguido y marginalizado por la policía. (Fusco 2017, 97)

En su ensayo *El amigo totalitario* (2022) el artista y ensayista cubano Henry Eric Hernández analiza las consecuencias políticas y afectivas de la sistemática exclusión del colectivo ART-DE de la historiografía de la isla por los censores estatales, la escena del arte cubano –incluyendo colegas cercanos- y los críticos peregrinos políticos, específicamente Luis Camnitzer y la historiadora del arte estadounidense Rachel Weiss. En su libro *New Art of Cuban* (1994), la publicación más conocida y difundida sobre arte cubano de los ochenta, Camnitzer explícitamente se detiene a desautorizar al colectivo ART-DE y a justificar la censura de Estado sufrida por los artistas. Mientras que la crítica de arte Rachel Weiss en libro *To and From Utopia in The New Cuban Art* (2011) menciona al grupo e incluye una imagen de uno de sus performance para nuevamente evadir el análisis sobre las consecuencias de la censura para el arte cubano contemporáneo. Hernández apunta además

que no solo los funcionarios estatales dentro de la isla censuraron sistemáticamente la práctica de ART-DE sino que compilaciones de textos críticos publicados 20 años después como *Antología de textos críticos: El Nuevo Arte Cubano* (2006) y *Nosotros los infieles. Narraciones críticas sobre arte cubano* (1993-2005) (2007) han continuado no solo con la exclusión del grupo de la historia del arte de la isla sino sin sostener una discusión sobre la censura y sus efectos en la vida intelectual del país:

En torno a González y ART-DE se concibe el consenso entre burocracia, especialistas, gestores y artistas, respecto a qué víctima de la censura debe ser seleccionada, separada del resto de las víctimas y tipificada como la más nociva, para unificar en su estigmatización dos clasificaciones que complacen tanto a la arenga política como al correlato crítico: ser contrarrevolucionario y realizar una obra fraudulenta (Hernández 2022, 324).

Claire Bishop en “The Social under Socialism”, capítulo de su libro *Artificial Hells* (2012), plantea un desinterés por lo participativo y un destaque de la individualidad de los artistas dentro del campo socialista ante el espectáculo colectivo de las masas organizado por el Estado. “Dada la saturación ideológica de la vida diaria, los artistas no recuerdan sus trabajos como políticos sino como existencialistas y apolíticos, dedicados a las ideas de libertad e imaginación individual” (129 [traducción propia]). Sin embargo, las prácticas participativas del arte cubano que aquí analizo permiten discutir si las prácticas desarrolladas bajo el comunismo efectivamente han tenido un desinterés por lo político y lo participativo, o si se ha tratado de la cancelación sistemática de nuevos mecanismos de participación.

En su análisis sobre arte participativo y performantivo de los 60 y 70 bajo estados socialistas Bishop afirma que estas prácticas son un contra-modelo a aquellas producidas en Europa y Estados Unidos en la misma época. Su primer argumento es que aunque los artistas buscan trabajar en colectivo su meta final no es lograr la participación en el espacio público sino anidar el individualismo frente a un juicio artístico guiado por la filiación o no del artista al Marxismo-Leninismo. Segundo, estos artistas no estaban interesados en posiciones políticas o en ser considerados disidentes acercándose más a una posición existencial. Por tanto la participación aquí no tienen un fin alebrestador o emancipador sino que la práctica artística producía experiencias colectivas distintas a aquellas estatales de desfiles y espectáculos masivos.

Finalmente, Bishop afirma que: “si estos ejemplos de las vanguardias bajo el socialismo de los 60 y 70 son políticos es solo en el sentido metapolítico de Rancière, una redistribución del mundo sensible, más que en una posición política (y activista) identificable” (Bishop 2012, 162 [traducción propia]). Intentar comprender el sentido de la práctica artística realizada bajo sistemas totalitarios teniendo como referencia a Rancière, - un filósofo francés interesado precisamente en lo opuesto: la politización de las relaciones sociales en el capitalismo ante la individualización provocada por el sistema- no pudiera ayudar menos a localizar de forma productiva el aporte de dichas prácticas al arte participativo contemporáneo. Bishop no toma en cuenta de forma medular un elemento decisivo para las metodologías de estas prácticas artísticas: la vida bajo vigilancia y la presencia represiva del Estado en todos los ámbitos.

Si analizamos las obras performativas del bloque socialista realizadas en los 60 y 70 tomando en cuenta al filósofo búlgaro Tzvetan Todorov -nacido bajo un Estado comunista- podríamos pensar en la prácticas colectivas, localizadas en espacios rurales remotos o dentro de apartamentos, como la única oportunidad para producir prácticas en las que el conjunto de cuerpos en colectivo fuesen los protagonistas. Desde este lugar de análisis asumiríamos el no posicionamiento político encontrado en los archivos de la época por Bishop no como un desinterés por el disenter sino como un importante recurso para continuar con la vida física y social dentro del totalitarismo.

El arte participativo, según Bishop (2012) opera a partir de la reconsideración de la triada artista-obra-espectador: el artista no hace objetos sino que produce situaciones, la obra es entendida como un proceso de larga duración sin un principio y final claros y la audiencia pasa de espectador a co-productor o participante. Al intentar reflexionar sobre participación y arte en Cuba es inevitable tomar en cuenta como tercer elemento al Estado, aquel a quien el artista contesta al propiciar momentos de participación espontánea. Se trata de un arte producido desde el Caribe que no se enfrenta a la retórica capitalista sino a la de un totalitarismo identificado con un discurso de izquierda, donde la participación ha sido absolutamente controlada por el Estado en nombre de la defensa de una postura “antihegemónica”. Sin embargo, dicha producción artística de la isla caribeña también responde a una hegemonía: la producida por el Partido Único.

1.1.2 Art-De (Arte y Derecho) Juan-Sí González y Jorge Crespo: tres años de performance y 31 años de exilio.

En agosto de 2020, durante el confinamiento tuve la oportunidad de entrevistar a Juan Sí González. Aunque en los últimos años la obra de Juan Sí González ha sido reincorporada a la narrativa del arte no estatal por la artista y curada Sandra Ceballo en la exposición *Malditos de la Posguerra* (2017) y por la artista y teórica Coco Fusco en el documental *El arte de devenir* (2016), no había tenido la oportunidad de conversar antes con el artista. ART-DE y Juan Sí González dejaron de ser nombres nebulosos, difíciles de ubicar, precisamente después de dicha tarea de restitución a través de exposiciones y publicaciones. Durante dos horas a través de una video llamada Juan Sí tuvo la gentileza de recordar para mí no solo aquellos años de práctica y represión como miembro del grupo ART-DE sino su historia de vida, una que comenzó a ser intervenida por el Estado desde su infancia cuando el negocio familiar fue expropiado como parte de la Ofensiva Revolucionaria de 1968¹⁶:

Yo nací en Santiago y mi infancia la pasé en Guantánamo, a mí papá le quitaron el negocio, el trabajaba en un central azucarero y tenía una bodega. Se la habían comprado sus padres españoles que había inmigrado a Cuba y le cerraron la bodega, lo botaron del central, el central cerró, lo nacionalizaron, en fin, todo se le viró al revés a finales de lo 60. Yo tenía como 9 años, yo nací justo con la revolución, en el 59.

Juan-Sí González fue estudiante de arte desde los 11 años, siguiendo el sistema de enseñanza artística diseñado con asesoramiento soviético, en 1979 se mudó a La Habana después de haber sido aceptado en el Instituto Superior de Arte (ISA). En 1980, aunque su carrera como joven artista avanzaba con éxito, le retiraron la militancia de la Unión de Jóvenes Comunista (UJC)¹⁷ por negarse a participar en los actos de repudió a quienes

¹⁶ La Ofensiva Revolucionaria fue una campaña estatal para la intervención de todos la pequeña y mediana empresa –las grandes empresas habían sido nacionalizadas en el 1961- que implicó la estigmatización de los propietarios de dichos negocios como “explotadores del pueblo.” Discurso pronunciado por Fidel Castro donde anuncia el comienzo de la Ofensiva revolucionaria. <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1968/esp/fl130368e.html> [consultado el 8 de agosto de 2023]

¹⁷ La Unión de Jóvenes Comunistas (UJC) no es una organización de masas sino que política y selectiva, ingresas a sus filas es un honor y ser expulsado de estas una deshora trascendente para la vida social de la época.

migraban por el puerto del Mariel¹⁸. Años después fue expulsado de su trabajo como diseñador en la editorial José Martí por no colaborar en el libro “Mariel: mito y realidad” una versión estatal sobre el éxodo por el puerto del Mariel que buscaba estigmatizar a quienes lo protagonizaron¹⁹. Estos hechos lo impulsaron a comenzar a realizar performance en el espacio público:

Yo trabajaba en la editorial José Martí hasta que me botaron y colaboraba haciendo las ilustraciones de la Gaceta de la UNEAC, hasta que me fui al parque a hacer los performance y todo eso. Me botaron porque no quise hacer un libro que se llamaba “Mariel: mito y realidad” que era sobre el Mariel y eso sí no me lo contó nadie yo viví el Mariel, me costó mucho, me marcó, fue la primera cosa que me marcó. Mi primera manchita, primero ellos me marcaron el expediente por haber sido apático durante el Mariel. Me quitaron todo, los privilegios que tenía como joven comunista, ah y me dieron la beca condicional, o sea, si yo cometía el más mínimo desliz me iban a botar del ISA, yo creo que estaba en mi primer año del ISA porque yo empecé en el 79.²⁰

Para continuar en La Habana después de haber sido expulsado del trabajo Juan Sí González se inscribió a un curso para estudiar cine documental en el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC). Ahí conoció a Jorge Crespo quien también había sido expulsado de su centro laboral por temas políticos. Jorge Crespo cursó estudios de derecho en la Universidad de La Habana, sin embargo, nunca pudo ejercer su profesión por ser hijo de un preso político. Su padre, quien había sido ingeniero en la refinería Níco López desde antes del triunfo de la revolución, se negó a reconocer la explosión de la refinería como resultado de un atentado de la CIA, fue condenado a tres años de prisión. Ambos jóvenes expulsados del sistema entraron en empatía y comenzaron a informarse sobre una realidad política negada oficialmente: “Ahí Jorge y yo empezamos a gusanear y empezamos

¹⁸ Los actos de repudio consisten en grupos de personas convocadas por el Estado para ofender y atacar, casi siempre frente a sus viviendas, a aquellos considerados enemigos de la “revolución.”

¹⁹ El éxodo por el puerto del Mariel ocurrió en 1980 ha sido uno de los más grandes de la historia del país con autorización del Estado y bajo un discurso de alta estigmatización. Fue la reacción estatal a la toma de la embajada del Perú por un grupo de personas en busca del exilio. Para conseguir el salvo conducto para subir a una embarcación en el puerto del Mariel hacia Miami la persona debía ser calificada como “laca social”: delincuente, homosexual, retrasado mental. Familiares de Miami comenzaron a enviar embarcaciones para sus familiares. Fidel Castro afirmó que llenaría los barcos de laca social, “quien se quiera ir que se vaya, no los necesitamos.” <https://rialta.org/extremo-mariel/> [consultado el 8 de agosto de 2023]

²⁰ Entrevista a Juan-Sí González realizada por mí, agosto de 2020, Ciudad de México

a ver cine, cosas de Néstor Almendro *Conducta Impropia* y *Nadie escucha*²¹ y empezaron a aparecer un montón de materiales que yo nunca había visto en mi vida.”²²

Jorge Crespo y Juan Sí González comenzaron a colaborar en 1986 con la intención de propiciar zonas de diálogo no controladas por el Estado en el espacio público, impulsados por sus propias experiencias de vida, la información que circulaba sobre aquella historia no oficial de la represión en la isla y las revistas que llegaban de la URSS donde ya ocurría la Perestroika:

Crespo y yo dijimos y que tal si salimos a la calle y acabamos con ese intermediario y creamos algo más deliberativo. Acuérdate que también estaba pasando lo de la Perestroika, nosotros estábamos leyendo mucho esas revistas que ya no estaban circulando pero las leíamos escondidos, no las pasábamos por debajo del tapete, que se yo y también documentales y cosas.²³

Ya Juan Sí González, quien comenzó a hacer performance en el ISA como estudiante, había realizado dos acciones en el espacio público por primera vez: *Teología de la historia* y *El año que va a verde todo*. En la primera obra calcaba retratos, que se encontraban en la calle, de mártires de las dictaduras anteriores, ahí los transeúntes curiosos comenzaron a preguntar el porqué de su acción, ello impulsó la intervención policial: “Yo estaba revalorizando el compromiso de esos jóvenes con los cuales yo me identificaba por cambiar la sociedad.”²⁴ En el segundo performance barría en la avenida La Rampa con un carrito de basura que llevaba el título de la acción, además llevaba una tarjeta de negocios que decía “salud para el arte”. El carrito había sido pintado de verde –color de la vida militarizada- y el artista iba vestido con guayabera blanca y pantalón negro -ropa habitual de la seguridad en actos públicos- en este caso fue detenido por la policía. Estas dos acciones fueron el comienzo de la práctica artística de Juan Sí González en el espacio público.

²¹ *Nadie escucha* dirigido por Néstor Almendros y Jorge Ulla, 1987 y *Conducta impropia* dirigido por Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal, 1984. Ambos documentales fueron producidos desde el exilio sobre la represión y la censura de Estado y han sido totalmente vetados en Cuba https://rialta.org/aiovg_videos/nadie-escuchaba-documental/

https://rialta.org/aiovg_videos/conducta-impropia/ [consultado el 8 de agosto de 2023]

²² Entrevista a Juan-Sí González realizada por mí, agosto de 2020, Ciudad de México

²³ Entrevista a Juan-Sí González realizada por mí, agosto de 2020, Ciudad de México

²⁴ Entrevista a Juan-Sí González realizada por mí, agosto de 2020, Ciudad de México.

La primera acción conjunta de Juan-Sí González y Jorge Crespo fue un sondeo de los niveles de permisibilidad en el espacio público. Decidieron ir a las cinco de la tarde a la parada de autobús de la heladería Coppelia, una de las más céntricas de La Habana, llevando consigo pinturas controversiales por ser explícitamente sexuales o políticas. Ellos se mezclaban con la gente, llevando los cuadros como quien pretende trasladarlos en el autobús. Las personas de la parada comenzaron a preguntarles por los cuadros, a pesar de que no estaban dispuestos para ser explícitamente mostrados. Luego de esta primera acción, González y Crespo fueron detenidos e interrogados por la policía, que le prohibió volver a realizar cualquier acción en aquella parada de autobuses bajo la justificación de incitar a actividades ilícitas, “porque era un lugar donde se reunía mucho gay, mucha gente contrarrevolucionaria, desafecta. Y que nosotros estábamos propiciando una mayor actividad ahí contra la revolución.”²⁵ A pesar de las detenciones Juan Sí González y Jorge Crespo continuaron yendo a la parada de autobús del Coppelia todos los miércoles a la 5pm de la tarde.

En esa época no había internet el único recurso que teníamos era prometerle a al gente que todos lo miércoles a la cinco de la tarde estaríamos ahí en Coppelia. Entonces la gente iba todos los miércoles a las cinco de la tarde, era como una cita y a veces no hacíamos nada porque estábamos rodeados de policías, de segurosos y lo que hacíamos era intercambiar libros, hablar, gusanear.²⁶

Esta primera acción en dúo de Juan Sí González y Jorge Crespo fijó ciertas pautas fundamentales para sus próximos performances. Se trataba de acciones regulares, era primordial sostener un público constante a través del compromiso de la presencia de los artistas a la misma hora y en la misma escena de encuentro. Buscaban un público general, no solo especializado, aunque también comenzó a acercarse la escena del arte González y Crespo aseguraban un espacio de debate amplio. Las pinturas que mostraban o los performance que realizaban eran dispositivos de relacionamiento sin intervención del Estado para proponer una deliberación sobre la situación cívica más que artística del país. Más que

²⁵ Entrevista a Juan-Sí González realizada por mí, agosto de 2020, Ciudad de México.

²⁶ Gusano es el calificativo despectivo con el que denominaba a los disidentes o cualquier personas que debería ser estigmatizada por su posición política, religiosa, por ejemplo. “Gusanear” es la acción de disentir, una apropiación de la palabra ahora con connotación positiva. Entrevista a Juan-Sí González realizada por mí, agosto de 2020, Ciudad de México.

mostrar el valor estético de una acción performática individual se trataba de producir escenas de encuentro recurrentes en las que una definición de autoría pasaba a un segundo lugar. Estas acciones de Juan Sí González y Jorge Crespo debían ser valoradas por su efectividad para propiciar zonas de deliberación bajo un Estado totalitario más que por su eficacia estética. Se trataba de encuentros pactados entre público y artistas aunque momentáneos y susceptibles de desaparecer en cualquier momento y en total autonomía del Estado, sin la posibilidad de la presencia de una figura oficial con un papel regulador del diálogo allí propiciado: “La actividad nuestra era sin consultar a nadie, era una cosa de guerrilla.”²⁷

Después de varios arrestos en la parada de autobuses del Coppelia González y Crespo convocaron una caminata por la avenida 23 -una de las principales vías del Vedado, La Habana- hasta el malecón.²⁸ Así decidieron crear el grupo ART-De (Arte y Derecho) y comenzaron a realizar acciones todos los miércoles a las 5pm, a partir de entonces, en el parque de 23 y G, otro de los puntos más céntricos de La Habana, como único mecanismo de diálogo regular con un público que ya los esperaba:

En ese momento, después de varias detenciones y golpizas, nos dimos cuenta de que surgió ART-De como concepto entre arte y derecho. Y nos dimos cuenta de que lo más importante que nosotros podíamos ofrecer no era figurar como un performista individual, como algo estético, con cierta moña individual ¡qué se yo! Que el verdadero concepto y fuerza de lo que estábamos haciendo y el aporte primordial de eso era que habíamos creado un espacio, que *maybe* no duraba pero era un espacio donde no había intervención oficial, donde ningún miembro de la oficialidad o curador o artista podía intervenir, por eso lo cerraron porque nunca nos pusimos de acuerdo con Abel Prieto y con un tipo que era el del partido provincial que ahora es...un tal Rubén del Valle²⁹.

²⁷ Entrevista a Juan-Sí González realizada por mí, agosto de 2020, Ciudad de México.

²⁸ Una foto de dicha caminata fue publicada en el libro *Déjame que te cuente* (2000) una compilación de textos de la crítica artística oficialista de los 80. Sin embargo, según dicha publicación estatal los autores de la acción son los integrantes del grupo Arte Calle, otro colectivo de jóvenes artistas de los 80 que sí pactaba con el PCC para la realización de murales en el espacio público. Este es un ejemplo más del borramiento sistemático del grupo AR-De de la historia del arte cubano.

²⁹ Abel Prieto es director de Casa de las Américas desde 2019. En 1986 era presidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), pasó luego a ser Ministro de Cultura de Cuba, cargo que

ART-De (Arte y Derecho) es el único ejemplo colaborativo entre un artista y un abogado en el arte cubano contemporáneo. Desde finales de 1986 y hasta 1990, Juan-Sí González y Jorge Crespo realizaron las acciones “Ego-Art” (1986), “Yo no te digo cree, yo te digo lee” (1987), “Un modelo a seguir” (1987), “Artista como hombre público” (1987), “Tarde de Sándwiches” (1988), “Alegato contra la censura” (1988), “A palabras necias, la silenciosa, sangrante, santa... oreja de Van Gogh” (1988), “Buenos días, señor ministro” (1988) y “Acción Ritual” (1988). Aquí describiré las últimas tres acciones para comprender el paso de un público general a la policía política como público exclusivo.

En “Alegato contra la censura” (1988), Juan-Sí González se vistió con la ropa que usualmente era utilizada por los agentes de la Seguridad del Estado y comenzó a entrevistar a las personas del parque con una grabadora, preguntándoles qué era la censura. Luego se quitó aquella ropa y la quemó, al mismo tiempo que un colega le cubrió el cuerpo con una bolsa plástica y la cerró en la parte de arriba, dejándolo sin acceso a aire. A medida que se quedaba sin aire, comenzaba hablar en voz alta y el plástico se le pegaba a la cara, hasta que una estudiante del público reaccionó y rompió la bolsa para que el artista pudiera respirar. Luego de la acción comenzó un controversial diálogo sobre la censura en Cuba entre artistas, críticos, curadores y quienes parecían agentes de la seguridad infiltrados. Para ART-De la participación del público no implicaba la interacción con objetos o acciones previamente diseñadas, sino la activación reflexiva propiciada durante la escena de encuentro entre ciudadanos que habían naturalizado la censura y la represión ante el disentir.

“A palabras necias, la silenciosa, sangrante, santa... oreja de Van Gogh” (1988) fue la respuesta performática a la invitación a dialogar del Ministro de Cultura dentro de la institución, en la Sala Villena de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Los funcionarios Rubén del Valle y Abel Prieto intentaron desarticular los encuentros recurrentes sostenidos por ART-De cada miércoles a las 5pm citando a los artistas a

ocupó desde 1997 hasta el 6 de marzo de 2012, tras ser designado Asesor del Presidente de los Consejos de Estado y de Ministros.

Rubén del Valle, hijo del Ministro del Interior Sergio del Valle, fue Jefe del Partido Provincial en 1986, fue Presidente del Consejo Nacional de Artes Plásticas (CNAP). Desde el 2017 fue destituido de su cargo y dejó de tener presencia en la escena pública.

reuniones constantes, en una de estas reuniones los funcionarios estatales y cuadros del partido único le propusieron a Juan Sí González y Jorge Crespo realizar un encuentro dentro de la institución:

Rubén del Valle, exacto, él era el jefe del partido provincial y Abel Prieto era él presidente de la UNEAC. Nunca nos pusimos de acuerdo, entonces me acuerdo que en aquellas broncas, ellos paralizaron aquello y empezaron a tener reuniones con nosotros y con nosotros y que aquello se enfriara porque el único recurso que teníamos era sostenerlo a pulmón cada miércoles, aunque fuese nada más para hablar. En una de esas reuniones, Abel Prieto nos retó a que lo hiciéramos en la UNEAC y tuviéramos una discusión y le dijimos que sí.³⁰

El día fijado Juan sí González y Jorge Crespo llegaron a la UNEAC seguidos del público que habitualmente los acompañaba en los encuentros del parque. Previendo que el grupo contaría con este apoyo los funcionarios ya habían suspendido esta primera cita: “cuando llegamos habían suspendido el evento y estaba filmando la Seguridad del Estado ahí y nos estaban haciendo fotos y vieron todo el molote de gente y eso nos desarticulo porque la gente se dispersó.”³¹ Luego de este primer intento de diálogo, cancelado por el propio Estado, fue indicado a los artistas un segundo encuentro en la UNEAC. “Aceptamos la otra fecha que nos dieron, estuvo llenísimo pero no fue la gente que nos seguía y que nos apoyaba y que se fajaba por nosotros y nosotros nos fajábamos juntos por la policía ¡qué se yo!”³²

Para esta segunda cita los artistas asistieron con una operación performática previamente diseñada, advertidos de la presencia de cámaras de filmación del Estado y con la certeza de el público estaría compuesto por funcionarios estatales: “Nosotros fuimos ingenuos al principio, realmente pensamos que iba a haber una discusión y si nosotros lo que

³⁰ Entrevista a Juan Sí González realizada por mí agosto de 2020, Ciudad de México- Yellow Sprind.

³¹ Entrevista a Juan Sí González realizada por mí agosto de 2020, Ciudad de México- Yellow Sprind.

³² Entrevista a Juan Sí González realizada por mí agosto de 2020, Ciudad de México- Yellow Sprind.

estábamos proponiendo era una deliberación, un debate ¿cómo no aceptarlo, no? ¿Por qué tener miedo?”³³

González y Crespo decoraron la sala de conferencias siguiendo la estética de los eventos oficiales del Partido Comunista de Cuba (PCC), una mesa al frente con un mantel, un podio, una bandera cubana y una tela roja al fondo con letras blancas que llevaba el título de la acción. Durante el performance hubo una grabadora reproduciendo un voz que repetía un juego de palabras: “espacio cerrado pienso, espacio cerrado pienso, espacio cerrado pienso” para luego continuar “ti, ti, ti”, haciendo alusión al “pienso” para alimentar animales.

Cuando se suponía que comenzaría el debate reprodujeron una grabación del himno nacional, el público se puso de pie solemnemente. De ellos Juan Sí González recuerda figuras destacadas de la oficialidad como Graciela Pogolotti, Miguel Barnet, Abel Prieto y Gerardo Mosquera. Entre las sillas del público los artistas habían colocado un caballete con un espejo con marco dorado en el que estaba escrito: “si tienes algo que decir colócate frente al espejo, tu opinión es parte de la obra.” En el marco del espejo había pegado un micrófono. Al final del himno Jorge Crespo se acercó al espejo y con un martillo lo destruyó. Miguel Barnet, escritor y funcionario estatal, comenzó un escándalo ante la mala suerte que implicaba romper un espejo: “¡siete años de mala suerte para la UNEAC, Oh my God!”³⁴ Aprovechando la confusión, ambos artistas salieron y cerraron la sala con un candado, previamente habían colocado cáncamos en las dos puertas para cerrar la sala por fuera al salir. Antes de irse, ubicaron en el césped del jardín, frente a la sala de conferencias, 50 pequeños carteles con el texto “pisar el césped” que habían sido previamente escondidos detrás de un arbusto por los artistas. Durante la preparación del performance en este segundo encuentro también habían sido grabados por la policía política: “Nos habían estado filmando desde que llegamos, estábamos muy cabrones, tenían un trípode con una cámara, haciéndose los que estaban filmando desde una perspectiva cultural y era el “aparato”, habían dos

³³ Entrevista a Juan Sí González realizada por mí agosto de 2020, Ciudad de México- Yellow Sprind.

³⁴ Entrevista a Juan Sí González realizada por mí agosto de 2020, Ciudad de México- Yellow Sprind.

cámaras en cada esquina y bueno ¡qué filmen!”³⁵ A pocas calle de la UNEAC ambos artistas fueron arrestados por la policía política.

“A palabras necias, la silenciosa, sangrante, santa... oreja de Van Gogh” era la respuesta de los artistas ante un escenario sin salida construido por el Partido Único. La primera opción para ART-DE hubiera sido no aceptar la invitación a dialogar en la institución y ser acusados de contradecir su propia propuesta de deliberación cívica mientras el Estado demuestra predisposición al debate con el otro político. Segunda opción, aceptar el diálogo en el espacio institucional confiando en el ánimo de sincero debate para encontrarse con un escenario hostil previamente diseñado por el Partido Único para inmovilizar cualquier posibilidad de debate cívico horizontal. En cualquiera de los dos casos los integrantes de ART-DE serían desactivados como artistas y ciudadanos y sus acciones concretadas en encuentros deliberativos perderían toda credibilidad ante la escena intelectual. ART-DE reaccionó ante la estrategia del Estado totalitario con una acción performativa que ubicaba momentáneamente en la situación sin salida a los propios funcionarios, a la vez que llevaba al grupo a un lugar de no retorno frente al Partido Único.

La acción había sido directamente diseñada para una escena de encuentro precisa: la institución de arte estatal –única posible en Cuba-, y para los funcionarios estatales como público ideal. González y Crespo no pretendían un diálogo o emancipación alguna, había sido demostrado que no existía la posibilidad de un acuerdo con un Estado totalitario. Por tanto, ante el público oficialista, la participación no es siquiera pretendida, sino que cancelada con anticipación y asumido su fallo como parte del diseño de la operación performativa.

Después de este performance la escena del arte, en un esfuerzo por sostener el pacto con los funcionarios estatales, calificaron el performance de ART-De de activismo, más cercano al panfleto que al arte: “(...) mucha gente nos acusó de que no era performance, de que era oportunismo, nos dejaron solo y en esa época hablar de activismo era una locura y el

³⁵ Entrevista a Juan Sí González realizada por mí agosto de 2020, Ciudad de México- Yellow Sprind

activismo era visto como panfleto, que lo es de alguna manera pero no había espacio para eso³⁶.”

A medida que la represión policial aumentaba, la estigmatización por parte del gremio del arte también lo hacía. La escena intelectual cubana lidiaba con el atrevimiento de ART-De desestimando sus acciones como obra de arte y apelando a que el camino del activismo era una forma fácil de ganar visibilidad. Para el gremio del arte, reconocer que las acciones de ART-De, en su intento de movilización cívica, evidenciaban los actos represivos del Estado, era aceptar que como intelectuales habían escogido evitar su responsabilidad y, de esta forma, un enfrentamiento directo al Partido Único que les haría perder sus privilegios como artistas.³⁷ Cancelados por la escena del arte luego de su acercamiento al activismo, ilegal en Cuba desde el triunfo de la revolución, la obra performática y cinematográfica de ART-De fue borrada de la historia del arte cubano. El colectivo nunca más fue mencionado en publicaciones, conferencias o clases sobre arte cubano, con esta omisión sistemática ART-De fue invisibilizado para las nuevas generaciones de artistas.

La última acción de ART-DE, “Buenos días señor ministro” (1989), consistió en realizar carreras todos los miércoles por la avenida G hasta el Ministerio de Cultura utilizando una camiseta con el texto “Salud para el arte”. Allí dejaban, a las 8am, un sobre con fragmentos de discursos de Armando Hart, en aquel momento ministro de cultura, señalando las contradicciones de la retórica institucional. Juan-Sí González y Jorge Crespo fueron detenidos, golpeados e interrogados nuevamente a causa de esta acción. Ahora ya no había público presente. Los artistas contaban, en todo caso, con la detención policial como momento de la cancelación la participación. El diseño de la práctica artística había comenzado a ser producido por ART-DE tomando en cuenta a la policía política como espectador exclusivo, al mismo tiempo que represor de cualquier acto participativo con pretensiones de autonomía ante el totalitarismo.

³⁶ Entrevista a Juan Sí González realizada por mí agosto de 2020, Ciudad de México- Yellow Sprind.

³⁷ En su artículo “El amigo totalitario” (borrador pendiente a publicación 2020) el artista e investigador cubano Henry Eric Hernández analiza la violencia política no solo ejercida por el Estado sino, sobre todo, por el propio gremio del arte específicamente en el caso de ART-De.

En 1991 Juan-Sí González logró salir del país hacia Costa Rica en un exilio forzado. Mientras, Jorge Crespo y Marcos Antonio Abad fueron detenidos por filmar un acto de repudio a la poeta María Elena Cruz Varela³⁸. Luego de la detención, ambos artistas fueron condenados a dos años de prisión por la filmación clandestina de la película “Un día cualquiera” (1990).³⁹

En estas tres acciones de ART-DE, el Estado ocupa gradualmente el lugar del espectador. La triada artista-obra-espectador sufre un tránsito del espectador diverso, teniendo como escena de encuentro el espacio público, hacia el espectador exclusivamente estatal, para finalmente ser sustituido del todo por la policía como únicos sujetos atentos a las acciones del grupo. La triada es reducida a artista-acción-Estado.

La emancipación del espectador, la disolución de la autoría y la restauración de lazos sociales ante la crisis de la responsabilidad colectiva son tres puntos de la agenda de un arte con un carácter participativo destacados por Claire Bishop en *Participation* (2006) ¿Qué sucede con esta agenda cuando se analiza la práctica artística y cívica bajo un Estado totalitario –pre caída de la URSS-?

La práctica artística de ART-DE sigue evidentes pretensiones políticas alejadas de una postura existencialista e individualista descritas por Bishop al referirse al arte participativo bajo el régimen socialista. Estas acciones producidas con una década de diferencia respecto a aquellos performance de los 60 y 70 atendidos por Bishop y Debot, sucedían al mismo tiempo que la Perestroika en Rusia. Sin embargo, ello no implicó menos control de la ciudadanía en Cuba. Definitivamente había un ánimo emancipador en la práctica de ART-DE aunque no en busca de un enfrentamiento a la espectacularización de las relaciones producida por el capitalismo sino que se trataba de producir escenas de encuentro fuera del

³⁸ Entrevista a la poeta María Elena Cruz Varela en INSTAR

<https://www.facebook.com/InstitutoArtivismo/videos/288710236164650/>

³⁹ La película “Un día Cualquiera” (1990) fue una colaboración entre grupo AR-DE -Juan sí González y Jorge Crespo- y grupo Ritual -los cineastas Marco Antonio Abad y Ramón García (Mongui)-. Fue filmada en secreto por los 4 artistas en casa de Marco Antonio Abad mientras la propiedad era vigilada por la policía política. Juan Sí González y Ramón García ya estaban fuera de Cuba cuando Jorge Crespo y Marco Antonio Abad fueron condenados a dos años de prisión por la realización de la película.

control del totalitarismo. El acto de emancipación capaz de producir autonomía era considerado altamente peligroso y, desde la retórica estatal, innecesario, porque la revolución había cubierto todas las necesidades políticas del pueblo cubano.

Por otro lado, la autoría es asumida por ART-DE en una disolución colaborativa, al reconocer que la prioridad era propiciar espacios de participación más que la demostración de valores estéticos en obras individuales. Además, el reconocimiento de autoría es fundamental en el arte contemporáneo cuando se trata de visibilizar una producción artística con pretensiones de alcanzar el mercado del arte. Juan Sí González y Jorge Crespo ya habían sido expulsados del sistema laboral y la escena del arte cubano en los 80 aún no había sido abierta al mercado internacional, por tanto el reconocimiento de autoría aquí dejaba su función como identificadora de productores de fetiche. En este sentido, la relación de los artistas con la autoría disuelta ante el proyecto artístico colectivo se acerca más al descrito por Debot cuando se refiere a los conceptualistas rusos de los 60 y 70.

Sin embargo, la autoría es fundamental para el Estado, es un elemento vital para identificar a aquellos artistas que fomentan iniciativas participativas no estatal u otro tipo de acción que promueva el disenter -publicaciones, asociaciones o eventos independientes del Estado-, con particular urgencia cuando se trata de prácticas realizadas en el espacio público con la pretensión de alcanzar un público general. Si de algo no se han olvidado el PCC y la policía política cubana es de los nombres de aquellos integrantes del grupo ART-DE. Después de 30 años en el exilio, la Seguridad del Estado le retiró a Juan-Sí González su pasaporte cubano en febrero de 2020 por intentar hacer una presentación sobre ART-DE en el Instituto de Artivismo Hannah Arendt (INSTAR), fundado por la artista Tania Bruguera y localizado en La Habana Vieja, Cuba desde 2016.

Finalmente, ART-DE se enfrenta, más que a una crisis de la responsabilidad colectiva, a la disolución del proyecto cívico frente a aquel del Partido Único. Sin embargo, esto no es resuelto con una contracción de las prácticas participativas hacia el ámbito individual, sino que ART-DE propicia un espacio de reflexión colectiva, intentando evitar la injerencia del Estado. No hay un abandono de la participación, sino un intento de recuperación de la sociedad civil frente a la sociedad estatalizada. Lo que convierte a ART-DE en el proyecto

artístico más cívico de los 80 cubanos es el reconocimiento de aquellas asociaciones civiles o agrupaciones de la disidencia, altamente estigmatizadas, como un igual.

También es fundamental recordar que la separación entre colectividad e individualidad es disuelta ante la estatalización de las relaciones. En el totalitarismo no es posible dividir vida familiar y Estado porque la primera es siempre intervenida por el segundo. El espacio privado es disuelto ante la estatalización de todo espacio de convivencia y forma de relacionamiento: “Por una parte, toda la vida del individuo se ve reunificada, ya no está dividida en esfera pública con obligaciones y esfera privada libre, puesto que el individuo debe hacer que la totalidad de su existencia se conforme a la norma pública, incluyendo sus creencias, sus gustos y sus amistades. El mundo personal se disuelve en el orden impersonal” (Todorov 2002, 26).

Las acciones de ART-DE son clara consecuencia de la historia de vida y familiar de Juan Sí González y Jorge Crespo, historias de vida repetidas en muchas familias cubanas, de intervención estatal y represión. En el totalitarismo no es posible separar la obra del artista de la vida privada del mismo, sobre todo cuando su postura política no coincide con la del Estado. Las consecuencias de la intervención del Estado en la producción artística y la importancia de atender la historia de vida de los autores que producen bajo el totalitarismo para comprender sus decisiones estéticas es ampliamente reflexionada por Todorov en su libro *el Triunfo del artista* (2017) cuando analiza la obra de los artistas rusos durante el Stalinismo: “Se tratará aquí de la relación entre dos protagonistas, las artes y el poder, los artistas creadores y los dirigentes políticos, lo que impone abordarla de dos maneras, por la historia de las ideas y de la sociedad, y por el análisis de las obras y de la vida de sus autores” (33).

Estos gestos performativos han sido efectivos en cuanto han logrado evidenciar la incapacidad del Estado para lidiar con la desestabilización simbólica que provocan. Al mismo tiempo que la ruptura de la pretendida coherencia en la narrativa estatal anuncia la inviabilidad de su administración para responder a demandas básicas de la ciudadanía. Las operaciones de la práctica artística del grupo ART-DE habitaron el espacio entre revolucionario y contrarrevolucionario, militante y disidente, vivo y muerto social y es

precisamente la disolución momentánea de esa división necropolítica (Mbembe 2011) - necesaria para sostener al Estado cubano- lo que aún hoy no perdona el Partido Único a Jorge Crespo y Juan sí González. Sobre los efectos de dicha división y su relación con la práctica artística continuaré reflexionando en los capítulos 3 y 4.

Después de conocer y analizar las obras de estos artistas ¿Cómo no valorar el miedo a la represión del Partido Único ante la propuesta de prácticas participativas no estatales o la desactivación sistemática de quienes lo han intentando? Y en caso de una búsqueda de archivos ¿cómo no pensar en la anulación de información o la reescritura de sucesos fundamentales ante la estigmatización política, no solo por parte del Estado, sino por parte del propio gremio del arte?

Bajo un Estado totalitario, la participación y su fallo han sido núcleos de las prácticas de ART-DE. Ellos han respondido al agotamiento de las posibilidades emancipadoras de lo participativo, a la vez que a la utilización, por el Estado, de la participación como herramienta de control y represión. El fallo cívico de lo participativo, por tanto, ha sido doble: por un lado, debido a la saturación ideológica de las estrategias participativas, y por otro, debido a la estigmatización sistemática de cualquier iniciativa participativa no estatal.

Para estos artistas no se ha tratado de un intento de emancipación del espectador – asqueado y atemorizado a la vez por el acto participativo-, sino de la inevitable contestación a un Estado total. Las prácticas participativas aquí analizadas lidian recurrentemente, más que con la relación entre artista, obra y público, con una entre artista, obra y Estado. El control total de la experiencia participativa ha ubicado al Estado como una figura inevitable, convirtiéndolo en elemento conformador de estas prácticas, a la vez que en espectador protagónico.

Una práctica etnográfica en contextos controlados en su totalidad por un Único Partido, en intento reconfiguración del trabajo de campo, no se enfrenta prioritariamente al problema de la autoridad etnográfica a ser resuelto con una disolución de la división social del trabajo -etnógrafo/informante y artista/público- sino a la estatalización de las formas de relacionamiento y a la desactivación sistemática de cualquier posibilidad de intercambio

fuera de aquellas producidas por el Estado total. No solamente durante la escena de encuentro propiciada por la práctica participativa sino en todos los ámbitos de la vida pública y privada -separación también disuelta- las relaciones de intercambio serán controladas y diseñadas por el Partid Único⁴⁰. Por tanto la participación propiciada por el etnógrafo/artista, en busca de una la experimentación durante la práctica etnográfica, será entendida como acto desafiante cuando no se haya acordado previamente un pacto ante la institución estatal. El disenso, y no el consenso, será el lugar de la práctica participativa y ello llevará al artista/etnógrafo a ocupar el lugar del otro político automáticamente en la división necropolítica entre revolucionario y contrarrevolucionario. Por tanto, habría que tomar en cuenta al miedo como un estado que atraviesa las decisiones metodológicas de la práctica participativa y etnográfica, invisibilizando o mutilando a su vez producciones artísticas, archivos o testimonios⁴¹.

El discurso anticapitalista que ha apuntalado al Estado totalitario en Cuba ha sido también aquel sostenido por un arte participativo y emancipador en la escena internacional. Ekaterina Debot (2014) alerta sobre la capacidad de la escena del arte internacional de pactar con Estados totalitarios cuando los discursos de estos responde retóricamente a la agenda anticapitalista, sobre todo en enfrentamiento a Estados Unidos como símbolo imperial. Se refería a la celebración de Manifesta 10, uno de los eventos más importantes del arte contemporáneo, en el Museo El Hermitage de Moscú y en alianza con Putin:

No hay garantía de potencial emancipador en el arte contemporáneo, y tampoco existen formas específicas que nos aseguren el correcto comportamiento político de sus creadores, y mucho menos de sus propietarios. Cada vez más oímos hablar de algo llamado retórica de izquierda (y tal vez ni siquiera solo retórica) de derecha, y vemos arte de apariencia contemporánea (y tal vez incluso de pensamiento contemporáneo) que abraza el nacionalismo y la dictadura. (...) Ya no hay reglas y hay que tomar cada caso por separado; El terreno común relativamente seguro del arte contemporáneo está cambiando. Y esta increíble complejidad es la única esperanza que queda. (2014, 5 [traducción propia])

⁴⁰ Sobre las relaciones de intercambio estatalizadas y las posibilidades metodológicas frente a ellas seguiré en los capítulos 3 y 4.

⁴¹ Sobre los efectos del miedo en la toma de decisiones durante la práctica etnográfica seguiré reflexionando en el capítulo 2.

Comprender el lugar del Estado en la relación arte y emancipación en contextos dictatoriales problematiza la práctica participativa, no exclusivamente como anticapitalista, sino en todo caso como destituyente y nos advierte que la práctica artística con pretensiones emancipatorias no es garantía de lo “políticamente correcto”, sino que también debe ser tomada en cuenta una agenda política de la escena del arte internacional capaz de ignorar víctimas de la violencia de Estado por tal de sostener su coherencia retórica. Es fundamental comenzar a problematizar binarismos fijos -izquierda vs derecha, capitalismo vs socialismo, colectivización vs individualización- que más que ayudar a la comprensión de situaciones específicas ha producido nuevas convenciones y conservadurismos.

1.2. Entrar a la lluvia: hombres que nunca hablaron

Mientras el grupo ART-DE producía su práctica en el espacio público, de forma contingente y sin la intervención del Estado en busca de un diálogo deliberativo la escena del arte sandinista era producida con asesoramiento cubano. El nuevo sistema de enseñanza artística y asociaciones de la cultura que surgía en Managua intentaba conformar más que un tipo de arte a ser realizado un tipo de institución para regular la producción y formar las próximas generaciones de intelectuales.

En junio de 2021 ya llevaba casi un año en diálogo con los artistas nicaragüenses vía digital, habíamos organizado la exposición *No somos memoria* en La Habana y había sido producido el Fanzine *Pánico* por el grupo X-Mácula -abundaré en ello en el segundo capítulo-. Después de este período de intercambio y empatía tuve la oportunidad de conversar con Raúl Quintanilla, uno de los artistas más importantes de la escena del arte en su nación, sobre su experiencia como profesor y director, durante dos años, de la Escuela Nacional de Arte de Managua durante el sandinismo. Para mí como artista cubana y antigua profesora de arte del ISA fue inevitable encontrar referencias en común con la historia de vida de Raúl Quintanilla como artista en mutación.

En esta segunda parte del capítulo busco analizar más que prácticas artísticas en el socialismo el paso del artista con ánimo emancipador a la vida en el exilio o el insilio como consecuencia de su posición al Estado totalitario. Además comienzo a ubicar esta relación

entre Estado y artista no como exclusiva del contexto cubano sino que en alianza con otros territorios de la región. El ánimo aquí no es comparativo sino un ejercicio de rotación de la mirada para la comprensión de sí mismo. Mi propia experiencia como artista formada en el socialismo e integrada a las instituciones estatales, a la vez que desinformada hasta este momento de la condición del arte nicaragüense fuera del ámbito estatal, ha sido útil para pensar dicha mutación del artista integrado al artista desertor.

A los 19 años me gradué de una escuela de arte estatal, a los 30 representé al Estado cubano en la Bienal de Venecia, a los 35 me detuvo con violencia la Seguridad del Estado. Identifico una mutación en mí como intelectual, del artista formado en el totalitarismo al desertor del totalitarismo. Aquí quiero comprender esa mutación a través de tres viajes a Cuba y desde Cuba descritos por Raúl Quintanilla, quien tuvo la oportunidad de experimentar el sandinismo, las asesorías cubanas en Nicaragua y el disenter en la isla. Aspiro a que estos viajes me ayuden a reflexionar sobre cuál ha sido el lugar del artista, del intelectual, para ante Estados totalitarios en Cuba y Nicaragua.

Raúl Quintanilla vivió la asesoría cubana en la escuela de arte y yo quería escuchar sobre la ideologización que aquello, seguramente, implicó. Sin embargo, la asesoría, según su experiencia, había sido principalmente metodológica. Aprendí durante la conversación con Raúl que el sistema cubano dedicado a la formación de artistas había sido implementado desde los tempranos ochentas. Los nicaragüenses no solo habían recibido asesoría cubana para el sistema de enseñanza artística, también tenían Centros Populares de Cultura (CPC) en cada municipio, Casas de Cultura departamentales y una Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura (ASTC), con sus respectivos gremios para cada manifestación artística. La exportación del sistema cubano para la cultura implicaba la institucionalización de cada aspecto de la vida profesional del artista nicaragüense.

Pertenecí al sistema de enseñanza artística y a las instituciones que conforman la vida profesional del artista en Cuba durante toda mi adolescencia y gran parte de mi adultez. Luego de haber sido estudiante de arte durante cuatro años en la academia y cinco en la educación superior, para convertirme de inmediato en profesora de la propia universidad y en miembro del registro del creador, comprendía las implicaciones ideológicas de la

experiencia sandinista de totalización en el ámbito artístico. La historia de Raúl se me hizo familiar y asombrosa a la vez. La reconocía como propia al mismo tiempo que era la oportunidad de mirarla desde afuera, de sacar a Cuba de su singularidad ideológica para ubicarla en el sistema de relaciones que implicó la Guerra Fría. La exportación, el viaje ideológico primero de la URSS al Caribe, a través de Cuba y luego a territorio tectónico sandinista, fue fundamental para producir una experiencia común entre Raúl y yo. A pesar de la diferencia generacional, yo nacida en los ochenta, Raúl en los cincuenta, ambos hemos sido artistas participantes de un sistema totalitario en la región.

Raúl mencionó tres viajes en nuestra conversación que me ayudaron a pensar en mi propia experiencia dentro del sistema del arte en Cuba: su primer viaje a La Habana para conocer la Dirección de Enseñanza Artística como parte de las asesorías cubanas, la visita de artistas cubanos a Managua en intercambio oficial por una semana y su último viaje a La Habana durante la 5.^a Bienal (1994), aunque ya no en misión oficial sino para exponer en La Azotea de la poeta Reina María Rodríguez. El viaje, elemento recurrente en nuestra conversación, fue indispensable para la exportación de un sistema total pero también para reconocerse en el disentir. Los viajes de Raúl describen una mutación de la experiencia de vida del artista dentro del sistema totalitario: del artista integrado al artista que sospecha para finalmente contestar al Estado. El traslado hacia un lugar alterno posibilita el asombro por lo ajeno y vuelve extraño lo familiar, el viaje tiene una capacidad transformadora. Aquí el viaje es geográfico pero también temporal, se trata de una transformación dentro de un sistema total.

1.2.1. Viaje 1: *La formación*

El primer viaje sí fue una invitación oficial de la Dirección Nacional de Enseñanza Artística. Recuerdo que conocí a la directora, simpática la señora, que había sido esposa de Silvio Rodríguez [...]. Yo llegué a ir a las escuelas de arte, sí. Llegué con una visita del director de la Enseñanza Artística que era Carlos Vicente Ibarra y fuimos a visitar las diferentes escuelas y a visitar el taller de gráfica y a visitar a los alumnos nicaragüenses que estaban ahí, fue como una semana.⁴²

⁴² Entrevista a Raúl Quintanilla vía *online* realizada por mí el 25 de junio de 2021, Managua-Ciudad de México.

Raúl fue profesor y, durante dos años, director de la Escuela Nacional de Arte de Managua. De este tiempo, recuerda sobre todo la asesoría metodológica, el intento de hacer que los profesores de arte, también artistas, planificaran clases y asistieran a reuniones. Según el recuerdo de Raúl, lo más importante era ordenar sin abandonar el guión prefijado: “no te podías salir de aquel esquema que ya tenían muy claro, pues, que evidentemente funcionaba de alguna manera. Pero como que tampoco se metieron mucho en las costumbres de acá, pues”.⁴³ Ordenar siguiendo un único método no implicaba simplemente una imposición esquemática donde era reconocido el caos, sino crear las condiciones para articular cada escuela al engranaje mayor del sistema de educación sandinista, uno que aspiraba a la formación integral, formal e informal del colectivo:

La idea inicial era que el alumno entrara a dos años básicos y después que hiciera como un servicio social fuera de Managua, en las áreas rurales. La idea era, pues, confrontar a la gente con lo que estaba pasando en las áreas rurales y después venir de nuevo a la escuela y escoger una de las especialidades que había ya, eran escultura, pintura, gráfica.⁴⁴

La colectivización de la población ha sido premisa fundamental de todo sistema totalitario y la educación fuente fundamental para lograrla. El sistema de enseñanza artística sandinista, reproducido del establecido en Cuba, funcionaba solamente en coordinación con un proyecto educativo que demandaba, a su vez, la integración de todos los aspectos de la vida de cada individuo: “Para que las masas vivan como propio el proceso educativo, la separación entre este y las modalidades concretas de su vida cotidiana –su inserción en las actividades de la producción, de la defensa, el debate político ideológico, etc.– debe ser superada”.⁴⁵ Se trataba de la conformación de un pensamiento totalitario: “aquel que no deja lugar legítimo alguno a la alteridad y a la pluralidad”.⁴⁶

La colectivización promovida por el Estado implicaba una reducción de la población a dos bandos, nosotros y ellos, aquellos que solo pueden ser estigmatizados: la escoria, para el caso cubano, los gusanos. El actuar individual era inconcebible, el colectivo conformaba

⁴³ Ídem.

⁴⁴ Ídem.

⁴⁵ Carlos Vilas: “La producción de lo nuevo y la reproducción de lo viejo”, *Nueva Antropología*, México, 1983, p. 21.

⁴⁶ Tzvetan Todorov: *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*, Ediciones Península, Barcelona, 2002, p. 27.

un supraindividuo: el Pueblo, el Proletario, el Partido,⁴⁷ al tiempo que las organizaciones de masa eran las encargadas de incorporar cada aspecto de la vida al proyecto estatal. Para la educación sandinista fueron fundamentales: la Juventud Sandinista 19 de Julio (JS19J), la Asociación Nacional de Educadores de Nicaragua (ANDE), la Asociación de Trabajadores del Campo (ATC) o los Comités de Defensa Sandinistas (CDS), por ejemplo.⁴⁸ Ese activismo de Estado ya mencionado más arriba, era implementado a imagen y semejanza del cubano en Nicaragua.

Yo viví toda esa época de los ochenta y es cuando se conforma la Dirección de Enseñanza que era la que se encargaba de todas las escuelas de arte y esa Dirección de Enseñanza Artística era como una copia de la de allá de Cuba. Entonces sí vinieron varias compañeras a asesorar y a organizar todas las escuelas que realmente eran como un desastre porque no había ninguna metodología, pues. Esos asesores cubanos eran cualquier cantidad de reuniones a la semana, era como también lo más aburrido de todo, porque yo participaba en ellas. Yo estaba en el área teórica de Historia del Arte y Arquitectura, también tenía que ir y yo veía las molestias de los demás. Pero sí todo el sistema artístico fue formación cubana, que hay y que todavía probablemente se refleje en lo que está hoy.⁴⁹

Aburrimiento fue una de las palabras recurrentes utilizadas por Raúl mientras describía la asesoría cubana. El Ministerio de Cultura y el Instituto Superior de Arte (ISA) habían sido creados en 1976 en Cuba, hacía menos de diez años, cuando comenzaron las asesorías en Nicaragua. Durante los ochenta aún llegaban profesores soviéticos a las escuelas de arte cubanas y apenas estaba terminando el Quinquenio Gris (1971-1975), la más oscura y conservadora de las etapas de la cultura cubana. No se podía esperar una escuela que convocara a la experimentación pedagógica. El modelo que exportaba el Estado totalitario era metodológicamente eficiente para implementar un sistema educativo capaz de producir artistas útiles para conservar la Revolución. El exceso de reuniones era necesario para aprovechar un espacio vacío con potencialidades para el adoctrinamiento, la educación artística en Nicaragua no tenía un camino definido, en palabras de Raúl: “Unos artistas dan pintura, otros escultura, no había realmente un sistema de enseñanza estructurada hasta los

⁴⁷ Cfr. *ibidem*, p. 31.

⁴⁸ Carlos Vilas: *ob. cit.*, p. 45.

⁴⁹ Entrevista a Raúl Quintanilla vía *online* realizada por mí el 25 de junio de 2021, Managua-Ciudad de México.

ochenta cuando vinieron los asesores cubanos”.⁵⁰ Sin embargo, no se trató de un adoctrinamiento retórico, no iba el asesor cubano a convencer a los nicaragüenses de ser sandinistas, eso se daba por hecho, una escuela que aceptaba asesoría del Estado cubano ya estaba convencida de su posición. Era el orden, el exceso de reuniones, el aburrimiento metodológico lo que ayudaría a fundar un sistema de enseñanza artística que respondiera, en el futuro, a los intereses del Estado.

“Cuando se empezó a hacer este sistema de planificación de clases, de reuniones evaluativas, fue el gran brinco pues, porque nadie estaba acostumbrado y eventualmente eran tantas las quejas que se dejó de sentir tan fuerte la asesoría cubana. Realmente se suspendió totalmente y había como ese rechazo pues a este tipo de orden”.⁵¹ Pero la Revolución sandinista se institucionalizaba al mismo tiempo que comenzaba la perestroika, es una revolución de fin de la Guerra Fría, una revolución *hippie*, recordada por Raúl como mucho menos moralista que la cubana: “Una revolución que se suponía que era diferente, no había habido paredones, había economía mixta”.⁵²

La razón a la cual Raúl atribuye el cese de las asesorías cubanas en la Escuela Nacional de Arte de Managua es la falta de costumbre de aquel rigor metodológico y la poca profesionalidad de alguno de los profesores nicaragüenses: “un poco reaccionarios me parecían a mí pero era que no estaban acostumbrados a eso y no eran los artistas más brillantes los que estaban en la escuela, o sea, es un problema también eso”.⁵³ Sin embargo, es también la década de los ochenta recordada en Cuba como época de renacimiento artístico y pedagógico. Al mismo tiempo que aquel método de enseñanza era exportado a Nicaragua, estaba siendo puesto en cuestión en la isla. Luego del ya mencionado Quinquenio Gris, con una alta soviétización de la cultura cubana, comenzó un intento de reapropiación del espacio de formación, siempre bajo el marco institucional, que implicó comprender la enseñanza del arte no únicamente como el desarrollo de técnicas de representación sino como la oportunidad de potenciar la formación conceptual del artista.

⁵⁰ Entrevista a Raúl Quintanilla vía *online* realizada por mí el 25 de junio de 2021, Managua-Ciudad de México.

⁵¹ Ídem.

⁵² Ídem.

⁵³ Ídem.

El artista y profesor cubano Flavio Garciandía, jefe de la cátedra de pintura durante la década de los ochenta y uno de los artistas invitados de forma oficial a Managua durante el sandinismo, propuso un reordenamiento de las cátedras de la facultad de Artes Plásticas del Instituto Superior de Arte (ISA) que continuaban separadas según técnicas tradicionales: pintura, escultura y grabado. Sin embargo, dicha propuesta no fue aprobada por el Ministerio de Educación Superior. A finales de los ochenta, y junto con la perestroika, no solo cesaron los asesoramientos cubanos a la Escuela Nacional de Arte de Managua sino que se produjo un éxodo masivo de aquellos artistas cubanos –algunos también profesores– que intentaron transformar la escena artística y pedagógica en la isla, incluyendo al propio Flavio Garciandía.

De hecho, aquella primera visita a Cuba es descrita por Raúl con admiración y sospecha, quizás era presentido el espíritu de renovación. No se trataba de un artista incondicional y desinformado de la crítica a la Revolución cubana por los intelectuales de izquierda:

Toda la gente que conocimos era como muy inteligente y nosotros no andábamos en plan de criticar nada porque aquí Ernesto Cardenal ya había ido a La Habana y había escrito un libro que se llama *En Cuba*,⁵⁴ donde para empezar, Cuba es Cuba siempre para cualquier latinoamericano pero ya había visto Ernesto cosas que no andaban tan bien, toda esta vaina casi militar, pues, de obligación y alguna faena. Quizás con más respeto está lo que hizo Ginsberg después en el libro *Donde va La Habana*,⁵⁵ sus memorias. Y ese es mucho más serio porque tenía todo ese resentimiento por lo que estaba pasando con los homosexuales, etc. Entonces fue como más crítico.

Desde los comienzos de la Revolución con *Palabras a los intelectuales* (1961)⁵⁶ –texto rector de la política cultural cubana aún en la actualidad–, cualquier intelectual cubano o extranjero podía ser declarado enemigo del Estado, incluso cuando su posición explícitamente socialista y antimperialista lo llevara a expresarse de forma distinta a la exigida por la Revolución. Porque como bien explica el teórico cultural búlgaro Tzvetan Todorov, el intelectual dentro de la revolución debe seguir al Partido, no sus más altos

⁵⁴ Cfr. Ernesto Cardenal: *In Cuba*, New Directions Book, New York, 1974.

⁵⁵ Cfr. Allen Ginsberg: “La Habana, Cuba: 18-19 de febrero, 1965”, *Allen Ginsberg*, Anagrama, Barcelona, 2018.

⁵⁶ Cfr. Fidel Castro: *Palabras a los intelectuales*, Ediciones Abril, La Habana, 2007.

ideales comunistas, esto último es muestra de autonomía de pensamiento y, posiblemente, de acción.⁵⁷ ¿Y qué hacer con el intelectual que sospecha, incluso luego de participar del sistema formal e informal de formación estatal? ¿Qué tipo de mecanismo debía gestionar el Estado para agrupar, a la vez que excluir, a aquellos graduados de las escuelas de arte?

1.2.2. Viaje 2: La asociación

Por otro lado, vienen los profesores cubanos y empezaron a venir visitas, pues, de artistas cubanos también. Vino Bedia, Garcíandía, Mosquera, Aldo Menéndez y curiosamente después todos estaban fuera también, ¿verdad? Todos lograron salir, pero fue divertido estar con ellos porque nosotros como dijimos en la carta⁵⁸ teníamos ese miedo pues, de que fuera una vaina más sofocante, a pesar de que no nos dábamos cuenta tampoco de lo que estaba pasando en la isla. Y ellos no hablaron de todo eso pero vimos que tenían una apertura sobre lo que nosotros estábamos haciendo.⁵⁹

El artista graduado del sistema de enseñanza artística talentoso, integrado y confiable intercambia con su par en misión oficial. En este segundo viaje el encuentro no es de formación, es entre colegas. Raúl no preguntó en su visita a Cuba sobre la militarización, la represión y deportación de intelectuales aunque ya conocía de ello a través de Ginsberg y Cardenal. Los artistas cubanos tampoco le contaron a Raúl sobre “lo que estaba pasando en la isla”, solo fue posible intuirlo a través de la disposición de los artistas cubanos a alejarse del “conservar” para acercarse a las estéticas y preguntas del arte contemporáneo, al extrañamiento, a la ruptura con los sentidos militarizados. “Nosotros teníamos miedo, era un desconocimiento total, decíamos: ¡Quién sabe qué mierda estarán haciendo los cubanos! Algún caballo, figuras ecuestres. Pero no, este *mae* con las hoces y los martillos cogiendo y el otra también. Sí, fue importante, para la generación de nosotros”.⁶⁰

El segundo viaje produjo el encuentro entre artistas que sospechaban y temían, a la vez que se beneficiaban de posibilidades, como la movilidad, al pertenecer a un selecto gremio del arte oficial. Pero la movilidad ofrecida por el Estado a los artistas “confiables”

⁵⁷ Tzvetan Todorov: ob. cit., p. 28.

⁵⁸ Raúl Quintanilla se refiere a la carta que los artistas nicaragüenses escribieron al artista cubano Luis Manuel Otero, luego de que sus obras fueran destruidas por la policía política en La Habana, en abril de 2021.

⁵⁹ Entrevista a Raúl Quintanilla vía *online* realizada por mí el 25 de junio de 2021, Managua-Ciudad de México.

⁶⁰ Ídem.

no era suficiente, aquellos hombres no se hablaban, solo podían presentir, asombrarse, impresionarse o decepcionarse. La experiencia totalitaria colectiviza y aísla a la vez, sospechar del igual es fundamental para el sostenimiento del sistema, la relación entre Raúl y Flavio Garcíandía, por ejemplo, uno de los artistas cubanos que visitó Managua, solo podía ser la oficialmente predeterminada. Refiriéndose metafóricamente a la estatalización como “el vacío”, el artista ucraniano Ilya Kabakov describe la relación entre sujetos en el totalitarismo: “Precisamente la madriguera es el único lugar de habitación del hombre del vacío, un refugio relativamente fiable contra el vacío y su portador -el otro hombre-”.⁶¹

También tuve la oportunidad de conversar con Flavio Garcíandía en la Ciudad de México, donde vive desde hace treinta años, sobre su experiencia en Managua. Flavio es de esos artistas míticos del arte cubano, lleva muchos años fuera del país pero nunca hemos dejado de hablar de él, de los ochenta y del vuelco impresionante del arte cubano en aquella época. A ningún artista cubano se le ocurriría dedicar un primer encuentro con Flavio Garcíandía a preguntar sobre un viaje a Managua de los años ochenta, de ese intercambio nadie habla. Sin embargo, ante mi insistencia Flavio hizo su mejor intento por recordar un momento de su vida poco significativo para él. Lo primero que me dijo Flavio de aquel viaje a Managua fue que no tenía mucho que contar:

No recuerdo casi nada de aquella época. Lo que más recuerdo es el hambre, pasamos mucha hambre, por la mañana nos daban frijoles y pan, al mediodía arroz, frijoles y un tamal y por la noche lo mismo. Recuerdo un día de la semana que fuimos a una fiesta del alto mando sandinista y ahí comimos mucho, nos atracamos, ellos eran los que tenían comida. Uno de ellos nos preguntó si habíamos llevado para vender obras y no llevábamos. Luego Bedia se apareció con unas acuarelas y se las compró ese tipo, se las pagó bien. Entonces Bedia nos dio a cada uno 20 dólares para que tuviéramos algo más. El Estado en Cuba nos había dado 5 dólares a cada uno para el viaje como estipendio, un día teníamos tanta hambre que decidimos comprarnos unas pizzas con los 5 dólares.⁶²

Flavio recordaba la precariedad económica, era ese el lugar del artista en el totalitarismo de la región en la década del ochenta: cerca de la élite que manejaba el capital político y económico pero no formando parte de él. El ideal de “todos somos iguales” existía solo en la

⁶¹ Ilya Kabakov: “Sobre el Vacío”, *La ilustración total arte conceptual de Moscú 1960-1990*, Fundación Juan March, Madrid, p. 363.

⁶² Conversación con Flavio Garcíandía el 24 de agosto de 2021, Ciudad de México.

retórica estatal comunista y para aquellos que decidían convencerse de que así era por desconocimiento, adoctrinamiento u oportunismo. La salida de la precarización económica, sin necesidad de migrar de Cuba, ha sido una de las promesas del Estado a los artistas a cambio de la fidelidad al Partido, al permitir y propiciar un mercado del arte informal e irregular pero efectivo desde principio de los noventa.⁶³ Durante los ochenta aún no se existía este pacto económico entre Estado y escena del arte cubano, los artistas viajaban a Managua en condición de representantes oficiales sin ningún otro incentivo que el honor de haber sido seleccionados para esta tarea. Sin embargo, la cercanía a la élite política sandinista le permitió a Flavio comprender, durante su visita de una semana, que el hambre sacrificial del pueblo que luchaba contra el capitalismo no era pareja.

Como artista y ciudadana cubana he experimentado el totalitarismo durante toda mi vida. Sin embargo, ante tanto no dicho la oportunidad de conversar sobre las experiencias de otros, ha sido, para mí, la forma más efectiva de conocerlo a profundidad.

Managua no era una ciudad, era un descampado, había pasado ese terremoto y ahí no había nada. Pero el espíritu era muy *hippie*, la Revolución sandinista no fue moralina como la cubana, no era solemne, no le dio tiempo a oficializarse, no tenían artistas oficiales. Había amor libre, se respiraba la alegría por haber derrocado a Somoza. En Cuba recogieron a las prostitutas, todo se militarizó muy rápido. El espíritu del sandinismo era muy diferente.⁶⁴

Flavio, como Raúl, reconocía en aquella ciudad descampada una apertura nunca vivida en la experiencia de estatalización cubana. Tuvo la oportunidad de comparar y distinguir la militarización de las relaciones entre los individuos a todos los niveles –afectivo, sexual, intelectual, laboral, estéticos–, incluyendo la institucionalización del arte en Cuba, de una experiencia como la sandinista, aún no cuajada, en desorden, que no había terminado de engranar los mecanismos de corrección. La Revolución nacida en la década de la perestroika no encajaba en el espíritu de los inicios de la Guerra Fría y Flavio, formado en el socialismo

⁶³ Véase, por ejemplo, el funcionamiento de la agencia de viaje estatal para propiciar el turismo cultural en Cuba “Paradiso”, una de las más activas llevando buses de turistas interesados en comprar obras a los estudios de los artistas y a los talleres de los estudiantes de la facultad de Artes Plásticas del ISA: cfr. <https://www.ecured.cu/Agencia_de_viajes_Paradiso>.

⁶⁴ Conversación con Flavio Garcíandía el 24 de agosto de 2021, Ciudad de México.

como única experiencia de vida –nació en 1954, cinco años antes de la Revolución–, lo sabía reconocer.

Sin embargo, la libertad que Flavio respiró pudo haberse corrompido si hubiera permanecido más de una semana en Managua. El artista formado en el sandinismo no era devuelto a la sociedad para expresarse libremente, ya había sido creada la asociación que estatalizaría la relación artista-artista, artista-institución, artista-mercado: “si no eras miembro de la asociación estabas jodido y si eras miembro eras miembro del Partido”.⁶⁵ La filiación a la Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura (ASTC) era opcional, sin embargo, aquellos artistas que decidieran no pertenecer no tendrían acceso a exponer en galerías, comercializar su obra o comprar materiales. Raúl decidió no ser parte de la ASTC, incluso siendo profesor y luego director de la Escuela Nacional de Arte. Cuando le pregunté por qué, su respuesta fue rápida y clara: “Porque no quería que nadie me controlara nunca, yo andaba en otra onda, yo venía del hipismo, el hipismo fue lo que me llevó a ser revolucionario”⁶⁶. ¿Qué hacer con el artista que sospecha de la institución creada por la Revolución para la asociación de artistas incorporados y dispuestos a participar del proyecto de Estado?

Oscar⁶⁷ nos decía que incluso habían llegado a querer ponerle grados militares a los artistas, que se habían reusado los *manes* después y es que si no eras miembro de allí no te decían nada de las galerías. Después nombraron a otra señora que era la responsable de venta que ella misma tenía otra galería, los artistas que no eran sandinistas, que eran pocos, eran como contados con los dedos, esos por lo menos lograban vender a través de esa señora porque casi todos estaban con la Revolución, era la verdad, te digo. Estábamos y eran pocos los que no estaban y si no eras de ahí eras discriminado. Por ejemplo, curiosamente, nunca tuve carnet de la ASTC, a pesar de que después trabajé en *Ventana*, que era el diario cultural de *Barricada*, que era el periódico oficial del Frente, y *Ventana* estaba asociado a la ASTC. Yo fui director de ese periódico, en un momento dado, pero no

⁶⁵ Entrevista a Raúl Quintanilla vía *online* realizada por mí el 25 de junio de 2021, Managua-Ciudad de México.

⁶⁶ Entrevista a Raúl Quintanilla vía *online* realizada por mí el 25 de junio de 2021, Managua-Ciudad de México.

⁶⁷ Se refiere a Oscar Rodríguez, artista nicaragüense de la generación de Raúl Quintanilla fallecido en los noventa durante un asalto con arma blanca en Managua.

tenía carnet de eso y si no tenías carnet no te vendían materiales, pues, y era un problema conseguir materiales en esa época.⁶⁸

Discriminar, estigmatizar, reprimir, culpar a la víctima y desterrar, este ha sido el orden de acciones ante aquellos artistas que se han atrevido a contestar al Estado, a no pertenecer. El sandinismo terminó en el 89 y con él la asociación para artistas, no dio tiempo –que sepamos– a seguir esa cadena con la minoría no sandinista. Sin embargo, luego de abril de 2018, fecha recordada por la represión, muerte y desaparición de ciudadanos –los auto convocados– que exigían derechos cívicos al actual gobierno de Daniel Ortega –antiguo líder sandinista, presidente de Nicaragua desde 2007–, un grupo de artistas nicaragüenses fue llamado para firmar una carta que exigía apoyo al Estado a la vez que criminalizaba a los manifestantes, la nueva minoría ante esta segunda fase del FSLN. Algunos artistas se vieron obligados a firmar, se debatían entre la vergüenza ante la presencia de su firma y las consecuencias de no hacerlo:

Aquí hubo una carta, no difamante sino indignante, que firmaron los artistas en el 2018, después de la matanza. Ahí ya era: o estabas o no estabas, y entonces hubo una lista de artistas que salieron apoyando, varios de ellos de los viejos pero es increíble, ahí la tengo para recordar bien. Y los que los obligaron pues, un amigo me llamó y le dije: Firma esa mierda porque si no firmaba lo despedían. ¿Qué hacía? ¿Te voy a mantener a ti y a tu familia? Firmá chiquito y firmá al revés para que nadie sepa que sos vos. Ahí firmó chiquitico que no lo encontraba pero habían varios que firmaron como que estaban firmando un cuadro, media hoja, es increíble, y ahí se definió, estabas aquí o estabas allá.⁶⁹

Justo el 2018 será recordado por los artistas cubanos como el año en el que se anunció el decreto-ley 349, nuevamente un instrumento, esta vez legal, de discriminación y estigmatización. El decreto-ley 349 es fundamental para comprender la cadena de acciones y acontecimientos de un sistema totalitario diseñado para expulsar a todo artista que no responda al Estado. Si el artista no ha sido graduado de una escuela de arte estatal, única opción en el país –la formación revolucionaria–, no tiene derecho a pertenecer al registro del creador –la asociación imprescindible– y por tanto no es considerado artista –la estigmatización–. Es así que un “no artista” no puede exponer, publicar, actuar o participar

⁶⁸ Entrevista a Raúl Quintanilla vía *online* realizada por mí el 25 de junio de 2021, Managua-Ciudad de México.

⁶⁹ Ídem.

en ningún evento público o podría ser multado, detenido, y sus obras pudieran ser confiscadas. Incluso, es anunciado un sistema de inspectores de la cultura para hacer cumplir el decreto-ley 349. Y es que dedicar tiempo a legislar el circuito cerrado del sistema del arte es fundamental porque pretende el Partido Comunista de Cuba que sea el intelectual quien sustente el quiebre entre retórica y acción del Estado totalitario. Ahora, mientras la Seguridad del Estado apresa a artistas, la “minoría”, la XIV edición de la Bienal de La Habana se anuncia, para realizarse en los próximos meses del presente año, “inclusiva” y “humanista”: “Nos proponemos una vez más el difícil reto de descifrar nuestra realidad a partir de proyectos artísticos que establezcan una plataforma de reflexión sobre el desarrollo de la civilización desde los territorios del arte como un espacio plural y descentralizado”.⁷⁰ El Ministerio de Cultura de Cuba ya tiene una lista de artistas cubanos invitados a la Bienal, los pertenecientes a la “mayoría”, aquellos que responden al circuito totalitario diseñado para los intelectuales. Cumplir con las reglas no garantiza nada, un ciudadano en el totalitarismo está siempre pendiente a juicio, un intelectual más. ¿Qué hace el artista cuando no solo sospecha sino que disiente ante un régimen totalitario y por tanto es sistemáticamente excluido?

1.2.3. Viaje 3: La mutación

Esa vez llegamos nosotros e hicimos lo que hicimos, una exposición pequeña. En esa casa de la poesía, que te digo, de la Reina María Rodríguez, no tengo la menor idea si existe todavía, Casa de la Poesía o Casa de las Letras. Esta casa de la poesía era como un edificio nuevo que tenía como una azotea, un edificio lindo era. Hicimos un número de *ArteFacto*⁷¹ dedicado a Cuba, ahí te lo voy a dar cuando nos veamos. Todo el número era dedicado a Cuba, nos reunimos con los poetas, solo me acuerdo de Antón Arrufat, que es uno de los que más me simpatizó y estaban muchos jóvenes también que

⁷⁰

<http://wlam.cult.cu/14bienaldelahabana.html?fbclid=IwAR0InUS7pJUUh31-QVeIBmZ6eKQYEVHAq0eIEQ6Tk6gkJ5BxBsSybbvu3DjM> [28-8-2021].

⁷¹ *Artefacto* fue un colectivo de artistas nicaragüenses creado por Raúl Quintanilla a principio de los 90 en respuesta a la entrada del neoliberalismo al país. Autodefinido como Zona Cultural Autónoma de Nicaragua el proyecto fue concretado a través de la publicación de la revista cultural *Artefacto* y del espacio de exhibición *La ArteFactoría*.

salieron después en la revista. Quedó bonito ese número. Expusimos en esa casa de la poesía. Averigua si existe todavía.⁷²

Raúl no logra ubicar, hoy, aquel espacio donde expuso el colectivo artístico nicaragüense *Artefacto* como La Azotea en la casa de Reina María Rodríguez, tampoco yo había escuchado de La Azotea a pesar de haber sido parte del gremio del arte por tantos años. ¿Síntoma de una invisibilización institucional sistemática, de la vida gremial que separa a escritores de artistas visuales o de ambas? La Azotea como la describe Reina María nunca abrió y nunca cerró, simplemente era la casa de la poeta y comenzó a convertirse en lugar de encuentro, primero de amigos y luego de todo intelectual que llegaba a La Habana. En su segundo viaje Raúl y Teresa Codina –también artista nicaragüense–, como miembros del grupo *Artefacto*, llegaron a La Habana preparados para exponer en La Azotea, al mismo tiempo que transcurría la 5.^a edición de la Bienal de La Habana (1994), evento estatal. Reina María recuerda las acciones que desplegaron los miembros de *Artefacto* en La Azotea con intenciones más relacionales que de estricta exhibición de obras:

Entonces, hicieron una carpa ahí en la azotea, una lona, ¿no? Y entonces, hacían comida, gallo pinto, invitaban a la gente también de la calle, no solamente era toda la gente de La Azotea sino que ellos lo que querían era que la gente del alrededor, del barrio, también pudieran recibir todo y lo que más recuerdo son los botones, ellos llevaron muchos botones [...]. Fue más bien la relación con ellos y el número de la revista, fue la relación, encontrarnos en ese espacio, donde la gente comía y donde se repartían cosas, eso es lo que yo recuerdo de lo que se hizo, más performativo pero no era para hacer una exposición y todo esto fue en el espacio abierto de La Azotea. Fue al aire libre.⁷³

Para Reina María uno de los elementos que hizo que funcionara la acción de *Artefacto* fue la comida, de hecho, mientras narra aquella experiencia no se acerca desde un análisis de la efectividad del proceso artístico sino de la promoción de afectos: “con ellos me da mucho cariño porque ellos estaban cocinando para todos los que vinieran, date cuenta que era un tiempo donde había mucha necesidad, que no había nada prácticamente que comer”.⁷⁴ El hambre, la precariedad del Periodo Especial conforman, también, las vivencias de Reina

⁷² Entrevista a Raúl Quintanilla vía *online* realizada por mí el 25 de junio de 2021, Managua-Ciudad de México.

⁷³ Entrevista a Reina María Rodríguez vía *online* realizada por mí el 30 de agosto de 2021, Miami-Ciudad de México.

⁷⁴ Ídem.

María en épocas de La Azotea. Los poetas no iban solo a leer e intercambiar libros, además comían lo que otros llevaban, compartían lo que encontraban, no había una separación entre vivir y hacer literatura: “no era que aquí viene el público, eran mis amigos, sí pensábamos: ‘Este jueves va a leer fulano’, pero nunca hubo un programa. O sea, mi casa era el lugar donde vivíamos, de cierta forma, todos y no estaba repartido el tiempo para la literatura y el tiempo para la vida”.⁷⁵ Allí había comenzado PAIDEIA, allí se reunían quienes producían la literatura de la época fuera de la academia. La Azotea, sin embargo, también se convirtió en segundo puerto para todos aquellos intelectuales extranjeros que visitaban la isla como invitados oficiales:

Todos terminaban en La Azotea, era como si fuera ya un destino, era pasar de la institución a donde fueron y llegar a La Azotea después. Había una feria del libro y después todo el mundo se ponía de acuerdo y entonces arrancaban para La Azotea. O sea, era un lugar que le decían en ese momento un foco cultural, bueno, lo decían malignamente, yo pienso que más bien el poder era el que decía foco cultural.⁷⁶

A este espacio dinámico de producción cultural, sin programación u horarios, llegó Raúl en representación de *Artefacto*, también de forma orgánica, llegaban a la Azotea como mismo el resto de los intelectuales que visitaban la isla, la voz se había corrido. Raúl, quien primero había visitado la isla revolucionaria en visita oficial como profesor y artista sandinista, aunque con ánimo de sospecha ante las evidencias de militarización y rigidez del Estado, ahora se encontraba en el espacio para el disentir y la producción cultural fuera de la estatalización:

Había muchos gatos y leímos a Carlos Martínez Rivas, que lo amaban. hicimos una cena con los poetas y de pronto Reina María se paró y le habló al techo: “Están grabando”, preguntó. Después nos dijo que la Seguridad la tenía en observación. Todo fue intenso, recuerdo. Era el mundo de Lezama y de Virgilio. Gerardo Mosquera nos había puesto en contacto.⁷⁷

Según recuerda Reina María, durante más de una semana Raúl y Teresa estuvieron en La Azotea, cocinando, repartiendo cosas de las que llevaban, botones, hilos y mostrando números de la revista *Artefacto* que habían desplegado debajo de la carpa improvisada en La

⁷⁵ Ídem.

⁷⁶ Ídem.

⁷⁷ Entrevista a Raúl Quintanilla vía *online* realizada por mí el 25 de junio de 2021, Managua-Ciudad de México.

Azotea. Era la carpa el espacio creado para que todo sucediera y el estar allí lo más significativo de aquel evento: “Sí, la carpa era para todo, la carpa era para la cazuela con la comida, la revista, los botones en vasijas, era una carpa no muy grande”.⁷⁸

Reina María recuerda con asombro los botones, no recuerda para qué los habían traído pero el botón unía:

de la cosas que recuerdo estaba una vasija llena de botones como para que lo repartieran entre la gente, por si tenías que coser algo poder cerrar con los botones, me acuerdo tanto, yo escribí un texto largo que se llama botones, son tremendos los botones, ¿no? Lo que significan para cada cual, el amarre, lo que significa cuando tú lo llevas a otro lugar.⁷⁹

Los botones como la comida están en el recuerdo de Reina María como elementos de relacionamiento, de empate, ante un sistema totalitario, binario, de conmigo o en mi contra, donde el significado había sido puesto bajo control estatal. La acción relacional de *Artefacto* en un espacio fluido para la producción de literatura, de cultura, se contraponía a la autoridad de pretendido pensar homogéneo, unánime, de apoyo incondicional al Partido. El Caribe relacional frente a lo total, como una posibilidad para pensar identidades errantes: “La noción de rizoma mantendría entonces el hecho del arraigo, pero reusaría la idea de una raíz totalitaria. El pensamiento del rizoma estaría en el comienzo de aquello que llamo una poética de la Relación, según la cual toda identidad se despliega en una relación con el Otro”.⁸⁰

En La Habana el mundo paralelo a la oficial Bienal se expandía más allá de la Azotea y los miembros de *Artefacto* lo conocieron:

Durante esa Bienal también fuimos a unos lugares que no tenían luz, pues, estaban los artistas exponiendo como en sus casas y alguien nos llevó, pues. Era casi como una bienal paralela, pues, prácticamente. Había una exposición iluminada con velas y parecía que era como aparte, pues. Y se firmó una carta, condenando no sé qué vaina, no recuerdo qué estaban condenando pero sí recuerdo que nosotros la firmamos porque después hubo

⁷⁸ Ídem.

⁷⁹ Entrevista a Reina María Rodríguez vía *online* realizada por mí el 30 de agosto de 2021, Miami-Ciudad de México.

⁸⁰ Édouard Glissant: “Acercamientos. Un abordaje, mil paisajes”, *Poética de la relación*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, 2017, p. 45.

problemas con la Bienal, se molestaron, pues, porque éramos extranjeros y no teníamos que andar firmando nada, pues. La Lillian Llanes era la que estaba llevando la Bienal. Ella nos hizo un pequeño regaño porque habíamos firmado, sí.⁸¹

Aunque Raúl y Teresa habían viajado independientes de cualquier coordinación institucional los organizadores de la Bienal sabía que estaban en La Habana: “Como *Artefacto* íbamos por nuestra cuenta pero como veníamos de Nicaragua nunca tuvimos problemas, sin embargo, la Bienal sabía que estábamos ahí, íbamos con aval del ministerio de cultura de Nicaragua”.⁸² La posibilidad de un actuar autónomo, incluso luego del fin del sandinismo en Nicaragua, no era posible, el intelectual en mutación que aún vive en un régimen totalitario no deja nunca de estar bajo vigilancia. Reina María sabía de la posible presencia de la Seguridad del Estado en su casa pero convivía con ello: “yo no puedo decirte ni quién haya sido ni cómo, porque la realidad es que sí es un lugar donde todo lo vigilan, cualquiera podía estar para cualquier otra función pero mi idea era reunir a todo el mundo, como si eso fuera un útero, más allá del tema de la paranoia”.⁸³

Los intentos de contestar en conjunto, de crear alianzas no estatales, son imperdonables, aquellas consignas de solidaridad internacionalista de izquierdas unidas son solo permisibles si responden al líder y al Partido y se producen bajo su coordinación. La Bienal de La Habana, y Lillian Llanes como directora de aquella edición, era los encargados de producir una imagen de la escena del arte cubano y regional, fundada en el discurso del sostenimiento del arte y la cultura del Tercer Mundo: “El entorno físico y humano del Tercer Mundo; las migraciones; las marginaciones; la relación entre arte, mercado y consumo; las Utopías y lo popular”.⁸⁴ Dicha imagen producida desde Cuba como símbolo de la izquierda debía ser homogénea, indiscutible, ninguna alianza entre intelectuales de la región debía producirse fuera del manto estatal, es por eso que Raúl y Teresa son advertidos ante la firma

⁸¹ Entrevista a Raúl Quintanilla vía *online* realizada por mí el 25 de junio de 2021, Managua-Ciudad de México.

⁸² Entrevista a Raúl Quintanilla vía *online* realizada por mí el 25 de junio de 2021, Managua-Ciudad de México.

⁸³ Entrevista a Reina María Rodríguez vía *online* realizada por mí el 30 de agosto de 2021, Miami-Ciudad de México.

⁸⁴ <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/quinta-v-bienal-de-la-habana-1994/> [22-8-2021].

de una carta que se atrevía a adoptar una aptitud condenatoria desde una bienal en paralelo bajo la luz de las velas.

Durante esos días en La Habana, Raúl y Teresa también trabajaron en un número de la revista *Artefacto* dedicado a La Habana, tiempo después Teresa viajó a Cuba para llevar los ejemplares de aquel número. Los miembros de *Artefacto* no regresaron a Cuba, La Azotea terminó cuando la mayoría de los intelectuales asiduos al lugar migraron y años después la propia Reina María dejó la isla.

Pensar en la práctica participativa desde la obra de ART-DE conllevó inevitablemente asumir al Partido Único como arbitro exclusivo de las formas de relacionamiento con sanciones irrevocables ante el intento emancipador no controlado por este. Las relaciones intervenidas por el Estado eran expandidas a todos los ámbitos de la vida y el artista formado en revolución era consecuencia de ello, desde la historia familiar, la formación profesional o la vida intelectual en general. Atender la vida del artista nicaragüense Raúl Quintanilla, coincidente generacionalmente con la de Juan Sí González, ha sido una oportunidad para revisar desde la distancia geográfica y la cercanía ideológica el lugar del artista, más que de su práctica, ante el Estado totalitario: el orden estatalizado durante la institucionalización de los espacios formativos, la asociación colectivizadora y exclusiva a la vez, fundamental para diferenciar a aquellos que pertenecen de aquellos que deben ser excluidos y el momento de la mutación del artista que sospecha y comienza a establecer relaciones distintas a las estatalizadas fuera de las instituciones y asociaciones previstas para ello; utilizando además prácticas de relacionamiento que atentan contra la división entre revolucionarios y contrarrevolucionarios. Es así que el ejercicio de comprensión de una práctica artística en el totalitarismo guía la atención hacia el artista en su relación con el Partido Único como profesional y ciudadano en mutación.

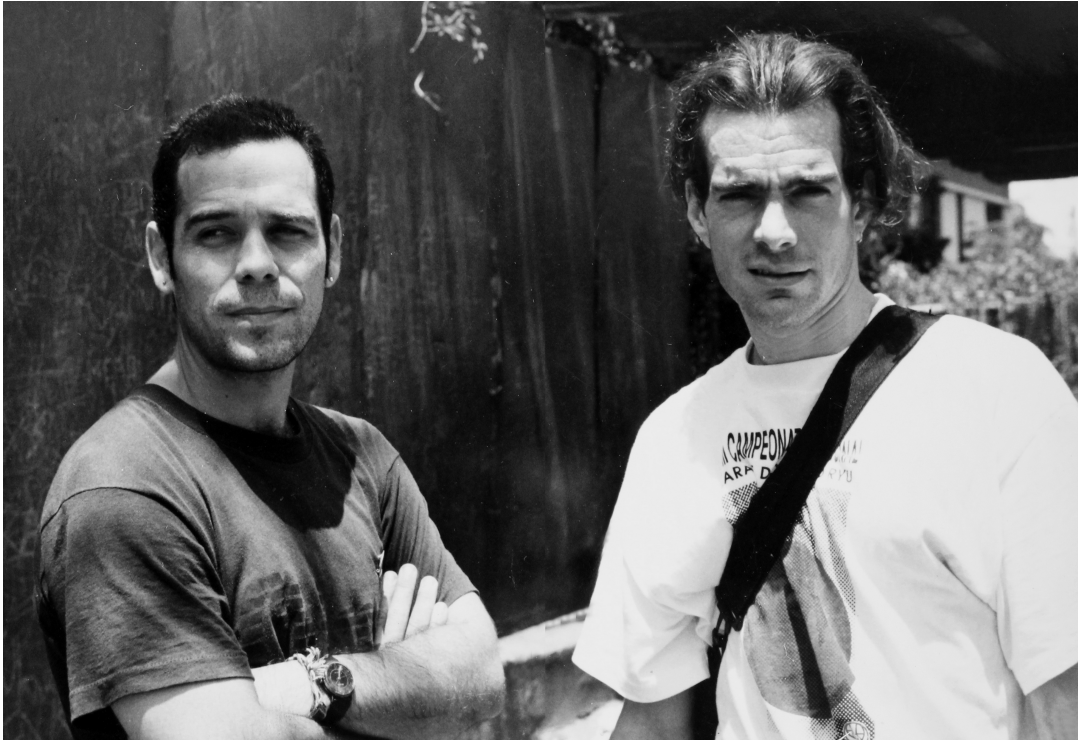
Mi propia experiencia de vida y esta investigación han sido consecuencia de la mutación del artista formado en totalitarismo. Ahora conversé con Raúl Quintanilla y Juan sí González porque quise, no de mano del Estado sino por iniciativa propia, supe de Nicaragua y del terror que también viven sus artistas ante el regreso deforme del FSLN. Juan Sí González y Raúl Quintanilla, el primero en el exilio el segundo en el insilio, efectos del

control total de las relaciones por el Partido Único, nunca hablaron entre sí. La mutación de Raúl y Juan sí ocurrió de forma paralela, a principios de los 90, cuando ya ambos artistas habían intentado incorporarse al proyecto de Estado aunque con ánimo emancipador. Ambos nacidos en la década de los 50, ambos jóvenes ilusionados con un proyecto político durante los 80, ambos desertores de dicho proyecto en los 90.

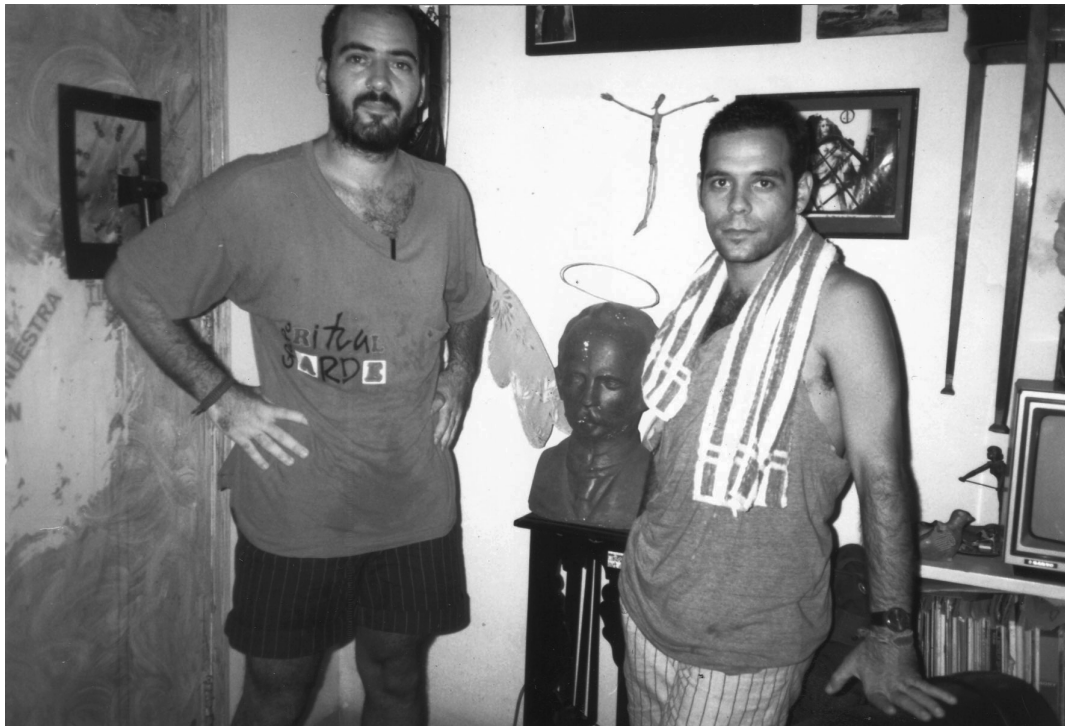
Cuando Raúl fue a Cuba por primera vez, ART-DE hacía sus performance en el parque de G y 23 pero sus acciones no eran de interés para una comitiva en busca de la institucionalización de la cultura. A su regreso en los 90, en ánimo autónomo y ávido de conocer qué hacían los artistas cubanos fuera del ámbito estatal ya Juan Sí había salido al exilio. Juan Sí González y Raúl Quintanilla, artistas de la misma generación, no tuvieron oportunidad de conocerse, dicha oportunidad fue mermada sistemáticamente por las formas de relacionamiento estatalizada impuesta por el Partido Único. Esto es el futuro, ahora 30 años después yo he decidido conversar con ambos y unirlos en este texto en busca de una comprensión del lugar del artista ante el Partido Único y de mi propia mutación como intelectual y migrante. El totalitarismo nos unió en el pasado a través de la estatalización, el totalitarismo nos une ahora a través del terror. Somos artistas en mutación y así nos heredará el futuro.

La primera conversación con Reina María terminó con una afirmación que me dejó en cuestionamiento: “en un momento pensé que la cultura nos podía defender y salvar de algo, cosa que yo creo fue una gran equivocación, o sea, no hay realmente ninguna cultura que te pueda defender en la no vida”.⁸⁵ Ante las palabras de Reina María no puedo dejar de pensar en aquel ímpetu desplegado en La Azotea truncado por una inevitable migración ante la imposibilidad de construir al margen del Estado, ante la represión, la censura, la estigmatización. Hoy, con amigos artistas y periodistas presos, vigilados, pendientes a juicios, marcados por la represión de Estado, me pregunto: ¿Qué hacer cuando es negada al intelectual la posibilidad de producir pensamiento, arte, cultura, de forma autónoma? ¿Qué hacer en un inhóspito territorio condenado a la no vida, cómo salvarse en él, cómo salvarlo de una totalidad insolente?

⁸⁵ Entrevista a Reina María Rodríguez vía *online* realizada por mí el 30 de agosto de 2021, Miami-Ciudad de México.



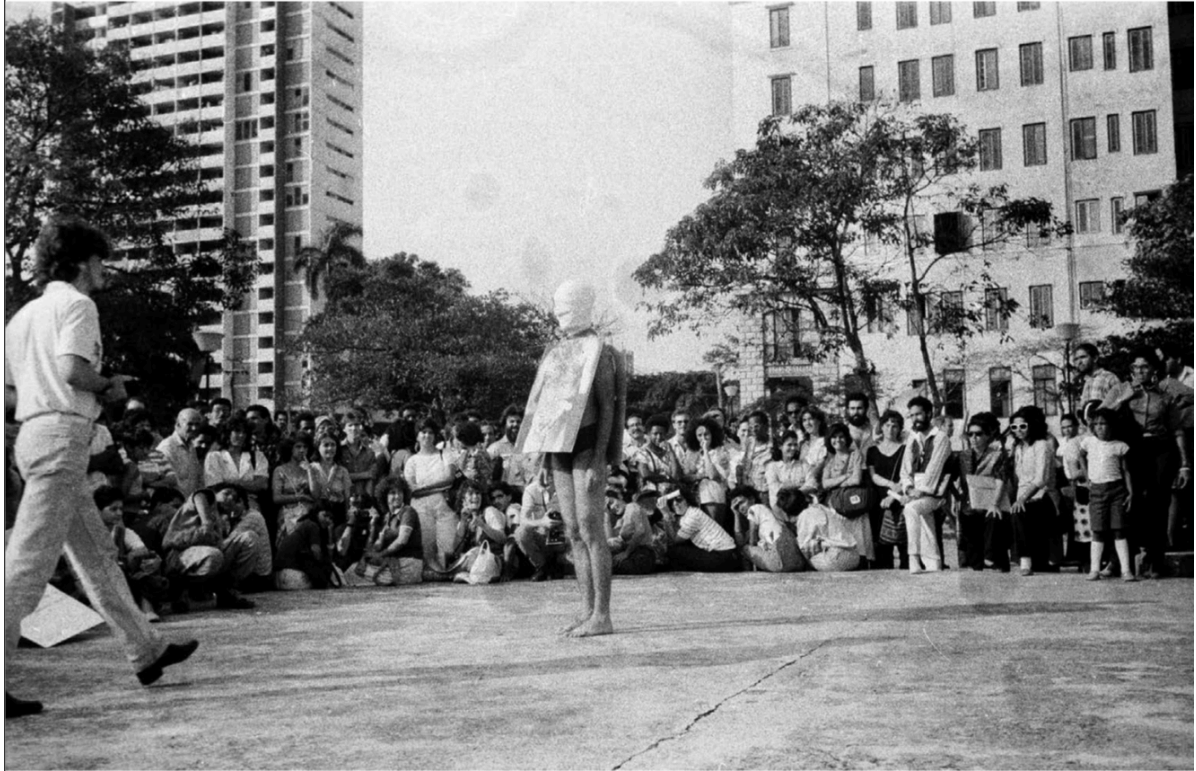
0.1 Figura Juan-Sí González y Jorge Crespo, miembros de Art-De, La Habana, 1987. Imagen cortesía de Juan-Sí González.



02. Figura Juan Sí González y Marco Antonio Abad, miembros de Art-De y Grupo Ritual, La Habana, 1991. Imagen cortesía de Juan Sí González.



03. Figura Cena de despedida de Juan-Sí González con Marco Antonio Abad, Jorge Crespo y Ana, La Habana, 1992. Imagen cortesía de Juan-Sí González.



04. Tarde de Sandwiches Art-De, photo Figueroa 1988. Imagen cortesía de Juan-Sí González



05. Tarde de Sandwiches Art-De, photo Figueroa 1988. Imagen cortesía de Juan-Sí González



06. Tarde de Sandwiches Art-De, photo Figueroa 1988. Imagen cortesía de Juan SÍ González.



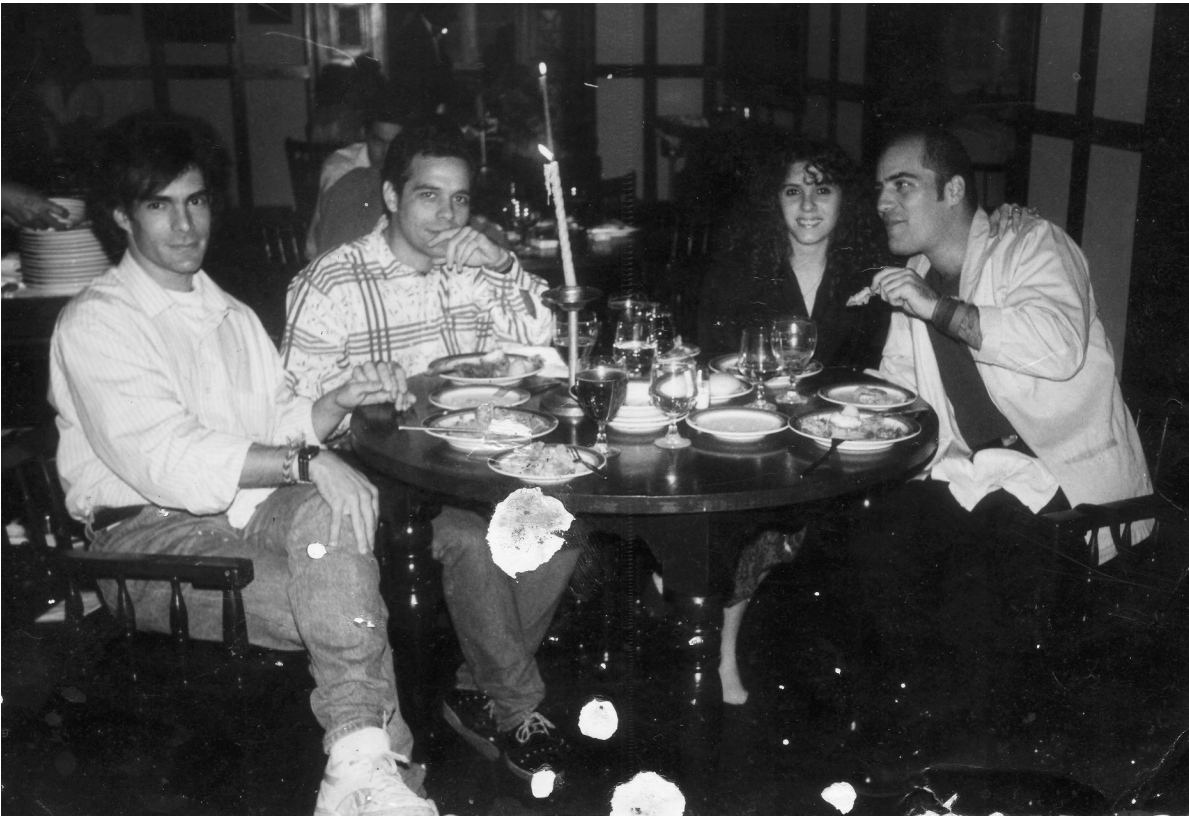
07. Alegato sobre la censura, Art-De, La Habana. Imagen cortesía de Juan Sí González



08. A Palabras necias Art-De, La Habana. Imagen cortesía de Juan Sí González



09. A palabras necias Art-De, La Habana. Imagen cortesía de Juan Sí González 71



10 Figura Cena de despedida de Juan-Sí González con Marco Antonio Abad, Jorge Crespo y Ana, La Habana, 1992. Imagen cortesía de Juan-Sí González



11. Llegada de Marco Antonio Abad al aeropuerto de Miami después de salir de cumplir su condena², Imagen cortesía de Juan Sí González.



12. Llegada de Marco Antonio Abad al aeropuerto de Miami después de salir de cumplir su condena, Imagen cortesía de Juan Sí González.



13 Hacia una política cultural. De la revolución sandinista, ASTC, cortesía de Raúl Quintanilla.

V

ASOCIACION SANDINISTA
DE TRABAJADORES DE LA CULTURA (ASTC)

— 321 —

14 Hacia una política cultural. De la revolución sandinista, ASTC, cortesía de Raúl Quintanilla.



15 Cartel por el aniversario de fallecimiento de Sandino diseñado por Flavio Garciandía, sostenido por la hija del artista, fotografía de la autora, Ciudad de México, 2021.



16 Fotografía de la Facultad de Artes Plásticas ISA, La Habana, Cuba. Fuente: [<https://onlinetours.es/blog/cuba/escuela-nacional-de-arte/>]



17 Flavio Garcíandia, de la serie «Tropicalia I», 1988-89



18 Reina María Rodríguez en La Azotea, crédito Andrés Walliser 1998. Fuente: <https://otrolunes.com/34/este-lunes/con-reina-maria-en-la-memoria/>



19 Raúl Quintanilla en su estudio, Managua, 2016. Fuente: <https://despacio.cr/art/raul-quintanilla>

Segundo Capítulo

No somos memorias: curar el miedo, la práctica curatorial como práctica etnográfica.

En enero de 2021 curé la exposición de arte nicaragüense contemporáneo en La Habana *No somos memoria* conformada por obras producidas después de las manifestaciones de abril de 2018 en Nicaragua. Era la primera que vez que se presentaban artistas jóvenes nicaragüenses en Cuba fuera del ámbito estatal. Unos meses antes, el 27 noviembre de 2020 había sido protagonizada por centenas de jóvenes artistas e intelectuales la manifestación pública más numerosa frente a un ministerio después del triunfo de la revolución cubana. Esos mismos jóvenes fueron el público principal de la exposición *No somos memoria*, a ellos fue dirigida.

En este capítulo propongo la práctica curatorial como una oportunidad para habilitar estrategias ante el miedo a “hablar” y el deseo de “hablar” sobre el propio miedo, fuera del espacio estatal -en un contexto donde la estatalización de la vida es considerable- pero con el Estado como protagonista y espectador principal de la práctica artística. Mi esfuerzo se concentrará en describir *No somos memoria* en una doble condición como práctica curatorial y práctica etnográfica, en tanto proceso de larga duración, colaborativo, multisituado y multimedial pero sobre todo productor de relacionamientos no estatales. Desde ese lugar *No somos memoria* será entendida como una oportunidad para propiciar el espacio de diálogo performativo sobre “aquello de lo que no se habla.” La escena de encuentro producida como parte del trabajo curatorial propicia pactos momentáneos ¿Cómo la práctica curatorial como práctica etnográfica habilita la posibilidad del diálogo ante la estatalización de las relaciones y su efecto: el miedo a hablar y el deseo de hablar? ¿Qué tipo de relación podría producir un evento no propiciado por el Estado entre artistas cubanos y nicaragüenses, antes solamente gestionada por sus gobiernos? ¿Cómo la práctica artística posibilita problematizar acontecimientos descritos habitualmente desde dualismos ideológicos también violentos?

En este capítulo atiendo las consecuencias del giro curatorial en el arte y sus posibilidades para la investigación y la colaboración, a la vez que acudo a la discusión de la antropología interesada en las potencialidades de la práctica curatorial para la práctica etnográfica y viceversa. Segundo, encuentro argumentos productivos en la antropología del Estado enfocada en problematizar los márgenes del mismo y el tipo de relación que se

establece entre representante estatal y ciudadano, útil para repensar el dualismo víctima-victimario. Tercero, reflexiono sobre las posibilidades ofensivas y a la vez que curativas de la imagen desde la antropología de la imagen y los estudios culturales. Finalmente, regreso a los argumentos aportados en el primer capítulo sobre la invisibilización y al mismo tiempo preservación y documentación de la práctica artística por los artistas en Estados totalitarios.

No somos memoria fue una curaduría pensada a partir del diálogo con los artistas nicaragüenses vía online de julio a diciembre de 2020. La selección de obras surgió de la evidente ruptura social y afectiva que produjeron las manifestaciones ante el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) en abril de 2018, una que afectó a la ciudadanía nicaragüense y a los propios artistas como productores de representaciones culturales sobre su lugar específico. Abril de 2018 produjo más de 300 muertos no reconocidos por el gobierno sandinista, muchos de ellos estudiantes, calles cerradas por barricadas durante meses que fueron desmanteladas con la “Operación Limpieza” en la madrugada del 19 de julio para amanecer en una ciudad sin rastros de enfrentamientos y conmemorar el día del triunfo de la revolución sandinista.

Las obras llevadas a Cuba fueron producidas durante o después de las manifestaciones de abril de 2018 en Nicaragua, al mismo tiempo fue también el 2018 un año de giro en la política cultural cubana y en las relaciones entre institución y artistas en el país con la aprobación del decreto-ley 349⁸⁶. Por tanto tomaré el 2018 como un año medular para la relación Estado-artista y artista-obra-exhibición pública en ambas naciones.

⁸⁶ En 2018 fue aprobado el decreto-ley 349, rector de la política cultural cubana que legalizaba la censura en el medio artístico, habilitando inspectores para decidir que tipo de obra era aceptable o no, decomisar bienes, el cierre de espacios y el retiro de obras en caso de no seguir las normas de dicho decreto, entre otras regulaciones que atentaban contra la libertad de expresión, por ejemplo establecer el cumplimiento de las “buenas costumbres.” Como consecuencia un grupo de artistas iniciaron una campaña contra la aprobación del decreto-ley 349, pidiendo reuniones con los funcionarios del Ministerio de Cultura. Al mismo tiempo surgió el Movimiento San Isidro (MSI) algunos de sus integrantes eran el artista Luis Manuel Otero, Amaury Pacheco y la historia del arte Yanelis Núñez. San Isidro es un barrio de La Habana Vieja, compuesto mayormente por población negra de bajos recursos económicos, los artistas integrantes del MSI también eran en su mayoría artistas negros estigmatizados por no ser graduados de escuelas de arte y venir de barrios periféricos y sobre todo por atreverse a asociarse de forma independiente al Estado y en protesta por el decreto-Ley 349.

La mayoría de las obras expuestas en La Habana en 2021 no habían sido mostradas en Nicaragua o habían sido compartidas con un público reducido y a discreción, casi siempre sin aclarar créditos. Los artistas cubanos tampoco estaban informados de lo que sucedía en Nicaragua, sabían lo que habían dicho las noticias oficiales del PCC a favor del gobierno de Daniel Ortega y algunos conocían de la represión sufrida por los civiles.

2.1. Encuentros recursivos y formas no estatales de relacionamiento.

Hasta el momento la relación entre cubanos y nicaragüenses había sido producida por el pacto entre ambos Estados. A pesar de haber estudiando arte en La Habana durante nueve años, haber sido profesora de arte durante cinco años y de haber desarrollado una carrera profesional que incluyó la participación en La Bienal de La Habana, evento que atrae artistas de la región, nunca había hablado con un artista nicaragüense. *No somos memoria* fue la oportunidad de comenzar ese diálogo fuera del ámbito estatal y con un nuevo escenario intelectual en la isla luego del reclamo de la escena del arte cubano al Ministerio de Cultura por la falta de derechos cívicos el 27 noviembre de 2020⁸⁷.

El control total de las relaciones sociales, políticas, afectivas, económicas ha sido fundamental para sostener a un Único Partido en el poder como legítimo durante décadas: el Partido Comunista de Cuba (PCC) por más de 60 años en Cuba y el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) desde el 2007 en Nicaragua. Por tanto para los Estados de

⁸⁷ El 27 de noviembre de 2020 hubo una manifestación sin precedentes fuera del Ministerio de Cultura en La Habana. Por primera vez cientos de jóvenes se reunieron espontáneamente y no a través de convocatoria estatal, para pedir respuestas a la institución cubana. La noche del 26 de noviembre la Seguridad del Estado había desalojado a la fuerza la sede del Movimiento San Isidro (MSI) donde se encontraban acuarteladas 14 personas –artistas y creadores entre ellos-, ocho en huelga de hambre. El reclamo del MSI era la liberación del rapero Denis Solís sancionado por desacato a la autoridad a ocho meses de prisión en juicio sumario. Los artistas, cineastas, actores, curadores, escritores, músicos, periodistas, intelectuales que se reunieron frente al Ministerio de Cultura el 27 de noviembre pedían una respuesta inmediata a las instituciones ante el brutal desalojo del MSI, la liberación del rapero Denis Solís y del artista Luis Manuel Otero, miembro de MSI privado de su libertad en un hospital luego de ser sacado a la fuerza de la sede del movimiento, que además era su propiedad. A partir de este evento surgió el 27N, una comunidad de intelectuales en reclamo al Estado que funcionó activamente durante el 2021 y principios de 2022. Para consultar el manifiesto del 27N publicado en abril de 2021: <https://artishockrevista.com/2021/04/15/cuba-requiere-un-cambio-manifiesto-del-27n/> Para más detalles sobre el surgimiento del 27N y sus demandas consultar: <https://confabulario.eluniversal.com.mx/27n-rebellion-censura-cuba/>

Cuba y Nicaragua la producción de formas de relacionamiento no controladas por el Partido Único son inaceptables. Las prácticas artísticas presentadas en *No somos Memoria* y la propia práctica curatorial produjo escenas de encuentro sin la intervención del Partido Único, aunque teniéndolo como protagonista, entre artistas cubanos y nicaragüenses en La Habana.

La pretensión de este capítulo no es producir una comparación entre la escena del arte cubano y nicaragüense, sino comprender cómo un lugar etnográfico ha constituido al otro, a través de pactos estatales pero también a través de procesos afectivos y de relacionamiento que escampan de la presencia espectral de la imagen revolucionaria. Las obras en *No somos memoria* habilitaron estrategias para propiciar el encuentro en dos niveles: entre los propios artistas cubanos tomando la oportunidad de comprensión de sí mismos al verse reflejados en un contexto cercano en la región y al mismo tiempo, radicalmente distinto y entre artistas de ambos países al conocer de la existencia los unos de los otros.

Propongo describir estos encuentros producidos durante el trabajo curatorial como recursivos, es decir, como consecuencia de los efectos de la estatalización de las relaciones en ida y vuelta entre Cuba y Nicaragua, llegando a producir un tercer momento que proyecta la relación hacia un futuro prefigurado en vez de representar el pasado dado – revolucionario-. Con recursividad me refiero a la imagen dentro de la imagen, produciendo un tercer sujeto que pudiera independizarse de la relación de los primeros dos que los produjo.

La recursividad, concepto venido de la programación, ha sido utilizando en los debates sobre arte y antropología por Roger Sansi en su ensayo *The Recursivity of the Gift in Art and Anthropology* (2018) donde propone el don como un concepto recursivo, es decir, que regresa a sí mismo para autoredefinirse constantemente cada vez que es utilizado, criticado y abierto a nuevas posibilidades (Sansi 2018). El don es un concepto clave para pensar la relación entre arte participativo y antropología, en cuanto el arte participativo intenta producir relaciones de intercambio (Sansi 2015). El arte, en su caso, procura relaciones de intercambio desinteresadas, “the free gift”, en el caso de la antropología se trata de describir relaciones de intercambio que crean jerarquías. Sin embargo, más que presentarse como

opuestas cada una de estas formas de intercambio produce una tercera posibilidad, convirtiendo al don en un concepto recursivo dentro del propio campo antropológico y entre el ir y venir del arte y la antropología. Sansi describe este proceso como el reflejo de un espejo dentro de otro, no se trata solamente de un reflejo infinito sino de la creación de nuevas posibilidades. (2018,123)

Los antropólogos Jonas Tinius and Sharon Macdonald en *The recursivity of the curatorial* (2020), teniendo como referencia el ensayo de Sansi, proponen la relación entre antropología y práctica curatorial como recursiva. Han detectado durante el trabajo de campo en espacios de arte contemporáneo que conceptos y preocupaciones de la antropología conforman la práctica curatorial y son discutidas a través de diversos dispositivos –talleres, charlas, conferencias- a la vez que los antropólogos interesados en el arte contemporáneo regresan posibilidades surgidas del intercambio con dicho campo: “Al pensando recursivamente sobre los protocolos, formatos e infraestructura de cómo la antropología se relaciona con las prácticas curatoriales en nuestros sitios etnográficos, podemos iluminar algunas tensiones usualmente pasadas por alto y quizás generativas entre antropología y prácticas curatoriales” (37 [traducción propia]). Tinius and Macdonald también utilizan la metáfora del rebote producido por dos espejos enfrentados para pensar más que en la copia perfecta en la producción de distorsiones y perspectivas accidentales sobre objetos, prácticas y personas. Se trata de una relación recursiva entre práctica curatorial y antropología que guía a un nuevo lugar, diferente del punto de partida (38).

Siguiendo con la metáfora de los espejos enfrentados, las escenas de encuentro recursivas entre artistas cubanos y nicaragüenses en *No somos memoria* fueron consecuencia de las distorsiones que produjo el rebote sistemático entre los Partidos Únicos de Cuba y Nicaragua. Estas distorsiones producidas por dos espejos enfrentados tienen la capacidad de existir fuera de las lógicas de su punto de partida. En este caso las escenas de encuentro recursivas involucraron a la curadora-etnógrafo, a los artistas, a los espectadores, las obras instaladas, los fanzines entregados pero también a las historias de vida que han conformado política y afectivamente a los participantes en *No somos memoria*, hijos de revolucionarios a la vez que problematizadores de sus efectos de terror. Estas escenas de encuentro, por tanto, no fueran posible ni necesarias sin la historia revolucionaria y las condiciones de terror

producidas por el totalitarismo. Durante este capítulo analizaré críticamente estas escenas de encuentro a través del lente de la recursividad como una posibilidad para discutir los efectos de las revoluciones.

Me referiré a las relaciones dadas fuera de las lógicas del Partido Único y durante las escenas de encuentro recursivas como formas de relacionamiento no estatales para diferenciarlas de las habituales relaciones de intercambio propiciadas en el totalitarismo, aquellas intervenidas por el Estado. Durante el resto de la tesis continuaré indagando sobre las potencialidades de estas formas de relacionamiento no intervenidas por el Estado, siendo medular para la presente investigación.

Ahora la escena del arte contemporáneo nicaragüense está descentrada, dispersa y el terror ha ido en aumento luego de la reelección del presidente sandinista Daniel Ortega y las consecuente persecución y encarcelamiento de la oposición oficial y de cualquier persona que sea identificada como tal por los funcionarios estatales. En este capítulo los nombres de los artistas nicaragüenses han sido sustituidos por seudónimos siguiendo sus indicaciones, uno de ellos ha pedido ser excluido del capítulo, parte de los efectos de terror. Aún hoy ellos continúan viviendo en una situación de inseguridad y temen por las consecuencias de la divulgación de este texto abiertamente antigubernamental.

Durante los días de apertura de la muestra grabé la mayoría de las conversaciones y encuentros entre artistas y en relación con las obras. El 27 de enero de 2021 fui detenida con violencia por la policía política en La Habana junto a 20 artistas, activistas e intelectuales. La policía decomisó nuestros móviles durante el tiempo de detención e interrogatorio y borró toda información de nuestros dispositivos. En lo sucesivo dejaré una nota cuando me refiera a diálogos e interacciones ocurridas durante la muestra que fueron borradas por la policía. Este evento ayudará a pensar cómo el intento de relacionamiento no-estatal entre cubanos y nicaragüenses es nuevamente atravesado por el Estado, esta vez a través de las imágenes, de aquellas consideradas ofensivas. Aquí más que describir el acto violento del ofendido quiero comprender su significado en el contexto específico del intento de producción de relaciones.

2.2. La curaduría, una decisión metodológica.

La curaduría ha sido incorporada por antropólogos interesados en las prácticas y procesos del arte contemporáneo en los últimos años. No se trata del trabajo del antropólogo en museos etnográficos sino de la incorporación de la práctica curatorial como una posibilidad metodológica para la producción de conocimiento etnográfico (Marcus y Elhaik 2012; Elhaik 2013, 2016; Sansi 2020; Ssorin 2013). Mientras que la figura del curador ha ganado considerablemente en protagonismo en el mundo del arte con el aumento de bienales, centros de arte, fundaciones, pasando a ser una referencia para diferentes campos del conocimiento en su papel de mediador, investigador y productor de relaciones (Enweso 2015). A la vez la figura del curador como la del etnógrafo ha perdido su singularidad creando un estado de dislocación epistémica: se puede hacer curaduría sin identificarse como curador o etnografía sin reconocerse antropólogo (Sansi 2020).

Durante los años 90 es identificado un cambio en la práctica curatorial denominado El giro curatorial (O'Neill 2012). Se trata del paso del curador en el papel de decantador ejecutivo al curador que despliega una tesis autoral a través de diversos dispositivos, muchos de ellos discursivos -conferencias, ruedas de prensas, extensos ensayos en catálogos, visitas guiadas, talleres- teniendo al curador, más que el artista, como protagonista en las exhibiciones. Dicho giro surge como parte y es consecuencia de la proliferación de mega exhibiciones en la escena del arte internacional: la bienalización del mundo del arte. Las bienales responden a su vez a las discusiones sobre globalización y multiculturalismo iniciadas en la misma década y recibidas en la escena del arte con la incorporación de artistas de la “periferia” en las instituciones internacionales.

La bienal por tanto es ese evento de exhibición de obras de nuevas geografías para el mundo artístico del “centro”, a modo de contestación a los efectos de la globalización y el multiculturalismo a la vez que participando de ellos (245). Pasa la exhibición de un espacio destinado a la muestra de obras a un evento para la producción de relaciones donde la discusión sobre “la cultura” está en el centro. Paul O' Neill apunta a la exposición *Los magos de la tierra* (1989) creada por Jean Hubert Martin como la iniciadora de dichas preocupaciones en la escena internacional del arte, ubicando a la práctica curatorial en el

centro. Este es el inicio de la incorporación del otro cultural como productor de obras de arte contemporáneo en sintonía con discusiones sobre la cultura como: identidad, globalización y multiculturalismo. Por tanto el curador comienza a trabajar con conceptos y preocupaciones antes exclusivas de la antropología a la vez que su práctica se acerca a aquella arquetípica del etnógrafo en constante movimiento. El curador nigeriano de renombre internacional Okwui Enwezor, primer curador no europeo de Documenta, ejemplo del giro curatorial en el arte y sus discusiones, describe la práctica curatorial en relación a la práctica etnográfica en el catálogo de la exhibición *Intense Proximity: An Anthology of the Near and the Far* (2012):

¿Es el curador un compañero de viaje con el etnógrafo en los mismos procedimientos de contacto y exploración? ¿Qué distingue las prácticas del trabajo de campo curatorial de las de la etnografía? En el curso de este proceso, parece aún más claro que el camino del trabajo de campo curatorial, si bien carece de las certezas de la disciplina etnográfica, comparte en cierta medida una fascinación por lo tenue y especulativo; lo psíquico y lo espiritual; lo cognitivo y lo simbólico. Al igual que el etnógrafo, el curador contemporáneo es una criatura con pasión por los viajes, excepto que en el instante presente, el camino comienza a partir de una serie de desvíos, desorientadores y desarticuladores de geografías culturales que están siendo remapeadas frente a rápidas reconfiguraciones globales. (Enwezor 2012,12 [traducción propia])

Según Enwezor el curador comparte con el etnógrafo la capacidad de asombro, haciendo referencia al antropólogo viajero que va en busca del otro cultural aunque esta vez para responder a los efectos de la globalización. Enwezor no define la práctica curatorial a partir de un determinado posicionamiento respecto a la producción artística sino que a partir de la posibilidad de proponer conexiones –desorientadoras y disruptivas- con la figura del etnógrafo.

Es la forma en la que se hace curaduría, la práctica, lo que define al curador luego del giro curatorial y no simplemente el tipo de arte en el que se interesa. El curador más que un productor de exhibiciones propicia escenas de encuentro a través de dispositivos multimediales, investigaciones situadas y de larga duración, más cercanas al trabajo de campo en la antropología (Sansi 2020, 4). En ese sentido, la práctica curatorial se acerca a aquellas prácticas descritas por Nicolás Bourriaud (2006) como arte relacional también en los 90 y por Claire Bishop como arte participativo (2006, 2012). La propuesta curatorial “Do it”

(1992) de Hans-Ulrich Obrist es un ejemplo paradigmático para comprender el giro hacia la práctica curatorial como productora de relaciones y práctica participativa. En “Do it” eran ofrecidas al artista instrucciones escritas como punto de partida a ser interpretado de forma distinta cada vez: “Para probar la idea, Obrist invitó a 12 artistas a enviar instrucciones, que luego se tradujeron a nueve idiomas diferentes y circularon internacionalmente como un libro.”⁸⁸

En la reciente compilación de ensayos *The anthropologist as curator* (2020) editado por el antropólogo Roger Sansi la pretensión ha sido comprender el actual acercamiento de la antropología a la curaduría a partir de sus prácticas, es decir, como actualmente antropólogos se han incorporado a experiencias curatoriales en espacios dedicados al arte contemporáneo y concentrados sobre todo en polémicas metodológicas. Sansi intenta definir la relación entre curaduría y antropología luego del giro etnográfico y a partir del intercambio entre el campo del arte y la antropología de las últimas décadas. Propone que no solo lo participativo ha acercado el arte a la antropología sino que también ha sido asumido un carácter experimental en la práctica artística más cercana al laboratorio social que aquel de las ciencias naturales con control de toda variable (Latour 2008). La colaboración entre arte y ciencia más que representar la realidad pretende hacerla, performarla (Sansi 2020), un laboratorio para la experimentación social más cercano al diseño o la práctica artística colaborativa propuestas por George Marcus (2010) para repensar el trabajo de campo, por ejemplo.

Al mismo tiempo, el curador como el artista participan de un campo expandido luego de que el arte moderno y contemporáneo se alejara de la profesionalización del arte y la academia, pasando a ser figuras volubles, pueden ser cualquier otra cosa: activista, ensayista, ecologista, etnógrafo: “El curador está en el mismo rompecabezas que el artista contemporáneo, cuya práctica es siempre algo más y algo distinto al arte” (2020, 7 [traducción propia]). Sin embargo, a diferencia del artista el curador tiene el propósito fijo de proveer el discurso que aglutinará y dará sentido a los dispositivos retóricos que

⁸⁸ <https://curatorsintl.org/exhibitions/18072-do-it-2013>

conforman la práctica curatorial: “El papel del curador sería sacar a la luz el proyecto más allá del evento artístico.” (Ibid [traducción propia])

Durante la introducción de *The anthropologist as curator* Sansi establece estos puntos de inicio en común entre la práctica curatorial y la práctica etnográfica para finalmente preguntarse sobre la diferencia entre la figura del curador y del etnógrafo y qué pudiera aprender el etnógrafo sobre la práctica curatorial. Sus preguntas más que dirigidas a una reafirmación de las prácticas interdisciplinarias o a establecer distancias conservadoras entre ambas prácticas buscan: “Nuestro objetivo es mucho más modesto: es observar de cerca la experiencia de los antropólogos que han trabajado como comisarios, describiendo etnográficamente sus procesos de trabajo, sus limitaciones intelectuales y materiales, el detalle mismo de sus infraestructuras y procesos, empezando por las anécdotas.” (Sansi 2020, 8)

Dos ejemplos fundamentales para comprender la práctica curatorial realizada por etnógrafos durante el trabajo de campo son la investigación del antropólogo marroquí Tarek Elhaik sobre modernismo mexicano *The Incurable Images: Curating Post-Mexican Film and Media arts* (2017) y *Ethnografic Conceptualism: Introduction* (2013) del antropólogo ruso Nikolai Ssorin-Chaikov, resultado de la co-curaduría de la exposición *Gifts to Soviet Leaders* (2006) junto a la curadora e historiadora del arte del Museo Kremlin de Moscú Olga Sosnina. Aquí me detendré a revisar estos dos ejemplos como referencia de *No somos memoria*, sobre todo me interesan cómo el etnógrafo practica la curaduría y a qué nuevos argumentos teóricos llega. A la investigación de Elhaik regreso varias veces durante este capítulo para pensar la representación de las revoluciones como imágenes incurables.

En *Diseño Curatorial en la Poética y Política de la Etnografía Actual* (2012) George Marcus entrevista a Elhaik sobre su propuesta de trabajo curatorial durante su investigación sobre modernismo mexicano. Para Elhaik no solo se trata de curar arte contemporáneo sino que es una discusión sobre niveles de descripción y representación en antropología. La pregunta sobre representación post *Writing Culture* más que dirigida a monografías y cine etnográfico debe estar conectada a las diferentes operaciones durante el trabajo de campo. La búsqueda de estrategias según el destinatario de la investigación, con varios niveles de

recepción, es fundamental para pensar el problema de la representación ligado directamente a los procesos involucrados con el trabajo de campo. A esto se refiere con la experimentación etnográfica, la búsqueda de modos alternativos, performativos, para ampliar la discusión antropológica. Se trata de ir más allá de la producción textual y de propiciar la participación durante el proceso etnográfico. Para Marcus la experimentación etnográfica es fundamental para discutir las formas de representación convencionales de la antropología, atender la instalación o el performance, aportan argumentos y posibles caminos metodológicos a los problemas de representación problematizados desde *Writing Culture* (Marcus en Marcus y Elhaik 2012, 94).

Si la alteridad radical es lo que debe ser explicado a través del trabajo de campo, con formas de representación y de investigación precisas, la afinidad es aquello a hacer atendido por la práctica curatorial, alejándose de la escena etnográfica en la que se propicia el encuentro con la otredad radical: (...) “uno puede, por lo tanto, establecer y desarrollar relaciones que giren alrededor de la afinidad en un sinnúmero de maneras y generar, en consecuencia, experimentos alternativos a través de esas relaciones” (Elhaik en Marcus y Elhaik 2012, 96).

Dichas relaciones son producidas a través del diseño de una práctica curatorial de larga duración, autoetnográfica en cuanto el curador es también parte de estas, multimedial al incorporar el montaje de significados a través de dispositivos diversos y en colaboración no para generar empatía, una posición políticamente correcta, sino en oposición al trabajo de investigación individual. Es así que durante la práctica curatorial como práctica etnográfica el antropólogo, en una doble condición como curador y etnógrafo, produce conocimiento etnográfico a través de procesos colaborativos, de larga duración y multisituados en complicidad con el sujeto de afinidad –más que de alteridad-: artistas, montadores, periodistas, editores, espectadores.

Por su parte Ssorin-Chaikov teniendo al artista conceptual Joseph Kosuth, paradigma del arte conceptual, como referencia propone una etnografía conceptual: “El conceptualismo etnográfico se refiere a la antropología como método de arte conceptual pero también, a la inversa, al uso del arte conceptual como herramienta de investigación antropológica. El

conceptualismo etnográfico es la etnografía realizada como arte conceptual.” (2013, 6 [traducción propia]). Se refiere a ese movimiento del arte contemporáneo de post-guerra en el que el arte pasa a ser más analítico que estético, guiado hacia una desmaterialización de la obra de arte. Muchas veces el arte conceptual es tautológico como estratégica explícita de sus intenciones: la obra explica conceptualmente lo que representaba estéticamente, siendo una misma cosa obra física y concepto. La obra *Una y tres sillas* (1965) de Kosuth es un ejemplo paradigmático de dicha estrategia del conceptualista. Ssorin está interesado en qué tipo de relación establece el arte con la teoría antropológica y en particular en guiar dichos enlaces hacia el arte conceptual. Para este antropólogo y curador la exhibición no es un evento sino la posibilidad de un experimento y laboratorio para la creación de conocimiento a través del cual, como Elhaik, está interesando no solo en observar sino en construir la realidad a ser estudiada.

Gifts to Soviet Leaders fue una exhibición de los regalos recibidos por los líderes soviéticos en el Museo Kremlin y para Ssorin una oportunidad exhibir los resultados de una investigación sobre historia Soviética a la vez que un medio para realizar la investigación en la situación de un Moscow post-Soviético y ansioso por aquella identidad. En particular el libro de visitas de la exposición se convirtió en una herramienta fundamental para esta etnografía conceptual, viviendo la tautología conceptualista de ser parte de la exhibición a la vez que su explicación. El lugar donde era comentado el objeto exhibido y el inicio de una polémica sobre la historia soviética que funcionó, más allá de la propia exhibición como evento, para pensar cómo el pasado soviético era utilizado estética y políticamente en el presente.

La práctica curatorial es sobre todo una etnografía cuidadosamente diseñada atendiendo a los posibles encuentros a ser propiciados. Presentarme como artista y curadora interesada en realizar una exposición de arte nicaragüense en La Habana fue la oportunidad de diseñar una escena de encuentro específica para mi investigación. No se trata de entrar a campo desde el lugar del investigador que demanda información sino propiciando la oportunidad de trabajar en colaboración entre sujetos demasiado afines –familiares-, producidos por las revoluciones míticas, a la vez que sistemáticamente desconectados –extraños- a través de formas estatalizadas de relacionamiento.

Exhibir obras de arte contemporáneo nicaragüenses post 2018 que en su mayoría no habían sido mostradas públicamente fue medular para establecer relaciones desde la afinidad que la experiencia sistemática de la estatalización había propiciado. Es decir, la práctica curatorial implicaba el montaje instalado –práctica y conceptualmente- de imágenes y posibilidades conceptuales que no participaban del dualismo ideológico sostenido por el Partido Único a la vez que tenían al Estado como protagonista. Esto implicó no solo atender las conexiones entre las obras nicaragüenses post 2018 sino a aquellas que posiblemente se producirían con los artistas cubanos, ahora espectadores, concentrados en demandar derechos civiles. *No somos memoria* se trató del diseño de una escena de encuentro precisa ante una historia comenzada e interrumpida por el Estado que involucró a sus ciudadanos ideológica y afectivamente –una identificación entre ser cubano y nicaragüense con ser revolucionario- para construir a Nicaragua utilizando de referencia a Cuba, a su vez ya soviética: escenas de encuentro recursivas.

2.3. Curar en tres actos: estrategias ante el miedo.

Aunque aquí describiré y analizaré el proceso curatorial de *No somos memoria* es también mi interés ubicar esta experiencia curatorial en relación a otras dos exposiciones realizadas en Nicaragua: *Adoquinazo* de 2018 y *Telaplico* de 2021; para pensar cómo estos tres procesos curatoriales habilitan estrategias similares para responder a las condiciones de inseguridad y miedo.

Adoquinazo fue una exposición curada por los artistas nicaragüenses Darling López y Mateo en el 2019, luego de las manifestaciones de 2018. Para esta exposición los curadores invitaron a los artistas a realizar sus obras utilizando hasta 300 adoquines proporcionados por el proyecto. Los adoquines son un elemento detonador de significados en la historia reciente de la nación nicaragüense, con sus calles y carreteras adoquinadas, han servido para construir barricadas en apoyo y en enfrentamiento al sandinismo en los últimas décadas. *Telaplico* fue una exposición realizada en abril de 2021 en Managua, curada por los artistas Ramón Álvarez, Félix Carril y Antonio Pacheco en repuesta al robo de las obras del artista cubano Luis Manuel Otero Alcántara y su encarcelamiento por la policía militar cubana durante el 8to Congreso de Partido Comunista de Cuba (PCC). Los

curadores/organizadores pidieron a los artistas que se apropiaran de obras de Luis Manuel a modo de restitución y réplica al robo policial de las originales. En el capítulo 3 analizó la réplica como estrategia de relacionamiento en Telaplico.

Aquí mi esfuerzo se concentrará en describir *No somos memoria*, primero porque de las tres exposiciones *No somos memoria* fue propuesta y curada por mí en La Habana, mi participación como artista, curadora, etnógrafa y enlace con el arte nicaragüense contemporáneo, me permite hablar desde la experiencia del trabajo de campo realizado entre enero y junio de 2021. Segundo porque considero que *No somos memoria* es un proceso de enlace entre *Adoquinazo* (2019) y *Telapalico* (2021), surgió como consecuencia de las experiencias post 2018 de los artistas nicaragüenses y tuvo como referencia la exposición *Adoquinazo*, a la vez que detonó una mayor cercanía entre las escenas del arte cubano y nicaragüense propiciando la realización de la exposición *Telaplico* en abril de 2021.

Sin embargo, en las tres exposiciones son habilitadas estrategias recurrentes por los curadores/artistas/organizadores ante el miedo a “hablar” y el deseo de “hablar” sobre el propio miedo. Primero, las exposiciones son realizadas en espacios seguros, probados, donde los propios curadores tienen total control del lugar y libertad para exhibir y tomar decisiones autónomas. Segundo, el público de las exposiciones es limitado y seleccionado, los nombres son organizados en listas y las visitas divididas en grupos pequeños, quienes asisten son conocidos, la confianza en la complicidad del público es fundamental. Tercero, no hay divulgación previa a la inauguración, ni promoción posterior pero si hay un esfuerzo considerable dirigido a documentar el evento e incluso en diseñar páginas web como plataforma para dejar ordenados los resultados de la exposiciones: obras, textos, imágenes de los encuentros, carteles no divulgados. Entonces, son muestras realizadas con la intención de decir algo relevante al futuro, aunque deben permanecer en silencio en el presente. Sin embargo, en estas páginas web no aparecen los nombres de los artistas, por tanto las obras son anónimas y el link de acceso es compartido a discreción con los interesados de confianza. Cuarto, cada exposición tuvo un elemento detonador -sobre el cual giró la propuesta de las obras exhibidas- que propició el espacio de diálogo performativo sobre “aquello de lo que no se habla”. En *No somos memoria* y *Telaplico* fue la exhibición de las obras de artistas nicaragüenses en La Habana y viceversa lo que permitió hablar de sí

mismos utilizando al otro/mismo regional como espejo para la producción de encuentros recursivos.

Cuando la dimensión social del miedo es articulada desde el discurso, instituciones y tecnologías pudiera lograr cierta estabilidad y coherencia, a esto el antropólogo Joshua Baker le llama cultura del miedo (2009, 270). El miedo aunque sentimiento individual responde aquí a técnicas y estrategias burocráticas para el control y la vigilancia a través de la producción del miedo público. Para ello debe ser creado el otro amenazante, aquel responsable de la inseguridad, este orden del discurso público produce mucho miedo a aquel que sea seleccionado para jugar dicho papel (Barker 2009, 267). El miedo público como pretexto para la violencia de Estado permite activar estrategias aprendidas entre autoridades, es posible reconocer operaciones estandarizar para la producción de terror en nombre de la guerra contra cierto enemigo -el asesoramiento militar de Cuba a Nicaragua continúa en el presente, por ejemplo-. Al mismo tiempo, el discurso es también la posibilidad de direccionar el miedo, de localizarlo en lugares, momentos y personas específicas. Se trata de un discurso que funciona a diferentes niveles siendo el silencio un recurso expresivo para manifestar el miedo reprimido: “Si ocurre verbalmente o no, como sea, el discurso puede servir para organizar y hacer inteligible miedos que están latentes, enmascarados o inconscientes” (Barker 2009, 268 [traducción propia]).

Aunque el ánimo de estas exposiciones era antigubernamental, los diálogos producidos y las obras mismas como detonadoras de esos diálogos pensaban en la posición del miedo en las relaciones diarias, en el lugar del artista/ciudadano respecto a la historia revolucionaria y en la gestión de la violencia heredada recursivamente más que en la descripción del acto represivo. Los artistas, curadores y público no se concentraron en posicionarse a partir de las únicas dos opciones de la narración política polarizada: izquierda “revolucionaria”, “anticapitalista” o derecha “conservadora”, “desarrollista”. Tampoco se trató de ubicar al Estado como agresor y al artista como víctima, se trataba de intentar gestionar la violencia colectiva sistemática, eventos en los que la mayoría se ha encontrado alguna vez en posición de víctima y otra de victimario.

En su investigación sobre las estructuras de miedo durante el franquismo español el antropólogo Gavin Smith (2009) propone dos tipos de memoria. Por un lado la historia integral, hierática, que sostiene el orden social necesario para seguir perteneciendo a la comunidad, esto implica anular información y la repetición del discurso de nación, en este caso franquista y por otro la memoria contada desde un exilio social, una narración desarticulada, encontrada en pedazos acumulados durante años de trabajo de campo. Entre ambas memorias hay una brecha producida por el miedo a la represión, un silencio pactado que sigue conformando a la familia española incluso luego del fin del franquismo, conveniente para sostener el orden social en el nuevo periodo democrático. Una herencia del miedo: “(...) un régimen que destruyó los espacios de interacción social para enemigos seleccionados del Estado, restringiendo así la articulación social del miedo, y luego un régimen posterior que se basó absolutamente en esta articulación fallida como base para el establecimiento de la democracia liberal” (2009, 283 [traducción propia]). La división entre familia y Estado es también problematizada en *No somos memoria* como curaduría y espacio de diálogo performativo. Para nuestra generación, los nacidos en los 80, nuestra familia ha sido área de afecto al mismo tiempo que productora de Estado, “mi familia es sandinista”, me dijo el artista nicaragüense Mateo durante nuestra primera conversación. La anulación de la separación entre Estado y familia es consecuencia de las distorsiones producidas por el rebote sistemático entre los Partidos Únicos y generador fundamental de los encuentros recursivos.

En *Life and Words. Violence and The Descent into The Ordinary* (2007) la antropóloga india Veena Das está interesada en describir la gestión de la violencia en la vida diaria y en la problematización del dualismo víctima/victimario ante la violencia de Estado: “Los límites que se trazan alrededor de quienes ejercen la violencia colectiva entre sí pero que continúan habitando el mismo espacio son más sutiles” [traducción propia] (37). Para Das espacio compartido y distancia temporal del evento de violencia parecen borrar la división entre Estado opresor y pueblo oprimido (350). El evento violento se vuelve parte de la vida diaria, este es incorporado progresivamente más que presentarse como resultado del pasado: “(...) Cuando la violencia deviene tan incorporada al tejido social que se vuelve indistinguible de lo social” (39 [Traducción propia]). Así, el Estado, en principio figura

abstracta, está encarnado en funcionarios, militares, asesores, agentes, personas con familia, vecinos, amigos, que durante el evento violento son protagonistas de la contienda pero más tarde continúan conviviendo con el resto. Pienso, por ejemplo, en la amistad de mi padre, quien fue parte del comité para la identificación de personas a ser ajusticiados después del triunfo de la revolución cubana en 1959, con dos vecinos hijos de fusilados como resultado de los juicios sumarios producidos por aquel comité. Luego de 64 años de aquellos juicios y en la convivencia diaria del barrio el límite entre opresor estatal y víctima ha comenzado a desdibujarse.

En la introducción a *Anthropology in the Margin of the State* Debora Poole y Veena Das (2004) describen un Estado constituido también por sus propias márgenes, no se refieren solamente a territorios sino a prácticas aprendidas desde una posición de ilegalidad/legalidad. Los ejemplos etnográficos presentan situaciones y personas constituidas en márgenes legales y estatales, donde la ley es ejecutada a través de prácticas irregulares aprendidas por la población. No se trata de situaciones excepcionales y pasadas sino de cómo acontece la vida diría en regiones donde supuestamente el Estado no acaba de asumir el control. Sin embargo, el interés no es encontrar poblaciones pre-estatales -la nostalgia por la alterativa a la vida moderna- sino comprender cómo el Estado participa de formas de ilegalidad para sostenerse, a la vez que dichas prácticas lo reconstituyen constantemente.

En el caso cubano el Estado ha sido construido como una “alternativa al capitalismo”, se trata de un Estado al margen ideológico más que legal. Si la antropología ha mirado al otro-primitivo-natural en busca de vestigios de sistemas pre-estatales, en el caso cubano, el intelectual de izquierda -en complicidad con los dirigentes estatales- ha buscado y contribuido a la construcción de un Estado alterno a la hegemonía del capitalismo. El Estado cubano sostenido por una retórica de la alteridad, es el que se presenta al margen y no su población. Por tanto, como Estado alterno, es también víctima nunca victimario, un buen salvaje por definición y aquellos que se oponen a este, también por definición, apoyan el sistema hegemónico. Así el Estado cubano produce a un enemigo que apoya al sistema hegemónico del capitalismo, reservando el lugar de alternancia para sí mismo.

Nicaragua desde 1979, y posiblemente desde antes, ha mirado a Cuba intensamente, le sirvió de espejo para construirse de forma intencional. Con la revolución sandinista Nicaragua también pasó a conformar esa franja regional ideológicamente alterna. Sin embargo, el punto de referencia fundamental, la fuente originaria del ánimo revolucionario siguió siendo Cuba. Hacer una exposición de artistas nicaragüenses en La Habana y no al revés, fue entonces, metodológicamente estratégico, se trataba de voltear el espejo para producir de forma intencional escenas de encuentro recursivas. Ahora éramos los cubanos quienes teníamos algo que comprender sobre nosotros mismos dirigiendo nuestra mirada a los artistas nicaragüenses hijos de sandinistas, esta vez sin la mediación del Estado, un tercer momento independiente de los rebotes sistemáticos de relaciones estatalizadas.

2.4. *No somos memoria en Avevez Art Space.*

La exposición fue realizada en *Avevez Art Space*, sala de exhibición y hogar de Solvieg Font y su hijo Mauricio. Ubicamos las obras en el espacio doméstico: sala, comedor, cocina y las dos habitaciones. La decisión de curar esta exposición en un espacio privado es fundamental y no arbitraria, primero La Habana era una ciudad cerrada, donde se hacía imposible programar evento alguno, pero sobre todo, era impensable traer una exposición como *No somos memoria*, cuestionadora del gobierno de Daniel Ortega, a un espacio institucional, es decir del Estado, dirigido directamente por cuadros del Partido Comunista de Cuba (PCC). Segundo, Solvieg Font fue una cómplice fundamental de este proyecto, ella fue una de las 30 personas que entraron a reunirse con los funcionarios del ministerio de Cultura el 27 de noviembre de 2020. Desde el 2018 fue también parte del grupo de artistas, gestores y curadores que pedían la no aprobación y luego derogación del decreto ley 349. En esta tarea de más de dos años de reclamo al Estado a través de sus instituciones culturales Solvieg Font se convirtió en parte y colaboró en la conformación de una comunidad artística interesada en una movilización cívica, en principio, en el reclamo de libertad de expresión. *Avevez Art Space* fue el espacio seguro que posibilitó la realización de la curaduría de *No somos memoria*.

No somos memoria estuvo dividida en cinco espacios de exhibición siguiendo la distribución del hogar de Solvieg Font: sala, pasillo, habitación uno, habitación dos y cocina.

La mayoría de las obras expuestas eran videos –por razones logísticas exhibir video no implica el traslado de un objeto físico aunque demandó cinco video proyectores y misma cantidad de reproductores, lo cual fue un reto técnico importante en La Habana durante la pandemia-. La distribución de las obras en el espacio estuvo relacionada con las especificidades técnicas de las obras, sonido y duración pero sobre todo con la propuesta de una narrativa a través de obras que constantemente conectaban pasado -la memoria de experiencias heredadas más que vividas- y presente -el horror demasiado cercano, complejo de articular-.

En la sala justo al lado derecho de la puerta de entrada ubicamos una pequeña zona de proyección donde rodaban en loop cinco videos cortos, de menos de cinco minutos: *El año que vivimos en resistencia* (2020) de Mateo, *Oración contra dictadura* (2020), *Todo lo grabé* (2018) y *A Leonel Rugama* (2019) de la artistas Milena García, *Meditación* (2020) de Darling López y *ORMU* (2020) de Flores de la Guerra.

2.4.1. Traducir a imagen la mirada.

El año que vivimos en resistencia (2020) está conformado por un grupo de entrevistas realizadas por el artista a ciudadanos nicaragüenses dispuestos a contar sus experiencias durante las manifestaciones de 2018. Para Mateo se trataba de escapar de los bandos que han conformado la nación en las últimas décadas, condenando a unos y legitimando a otros: izquierda-derecha, rojo-azul, sandinista-contras, gobierno-antigobierno:

Estaba haciendo un proyecto que tiene que ver con el cuidado de la memoria, estaba entrevistando gente sobre la experiencia del 2018. Empezó así, primero hablando de las experiencias de las personas en el 18, tratando de utilizar el relato individual o la experiencia individual porque una de las cosas que me preocupa mucho de todo esto, es que los relatos están a la orden del día, pues y absolutamente parcializados, pues. Eso es uno de los grandes problemas que tiene ahorita Nicaragua, los dramas personales no existen, o estás en el gran paquete del gobierno o estas en el gran paquete de la oposición y no hay nada más. En el 18 era muy mal visto que una persona dijera no estoy de acuerdo con esto pues, o porque me siento mal porque están pegando tiros frente de mi casa.⁸⁹

⁸⁹ Entrevista online realizada a Mateo por mí vía en noviembre de 2020, Ciudad de México-Managua.

¿Cómo aquellos que no estaban interesados en ubicarse en un bando u otro habían vivido sucesos que rompieron radicalmente y de forma incomprensible la vida diaria? Para Mateo no se trata de describir el evento violento sino de comprender y sobre todo registrar, cuidar de los efectos en aquellos ciudadanos que han quedado anulados por una narración totalizante a la que han quedado subordinados. Mateo nos propone escuchar aquello que no se debe decir, sobre todo, hace eso, un trabajo de escucha atenta e intencional:

Había una dinámica en la cual la gente empezaba hablar y después yo empezaba a dibujar. Al principio nació por la necesidad de protección de identidad, me interesaba el retrato pero me interesaba un retrato un poco más impresionista de la gente.⁹⁰

Aquí me interesa la incorporación del dibujo como parte de la metodología de trabajo asumida por el artista para cuidar del informante que se ha atrevido a hablar, confiando en la discreción del escucha, al mismo tiempo que para observar con atención a aquel que habla. El acto de dibujar implica mirar muchas veces y traducir a un plano bidimensional lo observado. Dibujar exige una toma de decisiones de forma inmediata, en el acto, por tanto, está ahí traducida a imagen la mirada contingente de Mateo como observador intencional. Además Mateo escogió como técnica el dibujo a pastel, una que le permite “soltar la mano”, realizar un dibujo ágil, posible de terminar durante la entrevista. La capacidad expresiva del pastel escapa de la descripción mimética para concentrarse en la “impresión” de aquel que dibuja, alguien que también vivió los eventos violentos de 2018 y escucha ahora para cuidar la memoria pero también para producir comunidad teniendo al video como dispositivo aglutinador de experiencias dispersadas ante la violencia y el miedo.

El año que vivimos en resistencia es entonces el resultado de una escena de encuentro que no queda explicitada sino que ha debido de ser traducida ante las condiciones particulares del proceso de trabajo y sus intenciones: abandonar un discurso en el que el Estado es protagónico, recibe apoyo o rechazo, para concentrarse en los efectos individuales de la violencia colectiva y sistemática.

⁹⁰ ⁹⁰ Entrevista online realizada a Mateo por mí vía en noviembre de 2020, Ciudad de México-Managua.

Mateo subió los videos de *El año que vivimos en resistencia* a una página web sin autores, respondiendo a esa posición en contradicción: compartir las experiencias sobre el 2018, hablar de los sucesos, a la vez que temiendo al habla, a compartir, procurando el cuidado de sí mismo y de los demás involucrados, entrevistados y colegas colaboradores con la realización del video.

Ubico los efectos del miedo al habla en dos dimensiones, por un lado como detonador de la búsqueda de metodologías en la práctica artística, para propiciar la escena de encuentro con la imagen como dispositivo de registro o como mediadora. Por otro como elemento productor de contradicción, en tanto existe un ánimo de parte de los artistas de “cuido de la memoria” producida por los efectos de la violencia y el miedo, al mismo tiempo que son tomadas todas las medidas para controlar la divulgación de las imágenes y sobre todo el nombre de los autores: no firmando las obras -como en este mismo texto con la utilización de seudónimos-, no incluyendo nombres en las páginas web o más radicalmente decidiendo no mostrarlas a ningún tipo de público.

Mi entrada a campo en la escena del arte nicaragüense fue en línea durante la pandemia, me presenté como artista visual -la carrera a la que más tiempo he dedicado- y encontré que siendo cubana, joven y artista lograba la posibilidad de empatía política y profesional. Sin embargo, algunos artistas decidieron pasar la responsabilidad a otros de narrar la experiencia con proyectos colectivos post 2018, ante el “no saber hasta donde decir” cuando el contar implicaba mencionar el nombre de otros colegas involucrados. Mateo fue uno de los artistas que asumió la responsabilidad de contarme:

Al final uno se emociona hablando de las cosas pero realmente es que todos hemos tenido como esta cosa de no sabemos hasta donde podemos hablar. Entonces, hay un tema como de cuidado, no se si eso te ha pasado con otros pero en el caso de nosotros eso ha salido pues porque creo que al arte lo están dejando de último pero sí ha habido en otros artistas acosos, amenazas, un montón de cosas. Entonces yo me imagino que eso fue pues: que te cuente Mateo. Pero bueno mira, entonces, te voy a hacer todo el cuento.

2.4.2. Sus obras reportan hechos.

Oración contra dictadura (2020), *Todo lo grabé* (2018) y *A Leonel Rugama* (2019) de Milena García formaron parte de la lista de reproducción de la sala en *No somos memoria*.

Son tres obras realizadas post 2018 directamente relacionadas con las manifestaciones de abril de ese año aunque acudiendo a diferentes niveles de descripción. Milena además de artista es periodista, fue reportera de televisión en Nicaragua durante muchos años. Su mirada está entrenada desde ambos lugares, el periodismo y el arte, sus obras reportan hechos sin seguir las normas del documento proveedor de noticias, Milena incorporó las metodologías aprendidas del periodismo para girarlas hacia un lugar más importante posicionar la mirada, ubicarse a sí misma detrás de la cámara, la tan requerida reflexividad para la representación etnográfica:

(...) en el periodismo no hablas de vos, entonces me gustaba hacer las dos cosas, con el arte podía utilizar el mismo medio para hablar de mí, no necesitaba hacer algo narrativo, entrevistar gente, podía estar yo (...) En realidad, necesito ese espacio que me da el arte para hacer catarsis, van cambiando los medios, cuando empecé a decir “esto es arte” era porque me hacía falta el video para hablar de algo mío y no para reportar. Usualmente en los videos lo hago yo todo.⁹¹

En los tres videos exhibidos Milena utiliza diferentes formas de representación, salta del registro directo a la cámara subjetiva, es posible advertir su doble entrenamiento para relacionarse con la imagen. *Oración contra dictadura*, *Todo lo grabé* y *A Leonel Rugama* son tres obras realizadas post 2018 directamente relacionadas con las manifestaciones de abril de ese año aunque acudiendo a diferentes niveles de descripción. *Oración contra dictadura* está compuesta por un grupo de tomas en diferentes zonas de Nicaragua. Comienza en Managua con la imagen de un árbol de la vida en llamas, imagen icónica de las manifestaciones del 18⁹², la imagen fue filmada desde un auto en movimiento sin cuidar enfoque, más bien a discreción. La siguiente imagen es de archivo, son tomas de los guerrilleros durante el sandinismo, pasa a la parrilla de pollos rostizados de un puesto callejero, para seguir con una grabación oculta durante las manifestaciones de 2018 y continuar con imágenes de un viaje fuera de la ciudad, apacible, donde parece que no ha pasado nada, para regresar a las imágenes de archivo de las guerrillas sandinistas y terminar con una imagen fija del mar visto a través de una reja.

⁹¹ Entrevista realizada vía online a Milena García en diciembre de 2020, Ciudad de México-Managua

⁹² Los árboles de la vida, son esculturas públicas de metal más de 4 metros de alto que representaban un árbol y que fueron ubicadas en diferentes zonas de la ciudad de Managua por ordenes de Rosario Murillo, la primera dama del actual gobierno. En el 2018 los manifestantes los tumbaron y quemaron como símbolo del disenter con el gobierno de Daniel Ortega.

A Leonel Rugama es la más reflexiva de las tres obras, Milena intenta traducir al poeta y guerrillero Rugama de patriota a amante. Reconocido por su frase en combate: ¡Qué se rinda tu madre! Leonel Rugama fue convertido en representación de la guerra, del resistir militante, de patriarca intransigente. Milena intenta reconciliarse con los poemas de amor olvidados de Rugama, después de 2018 prefiere el patetismo del amor que aquel del patriotismo, regresa a la persona, desmitifica al héroe sacrificado por la patria.

Todo lo grabé es la apropiación de una transmisión en vivo de uno de los acontecimientos más divulgados y traumáticos de 2018, una familia quemada dentro de su propia casa debido al fuego policial. Este evento es también narrado por una de las entrevistadas en *El año que vivimos en resistencia* de Mateo. En el afán de habilitar estrategias para la comprensión de los efectos de la violencia, la brutalidad del acontecimiento es doblemente narrada por los artistas. Es revisado como momento cumbre del acto violento, la muerte de los niños se hace insoportable pero lo es aún más que el hecho ocurriera frente a la autoridad policial inmutable. Milena sustituye la imagen del video por un plano blanco, el exceso de luz que no deja ver, el horror hiper-expuesto, observar mientras mueren otros, todos cómplices, todos víctimas. Al final del audio, quien transmite dice: “este video lo están viendo siete mil personas, todo lo grabé” ¿Cómo dividir entre víctimas y victimarios?⁹³

En año que vivimos en resistencia y *Todo lo grabé* son el registro de un acontecimiento y sus consecuencias fuera de la narrativa revolucionaria o contrarrevolucionaria producida por el Partido Único. Son imágenes insoportables para el discurso estatal porque se han atrevido a habilitar un lugar distinto al binario, a aquella imagen incurable (Elhaik 2017) de

⁹³ El 17 de junio en Managua seis miembros -entre ellos, dos niños- de la familia Pavón Muñoz murieron carbonizados en su casa. El incendio fue provocado por un grupo de encapuchados que lanzó bombas molotov, portando armas y morteros. Videos aficionados muestran a personas vestidas de policías junto a otras de civil con el rostro cubierto entrando en el barrio minutos antes del suceso. Las causas del ataque podría ser que la familia se negó a ubicar un francotirador en el tercer piso de su casa y que regalaron colchonetas a los estudiantes que tomaron las universidades durante las protestas. El Centro Nicaragüense de Derechos Humano responsabilizó a "fuerzas parapoliciales en complicidad con la Policía Nacional" del crimen y de impedir a las víctimas salir del inmueble o recibir ayuda de los vecinos. Fuente BBC News 17 de junio de 2018: [<https://www.bbc.com/mundo/44510308>] [consultado el 8 de agosto de 2023]

la nación nicaragüense: la revolución sandinista que se niega a ser restituida. Tarek Elhaik propone la revolución como imagen de pensamientos⁹⁴, no como hecho histórico y no como cualquier imagen sino que como una que se niega a ser curada, remediada. Define Elhaik la imagen incurable como: “una imagen de pensamiento y un signo de doble intempestividad que no puede ser curado en el sentido profesional del término, solamente” (2017, 4 [traducción propia]). La imagen incurable sirve para cuidar y proponer la conceptualización de imágenes que piensan y de pensamientos sin imágenes: “sitios intensivos de repetición donde históricamente se han erigido fronteras donde en cambio deberían haberse cultivado los encuentros” (12 [traducción propia]).

2.4.3. Adoquines y una laguna volcánica.

Meditación (2020) es otro de los videos que conformó la programación proyectada en la sala, con un único plano vemos un adoquín del que comienza a brotar agua. Darling López está interesada en el lago de Managua como espacio natural en disputa política, primero contaminado, luego convertida su limpieza y restauración en una de las promesas para las campañas presidenciales. A la vez que piensa el adoquín como ese elemento persistente en el relato nicaragüenses, capaz de cambiar de bando político según el evento lo que lo requiera, casi siempre para levantar barricadas. Adoquines de más de medio siglo que han sido constantemente sacados por las personas para asegurar posiciones estratégicas durante las manifestaciones y socavados también por la lluvia que cada temporada recupera su lugar acuífero, cerca del lago.

Entonces de nuevo en el 2018 la gente levantó barricadas, levantó fuertes con este mismo material y gente más joven. Entonces, mucha gente que mataron en el 2018 han puesto este objeto, este adoquín en sus tumbas, me entendés, como símbolo de que murió luchando. En las tumbas de muchos chavalos de hecho porque murió bastante gente joven, no. Entonces, ahí me interesó esa ironía, cómo al sandinismo se le devuelven los mismo símbolos de lucha con los que ellos también resistieron, no. Entonces, cómo toman fuerza de nuevo y cómo

⁹⁴ Walter Benjamin habla de imágenes de pensamiento, un pensamiento que no solo es reflexión teórica sino que ha cobrado forma a través de las imágenes: un pensar en imágenes - *Denkbilder* - que no separa forma y contenido sino que relaciona dialécticamente imagen y pensamiento. Benjamin, Walter. 2012. *Denkbilder. Imágenes que piensan*. Madrid: Abada.

nunca lo previeron. Además me gusta como material que habla no solo de la resistencia política sino que de la resistencia física, humana, el cuerpo comparado con la piedra que lleva tanto años, más de 50 y todavía está ahí, se guardó todo este tiempo para ser utilizada de nuevo, volver a ser el símbolo, volver a ser ese momento de lucha. Entonces, me interesó por la ironía de este símbolo, de estos adoquines, este material que está en la calle y ves el paso de los años, tienen huecos, hay una transformación que tiene que ver un poco con esa espera, pues.⁹⁵

Durante la Operación Limpieza, en la madrugada del 19 de julio de 2018, los adoquines convertidos en paredes de contención antigobierno fueron reubicados en su posición, como suelo urbano para una ciudad funcional, Managua dejó de ser sitio de guerra para regresar a un estado neutro, “limpio”, que permitía conmemorar la revolución. Semanas después, a finales de septiembre, el agua de lluvia volvió a levantar los adoquines del suelo, como cada año, era inevitable recordar que habían sido recolocados para hacer desaparecer, a modo de acto de magia, el conflicto civil más poderoso de las últimas décadas de la nación. En *Meditación* (2020) Darling López se detiene unos segundos en ese evento de restitución del conflicto: el adoquín levantado por el agua de lluvia.

2.4.4. Esta no es mi talla

Aunque el cartel de la exposición anunciaba 15 de enero, decidimos Solvig Font y yo inaugurar antes, primero previendo un posible cierre de la exposición utilizando la entrada a Fase 1 de la cuarentena en el país como justificación y segundo porque era probable que las restricciones de movilidad en la ciudad aumentarían. Desde el 10 de enero habían prohibido la circulación de vehículos después de las 9pm y el 13 de enero habían establecido un toque de queda de 9pm a 5pm y estaban prohibidas las aglomeraciones en lugares públicos.

El 13 de enero en la mañana estaban citados artistas involucrados con el 27N y el Movimiento San Isidro (MSI) interesados en intervenir los fanzines Pánico 1 y 2. La primera visita que recibimos fue la de la artista Sandra Ceballos, una de las más importantes de la escena del arte cubano por su obra y debido a su labor como gestora de *Espacio Aglutinador*, primera galería independiente de Cuba, abierta en 1994 junto al artista Ezequiel Suárez.

⁹⁵ Entrevista a Darling López vía online realizada por mí en noviembre de 2020, Ciudad de México-Managua.

Sin anunciarlo Sandra Ceballos decidió realizar una visita performativa a *No somos memoria*. Mientras comenzaba a explicar las primeras obras de la exposición Sandra Ceballos se quitó la blusa quedando visible el sostén donde había escrito con un permanente negro “Esta no es mi talla”. Al mismo tiempo que repetía “esta no es mi talla”, “nada es mi talla, no encajo en ninguna parte.” La palabra talla se utiliza en el lenguaje coloquial en Cuba como sustituto de “cosa” o “situación”. En este contexto “esta no es mi talla” remitía a “esta no es mi forma de hacer las cosas” o “no me siento parte de nada” y al mismo tiempo tenía la lectura literal de la talla de sostén “esta no es mi talla de sostén”, no es mi tamaño, no es lo mío: “Hay momentos en que me veo que no formo parte de nada, que me siento fuera de todo porque es lo que te hace sentir el sistema político cubano cuando decides no contar con ellos y vivir al margen. Tengo 60 años. Nací casi con la revolución y siempre he sentido ese apartamiento, esa sensación de sentirme fuera de cualquier lugar” (Ceballos en Font y Ceballos 2023, 106).

En sostén y con un cubrebocas negro que hacía su imagen más cercana a una performatividad anárquica, Sandra Ceballos visitó la exposición. Sandra Ceballos ha sido una figura irreverente ante la estatalización de las relaciones entre artistas, gestores, curadores o críticos. Como creadora y gestora de *Espacio Aglutinador* (1994) sufrió censuras y experimentó actos represivos de diversas formas, al ser un espacio de exhibición que no hacía pactos con el Estado. Ahora Sandra Ceballos convertía su visita a *No somos memoria* en una oportunidad para ejecutar una declaración performativa: no soy parte y no me siento identificada con ningún gremio, comunidad, no encajo en ningún proyecto o postura política.

2.4.5. Inmutabilidad deforme.

Ante *Transfiguración*, serie de dibujos a lápiz sobre cartulina del artista nicaragüense Noel de la Cruz, Sandra Ceballos comenzó su visita performativa a *No somos memoria*. Mientras Sandra Ceballos se presentaba como figura outsider ante el escenario político y artístico cubano Noel de la Cruz representa la imagen deforme de un humano. Un rostro progresivamente avanza hasta convertirse en una imagen borrosa, amorfa, en la que es casi indistinguible identidad alguna. Esta obra sencilla, sugerente más que directa, fue censurada

en el Instituto Nicaragüense de Cultura (INC)⁹⁶ por representar una postura en contra del gobierno. La respuesta gubernamental ante *Transfiguración* es síntoma de una mirada alerta, que sospecha de todos y que le interesa mucho el tipo de representación que acompaña al Estado.

El Instituto Nicaragüense de Cultura (INC) fue creado por la revolución sandinista en los 80 y ahora ha sido retomado como espacio de apoyo al gobierno de Daniel Ortega, con exposiciones dedicadas a la figura del héroe Augusto César Sandino, por ejemplo. Alegorías revolucionarias donde el héroe es un hombre intransigente, inamovible, seguro, una representación de la nación masculinizada y vertical. *Transfiguración* propone un humano ambiguo, inestable, deforme, inconsistente, para el gobierno atento a los símbolos exhibido en sus instituciones estas son imágenes inaceptables. Aunque no hay en *Transfiguración* una referencia directa a las manifestaciones de 2018, fue intención del artista pensar la persona involucrada en estos eventos de violencia y los efectos en su identidad ¿En qué se transformó el ser nicaragüense después de las demostraciones de violencia de abril?

En el 2018 que empezó la crisis sociopolítica, siempre se criticaba pues y se cuestionaba la falta de libertad de expresión, de pensamiento y al estallar todo esto fue una sorpresa para nosotros la capacidad de violencia que tenemos o que se generó en ese momento. Yo vi ese proceso como una pérdida de identidad, como una deformación de la persona, como una desintegración y en todo el proceso está la idea del cuestionamiento y de poner la obra casi como un test proyectivo pues, donde creo un juego con la mirada, donde por una parte está la pieza que te observa y es observada pero funciona como un test pues. Al final uno ve lo que uno es, es como un reflejo de uno mismo, entonces puedes ver un monstruo o una fotografía movida pero siempre está la idea del monstruo

⁹⁶ Esta es la declaración con la que se narra el surgimiento del Instituto Nicaragüense de Cultura en su página oficial: “Con el triunfo de la Revolución Sandinista, a través del decreto No. 6 de la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional, fue creado el Ministerio de Cultura. A este Ministerio le correspondió el planteamiento, la ejecución y el desarrollo de una Política Cultural, que correspondiera con los principios de la Revolución Sandinista. Además de fomentar el estudio e investigación de las raíces culturales con el propósito de contribuir a la participación y formación de los valores artísticos en todas las disciplinas del arte, danza, música, folklore, teatro, literatura y artes plásticas. En el año 1988, se fusiona el Ministerio de Cultura al Instituto de Cultura, bajo la dirección de la Compañera Poeta Rosario Murillo, quien ejerce la labor de mantener las expresiones artísticas a través de la Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura, ASTC.” (tomado de <https://www.inc.gob.ni/historia-del-inc/> [consultado el 4 de septiembre de 2020])

imaginario en la obra. Entonces, de hecho me hicieron un llamado de atención porque sonaba a una postura política en contra del gobierno.⁹⁷

El gobierno supo leer las intenciones de Noel, su necesidad de poner en cuestión quiénes eran a partir de 2018, quiénes serían en el futuro. En principio hubo discreción en el relato de Noel durante nuestra primera conversación, luego comenzó a contarme la complejidad de su posición. Trabajaba para una institución pública que respondía a las políticas del gobierno, educar jóvenes artistas y a la vez lidiar a través de su obra con la capacidad del Estado para generar violencia era una dualidad que lo mantenía en constante tensión.

Noel de la Cruz y Sandra Ceballos respondían al lugar en el que habían sido ubicados por el Partido Único como intelectuales descentrados. Por un lado Noel aún intentando un espacio de diálogo desde las instituciones estatales, por otro Sandra como directora de su propia galería, ya convencida de la posición inamovible de la narrativa totalizante del Partido. Ambos habitaban ese lugar outsider al que es relegado el artista cuando rechaza el pacto entre intelectual y Estado total. La escena de encuentro recursiva entre las prácticas de ambos artistas en *No somos memoria* fue, sin dudas, consecuencia de los efectos de las relaciones estatalizadas. Sin embargo, fue también la oportunidad de generar un tercer momento fuera de las lógicas producidas por el rebote sistemático entre los Partidos Únicos de Cuba y Nicaragua.

2.4.6. La violencia de la tradición.

También en la sala de Avevez art Space fue ubicado el video-performance *Marimba sangrienta* (2019) del artista Flores de la Guerra. Para esta obra Flores trabaja con elementos que conforman la tradición cultural nicaragüense, aquella con la que se identifica y folkloriza la nación. Flores tocaba la marimba instrumento musical indígena de origen africano mientras utilizaba la máscara de viejo, un personaje recurrente en la tradición indígena-criolla nicaragüense. La canción interpretada por Flores en la marimba era Ave María, la preferida del presidente Daniel Ortega, mientras percutía el instrumento el cuerpo de Flores se iba cubriendo de sangre ubicada en el mismo. Flores ha estado trabajando con la

⁹⁷ Entrevista Noel de la Cruz vía online, noviembre de 2020, Ciudad de México-Managua.

simbología del monumento como representación del poder a ser desmantelada o subvertida desde el 2014⁹⁸. Sin embargo, en *Marimba sangrienta* acude a elementos culturales más que monumentales para pensar en esa apropiación violenta a la vez que ecléctica, incoherente, conservadora a la vez que de izquierda que encarna la figura de Daniel Ortega.

La política cultural del actual gobierno de Nicaragua es explícita en la relación identidad – tradición – ideología: eres nicaragüense en tanto eres indígena y sandinista. La cultura del actual del Gobierno de Reconciliación y Unidad Nacional - GRU- declarada oficialmente por el Instituto Nicaragüense de Cultura -INC- y específicamente por la vicepresidenta Rosario Murillo define lo nicaragüense desde dos lugares principalmente: lo originario indígena y lo ideológico según el FSLN, confundiendo identidad con ideología partidista. Eres nicaragüense en cuanto conservas una relación con el origen indígena y en cuanto eres antiimperialista.

Rescatar, validar, defender y promover, las tradiciones, lenguas, costumbres, ritos, creencias y manifestaciones todavía visibles y vivas, así como aquellas, relevantes para la identidad, de las que hemos venido siendo despojados, en el avance transcultural, propio de la invasión y dominación del modelo imperial; y propios también del abandono económico-social, y de la mal llamada Globalización, que derivan de ese modelo.⁹⁹

Flores en *Marimba sangrienta* enfatiza esta relación simbólica entre caudillo y tradición raptada, utilizada para justificar la violencia de Estado contra los ciudadanos: la agresión a una población que disiente del gobierno y por tanto no reconoce la tradición cultural. La tradición patrimonializada es ubicada como instrumento simbólico para atentar contra aquellos que la viven de forma dinámica, en transformación. La máscara un elemento fundamental en la tradición indígena criolla nicaragüense, es reconocida por Flores en el güegüense, ese personaje que aprende a transmutar para lograr sus objetivos ante el poder colonial: “somos muy güegüenses”, afirma Flores. Decir con máscaras para no dejar de decir

⁹⁸ Otras obras del artista relacionadas con los monumentos son “La caída” (2014), “Piñata” (2017), “Carrusel” (2015).

⁹⁹ Presentación de la Política Cultural del GRUN publicada en la web del Instituto Nicaragüense de Cultura <https://www.inc.gob.ni/wp-content/uploads/2016/10/Presentacio%CC%81n-Politica-Cultural.pdf> [consultado el 4 de septiembre de 2020]

pero no exhibirnos mientras lo hacemos, la exigencia de honor, el “dar la cara”, se convierte en un lujo imposible para la población indígena destinada seguir órdenes o perecer.¹⁰⁰

La retórica de izquierda, antiimperialista del gobierno de Daniel Ortega implementa una estrategia de legitimidad irrefutabilidad al sostener que la violencia es ejercida a nombre de la tradición cultural de la nación. A la vez que la descorporiza, convirtiéndola en una abstracción adjudicable o no a cualquier situación o persona a conveniencia: eres nicaragüense o enemigo de Estado en tanto el gobierno así lo reconozca. En *Marimba sangrienta*, *El viejo*, en su momento de performatividad mayor de lo nicaragüense (tocar la marimba) y lo estatal (el ave maría) se autodestruye con un explícito baño de sangre. La violencia de Estado sostenida por la cultura convierte a la marimba en arma anticívica, en una trampa para sí misma. *Marimba sangrienta* debe ser leída como los efectos de una folklorización violenta no por el otro occidental sino por el otro estatal: el ustedes pueblo de marimberos intransigentes – tomando en cuenta que en Cuba y Nicaragua la intransigencia es un modo de subjetivación aprobado y valorado altamente por el Estado- o disidentes imperdonables -dualismo inmutable- y el nosotros estatal, reguladores de significados y legislaciones que definen los límites de libertad. La tradición tiene la tarea de destruirse a sí misma para sostener la nación, la violencia de la tradición.

2.4.7. Un acto de confianza.

En una de las habitaciones *de Avezar Arte Space*, generalmente utilizada como dormitorio por Solvieg, proyectamos *Mordaza* una obra de 2018 de Martha Margarita, artista y productora de cine. La artista estaba en la escuela de cine de San Antonio de los baños, La Habana, cuando ocurrieron las manifestaciones de abril de 2018 en Nicaragua. *Mordaza* convoca la reflexión sobre la herencia del terror, cómo recordamos situaciones de violencia que no hemos vivido pero que han sido narradas por nuestros padres y abuelos y

¹⁰⁰ El Güegüense es la primera obra literaria nicaragüense, se considera teatro náhuatl, surge en el siglo XVII durante la colonia en forma de protesta contra España a modo de comedia burlesca, con el tiempo pasó a ser parte del patrimonio cultural de la nación. El Güegüense se ha convertido en una metáfora para referirse a la estrategia de no decir de forma directa sino desde la picardía y el doble sentido. Es también un personaje utilizado para pensar las características de “lo nicaragüense.” (Consultar: Cuadra, Pablo A. 1987. Obra en Prosa. *El Nicaragüense*)

que nos han enseñado a vivir en el miedo. Martha Margarita pidió a varias estudiantes mujeres de la escuela de cine de Chile, Brasil, Argentina, Nicaragua que contaran sus miedos heredados a través del relato familiar. Estos testimonios sonoros fueron montados sobre imágenes grabadas por la gente con sus móviles el 2018 en Managua y con imágenes de archivo de las guerrillas durante la revolución sandinista de 1979. Dos actos de terror colindantes, solapados, heredados, el primero heredado a través del relato familiar, no el épico reconocido de forma oficial sino el afectivo, el doméstico y el segundo vivido de forma directa, uno consecuencia del otro, uno encubado por el otro. *Mordaza* funciona como dispositivo de condensación de significados para producir nuevas relaciones que escapen a las estatalizadas, a las impuestas a través de actos de terror.

Martha Margarita aún no ha mostrado la obra de forma pública en Managua, solo en proyecciones privadas y sin los créditos de quienes trabajaron ella. Permitirme mostrar *Mordaza* en La Habana fue un acto de confianza de Martha Margarita hacia mí como curadora, antropóloga y artista, colega reconocida también en el terror heredado descrito en *Mordaza*.

La repetición es fundamental para pensar en la herencia del terror en *Mordaza*, el terror instaurado a partir de acontecimientos sistemáticos que inhabilitan la posibilidad de existir fuera de la experiencia totalitaria producida por el Estado. *Marimba sangrienta* y *Mordaza* piensan en la historia heredada como propia y ajena a la vez, una narración que no los prevé como posibilidad cívica insistiendo en reproducir imágenes incurables, totales (Elhaik 2017), donde al artista se le asigna el único papel de reproductor de la realidad-ficción dictada por el Partido (Todorov 2017).

Mordaza motivó el inicio de una comparación que se ha sostenido durante meses alrededor de los niveles de violencia sufridos en ambos países. Quedó establecido en el diálogo entre los espectadores, en particular entre Edgar Ariel Leyva, periodista de la revista cultural Rialta y Juliana Ravelo, una de las coordinadoras de INSTAR, que la población nicaragüense y sus artistas habían vivido bajo niveles de violencia superiores. Al mismo tiempo era recurrente la afirmación de que la memoria cívica había sido borrada en Cuba luego de 60 años de Partido Único, sin derecho a la manifestación, a la asociación y sin la

posibilidad de elegir entre distintas opciones políticas. Había que empezar por reconocer que es un derecho cívico para comenzar a reclamarlos:

Esas memorias fueron activamente sustraídas. Fueron expulsados del país quienes tenían esa memoria y quienes se quedan activamente se persiguen, se reprimen, es una memoria que primero extirparon, secuestraron y después están todo el tiempo públicamente saneando. Sale una persona por ahí y se le da palo y eso ya es político. Nada más este fenómeno del 27N, la misma espontaneidad ha sido un fenómeno energético, por ese contenido energético es que es poderoso, es algo que genera acción y ahí la comunicación fue a nivel de sentimiento. En el pensamiento podemos estar en desacuerdo pero siempre los movimientos se generan desde el sentimiento porque es donde el consenso realmente funciona. El sentimiento es lo que une más y ese fue el 27N, fue el sentimiento al final, mucha gente ahí ni se conocía de nada y llegaron simplemente.¹⁰¹

Mordaza motivaba preguntas sobre Nicaragua para luego regresar al cómo ha sucedido en Cuba el acto político no estatal, el rebote de experiencias de vida construidas a partir de una realidad distorsionada por el Partido Único. Las obras post 2018 de los artistas nicaragüenses lograban activar la reflexión sobre el lugar anulado del ciudadano en el totalitarismo y la importancia de hablar de aquello sabido pero no manifestado a través del discurso: la memoria extirpada y el consenso político ante un sentimiento común.

Las grabaciones de estas conversaciones fueron borradas por la policía política de mi teléfono, Edgar Ariel Leyva me proporcionaron posteriormente grabaciones que habían hecho durante la exposición. Sin embargo, el borramiento, estrategia para insistir en la anulación de cualquier forma de relacionamiento no estatal, no fue suficiente para evitar la descripción aquí de estas escenas de encuentro recursivas, comparación distorsionada entre los niveles de violencia a los que han sido sometidos los propios protagonistas de aquel encuentro.

2.4.8. Pánico 1 y Pánico 2.

La revista-fanzine *Pánico* era la última publicación a la que se había dedicado el grupo X-Mácula -antes Mácula-, colectivo de artistas creado por Ramón Álvarez, en edición especial para *No somos memoria*. Mácula tenía como referente el grupo ArteFactoría –y más

¹⁰¹ Grabación de la conversación entre Edgar Ariel Leyva, Juliana Rabelo y Celia González, proporcionada por Leyva, enero de 2021, La Habana.

tarde a colectivo Estragos- surgido en los 90 como estrategia de reagrupación de un grupo de artistas luego de la caída del sandinismo y el comienzo del neoliberalismo. Estos colectivos y la escuela de arte Espira, fundada por la artista Patricia Belli han sido de vital importancia para la escena del arte nicaragüense.

Después de las acciones de abril de 2018 *Mácula* tuvo que cambiar sus estrategias, dejaron de hacer actividades abiertas luego de una muestra de performance en la que las obras se enfocaron en la masacre del gobierno y algunos de los artistas fueron amenazados de muerte. Se volcaron hacia la publicación de la revista *Z* que empezaron a ser enumeradas según el aumento de números de muertos que dejaba la represión a las manifestaciones: el primero fue *Z* 43 y el último *Z* 200. Por otra parte fuera de *Mácula*, en las calles, los estudiantes producían sus propias imágenes en distintos formatos, graffitis, acciones, instalaciones en espacios públicos. La revista *Z* se encargaba de estar al tanto de cómo el espacio público era tomado "con su creatividad y sus demandas" (Quintanilla en Miguel López y Raúl Quintanilla 2018, 228).

El fanzine *Pánico*, diseñado por los artistas del grupo X-Mácula en Managua, debía ser intervenido por los artistas cubanos en La Habana y entregado al público. *Pánico* contenía poemas, dibujos y declaraciones dedicadas al MSI y al 27N. Los artistas en Managua ya habían impreso una primera edición y la habían intervenido, esos ejemplares continúan en Nicaragua. En La Habana el ejercicio terminaba cuando la comunidad de artistas cubanos intervenía los fanzines con textos, dibujos, objetos y eran entregados al público. Sin embargo, los artistas del MSI y 27N se reconocieron en los fanzines, habían dibujos que recreaban fotos grupales de los integrantes de estos colectivos, un poema de Virgilio Piñera, una foto de José Martí con la boca encadenada, el dibujo de la artista Camila Lobón realizado para la acción Susurro poético del MSI¹⁰². Un poema que movilizó a muchos de los artistas cubanos mientras intervenían *Pánico* fue "Antes (o Te Laplico)" de Carmen Putoy:

¹⁰² La acción Susurro Poético consistía en hacer lecturas de poesía frente a las estaciones de poesía en apoyo al rapero Denis Solís, detenido arbitrariamente y condenado a 8 meses de prisión en juicio sumario en noviembre de 2020. Luego de que a los lectores de poesía la policía política les prohibiera seguir con su acción comenzaron la huelga de hambre en la sede del MSI el 16 de noviembre de 2020.

Antes decían Cuba
Y pensaba en Fidel entrando en La Habana
Después decían Cuba
Y pensaba en la Bienal de La Habana
Ahora dicen Cuba
Y pienso en el acento de los torturadores en
Masaya.

Pánico condensaba los rebotes producidos por las relaciones totalitarias entre Cuba y Nicaragua, las conexiones afectivas que estos artistas nicaragüenses habían creado con el imaginario cubano y su ruptura. La llegada de *Pánico* a La Habana para ser intervenido por los artistas cubanos era una continuación de los efectos recursivos, un devolver la mirada de aquellos que habían atendido atentamente a la isla épica construida por décadas. Intervenir *Pánico* era la oportunidad de atender al resultado condensado de años de observación de lo cubano, observados no por el peregrino autoritario estadounidense y europeo que mira con condescendencia al otro en rebeldía, sino por un otro de la región que desde el deseo de ser un igual político también se ha construido. Pero *Pánico* llegó rebotando también el terror, la ruptura con el imaginario político de la Guerra Fría, los torturadores ya tenían acento cubano y torturaban en un pueblo mítico para la revolución sandinista, ahora narrado en el bando del enemigo.

Pánico como espacio de condensación continuó acumulando rebotes recursivos cuando los artistas cubanos miembros del MSI y 27N intervinieron sus textos e imágenes reafirmando, censurando, comentando, agradeciendo aquello que los nicaragüenses les decían. *Pánico* se convirtió en el espacio/objeto físico de diálogo entre las dos comunidades, escena de encuentro entre la comunidad artística nicaragüense y la cubana, fue el papel del fanzine dispositivo de relacionamiento. *Pánico* no explica nada, sus textos e imágenes intervenidas, son garabatos, tachaduras, notas escritas a mano. No es un testimonio, es información dispersa, disruptiva. Aunque *Pánico* fue diseñado para quedarse en La Habana los artistas del 27N y el MSI decidieron dedicar los *Pánicos* intervenidos a sus autores nicaragüenses y enviarlos devuelta conmigo. Aún tengo los *Pánicos*, esperando para continuar sus vidas en rebote entre comunidad cubana y nicaragüense.

Al mismo tiempo que Sandra Ceballos realizaba su visita performativa a *No somos memoria* llegaban artistas miembros del MSI y el 27N. Habían sido invitados de forma directa por Solvig y por mí en la mañana del primer día de exhibición para intervenir los fanzines Pánico 1 y Pánico 2 los artistas Julio Llopiz, Henry Eric Hernández, Luis Manuel Otero y el rapero Maykel Osorbo. Los dos primeros habían sido protagonistas de la reunión con los funcionarios del ministerio de cultura durante la manifestación del 27 de noviembre de 2020 en apoyo al MSI. Luis Manuel Otero y Maykel Osorbo habían sido dos de los huelguistas acuartelados en la sede del MSI del 16 al 26 de noviembre de 2020, cuando fueron violentamente desalojados por la policía política. Estos acontecimientos de alta repercusión en el país habían ocurrido solo dos meses antes de este encuentro en *No somos memoria*.

Durante la intervención de fanzine sin ponerse de acuerdo Henry Eric Hernández y Luis Manuel Otero asumieron el papel de censores de los textos escritos en Pánico 1 y Pánico 2. Ambos tacharon palabras consideradas inapropiadas, inadmisibles para la retórica estatal, Luis Manuel Otero decidió incluso agregar las palabras sustitutas adecuadas: revolución, mercenario, terrorista, recurrentes en las noticias de aquellos días para referirse a los artistas, identificando a miembros del MSI como enemigos. Se trató de una transformación hacia la norma, lo normalizado por el texto estatal y hacía el estereotipo nacional seguro: “el cubano negro tomador de ron, divertido”, para eso agregó pedazos de una etiqueta de ron Havana Club al fanzine que intervenía. Los videos de las intervenciones de los fanzines así como el video del performance de Sandra Ceballos fueron borrados por la policía durante la detención colectiva del 27 de enero de 2021.

Por otro lado Maykel Osorbo intervino sus *Pánicos* con letras de canciones de rap. Para Maykel Osorbo el rap ha sido una forma fundamental de irreverencia que ya en ese momento le había costado la cárcel, en particular por protestar contra el decreto-ley 349 a través de una improvisación en vivo. Como artistas negros, no graduados de escuelas de arte, Maykel Osorbo y Luis Manuel Otero eran doblemente estigmatizados y reprimidos por el Estado, habían sido hasta ese momento los únicos artistas encarcelados -no solo detenidos- presentes en *No somos memoria*. De los involucrados en *No somos memoria*

Maykel Osorbo y Luis Manuel Otero son los únicos que permanecen en prisión actualmente, condenados a 9 años y 5 años de prisión respectivamente.

Por su parte el artista Julio Llopiz decidió pegar a los *Pánicos* libretas de abastecimiento -cartilla de racionamiento-. Ese elemento que ha sido parte fundamental de la economía doméstica del país para Llopiz era una manera de sintonizar con los artistas nicaragüenses, de explicar Cuba, una forma de relacionamiento entre ciudadanos diseñada por el Estado, el consumo regulado. Llopiz explicaba la intención de intervención mientras pegaba las libretas de abastecimiento a los *Pánicos*.

En la tarde ese mismo día visitaron *No somos memoria* la artista visual Camila Lobón, la poeta Katherine Bisquet, la historiadora del arte y activista Carolina Barrero, las activistas Grethell Kairuz y Aminta De Cardenas, quien trabaja en INSTAR –Instituto de Artivismo Hannah Arendt- fundado por la artista Tania Bruguera. Camila y Katherine se reconocieron en las imágenes de los fanzines, Camila agradeció por escrito a los autores de Pánico y agregó el nombre a la imagen de cada persona que aparecía en el fanzine, miembros del MSI. Katherine escribió “las putas presas”, ella y Camila habían estado detenidas de forma ilegal en el apartamento donde vivían, vigiladas por una patrulla de la policía política que les impidió salir de sus casas durante 10 días. Katherine fue una de las acuarteladas en la huelga de hambre del MSI y Camila trabajaba para INSTAR, ambas artistas participaron en la manifestación del 27 de noviembre y estuvieron entre las 30 personas que entraron a reunirse con los funcionarios del Ministerio de Cultura esa noche. Después de esos acontecimientos Camila y Katherine no dejaron de ser vigiladas por la policía hasta sus salidas del país en julio de 2021, luego de 70 días de arresto domiciliario ilegal.

2.4.9. La bandera, símbolo en disputa.

El recorrido por las obras mostradas en *No somos memoria* continuaba en la segunda habitación de *Aveces Art Space* donde proyectamos dos videos de Elyla, artista y activista barro mestiza, como se define a sí misma: “Yo *no tengo miedo de tanta realidad” de 2018 y “Ni azul ni blanco ni rojo ni negro” de 2018. Ambos son documentaciones de performance realizados durante el exilio de Elyla en San José, Costa Rica, Ciudad de México y

finalmente San Francisco. Elyla era estudiante de antropología en la UNAN en Managua, cuando comenzaron las manifestaciones de 2018 tuvo que exiliarse en Costa Rica luego de ser amenazada.

En su performance *Yo *no tengo miedo de tanta realidad* Elyla transita por la ciudad hasta llegar a la embajada de Nicaragua en San Francisco, EUA, -ciudad donde se encontraba durante su exilio- escoge el 19 de julio de 2018, aniversario de la revolución sandinista, para realizar su acción. Frente a la embajada nicaragüense Elyla suelta 300 hormigas, respondiendo a la misma cantidad de muertos durante las manifestaciones de 2018. Al mismo tiempo los nombres de los asesinados en abril de ese mismo año interrumpen el poema de la Vicepresidenta Rosario Murillo *Tengo miedo de tanta realidad (1985)*, texto literario donde las hormigas son la peor pesadilla de la autora. “El 19 de abril de 2018, Murillo se refirió a todos los manifestantes y voces disidentes como “diminutos y pequeños”, tal como en su poema se refiere a las hormigas. Desde entonces, las hormigas fueron adoptadas como un símbolo de resiliencia y resistencia.”¹⁰³ El mismo performance fue realizado frente al consulado de Nicaragua en la Ciudad de México, un elemento importante en cada performance fue el color del vestuario de Elyla, para San Francisco escogió rojo y negro, colores de la bandera sandinista y en el caso de la Ciudad de México, fue azul y blanco, colores de la bandera nacional nicaragüense, haciendo alusión a la guerra simbólica entre ambos dúos de colores. El gobierno de Daniel Ortega ha asumido la presencia de la bandera nacional como un símbolo de la disidencia, por tanto cualquier persona que porte la bandera azul y blanca es detenida, mientras que la bandera sandinista ha ocupado el lugar del símbolo patrio.

La obra de Elyla provocó un diálogo entre Maykel Osorbo y Luis Manuel Otero sobre el uso de la bandera en el arte. Luis Manuel Otero le explicaba a Maykel Osorbo que la bandera era un símbolo cliché, evitado por casi cualquier artista, manido y cargado de nacionalismo, demasiado explícito y que es el Estado el que fuerza a los artistas a regresar a este uso de la bandera cuando se la apropia. Es además la censura y la represión estatal por el uso de la bandera lo que le da sentido a las obras. Luis Manuel Otero se refería a su propio

¹⁰³ Fragmento de la descripción de *Yo *no tengo miedo de tanta realidad* presentada junto a la obra en *No somos memoria*

performance *Drapeau o 24h del mes de agosto la bandera como mi segunda piel* realizado en México en 2019, donde convivió con la bandera cubana a toda hora durante un mes: se bañan juntos, duermen juntos, comían juntos, paseaban juntos, bajo el hashtag “la bandera es de todos”. La motivación inicial de este performance fue la aprobación en noviembre de 2018 del decreto-ley 349 donde “se considera una contravención el uso de símbolos patrios que contravengan la legislación vigente” según el artículo 3.1. La ambigüedad del decreto permitía al Estado decidir quién y cómo utilizar la bandera, apropiándose el Partido Único a través de recursos legales de los símbolos nacionales. Debido a su performance Luis Manuel estuvo 13 días preso en marzo de 2020 y logró salir de la cárcel por la presión internacional de la comunidad artística cubana.

El encuentro de los artistas Luis Manuel Otero, Maykel Osorbo y Elyla a través de sus performance fue nuevamente una oportunidad de rebote de los efectos de las relaciones totales entre Partidos Únicos. Los tres artistas habían sufrido represión por la relación que establecían con los símbolos de las revoluciones míticas. Ahora la bandera sandinista regresaba transmutada, trans, a La Habana para ser vista por los artistas que también intentaban regresar la bandera cubana a la nación, una no exclusivamente representante del Estado/Partido. Esta escena de encuentro en su condición recursiva condensa décadas de reflejos distorsionados entre ambas naciones: la bandera sandinista copia de la bandera del movimiento 26 de julio de la revolución cubana, estrategias legislativas y represivas para enfrentar a la disidencia como enemigo de Estado intercambiadas en asesoramiento militar y político entre Partidos Únicos y finalmente artistas en disputa simbólica, una exiliada, el otro preso por el uso indebido del símbolo nacional. La grabación de esta conversación fue borrada de mi móvil por la policía durante la detención del 27 de enero de 2021 en continuidad de rebotes totalitarios, no obstante unos días después logré hablar con Elyla y contarle del diálogo entre Luis Manuel y Maykel frente a sus performance.

W. J. T Mitchell en su libro *Qué quieren las imágenes* propone realizar una exposición de imágenes ofensivas: “Sería una ocasión para educar a la gente sobre las historias de la degradación humana, de explotación y deshumanización que tan a menudo acechan en el fondo de las imágenes ofensivas” (185). *No somos memoria* fue una exposición de imágenes ofensivas, el ofendido era el Partido Único y el desafío al control total. *No somos memoria*

permite pensar en los efectos de saberse ofensor y en la reacción del ofendido, sabiendo que esta sería violenta no solo contra la imagen sino contra el productor de la misma.

Mitchell nos propone pensar en la imagen ofensiva inevitablemente ligada a la necesidad del ofensor de agredirla, ocultarla o desfigurarla, asumiendo una visión mágica de la imagen, que la convierte directamente en lo que representa y siente lo que se le hace físicamente (165). “Lejos de desmitificarlas en la era moderna, las imágenes son uno de los últimos bastiones del pensamiento mágico y, por tanto, una de las cosas más difíciles de regular con leyes y con políticas racionalmente construidas” (166).

La imagen ofensiva y su productor son agredidos por los funcionarios de Estado aún con más pasión que la invertida por el artista/ofensor, como si se tratara de un objeto animado. En su libro *Defacement: Public Secrecy and the Labor of the Negative* (1999), al antropólogo Michael Taussig le interesa pensar en la acción del ofendido y la desfiguración de la imagen/objeto como un acto mucho más poderoso y enérgico que la propia sacralización:

Alrededor mío no hay sacrificio, ni mucha pasión por las cosas sagradas. El desencanto del mundo todavía me parece un hecho en gran medida consumado. Quizás sea mejor pensar en los que existe ahora como en formas nuevas apagadas pero poderosas, especialmente –y esta es mi preocupación central- en sus formas “negativas” como profanación. (Taussig 1999, 13)

Coindicen Mitchell y Taussig en que en la relación mágica del ofendido con la imagen a ser desfigurada anula su carácter de representación, entrando en una suspensión de la ficción para pasar a un mimetismo mágico-religioso que convierte al productor de la imagen en culpable de traer a la vida una “realidad” intolerable.

Sin embargo, aquí la capacidad ofensiva de la imagen es proporcional a la capacidad curativa de la imagen. El antropólogo Tarek Elhaik (2017) propone pasar de un entendimiento semiótico de la imagen a uno sintomatológico, la imagen como síntoma, una mutación que permite remediar las constelaciones conceptuales de la nación “las imagen-incurables” para pasar a escenas de curación “imágenes de pensamiento”. La imagen en su dimensión clínica se hace mucho más efectiva para romper la linealidad histórica de la imagen-incurable de la nación; para cubanos y nicaragüenses la de la revolución.

La obra de arte aquí es imagen crítica, adquiere el estatus de imagen pathos, síntoma, imagen clínica que intenta reconfigurar aquella intransigente, inamovible, la imagen-incurable. La imagen clínica trastoca al funcionario estatal y por tanto es atacada, borrada, alcanzando una dimensión mágica que incapacita su dimensión curable.

2.4.10. La herencia del terror

La última obra del recorrido fue presentada en el pasillo de la cocina *Monumento* (2019) del artista Félix Carril es la video documentación de una intervención en Xolotlán, lago de Managua. *Monumento* fue producida como parte del proyecto curatorial Adoquinazo realizado en el 2019 en Managua, uno de los primeros proyectos curatoriales realizados después de abril de 2018. Se trata de un adoquín pintado de azul y blanco en un intento de mimetización cielo y bandera nacional -colores representantes de la oposición al gobierno de Ortega- colocado a la orilla del lago de Managua, un lugar para la repetición del trauma. A Xolotlán han sido lanzados cadáveres resultantes de las contiendas nacionales desde la lucha contra la dictadora de Somoza, los últimos cuerpos encontrados fueron víctimas de la represión de las manifestaciones de 2018, pasando el Partido sandinista de víctima a victimario.

La herencia del terror y la colindancia de eventos que lo sostienen es contenida en el lago de Managua como lugar recurrente, recursivo: la escena de encuentro de los cadáveres torturados, laguna volcánica depositaría de cuerpos secretados. El monumento-adoquín colocado por Félix Carril en el lago volcánico de Managua Xolotlán quiere curar imágenes repetidas, difíciles de espantar. El adoquín-monumento es una imagen que condensa la herencia de varias generaciones de cadáveres flotantes, cadáveres de bandos opuestos que una vez en el lago volcánico son una sola familia, de una misma especie, aquella que debe ser recordada, curada y sepultada por un monumento-adoquín. El adoquín azul y blanco aglomera los cadáveres flotantes llenos de agua volcánica, permite al heredero Félix Carril abandonar la casería a ciegas de cuerpos volcánicos, cuerpos mutantes, cuerpos agua, especie autóctona del lago volcán cadáver.

Los elementos múltiples que una exposición implican: pie de obras, textos explicativos, proyecciones, audio, dibujos, diagramas, son fundamentales para pensar en la producción de conocimiento y significado de forma no lineal. Así, la imagen es ubicada como elemento de emplazamiento ante el miedo, el terror heredado, el terror compartido. Los performance, instalaciones, intervenciones, videos reflexivos de los artistas contemporáneos nicaragüenses post 2018 condensan la ruptura de unas relaciones y comienzan una nueva, posiblemente atrofiada desde su nacimiento. Son el intento de lidiar con un trauma, estas obras no son descripciones, son imágenes disruptivas, imágenes caos que sedimentan e intentan producir tierra firme porque ahondan precisamente en lo no dicho.

Fragmento de textos enviados a los artistas nicaragüenses después de la inauguración:

Organizamos la muestra con el temor de que pudiera ser cerrar por la Seguridad del Estado utilizando la cuarentena como justificación. Unos días antes de abrir la exhibición empezó la fase 1 que implicaba medidas más restrictivas, incluyendo la prohibición de agrupaciones de personas. No habíamos hecho divulgación alguna del evento así que pudimos organizar las visitas durante dos días -13 y 14 de enero- por horarios -11am, 1pm, 3pm, 5pm-. Solviég se encargó de escribir a los colegas del 27N, que incluye varios gremios, cine, teatro, prensa, espacios independientes, artes visuales y a los amigos del Movimiento San Isidro. Decidí invitar a artistas interesados en intervenir Pánico 1 y Pánico 2 el primer día en la mañana para que quedaran listos para ser entregados más tarde. Sin embargo, cada uno por separado asumió que los fanzines intervenidos serían devueltos a los artistas nicaragüenses que participaban en la exposición. La mayoría escribió o censuró lo escrito en Pánico asumiendo el papel del Estado, otros agradecieron, explicaron contextos.

2.5. Save place: Arte para no ser visto.

A *No somos memoria* fue el periodista Edgar Ariel de la revista Cultural *Rialta*, el periodista Mauricio Mendoza del periódico *Diario de Cuba* y la periodista Luz Escobar del periódico *14ymedio*, los tres medios independientes del Estado. Edgar Ariel redactó la nota “No somos memoria: muestra de artistas nicaragüenses en La Habana”¹⁰⁴ publicada el 15 de enero de 2021 justo el día de la inauguración de la exposición. Por su lado el periodista

¹⁰⁴ <https://rialta.org/no-somos-memoria-artistas-nicaraguenses-la-habana/> [consultada el 4 de julio de 2023]

Mauricio Mendoza publicó el 16 de enero en Diario de Cuba “La artista visual Celia González genera un diálogo entre el arte político cubano y nicaragüense”¹⁰⁵ y La periodista Luz Escobar publicó la entrevista que me realizara como curadora de la exposición “En Cuba, la generación de nuestros padres se derrumba” el 30 de enero de 2021.

La publicación de estas notas me parecían fundamentan para alcanzar también a la escena cubana fuera de la isla y producir una reflexión sobre la muestra en el contexto político y cultural del momento. Sin embargo, implicaba un conflicto, eran textos muy explícitos en su posición política y había prometido discreción a los artistas nicaragüenses. Por ejemplo, en la entrevista realizada por Luz Escobar declaré:

Las obras habría que explicarlas una por una porque responden a relaciones afectivas con el contexto nicaragüense. Me parece muy interesante que las manifestaciones de 2018 implicaron repensar el símbolo. Usaron las consignas del sandinismo contra el sandinismo, como el adoquín, la bandera, los árboles de la vida o la propaganda con Hugo Chávez en neones.¹⁰⁶

Yo no coordiné estas publicaciones pero tampoco negué la posibilidad de que surgieran, enseguida informé a todos de la publicación preguntando qué les parecía. Rápidamente comenzó una discusión sobre qué postura asumir ante la divulgación por medios no estatales altamente estigmatizados por el Estado cubano de obras que pudieran resultar comprometedoras.

Flores de la Guerra y Elyla postearon en sus redes sociales ambas notas de prensa. Por otro lado, otros artistas me pidieron que intentara que el resto no divulgara las notas de presa y que por favor retirar sus nombres de toda publicación. Félix Flores, Elyla y Milena me enviaron mensajes reflexionando sobre la contradicción que implicaba el deseo de promover sus obras y el miedo al hacerlo, para ellos no era un problema nuevo y habían decidido asumir el riesgo¹⁰⁷. Finalmente el consenso del conjunto de artistas fue no postear por

¹⁰⁵ https://diariodecuba.com/cultura/1610793092_28071.html [consultada el 4 de julio de 2023]

¹⁰⁶ Entrevista de Luz Escobar a mí como curadora de *No somos memoria* “En Cuba, la generación de nuestros padres se derrumba” https://www.14ymedio.com/entrevista/entrevista-Celia-Gonzalez_0_3030296948.html [consultada el 4 de julio de 2023]

¹⁰⁷ Elyla, Félix Carril y Flores de la Guerra me escribieron por whatsapp sus posiciones sobre la divulgación de las notas de prensa pero estos mensajes fueron borrados de mi teléfono por la policía

seguridad y a la vez no impedir que sus nombres y las imágenes de sus obras fueran divulgadas por los medios no estatales en Cuba. Mensaje de Milena García a través de menssager del 17 de enero de 2021:

Yo no he compartido igual por la seguridad de los y las demás. Comprendo la preocupación. Es como un dilema neurótico, accedemos a participar porque queremos, porque nos conviene pero a la vez hay miedo porque pueden haber represalias y acá las aplican según el cliente digamos, nunca es parejo, se enseñan con quienes tienen menos redes, menos apoyo, o con quienes ellos consideran traidores. Yo desde que acepto participar asumo que todo el mundo se dará cuenta, salga o no salga en los medios. Hasta cierto punto creo que la visibilidad puede acarrear eventualmente algún tipo de beneficio en cuanto a protección. Pero siempre hay diferentes puntos de vista, hemos tenido esas discusiones en Espira ya. Yo estoy muy contenta por haber participado, poder compartir mis piezas y agradezco el interés en lo que hago, prefiero arrepentirme de haberlo hecho que de no haberlo hecho.¹⁰⁸

En el mensaje de Milena están las palabras miedo, traición, participación, visibilidad, protección, arrepentimiento, represalias. Participar en *No somos memoria* conllevó una discusión acerca del miedo a las posibles represalias por traición y la posición más adecuada para protegerse sin perder visibilidad. Esta discusión deriva principalmente en dos posiciones: participar sin dejar claras las autorías, sin promoción, invitando a un público controlado y realizando las muestras en espacios privados o por otro lado, participar asumiendo que los niveles de visibilidad no son controlables.

Había que elegir entre hacer obras para no ser vistas –o ser vistas por un gremio muy reducido- y asumir el riesgo a la represión de Estado. De esta forma el miedo comienza a ser parte de la práctica artística en sí, la obra es producida a pesar de saberse hecha para no ser vista. El artista incorpora el miedo como una condición inevitable ante la posible represión de Estado porque, como aclara Milena García, la represión es arbitraria y la condición de enemigo lo es también. En muchos casos eres responsable no solo de ti sino de un grupo de colegas, por tanto incluso cuando consideras que exponerse es la mejor opción para ganar protección el artista debe escoger lo que el grupo al que pertenece momentáneamente

política cubana el 27 de enero de 2021. Precisamente datos valiosos para pensar en la relación entre miedo y práctica artística fueron destruidos por agentes del Estado.

¹⁰⁸ Entrevista Milena García vía online, noviembre de 2020, Ciudad de México-Managua.

decida. También yo como curadora decidí divulgar lo menos posibles las notas de prensa sobre *No somos memoria*. Borré las etiquetas en redes sociales a los artistas nicaragüenses y escribí a cada artista participante preguntando su opinión sobre la divulgación o no de las notas, a la vez que comunicando que algunos de ellos preferían mantenerse bajo perfil.

2.6. Difamar-Repudiar-Borrar.

El 14 de enero, último día de exhibición de *Nos somos memoria*, a las 8pm ya estaba en casa, estaba establecido un toque de queda así que no había opción. A esa hora comienza el Noticiero Nacional de Televisión en horario estelar, mi padre un señor de 83 años lo sigue a diario. Viendo la televisión en casa con mi padre me sorprende y me causa una risa burlesca el esquema que presentaba el periodista Humberto López, como comentarista de noticias nacionales, en el que había dividido a los contrarrevolucionarios en dos categorías: repulsivos y menos repulsivos. En el primer grupo todos los activistas, artistas o intelectuales incluidos eran negros y ya los medios de comunicación estatales -NTV, periódico Granma, el programa de la televisión Mesa Redonda y otros- se habían encargado de estigmatizarlos sistemáticamente. En ese grupo estaban: Luis Manuel Otero, Maykel Osorbo, Denis Solis, Berta Soler -Líder de las Damas de Blanco: madres y esposas de presos políticos-, José Daniel Ferrer -Líder de la Unión Patriótica de Cuba (UNPACU).

En el segundo grupo habían reunido artistas, activistas e intelectuales más difíciles de estigmatizar por su posición social: artistas blancos, graduados universitarios, con carreras de reconocimiento internacional, entre ellos estaba la artista Tania Bruguera y el escritor y periodista Carlos Manuel Álvarez. La división y exposición pública de estas personas era explícitamente racista y clasista, muchos eran colegas cercanos, con quienes me había estado reuniendo en esos días de enero. Además de ser estigmatizados como contrarrevolucionarios, etiqueta suficientemente problemática, eran divididos en grupos. Ello no era un intento de aminorar la importancia de los “menos repulsivos” sino de advertir que aquellos eran iguales a los primeros.

Los menos repulsivos eran una nueva forma de contrarrevolucionario y había que aprender a identificarlos, se trataba de un comentario televisivo en el noticiero nacional

horario estelar para advertir a la población que no debía entrar en empatía con estos nuevos actores blancos y elocuentes que lograban publicar en medios internacionales. En ese momento estaba comenzando la campaña de estigmatización de este grupo, una campaña que tomó fuerza en los siguientes meses del año 2021 con programas dedicados exclusivamente a Tania Bruguera, Anamely Ramos y Camila Lobón, por ejemplo.

Aquella noche frente al televisor con mi padre tomé fotos de la pantalla mientras aparecían los diagramas como parte de mi trabajo de campo. El 27 de enero esas fotos fueron borradas de mi teléfono por la policía política junta al resto de la información que contenía el dispositivo. Sobre aquella detención del 27 de enero escribí y publiqué mi testimonio de forma inmediata en la revista cultural *Hypermedia*. Sin embargo, aquel texto no se detiene en el acto de borrar y seguramente copiar la información de todos los móviles de los detenidos. Ahora con la distancia intento comprender el sentido del borramiento y posiblemente apropiación de información por la policía política. La primera consecuencia, por supuesto, es la pérdida de material importante para escribir ahora este capítulo de mi tesis. Aquí, la escritura es un espacio de reflexión sobre la producción de relaciones entre artistas cubanos y nicaragüenses sin la intervención del Estado. Es precisamente el Estado, no simplemente la policía sino el Ministerio del Interior, quien se apropió con violencia y de forma totalmente ilegal de las imágenes, textos y sonidos, evidencias de ese intento de relacionamiento no estatal. El borramiento de imágenes ofensivas por el ofendido en un acto de agresión hacia las imágenes y hacia los productores de esta.

El Estado destruyó parte de la evidencia a ser compartida y analizada de relaciones no estatales entre la escena del arte nicaragüense y cubana. Esto ocurre en el contexto de la activación de la comunidad artística en solidaridad ante la represión por la demanda de derechos cívicos. Ha sido fundamental la desactivación de cualquier posible relación gremial no conformada por el propio Estado. La autonomía no es admisible, en este caso se trataba de la misma comunidad artística organizada bajo el nombre 27N y MSI que había sido enlazada momentáneamente con el gremio de artistas nicaragüenses y el grupo X-Mácula.

La policía política que nos detuvo e interrogó no estaba interesada de forma explícita en *No somos memoria*, esa muestra de arte no era una prioridad. Una exhibición en un espacio privado generalmente es visitada por un espectadores gremiales, es por tanto una situación contrala. Mientras que la manifestación en el espacio público es inadmisibile, el espacio público es del Estado, las manifestaciones no están autorizadas, aunque legalmente tampoco están prohibidas.

Aunque la policía política intervino rápidamente la represión a la manifestación del 27 de enero fue viral en medios y redes cubanas. En un acto de compensación de la divulgación de la información la TV nacional en el Noticiero Nacional Estelar de esa misma noche publicó la lista de nombres de los participantes, incluyendo el mío, para desacreditarlos y estigmatizarlos, sobre todo ante la familia. Puedo considerar que el borramiento de la información sobre la exposición fue casual, coincidió con mi participación en un acontecimiento aún más significativo para la policía política. Sin embargo, quienes fuimos arrestados el 27 de enero habíamos sido público, organizadores o periodistas en *No somos memoria*. Muchos de los nombres publicados aquella noche en la televisión nacional eran los de colegas que se sumaron a la empresa de montar e inaugurar una exposición de arte nicaragüense en el contexto de una crisis sanitaria y con un alza de la represión de Estado.

Ahora escribo con las imágenes y grabaciones que pude rescatar y mis notas de diario de campo. El Estado nicaragüenses y cubano coinciden en las estrategias de limpieza, “La Operación Limpieza” de la madrugada del 19 de julio de 2018 en Managua dirigida a borrar vestigios de meses de rebeldía nacional y los constantes actos de intervención en los móviles por el Estado cubano, sobre todo desde 2020, sistematizan el acto de borramiento necesario para sostener una retórica estatal de apoyo incondicional al Partido Único. Se trata de construcción de una historia integral, hierática, ordenada que no debe ser interrumpida por narraciones fragmentadas, estresadas -volviendo a Gavin Smith (2009) sobre la memoria ante el terror-. Las obras expuestas en *No somos memoria* y el evento en sí mismo también corrieron el riesgo de ser borradas al ser parte de la irrupción de la retórica hierática. Ahora los artistas han decidido no exponerlas a esa posibilidad y han limitado su exhibición ante el deseo de hablar y el miedo a hacerlo.

2.7. Relaciones destotalizantes.

Las obras mostradas en *No Somos memoria* registran más que intervenir en la situación política proponiendo un evento, acción o práctica participativa, por ejemplo, están interesadas en producir un documento que habite el espacio entre el evento revolucionario y el contrarrevolucionario, entre el ser militante y el disidente. En el atrevimiento de proponer una disolución del binarismo de la imagen revolucionaria y su contrario es que se encuentra el potencial ofensivo de estas obras ante el Partido Único. A la vez que es el propio Estado y las consecuencias de la violencia sistemática, el terror histórico, colindante, heredado, el protagonista en las obras.

Al mismo tiempo, la práctica curatorial en *No somos memoria* habilita la oportunidad de establecer escenas de encuentro recursivas, formas de relacionamiento no estatales, teniendo a estas obras no contrarrevolucionarias, no revolucionarias como dispositivos protagónicos para comenzar la conversación entre artista nicaragüense y artista cubano en situación contingente y fuera del control del Partido Único. Es en sí misma la práctica curatorial un desafío al orden totalitario sostenido en la división entre militantes y contrarrevolucionarios. “Todo totalitarismo es, pues, un maniqueísmo que divide el mundo en dos partes mutuamente excluyentes, los buenos y los malos, y que se fija como objetivo la aniquilación de estos últimos” (Todorov 2002, 46). Los artistas nicaragüenses expuestos y los cubanos público éramos hijos de los fundadores del Partido Único, habíamos sido criados para repudiar al otro político, a la “contra”, al “gusano”. Ahora nos preguntábamos sobre las consecuencias de aquella división a través de la producción de obras y de la práctica curatorial como una oportunidad para la producción de encuentros recursivos.

En su ensayo *Necropolítica* (2011) el filósofo camerunés Achille Mbembe establece el concepto necropolítica para pensar en la administración de la muerte, en la división de la población entre quienes tienen el derecho a vivir y aquellos que deben morir. La estricta división entre revolucionarios y contrarrevolucionario, los últimos sometidos a la muerte social, muerte física o cárcel atraviesa las prácticas artística y curatorial en *No somos memoria*. La solicitud por parte de los artistas nicaragüenses de la utilización de seudónimos en esta investigación, la reducción del público de la exposición a solo personas de confianza,

la anulación de promoción y divulgación posterior, la pérdida de muchas de las imágenes de la exposición debido a la violencia policial hablan de la condición necropolítica de la vida en Cuba y Nicaragua.

El terror como detonador de estas obras y al mismo tiempo como regulador del evento mismo es parte intrínseca del totalitarismo, estrategia fundamental del Partido Único para sostenerse en el control total: “El terror no es una característica facultativa de los Estados totalitarios, forma parte de su mismo fundamento” (Todorov 2002, 46).

Aquí los artistas acuden a estrategias de invisibilización, conscientes de que el único papel aceptable ante el Partido Único es reproducir la realidad inamovible, estable, heroica que demandan los lineamientos estatales, la historia integral. Es así que la práctica curatorial en *No somos memoria* fue una oportunidad para propiciar una escena de encuentro problemática y producir una descripción etnográfica que permitiera reflexionar sobre el lugar de los artistas, el arte y la curaduría ante la división necropolítica de la población y el atrevimiento a producir formas de relaciones no estatales.

Las imágenes de *No somos memoria* fueron borradas por la policía política el 27 de enero de 2021 en un nuevo acto de desfiguración con una dimensión mágica-religiosa (Taussig 1999). Sin embargo, la exposición como evento en sí mismo y su dimensión curatorial, propició el encuentro de imágenes de pensamiento asumidas como pacto momentáneo, y posiblemente insostenible, entre artistas cubanos y nicaragüenses en un intento de transmutación de la imagen revolucionaria hacia el experimento de la curación (Elhaik 2017). Un avance hacia un nuevo punto de partida conceptual para la nación: formas de relacionamiento no estatales, una propuesta de relaciones destotalizantes.



20 Movimiento San Isidro 2018 frente a su sede, San Isidro, La Habana. Credits Movimiento San Isidro, Fuente [<https://www.dw.com/es/movimiento-san-isidro-por-qu%C3%A9-hacer-huelga-de-hambre-en-la-habana/a-55726989>]



21 Acuartelados en la sede del Movimiento San Isidro MSI, San Isidro, La Habana, noviembre 2020. Credits Movimiento San Isidro, Fuente [<https://www.dw.com/es/movimiento-san-isidro-por-qu%C3%A9-hacer-huelga-de-hambre-en-la-habana/a-55726989>]



22 Manifestación de los artistas e intelectuales cubanos fuera del Ministerio de Cultura, 27 de noviembre de 2020. Fuente Museo de Arte Moderno (MOMA): <https://www.moma.org/magazine/articles/480>



23 Manifestación fuera del Ministerio de Cultura 27 de noviembre, 2020, La Habana. Fotografía de Luz Escobar, cortesía de Luz Escobar.



24 Reunión de la comunidad 27N en Instituto Hannah Arendt (INSTAR), LA Habana, 2020, fotografía de Reynier Leyva Novo, 2020. Fuente Museo de Arte Moderno (MOMA): [\[https://www.moma.org/magazine/articles/480\]](https://www.moma.org/magazine/articles/480)



25 barricada de adoquines durante las protestas en Managua, Nicaragua, abril 2018. (Foto Prensa Libre: EFE) Fuente: Prensa Libre. [\[https://www.prensalibre.com/internacional/nicaragua-crisis-daniel-ortega-sector-empresarial-convoca-a-marcha-por-la-paz/\]](https://www.prensalibre.com/internacional/nicaragua-crisis-daniel-ortega-sector-empresarial-convoca-a-marcha-por-la-paz/)



26 barricada de adoquines durante las protestas en Masaya, Nicaragua, abril 2018
Fuente La Prensa [<https://www.laprensani.com/2019/07/17/nacionales/2570204-a-un-ano-del-ataque-masaya>]



27 Rotonda Hugo Chavez y árboles de la vida, Managua, Nicaragua, 2018. Creditos AFP. Fuente [<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-43879739>]



28 Derribo y quema de los árboles de la vida durante las manifestaciones de 2018, Nicaragua, Managua Crédito EPA Fuente BBC News [<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-43879739>]



29 Derribo y quema de los árboles de la vida durante las manifestaciones de 2018, Nicaragua, Managua Crédito La Prensa Archivo Fuente La Prensa [<https://www.laprensani.com/2018/10/18/nacionales/2486195-acusan-a-dos-manifestantes-por-supuestamente-derribar-chayopalos-en-managua>]

LNSFNONSLFSOMOSFNSLMEMORIASLFN

Arte contemporáneo nicaragüense en La Habana

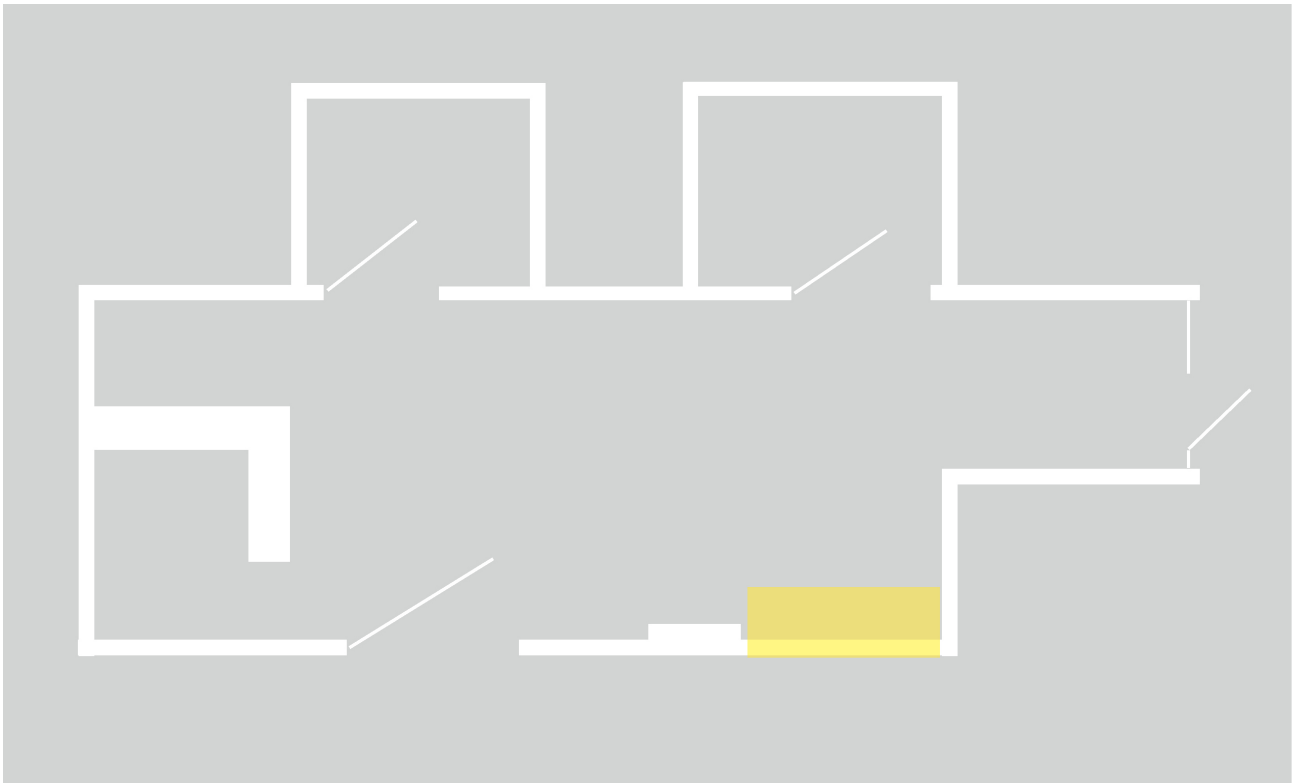


Alejandro de la Guerra · Darling López · Dariana Valenzuela · Elyla
Federico Alvarado · María Félix Morales · Milena García · Moisés Mora
Norlan Gutierrez · Patricia Belli · Xmacula



15 de enero de 2021
7:00 pm

30. Cárter de la exposición *No somos memoria*, ilustrado por la artista cubana Camila Lobón, créditos de la autora.



31. Plano de Avevez Art Space, Sala proyector 1, obras presentadas: *El año que vivimos en resistencia* (2020) de Mateo, *Oración contra dictadura* (2020), *Todo lo grabé* (2018) y *A Leonel Rugama* (2019) de la artistas Milena García, *Meditación* (2020) de Darling López y *ORMU* (2020) de Flores de la Guerra.



32. Vista General No somos memoria, Sala proyector 1 en Avevez Art Space.



33. Vista General No somos memoria, Sala proyector 1 en Avecez Art Space, espectadores: José Luis Aparicio, cineasta y Mauricio Ferrera Font, diseñador e hijo de Solvig Font, créditos de la autora



34. Vista General No somos memoria, Sala proyector 1 en Avecez Art Space, espectadores: Sandra Ceballos, cineasta y Celia Irina González, curadora de la exposición y artista. Créditos de la autora



35. Vista General No somos memoria, Sala proyector 1 en Avevez Art Space, espectadores Katherine Bisquet, poeta (27N). Créditos de la autora.



36. Still de El año que vivimos en resistencia (2020) de Mateo, cortesía del artista.



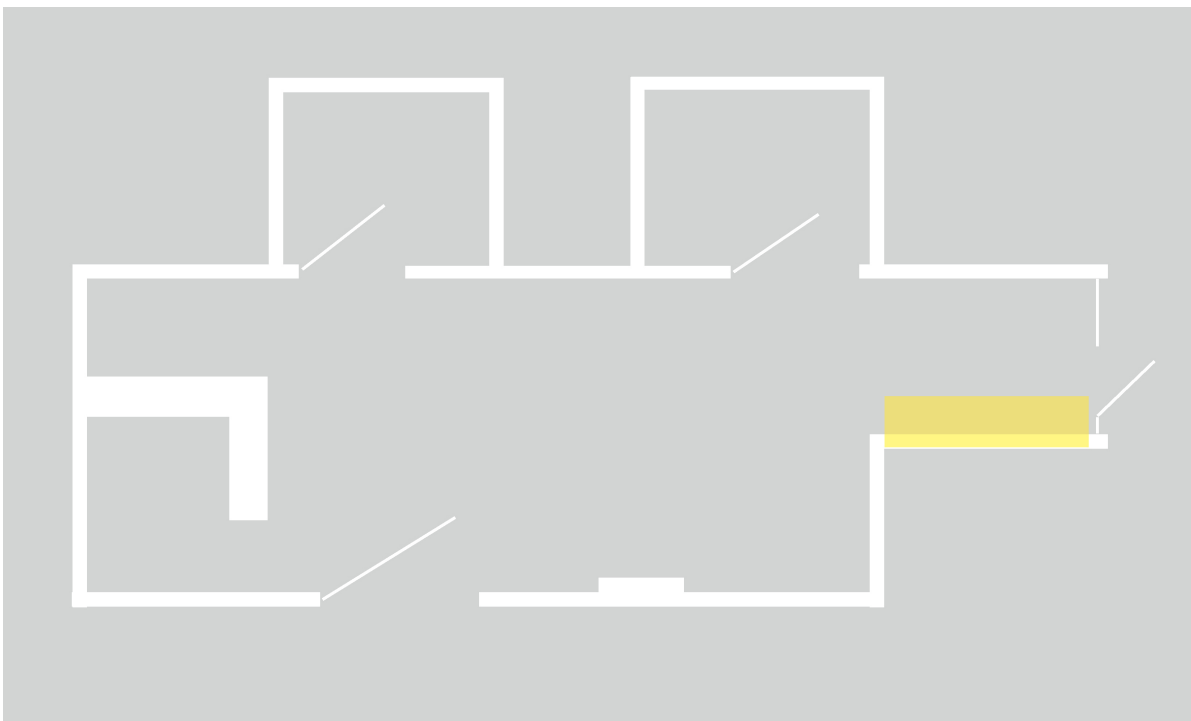
37. Still de *El año que vivimos en resistencia* (2020) de Mateo, cortesía del artista.



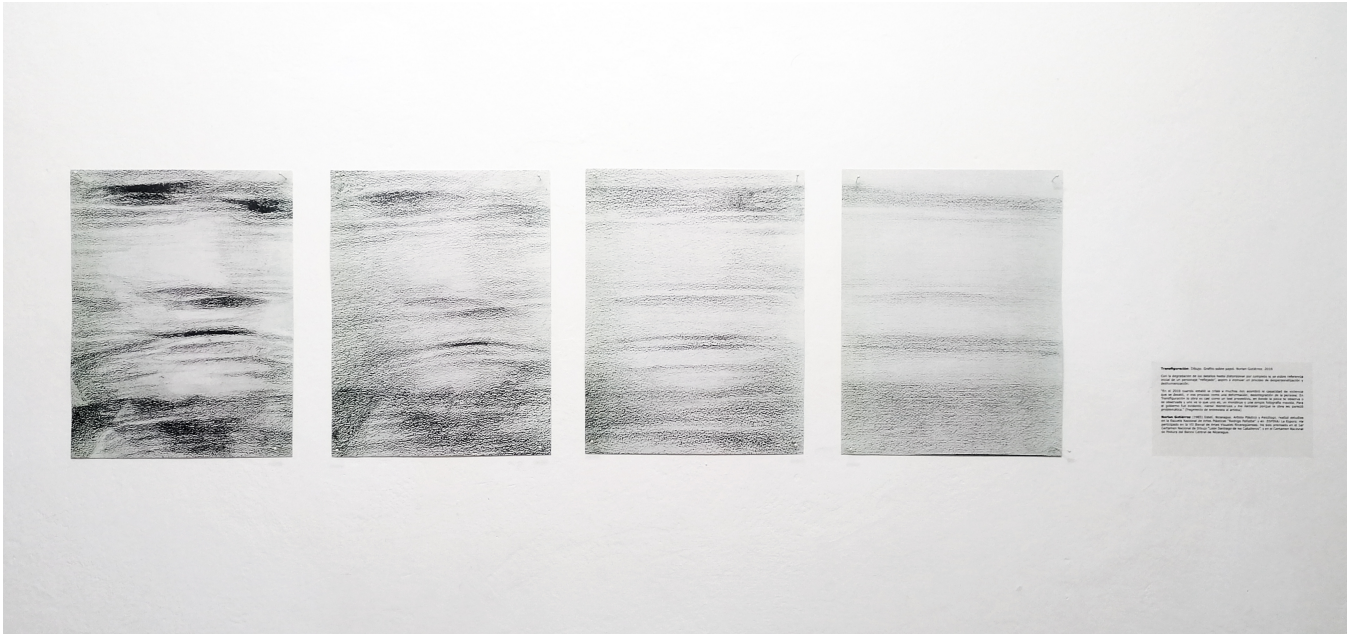
38. Still de *Oración contra dictadura* (2020), Milena García, cortesía del artista.



39. Still de Oración contra dictadura (2020), Milena García, cortesía del artista.



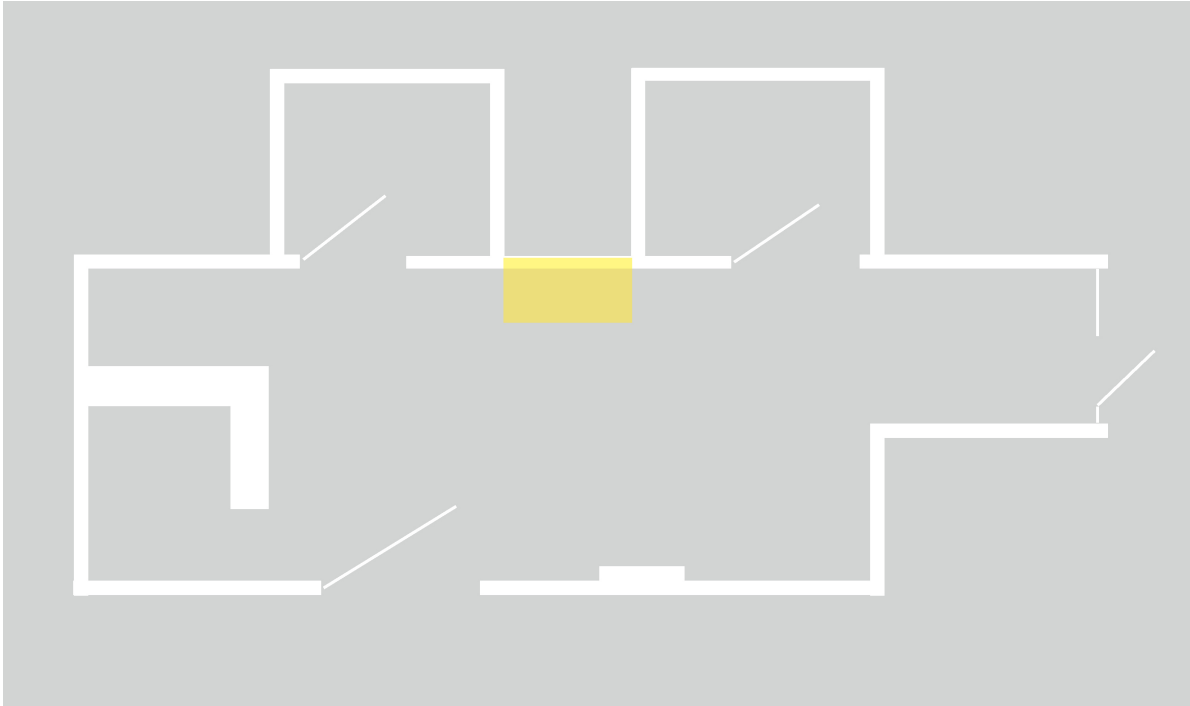
40. Plano de Avevez Art Space, Sala espacio 2, obra presentada Transfiguración de Noel de la Cruz, Créditos de la autora.



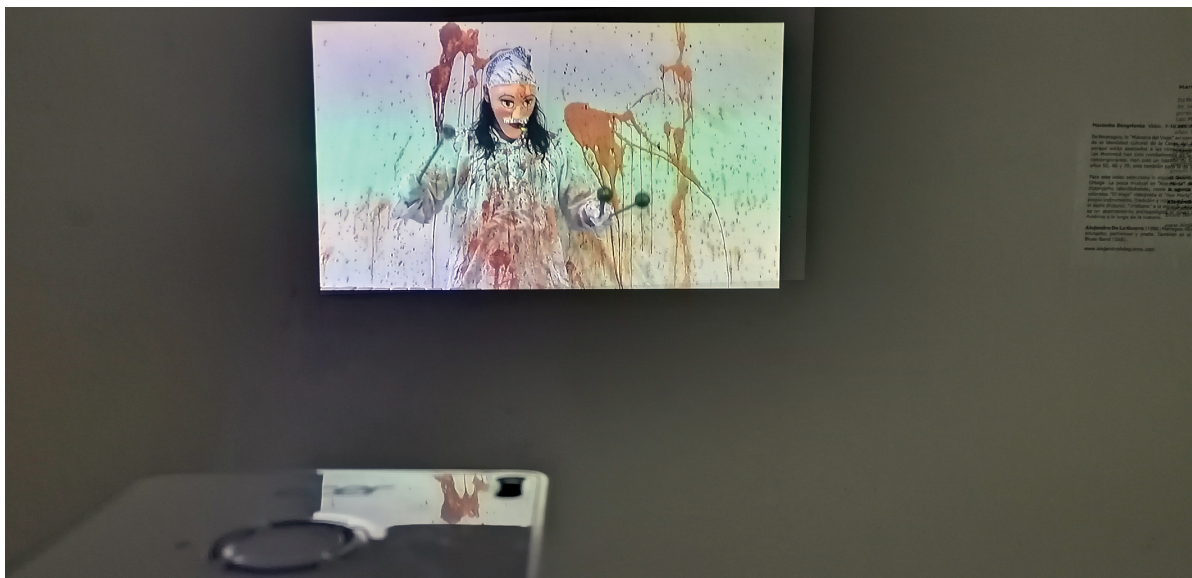
41. Transfiguración de Noel de la Cruz, Créditos de la autora.



42. Sandra Ceballos y Celia Irina González frente a Transfiguración de Noel de la Cruz, Créditos de la autora.



43. Plano de Avevez Art Space, Sala espacio 3, obra presentada Marimba sangrienta, créditos de la autora.



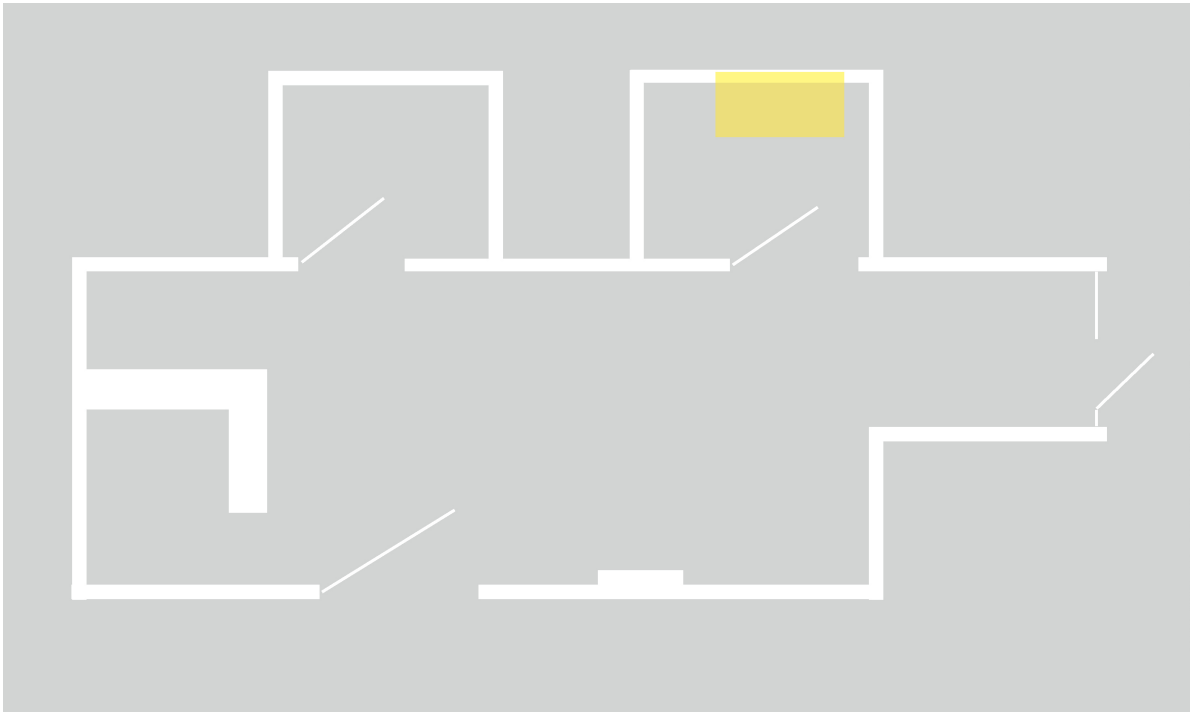
44. Marimba sangrienta (2018), Flores de la Guerra, créditos de la autora.



45. Still de Marimba sangrienta (2018), Flores de la Guerra, cortesía del artista.



46. Solvieg Font frente Marimba sangrienta (2018), Flores de la Guerra, cortesía del artista.



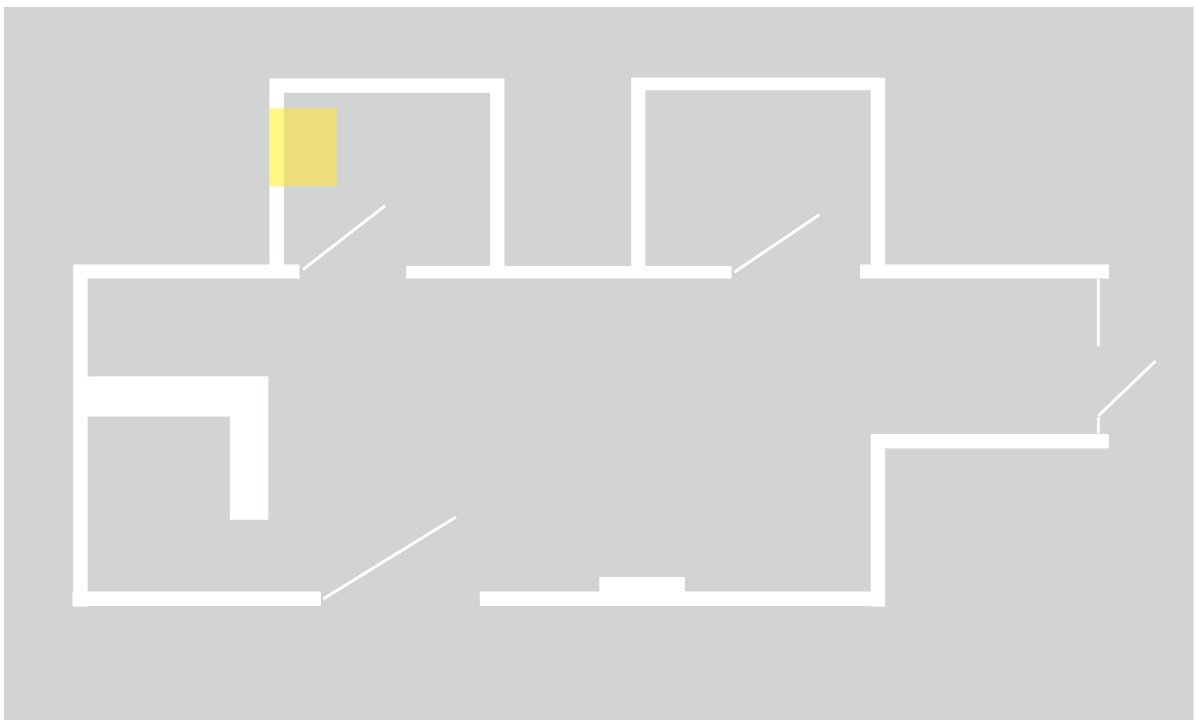
47. Plano de Avevez Art Space, Habitación 1, obra presentada Mordaza de Martha Margarita, créditos de la autora.



48. Mordaza de Martha Margarita, créditos de la autora.



49. Still de Mordaza de Martha Margarita, cortesía de la artista.



50. Plano de Avevez Art Space, Habitación 2, obras presentadas Yo *no tengo miedo de tanta realidad y Ni azul ni blanco ni rojo ni negro, 2018 de Elyla, créditos de la autora.



51. Yo *no tengo miedo de tanta realidad de Elyla, 2018, créditos de la autora.



52. Katherine Bisquet (27N) frente a Ni azul ni blanco ni rojo ni negro de Elyla, 2018, créditos de la autora.



53. Still de Yo *no tengo miedo de tanta realidad de Elyla, 2018, cortesía del artista.

La bandera, un pedazo de tela o cómo resistirse al poder del fetiche

Corresponde a la esfera pública retomar la renuncia a la captura estatal de la nación y sus afectos a través del fetiche; separar el pedazo de tela de la bandera de sus significados y de su identidad sacra, para renunciar al hilo que enhebra la promesa de justicia y la violencia ejercida en su nombre.

Por HILDA LANDROVE - 14 diciembre, 2020 🗨️ 0


 Buscar


Te puede interesar

Homenaje a José Cozer: 80 aniversario

RIALTA STAFF - 28 marzo, 2020

Retornar a La Habana con Guillén Landrián (documental)

JULIO RAMOS - 03 diciembre, 2017

Literatura, pintura, universidad y nación: Lezama Lima en sus inicios

SERGIO UGALDE - 22 junio, 2020

54. Publicación sobre el arresto de Luis Manuel Otero a causa del uso de la bandera en su obra *Drapeau o 24h del mes de agosto la bandera como mi segunda piel* realizado en México en 2019. Fuente Rialta Magazine [<https://rialta.org/la-bandera-un-pedazo-de-tela-o-como-resistir-se-al-poder-del-fetiche/>]

- El artista admite la discusión sobre su iniciativa pero lamenta haber sido insultado personalmente

LUZ ESCOBAR, La Habana | Marzo 25, 2020



Otero Alcántara ha aplazado la subasta a otro momento por determinar.

El artista Luis Manuel Otero Alcántara no realizará por ahora la subasta de la bandera cubana que anunció para este miércoles con la idea de donar el dinero recaudado al Gobierno para ayudar a paliar la crisis provocada por el coronavirus.

Lo dijo este martes el artista en una transmisión en vivo a través de Facebook, un día antes de lo planificado para la obra que generó opiniones muy

TEMAS

- Cuba, Luis Manuel Otero Alcántara

MÁS INFO

- El artista Alcántara vuelve a la polémica al subastar la bandera de su 'performance'
- Los cargos contra Otero Alcántara siguen vigentes pero

base de datos virtuales de fusiones y adquisiciones



CAFECITO INFORMATIVO / YOANI SÁNCHEZ

Cafecito informativo del 10 de agosto de 2023



JUEGOS / 14YMEDIO

Apuestas Deportivas Online: Los Deportes Destacados en las Casas de Apuestas Más Populares



GENERACIÓN Y / YOANI SÁNCHEZ

Del Maleconazo al 11J, el camino de la niñez cívica a la madurez



TECNOLOGÍA / 14YMEDIO

España destaca en infraestructura de Internet frente a sus pares de la UE



DESDE AQUÍ / REINALDO ESCOBAR

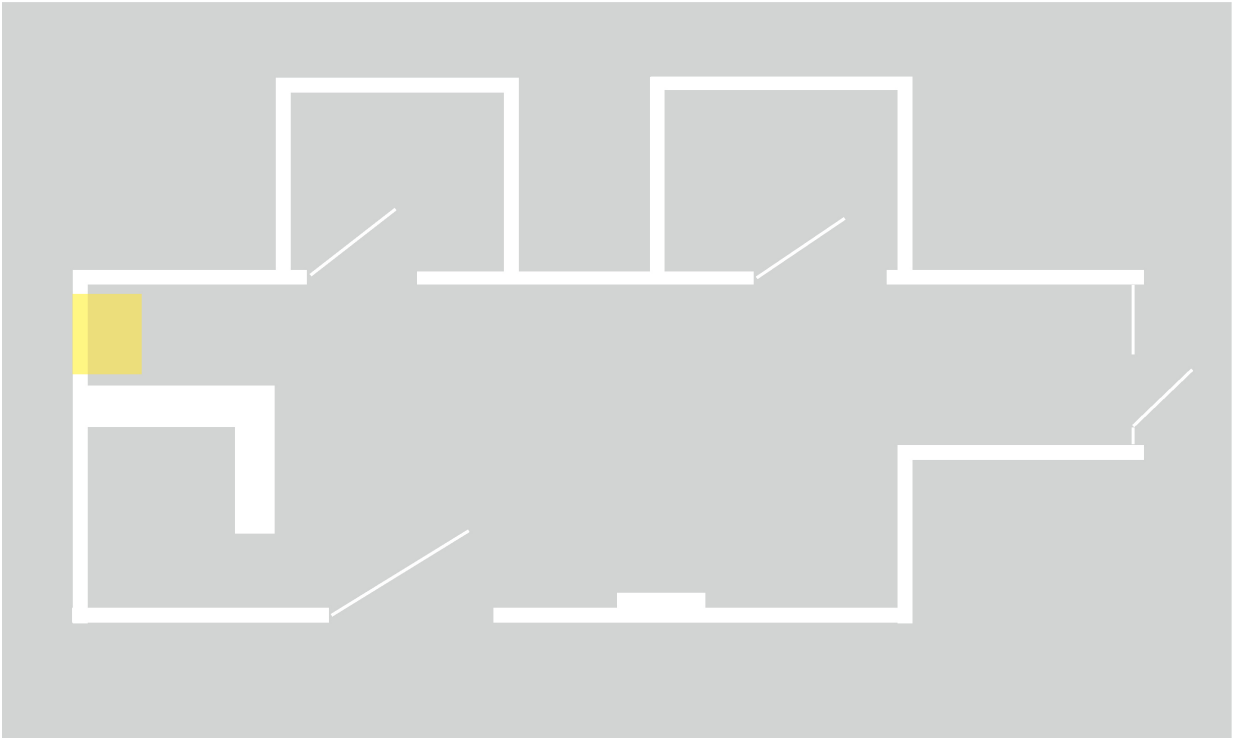
El Vladimiro Roca que conocí



CAJÓN DE SASTRE / BLOG DE LA REDACCIÓN

Nuevos actores económicos en Cuba

55. Publicación sobre el arresto de Luis Manuel Otero a causa del uso de la bandera en su obra *Drapeau o 24h del mes de agosto la bandera como mi segunda piel* realizado en México en 2019. Fuente 14ynmedio [https://www.14ymedio.com/cuba/Alcantara-subasta-bandera-despues-coronavirus_0_2844915489.html]



56. Plano de Avevez Art Space, Pasillo, obra presentada Monumento de Félix Carril, 2018, créditos de la autora.



57. Monumento de Félix Carril, 2018, créditos de la autora.



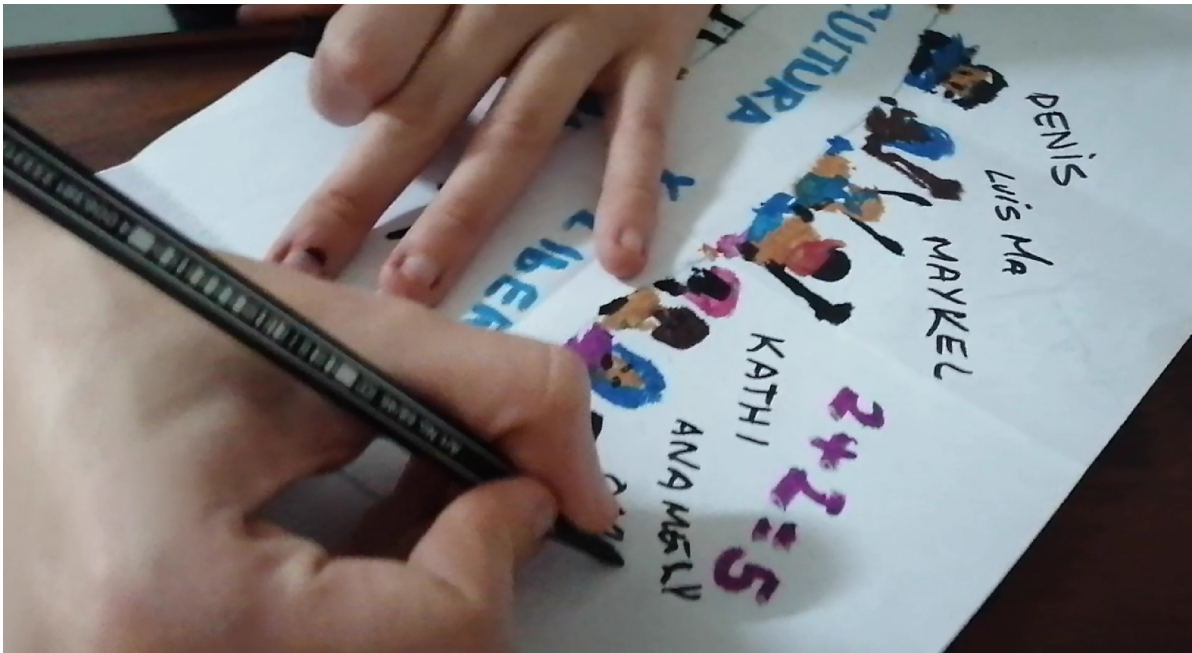
58. Still de Monumento de Félix Carril, 2018, cortesía del autor.



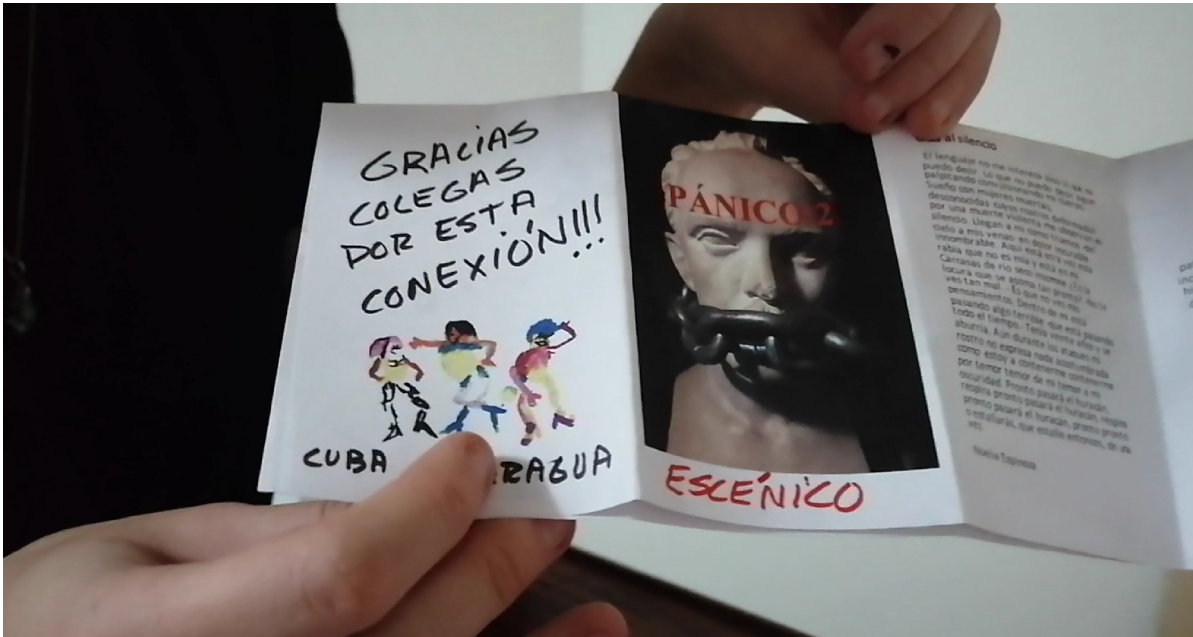
59. Vista General de No Somos Memoria y Fanzines Pánicos listos para ser intervenidos por el público, créditos de la autora.



60. La artista Camila Lobón interviniendo Pánico, créditos de la autora.



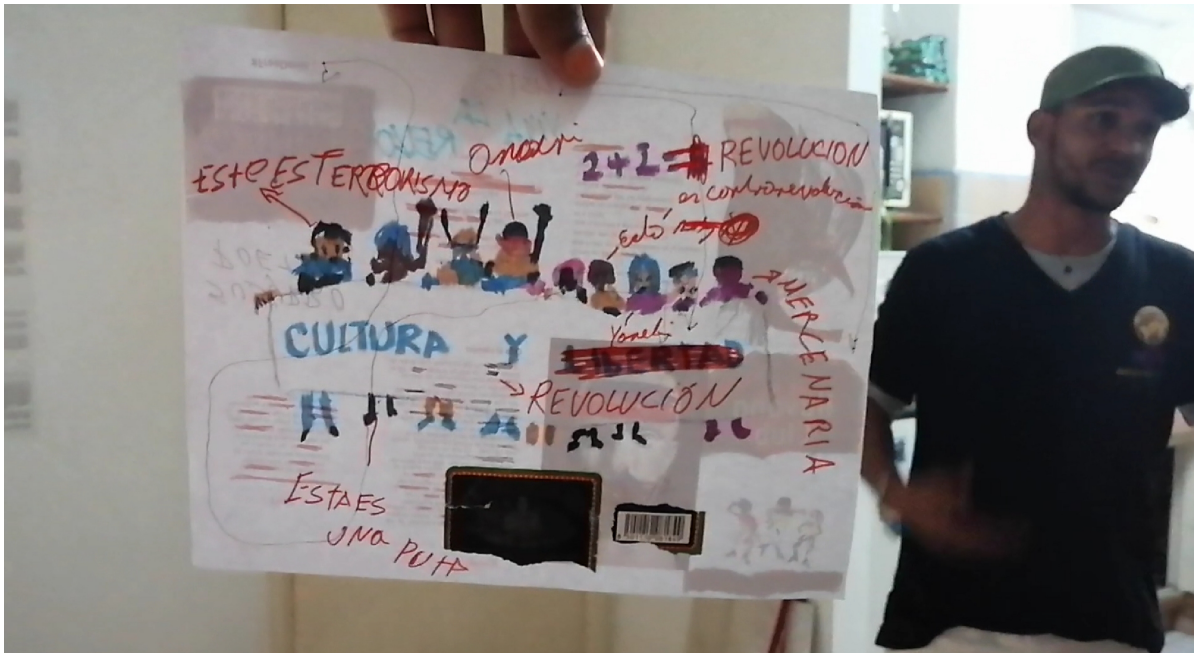
61. La artista Camila Lobón interviniendo Pánico, créditos de la autora.



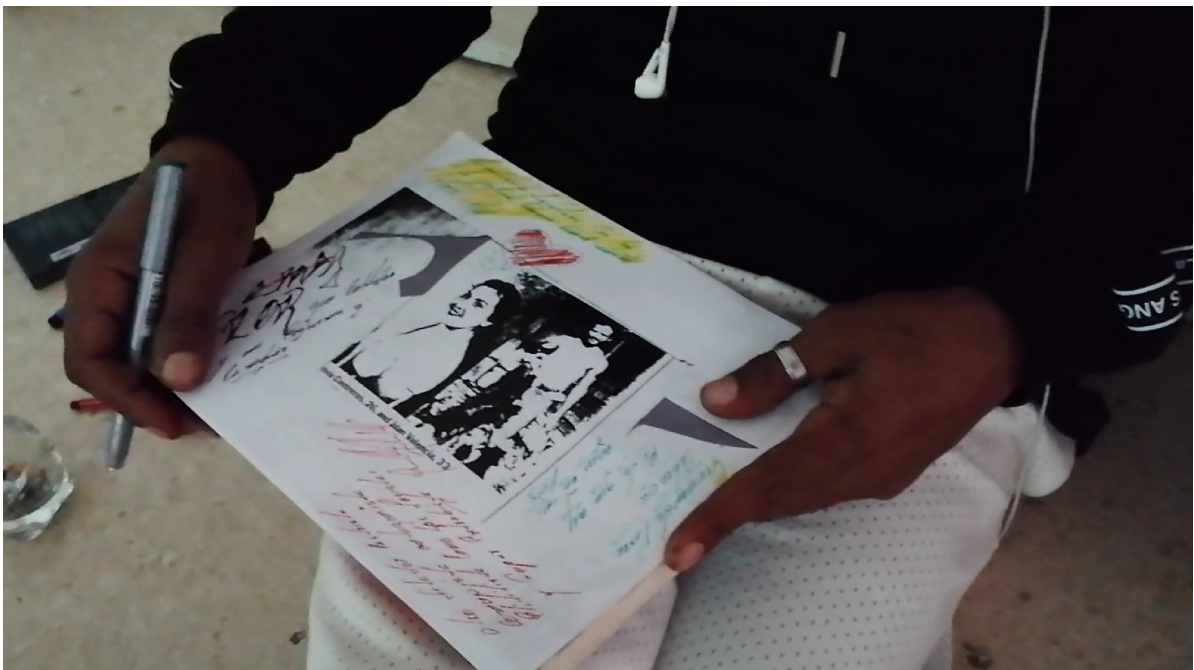
62. La artista Camila Lobón interviniendo Pánico, créditos de la autora.



63. El artista Luis Manuel Otero interviniendo Pánico, créditos de la autora.



64. El artista Luis Manuel Otero interviniendo Pánico, créditos de la autora.



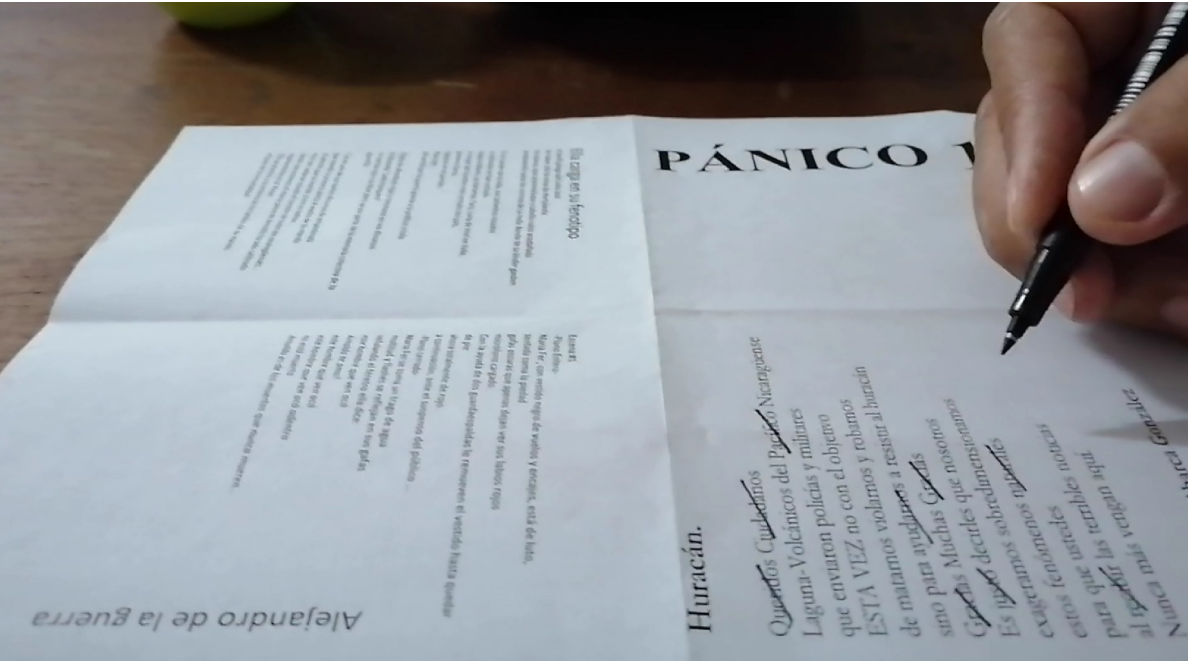
65. El rapero Maykel Osorbo interviniendo Pánico, créditos de la autora.



66. El rapero Maykel Osorbo interviniendo Pánico, créditos de la autora.



67. El artista Henry Eric Hernández interviniendo Pánico, créditos de la autora.



68. El artista Henry Eric Hernández interviniendo Pánico, créditos de la autora.

Huracán.

BOYKA TODO!

~~Queridos Ciudadanos~~

Laguna-Volcánicos del ~~Pacífico~~ Nicaragüense

que enviaron policías y militares

ESTA VEZ no con el objetivo

de matarnos violarnos y robarnos

sino para ~~ayudarnos~~ a resistir al huracán

~~Gracias Muchas Gracias~~

Es ~~justo~~ decirles que nosotros

exageramos sobredimensionamos

estos fenómenos ~~naturales~~

para que ustedes

al ~~recibir~~ las terribles noticias

con una sola cerilla
troncos se encendía

con una sola cerilla

TERRE CODINA. 11 20 MANAGUA

69. El artista Henry Eric Hernández interviniendo Pánico, créditos de la autora.



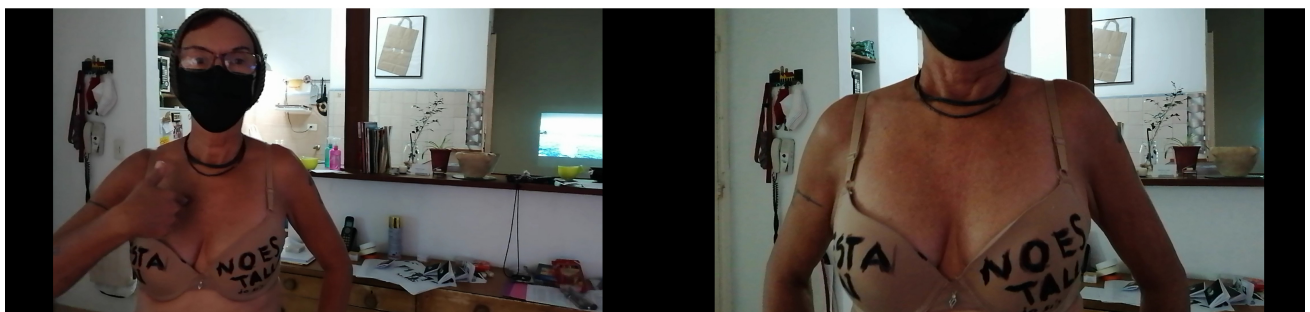
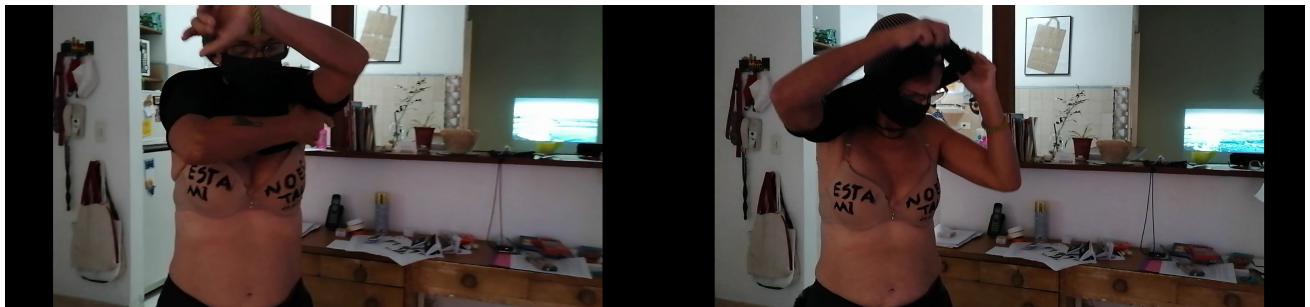
70. El artista Julio Llopiz interviniendo Pánico, créditos de la autora.



71. El artista Julio Llopiz interviniendo Pánico, créditos de la autora.



72. La artista Sandra Ceballos realizando el performance “Esta no es mi talla” en No somos memoria, crédito de la autora.



73. La artista Sandra Ceballos realizando el performance “Esta no es mi talla” en No somos memoria, crédito de la autora.



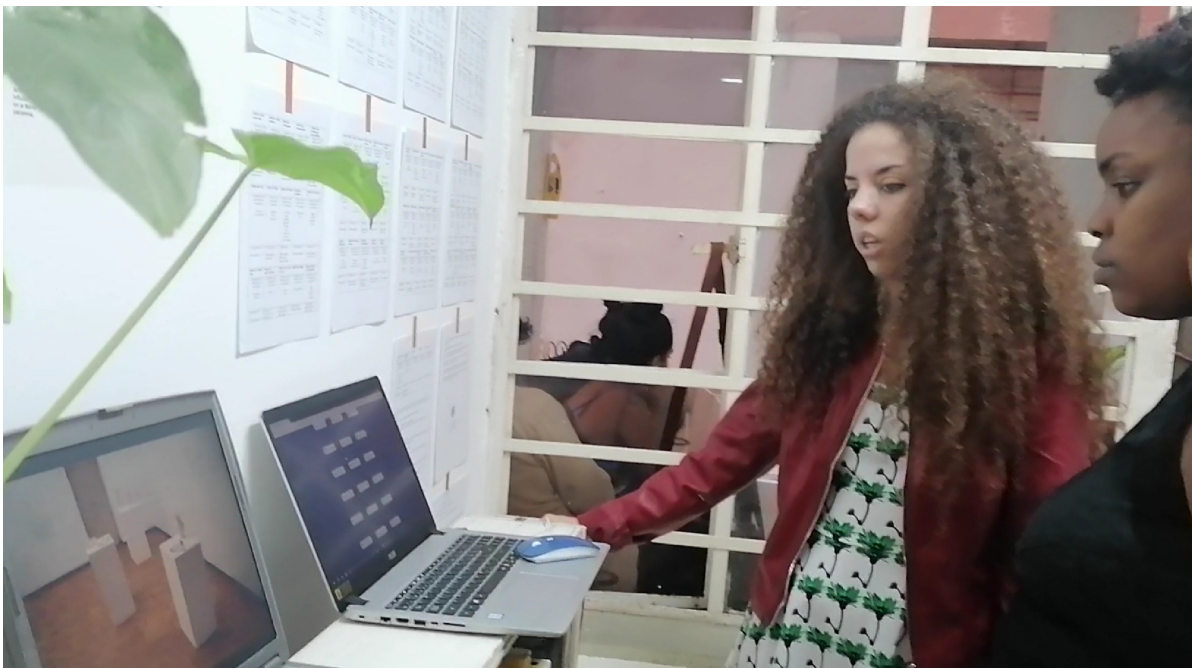
74. La artista Sandra Ceballos realizando el performance “Esta no es mi talla” en No somos memoria, crédito de la autora.



75. Público en No somos memoria, crédito de la autora.



76. Público en No somos memoria, crédito de la autora.



77. Público en No somos memoria, crédito de la autora.

Tercer capítulo

Telaplico, la réplica en las relaciones de intercambio destotalizantes.

En junio de 2021 los artistas nicaragüenses exhibidos en *No somos memoria* en La Habana montaron la exposición *Telaplico* en Managua. La motivación era muy específica, en abril de ese año la policía política había destruido la serie de dibujos *A pesar de ser un niño bueno, yo no conocí a los Reyes Magos* del artista cubano Luis Manuel Otero Alcántara en San Isidro, deteniéndolo con violencia. Los artistas desde Managua activaron una estrategia particular: producir réplicas de las obras destruidas del artista cubano para exponerlas en aquella ciudad. En este capítulo me interesa analizar la réplica como elemento condensador de la escena de encuentro entre artista cubano y nicaragüense a su vez que protagonista de las relaciones de intercambio producidas entre ambos grupos de artistas bajo una situación contingente ¿Qué tipo de relación de intercambio se produce entre artistas nicaragüenses y cubanos ante el Partido Único? ¿Cómo el replicar asumido como estrategia artística y metodología curatorial permite producir relaciones de intercambio y propicia el encuentro bajo una situación contingente?

En el capítulo anterior propuse identificar el intento de producción de relaciones de intercambio entre artistas de Cuba y Nicaragua como una posibilidad distinta a las relaciones impuestas por el Partido Único: Partido Comunista de Cuba (PCC) y Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) denominándolas “formas de relacionamiento no estatales”. En este capítulo sigo avanzando un paso más para pensar en “relaciones destotalizantes”, aunque comencé a esbozar dicha propuesta en las conclusiones del capítulo anterior aquí despliego las conexiones conceptuales que me llevaron a este planteamiento.

Me interesa comprender las prácticas artísticas como operaciones de intercambio y analizarlas a partir de las herramientas conceptuales producidas en el campo antropológico (Sansi 2015), para pensar qué tipo de relación de intercambio se produce entre artistas nicaragüenses y cubanos bajo la imposición totalitaria del Partido Único PCC y FSLN. Intento atender las relaciones que pudieran producir la práctica artística a través de las teorías antropológicas no solamente como anticapitalistas sino como posibilidad antisistémicas.

3.1. Anunciarse amenaza: *A pesar de ser un niño bueno, yo no conocí a los Reyes Magos.*

El 16 de abril de 2021 fue destruida en La Habana por la policía política la serie de acuarelas del artista cubano Luis Manuel Otero *A pesar de ser un niño bueno, yo no conocí a los Reyes Magos*. Desde principios de marzo el artista había anunciado que esta serie era parte de un evento mayor, de una acción -entiéndase acción artística- que culminaría el 4 de abril, día de los niños en Cuba¹⁰⁹. Para ese día Luis Manuel había planeado una fiesta infantil con confituras, regalos y un payaso. Pareciera una acción inocente, poco incisiva políticamente, poco aguda artísticamente. Sin embargo, el Noticiero Nacional de Televisión en horario estelar le dedicó un programa de 20 minutos a esta acción de Luis Manuel Otero, dirigido a demostrar que había sido financiada por una organización de los Estados Unidos. El dinero, primera obsesión del Estado, es el elemento protagonista para deslegitimar a un ciudadano en Cuba.

El Partido Único en su retórica oficial acude a las relaciones de intercambio para legitimar o deslegitimar ideológicamente acciones o personas: las gratuitas y por tanto de buena voluntad, donde no interviene el elemento dinero son aquellas legítimas por desinteresadas y las ilegítimas, comerciales, donde el dinero es parte de la relación de intercambio, interesada, no gratuita, moralmente incorrecta por ser la forma de intercambio promovida por el capitalismo. El Estado a través del programa de televisión del comentarista Humberto López expuso los elementos para ilegitimar públicamente la acción anunciada por Luis Manuel Otero. A pesar de que la entrega de confituras a los niños sería gratuita, era cuestionado el origen del dinero para adquirirlas en primer lugar y se presentaban evidencias de que había sido una organización imperialista la que financiada aquella actividad infantil.

Sin embargo, una economía totalmente controlada por el Estado deja dos opciones legales a sus ciudadanos para adquirir bienes -incluidos bienes de primera necesidad y de forma escasa-. Primero, a través de puntos de ventas “normados”, “la bodeguización” y segundo, en tiendas en Moneda Libremente Convertible (MLC), administradas por las

¹⁰⁹ El 4 de abril se celebra el día de los niños porque es el aniversario de la Organización de Pioneros José Martí, a la que pertenecen todos los niños a partir de cuarto de primaria, la OPJM tiene una connotación ideológica, su lema es: “Pioneros por el comunismo, seres como el Ché.”

Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), donde solamente se puede comprar con una tarjeta magnética a la que se le haya transferido alguna moneda extranjera. Estas tiendas, con precios absurdamente altos, son la única manera de adquirir confituras para los niños, cuando las hay.

Estas eran las relaciones de intercambio existentes entre Estado y ciudadano como única opción para adquirir bienes cuando Luis Manuel propone su acción. En *A pesar de ser un niño bueno, yo no conocí a los Reyes Magos* el artista intentaba propiciar una forma de intercambio no deseada por el sistema, regalaba a los niños las confituras. Sin embargo, no es la gratuidad el detonador de conflicto para la policía política sino que no fuese el Estado el protagonista de la iniciativa, esto era lo inadmisibles, la autonomía de un evento en cual el Estado no intervenía, donde no era uno de los actores al entregar, recibir, reciprocarse. Aunque Luis Manuel no era el único ciudadano proponiendo una forma de intercambio fuera de aquella establecida por el Estado total, sí era de los pocos que la anunciaba, la describía, la explicaba públicamente con tales intenciones. En marzo de 2021 Luis Manuel es entrevistado por Diario de Cuba, prensa no estatal cubana. En un video de nueve minutos el artista explica las imágenes en las que trabajaba, las intenciones de la obra, qué tipo de arte le interesa y sus principales referentes artísticos. *A pesar de ser un niño bueno, yo no conocí a los Reyes Magos* es anunciado como una obra, no como una donación o un acto de bien público.

Su serie tenía como motivación un recuerdo infantil generacional, la experiencia sensible del primer encuentro con los sabores, texturas y olores de las confituras que comenzaron a entrar al país en la década de los 90. Después de la caída del campo socialista y con la entrada del capitalismo de Estado comenzaron a tener presencia las corporaciones extranjeras, las cadenas hoteleras españolas, fue despenalizada la circulación del dólar y sobre todo se abrieron por primera vez para todos los “clientes” las diplotiendas –tiendas exclusivas para diplomáticos o autorizados a comprar después de regresar de un viaje estatal-. Las diplotiendas estaba abastecidas con aquellos bienes que habían sido entendidos hasta ese momento como productos capitalistas, con una connotación ideológica negativa, opuesta al sistema estatal socialista.

Nosotros los niños nacidos en los 80, crecidos con una estética soviética de austeridad, nos enfrentábamos por primera vez a los colores de aquello que los adultos llamaban capitalismo. En el 1990 había comenzado también la crisis económica e ideológica conocida como “Período Especial”, una profunda escasez de alimentos y de cualquier tipo de producto, falta de energía eléctrica, abastecimiento de agua y gas, con apagones de hasta 12 horas cada día y una devaluación del peso que redujo el salario promedio a un equivalente de tres dólares al mes. La entrada del capitalismo de Estado fue el remedio del Partido Comunista de Cuba (PCC) a la grave crisis que enfrentaba el país pero no era una solución para todos, más bien nos enfrentó a un nuevo dilema: la presencia de unos productos diseñados para ser deseados, no solo para cubrir necesidades básicas al familiar estilo soviético, sino para encender nuevas ilusiones y vivir la imposibilidad de cubrirlas.

Mis padres como los de Luis Manuel y la mayoría de los adultos no podían darnos accesos a los chicles con calcomanías de Barbie, los chupa chups, los m & m, las tabletas de chocolate Nestlé, las botellas de Coca Cola o Fanta, los helados. Luis Manuel y yo sin conocernos durante nuestra infancia y a pesar de haber vivido en barrios distantes nos enfrentábamos a un mismo dilema y buscamos la misma solución: hacer “colecciones de papelitos”, así le llamábamos a la colección de coberturas de confituras, casi nunca consumidas por nosotros. No soy capaz de explicar cómo comenzó y cómo fue posible que, al menos en La Habana, los niños compartiéramos la tarea de coleccionar las coberturas de aquellas confituras que no podíamos degustar. Una gran fetichización del objeto, las coberturas eran preciadas, las conservábamos entre las páginas de un libro seleccionado para esta tarea y las intercambiamos, intentando siempre obtener una mejor, más colorida o que conservara más el olor de la confitura que había cubierto.

Los niños del barrio de San Isidro, donde Luis Manuel tiene su residencia y sede del Movimiento San Isidro (MSI) no coleccionaban papelitos en el 2021 pero sufrían un dilema similar al de los 90. La crisis económica actual es solo comparable con aquella del “Período Especial”, solo que ahora se agrega una baja, aún mayor, de la credibilidad a los argumentos del PCC para sostenerse como única opción política. Otra vez las familias debían comprar en dólares o euros en tiendas estatales administradas por las Fuerzas Armadas

Revolucionarias (FAR) para alimentarse y nuevamente esta era la única forma de acceder a las confituras.

Esta similitud entre nuestros recuerdos noventeros de una infancia recolectora de coberturas y la actual situación de los niños del país y de San Isidro, llevó a Luis Manuel a dibujar coberturas de confituras inaccesibles a gran escala, para luego colocarlas en la sala de su vivienda-estudio. Este era un ejercicio de reproducción mimética en el que solo variaba la escala de los diseños de coberturas, aumentando su tamaño como recurso para destacar un contenido específico, una oda a las coberturas como objeto, una oda a la contradicción que representaban las formas de intercambio del capitalismo de Estado.

En la mañana de la anunciada fiesta infantil la Seguridad del Estado -policía política- cierra la calle donde se encuentra la sede del Movimiento San Isidro (MSI) impidiendo el paso de los niños a la actividad. Luis Manuel y Manuel de la Cruz -quien haría de payaso para la actividad- salen con las bolsas de confituras y se dirigen a los niños que esperaban en la calle con sus padres, enseguida la policía política los detiene y los traslada a una estación de la policía. El 16 de abril, luego de varios días de arresto domiciliario ilegal, Luis Manuel realiza, a modo de protesta, el performance “Garrote Vil”. Había comenzado el VIII Congreso del Partido Comunista de Cuba y muchos otros artistas, intelectuales, periodistas y activistas se encuentran sin acceso a internet y con una vigilancia permanente de la policía política que les impide salir de sus viviendas, eran parte de las acciones preventivas de la Seguridad del Estado mientras era celebrado el congreso del Partido Único. Durante su performance Luis Manuel se somete a sí mismo a los efectos de un garrote vil en la sala de su casa ocho horas al día, la acción es transmitida en directo vía Facebook. La policía política entra a la vivienda de Luis Manuel, lo detiene con violencia –también a la activista Afrika Reina, quien lo asistía- y destruye los dibujos de confituras a gran escala de la serie *A pesar de ser un niño bueno, yo no conocí a los Reyes Magos*.

Luego del arresto, destrucción y robo de sus obras por la policía política, Luis Manuel decide caminar todos los días a las 4.20pm a la Asamblea Nacional, en el capitolio, para exigir la devolución de sus obras. Es constantemente arrestado y en su última detención amenazado por dos supuestos presos dentro de una celda de 2x 2 m.

Ante la imposibilidad de continuar con su exigencia ante la Asamblea Nacional Luis Manuel decide comenzar una huelga de hambre, las peticiones eran dirigidas a la Seguridad del Estado: que retiraran el cerco policial a su casa, permitiendo el libre movimiento, que retiraran la cámara de vigilancia que había colocado frente a la puerta de su vivienda unos meses antes y sobre todo, pedía una indemnización por la destrucción y robo de sus obras. La huelga de Luis Manuel Otero tuvo repercusión nacional, en principio los medio de divulgación fueron Facebook y la prensa no estatal pero a medida que fueron avanzado los días, también los medios oficiales se vieron obligados a cubrir la noticia.

Durante la huelga la artista Tania Bruguera llamó a Luis Manuel Otero y publicó en su cuenta de Facebook la grabación de la comunicación. Los argumentos de Luis Manuel del porqué de la exigencia de una indemnización por la destrucción parcial de sus obras son reveladores para pensar en el valor del objeto-obra, no como símbolo sino como signo, enunciado en sí mismo, suceso, con efectos políticos directos sobre los ciudadanos cubanos y como parte del propio artista, en una relación persona-objeto (Mauss 1966 [1925]), persona distribuida (Gell 2006), relación insoluble (Strathern 1990).

Luis Manuel cuenta a Tania Bruguera que Kenia, una de las agentes de la Seguridad del Estado con más presencia en los interrogatorios a artistas e intelectuales desde el 2020¹¹⁰, le había enseñado fotos de sus obras irremediamente dañadas -en un 40 por ciento perdidas- como prueba de que las obras no habían sido destruidas:

Tania Bruguera: Se ha dicho que tu has visto las obras que Kenia te enseñó las obras, hay gente que ha dicho que las obras se desaparecieron pero las obras existen, están ahí?

Luis Manuel Otero: El tercer día de estar saliendo, en la Unidad del Guanajay, Kenia aparece y me enseña un montón de papeles, de ordenes de registro, me dice: “yo misma te voy a mandar la citación para decir si te las devolvemos o no.” Y cuando me enseña las fotos de las obras están dañadas, dañadas fula, hay una que le faltan el 40 porciento, rota.

¹¹⁰ También conocí a la agente Kenia cuando fui detenida el 27 de enero de 2021, una mujer de unos 50 años, con un cabello lacio que fue negro, ahora intervenido por las canas y tono iracundo. Interroga a las mujeres y es violenta y ofensiva en el proceso.

Tania Bruguera: Sí, se ve en el video, que cuando las cogen, las cogen como si fueran un trapo ¿Y tú crees que te van a devolver algo? Bueno, tú estás haciendo esto por eso, claro.

Luis Manuel Otero: Yo estoy haciendo esto por indemnización por las obras, más allá de que me devuelvan mis obras o no quiero que me indemnicen, dinero por mis obras, quiero una disculpa pública, literalmente, una disculpa pública, que quiten todo este operativo militar que hay alrededor de San Isidro y una específicamente que sumé, que me quiten las cámaras que tengo frente a mi casa, que eso es violación de mi intimidad.¹¹¹

Tener el derecho cívico de producir obras “como un elemento vivo”, es decir, una obra que hace, no que simbolice sino que sea en sí misma acción, índice, es equivalente a estar socialmente vivo, que es lo mismo que no estar vigilado, encarcelado, bajo amenaza o sufriendo tortura psicológica:

Si voy a hacer una pintura, si voy a dibujar, si voy a lo tradicional, también tienen que ser elementos vivos. Esos mismos chocolates, que la gente reflexione, que los niños de San Isidro se coman sus dulces (...) y prefiero seguir siendo, no volverme un zombi, no volverme una figura que no puede mirar para otro lado sino morir haciendo mi trabajo, haciendo mi arte, legitimando todo eso por lo que hemos luchado hasta ahora mismo.¹¹²

Los objetos que intervienen en la acción son una evidencia física, material destructible, de este ejercicio reflexivo que produce la práctica artística como índice, por tanto, los dibujos destruidos no implicaron solamente el daño a un objeto simbólica y económicamente valioso sino que a la posibilidad de activar una forma de intercambio no estatal y por tanto la creación de un espacio de autonomía. Para el Partido Único este es un desafío imperdonable porque tiene la capacidad de cambiar el curso de las cosas ignorado la existencia del omnipresente PCC: “Entonces ellos me están demostrando que cada día yo hago una pintura y los pone en crisis o bajo amenaza.”

Durante la llamada Tania Bruguera recuerda a Luis Manuel que él es más valioso vivo, la huelga de hambre para exigir sus derechos cívicos es también una forma de acabar con la vida:

¹¹¹ Transcripción de la llamada realizada por Tania Bruguera a Luis Manuel Otero durante la huelga de hambre, mayo de 2021

¹¹² Luis Manuel Otero en transcripción de la llamada realizada por Tania Bruguera a Luis Manuel Otero durante la huelga de hambre, mayo de 2021

Yo lo único que te digo que tu eres un creador y que tu vivo puedes tener muchas más ideas para tumbar el gobierno que si nos faltas. Te respeto tu decisión pero solamente te digo que estamos todos muy preocupados por ti y quisiera que este gobierno reconociera su error.

Para Luis Manuel si el pacto es dejar de producir obras índices, acciones que hacen más que representaciones, como condición de existencia de sí mismo y de sus obras en su dimensión material –dibujos, esculturas, pinturas- entonces la vida cívica no es posible. Artista y obra física, humano y no humano, reclaman en conjunción el derecho a actuar en asociación como una forma de existencia indicativa de libertad:

Tener que estar escondiendo las pinturas debajo de la cama, yo no hago arte, tú sabes mejor que yo eso, uno no hace performance para guardar el video y enseñarlo 10 años después, uno hace performance, en el momento, como un ejercicio vivo, en el momento, para interactuar con la gente, que la gente aprenda de esos, que la gente crezca o no crezca o crear la polémica, que sea un elemento vivo, del momento. Yo no puedo hacer un performance y enseñarlo cuando la dictadura no exista.

Y uno se dice: qué tipo de vida es la que me espera y después me llevan a estos espacios de tortura, yo se que hay gente que le ha pasado cosas peores pero uno dice: me quitan el arte, me quitan la posibilidad de estar con mis amigos, de conectar, yo no quiero migrar, yo no quiero estar en ningún lado, yo quiero estar aquí.

3.2. Réplicas para no morir: Relaciones de intercambio destotalizantes.

En los últimos 30 años la escena del arte contemporáneo ha identificado la práctica artística interesada en producir relaciones fuera de las esperadas por el sistema capitalista como: relacionales, arte socialmente comprometido, prácticas sociales, acción social, arte comunitario (Foster 2001; Bourriaud 2006; Bishop 2006, 2012; Kester 2009). El giro etnográfico en el arte contemporáneo fue descrito por el crítico de arte Hal Foster (2001) como un acercamiento de los artistas a metodologías, escenarios y discusiones hasta el momento pertenecientes al nicho de la antropología. Al mismo tiempo Nicolás Bourriaud (2006), crítico de arte y curador franceses, acuñó el término arte relacional para nominar aquellas prácticas interesadas en producir encuentros cara a cara, dentro o fuera de la escena del arte proponiendo intersticios sociales ante la mercantilización de las relaciones en el capitalismo.

Las prácticas artísticas de interés para Bourriaud proponían, sobre todo, encuentros donde el artista entregaba algún objeto u ofrecía un servicio de forma gratuita al público asistente. El arte relacional pasa del performance, donde el artista tienen como material protagónico su propio cuerpo físico y sus límites, a la producción de relaciones teniendo el momento al encuentro público-artista en el centro de la práctica artística. La propuesta del artista pasa de la producción de una representación a ser observada e interpretada a la producción de las condiciones para propiciar el encuentro artista, obra, público. La efectividad de la práctica artística tiene más que ver con el diseño de una operación que con una propuesta sensible, estética. Desde este momento del arte contemporáneo identificado como giro etnográfico o giro social han sido la producción de relaciones y de escenas de encuentro el núcleo de este nicho particular en el ámbito artístico.

Por otro parte, un nicho de la antropología contemporánea se ha interesado en el intercambio entre arte contemporáneo y antropología, para repensar las formas tradicionales de trabajo de campo. Sin embargo, el acercamiento ha sido sobre todo metodológico luego de la identificación del giro etnográfico en el arte contemporáneo por Foster y del giro textual en la antropología, compilado en *The Poetics and Politics of Ethnography* (1986) por George Marcus y James Clifford.

Roger Sansi considera que generalmente los antropólogos se acercan al arte esperando un “qué quiere decir”, un significado, a pesar que desde las primeras vanguardias artísticas con el ready-made el arte contemporáneo “hace” más que “representar”. Por otra parte los teóricos del arte tampoco dan cuenta de qué tipo de relación producen las prácticas artísticas llamadas relacionales. En su libro *Art, Anthropology and the Gift* (2015) Sansi plantea que es en la amplia y ya clásica línea de discusión sobre relaciones de intercambio de la antropología que se pueden encontrar las herramientas conceptuales adecuadas para pensar de forma precisa qué tipo de forma de intercambio han estado produciendo dichas prácticas artísticas y con qué fin. Sansi propone que en el arte relacional hay también un entregar, recibir, reciprocarse, encontrando en el Potlach analizado por Marcel Mauss, una posibilidad de análisis para pensar en estas prácticas más allá de la inocente entrega gratuita y anticapitalista.

Desde Marcel Mauss en *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies* (1966 [1925]) libro iniciático para el debate sobre relaciones de intercambio hasta Bourriaud, Bishop, Foster y el propio Roger Sansi el fin último de intelectuales y artistas es encontrar y producir formas de relacionamiento diferentes a las propuestas por el capitalismo. Para Mauss fue objetivo fundamental de su investigación discutir la condición “natural” del utilitarismo de las relaciones de intercambio, afirmada con más intensidad desde la Revolución Industrial. Mauss encuentra en zonas alejadas geográfica o temporalmente formas de intercambio movilizadas por diversos fines, al mismo tiempo, reconoció en su propia sociedad relaciones sostenidas y motivadas por intereses distintos a la obtención de bienes.

Para Sansi, el artista no entrega de forma desinteresada sino que ha cambio espera recibir el reconocimiento de la escena del arte como profesional, el autor propone formas de relacionamiento más eficientes que la entrega gratuita para ser pensadas como anticapitalistas en cuanto logran salirse de las lógicas mercantilista de las formas de intercambio. Sin embargo, el capitalismo sigue siendo el sistema en discusión para estos artistas e intelectuales, interesados por un lado en exponer la complejidad de las formas de relacionamiento del ser humano y por otro en producir posibilidades distintas a las hegemónicas allí donde se supone que la lógica del capital interviene todos los ámbitos de la vida. Ha sido entonces para estos pensadores y realizadores el capitalismo el sistema ante el cual identificar y producir alternativas.

Aquí la obsesión última no es la producción de alternativas ante la hegemonía del capitalismo sino la producción de relaciones de intercambio entre artistas de Cuba y Nicaragua como una posibilidad distinta a las relaciones impuestas por el Partido Único: Partido Comunista de Cuba (PCC) y Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN). Me interesa traer la discusión propuesta por Sansi, es decir, comprender las prácticas artísticas como operaciones de intercambio para pensar qué tipo de relación de intercambio se produce entre artistas nicaragüenses y cubanos bajo la imposición totalitaria del Partido Único PCC y FSLN.

Siguiendo esta línea reflexiva primero es fundamental analizar la estrategia de exclusión estatal para hacer eficiente la relación de intercambio entre ciudadano y Estado, siendo la muerte física y la muerte cívica pilares indispensables para el sostenimiento de la estatalización de las relaciones. El concepto necropolítica Achille Mbembe (2011) y la descripción de totalitarismo de Tzvetan Todorov (2002) serán útiles para situar esta condición de exclusión a través del terror al fin de la vida.

Tzvetan Todorov, historiador y filósofo búlgaro, describió el régimen totalitario como tipo ideal, teniendo en cuenta también su experiencia de vida como ciudadano de un país perteneciente al antiguo bloque socialista, en su libro *Memoria del mal, tentación del bien: Indagación sobre el siglo XX* (2002). Aquí me interesa sobre todo, aquellos aspectos del totalitarismo que establecen las relaciones de intercambio entre Estado y ciudadano.

Según Todorov el Estado totalitario impone un dogma ideológico indiscutible, estableciendo un régimen de Partido Único que implica la ilegalización de cualquier otro partido, organización y asociación. El ámbito económico está sometido al ámbito político, los bienes y toda forma de producción de bienes pasa a estar bajo control estatal, quedando el poder económico a cargo de quienes ostentan el poder político. La jerarquía social, que es lo mismo que jerarquía política, sería la siguiente: masas subordinadas a miembros del Partido, subordinados a los líderes del Partido, dirigidos por un pequeño grupo élite que responde al líder máximo, casi siempre Jefe de Estado y Secretario General del Partido y Jefe de las Fuerzas Armadas. Ideología y política son una misma cosa, toda verdad ideológica está irremediabilmente conectada al Partido, por tanto no existe posición político-ideológica posible sin la participación del Partido y su líder indiscutible. Así, ser un buen comunista no se traduce en encontrar una manera personal de seguir los ideales de dicha posición política sino en aceptar sin dudar los lineamientos del Partido. Los preceptos ideológicos del Partido están por encima de cualquier interpretación individual de los ideales comunistas. La autonomía individual es impensable, la vida deja de estar dividida en espacio privado y espacio público para comenzar a ser regido en su totalidad por normas públicas, incluyendo lo que consideramos decisiones personales: amigos, familia, pareja, creencias, gustos.

Aunque la igualdad es parte fundamental de la retórica del Partido, sus dirigentes acceden a un grupo de bienes y servicios no disponibles para toda la población, algunos parecerían muy básicos pero hablamos de una población sin acceso a otros recursos que no sean los proporcionados por el Estado. Algunos de estos bienes pueden variar -y aquí hago una lista siguiendo mi experiencia en Cuba, que coincide en gran medida con la de Todorov- desde una casa, un carro, pasaportes diplomáticos, hasta gasolina, acceso a internet, acceso a ciertos alimentos o servicios como pasajes de avión, vacaciones en casas preferenciales, matrículas en las mejores escuelas o acceso a la universidad sin pruebas de ingreso. Es decir, las masas en el totalitarismo son siempre dependientes del acceso a los recursos proporcionado de forma exclusiva por el Estado-Partido Único, y sus élites, la clase dirigente, se benefician del control total de los medios de producción. Por lo tanto las relaciones de intercambio se producen únicamente con el Estado como proveedor y las masas como receptoras, quienes a cambio entregan su fidelidad eterna al Partido Único y su líder indiscutible.

También nos dice Todorov que el totalitarismo es un tipo de utopismo, las personas están construyendo un lugar mejor, este caso el comunismo, para ello el hombre necesita ser transformado en el presente en busca de un ideal: el hombre nuevo. El utopismo totalitario tiene la particularidad de intentar la producción en el presente del proyecto utópico, hacerlo real, para ello es necesario usar la violencia porque el comunismo como utopía, es uno y su verdad no es plural, por tanto, todo aquello que proponga una posición o proyecto de futuro distinto es erróneo y debe ser eliminado. La producción del hombre nuevo en el comunismo es moral, no biológica, por tanto implica control social y reeducación para aquellos que no sigan las normas del Partido, considerados antisociales.¹¹³ Es así que el mundo se divide en dos, nosotros y el enemigo, los que están con el partido y la oposición, en el caso de Cuba, revolucionarios y contrarrevolucionarios, resumida en la frase “Con la revolución todo, fuera de la revolución nada”¹¹⁴:

¹¹³ En Cuba existía la llamada “Ley del Vago” según la cual era un delito que las personas no estudiaran ni trabajaran, derogada en 1979.

¹¹⁴ Frase dicha por Fidel Castro en Palabra a los intelectuales en su discurso en la Biblioteca Nacional debido a la censura del documental observacional PM de Sabá Cabra Infante y Orlando Jiménez-Leal. Dicho discurso se convirtió en texto rector de la política cultural en Cuba.

La división de la humanidad en dos partes mutuamente excluyentes es esencial para las doctrinas totalitarias. No hay lugar aquí para las posiciones neutrales: cualquier persona moderada es un adversario; cualquier adversario, un enemigo. Reduciendo la diferencia a la oposición e intentando luego eliminar a quienes la encarnan, el totalitarismo niega radicalmente la alteridad, la existencia de un *tú* a la vez comparable al *yo*, incluso intercambiable con él, y que sin embargo, sigue siendo irreductiblemente distinto a él. Tenemos aquí una definición del pensamiento totalitario, mucho más extendido que los Estados totalitarios: aquel que no deja lugar legítimo alguno a la alteridad y a la pluralidad. (Todorov 2002, 24)

El enemigo deja de ser persona, una vez etiquetado como tal pasa a ser, en el caso de Cuba: escoria, gusano, lumpen, disidente, desertor, agente de la CIA. Aniquilar al enemigo es fundamental para construir el socialismo y alcanzar el comunismo pero primero hay que deshumanizar al otro, de esta forma su eliminación es aceptable. El terror es fundamental para prevenir o castigar cualquier acto de insubordinación, primero se deben implementar formas de vigilancia, denuncia y condena. La muerte física es la más extrema de estas formas de terror, a través del fusilamiento en juicios sumarios o en campos de concentración, por ejemplo. Luego, la muerte social es implementada a través de la estigmatización en el barrio, expulsión de la universidad, del trabajo o de la vivienda, la vigilancia permanente, la amenaza a familiares, detenciones e interrogatorios constantes, la prisión domiciliaria ilegal, la prohibición de salir del país o el destierro. La anterior es una lista de las formas de tortura psicológica y muerte cívica utilizadas por la policía política en Cuba y experimentada por mí y la mayoría de los artistas e intelectuales con los que me relaciono, coincide en alguna medida con la de Todorov: “El terror es una característica facultativa de los Estados totalitarios, forma parte de su mismo fundamento.” (Ibíd.)

Se trata, entonces, de una clara división entre aquellos que merecen vivir física y socialmente y quienes merecen morir porque incluso han dejado de ser reconocidos como personas. Aquí más que hablar de administración de la vida –biopolítica- habría que comprender cómo las relaciones que el Estado totalitario establece con los ciudadanos está sostenido en el miedo a la muerte física o social. La administración de la muerte, quien debe vivir y quien debe morir ha sido discutida bajo el concepto necropolítica en el ensayo del mismo nombre del filósofo camerunés Achille Mbembe (2011). Para este autor la soberanía se define por el derecho a matar para esto el poder necesita producir un enemigo y un Estado de excepción o de sitio (Mbembe 2011). Uno de los imaginarios de soberanía en la

modernidad se sostiene en el Otro como amenaza y por tanto en la necesidad de eliminarlo por seguridad. Es así que el terror pasó a ser parte fundamental de lo político y de la imposición de la razón, un ejemplo es la revolución francesa.

El terror se convierte, por tanto en una forma de marcar la aberración en el seno del cuerpo político, y lo político es a la vez entendido como la fuerza móvil de la razón y como una tentativa errática de crear un espacio en el que el “error” fuera minimizado, la verdad reforzada y el enemigo eliminado. (28)

En particular me interesa la crítica que hace Mbembe a Marx para seguir pensando en qué tipo de relación es posible establecer ante la emergencia del terror moderno. Con su proyecto político-económico Marx propone la abolición de las relaciones de intercambio para de esta forma eliminar la separación entre sujeto y objeto y así lograr el acceso a lo real, la eliminación de la distinción entre ser y consciencia. La llegada del comunismo, el fin de la producción de mercancía y el acceso directo y no mediatizado a lo real, para de esta forma seguir la lógica de la historia, implica que las relaciones sociales sean sustraídas de las relaciones comerciales por decreto. Para ello, nos dice Mbembe, se ha utilizado el terror a través de las revoluciones, el borramiento de la separación entre Estado y sociedad y la militarización del trabajo. La dictadura del proletariado que no es otra que la del Estado-Partido, eufemísticamente entendido como “el pueblo” conlleva necesariamente el fin de la pluralidad: “El sujeto de la modernidad marxista es fundamentalmente un sujeto que intenta demostrar su soberanía mediante la lucha a muerte (...) El terror y el asesinato se convierten en medidas para llevar a cabo el *telos* de la Historia que ya se conoce.” (31)

Tanto Mbembe en *Necropolítica* y Todorov en su descripción del totalitarismo coinciden en ubicar al terror como mecanismo imprescindible para el fin de la pluralidad humana ante proyectos de verdad sustentados por la lógica histórica y la ciencia. Se trata de administrar la muerte biofísica, como último recurso y la muerte social como paso anterior ante la insubordinación al proyecto de verdad a ser implementado, aquí sostenido en el Estado-Partido Único -PCC y FSLN-. Las relaciones sociales y de intercambio –no solo las mercantiles- por tanto, han sido subordinadas al proyecto económico e ideológico del Estado-Partido Único, solo aquellas relaciones en las que el Partido haya intervenido a través de forma directa, un representante, o por decreto son consideradas legítimas. Por tanto, toda relación en la que no participe o establezca asociación con el Estado-Partido único es

considerada ilegal, a sus promotores el enemigo. Finalmente, el régimen totalitario del Partido Único está sostenido irremediablemente en la necropolítica.

En la historia de naciones como Cuba y Nicaragua la defensa de la soberanía a partir de la eliminación de un enemigo y la administración de la muerte bajo estados de excepción han sido una constante, terrores colindantes: colonización, esclavitud, intervenciones militares, dictaduras, revoluciones, guerra civil.

En lo adelante utilizaré el término “relaciones totalizantes” para referirme a la presencia protagónica del Estado en todos los ámbitos de la vida, como condición de existencia, invalidando cualquier posible forma de relacionamiento de la cual haya sido excluido. La obra de arte como evento bajo contingencia política produce relaciones de intercambio particulares, no solo anticapitalistas, fin último anunciado por los artistas y teóricos interesados en un arte socialmente comprometido o relacional, sino antisistémico, pensando en este caso en la producción de una relación no estatal y su anuncio como el mayor desafío para escapar de las lógicas de la totalización de la vida. Me referiré a “relaciones destotalizantes” cuando se trate de formas de relacionamiento propuestas por los artistas, en este caso de Cuba y Nicaragua, en las que el Partido Único no participa ¿Cuáles son las operaciones de intercambio diseñadas ante las relaciones totalizantes y cuáles son las características de dichas relaciones producidas por y entre artistas cubanos y nicaragüenses?

3.3. Telaplico. Managua, junio de 2021.

En mayo de 2021, justo cuando Luis Manuel era liberado del hospital Calixto García donde lo habían mantenido incomunicado por varias semanas, los artistas nicaragüenses con lo que había colaborado para realizar la exposición *No somos memoria* en enero de ese año – y con quienes había sostenido las comunicaciones- me escribieron para anunciarme que estaban preparando una exposición titulada *Telaplico* en la que los artistas desde Managua replicarían las obras de Luis Manuel Otero robadas y destruidas por la policía política.

Los artistas de Nicaragua recuperaban las obras de Luis Manuel Otero destruidas por el PCC, el objeto viajaba, aparecía en Managua, otra ciudad controlada por un único partido FSLN y sostenido moralmente por otra revolución mítica como intento de hacer efectiva esa

relación no totalizada propuesta en *A pesar de ser un niño bueno, yo no conocí a los Reyes Magos. Telapalico* más que una exposición de obras, fue un acto de magia, las obras de Luis Manuel eran reunidas y exhibidas, en otra situación geográfica y política, sin embargo, eran allí actuantes también los objetos-réplicas. Para los artistas de Managua se trataba de “reponerle la obra que le quitó el Estado”¹¹⁵, la palabra “réplica” fue la utilizada por ellos para describir la operación que proponían a los artistas invitados a producir y exponer obras en *Telapalico*. Pensaban en la réplica en dos sentidos: cómo contestación al Estado cubano, replicar “se la quitaron pero aquí están las obras otra vez, me entiendes, o sea que no se mueren las obras”¹¹⁶ y como copia, réplicas de las obras originales “Al principio pensamos que ibas a ser estrictamente réplicas pues, de hecho así se llama la exposición”¹¹⁷.

La facultad mimética, que alguna vez fue llamada magia simpática, es “la facultad de copiar, imitar, hacer modelos, explorar la diferencia, ceder y convertirse en otro” (Taussig 1993, XIII). La facultad mimética, y su poder mágico, se hace efectiva a través de la réplica: “el mago infiere que él puede producir cualquier efecto que desee simplemente a través de la imitación” (Frazer en Taussig 1993, 52 [traducción propia]). La acción de replicar implica también la copia de los poderes de lo representado, capturar el poder de lo copiado, a la vez que tiene la capacidad de afectar aquello copiado (1993, 2). Entonces, se debe hacer un objeto, seleccionar un material, decidir modos de representación, sensorializarlo y fetichizarlo, solo así, haciendo que exista el objeto, comienza a ser efectivo el poder mágico de la facultad mimética. Sin embargo, la copia no tiene que ser exacta, el poder de la mimesis no viene de una ejecución precisa esto, complejiza la noción de copia. La facultad mimética tiene como tarea principal capturar el espíritu del poder del original no su imagen exacta. (Taussig 1993)

Las réplicas de las obras de Luis Manuel en Telapalico fueron la oportunidad de hacerlas “aparecer” en Managua. Sin embargo, ya eran obras fantasmas, destruidas por la policía, así que se trataban de la copia de una “aparición”. Las réplicas en Telapalico no se propusieron ser exactas, lo que llegaba a Managua más que una imagen idéntica era la captura del poder

¹¹⁵ Antonio Pacheco en entrevista online junio de 2021, Managua – Ciudad de México.

¹¹⁶ Antonio Pacheco en entrevista online junio de 2021, Managua – Ciudad de México.

¹¹⁷ Ramón Álvarez en entrevista online junio de 2021, Managua – Ciudad de México.

de lo representado a través de la facultad mimética, en este caso, el poder disruptivo de la obra de arte ante el Partido Único. La facultad mimética o La ley por similitud sistematizada por Frazer (1981 [1922]) a principio de siglo XX y rescatada por Taussig ayudan a pensar la efectividad de la réplica como estrategia artística en su dimensión mágica en *Telaplico*.

Propone Taussig también que la facultad mimética es una forma de intercambio no comercial. La mimesis, copiar, es una vía de obtención de algo difícil de intercambiar, como una lengua, gestos, formas de comportamiento (17). Para estos artistas de Cuba y Nicaragua el poder de la réplica fue una oportunidad de intercambio imposible de otra manera ante las relaciones totalizantes, agudizadas además por la pandemia. Taussig propone un vínculo “entre el espíritu del don y el espíritu de la mimesis”, el don como mimesis, en cuanto es entregado lo que se considera que el otro es, lo que es igual al otro, lo que se piensa que le gusta, lo que quiere (18). Los artistas de Nicaragua ya habían enviado a La Habana en espíritu de don “gift” el fanzine *Pánico* con representaciones de los artistas cubanos del MSI y el 27N. En ese acto de intercambio habían sido recibidas por los artistas cubanos en La Habana imágenes de sí mismos, ahora en *Telaplico* eran restituidas en Managua las obras y el poder de las obras de San Isidro a través de la copia.

Aquellas obras destruidas por la policía *A pesar de ser un niño bueno no conocí a los reyes magos* también habían sido copias de otro objeto, las coberturas de confituras añoradas en la infancia eran invocadas, aparecían a gran escala a través del dibujo como técnica de representación. Así la operación de *Telaplico* parte de una estrategia mimética doble, primero activada por Luis Manuel al reproducir aquellas coberturas de caramelos. A su vez teniendo como referencia las “colecciones de papelitos”, aquellas en las que los niños atesoraban un pedazo del objeto deseado, incluyendo el olor de la confitura, a modo de acercamiento al objeto deseado, activando la ley por Contacto y Contagio: “That things which have once been in contact with each other continue to act on each other at a distance after the physical contact has been severed” (Frazer en Taussig 1993, 47). En segundo acto mimético las copias de coberturas de confituras, entre otras obras, son replicadas en Managua, esta vez el poder capturado no es la capacidad de atraer dulces, deseo de la infancia, sino el de interrumpir la historia integral del Partido Único, efectivo tanto en La Habana como en Managua.

La magia por contacto y la magia por similitud trabajan en combinación la mayoría de las veces, la presencia de una parte de aquello a ser replicado es parte fundamental en el acto de la réplica, se trata casi siempre de una sustancia u objeto único. Menciona Taussig la toma de huellas por el Estado moderno, procedimiento que implica contacto, la presión directa del dedo del sujeto y similitud, una parte única del cuerpo ha sido copiada y con ello ha sido habilitada la posibilidad de control de cada persona reconocida como individualidad (1993, 21). Escoge Taussig como ejemplo una técnica moderna para señalar que la magia por contacto o similitud no pertenece al mundo de la alteridad sino que ha sido relegada a ese lugar como parte de un proyecto intelectual que ha instrumentalizado la facultad mimética para la producción de un tipo de conocimiento alejado de lo sensible.

La réplica fue la premisa curatorial de *Telaplico*, “reponer” -ofrecer un objeto similar al que se tenía- para proponer una relación de intercambio destotalizante, que pretendía escapar de la intervención del PCC y FSLN. Sin embargo, no se trataba de un intercambio desinteresado, los artistas de Nicaragua encontraban en la operación de replicar la oportunidad de producir una escena de encuentro activa frente a los acontecimientos recientes de su propia ciudad. En vista a las elecciones presidenciales de noviembre de 2021 la oposición al FSLN estaba siendo encarcelada y cualquier ciudadano en potencia podría ser considerado un opositor: “(...) es como decirle a Juan para que entienda Pedro también, pues, porque casi es la misma vaina aquí”¹¹⁸.

La relación de intercambio destotalizante replicaba también el estado de excepción experimentado en Cuba por los artistas. Para atender *Telaplico* como práctica curatorial con una operación precisa respondiendo a una situación específica es fundamental pensar en el lugar de la obra como objeto/réplica, surgida de esta relación de intercambio entre escena del arte cubano y escena del arte nicaragüense.

Es importante destacar que estamos hablando aquí de artistas contemporáneos y desde ese lugar es que han sido pensadas y producidas las réplicas en *Telaplico*, como obras de arte contemporáneo. A pesar de que Nicaragua es fácilmente reconocible por la antropología

¹¹⁸ Ramón Álvarez en entrevista online junio de 2021, Managua – Ciudad de México.

como una zona perteneciente a la alteridad, y por tanto dada a la producción de artefactos más que de obras de arte, la exposición a la que me refiero aquí fue construida por artistas entrenadas bajo las lógicas estéticas y las intenciones del arte contemporáneo. Hay que tomar en cuenta que para participar de la escena internacional del arte contemporáneo no es indispensable estar físicamente en una de las ciudades reconocidas como centros del mismo. La mayoría de los artistas nicaragüenses participantes en *Telaplico* habían obtenido becas, fondos y residencias en disímiles ciudades: San Francisco, New York, Costa Rica, Madrid. Aunque, como es mi caso al ser artista cubana, la escena internacional los siguiera construyendo desde su lugar de origen, es decir, curadores, coleccionistas y galeristas les exigieran un tipo de producción que cubriera las expectativas de un arte contemporáneo a la vez que nicaragüense.

Sin embargo, me interesa continuar reflexionando sobre las posibilidades mágicas de estas obras de arte contemporáneo, no para atraerlas hacia el esperado lugar de alteridad de lo nicaragüense sino para discutir el dualismo entre artefacto mágico y obra de arte y así destacar la capacidad destotalizante de las réplicas en *Telaplico* ante el Partido Único. En *Vogel's Net. Traps as artworks and artworks as traps* (2006) Alfred Gell utiliza la trampa como modelo para pensar en la obra de arte desde la antropología como: “encarnaciones [embodiments] o residuos de intencionalidades complejas” (212 [traducción propia]). Gell tiene como núcleo la controversia provocada por la exposición *Art/Artifact* (1988), New York, debido al atrevimiento de la curadora y antropóloga Susan Vogel de exhibir una trampa de caza Zande como arte contemporáneo.

Con la inclusión de un objeto asumido por la antropología como artefacto etnográfico pero no como arte –ni siquiera arte primitivo- la curadora se proponía expandir el lugar de análisis de objeto producido por la alteridad que solo debía ser consumido como tal. Así, la pregunta principal de la exposición cuestionaba la división entre arte y artefacto, entre arte contemporáneo y aquello etiquetado como arte primitivo y obligaba a la crítica de arte a repensar la exigencia de producir arte desde una única tradición filosófica, una hegeliana exigencia de intencionalidad según Gell (2006, 192). El reclamo principal hacía la trampa como no arte era que se trataba de un objeto con una función práctica y no con la intención de ser reconocido y exhibido como arte. Dicho reclamo apela a otra división clásica para la

definición de un objeto artístico y es que debe significar, no ser útil, aquel que sea útil pasa inmediatamente a ser considerado artefacto o al menos distinto a arte. Una división comenzada en el Renacimiento con la exigencia de un arte autónomo, resultado de las intenciones del artista sin otras pretensiones ideológicas o prácticas que lo afecten.

Por su parte Gell defiende que en la utilidad de la trampa, siendo el ejemplo en este caso, y en su diseño para ser efectiva habían sido atrapados sentidos e intenciones fundamentales para pensar en el acto de cazar no solo como un mecanismo para obtener alimentos, sino como un momento de encuentro entre víctima y victimario. La trampa es para Gell un modelo de su creador y su víctima, la trampa atrapa el conocimiento del cazador como la obra de arte atrapa la intencionalidad del artista (203).

Al igual que Gell llamo a una expansión del lugar de análisis de las réplicas de *Telaplico*. Aclaro que los artistas nicaragüenses no deben ser atendidos como un otro alterno sino que pertenecientes a la escena del arte contemporáneo, con todo lo que ello implica, a la vez que intento que las réplicas sean entendidas no solo como obras de arte que significan sino que con la capacidad de capturar un escenario, uno que condensa relaciones destotalizantes entre artistas nicaragüenses y cubanos, aunque con el Partido Único como protagonista.

Sin embargo, es importante aclarar que me interesa la asociación obra-artista en potencia actuante más que el artista intencional que “carga” de agencia a la obra, en un entendimiento del agenciamiento humano-objeto no previo sino dada una situación precisa (Latour 2005). Entiendo la asociación humano y no humano como productores de escenas de encuentro con la potencialidad de habilitar relaciones destotalizantes.

En *Reemsablar lo social* (2005) Latour hace una propuesta epistémica, cuestionando la tarea de la sociología como ciencia dedicada al estudio de “lo social” entendido esto como interacciones cara a cara que intentan explicar relaciones sociales estables y duraderas. Latour reclama a “la sociología de lo social” un entendimiento del mundo en el que los objetos no han sido tomados en cuenta como actuantes, debido a una división de las tareas disciplinares que ha implicado que los objetos son estudiados por las ciencias sociales como

simbólicos, de ellos interesa su intención y significado, al mismo tiempo que las llamadas ciencias duras se han encargado del objeto en una dimensión causal, de conexión con otros materiales y de eficiencia. De esta manera el objeto ha sido dividido entre lo social y lo material para ser estudiado por disciplinas desde un acercamiento positivista. Latour propone una “sociología de las asociaciones” en la que lo social sea definido como “un fluido visible solo cuando se están creando nuevas asociaciones” (117).

Lo social no se encarga de relaciones entre humanos sino que entre humanos y no humanos, incorporando al objeto como actuante, no como un receptor de la agencia humana sino como un participante decisivo en las relaciones sociales. Además no se trata de atender relaciones de larga duración sino que “lo social” está ahí en el instante en que surge una asociación colectiva entre humano y no humano, de corta duración y que genera nuevas formas. El entendimiento de lo social como un tipo de interacción en el que solo intervienen “vínculos sociales” produciendo una interacción duradera y trascendente es tautológica y poco probable para Latour. No es posible sostener relaciones en el tiempo solamente a través de interacciones sociales, por lo tanto no es posible explicar el sostenimiento y ejercicio del poder únicamente a través vínculos inestables y efímeros: “si las desigualdades tienen que ser generadas esto es prueba de que otros tipos de actores diferentes a los sociales entran en juego.” (97)

No se trata de que los objetos determinen la acción, esto sería ubicar al objeto como causa sino que Latour está interesado en las posibilidades que se encuentran entre la dimensión causal –aquella de interés para las ciencias duras- y la posición habitual de la sociología cuando ha escogido no tomar en cuenta la existencia de los objetos como participantes sino como infraestructura, paisaje de fondo de las acciones humanas. Para Latour “cualquier cosa que modifique con su incidencia un estado de cosas es un actor” (106), no solo un receptor de la agencia humana y resultado de sus intenciones. Se trata de atender ese instante en el que se produce la acción e identificar quienes participan en ella y cómo, no solamente desde una dimensión simbólica sino que siendo un actor que aporta una fuerza no humana a ser entretejida con la humana, una acción colectiva que involucra actores diversos.

En el instante en que la policía saca los dibujos de Luis Manuel y los destruye, el objeto es un actor fundamental, tanto así que debe ser atacado, han sido divulgado durante semanas, ya son objetos reconocibles con una posición política clara. Aunque en este caso se trata definitivamente de objetos con un importante peso simbólico, objetos producidos y reconocidos como obras de arte, fueron también un participante más durante el evento diseñado por Luis Manuel, la fiesta infantil y fue este evento el fin último como obra de arte, pensando en la obra como dispositivo, práctica, acción en la que participan humanos y no humanos. Así los dibujos de la serie *A pesar de ser un niño bueno, yo no conocí a los reyes magos* no deben ser entendidos únicamente como símbolos con una intención y un significado dado por el artista sino como objetos actuantes que aportaron una fuerza específica a esta acción en la que participaron: artista, niños, payaso, padres, policías, agentes de la seguridad y no humanos: cámara de vigilancia, patrullas, caramelos, dinero, regalos y dibujos, por solo mencionar a los más protagónicos.

En su libro Sansi (2015) hace un esfuerzo por ubicar al objeto y a la obra de arte no solamente con una dimensión simbólica, que representa algo más, apartándose de un entendimiento moderno del arte como significado para acercarse al arte post Duchamp, un arte que hace, que es índice, “es lo que es” sin pretender referirse a algo más. La obra como objeto no simbólico sino índice se acerca al objeto actuante de Latour para entrar en asociación colectiva humano y no humano durante la acción social. Las relaciones de intercambio propuestas en las prácticas artísticas relacionales producen asociaciones colectivas entre artista, objeto, público.

3.4. Réplicas, anonimato e invisibilidad. (...) ser anónimos, no poner nombres ahí.

La réplica en *Telaplico* no tiene una función simbólica, no se trata de la representación de algo más, sino que es un índice, es la obra de Luis Manuel presente en Managua, transfigurada por el uso de nuevos materiales pero identificables con las “originales”. Las réplicas como obras no son copias falsas, no pretenden pasar como “originales”, no ocultan su dimensión de duplicado de otra obra. Las réplicas en *Telaplico* no son resultado, resumen o un producto de una relación de intercambio, las réplicas son índice de una relación

destotalizante y como tal actúan, no simbolizan o representan sino que participan en asociación en una acción que ha dejando fuera al Estado.

Pareciera que las réplicas en *Telaplico* se sostiene en una operación habitual en el arte contemporáneo, la reapropiación, estrategia del arte postmoderno en la que el artista reinterpreta una obra anterior dejando en evidencia características claras de la original pero introduciendo nuevos sentidos. En principio cada artista debía escoger una obra de Luis Manuel para “replicarla”, reproducirla parcialmente, y en el proceso nuevos elementos expresivos eran inevitablemente incorporados. Sin embargo, la intención no era producir una “nueva” obra sino restituir la obra inicial y su capacidad destotalizante. Los artistas de Nicaragua no solo se restituyeron las acuarelas de la serie *A pesar de ser un niño bueno, yo no conocí a los Reyes Magos* sino que también seleccionaron obras anteriores. Aunque las obras de Luis Manuel en su mayoría han sido acciones también ha producido esculturas y dibujos, algunas de las obras de Luis Manuel replicadas por los artistas nicaragüenses para *Telaplico* fueron: *Los Héroes no pesan, Resistencia y reciclaje, Made in China, Mikilandia, Regalo de Cuba a Estados Unidos, Naturaleza muerta, transformando la violencia en arte.*

Además de la operación de restitución a través de la obra-réplica los artistas de Nicaragua crearon obras nuevas a partir de la información que habían estado recibiendo sobre los sucesos en La Habana: una serie de retratos de Luis Manuel a partir de una de sus directas, la ubicación a través de google map de instituciones estatales relacionadas con la represión y un performance colectivo del grupo ruidista SBB fueron algunas de la obras surgidas a partir de la situación contingente vivida en La Habana.

La réplica de la obra no implica la pérdida de autoría sino la asunción de que no es la original. Las réplicas para los museos, por ejemplo, tienen una función específica: ser exhibida en sustitución del original sin poner en riesgo a este último en caso de obras con ciertos valor patrimonial o económico para lograr que a pesar de su exclusividad esta sea apreciada por la mayor cantidad de espectadores. Replicar es copiar con tal exactitud técnica y material que se logre confundir objeto replicado y copia, la mayoría de las veces, los replicadores no se identifican como autores, de hecho, quienes hacen esta labor están más cercanos al obrero que al artista aunque deben ser lo suficientemente competente para

igualar al original. El replicador no utiliza su talento para producir obras originales y este es el primer requisito para ser un autor, la originalidad de su producción, sea esta conceptual o material. Entonces, el replicador por definición permanece en anonimato, su tarea se reduce a reproducir una obra sin que su condición de copia sea perceptible.

Sobre los efectos de la reproductibilidad técnica en el arte Walter Benjamín en su ensayo *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* (1936) concibe la condición aurática de la obra original como diferencia crucial con sus reproducciones, incluso siendo estas exactas. La réplica entra en la categoría de copia, sin embargo, quien la expone no lo hace con la intención de “engañar” al público, muchas veces se advierte su condición de réplica en una ficha técnica, por ejemplo, tampoco se trata de una copia al uso para ser comprada a bajo precio en la tienda del museo. La réplica es una copia que debe tener la capacidad de producir efectos auráticos en el espectador, es decir, el replicador debe lograr que quien contemple el objeto tenga la misma experiencia estética que con la original.

La autoría ha sido uno de los elementos más discutidos en el arte contemporáneo desde las primeras Vanguardias pero con particular énfasis en la segunda mitad del siglo XX, proponiendo la disolución del autor como posibilidad de enfrentamiento al mercado. Siendo para el mercado del arte un identificador del artista, su producto y su pedigrí, el artista debía disolver su autoría a través de proyectos colaborativos, por ejemplo, como paso principal para dejar de ser productor de fetiche y figura perteneciente a un ámbito intelectual y cultural elitista. Los proyectos colaborativos interdisciplinarios han sido una de las estrategias para ser identificado como parte de un colectivo más que como un autor en su singularidad.

Sin embargo, en junio de 2021 en Managua la razón por la cual las obras se volvieron anónimas fue el miedo. En Nicaragua era los meses previos a las elecciones presidenciales y comenzaba una ola de arrestos de la oposición política y de toda asociación, organización o persona que pudiera tener intenciones de enfrentar, no seguir al Estado o simplemente hacer pública una opinión opuesta al Partido. Exhibir las réplicas públicamente era impensable para los artistas de Nicaragua, fue necesario acudir a estrategias específicas para no dejar de mostrarlas sin exponer a una situación de vulnerabilidad a los artistas participantes en *Telaplico* y a las propias réplicas, en riesgo de ser destruidas también en Managua.

Desde su condición de índice las réplicas indujeron un giro en el estado de las cosas en Managua, aunque su presencia produjo miedo, los artistas no solo las produjeron sino que las exhibieron para un público selecto –por seguro- de aproximadamente 50 personas, quienes visitaron *Telaplico* organizados en pequeños grupos y diferentes días. Las réplicas no representaban otra cosa, ellas eran en sí mismas: reproducciones nicaragüenses de las obras de un artista cubano detenido por la policía política. Desde ese lugar de índice del desafío al Estado totalitario en Cuba por Luis Manuel las réplicas replicaban, facultad mimética, la capacidad destotalizante en su nueva locación: Managua.

Finalmente decidimos no inaugurar por toda la situación que ha estado horita aquí medio difícil, mucha gente ha tendido miedo, incluso mucha gente de la que está exponiendo ha tenido miedo y lo que estamos haciendo es no inaugurar sino ir con la gente pues, vamos a la casa mostramos la exposición, de hecho ya la ha visto mucha gente, pues.¹¹⁹

Los artistas de Managua exponían sin nombres en las paredes acudiendo a un anonimato estratégico ante los posibles efectos de la réplica índice, sin anunciar la exposición, sin decirme dónde fue, por ejemplo. La información que tengo sobre *Telaplico* es dispersa, poco precisa, pedí a los artistas que me enviaran cada obra identificada con título y autor pero eso no sucedió, posiblemente porque era una información que suponía un riesgo. Durante el montaje logré que me enviaran fotos de las obras vía whatsapp, imágenes contingentes, tomadas con celulares, imágenes del proceso de trabajo, de las obras instaladas. También logré una video llamada vía Whatsapp con tres de los integrantes y organizadores de la exposición. Los involucrados en la organización era integrantes del colectivo Mácula, creado por Ramón Álvarez, aunque consideran terminado al colectivo siguen trabajando, se identifican como XMácula. Ahora teniendo a XMácula como aglutinador realizó la invitación a los artistas radicados en Managua para producir una obra para *Telaplico*, los organizadores fueron Félix Carril, Antonio Pacheco y Ramón Álvarez.¹²⁰

La conversación con Félix Carril, Antonio Pacheco y Ramón Álvarez fue de negociación sobre qué hacer con las imágenes, cómo divulgarlas, habían pasos adelante y pasos atrás constantemente. Como en *No somos memoria* se vivía la contradicción de querer compartir

¹¹⁹ Antonio Pacheco en entrevista online junio de 2021, Managua – Ciudad de México.

¹²⁰ Ramón Alvarez ha sido un aglutinador de artistas desde los 90, cuando terminaron las asociaciones de artistas sandinistas y la escena del arte quedó desestructurada, sin un ancla.

lo que estaba sucediendo y el miedo a hacerlo, el cuidado por los otros, el acuerdo colectivo de unos límites difíciles de establecer que terminaban siendo decididos según el artista más reservado, había que tener en cuenta cada posición y responsabilizarse como organizador con un compromiso de baja visibilidad y cero divulgación de nombres.

La falta de visibilidad tiene un efecto en la obra misma, en la exposición y su diseño, en el cómo contarla, cómo colocar la obra, cómo documentar, por ejemplo pero más allá de los efectos en la obra misma, están los efectos en el artista como comunicador, la pregunta de para qué hago esto si lo verán pocos. Esta se resolvió como en exposiciones anteriores de baja visibilidad con una documentación organizada en una página web que reúne todo lo producido para la exposición: poemas, carteles, performances, cartas y fotos de obras. Todo sin nombres pero ordenado en un afán de contar con documentos suficientes para el futuro, de dejar claro que esto sucedió aunque no se dijo de forma inmediata, no se anunció pero existió.

Entonces, ¿a quién va dirigida *Telaplico*, además de a Luis Manuel y a los pocos artistas cubanos del grupo de Telegram que disentíamos desde La Habana en 2021? *Telaplico* piensa en futuro, los artistas de Nicaragua han dejado la página web sencilla pero ordenada, suspendida en internet, esperando a los interesados del futuro, confiando en la importancia que tendrá para próximas generaciones de artistas cubanos y nicaragüenses que esta exposición de reavivamiento, de primeros auxilios haya existido. *Telaplico* es para el futuro una evidencia de intento de relación destotalizante en una situación de reforzamiento de la totalización de las relaciones desde los Partidos Únicos de ambas naciones.

En casi todas las imágenes de la exposición en las que aparecen los artistas montando sus caras están tapadas con la máscara del rostro Luis Manuel. Nunca me enviaron fotos de las visitas del público a la exposición, no hubo inauguración sino que visitas previamente organizadas de personas de círculo cercano, seguras. Sin embargo, la exposición no era explícitamente política, las obras posiblemente ante un censor del Estado eran difícilmente identificables como problemáticas, si son miradas desde su morfología. Solo en una de ellas aparecía una imagen de Fidel tapada con M & M, era la única imagen explícitamente relacionada con la historia política de Cuba, ninguna hacía referencia directa a Nicaragua y

sus actuales procesos represivos. Sin embargo, la censura muchas veces no está interesada en la imagen de la obra misma sino en el tipo de relación que sostienen las exposiciones como evento u otros momentos de la producción como la búsqueda de financiamiento, quién escribe las palabras de catálogo, quién fue el público, en qué medio se público sobre la exposición, a quién se le agradece, quién hace difusión. Son todos estos vínculos, entendidos como procesos extra-artísticos, capital simbólico, económico, siguiendo a Bourdieu, los que son revisados y atendidos por el censor estatal.

Cuando los artistas nicaragüenses me anunciaron *Telaplico* ya estaban en montaje. Estuve al tanto desde ese momento, Félix comenzó a enviarme imágenes del montaje aunque siempre dispersas, sin identificar, era difícil unir los pedazos del puzzle. Yo comencé a contarle a los artistas cubanos a través de los grupos de Telegram de esta exposición aunque no tenía todos los datos para explicar bien que sucedía. Ya regresaba a México mientras ellos continuaban con el montaje de la exposición en Managua y Luis Manuel era continuamente detenido en junio de 2021.

Para *Telaplico* no fui curadora sino enlace entre la escena cubana y la nicaragüense, sin embargo, la situación de contingencia en la que surgió *Telaplico* hacía difícil la tarea de generar una escena de encuentro entre ambos grupos, incluso siendo esta virtual partió de la desinformación potenciada por la inseguridad y de la fragmentación de la conversación debido a la intervención de la policía política en los teléfonos en Cuba. El intento de producir relaciones destotalizantes era constantemente intervenido por el alcance del Partido Único y su ánimo totalizador.

3.5. La piedra luz. La réplica de Martha Margarita

El día 26 de junio conversé con Martha Margarita sobre *Telaplico*, había regresado a México y tenía mejor conexión y seguridad para continuar con la comunicación con los artistas, sobre todo, interesada en comprender las réplicas de la nueva exhibición que organizaban en Managua. *Sánanos (rompe esta piedra San Lázaro)* es el título de la réplica diseñada por Martha Margarita al performance/peregrinación hasta la iglesia del “Rincón” que comenzó Luis Manuel Otero el 14 de diciembre y terminó el 20 de diciembre de 2017,

pidiendo por "libertad de expresión, libertad para los presos políticos, libre acceso a internet, cese de la discriminación de raza, género y credo, no más represión".

La peregrinación por Babalú Ayé sincretizado en San Lázaro es el evento religioso más importante del país, el 17 de diciembre día del santo cientos de cubanos llegan a la iglesia del Rincón "Santuario Nacional de San Lázaro", en Santiago de las Vegas a 30 km del centro de La Habana. Muchos van en peregrinación para pagar promesas luego de que San Lázaro ha cumplido con la petición. Las peticiones generalmente están relacionadas con la salud al ser Babalú Ayé el orisha de las enfermedades de la piel, lepra, viruela, la peste y dador de salud. San Lázaro es uno de los santos más importantes de la isla. Las personas que van a pagar promesas generalmente se visten con ropa hecha de yute y con remates en morado, color que representa a Babalú Ayé y es también habitual que quienes realizan la peregrinación para pagar a San Lázaro por una petición cumplida de mucha importancia para el devoto arrastren una piedra ataca a uno de sus pies y descalzos avancen seleccionado una posición: de pie, arrastrando sus cuerpos, sentados, acostados o girando sobre cuerpo, por ejemplo. Ejercicios performativos de resistencia, sacrificio y penitencia que implican constancia y repetición, con una duración de varios días. Los peregrinos pagadores de promesas hacen paradas para descansar, dormir o alimentarse hasta alcanzar la iglesia del Rincón.

La peregrinación de Luis Manuel del 2017 pudiera mimetizarse con las de los otros pagadores, su ropa era también de yute con remates morados y también arrastraba una piedra de 25 libras atada a uno de sus tobillos. Luis Manuel escogió avanzar arrastrando su cuerpo sentado desde La Habana Vieja hasta la iglesia del Rincón, casi 30 km. El 14 de diciembre, unas horas después de haber iniciado su peregrinación, Luis Manuel fue detenido por la policía en el parque de Belascoain y Carlos III, Centro Habana, iba acompañado de un amigo quien también fue detenido. Luis Manuel permaneció en la estación de la policía de Cuba y Chacón hasta el mismo 17 de diciembre, el recorrido le llevaría unos tres días y la policía lo sabía, con su detención impedían que lograra llegar el 17 de diciembre al Rincón para hacer su pedido el día del santo. Sin embargo, Luis Manuel Otero continuó el recorrido asistido por un grupo de amigos y el 20 de diciembre arrastrando la piedra de 25 libras y avanzado sentado en el suelo logró cumplir su promesa. Luis Manuel no iba a pagar una

deuda, iba a iniciar una petición, le ofrecía a San Lázaro tres días de camino atado a una piedra: la acción, el actuar durante el cual piedra y artista fueron uno. La petición que sería repetida por Luis Manuel durante su recorrido fue publicada en Facebook¹²¹ el 14 de diciembre por Yanelys Nuñez¹²², historia del arte, colaboradora de muchos de los proyectos del artista y fundadora del MSI, que asistía el peregrinaje de Luis Manuel:

Oh! San Lázaro

*Tú que eres más fuerte que todos los presidentes
y las fuerzas de este mundo
Te pido que me ayudes con tu poder divino,
en esta situación que aflige al pueblo cubano
y a mí como parte de él,
en este momento de desespero
y que los hombres no podemos solucionar.*

*Te convoco y te pido santo milagroso
que elimines todas las miserias para los cubanos;
que ni la muerte y la violencia
sean el camino de la transición;
te pido democracia genuina
donde la legalidad nos proteja.*

*San Lázaro has tuyas mis súplicas
Te pido la eliminación del bloqueo,
Prosperidad
Libertad de expresión
Libertad para presos políticos
Libre acceso a Internet.*

*Cese de la discriminación de raza, género y credo;
no más represión!*

*OH! Babalú
Tú que viviste siempre abandonado de todo,
enfermo y hambriento, nadie te socorría,
y tuviste siempre un corazón bueno
y supiste poner tu confianza en Dios
Intercede hoy por nosotros.*

¹²¹ Las redes sociales son un escenario de diálogo fundamental para la comunidad cubana, fuera y dentro del país, al no existir un espacio físico o prensa legalizada no controlada por el Estado.

¹²² Yanelys Nuñez fue cofundadora del Museo de la disidencia junto a Luis Manuel Otero en 2017 y cofundadora del Movimiento San Isidro (MSI) en 2018.

Haz que mi generación recupere la fe.

Nuevamente siendo un performance anunciado el artista es detenido para impedir la producción de una relación no promovida por el Estado, una entre Luis Manuel, los colegas que lo acompañaron y Babalú Ayé. Las religiones todas fueron prohibida en la isla por tres décadas desde los 60 hasta los 90, las religiones afrocubanas han sido además estigmatizadas por su origen negro, aún siendo una práctica tolerada, pertenecen a una zona de no control total en cuanto promueve unas lógicas distintas a las estatales. La peregrinación de Luis Manuel Otero además explicitaba públicamente su fin último: terminar con la relaciones totalizantes, donde el Estado es siempre un actor que participa.

En *Sánanos (rompe esta piedra San Lázaro)* la artista nicaragüense Martha Margarita también propone un recorrido llevando un objeto hasta el San Lázaro de la Iglesia de la Magdalena en Mominbó, Masaya. La escena de encuentro producida por artista, objeto y deidad cambia radicalmente aunque la situación específica es también definida por el Estado. Monimbó es un barrio indígena dentro de la comunidad de Masaya, Nicaragua, sus pobladores son chorotegas y hasta el 2018 eran reconocidos en el país por su condición sandinista. En 1978 resistieron a la dictadura del presidente Somoza fabricando bombas producidas por ellos, utilizando sus conocimiento sobre el trabajo con pólvora como artesanos. La fotógrafa norteamericana Susan Meiseles en 1978 hizo mundialmente famosas las imágenes de los pobladores de Monimbó utilizando máscaras de bailes tradicionales para ocultar su identidad mientras preparaban bombas artesanales contra las autoridades del gobierno de Somoza, en apoyo al Sandinismo. Durante las manifestaciones de 2018 Monimbó fue uno de los principales puntos de resistencia a los paramilitares enviados por el gobierno de Daniel Ortega -hombres vestidos de civil que decían ser el pueblo levantado contra los manifestantes que habían sitiado el país -:

(...) porque además en Masaya, la gente logró encerrar al comisionado en la Comisaría, o sea, no lo dejaban salir y el hombre pasó como una semana o 10 días sin poder salir de la comisaría. Era un pueblo tomado, la policía de la ciudad estaba atacada. Entonces, de Managua, como a la semana de que esto estaba así, llegaron decenas de patrullas con una cantidad enorme de policías armados a desbaratar el pueblo entero. Entonces, esta mujer decía que alguien compartió una foto, como se compartían todos los videos en ese momento, súper al instante, de un cadáver en el

piso y era su marido y lo fue a buscar, igual, los policías no la dejaban llevarse el cadáver, horroroso.¹²³

Para su performance *Sánanos (rompe esta piedra San Lázaro)* Martha Margarita decide hacer el recorrido de Managua a la Iglesia Magdalena, Monimbó, Masaya, en autobús, llevando consigo, como objeto a ser ofrendado a San Lázaro una bujía de un árbol de la vida guardada desde las manifestaciones de 2018, colocados por la primera dama y vicepresidenta desde el 2017 Rosario Murillo. Los árboles de la vida, bautizados con ese nombre por la propia Murillo, son estructuras metálicas con bujías incorporadas que miden entre 15 y 20 m de altura. Los primeros fueron colocados en la Plaza de la Fe, Managua el 31 de julio de 2013 para conmemorar el 34 aniversario de la Revolución Sandinista. Los árboles de la vida han ido en aumento, Murillo comenzó colocando 8 para finalmente sumar 140 distribuidos por la ciudad de Managua y se han estimado en un costo total de 3,3 millones de dólares. La capital de Nicaragua es una urbe de construcciones bajas, los árboles de la vida destacan por encima de la arquitectura, convirtiéndose en símbolos protagónicos. No se sabe con certeza qué significan pero es indudable que son representaciones del gobierno sandinista de Daniel Ortega:

Entonces, más allá específicamente del árbol, que tampoco logro yo dimensionar que significa, más allá de la imposición enorme por toda la ciudad de la estética que ella [Murillo] elige, verdad, es un símbolo de poder, es su poder y pasa mucho por una cosa energética, pasa por una cosa de espiritualidad. En el caso de ella, hay muchas historias, ella por ejemplo, siempre coloca muchísimas plantas en los discursos, pero invasión de plantas! Siempre están rodeados de plantas y hay quien asocia eso con el tema de protección, ella tiene como toda esta cosa bien espiritual.¹²⁴

Durante las manifestaciones de 2018 alrededor de 20 árboles de la vida fueron derribados y quemados por los manifestantes, como símbolo de oposición al gobierno, acto comparable con el derribo de la escultura ecuestre del dictador Anastasio Somoza durante el triunfo de la Revolución Sandinista en 1979. La bujía que Martha Margarita seleccionó para ser entregada en ofrenda a San Lázaro fue parte de unos de esos árboles de la vida talados durante la necesaria deforestación de Managua protagonizada por los manifestantes de 2018.

¹²³ Entrevista vía Whatsapp a Martha Margarita junio de 2021, Ciudad de México-Managua.

¹²⁴ Entrevista vía Whatsapp a Martha Margarita junio de 2021, Ciudad de México-Managua.

El recorrido de Martha Margarita no tuvo un carácter performativo, en cuanto acción advertida como obra o como singularidad ante las lógicas del espacio público. Para Martha Margarita era fundamental pasar desapercibida, no destacar durante su trayecto y menos anunciar su presencia con alguna intención performativa. Ella llegaba a un barrio aún sitiado después de 3 años de las manifestaciones y asesinatos de 2018 y llevaba consigo, también de forma discreta, sin ser mostrada hasta llegar a su destino, la bujía, elemento reconocible para los nicaragüenses como vestigio de un acto de oposición al gobierno:

Entonces, como es tan fuerte la protesta allá, desde el 2018 ellos están vigilados, al igual que muchos políticos, en la entrada del pueblo [Masaya] hay policías, en la entrada del barrio [Monimbó], no en la entrada del pueblo solo. En la entrada del barrio hay una placita donde ellos venden comidas típicas, que siempre ha sido un lugar bien turístico y también para la gente local. Ahora pues, es otra cosa, hay policías. Enfrente de la iglesia estaba una oficina del Estado y justo cuando yo iba entrando, con una amiga que me acompañó, estaban izando la bandera del partido, estaba gente del partido ahí, frente a la iglesia y entonces, entre a la iglesia. Voy a enseñarte otra foto. Lo que quería decirte es que fue muy tenso, fue un poco tenso realmente, llegar al lugar, fue un poco tenso porque hay toda esta situación de que cualquier cosa puede ser incriminatoria, todo el mundo sabe que es lo que yo tenía, digamos [refiriéndose a la bujía].

Aunque durante el recorrido de Managua a Monimbó Martha Margarita y su ofrenda pasaron inadvertidas, a diferencia de la peregrinación de Luis Manuel a ser replicada, artista y objeto tenían la potencialidad actuante de producir desconcierto, sospecha e incluso represión policial, siendo Monimbó un barrio que se sabía disidente en contención. Bajo estas condiciones para la artista documentar el acto de dejar la ofrenda frente a San Lázaro, incluso siendo una actividad habitual en una iglesia, fue problemático; había que evitar que alguien notara la presencia de la bujía antes de que Martha Margarita se alejara de la iglesia, era demasiado evidente la connotación política de dicho objeto.

Ya cuando llegué, le tomé una foto a San Lázaro, era como bien, hacerse la turista. Claro, a diferencia de Luis Manuel yo no hice la cosa pública, era una cosa entre San Lázaro y yo. Fue ir ahí y un poco estar ahí y esperar el momento para poder ponerla, ver dónde podía ponerla, pasé por muchas cosas, verdad, desde tratar de esconderla, luego ver si la dejaba porque me da miedo dejarla y en lo que estaba saliendo alguien me siguiera. Entonces, hice algunos videos.¹²⁵

¹²⁵ Entrevista a Martha Margarita, junio de 2021, Ciudad de México-Managua

Para Martha Margarita además, la imagen fija o en movimiento como verificador del haber estado ahí se hacía ineficiente. Ofrecer y pedir a cambio, como acto espiritual al mismo tiempo que político, constituían la médula de *Sánanos (rompe esta piedra San Lázaro)*, en su doble condición: acción restituyente de la peregrinación de Luis Manuel Otero a la vez que legítima petición a Babalú Ayé por el fin de la represión en Nicaragua. Por otro lado, la acción debía ser mostrada en una exposición donde se espera la utilización de códigos habituales para la escena del arte contemporáneo, la exigencia de producción de dichas imágenes interrumpe el fin último de la acción. La estética de los videos filmados durante la entrega al santo fueron resultado de la situación, son también un documento, un registro del estado contingente bajo el cual la acción es realizada. Martha Margarita priorizó la eficiencia espiritual y política de la operación como ofrecimiento y petición: una relación de intercambio entre artista cubano y nicaragüense y entre artista nicaragüense y deidad que logró escapar de aquellas totalizadas por el FSLN.

Entonces, lo que me ha pasado es que el registro que tengo es bastante deficiente y me causa mucha pena. Siento yo que es un registro que no recoge lo que para mí fue la experiencia de ir allá, colocar esto y además obviamente también, pues, no solo el hecho de colocarlo, lo más relevante fue el ejercicio de la petición digamos. Yo no soy una persona que profese ninguna religión pero tengo que confesarte que Cuba me abrió muchísimo a entender un poquito más la espiritualidad, pues entender la espiritualidad desde otro lugar porque en Nicaragua las religiones han sido aplastadas por el catolicismo. Creo que Cuba me ayudó a conectarme con otras cosas y entonces yo, creo que por eso elegí este performance. Y lo que hice fue ir allá y pedir a San Lázaro, esa piedra, esa piedra que simboliza esa lucecita.

Para Martha Margarita San Lázaro había sido transmutado en su viaje a Cuba, ahora era también para la artista nicaragüense Babalú ayé. Había incorporado Martha Margarita el derecho a la opacidad, pedir a un santo católico sabiéndolo negro sin preguntar por la verificación de sus efectos, abandonando la exigencia de transparencia (Glissant 2017). Martha Margarita ofreció a Babalú Ayé un objeto incriminador en una iglesia sitiada por el FSLN y recibió seguridad, certeza, la posibilidad de escapar del control total:

El día después que hice este ejercicio, este performance, yo tenía que firmar el contrato para la serie documental, yo tenía meses trabajando pero no había firmado papeles por cosas de la organización y el día que me tocaba firmar se emitieron las ordenes para capturar a la gente que estaba involucrada con la organización. (...) Un día después que yo hice esto y para mí fue muy fuerte porque fue una de las cosas sobre las que yo pregunté, pedí, quería tener certeza de qué estaba haciendo y de sí tenía que hacerlo en ese momento porque era una

cosa que iban a ser pública, muy pública, iban a ser cortos que iban a divulgarse antes de noviembre.

Llegó a Manimbó, Masaya la petición que Luis Manuel le hacía a San Lázaro desde el Rincón, La Habana. Babalú Ayé es uno de los orishas más rigurosos en términos de cobrar promesas, se dice que si no le pagas lo prometido el castigo es fuerte porque Babalú ayé cumple pero también exige, lleva a cabalidad las reglas de intercambio, demanda lo prometido. Martha Margarita y Luis Manuel entregaron sus ofrendas antes de pedir, fueron ofrendas complejas y Babalú Ayé supo ser reciproco, al menos a corto plazo, ante las relaciones totalizantes del PCC y FSLN.

Yo recordé el performance de Luis Manuel de San Lázaro, el de la procesión y lo que hice fue pensar, tratar de entender, en el sentido digamos de la piedra que él arrastra que símbolo podría significar esa petición que él hacía de protección y de liberación y de que podría simbolizar esa piedra que yo podría llevar también de una forma segura y simbólica y fuerte a nivel energético para poder pensarlo, que podría tener ese mismo carácter, y se me ocurrió llevar esta bujía que es una bujía de esos árboles.

Estos artistas han realizado sus acciones movilizados por la urgencia de existir fuera de una relación con el Estado y de pedir por ello, a San Lázaro Babalú Ayé, quién todo lo concede y todo lo cobra. Martha Margarita está interesada en replicar el punto de giro en las relaciones totalizantes que logró Luis Manuel junto con la piedra arrastrada hasta San Lázaro. Humano y no humano eran uno, como unidad fueron advertidos y detenidos. La bujía también fue cargada por Martha Margarita hasta San Lázaro, humano y no humano intentaban no ser advertidos imaginando los efectos que desenlazarían en la situación específica seleccionada para producir la acción. Para Martha Margarita la piedra es un símbolo pero ante todo intenta replicar su sentido, no el significado de la piedra en sí mismo sino los efectos que logra como actuante. La fuerza del objeto “fuerte a nivel energético” no se proviene de sus posibilidades simbólicas sino indexicales, objeto que tiene la capacidad de hacer, no solo de representar algo.

La bujía del árbol de la vida como la piedra arrastra por Luis Manuel eran actores con la capacidad de producir una torcedura en la relaciones totalizantes planificadas. Ambas bujía y piedra, habían sido solo eso, una bujía y una piedra hasta que se encontraron en una situación específica que las llamó al frente, el contexto, ese tercer elemento necesario para

que el signo signifique, se active. *Sánanos (rompe esta piedra San Lázaro)* produce una escena de encuentro particular entre artista, deidad y objeto a ser entregado como ofrenda. La práctica artística como escena de encuentro posibilita activar un giro en las relaciones totalizantes que aunque inadvertido es efectivo debido, sobre todo, al contexto específico seleccionado para realizar la operación de intercambio: Monimbó, Masaya.

Aquí la relación de intercambio diseñada por Martha Margarita como práctica artística en forma de réplica, es una entrega doble, la obra es devuelta a Luis Manuel, manteniendo los elementos fundamentales -recorrido, objeto/ofrenda, San Lázaro-, al mismo tiempo que la operación a ser replicada es en sí misma una entrega, una petición. Ahora Martha Margarita con una nueva ofrenda, una activa y actuante, pide al santo/orisha que “rompa”, termine con el suplicio de la promesa realizada por Luis Manuel. En ambos casos la ofrenda ofrecida no es solo un objeto, es la activación de dicho objeto durante un recorrido hasta una escena específica: El Rincón y la iglesia Magdalena. Es el acto de recorrer con el objeto el mayor ejercicio de dedicación a San Lázaro, el mayor acto de entrega, para Luis Manuel, el esfuerzo de caminar arrastrando la piedra atada a su pie durante kilómetros, para Martha Margarita el temor de ser advertida con una pieza de un árbol de la vida destruido en acto de rebeldía en la manifestaciones de 2018. Aquí humano y no humano son actuantes en cuanto recorren en unidad, sin distinción, “atados”, el objeto no carga la agencia del humano sino que humano y no humano son activados mientras efectúan la operación: el recorrido desde y hacia un puntos preciosos.

Mauss habla de la fuerza de objeto aunque para este autor la fuerza del objeto es la de aquel que debe continuar en circulación y aunque aquí el objeto que continua el recorrido no es el mismo –de hecho las acciones de Luis Manuel y Martha Margarita son realizadas con varios años de diferencia- el objeto bujía intenta ser, no sustituto sino seguir con el actuar de la piedra arrastrada hacia el Rincón en La Habana. Piedra y bujía son ante todo ofrendas para San Lázaro, aquí el actuar de la conjunción Luis Manuel-piedra es replicada por el actuar Martha Margarita-bujía como ofrendas. El intercambio réplica –como premisa de la exposición *Telaplico*- no es la única forma de intercambio no totalizante sino que es también a San Lázaro a quién se le hace entrega del objeto y de la fuerza del acto de entrega: arrastrar con el cuerpo, llevar hasta el pueblo sitiado. San Lázaro recibe y se le pide, no es

una entrega desinteresada, hay una demanda de parte de Luis Manuel y de Martha Margarita, una que también coincide: fin de la represión, es decir, fin de las consecuencias violentas ante la producción de relaciones no totalizantes.

Estás prácticas son diseñadas, experimentadas, anunciadas y documentadas para ser actuantes, cuentan con la potencia de girar las lógicas Partido Único, una potencia que no termina con la acción misma sino que ejecuta la activación de nuevas relaciones destotalizantes: “If we see the artwork as a mediator, or shifter, rather than the endpoint of a chain of causality, we move from the agencies it contains to the agents it can possibly entangle.” (Sansi 2015, 56)

3.6. Entregar, recibir, reciprocitar. Una carta y un video.

En *Telaplico* las réplicas fueron las protagonistas, sin embargo, no se trataba de una exhibición de “réplicas/obras” sino que eran actores en una acción colectiva. Me interesa comprender la exhibición como forma de relacionamiento destotalizante que produce una escena de encuentro específica entre actores humanos y no humanos. Quisiera seguir a Sansi en el ejercicio de traer las reglas de las relaciones de intercambio del Potlatch según Mauss para pensar en las operaciones propuesta en la práctica artística como dispositivo de relacionamiento (Sansi 2015).

En las relaciones de intercambio hay tres momentos fundamentales ha ser respetados: entregar, recibir, ser recíproco. Hasta ahora he descrito más de una acción en las que se pudieran encontrar estos tres pasos clásicos en las relaciones de intercambio: *A pesar de ser un niño bueno, yo no conocí a los Reyes Magos* de Luis Manuel Otero, *Telaplico* del colectivo de artistas nicaragüenses y como parte de este *Sáname (San Lázaro rompe esta piedra)* de Martha Margarita. Sin embargo, lo que intento aquí es comprender a todas estas acciones como parte de una única operación que ha tenido como fin último producir formas de intercambio destotalizantes –no intervenidas por el partido único FSLN y PCC-. Es decir, mirar el paisaje general que produjeron estas acciones con una función específica dentro de la operación mayor. Pudiera parecer innecesariamente fija mi propuesta, sin embargo, es una posibilidad para organizar y producir una narración coherente ante la constante

desactivación de estas acciones por actores estatales o por el miedo a la intervención de estos. En particular me interesa establecer la conexión entre acciones ocurridas en dos países en diálogo estatal, con una historia de revoluciones míticas que legitima la violencia de Estado para interrumpir cualquier intento de intercambio no propuesto por los Partidos Únicos.

Asumiré la acción de Luis Manuel Otero *A pesar de ser un niño bueno, yo no conocí a los Reyes Magos* como la primera parte de la operación de intercambio: el entregar. El artista produce un evento, en parte frustrado, en el que entrega de forma gratuita confituras a los niños de su barrio, eludiendo la compra en las tiendas de la Fuerzas Armadas en MLC – Moneda Libremente Convertible- de estos productos. La segunda parte de la operación es *Telaplico*, incluyendo las réplicas –la propuesta de Martha Margarita-, el performance de SBB, la carta dirigida a Luis Manuel, los poemas y la página web que engloba todos los actores, esta será la devolución: el recibir. Aquí se establece que esta relación de intercambio se produce entre Luis Manuel y los artistas nicaragüenses aunque intervienen muchos otros actores.

En principio *A pesar de ser un niño bueno, yo no conocí a los reyes magos* no fue diseñada para los artistas de Managua, sin embargo, ellos estaban al tanto de la escena cubana, motivados por los acontecimientos protagonizados por el MSI y el 27N desde noviembre de 2020 y aún más luego de exhibir sus obras en *No somos memoria* en enero de 2021. Probablemente sería justo tener en cuenta esta primera exhibición como punto de inicio de estas relaciones de intercambio entre la escena cubana y la nicaragüense. También es importante tomar en cuenta que la propia relación entre Estados, una en la que la revolución sandinista “aprende” de la cubana –incluido del sistema de las escuelas de arte y de las instituciones de la cultura- dejó a Cuba ubicada el imaginario nicaragüense como ese lugar al que se mira y se agradece, como a un padre o un hermano mayor. La mirada atenta de los artistas nicaragüenses a la escena del arte cubano comenzó desde que el sandinismo recibía asesores para la cultura y visitas de artistas de la isla en intercambio estatal –en el primer capítulo describo uno de estos intercambios-.

Sin embargo, he decidido asumir como punto de inicio de esta operación de intercambio destotalizante la acción de Luis Manuel porque es evidente y directa la acción que desató en Managua. Esta operación de intercambio tuvo un tercer y último momento en junio de 2021, un mes antes de que Luis Manuel Otero fuera encarcelado para más tarde ser condenado a cinco años de prisión. El artista envió un video dirigido a los artistas de Managua en agradecimiento por haber replicado sus obras en *Telaplico*: la reciprocidad. Este video es quizás la parte de la operación de intercambio más concisa y directa, ya no se trata de una acción que condensa actores dispuestos a eludir al Partido Único sino que una persona le habla a las otras personas, el video no debe ser leído como si fuese un texto, de forma simbólica, es un en sí mismo un texto y hace una cosa: agradece. Pareciera poco sofisticada la forma de reciprocidad elegida por Luis Manuel, sin embargo, el envío de un video utilizando conexión de internet y a través de Telegram como plataforma significaba un esfuerzo considerable en medio de la contingencia que implicaba hacer esto desde La Habana y en constante vigilancia.

Fui la persona intermediaria entre Luis Manuel Otero y los artistas organizadores de *Telaplico*: Ramón Álvarez, Antonio Pacheco, Flores de la Guerra y Félix Carril. Recibí información sobre *Telaplico* cuando estaba de regreso a la Ciudad de México al terminar mi trabajo de campo en La Habana. Luis Manuel había sido liberado del hospital Calixto García hacía varias semanas después de haber sido detenido e incomunicado allí por la policía política para terminar de forma forzada la huelga de hambre, iniciada para pedir, principalmente, una indemnización por la destrucción de la serie *A pesar de ser un niño bueno, yo no conocí a los reyes magos* y el fin del cerco policial en su casa. Después de la conversación online con los artistas organizadores de *Telaplico*, durante la cual, entre otras cosas, ajustamos las posibles formas de divulgación de la exhibición de réplicas, quedo claro que era fundamental que Luis Manuel supiera que sus obras también existían ahora en Managua, reconfiguradas pero siendo ellas, identificables.

Le envíe a Luis Manuel a través de Telegram toda la información que había recibido sobre la exhibición en junio de 2021: imágenes de las réplicas, la carta y los poemas. Unas horas después de enviadas y de que la aplicación me indicara que la información había llegado al móvil del artista supe a través de otro chat de Telegram que Luis Manuel había

sido detenido por la policía. Supuse que ahora las autoridades tendrían su celular y decidí borrar la información sobre *Telaplico* pero era demasiado tarde, ya había sido recibida en el móvil de Luis Manuel. Esta sensación de contingencia, invasión de los móviles, vigilancia y detenciones contantes había sido la condición habitual durante toda mi estancia en La Habana. Unas horas después supe que Luis Manuel había sido liberado por la policía política, era una de esas detenciones ya rutinarias, más cercanas a un rapto que a un procedimiento legal. Unos días después Luis Manuel me sorprendiendo con un mensaje en un archivo de video dirigido a mí y a los artistas nicaragüenses participantes en *Telaplico* a través de Telegram. En el video el artista agradece de forma explícita, eso hace principalmente, agradece a los artistas de Nicaragua por utilizar su obra, me agradece a mí por conectarlo con ellos. Piensa en la obra de forma conjunta, colectiva y como una fuerza con la capacidad de transformar ante la totalización estatal:

Hola todas, todos, todes, por aquí Luis Manuel, reportándose de La Habana, Cuba. Primero que todo agradecido, super agradecido a Celia, gracias a Celia pudimos conocer que existía una realidad como la nicaragüense (...)

(...) super agradecido por usar mi trabajo, por usar nuestra fuerza, por usar nuestro trabajo en general porque al final no es solo mi trabajo, creo que es el trabajo de todos, de Celia, del Llopiz del 27N, del Movimiento San Isidro. Que lo usen como herramienta también para ustedes, que lo usen como fuerza, como herramienta para salir también de su dictadura, de su historia, eso para mí primero que todo es un orgullo y les agradezco de corazón.

(...) el arte tiene la fuerza de cambiar las cosas, en estos momentos en Cuba estamos demostrando que el arte puede cambiar las cosas, el arte es una herramienta sumamente poderosa, que los poderes usan a su favor o destruyen porque saben el valor que tiene.¹²⁶

El video tiene el formato de una transmisión en directo, habitual en las redes sociales de Luis Manuel ante acontecimientos represivos y como forma de divulgación de su trabajo. Sin embargo, el video enviado a mí exclusivamente para que yo lo enviara a los artistas era un archivo grabado nunca fue publicado en redes. Me convertí en la intermediaria entre los artistas, era un actor participando de esta operación de intercambio. Mi función era servir de enlace entre acciones situadas en lugares geográficamente distantes para ayudar a producir una escena de encuentro. Las condiciones contingentes, la inseguridad tanto en Cuba como

¹²⁶ Fragmentos de la transcripción del video enviado por Luis Manuel Otero a los artista de Nicaragua a través de Telegram.

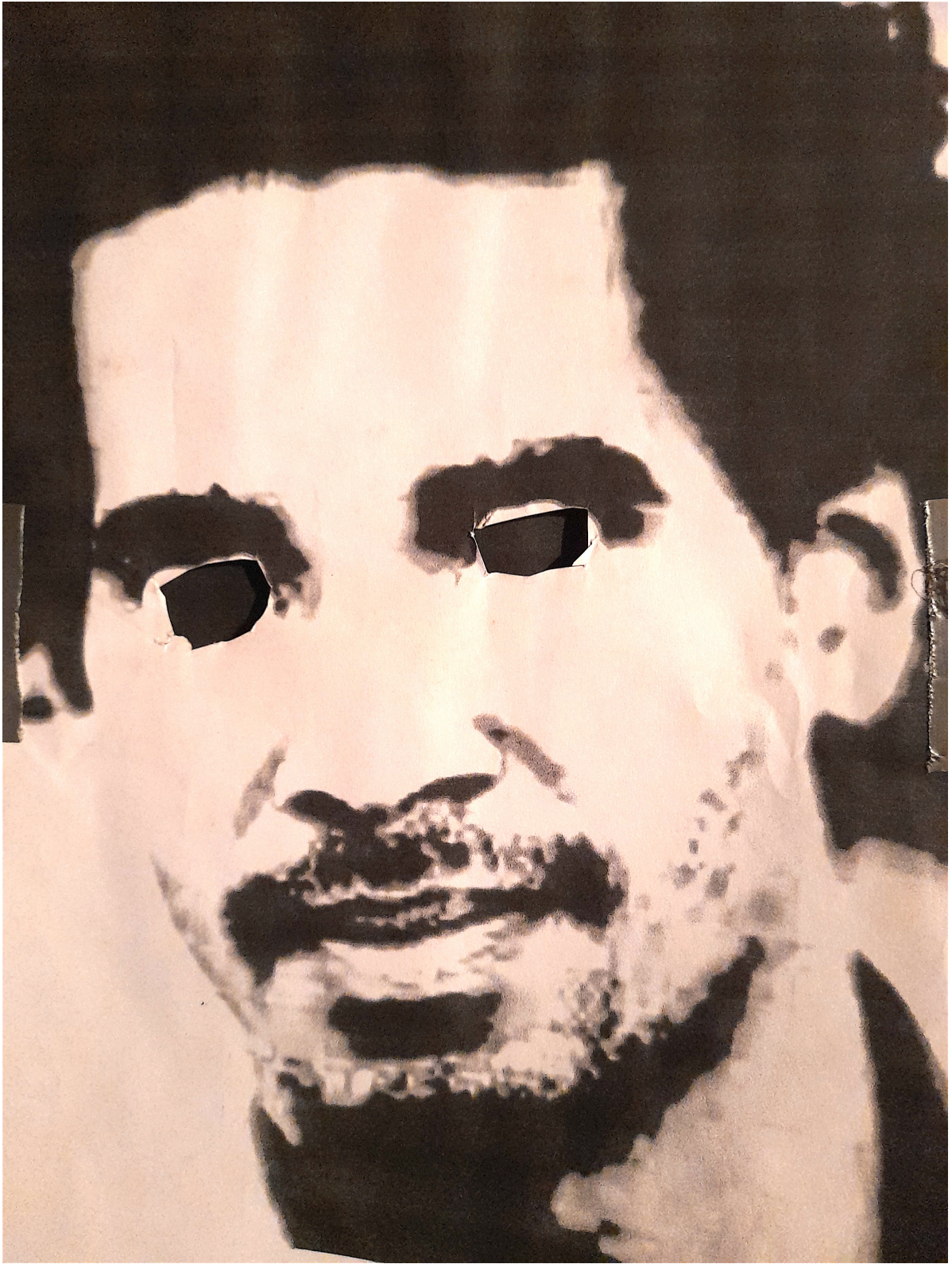
en Nicaragua, las detenciones habituales en La Habana durante las cuales los móviles eran intervenidos por la policía hicieron que fuera yo, con el privilegio de una residencia de estudiante mexicana que me permitía salir del país, la intermediaria entre ambas escenas.

Telaplico fue una sorpresa, una buena sorpresa en una situación contingente, nerviosa. El 9 junio de 2021 viajé a México en el único vuelo que salía ese mes desde La Habana hacía la ciudad mexicana. Solo podían entrar al aeropuerto las personas que estaban en la lista que sostenía la mujer de la puerta, medida de salud por el Covid conveniente para continuar con el control total. Los 30 minutos de espera en la fila para saber si mi nombre estaba en la lista fueron agónicos, si no tomaba ese único avión del mes de junio no podría entrar a México fácilmente porque mi residencia de estudiante vencía justo el 1 de julio. En ese caso comenzaría una nueva estancia de incertidumbre en La Habana sin el privilegio de una salida de lo total. Mi nombre estuvo en la lista, tuve la fortuna de volar y ver como la tierra se alejaba del avión, de la pesadilla caribeña. Sentía alivio y culpa.

Describir *Telaplico* y su estrategia artística y curatorial inserto en un panorama de relaciones de intercambio mayor ha sido una oportunidad fundamental para comprender qué tipo de relación es posible ante el sistema total pero sin su participación: “relaciones destotalizantes”. La réplica, operación contingente ante la exacerbación de las “relaciones totalizantes” capturó el efecto disruptivo de la práctica de Luis Manuel para hacerla “aparecer” en Managua; gracias a la facultad mimética y a la urgencia de activar operaciones capaces de producir escenas de encuentro de otra forma imposibles. Así la obra/réplica no es solo obra, es “elemento vivo”, modelo que captura el encuentro entre disidente y policía política, condensación de un paisaje de miedo que insiste en pensar en futuro. Abordar la obra con una capacidad mágica aunque no alterna la ha ubicado no solo en la posición de objeto exhibido sino de agente no humano activo en una situación precisa. Es así parte de una relación de intercambio con poder destotalizante, es decir, capaz de irrumpir la división necropolítica entre revolucionario y contrarrevolucionario en la que se sostiene el Partido Único.



78. Detención de Luis Manuel Otero Alcantará, abril de 2021, La Habana Cuba, fuente perfil de Facebook de la activista Anamely Ramos.png



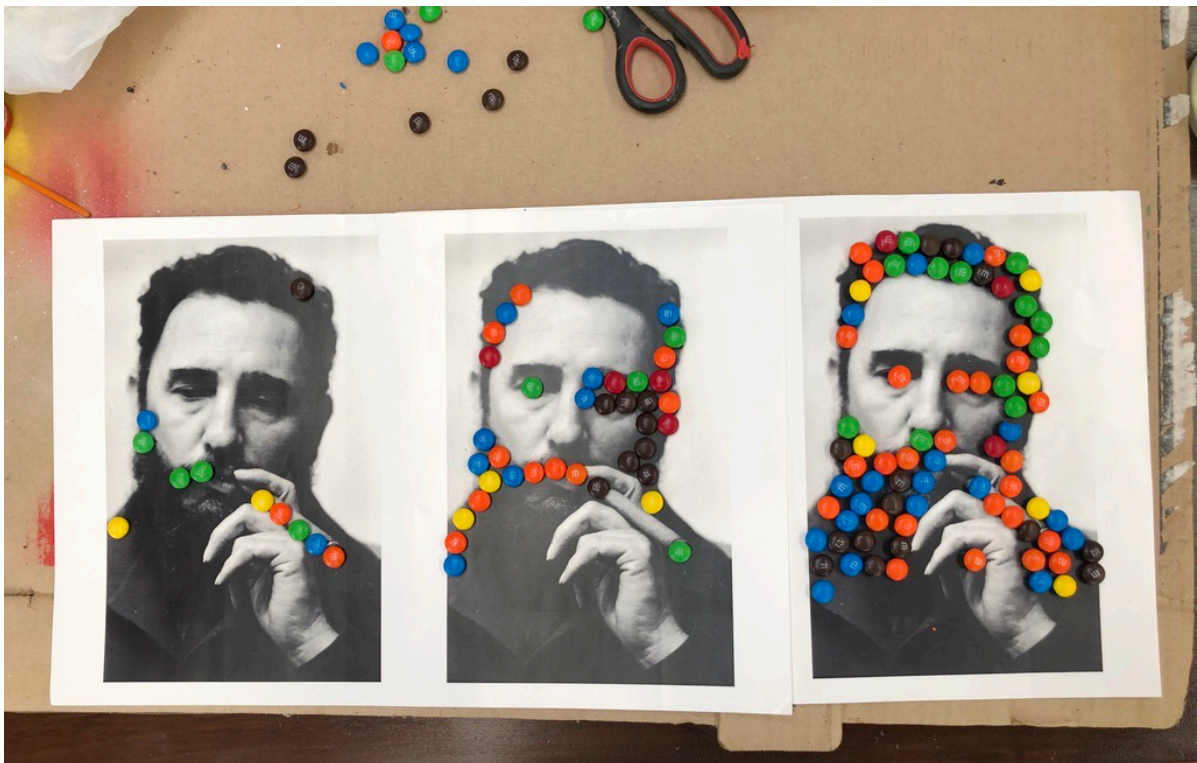
79. Máscara con el rostro de Luis Manuel Otero diseñado para Telaplico, junio de 2021, Manag, cortesía de los artistas.



80 Máscara con el rostro de Luis Manuel Otero diseñado para Telaplico, junio de 2021, Manag, cortesía de los artistas.



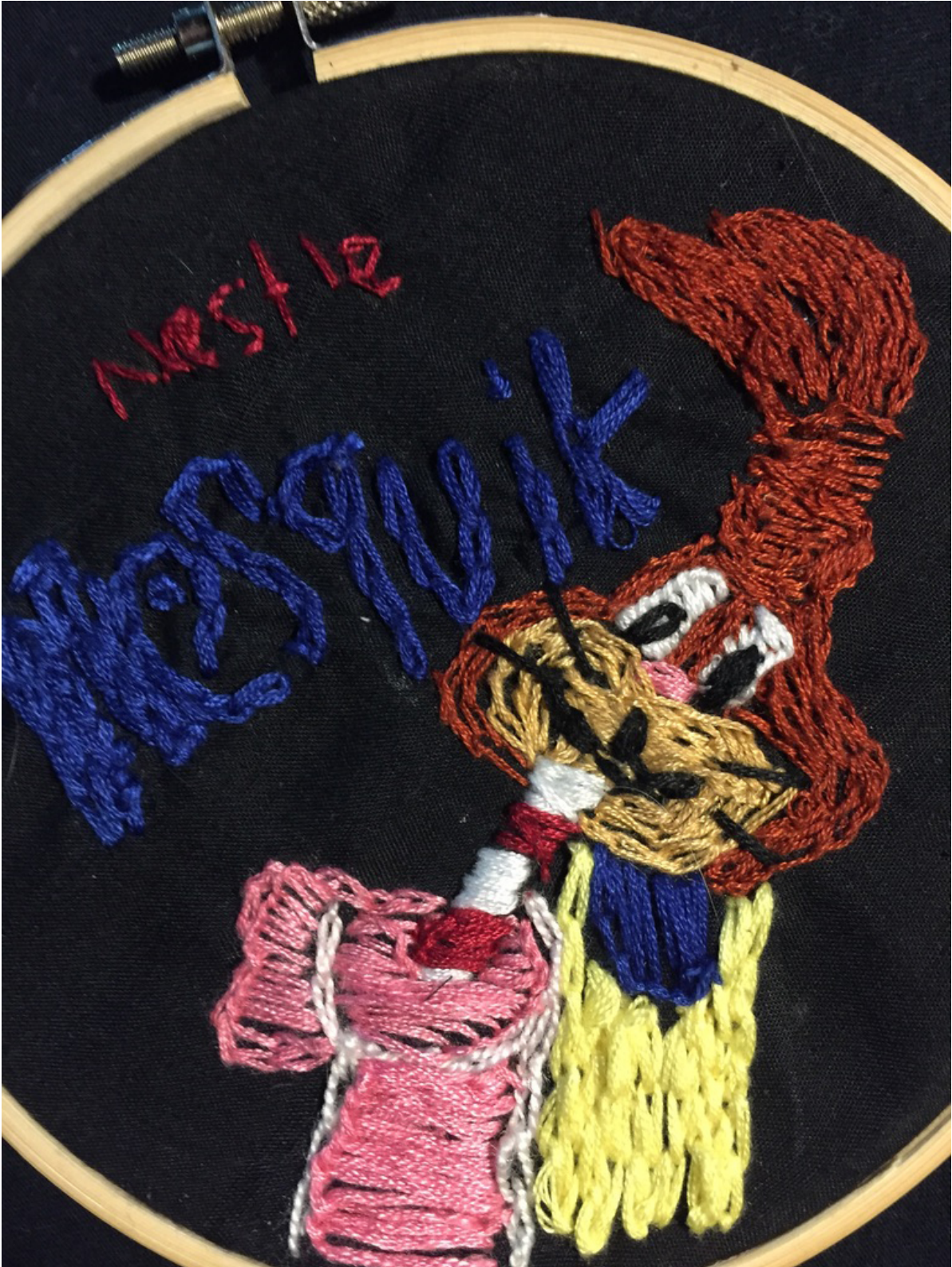
81. Vista General Telaplico, Managua, 2021, cortesía de los artistas.jpg



82. Artista trabajando en unas de las obras Telaplico, Managua, 2021, cortesía de los artistas.



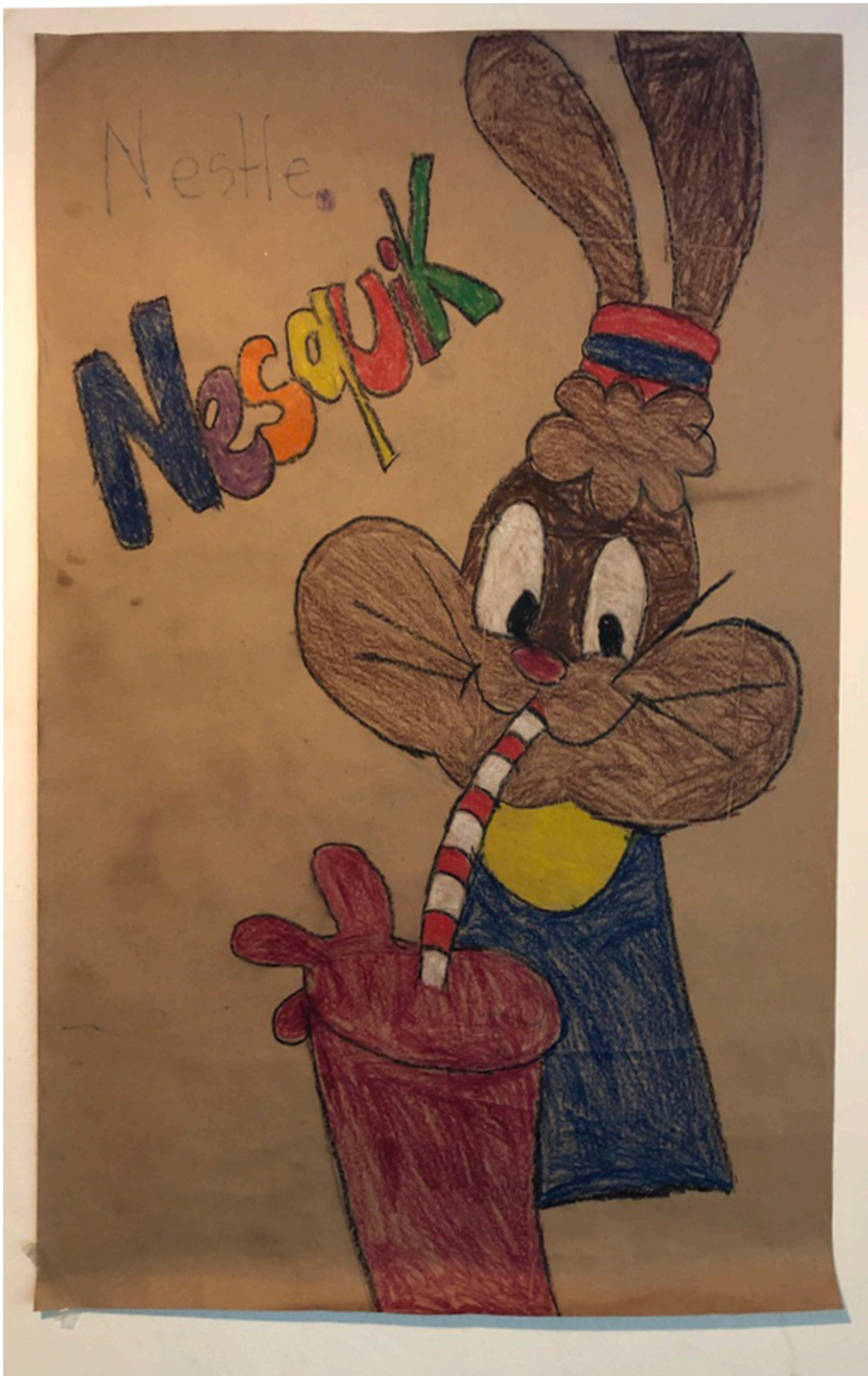
83. Réplica de los dibujos de Luis Manuel Otero en Telaplico, Managua, 2021, cortesía de los artistas.



84. Réplica de los dibujos de Luis Manuel Otero en Telaplico, Managua, 2021, cortesía de los artistas.



85. Réplica de los dibujos de Luis Manuel Otero en Telaplico, Managua, 2021, cortesía de los artistas.



86. Réplica de los dibujos de Luis Manuel Otero en Telaplico, Managua, 2021, cortesía de los artistas.



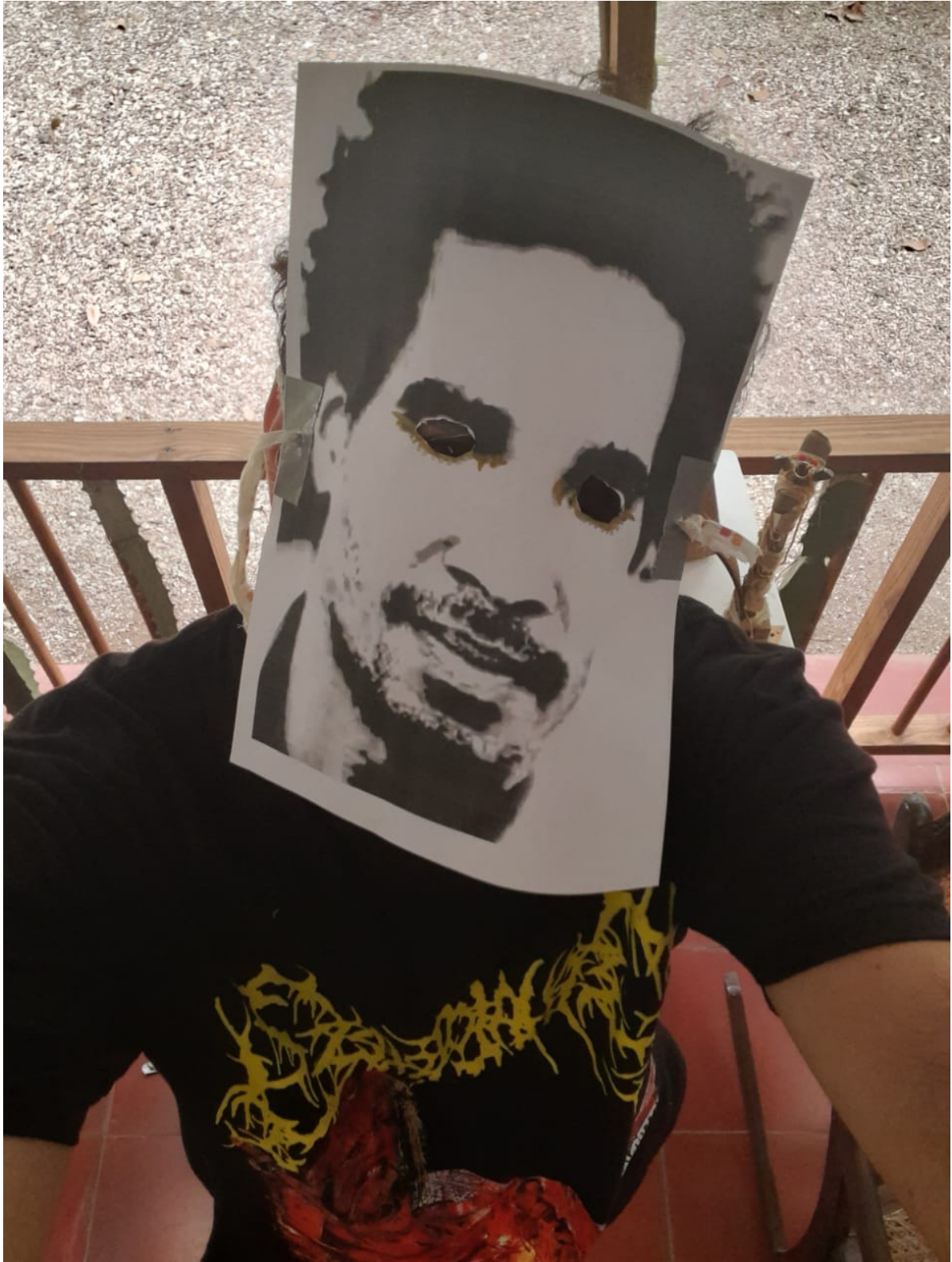
87. Réplica de obra de Luis Manuel Otero en Telaplico, Managua, 2021, cortesía de los artistas.



88. Artista participante en Telaplico frente a una de las Réplica de los dibujos de Luis Manuel Otero en, Managua, 2021, cortesía de los artistas.



89. Artista participante en Telaplico usando la máscara de Luis Manuel Otero en, Managua, 2021, cortesía de los artistas.



90. Artista participante en Telaplico usando la máscara de Luis Manuel Otero en, Managua, 2021, cortesía de los artistas.



91. Artista participante en Telaplico usando la máscara de Luis Manuel Otero en, Managua, 2021, cortesía de los artistas.



92. Artista montando en Telaplico, Managua, 2021, cortesía de los artistas.



93. Intervención “Sáname” de Martha Margarita, réplica para Telaplico, Managua, cortesía de la artista.



94. Video enviado por el artista Luis Manuel Otero a los artistas de Telaplico en agradecimiento, cortesía del artista.

Cuarto capítulo

Ojos de hueso. Redundancias destotalizantes.

En marzo de 2021 regresé a La Habana. A pesar de mi detención el 27 de enero, evento con el cual la policía política contaba para calmar nuestros ánimos de reclamo, era evidente para mí la vitalidad de los acontecimientos que ocurrían en Cuba. El 27N se consolidaba como comunidad, gremios del arte que usualmente no dialogan se habían reunido entre sí y con grupos de activistas extremadamente estigmatizados por el Partido. Esta situación era única, hasta ese momento el Estado había logrado que los artistas complacidos con una carrera que les permitía movilidad y visibilizar su carrera no arriesgaran dichos privilegios por entrar en empatía con activistas en abierta oposición al Partido. Estar en La Habana era un reto, no era posible pensar, escribir y a la vez seguir e involucrarme con eventualidades violentas que involucraban personas importantes afectivamente. Sin embargo, la pregunta era clave para mí ¿Cómo los artistas e intelectuales asumían desde sus prácticas la relación con el Partido Único? ¿Cuáles referencias políticas, antropológicas y artísticas eran útiles para pensar en ello?

En este capítulo describo algunos de los acontecimientos de los que participé como “escenas” para pensar en las prácticas y operaciones que los protagonistas asumieron. Al mismo tiempo, propongo a la cucaracha marina o quitón como referencia en oposición al hombre nuevo para reflexionar sobre el lugar del disidente ante la represión del Partido total y la pandemia. La redundancia de los ojos de hueso del quitón, estrategia vital del mosluco, será asumida como punto de análisis para pensar en las operaciones descritas en las “escenas” ocurridas entre marzo y junio de 2021.

4.1. Quitones

Los quitones o *Acanthopleura Granulata* son el único molusco que posee un caparazón biomineral con un sistema visual. A diferencia de la mayoría de los animales, con lentes a base de proteínas, los ojos de los quitones están compuestos del mismo material que su concha: aragonita –forma cristalina del carbonato de calcio que se encuentra en casi todas las conchas de moluscos y en las estalactitas-. Tienen miles de ojos dispersos e integrados a su caparazón que les permite obtener una visión espacial. Son animales intermareales –viven en el área litoral definido por la marea más alta y la más baja-, cada uno de sus ojos tiene dos lentes capaces de enfocar a diferentes resoluciones según la

cantidad de luz, uno funciona en el agua de mar y el otro en el aire. Los biólogos marinos utilizan el adjetivo redundante para describir la excesiva cantidad de ojos que poseen los quitones. La redundancia de sus ojos puede debilitar la función protectora de su caparazón. En el acto de autoprotección los ojos ubicados en la zona superior de su armadura tienden a romperse. Sin embargo, los quitones producen nuevos ojos en la zona lateral de su cuerpo a modo de sustitución. Los quitones son los únicos moluscos que poseen y hacen emerger durante sus vidas miles de “ojos de hueso”(Li, L. et al. 2015).

Durante la cuarentena y militarización de la ciudad de La Habana observé con atención por primera vez a las cucarachas marinas –con ese nombre conozco a los quitones desde niña-. A pesar de que estaba prohibido acercarse al litoral –restricción estatal justificada por los intentos de control del COVID- comencé a sentarme de forma periódica en la zona intermareal de la costa, junto a los quitones. Durante mis actos de contemplación ilícita observaba con detenimiento a las *Acanthopleura Granulata* que me rodeaban. Logré hacer varias sesiones de fotografías y comencé a buscar información sobre su comportamiento. Al mismo tiempo mis amigos –artistas, cineastas, poetas, músicos, periodistas, activistas- estaban bajo vigilancia, presos o imposibilitados de moverse de sus casas, comenzamos a ser noticia nacional. Se hizo común llegar a casa de un amigo y encontrar una patrulla afuera -o un automóvil ruso marca Lada de la policía militar, siempre vestidos de civil-. La visión, sentido que obsesiona al antropos, y la información que se obtiene a través de ella, se convirtió en un lujo ante la restricciones de movimiento que el Estado nos imponía. Entonces, envidié a los quitones capaces de informarse y protegerse a la vez, de hacer infinita cantidad de ojos con su exoesqueleto.

¿Cómo pensar en futuros ante el totalitarismo caribeño recurriendo a herramientas intermareales y salitradas? Agotadas las mayorías de las estrategias terrestres ante la represión de Estado, la capacidad de las cucarachas de mar de confeccionar ojos integrados entre sí y dispersos en su cuerpo a la vez, se han convertido para mí en una posible estrategia oceánica, ciencia ficcional, multiespecie (Haraway 2016; Jue 2020). Aquí propongo no solo aprender sobre el comportamiento y diseño de las cucarachas de mar sino especular sobre las posibilidades de una mutación oceánica en el cuerpo del antropos caribeño para imaginar futuros ante la colindancia de terrores totalitarios.

Especular sobre la posibilidad marino-terrestre de la emergencia de ojos de hueso en el cuerpo humano salitrado es la oportunidad para un desplazamiento conceptual y una desfamiliarización del presente, a partir de la atención a las capacidades perceptuales de organismos marinos, pensando en el mar como un “milieu” y dispositivo desorientador (Jue 2020).

4.2. La herramienta.

Para aprender más sobre las cucarachas marinas consulté investigaciones de biología marina como “Multifunctionality of chiton biomineralized armor with an integrated visual system” (Li, L. et al. 2015). Los investigadores involucrados en experimentos con quitones no solo eran biólogos marinos sino sobre todo ingenieros especializados en materiales. La motivación central de la investigación según esta publicación era encontrar materiales innovadores “Comprender las compensaciones a nivel de materiales impuestas por los requisitos funcionales contradictorios de estos sistemas es clave para extraer principios de diseño para soluciones de materiales innovadoras” (Li, L. et al. 2015, 952 [traducción propia]). Los científicos interesados en los quitones están sorprendidos por la capacidad del material que conforma sus conchas para ser eficiente en su multifuncionalidad, como protección y sistema visual a la vez. Ellos explican que el quitón es el único animal marino que tiene en su armadura un sistema de lentes integrado con ojos dispersos, no localizados en una misma zona del cuerpo, como la estrella de mar, por ejemplo. Y aún más asombroso es que este sistema de lentes está hecho del mismo material que su concha, incluso cuando los lentes tienen una superficie más ordenada el material sigue siendo el mismo: “La lente es monocristalina o policristalina con granos muy alineados” (Ibíd. 954 [traducción propia]). Los ingenieros hacedores terrestres, productores de materiales multifuncionales están aprendiendo de las cucarachas marinas para de forma intencional reproducir sus estrategias ingenieriles oceánicas intermareales.

Al parecer los humanos-ingenieros especialistas en materiales están a un paso de hacer ojos de hueso, al menos ya saben que existe este material y cómo funciona. ¿Una vez hechos estos ojos de huesos por humanos podemos comenzar a pensar en ellos como herramientas? ¿Tendríamos que esperar que los ingenieros especialistas en materiales

diseñen lentes de aragonita para considerarlos herramientas? O ¿Son los propios ojos de hueso de las cucarachas marinas herramientas a pesar de que no han sido hechas como parte de un proceso cultural-terrestre sino que son parte de un cuerpo marino?

En principio la respuesta sería que no, los ojos de hueso no deberían ser considerados herramientas porque los quitones no tienen la intención de hacer formas con su cuerpo utilizándolo como material. En el hacer está implícita la intervención/intención humana y sin esto no es pensable un objeto como herramienta.

En su ensayo “On Making A Handaxe” (2013) el antropólogo escocés Tim Ingold ofrece una solución a este problema aristotélico: la separación entre forma y materia, que es seguida de la distinción entre intención e intuición, naturaleza y cultura. Ingold piensa que la intención es la imposición humana de una forma sobre la materia pero si pensamos en que la forma emerge imaginando forma y material como productoras conjuntas, guiadas por las posibilidades que cada paso del hacer les brinde, trayendo formas/fuerzas más que imponiéndolas, entonces no solo el humano, en tanto animal provisto de cultura, tiene la capacidad de hacer herramientas. “No se trata de una imposición de forma a la materia sino de una puesta en evidencia de formas, más topológicas que geométricas, que están latentes en las variaciones del propio material, en sus líneas energéticas de tensión y compresión.” (2013, 45 [traducción propia])

Según Ingold no solo podríamos prescindir de la intención-cultural-humana para considerar una determinada relación entre forma/materia una herramienta sino que además imagina el hacha como elemento prostético y desecho de una acción constante de desgaste sobre el material: “En la constancia de su forma, el bifaz parece casi una prótesis del cuerpo del homínido, un complemento que se diferencia de los dientes y las uñas sólo en que es extrasomático y desmontable” (2013, 36). Podría considerar los ojos de hueso del quitón herramientas reemplazables emergidas de su exoesqueleto, que una vez rotas y abandonadas son hechas nuevamente, -siguiendo el ejemplo de Ingold- más cercanas a los dientes o las uñas humanas. Elementos redundantes –utilizando el término biólogo/ingenieril antes mencionado- constantemente secretados.

Asumir los ojos de hueso de las cucarachas marinas como herramientas me guiaría a dos puntos cruciales para mi propuesta. Primero, un acercamiento entre bicho marino y humano terrestre cuando el hacer/emergir herramientas deja de ser una cualidad exclusivamente humana-cultural-intencional. Así es posible dejar de pensar en el quitón simplemente como un bicho al cual el proceso evolutivo le ha asignado un material asombroso, más cercano al cuerpo sin alma –aristotélicamente hablando-, a la naturaleza entendida como entidad pasiva, sin agencia. Segundo, es posible pensar en la obtención de una herramienta no solo imponiendo formas a un material de manera intencional y extrasomáticamente, sino que haciéndolas emerger del cuerpo como forma/materia. Aceptar esto implicaría hacer un intento por dejar de recurrir a la separación entre psiquis/alma y cuerpo físico, así como naturaleza/intuición y cultura/intención.

4.3. El hombre nuevo ha muerto: Terror, necrosis y mutación.

Tanto las prácticas represivas del Partido Único como las mayoritariamente defensivas de los disidentes políticos ocurren rodeadas de otro medio, el acuático, agua de mar. Recordar esto no solo implica regresar al tan repetido verso del poema *La Isla en Peso*: “La maldita circunstancia del agua por todas partes (...)” (1943), recurrencia literaria entre los intelectuales cubanos que da cuenta del autoreconocimiento como isleños: personas singulares a la vez que enclaustradas por el mar. Se trata, sobre todo, de tomar en cuenta al mar y los efectos de su medio como una oportunidad de extrañamiento ante la constante insistencia de un pensamiento y prácticas totalizantes, sostenidas por el terror. Tres ejemplos fundamentales para la isla de Cuba son: el sistema de plantación con mano de obra esclava, ensayo europeo de un sistema total (1886 fin de la esclavitud); la reconcentración de Weyles¹²⁷, primer campo de concentración implementado en la modernidad (1896) y un Estado totalitario, la estatalización de todo espacio de relacionamiento público, privado y afectivo durante 63 años bajo el control del Partido Comunista de Cuba (PCC) como único e irrevocable. Tres acontecimientos productores de terror, hijos de la modernidad europea, los

¹²⁷ La reconcentración fue un estrategia utilizada por el general español Valeriano Weyler para aniquilar militarmente el levantamiento independentista cubano de 1895. Consistía en aglomerar de manera forzosa a los campesinos en poblados cercados para evitar que los independentistas recibieran su ayuda. Con una duración de casi dos años murieron aproximadamente 300 mil personas debido a la reconcentración.

dos primeros como ensayos fuera de territorio blanco y el segundo como implementación de experimentos probadamente efectivos para el control de poblaciones.

Estos actos de terror colindantes de la historia nacional han sido fundamentales para sostener formas de relacionamiento totalitarias. Me interesa entenderlos incorporados al sistema nervioso, un secreto público que produce más incertidumbre que certezas, un conocimiento que por tanto no garantiza cuándo y cómo pudieran repetirse acontecimientos similares. En *The Nervous System* (1992) el antropólogo Michael Taussig se refiere a este aparente olvido, pareciera que el Estado está interesado en que no recordemos estos hechos de terror. Sin embargo, se trata de lo opuesto, es la falta de certeza, la incertidumbre sobre el porqué sucedieron, cómo sucedieron, cuándo pudieran repetirse lo que acentúa el carácter tenebroso y clava en la memoria profunda los acontecimientos de terror silenciados. “El objetivo del silenciamiento y el miedo detrás del silenciamiento no es borrar la memoria. Lejos de ahí. El objetivo es impulsar la memoria profundamente dentro de la solidez del individuo para crear más miedo e incertidumbre en el que el sueño y la realidad se mezclen.” (79 [traducción propia])

“No se lo digas a nadie” o “¡Estás loca, quién te dijo eso!” fueron frases recurrentes durante los últimos años de mi vida en La Habana. La primera surge cuando eres víctima de un acto represivo del que nadie debe saber: un interrogatorio, un llamado de atención de la Seguridad del Estado por las personas con las que te has reunido, eventos en los que has participado, por ejemplo, y la segunda cuando te decides a contar dichos acontecimientos y no eres creíble porque no conecta con ningún suceso anterior o posterior, no participa de una cadena de hechos. Ahí la memoria sobre el acto represivo habita ese espacio entre sueño y realidad, dudas sobre si ha pasado, la vida continuó después de todo como si nada, no hay un trauma explícito, eres una persona más transitando por la calle. La policía política cubana ecualiza los niveles de visibilidad de la información como parte de su estrategia de legitimización o estigmatización de un hecho o una persona, silenciar o sobreexponer es parte fundamental del mecanismo de terror. Para silenciar están los interrogatorios, las visitas a las viviendas, la prohibición de salida o entrada al país, la traba de un trámite de visado. Para sobreexponer está la televisión, en especial el Noticiero Nacional en horario estelar y la prensa, en especial el periódico *Granma* órgano oficial del Partido Comunista de

Cuba (PCC), las visitas al centro de trabajo o de estudio para advertir sobre una posición política inaceptable y pedir la expulsión de la institución.

Esa condición de realidad fantasma de la que todos saben pero nadie habla, descrita por Taussig en *The Nervous System*, el secreto público, ha sido fundamental para el sostenimiento del PCC. Los intelectuales como productores y legitimadores de ideas han vivido de forma particularmente intensa este tipo de relación con el Partido único. En su caso, al ser una escena relativamente pequeña y con una historia de censuras propia, la credibilidad sobre los actos represivos es aún menor.

Un ejemplo recurrente por primigenio son los encuentros en la Biblioteca Nacional de la intelectualidad cubana con Fidel Castro en 1961 luego de la censura del documental PM, la primera censura de la Revolución. “Palabra a los intelectuales”, título de la intervención de Fidel Castro en el último de aquellos encuentros, pasó a la historia oficial como un valioso discurso que ayudó a consolidar la política cultural cubana. A la vez aquellos encuentros fueron experimentados por los asistentes como un acto de terror, con un arma sobre la mesa y la ahora conocida, entre los intelectuales, frase del importante escritor y dramaturgo Virgilio Piñera “yo solo sé que tengo miedo”. La sobreexposición del discurso de Castro en la escena cultural cubana es opuesta a la subexposición de los testimonios de los asistentes y a las consecuencias que tuvo para estos en su futuro como intelectuales y ciudadanos. El propio Piñera vivió en el ostracismo hasta su muerte, siendo homosexual y con una escritura que no se adaptaba a las necesidades del Partido fue publicado cada vez menos hasta dejar de pertenecer a la vida pública intelectual.

La historia de vida de los intelectuales y su relación ideológica con el Estado varía según la época y el tipo de alianza que cada cual procura con el Partido, sin embargo, el terror está presente previamente para indicar qué se pierde y qué se gana al establecer dicho pacto. Todorov describe en *El Triunfo del artista*, tres estadios de la relación entre Partido o la policía política y los intelectuales rusos desde el comienzo de la revolución de octubre y hasta los primeros años del Stalinismo (1917-1941): primero eran vigilados los actos y comportamientos (1917-1922), luego las ideas, se legaliza la censura (1922-1935), por último las formas de las obras de arte, ya que solo es legal un tipo de arte: el realismo

socialista (1935-1941). También dedica un capítulo a aquellos artistas a los cuales la relación con el Partido los llevó a la muerte “Necrología”, archiva 11 artistas bajo esta etiqueta.

En especial el último capítulo de *El Triunfo del artista* es para Kazimir Malevich, el creador del suprematismo, uno de los artistas más importantes de las primeras Vanguardias del siglo XX. Malevich, en principio, encontraba una perfecta unidad entre arte de Vanguardia y Revolución, en la negación de todo lo viejo y el resurgimiento de una nueva forma de vida (Todorov 2017). Sin embargo, la vida de Malevich transita por los tres estadios de la relación ideológica entre Partido y artista descritos por Todorov, el artista debe someter su obra a las formas específicas del realismo socialista “un mañana aún más real que el presente” (Todorov 2017, 32), a las artes representativas se les exige sustituir el mundo que existe en realidad por el mundo por llegar “(...) debe sustituir la realidad por una ficción, construida según las instrucciones formuladas por el partido” (Ibid. 33). Como Piñera Malevich es llevado al ostracismo y en sus últimos años regresa a la pintura en forma suprematista aunque incorpora figuras humanas sin rostro: “He aniquilado totalmente el rostro del hombre y todas sus propiedades, ya no hay gente, hay una vida sin objetos (Malevich en Todorov 2017, 295)”.

En la figura de Malevich se resume la experiencia del artista en el totalitarismo, del entusiasmo revolucionario, motivado por una autonomía de pensamiento de vanguardia hasta la exigencia de una ideología y estética oficial que ilegaliza cualquier otra forma de arte, llevando a la cárcel y luego a la muerte social al intelectual que se niega a unirse a las filas del Partido. “Ahora la experiencia del autor también tiene que ver con el mundo en el que vive, no solo con el de la pintura, y en el origen del cuadro, encontramos la sensación de vacío, de miedo y de desesperación” (Todorov, 300).

Para pensar el dilema de la relación artista-activista el crítico cultural, nacido y educado en la antigua Alemania Socialista, Boris Groys parte de la oposición entre estetización de la política y la politización de la estética. A la primera recurre el arte moderno y contemporáneo, el objeto entendido como arte debe ser por definición contemplativo, producido para la reflexión y no para ser útil, provocando una

desfuncionalización del objeto como herramienta. La estetización del objeto produce una muerte que permite exponer el cadáver, a diferencia de la iconoclasia que destruye el objeto y por tanto lo desaparece, la estetización incorpora la contemplación del objeto muerto en los museos, por ejemplo. Así cuando el arte estetiza el presente lo está desfuncionalizado, lo convierte en cadáver, en un cuerpo muerto que ya pertenece al pasado. Los artistas modernos aceptan el estatus-quo para convertirlo en representación, para desfuncionalizarlo, volverlo ineficiente, de esta forma el arte moderno y contemporáneo más que revolucionario es posrevolucionario: “In this sense, art sees contemporaneity not merely from the revolutionary, but rather, the posrevolucionary perspective. Modern and contemporary art sees modernity and contemporaneity as already obsolete.” (Groys 2014, 8)

Por otro lado el activismo participa de la politización de la estética, es decir, de la funcionalización de la estética en respuesta a un contenido ideológico específico, el uso de la estética para metas políticas. En algún momento, muy al inicio de la Revolución Rusa, ocurrió la separación entre arte moderno y revolución. Tanto el arte moderno ruso como el europeo de las primeras vanguardias miran al progreso para estetizarlo, estetizar la modernidad es aceptar su fracaso, desfuncionalizarla en el presente implicaba convertirla en pasado. Para los partidos políticos tanto fascistas como comunistas la aceptación del fracaso no era una opción, todo lo contrario, hacían una oda al progreso, a la victoria de su proyecto político, al hombre perfecto del futuro, uno biológico para el fascismo y uno moral para el comunismo. Aunque en su clásico ensayo “La obra de arte en la era de la reproducción técnica” (1935) Walter Benjamin propone una oposición entre la estetización de la política por el fascismo y la politización de la estética por el comunismo, en “On art, Activism” Groys argumenta que ambas formas del totalitarismo acuden a la politización de la estética para sus fines ideológicos. Esto no quiere decir que sea lo mismo fascismo y comunismo, sino que en ambos casos establecen una relación similar entre estética y política: “Sólo quiero decir que la oposición entre fascismo y comunismo no coincide con la diferencia entre la estetización de la política arraigada en el arte moderno y la politización de la estética arraigada en el diseño político.” (2014, 8 [traducción propia])

Para Groys que el activismo contemporáneo encuentre en las vanguardias rusas un referente no tiene sentido porque tanto el futurismo ruso como el suprematismo creado por

Malevich estetizaban el comunismo soviético, es decir, advertían su fracaso histórico en tanto proyecto de progreso moderno en busca de la perfección “Al desfuncionalizar el status quo, el arte prefigura su próximo vuelco revolucionario.” (2014, 10 [traducción propia])

La oposición entre la estetización de la política y la politización del arte y por tanto entre proyecto político moderno y arte moderno se sostiene en gran medida en su relación con la historia. El proyecto político moderno producen el futuro desde el presente, buscan una transformación del hombre por los medios que sea necesario, incluso acudiendo al terror, para producir al hombre del futuro, el “hombre nuevo” en el caso de los soviéticos. La contradicción del realismo socialista, presente desde su enunciado, consiste en ser simultáneamente realista -representar el presente- y socialista -representar el futuro-, evidenciando la relación con la historia y el tiempo que establece el comunismo ruso. Mientras que las vanguardias históricas representan el presente para desfuncionalizarlo, el suprematismo de Malevich estetiza el comunismo, aceptan la muerte del progreso en el presente, convierte el futuro en el presente fallido, ya muerto y sin posibilidad de resurrección: “Malevich sostiene que lograr las condiciones materiales perfectas de la existencia humana, como planeaban los comunistas, es tan imposible como lograr la perfección del alma humana, como antes quería la Iglesia.” (Groys 2014, 10 [traducción propia])

El Ángel de la Historia o Ángel Novo de Walter Benjamin es traído por Groys (2014) para pensar en la relación de las vanguardias con la historia y el tiempo. El Ángel Novo (1920), dibujado por el artista Paul Kleen, es seleccionado por Benjamin para reflexionar sobre el progreso, convirtiéndolo en el Ángel de la Historia. El Ángel Novo mira al pasado, con ojos desorbitados y camina hacia al futuro de espaldas, un huracán hace que sus alas se levanten, mientras solo ve las ruinas del pasado, ese huracán es el progreso (Benjamin [1940] 2003). El Ángel Novo por tanto, está viviendo el fracaso del futuro, convierte al futuro en pasado mientras avanza, como mismo la estetización de la política de las Vanguardias históricas aceptaban el fracaso del progreso y su muerte por venir.

Por otro lado el hombre nuevo es el ser humano ideal para el sistema totalitario del siglo XX. Para el totalitarismo fascista es alcanzable través de la exclusión biológica, para

el comunista a través de la reeducación y el adoctrinamiento. El hombre nuevo es un tipo ideal, el totalitarismo un caso particular de utopismo y científicismo el camino para alcanzarlo:

El punto de partida del científicismo es una hipótesis sobre la estructura del mundo: éste es por completo coherente. En consecuencia, el mundo es como transparente, puede ser conocido completamente por la razón humana. La tarea de este conocimiento se confía a una práctica aplicada, llamada la ciencia. Ninguna parcela del mundo, material o espiritual, animada o inanimada, puede escapar al imperio de la ciencia. (Tororov 32, 2002)

El totalitarismo implementado en el siglo XX y el científicismo fueron gestados en el mismo contexto intelectual: el siglo XIX europeo. Según el científicismo solo cierto tipo de ser humano es perfecto y cumple con todos los requisitos para ser considerado superior al resto. Este está en la cumbre de la evolución biológica y moral y por tanto merece estar en el centro de atención política, contar con todos los derechos y privilegios. (Todorov 2002)

El Ángel Novo, futuro convertido en pasado y el Hombre Nuevo, futuro vivido en el presente, son figuras imprescindibles para comprender la relación entre artista y proyecto político moderno. Una oposición frente al progreso y la historia que aún hoy se sostiene en el tipo de relación que se establece entre estética y política. Es por esto que para Groys el activismo realizado por artistas es problemático aunque salvable: “(...) en nuestro mundo contemporáneo, sólo el arte indica la posibilidad de una revolución como cambio radical más allá del horizonte de nuestros deseos y expectativas actuales” (2014, 11 [traducción propia]). Groys argumenta que la mirada en reversa de la filosofía benjaminiana– metanoia –ha sido aprendida del arte moderno –Ángel Novo– como posibilidad para lograr el giro en U, el volteo de la mirada hacia el pasado aunque avanzando hacia el futuro, de espaldas. El arte moderno desarrolla las técnicas para practicar la metanoia y nos enseña a hacer ese giro en U en el camino hacia el futuro y el progreso. Según Groys algunas de estas técnicas han sido descritas por el formalismo ruso como la “reducción”, “dispositivo zero” y la “desfamiliarización” (Ibíd.). Una transformación política genuina no se puede lograr desde una idea de progreso, competencia y talento sino desde esta mirada en giro de U que va despaladas al progreso y al avance. La estetización total no inhibe la acción política sino que

permite un proyecto político radicalmente transformador al abolir el estatus-quo, comprenderlo como un cadáver, siendo posible una acción política efectiva (2014, 13).

4.3.1. La muerte como metodología vs. la muerte como estrategia de terror.

La muerte ha sido un estado constante en los dos autores que he puesto en diálogo más arriba, Groys y Todorov, aunque desde lugares opuestos. Para el primero la muerte es traída como estrategia intelectual para anunciar el fallo del status-quo y para el segundo la muerte -y con ella el terror- es un recurso para lograr el proyecto de futuro perfecto. Los ejemplos a los que acuden ambos autores pertenecen al arte moderno y las vanguardias históricas. Aquí me gustaría seguir hurgando en esta posibilidad dual de la muerte desde la contemporaneidad, partiendo del necro-realismo, surgido en Rusia a finales de la era soviética, descrito y analizado por el antropólogo ruso, Alexei Yurchak (2005).

Según Yurchak necro-realismo es el nombre con el que un grupo de jóvenes denominó la estética surgida del estilo de vida, intereses y prácticas que comenzaron con las “provocaciones”: “Eventos bizarros que toman lugar en lugares públicos en frente de una audiencia inadvertida” (399, 2005 [traducción propia]). Los necro-realistas no diferenciaban entre realidad y performance, sentido común y absurdo, la decisión de no responder a estos límites era fundamental para su estética. Estetizaban la vida diaria a la vez que la vida diaria era también performance, no había diferencia entre realidad y proyecto artístico, es decir entre momento de representación y no representación. “Esta estética se estaba convirtiendo en una presencia permanente en sus vidas. Se referían a ello como “alegría tonta” (tupoe vesel’e) e “idiotéz energética” (energichnaia tupost’) y siempre estaban dispuestos colectivamente a participar en eventos espontáneos de ese estilo.” (2005, 400)

En 1982 comenzaron a filmar pequeñas películas, su género cinematográfico también llamado necro-realismo, incorporó personajes que pertenecían a ese espacio intermedio entre lo vivo y lo muerto, entre lo heroico del realismo socialista y el cadáver. La película hacía referencia al proceso y transformación del humano vivo al humano muerto. Estas imágenes extrañas eran vitales para la médula de la estética necro-realista. Se trataba de habitar ese lugar entre lo extraordinario y lo ordinario, descentrar la vida diario y hacer a la

audiencia dudar sobre lo posible y lo imposible considerando que aquella otra dimensión siempre existió pero no había sido visible hasta ese momento. (2005, 404)

Desde ese espacio intermedio entre lo vivo y lo muerto, lo insano y lo sano los necro-realistas se negaba a participar del discurso autoritario del Estado Soviético. Aquel que dividía a los ciudadanos entre aquellos con vida social y a los que se le negaba la existencia de esta dimensión de sus vidas, dejando de ser considerados personas luego de la muerte social. Es decir, los personajes de las películas necro-realistas no participaban del efecto biopolítico que producía la distinción entre ciudadano y no ciudadano, sostenida por la división entre vida privada y vida política, estaban tanto vivos como muertos, políticamente aceptados y rechazados. “Los necrorrealistas rechazaron el efecto biopolítico de la frontera y, por lo tanto, no encajaban en ninguna de las dos posiciones subjetivas que creaba: “los vivos” y “los muertos”. (...) los necrorealistas inventaron una nueva especie.” (2005, 407)

Considero pertinente tomar al necro-realismo como un ejemplo de estetización a modo de estrategia desfuncionalizadora de un proyecto político, habitando la separación entre lo vivo y lo muerto, persona y no persona, disidente y militante para dejar sin efectos la estrategia necropolítica que sostenía al Estado Soviético: la división de la población entre quién debe morir y quien debe vivir (Mbembe 2011). Aunque producida por la última generación de la Unión Soviética el necro-realismo se hace pertinente para retomar el giro en U de la mirada del Ángel Novo frente a la prepotencia necropolítica del hombre nuevo, esa que llevó al artista moderno a la muerte social y física, recogida en “Necrología” por Todorov (2017).

El necro-realismo de la Unión Soviética contemporánea dejaba de estar en diálogo – por oposición o afirmación- con el realismo socialista, el arte del futuro en el presente, para producir la muerte viviente en el presente como realidad y ensoñación, posible e imposible. Como mismo el artista moderno convertía en cadáver al presente, en pasado exhibible, a través de su estetización, los necro-realistas de la contemporaneidad soviética necrosaron la realidad performándola, representando el presente diariamente, sin establecer límites entre momento performativo y realidad, vivo y muerto.

La relación entre Estado y ciudadano había variado según la época: en los 80 soviéticos los artistas no se veían sometidos con la misma intensidad a la represión censora que produjo el estalinismo y tampoco los ciudadanos asumían la misma actitud ante el Partido. La tesis central de Yurchak plantea la paulatina sustitución del discurso constitutivo del Estado por uno performativo hasta alcanzar una hipernormalización de las relaciones entre ciudadano y Partido que produjo un efecto de desfuncionalización y eventualmente el fin del bloque socialista (2005). La postura de los necro-realistas al decidir vivir fuera del discurso autoritario del Partido no era una aislada sino una posición expandida en la sociedad rusa de los 70 y 80.

Quiero pensar en la oposición conceptual de estas dos dimensiones de la muerte, arte necro-realista y Estado necropolítico, como consecuencia del proyecto moderno concretado en dos figuras fundamentales: Hombre Nuevo vs Ángel Novo. Sin embargo, dicha oposición ha alcanzado un nivel de sofisticación aún mayor. La estrategia de muerte de la revolución y las vanguardias para alcanzar lo nuevo -la radicalidad del cambio a futuro, aunque en sentidos opuestos- ha ganado en protagonismo y el prefijo contemporáneo no incorporó lo novo sino lo necro. Esto no es simplemente un juego de palabras, trato de apuntar aquí al protagonismo de la muerte como punto neurálgico para controlar a la vez que para responder a dicho control. Específicamente me refiero al argumento sostenido por Mbembe sobre la muerte como parte de las estrategias de Estado y también privadas -el paramilitarismo- para dividir la población entre quien debe morir y quien debe vivir -necropolítica- (2011) y a la vez la muerte, según Yurchak, como posibilidad neutralizadora de dicha división de la ciudadanía -necro-realismo- (2005). Aunque el último es un caso particular, ubicado en la URSS de los 80, será bastante productivo para pensar en las posibilidades del arte contemporáneo ante las consecuencias de las políticas necropolíticas del Partido Comunista de Cuba -en alto grado exportadas de la propia URSS desde los comienzos de la Revolución cubana-.

4.4. La especulación: un molusco disidente.

Después de las manifestaciones de 2020 y 2021 exigiendo derechos cívicos, sobre todo libertad de expresión, la militarización en la isla aumentó de forma visible. La pandemia fue

bastante útil para justificar las restricciones de movilidad en la ciudad: había toque de queda a las 9pm, no se podía estar en la calle sin mascarilla, todos los establecimientos estaban cerrados y estaba prohibido que los ciudadanos se acercaran al litoral. La mayoría de mis amigos habían participado en las manifestaciones y habían sido apresados con violencia o estaban bajo vigilancia constante, incluyéndome. Entraba en el límite de la ilegalidad acercarse tanto a los quitones del litoral habanero como a los artistas disidentes vigilados.

Queríamos movernos por la ciudad pero las restricciones generales y a las que estábamos sometidos de forma directa lo hacían difícil, en algunos casos imposible. Nuestro entendimiento de la urbe y de nosotros mismos cambió, éramos consideramos disidentes y esa es la peor categoría que un ciudadano puede obtener ante el Estado en Cuba – en estos momentos hay tres: revolucionario, contrarrevolucionario y confundido-.

Necesitábamos una transformación en nosotros como antropos caribeño bajo represión luego de los experimentos modernos, no biológicos pero sí ideológicos, de corrección intencional. Hicimos con fuerza emerger, muy despacio y fluidamente, ojos de hueso, una mutación necesaria ante la constancia del terror y el agotamiento de estrategias terrestres. Quizá nuestra exposición constante al salitre del aire, al ser Cuba una isla tan angosta, estuvo relacionada con la obtención de ojos de hueso. Sin embargo, quiero pensar en esta mutación desde otro lugar, como una reconfiguración del entendimiento de ser humano luego de décadas de intentos de transformación del antropos caribeño para la producción del hombre nuevo, uno completamente terrestre, completamente histórico, completamente intencional.

Los efectos del sistema totalitario, las condiciones ambientales y la fuerza, no necesariamente intencional, hizo a la forma emerger. Los ojos de hueso, ya establecidos como herramientas intermareales, que han emergido en nuestros cuerpos desconciertan a la clase dirigente del Partido Comunista de Cuba. El humano molusco dinamita al totalitarismo caribeño irremediamente, es demasiado inadvertido, imposible de anticipar. Ahora avanzamos por la ciudad salitrada, más intermareales que antes, protegidos e informados.

Entramos en proceso simbiótico con las cucarachas de mar, una asociación de equilibrio, en la que damos y recibimos. No son animales de compañía, tampoco queremos comunicarnos con ellas, no hay empatía afectiva –pathos- entre humano y quitón, ni interés en producirla. Las cucarachas de mar no son nuestras amigas, ni nuestras enemigas, establecimos en una asociación multiespecie, estratégica y eficaz de protección, visión y movilidad, una “symbiopolitics” (Helmreich 2009, 24).

Los quitones hacen recorridos cortos durante la noche, y generalmente regresan al mismo sitio del que partieron; los biólogos marinos identifican este comportamiento como un “regresar a casa”. El cuerpo antropo funciona ahora como extensión del cuerpo molusco en la tierra, posibilita al molusco ir más allá de su recorrido diario de “regreso a casa”, a la vez que informa y protege al cuerpo humano para hacer más efectivo el atrevimiento de abandonar la “casa” para moverse, posiblemente de forma ilegal, por la ciudad. Este es un proceso silencio, no sostenido en la palabra, ni en los habituales métodos reflexivos, intencionales, del humano terrestre.

En realidad no tenemos la capacidad de ver los ojos de hueso, son demasiado pequeños para ser percibidos por nuestros ojos humanos; solo he visto imágenes de esta herramienta intermareal en las revistas científicas, imágenes mediadas y producidas para el ojo humano. Sin embargo, hemos obtenido ojos de hueso en nuestro organismo, no necesitamos verlos para saber que están ahí. Nuestro entendimiento de la visión y la protección ha cambiado desde que comenzó este proceso simbiótico con los quitones. ¿Cómo tener ojos de quitón produce un desplazamiento conceptual que nos permite preguntarnos sobre nuestros hábitos de pensamiento y de enfrentamiento al terror provocado por experimentos modernos?

Ahora tenemos una perspectiva anfibia de nuestra vida terrestre y totalitaria. Con nuestros ojos de hueso multifuncionales, útiles tanto en el aire como en el agua de mar, como bichos intermareales, hemos comenzado a pensar a través del agua de mar. Ha sido una oportunidad para mirar no solo los efectos del totalitarismo con extrañeza sino que para asumir los efectos del medio oceánico con familiaridad.

Aunque la simbiosis humano-quitón está actualmente en proceso, reconozco que probablemente será difícil de aceptar para el lector. Propongo que nos alejemos de las exigencias de verificación de lo descrito y pasemos a sus efectos para el antropos caribeño bajo represión totalitaria y para la cucaracha marina como molusco intermareal, habitante del planeta por más de 570 millones de años. La autora de *Wild Blue* propone la ciencia ficción como método de extrañamiento para imaginar modos de vida antes imposibles teniendo al océano como elemento desorientador: “Este método de ciencia ficción para pensar con el océano aleja productivamente las formas terrestres de teorizar y pensar a las que nos hemos acostumbrado.” (Jue 2020, 6 [traducción propia])

El mar nos ha permitido conocer el medio terrestre totalitario desde otro lugar: “(...) imaginar un mundo que es lógicamente continuo con lo que sabemos sobre la realidad al tiempo que introduce algo nuevo que desfamiliariza el presente” (Jue 2020, 7 [traducción propia]). Este está siendo un proceso de inmersión, la producción de un conocimiento extraño, emergido a través del hacer con el cuerpo, más somático que psíquico, más químico que simbólico.

Mi descripción sobre la mutación molusco-disidente no puede avanzar más en el presente, necesitamos dejar al tiempo ajustar los detalles fisiológicos de este proceso simbiótico. Solo puedo decir que algunos de nosotros hemos comenzado a expulsar los ojos de huesos rotos por el uso cuando el enfrentamiento policial se vuelve físicamente violento y es probable que estos restos estén infestando también a otros pobladores terrestres de la isla.

4.5. Estrategias humano-molusco. Relaciones destotalizantes: la redundancia.

El 27N no era una comunidad articulada, coherente, ejemplo de eficiencia política y cívica; es importante destacar que este capítulo no es una alabanza a esta comunidad sino una descripción de las prácticas contingentes que estos artistas e intelectuales habilitaron ante los efectos de terror del Partido Único, a la vez consecuencia de los acontecimientos de terror colindantes que han conforman a la nación. Al analizar las operaciones del 27N, una comunidad efímera del Caribe totalitario contemporáneo, me interesa pensar sobre qué le

aportan estas prácticas contingentes, realizadas fuera de Europa o Estados Unidos, -escenarios habituales de este tipo de prácticas y de sus análisis posteriores- y no anunciadas como anticapitalistas -aunque sí dirigidas a evidenciar el fallo del sistema, de su estatus quo- a la discusión sobre el intercambio metodológico entre práctica artística contemporánea y antropología, en cuanto en ambos campos se producen o atienden procesos de relacionamiento.

Si el Hombre Nuevo y el Ángel Nuevo se constituyen respecto al tiempo, la historia y la idea de progreso, la historia pasada -Ángel Nuevo- o futura -Hombre Nuevo-, el humano-quitón ha sido producido por los efectos de la contingencia. Pertenece al presente, responde a las condiciones que le impone el depredador, no ha cambiado en 500 millones de años, es experto en permanecer. El humano-quitón es multiespecie, una mutación especulativa imposible de comprobar, es el antropos caribeño mutante resultante del terror y la muerte implementados para producir al Hombre Nuevo. Si para Benjamín el Ángel de la Historia fue una referencia fundamental para pensar la modernidad, el humano-quitón es una reconfiguración simbiótica, anfibia, intermareal del antropos para pensar los efectos del totalitarismo caribeño. Mutar quitón era una condición necesaria para existir en un presente contingente, en alerta, pero esta condición no anunciaba triunfo, vuelve al humano funcional pero sin futuro, se piensa en presente. Pensar en futuro estresa el sistema nervioso del humano-quitón, no preparado para resolver esa pregunta. Si en algo se acercan humano-quitón y Ángel Novo es en la anticipación del fracaso, en la exhibición del fallo del proyecto futuro, aunque el humano-quitón no lo hace de forma intencional sino que la desfuncionalización del futuro es resultado de la constante respuesta a las condiciones contingentes del presente.

Aquí haré un esfuerzo por realizar una descripción etnográfica de la estrategias y metodologías del humano-quitón guiada por mi experiencia en trabajo de campo entre enero y junio de 2021 en La Habana como integrante del 27N. Dividiré mi descripción en escenas, fragmentos de vivencias, como mismo fue experimentado por mí, entre toques de queda, encierros forzados por el Covid y por la vigilancia de la policía política. Una fuente fundamental fue mi diario de campo, no solo como herramienta mnemotécnica útil para la descripción sino por la forma de la escritura y el tono de la narración, una en la que el

sistema nervioso era protagonista, una escritura ansiosa y exaltada. A pesar del encierro y de esa sensación de “no pasaba nada”, habían anuncios y sobre saltos diarios a través de las redes y los chats grupales del 27N: detenciones, vigilancias, cortes de internet. Esta sensación de quietud y exaltación silenciosa, de calles vacías de población a la vez que con una alza de presencia policial y militar fue la atmósfera constante de los meses a los que me referiré aquí.

Las operaciones del humano-quitón estaban conectadas directamente a una de las características que hacen efectivos sus ojos de hueso multifuncionales: la redundancia. La redundancia como la réplica -operación principal de las prácticas de los artistas nicaragüenses en *Telaplico*, descrita en el capítulo 3- es la metodología fundamental, aunque no la única, para producir relaciones destotalizantes. En este caso específicamente, concretada en la capacidad de habitar el espacio entre lo vivo y lo muerto, entre el militante y el disidente, entre el muerto social y el dirigente político, división necropolítica de la población impuesta por el Partido Único. La réplica opera entre la redundancia -la repetición- y la mimesis -la imitación-: las metodologías de las prácticas propuestas por los artistas nicaragüenses agrupados en *Telaplico* -réplica- y por la comunidad 27N -redundancia- se sostienen en la repetición o la imitación de un objeto o de una acción como parte de la producción de una relación de intercambio destotalizante.

En el capítulo 3 explicito a qué me refiero con relaciones destotalizantes acudiendo a las referencias teóricas con las que apuntalo esta propuesta, ahora me limitaré a ubicarla según la situación etnográfica específica que aquí pretendo describir. Habitar la separación necropolítica del Partido Único implica una alianza inadvertida entre activistas, periodistas y artistas blancos o blanqueados, académicos, algunos con visibilidad internacional y activistas, artistas y periodistas negros o racializados, sin títulos universitarios y con baja visibilidad o estigmatizados por el Partido. Todos son considerados “contrarrevolucionarios” por el PCC -calificativos para advertir la muerte social de aquel ciudadano que no corresponde a las directrices del Partido- aunque con una diferencia de privilegios fundamental decidida según raza y clase -sustentada sobre todo por el nivel educativo, éxitos profesionales y visibilidad lograda a través de la misma-.

Los privilegios de un ciudadano frente a otro ante la represión y estigmatización estatal varían desde una mayor permisibilidad, un tratamiento menos violento físicamente, la posibilidad de la corrección -reconocer la equivocación-, hasta una más difícil estigmatización pública. La división de los contrarrevolucionarios entre menos repulsivos y más repulsivos expuesta por el comentarista nacional Humberto López en el noticiero Nacional de Televisión en horario estatal en enero de 2021, a la que hago referencia en el capítulo 2, es un ejemplo explícito del funcionamiento de esta división y de la connotación racista y clasista de la misma.

Cada una de las acciones redundantes realizadas por los integrantes del 27N respondían a un acto represivo del PCC de forma inmediata. Por tanto, el humano-quitón dedica menos energía a pensar su proyecto de futuro y más a responder a los ataques del depredador de forma redundante, guiado por sus miles de ojos de hueso. Aunque el 27N también tiene un proyecto de futuro en el manifiesto del 27N, escrito en abril de 2021¹²⁸, las acciones no se dirigían hacia ese lugar de futuro, de escalada alpinista y optimista sino que, en todo caso, al anuncio del fracaso de sus propias acciones cuando se trata de apelar a sus derechos cívicos y legislativos. Aquí me interesan en particular cuatro acciones redundantes y de carácter legal, surgidas como respuestas a acontecimientos represivos específicos y que proponen relaciones de intercambio destotalizantes: la solicitud de habeas corpus, la petición de dimisión del ministro de cultura, la querrela presentada a Humberto López y la petición del retiro de las obras de la autoría de miembros de 27N y artistas cubanos cuyas obras forman parte de la colección del Museo Nacional de Bellas Arte de Cuba.

Una práctica recurrente en 2020 y 2021 entre miembros de MSI y 27N fue la huelga de hambre; considero relevante analizar dicha práctica desde su particularidad. La huelga de hambre es la única operación en la que la posibilidad de muerte fáctica se convierte en la estrategia para hacer fallar el anuncio necropolítico de muerte social y física del PCC. Me interesa pensar en la redundancia de la huelga de hambre y su relación con la muerte no ya como una operación de desfuncionalización sino como una respuesta conclusiva del

¹²⁸ Manifiesto del 27N publicado en la revista de arte contemporáneo Artishock <https://artishockrevista.com/2021/04/15/cuba-requiere-un-cambio-manifiesto-del-27n/> [consultado por última vez el 30 de mayo de 2023]

huelguista que evidencia la decisión intransigente del PCC de sostener la muerte como herramienta, división necropolítica entre vivos y muertos. Habría que pensar aquí como antecedente en Orlando Zapata, preso político que murió en huelga de hambre en 2010. La decisión de convertir a los presos políticos en muertos sociales, muertos antes de que ocurra su muerte física, es irrevocable, por tanto habría que pensar en la efectividad –en cuanto enunciación de fracaso- de la huelga de hambre ante las estrategias necropolíticas del totalitarismo según cada caso. La huelga de hambre, específicamente la llevada a cabo por Luis Manuel Otero entre abril y mayo de 2021 –a la que hice referencia en el capítulo 3- estará presente de forma transversal en las tres primeras escenas que aquí describiré y no solo porque sucedía al mismo tiempo que otras acciones sino porque en algunos casos está directamente conectada con esos otros acontecimientos.

Para el 27N estar seguros del fracaso de sus propias acciones, cuando se trataba de demandar derechos cívicos a través de vías legales, era anunciar el fracaso del proyecto futuro de PCC. En este sentido el Ángel de la Historia y el humano-quitón se acercan, en la contraposición a proyectos modernos totalitarios, uno fascista y el otro comunista pero ambos establecen el mismo tipo de relación entre estética y política. La redundancia de una acción que se sabe cívica y políticamente fallida la dirige de antemano a un estado representacional, dicho estado es la única oportunidad de existencia de una práctica que nace desfuncionalizada, estetizada. Esto no inhabilita su capacidad de actuación, su eficacia política, todo lo contrario, es en esta capacidad de desfuncionalizar y exhibir el fallo en donde reside su efectividad cívica.

La campaña “esto no es un performance” lanzada por INSTAR es un buen punto de partida para analizar esta relación entre performatividad, representación y funcionalidad. Esto no es un performance fue una frase dicha por el artista Luis Manuel Otero durante la llamada telefónica con Tania Bruguera mientras permanecía en huelga de hambre en abril de 2021 –hago referencia a esta llamada en capítulo 3-. La frase es asumida por INSTAR para comenzar una campaña de apoyo a Luis Manuel y a la exigencia de sus demandas luego de que la policía política había destruido sus obras y le había prohibido salir de su vivienda –en el capítulo 3 analizo detalladamente estos acontecimientos-. Esto no es un performance tuvo su mayor visibilidad como marco para la foto de perfil de Facebook, en

pocos días activistas, artistas, intelectuales, periodistas, seguidores de INSTAR asumimos la campaña y enmarcamos nuestras fotos con el diseño que incluía dicha frase. ¿Por qué era necesario aclarar que la huelga de Luis Manuel y todas aquellas acciones que se realizan por el 27N, MSI y otros grupos activistas con más antigüedad como UNPACU no eran un performance? Por cierto, pocos eran los artistas visuales pertenecientes a estos movimientos que pudieran pensar desde el lugar del performance sus acciones. Tampoco se habla de performance o performatividades, ni siquiera se entendían las acciones como obras en las reuniones del 27N, por ejemplo. Sin embargo, era importante explicitar el carácter no performativo de estas operaciones, la aclaración apuntaba a las intenciones de dichas acciones y estaba dirigida a la Seguridad del Estado.

Las acciones realizadas durante esos meses no eran un performance en cuanto no eran una representación, no comenzaban y terminaban siguiendo un guión, no eran realizadas en un escenario o en el espacio público después de haber advertido que se es artista. Entregar documentos legales como petición de dimisión de un ministro, habeas corpus o una querrela legal seguían los pasos de un trámite burocrático más que el guión de una acción performativa y sus efectos eran parte de la vida diaria, efectos que acompañaban a quienes las realizaban en todos los ámbitos de su vida, privada, pública, afectiva, familiar, laboral.

En el arte contemporáneo y específicamente en el arte participativo o relacional de los últimos 30 años se pueden encontrar muchos ejemplos de acciones diseñadas bajo las mismas características: son parte de un proceso legal, económico o de otro tipo que tiene efectos para el artista más allá de la escena del arte, no es advertida la acción como obra ni a la persona como artista, evitando ese lugar de privilegio de ser entendido desde una dimensión simbólica y suelen ser procesos de larga duración incorporados en la vida diaria, rompiendo esa división entre representación y realidad, verdad y símbolo esperada en una obra de arte.

De hecho la necesidad de aclarar “Esto no es un performance” pone en diálogo las acciones realizadas en La Habana en 2021 con esta discusión de un nicho particular del arte contemporáneo interesado en cuestionar el status-quo del sistema capitalista. “Esto no es un performance” es una campaña que surge en apoyo a un artista que realiza performance,

acciones performativas anunciadas como arte. La sentencia fue dicha por el propio artista en un acto delimitador entre representación y realidad. Sin embargo, también me interesa atender esta campaña para pensar en el lugar de las acciones realizadas por el 27N como operaciones diseñadas en respuesta a un sistema totalitario. Cuando INSTAR lanza la campaña “Esto no es un performance” asume como propia la necesidad de definirse a sí misma respecto a los efectos del arte contemporáneo -también del arte relacional o participativo-, es decir, como realidad más que como representación, como acción efectiva más que como gesto simbólico. Siendo INSTAR una organización-instituto fundado por Tania Bruguera, la artista cubana de mayor relevancia internacional, se hacía también oportuna dicha aclaración.

Sin embargo, el asunto es más complejo que la necesidad de unos artistas del performance de delimitar su lugar frente al arte contemporáneo. La mayoría de los que asumieron el marco de perfil “Esto no es un performance” no eran artista, eran activistas o madre de presos o personas que habían sido detenidas o que habían sufrido los efectos de la represión totalitaria más que los del arte contemporáneo. Si el arte contemporáneo jala cualquier acción hacia el lugar último de la representación el totalitarismo y el Partido único, como encarnación concreta de dicho régimen, tiene la capacidad de convertir toda acción en su contra en falsa, ilegítima y disfuncional. Por tanto “Esto no es un performance” es también para los no artistas, aquellos que no han asumido las herramientas del arte con efectos políticos, una declaración de legitimidad ante el Partido único, un enunciado de verdad opuesto a “acción mercenaria”, lugar en el que el totalitarismo ubica toda operación de enfrentamiento para estigmatizarla y así justificar su desactivación legal y moral. Es decir, el Partido también ubica en una condición de falsedad, de “representación teatral mercenaria” motivada por “el dinero entregado por el imperialismo” y no por una posición cívica de reclamo sincero ante la indignación por la represión. “Esto no es un performance” es para el ciudadano ante el totalitarismo la oportunidad de declararse demandante legítimo, lo contrario a falso, teatro, representación, mercenario, mentira.

Los reclamos cívicos de 2021 en Cuba se montaron sobre la discusión de un nicho específico del arte contemporáneo para sostener un lugar legítimo frente al régimen totalitario. Aquí no se trataba solamente de operaciones útiles para cuestionar el estatus-quo

del capitalismo sino que de validar el disenso ante el totalitarismo como legítimo. El mayor argumento del Partido único para desactivar el disenso en Cuba es que recibe dinero del gran representante del capitalismo Estados Unidos de América, es decir, no solamente que el disidente es falso en cuanto es mercenario sino que su fin último es regresar al capitalismo como sistema hegemónico. El Partido apela a la contraposición comunismo vs capitalismo, izquierda vs derecha, hegemonía vs contrahegemonía, país pequeño del Caribe comunista vs país más poderoso del mundo capitalista, construyéndose desde ese lugar como un Estado víctima y a cualquiera de sus actos represivos como intentos de sostenerse ante la hegemonía mundial del capitalismo, siendo este el fin último más noble y políticamente correcto posible, sobre todo ante la intelectualidad de izquierda que intenta desestabilizar el estatus quo del capitalismo. Entonces, el Partido único no solo deslegitima al disidente por no verdadero y pro capitalista sino que asume como propia la retórica de la izquierda intelectual, aunque se trate únicamente del enunciado inicial, el encabezado “anticapitalista”.

Finalmente, “Esto no es un performance” declara que las acciones realizadas en La Habana durante el 2021 no son arte, en cuanto no son representación, útiles, efectivas son reales y verdad como posición de legitimidad ante los efectos del arte y del Estado. Sin embargo, como he insistido más arriba, el único lugar de existencia de dichas acciones es el fallo, el Partido único en su condición totalitaria no permite que ninguna demanda logre efectividad legal, incluso cuando apele esta a los caminos legislativos establecidos o a una huelga de hambre. Es el fallo la única posibilidad de estas acciones y su efectividad política se encuentra en la capacidad de anunciar la desfuncionalización cívica del totalitarismo, el fracaso del proyecto futuro del Partido. Esta capacidad desfuncionalizadora de las acciones las regresa a una condición de representación más que de efectividad en cuanto operación útil para hacer funcionar los mecanismos legales a favor del demandante. Es decir, las acciones no son diseñadas para ser efectivas como operaciones legales sino que para fallar ante el intento de reclamo legal regresando a una condición performativa, incluso cuando no es esta la intención última de las mismas.

4.6. Acciones redundantes del humano-quitón: Cuatro escenas, enero-junio de 2021, La Habana.

4.6.1 Escena 1. Entrega al Tribunal Provincial Popular de La Habana de la Querrela a Humberto López , comentarista del Noticiero Nacional de Televisión (NTV) por Tania Bruguera. 6 de mayo de 2021.

Llegué, una siempre llegaba alerta, sabiendo que la Seguridad del Estado estaba por ahí en algún lado vigilando quién entraba y quién salía. Pensaba que ya sabían quién era yo. Había quedado con Tania Bruguera en ir a acompañarla a presentar la querrela por difamación a Humberto López, comentarista nacional del Noticiero Nacional de Televisión (NTV). Nos comunicábamos por Signal, esa era la última aplicación que habíamos seleccionado como segura después de haber sido expuestos nuestros grupos de whatsapp en el NTV e intervenido nuestros grupos de Telegram¹²⁹. Subí el elevador, una señora mayor, de unos 70 años se subió conmigo, llevaba una hoja de yagruma en la mano, quizás con algún propósito medicinal o decorativo. Me dijo: “ni caramelos uno puedo encontrar aquí, ya ni eso, ahora cuando llegue me como lo que tenga y me resigno, ¡qué se le va hacer! ”. Se bajó en el siguiente piso y yo continué hasta el 8vo que era el piso de Tania. Me abrió la puerta, se estaba peinando, se jalaba el pelo y sacaba los pelos sobrantes del peine, se había bañado y estaba lista para salir ese día, después de muchos días sin poder salir por la prohibición de la policía política. Primero abrió la laptop para revisar el documento que íbamos a entregar: “mi mamá siempre me dijo, si quieres que algo te salga bien hazlo despacio”.

El 5 de febrero el Noticiero Nacional de Televisión (NTV) había dedicado un programa especial de 20 minutos a estigmatizar a la artista Tania Bruguera titulado “Tania Bruguera: desde el ego y la manipulación contra Cuba”. En el programa acudían, sobre todo, a presentar evidencias sobre las relaciones que Tania había establecido con instituciones de Estados Unidos como pruebas irrefutables de su condición mercenaria. El descuido de la asesoría para lograr un programa al menos digno en cuanto el debate sobre arte, performance y política dejaba en evidencia que el objetivo último era la difamación y nunca la crítica legítima sobre un posicionamiento en relación estos temas. El noticiero nacional está dirigido a un público general por tanto el objetivo era dejar claro que Tania pertenecía al bando de los vivos muertos, de los contrarrevolucionarios aunque para ello hubiera que

¹²⁹ Migrábamos de aplicación pensado “que ahora sí tendríamos privacidad”

acudir a argumentos considerados burdos para una audiencia del campo intelectual. Esta es la descripción del programa que incluyó Canal Caribe –canal de televisión estatal cubana- en su página de Youtube:¹³⁰

Canal Caribe continúa denunciando las acciones desestabilizadoras que persiguen destruir la obra de la #Revolución. De diversas maneras y con una articulación, regida por manuales de la guerra no convencional, un grupo de personas transgreden normas de convivencia social en #Cuba. Sus ejecutores suelen ser figuras construidas por el Imperio durante años. Han sido entrenadas y monitoreadas al detalle. Muchas de sus acciones, se intentan disfrazar de legítimas y como parte del ejercicio de la libertad de expresión, cuando en realidad son claras provocaciones. Un ejemplo de figura fabricada, desde el ego y la manipulación, es #TaniaBruguera. A continuación, presentamos un material que lo demuestra.

Dos las instituciones de Estados Unidos a las que hacía referencia el programa de “Tania Bruguera: desde el ego y la manipulación contra Cuba” como prueba de la condición mercenaria de la artista eran el Museo de Arte Moderno Guggenheim de Nueva York y la School of the Art Institute of Chicago, dos de las instituciones del arte más prestigiosas internacionalmente. La demostración de la relación de Tania Bruguera primero como estudiante y luego como profesora con School of the Art Institute of Chicago y con el museo Guggenheim solo podrían apuntar al prestigio alcanzado por la artista en la escena del arte contemporáneo internacional. Sin embargo, la televisión nacional insistía en que se trataban de acciones para destruir la revolución a través de una guerra no convencional construida y monitoreada por el Imperio y ello pretendía demostrar durante los 20 minutos de programa.

Tania Bruguera, la curadora Solvig Font y la activista Yamilka (Lara Crofts en su perfil de facebook) habían invertido varias noches revisando todos los programas del comentarista Humberto López para levantar una querrela lo más detallada posible. Estos son los días y horas que fueron presentados en el documento final de la querrela:

27 de enero 2021. NTV: 8: 36: 33 p.m, 12 de febrero de 2021. NTV: 8:51:56 p.m., 9 de marzo de 2021. NTV; 8:21:25 p.m., 8:23:56 p.m., 8:25:25 p.m., 19 de marzo de 2021.

¹³⁰ Programa del 5 de febrero transmitido por el canal de Youtube de Canal Caribe <https://www.youtube.com/watch?v=QaaqYJIDSEo> [consultado por última vez el 2 de abril de 2023]

NTV; 8:29:44 p.m., 29 de marzo de 2021. NTV; 8:23:28p.m, 1ro de abril de 2021 NTV; 8:15:25 p.m., 8:27:20 p.m., 8:30:36 p.m., 8:34:29 p.m.

Aquí la redundancia de la acción no se encuentra en la presentación de la demanda legal de un derecho cívico -el derecho a no ser difamado públicamente, sino que la redundancia como operación ha sido anterior a la acción y ha ocurrido dos veces. Primero por parte de Humberto López en la repetición del nombre, en este caso de Tania Bruguera, la querellante, para asentar la posición de la artista del lado de los muertos vivientes, provocar la muerte social irremediable cuando la nación termina aceptando y luego reconociendo el nombre de Tania Bruguera como el de una “contrarrevolucionaria” prominente, identificada en la televisión nacional, en horario estelar, 12 veces en dos meses -entre finales de febrero y principios de abril de 2021-. La redundancia regresa por segunda vez en la operación de búsqueda de las fechas y minutos exactos de los momentos difamatorios cuando Solvig, Yamilka y Tania repiten durante varias noches la acción de revisar los programadas diarios de Humberto López, en esos meses dedicados exclusivamente al 27N y el MSI. Esta insistencia obsesiva de revisión del mecanismo de difamación permite plasmar en un documento legal el resultado de la superposición de ambas operaciones redundantes: la producción recurrente de la difamación y su escrutinio meticoloso.¹³¹

La querrela presentada por Tania Bruguera a Humberto López y el Noticiero Nacional de Televisión es una acción legal que responde a un acontecimiento represivo y difamatorio recurrente. El humano-quitón reacciona al presente en un acto de autoprotección que lo ancla aún más a su condición de permanencia, no de proposición sino de defensa ante el agresor, acudiendo a posibilidad de protegerse e informarse a la vez con sus huesos sensores. En el atrevimiento de la autoprotección el humano-quitón entra en alianza y desconcierta al Partido único ¿Cómo el muerto viviente, marcado por la división necropolítica de la población estipulada por el Partido, se ha atrevido a reclamar su derecho a regresar a la vida? En el momento en el que el Partido es desconcertado por nuestro atrevimiento - de Solvig, Yamilka y yo - de producir una alianza con la condenada a muerte social Tania Bruguera para demandarlo por vías legales comienza el intento de producir relaciones

¹³¹ incluir más información del documento de la querrela que no está vinculada a la redundancia pero que permite entender mejor el objetivo y tono de la demanda legal

destotalizantes a través de una operación redundante. El Partido cuenta con pocas referencias para ubicar la insolencia de una relación de intercambio que rompa con su división de la población entre vivos y muertos, mercenarios y militantes, sobre todo cuando esto ocurre en forma de reclamo al propio Partido porque en su omnipresencia política por 6 décadas el PCC ha olvidado como convivir con una oposición legal. Sin embargo, el humano-quitón acude a una operación redundante -la explicitación difamatoria como argumento para la demanda legal- en respuesta a una condición contingente, a modo de ser del presente que activa su capacidad de informar y proteger en función del aquí y el ahora.

El día seleccionado para la entrega de la querrella la casa de Tania se veía vacía, estaba sola, no como otras veces en las que había gente y pasa más de una cosa a la vez, reuniones y llamadas importantes. Sostener la carrera internacional de Tania conlleva tiempo y una gran capacidad para lidiar con el estrés y la atención que requieren los acontecimientos diarios pero ese día había silencio. Ningún obstáculo arquitectónico o mueble interrumpía la vista desde la sala hacia el balcón, era un espacio continuo de mucha luz que permite ver el mar al final de todo. Aunque en otras visitas a su casa me había percatado de que era el mar el límite visual de ese apartamento, ahora también lo sentía vacío y no era solo una sensación, habían menos muebles y menos cuadros en las paredes que cuando su mamá habitaba la casa. Ahora la mesa del comedor estaba a lo ancho -y no a lo largo de la sala-comedor como antes- pareciendo más un escritorio que una mesa para cenas familiares, le seguían dos balances y luego el balcón, sobraba espacio o faltaban muebles o gente. Los helechos y platicerios gigantescos ubicados entre la sala y el balcón estaban casi secos. Se respiraba un ánimo ansioso, más de cuartel que de casa, más de quien está a la defensiva que de quien vive en un aplacible apartamento con vista al mar del Vedado habanero.

Tania revisaba el archivo de la querrella para Humberto López desde su mesa/escritorio lista para un día intenso. Me dice: hay que imprimirlo, ¿puedes ir tú a imprimirlo? Sabíamos que la salida de Tania de la casa iba a ser un problema, entonces teníamos que ser estratégicas y guardas las energías para salir directamente a realizar el trámite. Bajé de nuevo por el elevador, esta vez no subió nadie, ya en la calle intenté encontrar con la mirada al agente de la seguridad que vigilaba la entrada pero no vi a nadie que pareciera alerta, interesado en mí. Seguí caminado unas cuadras hasta un costado del hotel Habana Libre, en

una de las esquinas más concurridas de La Habana, 23 y L, la esquina de la heladería Coppelia, el cine Yara y el famoso hotel. Esa esquina tantas veces visitada para tomar helado o ir al cine y luego caminar esta el malecón, la rutina más habitual para la población habanera. Ahora con cine y heladería cerrada había mucha menos gente pero seguía siendo un punto de movimiento humano importante.

Bajé al sitio de impresión ubicado en una especie de sótano, disposición habitual de la arquitectura de la avenida La Rampa. Estaba lleno, era el sitio de impresión mejor ubicado, más eficientes y barato de la ciudad así que venía gente de todas partes, afuera había una fila, me ubiqué en la fila. Solo podía sentirme ajena, La Rampa seguía en sus rutinas, las personas hacíamos colas para imprimir documentos, la gente iba de un lado al otro mientras a unas cuadras había una mujer vigilada día y noche por la Seguridad del Estado con una estricta prohibición de movilidad, en una especie de prisión domiciliaria ilegal y muchas veces con los datos móviles interrumpidos. Qué realidad tan extraña, hacía mucho que para mí lo ajeno había pasado a ser esa falsa normalidad de la vida diaria, en la que todos saben y nadie dice “el secreto público”. El terror sostenido por la negación de los hechos hasta volverlos irreales más que falsos y comenzar a vivir en una ensoñación de la que participamos todos.

Logré imprimir el documento, tres copias, pensé que el muchacho que imprimía se percataría de su contenido y me cuestionaría, estuve pensando en eso también mientras hacía la fila. No pasó, regresé al departamento. Ya allí organizamos las copias, las engrapamos, ahora esperábamos al abogado que en representación legal presentaría la querrela junto con Tania. Encontrar un abogado dispuesto a demandar a un comentarista de la televisión nacional y cuadro del Partido Único es casi imposible. Este era un hombre decepcionado que había decidido tomar partido, sabía cómo la ley no era respetada si se trababa de la impunidad del Partido y había sido víctima como ciudadano de esas irregularidades.

Tania decidió esperar al abogado abajo, ya en la calle, bajamos con las copias impresas en una carpeta y todo listo para partir a la gestión en cuanto llegara el abogado. Enseguida que salimos a las escaleras exteriores del edificio apareció el agente de la seguridad que yo

tanto había buscado. Era un señor como de 50 casi 60, con ropa gastada y cara de cansancio, ya iba a ser mediodía y el calor lo había hecho sudar. A Tania no le hablaba con autoridad, todo lo contrario, en voz baja y como explicando que hacía su trabajo:

-Agente: ¿A dónde vas?

-Tania: vamos a esperar al abogado aquí al frente para ir a poner la querrela, ustedes ya sabían que yo iba a ser esto hoy, yo se los dije.

-Agente: sí pero sabes que no puedes salir.

-Tania: bueno, eso lo hablamos cuando llegue el abogado, lo vamos a esperar aquí en la cera de enfrente bajo los árboles.

Cruzamos la calle, en frente ya nos esperaba otra agente, una mujer joven en sus 20, en short de mezclilla a media pierna y camiseta, cabello teñido de rubio con un poco de raíz que dejaba notar su color castaño oscuro natural. Ella se paró muy cerca de nosotras siguiendo órdenes de su superior, nos miraba fijo pero como quien no sabe por qué hace lo que hace. Muy rápido se cansó de estar de pie y se acuclilló debajo de un árbol, desde ahí más cerca del suelo que de nosotras nos seguía mirando con cara de aburrimiento aunque con el gusto de saberse nuestras vigilantes. Pasaba gente por la acera, poca pero algunas personas pasaban, no sabían que ella era nuestra vigilante y nosotras las demandantes a un militante del Partido. La joven agente habló por primera vez, no se dirigió a nosotras sino a un de las personas que transitaban por ahí en ese momento:

-Mi vida ¿le puedes decir al muchacho de la esquina que me traiga el pomo de agua?

Las personas, una pareja, la miraron un poco sorprendidos pero no parecía una petición demasiado extraña para la vida urbana habanera donde la gente se habla como si fueran vecinos de toda la vida, sin límites. Al escuchar hablar a la joven agente descubrimos que no era de La Habana, era de una provincia del Este del país –del Oriente- y por su acento de una zona rural -tan estigmatizados los cubanos de Oriente, llamados orientales, palestinos-. Hace muchos años que ser militar, policía o miembro raso del Ministerio del Interior –de los que vigilan en las calles- se había convertido en tarea de “orientales” eran una vía expedita para vivir en la capital. La joven agente que nos miraba con aburrimiento y sed no era la excepción.

Mientras esperábamos Tania me hablaba de los proyectos de arte que dejó pendiente cuando viajó a La Habana y que han quedado paralizados por todos esos meses de aislamiento, de trabajo en el 27N y en INSTAR. Me contó que había estado enfocada en teatro, una versiones de obras clásicas y que estaba fascinada con eso y lo había tenido que dejar, en principio había venido por la muerte repentina de su madre y luego había coincidido con la pandemia y los sucesos de noviembre de 2021 y se había quedado.

Fue extraño hablar de arte como si el arte fuera una cosa distinta a lo que hacíamos en ese momento, para Tania Bruguera poner una demanda al Partido a través de la figura de Humberto López por difamación estaba más cercano a lo que entendía como arte que dirigir una obra de teatro. Conversábamos de “arte” para pasar el tiempo mientras protagonizábamos la obra real: esperar a un abogado dispuesto a poner la querrela. Este acontecimiento era vivido como un performance, no como una representación sino como la vida real, con consecuencias reales porque vida y representación hacía mucho que eran lo mismo.

En nuestro caso Tania y yo sabíamos de nuestra posibilidad de futuro, yo tenía una residencia mexicana, ella un pasaporte de Estados Unidos, quizás dicha condición migratoria nos ayudaba a observar todo aquello y las consecuencias reales desde su significado, mirando desde afuera o de frente, desde el futuro. Pensaba sobre el significado que tendría en el futuro aquella experiencia y eso es pensar la acción como obra, con una dimensión representacional, al mismo tiempo que funcional: de verdad íbamos a poner la querrela a Humberto López y de verdad hacíamos todo lo posible por lograrlo a pesar de la vigilancia. Sin embargo, era también cierto que estábamos completamente seguras de que incluso si se lograra presentar la querrela no tendría ningún efecto en la vida de Humberto López, sería totalmente ignorada -porque así funciona el totalitarismo, sin división de poderes, Estado-Partido y poder judicial son uno-. En esa certeza comienza la representación desfuncionalizadora, ahí donde el fallo de la acción ya está anunciada porque el ejercicio ciudadano en el totalitarismo está más cercano a la obra de teatro que a la acción política efectiva. La acción legal intenta entonces presentar la inoperancia del proyecto de futuro del Partido en cuanto proyecto cívico. En ese sentido el intento de presentar a fiscalía

una querrela al comentarista Humberto López era políticamente efectiva, en cuanto solo podía existir en su fallo y en el propio fallo del Partido como figura política.

No llegaba el abogado, decidimos subir, quizás no vendría. Subimos y en poco tiempo llegó, al final subió. Era un hombre negro en sus 50, con el sudor del mediodía del Caribe húmedo pegado en la ropa y un maletín cruzado, se veía tan cansado como el agente que nos vigilaba desde la calle. Enseguida Tania comenzó a contarle sobre la probabilidad de que no la dejaran salir y su necesidad de presentar otros trámites familiares en pocos días. El abogado le respondía con elocuencia y serenidad, como quien sabe que tiene la razón de su lado. Bajamos los tres, en el elevador activé la grabación de sonido de mi móvil, lo metí en el bolsillo delantero de mi vestido, por suerte quedaba a la altura del pecho así que se escucharían bien las voces. Salimos a las escaleras exteriores del edificio, nos encontró el agente que ya había previsto la escena:

-Agente: discúlpame un momento, yo todavía no recibido la confirmación.

-Tania: Sí pero llevamos horas esperando.

-Agente: Sí pero acuérdate que como tú misma sabes cada cual tiene sus tareas

-Tania: pero yo llevo cantidad de horas y legalmente no pueden probar eso y yo estoy en todo mi derecho a entregar esto.

-Agente: está bien y yo estoy en mi derecho de decirte lo que yo tengo hasta ahora, mi indicación. Yo se me dijiste lo de Kenia pero yo todavía no tengo la confirmación.

-Tania: Kenia no, yo te dije la capitana Raquel, yo no dije Kenia.

-Agente: pero yo no tengo nada.

-Tania: Mira a ver porque no me van a dejar ir.

-Abogado: ¿Por qué? ¿Qué pasa?

-Tania: Que no me van a dejar ir

-Abogado: ¿Pero por qué?

-Agente: Ella tiene una restricción de salida.

-Tania: Que no es verdad porque no es real, no es real.

Que es real y que es representación, performatividad, en este momento el agente no es real, Tania no está realmente vigilada, todo podría ser negado por la Seguridad del Estado, no existen elementos verificadores de la restricción de salida, el “papel” es parte de una representación. El agente está en una posición performativa, actúa de sí mismo, él es agente

pero interpreta un papel del que no quedará registro y por tanto la existencia de dicha escena podrá ser negada, está ahí y no está, es un funcionario del Ministerio del Interior (MININT) sin nombre que nadie pudiera afirmar que existió. Solo ha quedado la grabación de esta conversación realizada por mí de forma oculta como testimonio de que esta escena realmente ha ocurrido.

-Agente: Lo que yo tengo entendido es que Tania tiene una restricción
[es interrumpido por el abogado]

-Abogado: ¿Y usted es?

-Agente: [responde nervioso] yo soy un... un funcionario.

El pedido de verificación de su identidad saca al agente de su representación performativa, se le exige ser un sujeto de la legalidad, sus credenciales para continuar con su papel, pasando de interrogador a interrogado.

-Tania: Este es el papelito que me dio la muchacha esa, esto no es un papel legal.

-Abogado: Pero un funcionario de...yo para saber, ¿Usted es un funcionario de qué?

-Agente: Del Ministerio del Interior.

-Abogado: ¿Pero de ese órgano, de la capitana?

-Agente: No, no, yo no tengo que ver nada con la capitana. El problema está en que mi indicación fue que ella no puede salir porque tiene una restricción.

Tania: Pero eso es súper ilegal porque...

Abogado: Pero vamos a una diligencia al tribunal, pero yo lo que pregunto ¿Quién da esa indicación?

Agente: La instructora que es quien lo indicó.

-Abogado: ¡La instructora! La instructora que incumpliendo la ley debe darle la resolución que dice por qué esa medida y el derecho de ella a impugnar esa medida y no le ha dado nada de eso.

-Tania: No me dio nada.

-Agente: A ver, siii, siii [en tono condescendiente, indicando que se calmen que la situación no amerita tanta exaltación].

-Tania: Me dio esto y porque yo se lo pedí.

-Agente: Yo lo que estoy es tratando entonces de buscar mediar esto para que ella pueda resolver su problema.

-Tania: Pero haber ¿a ver? una pregunta. El Ministerio del Interior es el único ministerio de este país que funciona como debe ser.

-Agente: Sí.

-Tania: ¡Yo no puedo creer que yo lleve dos horas, desde las 11 de la mañana que estamos en esto, dos horas esperando una respuesta, eso me parece que no es lógico o no sirve el ministerio del interior!

-Agente: No, no, no

-Tania: Ah, si funciona háganlo correctamente.

La ilegalidad de la represión, sin constancia documental permite negar que ha existido quedando solo el trauma subjetivo, personal, individual, invisibilizado, uno que no vale para reclamar, que es asumido como una particular, un problema personal, una persona que no representa una generalidad.

La performatividad en dos niveles: de Tania como artista que comprende esta acción como obra de forma implícita y del agente que intenta mantener la restricción de salida en el plano de la representación, de la realidad negable y no de la verificación legal. Esta oposición no se trata de mentira y verdad, realidad e irrealdad, representación en cuanto falso, jugar a ser otro, sino que se trata de un performance en cuanto la persona es una interpretación de sí misma activando una operación específica que produce un situación/relación y un significado particular. Tania como ciudadana y artista quiere verificación de la acción, dicha exigencia de documentación legal rompe con la performatividad del agente, devela su operación: trabajar sin dejar rastros, producir un ensueño, una experiencia negable. Al mismo tiempo, intentar presentar una querrela legal a un miembro del Partido es también una operación performativa en cuanto se sabe de antemano imposible de realizar a la vez que es políticamente efectiva en cuanto evidencia la incapacidad cívica del Partido:

- Agente: Yo lo que pasa que no puedo violentar lo que está estipulado.
- Tania: Yo le pedí a ella los dos apellidos y ella me dijo no hacen falta los apellidos porque yo soy la única capitana instructora del MININT.
- Agente: Bien, perfecto, exacto.
- Tania: No puede ser tan difícil encontrarla.
- Agente: Lo que pasa que para mí, aquí, en esta posición me es muy difícil.
- Tania: Sí pero si ustedes tienen que tener un sistema de coordinación, usted tiene una persona que es la que responde.
- Agente: Es verdad, yo llamé a la persona y le dije: por favor, necesito que localicen a esta persona y le digan si...Entonces ella lo que no, yo lo que necesito es que esa persona me diga...mira.
- Tania: No, ya, ya, si tú puedes entregarlo entrégalo tú [se dirige al abogado].
- Tania: [se dirige al agente] Llévame porque yo para mi casa no voy.
- Agente: ¿Eh?
- Tania: Que me lleves porque yo para mi casa no voy.
- Agente: Volvemos a lo mismo [dicho con condescendencia].

-Tania: De todas maneras, es que eso es una falta...no, no, no.

-Abogado: No tienen razón.

-Agente: Hay que ver que te pones un poco...

-Tania: No me pongo un poco nada.

-Abogado: Mire, los que actúan mal son las autoridades.

-Agente: No.

-Abogado: Sí y los ciudadanos tienen que estar aguantando porque no cumplen la ley mira. Si usted, un funcionario, una autoridad, una fiscal, una instructora, una juez va a determinar contra un ciudadano algo mire aquí está la resolución mediante la cual una separación definitiva de un centro de trabajo o lo que sea, mire, aquí están los fundamentos legales porque se le aplica, usted tiene 5, 10 días para apelar y ya lo analizarán.

-Tania: Exacto, debidamente.

-Agente: ¡Pero es que ella estuvo con esa compañera!

-Abogado: ¡Y le están pidiendo y no se lo dan!

-Tania: Mira, este es el papel que me han dado.

-Abogado: Entonces, los tienen a ustedes que le impiden salir.

-Tania: Este papel no es real.

-Agente: No, no, no.

-Tania: Vaya yo no digo nada pero esto es una falta de respeto.

-Agente: Estoy de acuerdo contigo pero lo que quiero es que.

-Tania: Ni siquiera están los apellidos, mira.

-Agente: Mira, si tú esperas.

-Tania: Ya yo he estado esperando dos horas, todo el mundo tienen una vida aquí, entiende, llevo dos horas esperando.

-Agente: Sí, bien, pero si no cuál es la solución, yo trasladé la preocupación y no tengo la respuesta.

-Tania: Pero no es posible que.

-Abogado: Pero sigue siendo ella víctima de esa situación sin solución.

-Agente: Esto lo que tienen que dar respuesta porque.

-Tania: Sí pero es que llevo cuanto tiempo sin respuesta.

-Agente: Si es esa compañera la que lo dijo ella en algún momento tiene que llamarnos y decirnos, se le indicó, se le autorizó, está autorizado.

-Tania: No, mira si tú puedes llevarlo tú, llévalo tú. (se dirige al abogado)

-Abogado: Ya yo lo llevo.

-Tania: Y por favor me llevas a la de eso porque yo no voy a ir para mi casa, sencillo porque esto es una cosa que es injusta y usted mismo lo está reconociendo [se dirige al agente].

-Agente: Yo no lo estoy reconociendo, lo que estoy diciendo es que tienes que esperar.

-Tania: ¿Pero esperar cuánto? 3, 4, 5, 6 horas, mañana, dos días, yo tengo que hacer esa gestión legal y le voy a explicar yo tengo que hacer otras gestiones legales.
-Agente: A que me den la respuesta.
-Agente: Bien, eso tú se lo explicas a la persona que.
-Tania: Se lo expliqué.
-Tania: [dirigiéndose a mí] Bueno mama un besito, nos vemos.
Ya, si yo no me resisto, yo no hago escándalo.
-Agente: No, pero si precisamente hasta ahora ha sido inteligente en eso.
-Tania: ¿Compañero usted me puede llamar a Gerardo? Gracias.

[silencio en el audio, Tania se sube a la patrulla y se van]

-Agente: ¿Usted cree que pueda hablar contigo? [dirigiéndose a mí]
-Yo: Sobre qué, a ver?
-Agente: Para explicarte.
-Yo: ¿Indicarme?
-Agente: explicarle.
-Yo: a ver explíqueme.
-Agente: Yo le estoy explicando a ella, yo no tengo ningún elemento de lo que ella me dice que la instructora hablo con ella. Si la instructora dice que puede hacerlo, ella por mí puede ir a hacer su gestión. Lo que pasa es que se desespera, tú me entenderás que yo también tengo que cumplir con mi tarea, ella cumple su deseo de resolver su problema.
-Celia: Sí pero es que es esto no es un asunto sobre usted o sobre ella, es más grande porque hay un paso mal hecho y es que Tania tiene un papel que no es legal, que no explica de manera legal el porqué de las cosas. Al estar mal hecho ese paso todo pierde solidez, es lo que le explica el abogado.
Agente: Espérate un momentico [lo llaman al móvil y contesta] Dime, estoy conversando con una persona aquí, después yo te llamo. Sí, estoy aquí conversando con esa persona [se refiere a mí, momento de silencio]
Me pregunta: ¿Cómo usted se llama, discúlpeme?
[Le digo que no con la cabeza. Responde al móvil]
No tiene nombre [y continua] No, ya no, está bien, correcto, dale, ya, ya, ya, eh, dime, ya está bien. [durante la llamada le han dado la orden de terminar la representación]
Celia: Bueno, tenga suerte y descanse.
Agente: Disculpe, lo que pasa es que estoy tratando de ser, de comunicarme con ustedes.
Celia: Es complicado comunicarse en una situación arbitraria.
Agente: Bueno, ok.
Celia: Hasta luego.

Salí caminando hasta la esquina de La Rampa, cruce la calle y miré hacia atrás tenía la sensación o el miedo de que me siguieran para detenerme. Entonces, vi el cartel de la esquina, a un costado del Pabellón Cuba, decía: “Quedarte joven ahora y siempre”. Aún con el sistema nervioso dándome avisos de estrés paré y volví a cruzar La Rampa para hacerle una foto, tenía todo el sentido en ese momento aquel cartel, me explicaba la situación que acaba de experimentar. Era la imagen de una transfusión de sangre, en la bolsa de sangre estaba el logo de la Asociación Hermanos Saiz (AHS) –asociación estatal que agrupa a los artistas jóvenes, antes Brigada Hermanos Saiz¹³² y de ella salían varios canales de distribución de la sangre “nueva”. El cartel conmemoraba el 35 aniversario de la AHS. Era el cartel del hombre nuevo transfundido, resucitado una y otra vez, a modo de ser vampirezco que refresca su sangre para lograr la eternidad. La resucitación del muerto es una buena manera de pensar la vida según el Partido único, de explicar las intenciones sostenidas por el mecanismo ministerial que mantenía a Tania encerrada: lograr la eternidad de un cuerpo-cadáver a través de la resurrección constante.

La división necropolítica entre Tania y los “jóvenes” de la AHS se hacía evidente, a ellos se les ofrecía la sangre revitalizadora, a ella el encierro, la muerte social, la no vida. Dice Groys que los comunistas son vampiros que para vivir el comunismo se congelan y esperan la llegada del futuro prometido. Siendo una ideología milenarista el comunista no verá su proyecto de futuro hecho realidad a menos que sea eterno y a esa eternidad aspiraba la AHS en representación del Partido único.

Luego de hacer la foto del cartel vampiro logré subir a un taxi colectivo de la década de los 50 para seguir en viajes en el tiempo, del presente eterno al pasado y me fui a casa de la poeta Katherine Bisquet y la artista visual Camila Lobón, pensé que era el lugar más cercano y confidente al que podía acudir para no seguir en la calle viviendo en paranoia. Cuando llegue a mi destino había una patrulla justo en la entrada del edificio que prohiba la salida a las artistas.

4.6.2. Escenas 2. Entrega de Habeas Corpus a Fiscalía General de la República con Aminta de Cardenas y Sindy Rivery. 3 de mayo.

¹³² La Asociación Hermanos Saiz, antes Brigada Hermanos Saiz.

Ese día mi papá me llamó 16 veces al móvil, y José Luis estaba tenso por mi salida, me pedía que por favor le avisara cuando llegara y cuando viniera de regreso. Yo me fui con la ansiedad de saberme cuidada, Aminta y yo íbamos a poner un habeas corpus en la Fiscalía General, en La Habana Vieja. Ella primero tenía que imprimir los formatos, ya los tenía redactado y ajustados, se había hecho habitual presentar habeas corpus a fiscalía cada vez que la policía política se llevaba a alguien de su casa o de la calle y no sabíamos dónde estaba y en qué condiciones. Yo me había ofrecido para acompañar a Aminta, cogí un taxi colectivo en la avenida 31 en Playa, uno que seguía por la avenida línea, pasando el túnel, ahí me esperaba Aminta para subir en el mismo taxi si tenía espacio libre.

Así fue, logró subir, íbamos las dos en la parte trasera del taxi, las calles estaban entre vacías y aglomeradas, con colas en forma de bulto de personas que esperaban para comprar comida. Ese era el paisaje que veía por las ventanillas de ese auto de los 50 arreglado mil veces, con ese característico olor a gasolina de los autos en ruina. Aproveché el viaje para preguntarle a Aminta por su intento de visitar a Luis Manuel mientras estaba en huelga de hambre. A pesar del cerco policial alrededor de la casa de Luis Manuel Aminta había logrado llegar a unos metros de la puerta con un girasol en la mano. Aminta utiliza una muleta para caminar a pesar de ser joven, tuvo un accidente, ya la conocí con la muleta incorporada a su vida, es delgada. Cuando la policía política que rodeaba la casa de Luis Manuel se percató de su presencia, la de alguien ajeno al barrio, se avalancharon contra ella y comenzaron a empujarla “había odio, en la cara de esas personas había odio”, me decía Aminta, ellos la empujaron hasta meterla en una patrulla y la llevaron a una estación o una oficina, ahí la tuvieron detenida unas horas. Aminta me contaba la escena mientras pasaban por la ventanilla del auto las imágenes de colas intercaladas con calles vacías. Esa sensación de “no pasa nada” que había en la calle era interrumpida por la historia de Aminta y el hecho de saber que íbamos en ese taxi a llevar habeas corpus, en el cuerpo se sentía el nervio, íbamos a reclamar al Estado por uno de sus detenidos políticos.

Llegamos a la fiscalía, nos esperaba afuera Sindy, también integrante del 27N. Aminta nos dejó su cartera, no le permitían entrar con celular ni bolso y prefería no dejarlo en el guardabolsos del lugar. Ya Aminta había ido en repetidas ocasiones a presentar habeas corpus en esas mismas oficinas, así que estaba segura de que ya sabían quién era ella, la

presentación de este tipo de trámites no eran habitual. Sin embargo, con asesoramiento legal se conoció la posibilidad y efectividad del mismo.

Según una publicación en el perfil Facebook de la Fiscalía General la República de Cuba: “Un habeas corpus es un procedimiento jurídico mediante el cual todo ciudadano detenido tiene derecho de comparecer ante un juez para que este determine la legalidad de la detención.”¹³³ Esta publicación de la Fiscalía fue realizada el 10 de agosto de 2021 un mes después de las protestas espontáneas y masivas ocurridas en 50 pueblos de toda la isla el 11 de julio de 2021. Los días siguientes a las protestas comenzaron las detenciones arbitrarias de los manifestantes identificados por los videos subidos a redes sociales y fueron presentados cientos de habeas corpus a fiscalía. El carácter redundante de esta acción legal aumento luego del 11 de julio, los familiares de los detenidos impulsados por el conocimiento del trámite o asesorados por algún activista hizo que el habeas corpus comenzara a ser común.¹³⁴

Cuando un trámite de este tipo es presentado la fiscalía está obligada a comunicar a quién lo ha presentado en un plazo de 48 horas si la persona en cuestión se encuentra detenida en alguna estación o centro de reclusión de la policía y en cuál de ellos. Al mismo tiempo el habeas corpus los obliga a determinar la legalidad de la detención y a hacerse responsables de la integridad física del detenido. El habeas corpus debe ser presentado 24 a 48h después de la detención o desaparición de la persona en cuestión sobre todo porque es más probable que una persona detenida salga en libertad cuando no han pasado más de 48h de su detención, después de ese tiempo se corre el riesgo de un juicio sumario y luego de ser juzgado pasar a un centro de reclusión. Sin embargo, en la mayoría de los casos de detenciones por motivos políticos la respuesta a los habeas corpus era “a no lugar” y ahí terminaba el trámite, muchas veces se desconocían las condiciones de la detención y el

¹³³ publicación en el perfil Facebook de la Fiscalía General la República de Cuba, 10 de agosto de 2021 [consultada el 17 de abril de 2023]
<https://www.facebook.com/FGRCuba/photos/a.1090431077654187/4563686316995295/?type=3>

¹³⁴ <https://www.fgr.gob.cu/noticias/procedimiento-de-habeas-corpus>

lugar dónde permanecía el detenido.

El habeas corpus es un trámite para interesarse por el cuerpo del detenido, en su condición física y moral, en el caso de un detenido por razones políticas se trata ya de un muerto social, por tanto sus derechos han cesado, así que fiscalía se permite no responder por ellos, sus detenciones no son verificables, no son reales, no existen, son parte de la operación performativa de la Seguridad del Estado, esa en la que no se deja rastro. La insistencia redundante en pedir verificación legal de la condiciones de la detención estresaban al sistema legal acostumbrado a ignorar cualquier procedimiento relacionado con las detenciones por razones políticas, esos eran mercenarios, contrarrevolucionarios, disidentes no personas, por tanto el habeas corpus no procedía. Sin embargo, al aumentar de forma exponencial las detenciones de manifestantes luego del 11 de julio –en estos momentos hay mil personas condenadas¹³⁵- también aumentó la presentación de habeas corpus por familiares que posiblemente nunca habían considerado una demanda política al Estado. El exceso de redundancia de la operación llevada a cabo, no solo por quienes disintíamos de forma explícita sino que por aquellos familiares motivados por los afectos, nuevamente evidenciaba el lugar de no verificación de las detenciones, la ilegalidad de las mismas, desmantelando a su vez la operación performativa del Partido: la negación de la detención de miles de personas por razones políticas en todo el país.¹³⁶

El interés de tres graduadas universitarias, blancas o blanqueadas por una vida profesional legítima en un detenido político hacía la tarea necropolítica del Partido único más difícil, separar muertos sociales estigmatizables de vivos difíciles de deslegitimar había sido una estrategia habitual hasta el momento. Sin embargo, la insistencia redundante y legal de amparar legalmente a aquel sin vida social no era suficiente para hacer efectivo el trámite, se esperaba el habitual “a no lugar” o “la personas no se encuentra detenida”, nuevamente la presentación de una demanda legal al Partido único regresaba a su estado performativo por anunciada previamente como inoperante, solo le quedaba existir como evidencia del fallo cívico del futuro de la nación según el PCC.

¹³⁵ Según 11J cuantos detenidos y condenados hay y cómo han sido reportados

¹³⁶ el 11 y el 12 de julio la prensa oficial no reportó las manifestaciones, fueron ignoradas la mayor cantidad de manifestaciones ocurridas en el país después de la revolución. Incluir link

Mientras Sindy y yo esperábamos afuera compramos maní a una señora en el portal de la fiscalía, todo parecía tan normal, seguía esa sensación de no pasa nada cada vez más ajena para mí. Salió Aminta de la fiscalía, todo había ido como se esperaba, sin contratiempos. Le devolvimos su bolso y salimos caminando las tres, ya era tarde como las 5pm, las calles de La Habana Vieja se veían naranjas por la luz de la tarde y las casas de la época de los inicios de la república creaban una sensación de nostalgia, la nostalgia por lo que fue la ciudad y ya no es, la nostalgia que provoca la ruina habitada.

Ahora buscábamos pan y cigarros, Aminta quería comparar esos dos productos, preguntábamos a cada persona que veíamos sentada en un portal, un señor nos ofreció papel higiénico, otro producto estrella difícil de encontrar pero ese no era el objetivo ahora. Mientras buscamos pan y cigarros, Aminta y Sindy imaginaban una fiesta cuando todo acabara, tenían ganas de bailar, de festejar después del estrés, habían ganas de perreo y ron. También pensaban en irse de Cuba, Aminta lamentaba la expiración de su visa, ambas se debatían en el dilema de decidir irse y asumir las consecuencias de la migración o quedarse y continuar con la vida de disenso en Cuba. Cada vez era más clara la respuesta, había que irse. La conversación de las tres variaba entre ese deseo de fiesta sin estrés y el deseo de irse, no se sabía a dónde, dos caminos a la enajenación, lo importante era no estar ahí. Insistíamos en imaginarnos tomando una cerveza cerca del malecón después de la entrega de los habeas corpus pero por ahora buscábamos cigarro y pan, a las 9 de la noche empezaba el toque de queda, había que moverse rápido.

4.6.3. Escena 3. Redacción y entrega de la petición del retiro de obras de la colección del Museo Nacional de Arte Cubano.

El 21 y 22 de mayo nos reunimos en casa de Tania Bruguera para planificar una acción en apoyo a Luis Manuel Otero quien seguía preso e incomunicado en el Hospital Calixto García. Teníamos noticias de él solo a través del periódico Granma o del canal de youtube de “Guerrero cubano” de origen desconocido, con una posición oficialista de aparente independencia del Partido, pretendida expresión de la espontaneidad ciudadana en

apoyo al Partido único con acceso a información sensible¹³⁷. Era en el canal de Guerrero cubano donde se publicaban videos de Luis Manuel dentro del hospital evidenciando el buen estado de salud del “falso artista”, siempre en un tono cínico, la tarea del youtuber era negar que la huelga de hambre había ocurrido.

En la reunión estábamos la curadora Solvig Font, Aminta de Cardenas y la artista visual Camila Lobón quienes trabajaban en ese momento para el Instituto de Artivismo Hannah Arendt (INSTAR), la artista y fundadora de INSTAR Tania Bruguera, el cineasta Mijail Rodríguez, José Luis Aparicio y Grethell y yo. Todos habían estado presentes en la manifestación y reunión del 27 de noviembre de 2020 en el ministerio de Cultura, excepto yo que me encontraba en México en esa fecha, la comunión entre los presentes había surgido luego de aquella experiencia del 27N.

La primera preocupación era que no sabíamos nada sobre el estado de salud y la ubicación de Luis Manuel de primera mano, lo mantenían incomunicado. Nuevamente la incertidumbre y la negación eran parte de la estrategia de la Seguridad del Estado. Toda la información sobre Luis Manuel era distribuida por la SE y esta iba siempre dirigida a desacreditar la gravedad del estado de salud del artista y a sugerir que nunca hizo tal huelga. Según el Partido único, no había pasado nada, todo era falso, un ensueño irreal:

-Tania: Mi intuición es que Luis Manuel ni siquiera está en ese lugar, a lo mejor por eso tuvieron que usar un video viejo.

-Camila: Yo te lo dije, de aquí a Luis Manuel lo van a llevar para psiquiatría

-Tania: Si pienso que lo están llevando a psiquiatría y le están dando pastilla.

-José Luis: Si esa eso es lo se está comentando por ahí eso no es verdad.

Aminta: Veo el operativo y supongo que Luis Manuel está ahí [se refiere a la sala de quemados del Hospital Calixto García] pero no lo sabemos, no podemos afirmar que está ahí, todo es un teatro. El habeas corpus último dice que el no está detenido, ni sometido a ninguna proceso penal y nos tenemos que guiar por eso.

¹³⁷ <https://www.youtube.com/@guerrerocubanoconsuverdada7122>

El 30 de abril un grupo de activistas y periodistas se habían manifestado en la calle Obispo, una de las más concurridas de La Habana Vieja en apoyo a Luis Manuel quien aún permanecía en su casa en San Isidro, también en La Habana Vieja. Los manifestantes de Obispo fueron apresados y llevados a Villa Marista, fueron los primeros manifestantes detenidos de forma indefinida desde la primera manifestación de noviembre de 2020. Estas detenciones habían desviado la atención de la huelga de Luis Manuel y de la desaparición del rapero Maykel Osorbo, también detenido en su casa de forma arbitraria por la Seguridad del Estado el 18 de mayo de 2021. En las redes sociales las personas hablaban de los detenidos de Obispo, causó el efecto que el Partido único buscaba: miedo. Los activistas y periodistas detenidos fueron rápidamente estigmatizados por el Estado a través medios oficiales, no eran graduados universitarios y no tenían carreras conocidas, no se había producido el “blanqueamiento” necesario para ser salvados por la opinión pública por lo tanto eran fáciles de condenar moralmente y de ubicar en la figura del mercenarios:

-Aminta: Esto está disminuyendo el nivel de atención, Maykel está desaparecido desde el miércoles y ni siquiera está la atención en Luis Manuel.

-Tania: Mira aquí mismo lo están diciendo, el gobierno necesitaba encarcelar gente para dar un escarmiento, no lo pudieron hacer el 27N, ni el 27 de enero tampoco.

-Celia: El 27 de enero no lo hicieron porque éramos nosotros.

-Tania: Dicen: “Lo que sucedió en Obispo es que no había nadie conocido.” Lo mismo que estamos hablando. [lee desde su móvil]

-Aminta: Esteban¹³⁸ es súper conocido.

-José Luis: Sí pero no es un periodista cualquiera porque a Carlos Manuel¹³⁹ no le pudieron hacer eso. Esteban es un periodista autodidacta, lo que hace es ir por calle, por los barrios de la zona, lo desestiman porque no tienen un título.

-Tania: Porque son unos elitistas, el verdadero elitista es el gobierno.

¹³⁸ Esteban Rodríguez fue uno de los periodistas detenidos en Obispo el 30 de abril de 2021.

¹³⁹ Carlos Manuel Álvarez es fundador de la revista El Estornudo y autor de varios libros publicados, aunque se incorporó al acuartelamiento del MSI en San Isidro en noviembre de 2020 pudo salir del país en enero de 2021.

- Celia: En el noticiero los dividieron entre los repulsivos y los menos repulsivos, los repulsivos eran todos los negros y los menos repulsivos eran tú [Tania], Carlos Manuel.
- José Luis: Eso es una estrategia para que el ciudadano de a pie diga yo no puedo tirarme porque yo no tengo esa capa de protección que tienen ellos. Cuánta gente no ha criticado al MINSAP en estos días, Lynn¹⁴⁰ habla del MINSAP y no pasa nada pero a un tipo normal lo van a buscar las tropas y se lo llevan. Te hace sentir que están desvalidos porque no eres famoso y al final la gente por quien mas clama es por Luis Manuel y Maykel.
- Tania: Sí pero ya para Luis Manuel y Maykel se hizo una campaña para entre comillas limpiarles la imagen, que son gente de pueblo pero son los que estuvieron en Patria y Vida, ya tienen otro nivel, famoso.¹⁴¹
- José Luis: Y hay muchos prejuicios que el gobierno le ha metido en la cabeza a la gente, el prejuicio de si te pagan o no te pagan, ya la gente a lo mejor cree que a nosotros no nos paga nadie porque somos artistas pero a la gente de Obispo la gente no los conoce.

Antes de la reunión, en el chat colectivo del 27N Tania había propuesto pensar en el retiro de su obra de la exhibición permanente del Museo Nacional de Arte Cubano mientras Luis Manuel continuara detenido. No era una estrategia nueva, había sido utilizada por artistas internacionales como posición frente a las políticas de las instituciones del arte. La idea fue asumida por el grupo, varios teníamos obras en la colección del Museo de Arte Cubano. Un problema importante era que el museo estaba cerrado por la pandemia, entonces retirar las obras de las exhibiciones no haría el mismo efecto. Comenzamos a pensar en la posibilidad de pedir un retiro de las imágenes de las obras de la página web

¹⁴⁰ Lynn Cruz es escritora y actriz protagonista de la película Corazón Azul del cineasta Miguel Coyula, quién expreso en redes sociales su inconformidad y demanda al Estado por el mal tratamiento médico que recibió su padre, quien murió de COVID en Matanzas en 2021.

¹⁴¹ Patria y Vida es el título de una canción popularizada en febrero de 2021 por su posición política, opuesta a Patria o Muerte, estandarte de la revolución cubana. Luis Manuel Otero, los raperos Maykel Osorbo y el Fanky formaron parte del video clip. Los protagonistas del video clip fueron Descemer bueno, Gente de Zona y Yotuel -de los Orishas- cantantes muy populares en la isla, al incluir a los activistas muchas más personas los conocieron. Meses más tarde la canción Patria y Vida ganó el Grammy a mejor canción Latina. Patria y Vida fue el himno de las manifestaciones del 11 de julio y de la disidencia política en general.

oficial del museo. La idea se concretó en escribir una carta dirigida al director del Museo Jorge Fernández.

Empezó el debate sobre qué debía decir la carta. El 21 de mayo la artista y activista Salomé Bacallao que desde Valencia se había unido a la comunidad –muchos cubanos que se encontraban fuera de país se unieron a la comunidad a través de los chat colectivos del 27N¹⁴²- había comenzado a redactar la carta. Considerábamos que debía ir al grano, había demasiado recuento sobre los comienzos del 27N, ya divulgados de sobra en esos meses a través de prensa independiente cubana e internacional como El País, España, El Universal, México o NY Times¹⁴³. Asumí la tarea de comenzar a redactar la carta en silencio mientras continuaba el debate de la reunión:

-Tania: Hoy es viernes eso quiere decir que tiene que estar el lunes ya.

-Solvieg: Salomé puso tres demandas que se mantiene, la liberación de Luis Manuel, se mantiene que le devuelvan sus obras y que quiten el cerco de San Isidro.¹⁴⁴

-Aminta: Agregar, hasta que no se comuniquen directamente con Luis Manuel o hasta que no esté en San Isidro, cosas que sean tangibles.

-Tania: Que lo liberen del hospital y lo dejen comunicarse.

Solvieg: Podemos pedir que quiten de la página web las piezas de la colección.

-Tania: Puede ser.

-Solvieg: Se puede pedir igual que se quite la que está en la sala porque es algo simbólico pero que también se puede quitar de la web del museo.

¹⁴² El 27N se organizó entre noviembre y julio de 2021 a través de grupos de whatsapp según las responsabilidades de cada cuál: Prensa, Trabajo, Acción y un grupo General al que podía ser incorporada cualquier persona interesada en pertenecer, aunque debía presentarse ante el grupo.

¹⁴³ Entre noviembre y mayo de 2021 habían sido gestionadas varias publicaciones sobre la manifestación del 27 de noviembre y el acuartelamiento en la sede del MSI, así como sobre acontecimientos posteriores -links de presa internacional, incluido El Universal-

¹⁴⁴ Se refieren a mantener en la carta a entregar al Museo de Arte Cuban las demandas que Luis Manuel Otero hacía al Partido con su huelga de hambre.

-Tania: Eso está bueno.

-Celia: Como eso no va a suceder lo que se puede hacer es una intervención a nivel digital de la obra tapada. La generación mía tiene obras compradas, el Chino Novo y yo y más gente tienen obras ahí que el museo ha comprado y nunca ha expuesto porque dicen ellos que no hay espacios. Pero yo puedo coger la imagen de la obra que tienen ellos mía e intervenirla y ponerla en redes y hacer una campaña de obras que están en el museo, en la colección aunque no estén expuesta.

-Tania: Ponerle una cosa negra arriba pero yo sí creo que hay que mandarle esa carta al museo para encarar la institución.

-Grethell: Yo creo que tienen que ser las dos cosas porque la campaña sola se queda en lo mismo que hemos hecho antes, en el gesto, yo creo que la acción que es una acción, digamos, institucional concreta, lo que hay que revisar legalmente hasta donde esa acción se puede llevar, si las obras son del museo.

-Tania: Las obras son del museo, nosotros no podemos intervenirlas.

Solvieg: La ley dice, en virtud de los derechos reconocidos en el artículo 4, inciso C, esto es Salomé que hizo todo el estudio, de la ley 14 del 77, el derecho de autor: el autor tiene derecho a realizar la divulgación, la reproducción o la comunicación de su obra al público por cualquier medio lícito bajo su propio nombre, bajo seudónimo o anónimamente. Es decir, la obra es algo que comunica con el público, desde ese lugar el autor tiene derecho a cortar la comunicación con el público, es el único resquicio dentro del derecho de autor.

-Tania: Además estamos apelando a una cosa ética y moral. A mí me da vergüenza que mi obra esté ahí cuando hay un artista preso.

-Celia: Estamos apelando a una posición de la institución frente al gremio del arte a través de una obra que ya no nos pertenece pero el museo puede responder a través de nosotros.

-Tania: Pero estamos haciendo unas demandas éticas y morales a la institución.

-Aminta: Sí pero que también tienen un alcance legal hay que ver esa parte.

Con la entrega de la carta obligábamos al Museo de Arte Cubano como institución dedica al arte y los artistas a posicionarse frente a las acciones del Partido al mantener detenido e incomunicado a un artista en huelga de hambre. Sabíamos que dicho reclamo no iba a ser aceptado por el Museo –institución que responde al Partido, como toda institución estatal en Cuba-. Esta vez estábamos pensado previamente en el paso que seguiría a la negación de la demanda. La primera propuesta fue tapar las obras expuestas en las salas, el problema era que no se podía entrar a las salas y que no todas las obras a ser retiradas estaban expuestas. La solución acordada fue diseñar imágenes digitales de las obras tapadas con un paño negro. Esto resolvía el problema de la presencialidad y nos daba autonomía para tapar tantas obras como fueran necesarias. Este sería el paso a seguir posterior a la entrega de la carta y a la negación del museo de aceptar nuestra propuesta.

La operación diseñada era la siguiente, primero debíamos convocar a artistas cubanos con obras en la colección del Museo de Arte Cubano e incluir sus nombres en la petición para retirar sus obras de la web del museo mientras Luis Manuel estuviese detenido. El segundo paso sería entregar la carta a la oficina de la dirección del Museo Nacional de Arte Cubano. El tercero esperar la negativa de la institución del retiro de las obras, para finalmente activar el paso previsto ante la imposibilidad de realizar la acción: divulgación en redes sociales las obras tapadas con un trapo negro como sustituto de la operación inicial.

La carta fue entregada al museo el 24 de mayo con los nombres de los artistas involucrados en ese momento Tomás Sánchez, Marco Castillo, Jorge Luis Marrero, Tania Bruguera, Celia González -como colectivo Celia-Yunior-, Renier Leyva Novo y Sandra Ceballos. Era fundamental entregar la carta antes de que se filtrara la idea y fuera estigmatizada por el Partido a través de la prensa y la televisión nacional, esto había sucedido antes y la intención de realizar la acción ya había sido compartida en el chat general del 27N. Así que no esperamos a que se sumaran más artistas sino que entregamos la carta al museo para luego continuar con la incorporación de los nombres de artistas interesados en ser parte de la iniciativa.

Solvieg y yo nos encontramos en su casa en el Vedado para desde ahí salir hacia el Museo de Arte Cubano en La Habana Vieja. Entramos por la puerta trasera del museo, la

más cercana a la dirección y la única abierta durante el COVID, Solvig pidió hablar con la secretaria del director, enseguida la llamaron, la señora bajo y Solvig explicó que quería dejar el documento que llevaba en la mano, tenía dos copias, pidió que la segunda copia fuera firmada por la directora como constancia de la entrega. Me impresionó la naturalidad con la que Solvig gestionó el asunto, yo observaba la escena desde el sofá a unos metros de la mesa de información donde ocurría el diálogo. Para mí fue un momento de tensión, siempre el sistema nervioso alerta y siempre esa atmósfera normalizadora de la violencia, esa sensación de “no pasa nada” que acompañaba cada una de estas escenas. Salimos del museo con nuestra copia de la carta firmada por la secretaria del director, caminamos unas cuadras hasta el Paseo del Prado, uno de los más populares de la parte vieja de la ciudad, no colonial sino perteneciente a los primeros años de la república. Ahí hicimos una foto de la carta apoyada en uno de los bancos de mármol de aquel paseo habanero. Solvig quería comprar café, su hermana se lo había encargado, entramos a una o dos tiendas en MLC, unas pequeñas que no tenían colas pero tampoco tenían nada interesante que comprar, como café. Seguimos caminando, compré una bolsa de pan a unos particulares que vendían en un portal.

Luego de la entrega de la carta se sumaron muchos más artistas, sobre todo, aquellos que hacía mucho vivían fuera del país. Al día siguiente fue publicado un artículo en el periódico Tribuna, prensa oficial de la provincia La Habana en la que nos llamaban mercenarios, contrarrevolucionarios. El artículo fue borrado de la versión digital del Tribuna en pocas horas y en sustitución fue publicada una respuesta por el Museo de Arte cubano y esta replicada por otros medios oficiales en un tono mucho más diplomático.¹⁴⁵

La redundancia de la acción fue aquí enfatizada por la suma de artistas a la posterior entrega de la carta y en la réplica misma como operación propia de las redes sociales. Esta vez el fallo de la acción había sido previsto sin embargo, en la negativa del museo a dar una respuesta ante los acontecimiento represivos lo ubicaban como una institución estatal antes que representante de los artistas cubanos, dicha posición era explicitada públicamente en su respuesta. Las imágenes de las obras tapadas de la colección del Museo de Arte Cubano

¹⁴⁵ <http://www.cubadebate.cu/noticias/2021/05/27/museo-nacional-de-bellas-artes-rechaza-desmontar-obras-de-artistas-cubanos/>

circularon durante días a través de los perfiles de los artistas y del 27N. La insistencia de la acción no contaba con la incorporación del museo a la misma sino con el desmantelamiento de la operación del Partido único que esta vez consistía en la negación de un esta sentencia: “hay un artista detenido e incomunicado en un hospital”. Primero, no era un artista, segundo, no estaba detenido, esto fue confirmado por el habeas corpus solicitado y tercero, no había hecho una huelga de hambre, así lo indicaban los exámenes médicos realizados. Por tanto no había sucedido nada.

El gremio de las artes visuales ha sido uno de los que ha sostenido el pacto con el Partido único participando de la división necropolítica entre vivos y muertos sociales. El Partido garantiza un grupo de privilegios difíciles de lograr en el país: la posibilidad de vender en los estudios con impuestos muy bajos o sin ellos, de comprar propiedades, autos y otros bienes sin ser cuestionados, de viajar con tramitaciones de visados y sin trabas institucionales. Todo ello siempre que el artista respondiera con su obra y su vida social – sin relacionarse o empatizar con la disidencia- a los intereses del Partido único. Esto garantizaba la posibilidad de afirmar que los intelectuales apoyaban a la “Revolución” a la vez que generaba una élite económica dependiente del Partido a la que podían acudir en caso de necesitar apoyo ideológico. Mientras, aquellos artistas que decidieran no seguir las directrices del Partido habrían escogido la muerte social, la prisión o el exilio.

La relación de intercambio destotalizante se producía en la suma de artistas cubanos reconocidos, la mayoría viviendo fuera de la isla, a la petición de retiro de sus obras de la colección del museo en apoyo al Luis Manuel Otero ubicado en el bando de los muertos, recurrentemente estigmatizado. Muchos artistas seguidores del Estado quedaron en silencio ante la réplica del desmantelamiento de la operación de negación: había que aceptar que había un artista preso, que sí era artista, que sí había hecho una huelga y que sí estaba detenido.

4.6.4. Escena 4. Solicitud de la dimisión del Ministro de Cultura. 30 de enero.

El 27 de enero nos manifestábamos fuera del ministerio de Cultura por el arresto de las artistas, activistas y periodistas que intentaban salir de su casa para hacer un homenaje colectivo a José Martí, luego de dos meses del 27N y para conmemorar otro aniversario del

nacimiento del héroe nacional. Después de varias horas exigiendo al ministerio de cultura la libertad de las personas detenidas el ministro de Cultura Alpidio Alonso, junto a un grupo de funcionarios, salió a la calle y agredió físicamente al periodista independiente Mauricio Mendoza. Inmediatamente después quienes nos manifestábamos fuera del Ministerio de Cultura fuimos detenidos con violencia por la Seguridad del Estado y subidos a la fuerza a un autobús que nos llevó a una estación de policía.¹⁴⁶ Algunos de los manifestantes lograron filmar y subir a las redes el momento del arresto. Las imágenes del 27 de enero se hicieron virales rápidamente, la televisión nacional publicó los nombres de quienes nos habíamos manifestado en horario estelar en la televisión nacional, muchos éramos graduados de escuelas de arte, blancos y con carreras profesionales, incluso impulsadas por instituciones estatales. La estigmatización de los 20 artistas, periodistas y activistas allí reunidos era más compleja de lograr, se habían sumado a las manifestaciones ciudadanos con perfiles difíciles de desestimar como “mercenarios pagados por la CIA”.¹⁴⁷

El 30 de enero después de la divulgación viral de la imagen del ministro atacando al periodista Mendoza comenzó la campaña para solicitar la dimisión del Ministro Alpidio Alonso Grau. Aunque fui una de las artistas arrestadas el 27 de enero –hago referencia a dicho arresto en el capítulo 2 y al borramiento de mi móvil por la policía política, incluyendo las imágenes de la exposición *No somos memoria* - dos días después regresé a México como tenía previsto para regresar a mediados de marzo a la isla. El 30 de enero comenzó la campaña para pedir la dimisión del ministro, el 27N redactó una petición de 5 páginas describiendo los hechos titulada: 27N solicita ante la asamblea nacional la dimisión del ministro de cultura Alpidio Alonso Grau. En el documento además hacían referencia a varios artículos de la constitución relacionados con la posibilidad de solicitar la revocación de un funcionario:

Esta declaración se acoge al Artículo 61 de la Constitución, que reconoce que los ciudadanos pueden dirigir peticiones a las instituciones y autoridades, e invoca el Artículo 8 de la Ley de Revocación de Mandatos, según la cual, los

¹⁴⁶ Publicación de mi testimonio sobre el arresto del 27 de enero de 2021

<https://www.hypermediamagazine.com/sociedad/desamparo-testimonio-de-los-sucesos-del-27e/>

¹⁴⁷ Mi testimonio sobre los acontecimientos del 27 de enero publicado en Hypermedia Magazine <https://www.hypermediamagazine.com/sociedad/desamparo-testimonio-de-los-sucesos-del-27e/>

elegidos a los órganos del Poder Popular pueden ser revocados si incurren en hechos que hagan desmerecer el buen concepto público o manifiesten una conducta incompatible con el honor de ser representante del pueblo.¹⁴⁸

El 30 de enero de 2021 fue entregada la primera petición de dimisión con 1255 firmas, 200 con números de identificación de residencia en Cuba. El 27N continuó recogiendo firmas luego de entregada la primera petición a través de correo electrónico a la dirección 27n.comunicaciones@gmail.com y a través de su perfil de Facebook. Junto a la recogida de firmas se hizo una campaña con las imágenes de los firmantes intervenidas por un texto que decía: “yo firmé”, la mayoría de los involucrados eran del gremio del arte artistas, cineastas y escritores.¹⁴⁹

El 28 de enero el periódico Granma, órgano oficial del Comité Central del Partido Comunista de Cuba (PCC) se pronunció frente a la petición de dimisión del ministro que ya circulaba en las redes sociales. La nota oficial del Partido único fue dedicada a reproducir mensajes de apoyo al Ministerio de Cultura y al Estado, titulada “Que dimita el odio, la provocación y el irrespeto” con el encabezado “Llueven en redes sociales y otros espacios los mensajes de intelectuales y artistas en apoyo a Cuba, su Ministerio de Cultura y su Revolución”. La nota del Granma desde su primer párrafo está conformado por citas directas, a los que se les incluyó cortos encabezados, a post de Facebook de artistas, la mayoría con cargos estatales y funcionarios en apoyo al Ministerio de Cultura, la Revolución y Cuba que en este contexto son eufemismos para decir en apoyo al Estado-Partido único. Las periodistas que recopilaron la información no se detienen a describir los acontecimientos del 27 de enero, solamente hacen referencia a estos como: “Los sucesos ocurridos el pasado miércoles en el Ministerio de Cultura”. En el resto de la nota los

¹⁴⁸ Fragmento del documento: 27N solicita ante la asamblea nacional la dimisión del ministro de cultura Alpidio Alonso Grau.

¹⁴⁹ Repercusión en la prensa independiente de la petición de dimisión del ministro https://www.14ymedio.com/cuba/Asamblea-Nacional-revocacion-ministro-Cultura_0_3033896590.html [consultado por última vez el 3 abril de 2023] <https://www.radiotelevisionmarti.com/a/el-texto-completo-que-pide-la-renuncia-del-ministro-de-cultura-de-cuba/283972.html> [consultado por última vez el 3 abril de 2023] <https://rialta.org/27n-dimision-ministro-cultura-nacional-poder-popular/> [consultado por última vez el 3 abril de 2023]

“sucesos” son un “show mediático pagado por el imperio” y los artistas que lo protagonizaron han dejado de ser artistas y cubanos:

¿Son esos nuestros artistas? ¡No!, esos no representan a los creadores cubanos. Estos son los impostores que intentan secuestrar el alma a la nación, erigirse paladines de una “democracia” Made in USA que nadie les pidió. No es una agenda nueva. Se trata del neanexionismo paseando su cadáver por nuestras calles, tratando de contaminar la obra de la Revolución.¹⁵⁰

La división entre ciudadanos legítimos e ilegítimos queda clara aquí, quienes nos manifestábamos no solo habíamos dejado de ser artistas y cubanos sino que habíamos pasado al bando de aquellos con un proyecto político anexionista. Se hace relevante la utilización de la palabra “contaminación” para expresar una opinión solemne, metafórica y adjetivada más que descriptiva. La obra de la revolución, es decir, el proyecto estatal del Partido único, en su estado puro pudiera ser contaminada por un “cadáver” que es paseado por “nuestras calles”. La referencia al cuerpo necrosado para identificar a los manifestantes en oposición a los impolutos funcionarios del Ministerio de Cultura que pudieran ser contaminados por dicho cadáver es un buen ejemplo para confirmar la división necropolítica entre aquellos que merecen vivir y quienes merecen la muerte social, el destierro o la cárcel. Con dicha nota el Partido único en menos de 24 horas de la manifestación frente al Ministerio de Cultura explicitaba no solo su posición frente a los hechos sino en que lugar político eran ubicados los manifestantes.

El 4 de marzo la primera petición fue respondida por la Asamblea Nacional como “no procede la admisión a trámite”:

Luego del análisis realizado le informamos que dicha petición no reúne los requisitos legales previstos en la Ley de Organización y Funcionamiento de la Asamblea Nacional y del Consejo de Estado, la Ley de Revocación y el propio texto constitucional, por tanto, no procede la solicitud y se archiva el asunto, sin otros trámites al respecto.¹⁵¹

¹⁵⁰ Fragmento del comentario del poeta Omar V. Herrera -en la nota no se explicita donde fue publicado dicho comentario- <https://www.granma.cu/cultura/2021-01-28/que-dimita-el-odio-la-provocacion-y-el-irrespeto-28-01-2021-22-01-32> [consultado por última vez el 20 de abril de 2023]

¹⁵¹ <https://www.cibercuba.com/noticias/2021-03-27-u207888-e207888-s27061-activistas-solicitan-otra-vez-asamblea-nacional-dimision> [consultado por última vez el 20 de abril de 2023]

El 12 de marzo Camila Lobón y Aminta de Cárdenas entregaron una segunda petición con más firmas recogidas¹⁵². El 27 de marzo fue entregada una tercera petición por el actor Danielito Tri Tri [según su nombre en redes].

Si crees que el Ministro de Cultura Alpidio Alonso debe dimitir a su puesto en la Asamblea Nacional y en el Consejo de Ministros por los actos de violencia emprendidos hacia un grupo de ciudadanos pacíficos el pasado 27 de enero, puedes llevar la demanda personalmente a la ANPP (25 de marzo de 2021 Danielito Tri Tri).¹⁵³

Varias personas pertenecientes o involucradas con el 27N entregaron de forma personal el documento de petición de dimisión del ministro de cultura a la Asamblea Nacional. Como verificación de la entrega se hacían una foto con el Capitolio detrás, edificación donde se encuentra la asamblea actualmente, sosteniendo el documento y toman otra foto de la fecha y número de entrega asignado al documento por la asamblea. Estas imágenes eran subidas a las redes sociales junto a los hashtag: #dimisionya #27N y compartidas en los perfiles personales de quienes hacían la petición y en el perfil del 27N. Entre enero y junio de 2021 se siguieron entregando peticiones a la asamblea con la inclusión de todas las firmas que iban siendo agregadas o a título personal, ambas opciones eran legítimas.

La petición de dimisión del ministro fue la primera acción legal presentada por 27N en afán ciudadano de ejercer derechos cívicos. Esta es también una acción redundante que involucró a miles de personas a través de la recogida de firmas y sobre todo que insistió en la performativa de la operación: la entrega constata de peticiones a la Asamblea Nacional aún sabiendo de la inoperancia de la misma frente al Partido único. La efectividad política de la acción legal y redundante no consistió en alcanzar el objetivo de la solicitud: la dimisión del ministro de cultura sino en anunciar el fallo de un proyecto cívico. En el

¹⁵²Publicación en el periódico no estatal Diario de Cuba sobre la segunda entrega de solicitud de dimisión por Camila Lobón y Aminta de Cárdenas
https://diariodecuba.com/cultura/1615548683_29507.html [consultado por última vez el 20 de abril de 2023]

¹⁵³ Publicación de Danielito Tri Tri en su perfil de Facebook
<https://www.facebook.com/daniel.trianarubio/posts/pfbid02NyqtNrAcoWXk3z2Pgr5iUcTL5pMxoH4qdXCRj1UZfY4YR6Fx4D6JWVp7bwzB1Bbel> [consultado por última vez el 20 de abril de 2023]

documento redactado por el 27N son recogidos 7 artículos, tres de la constitución y cuatro de leyes según las cuales la petición de dimisión no era solo legítima sino que debía recibir una respuesta precisa. Es la insistencia repetitiva de la petición lo que la lleva a una condición representacional en cuanto contiene la capacidad de desfuncionalizar la estrategia del Partido. Me refiero a esa necropolítica en la que un ministro existe en el mundo de los vivos y los manifestantes en el de los muertos sociales. Cuando más de 1000 firmas son recogidas y otras tantas peticiones realizadas de forma personal nuevamente se producen relaciones de intercambio destotalizantes frente a la operación necropolítica del Partido. Los casi vivos se atreven a relacionarse con los casi muertos para anunciar el fallo del Partido acudiendo a su propio mecanismo legal de forma redundante.

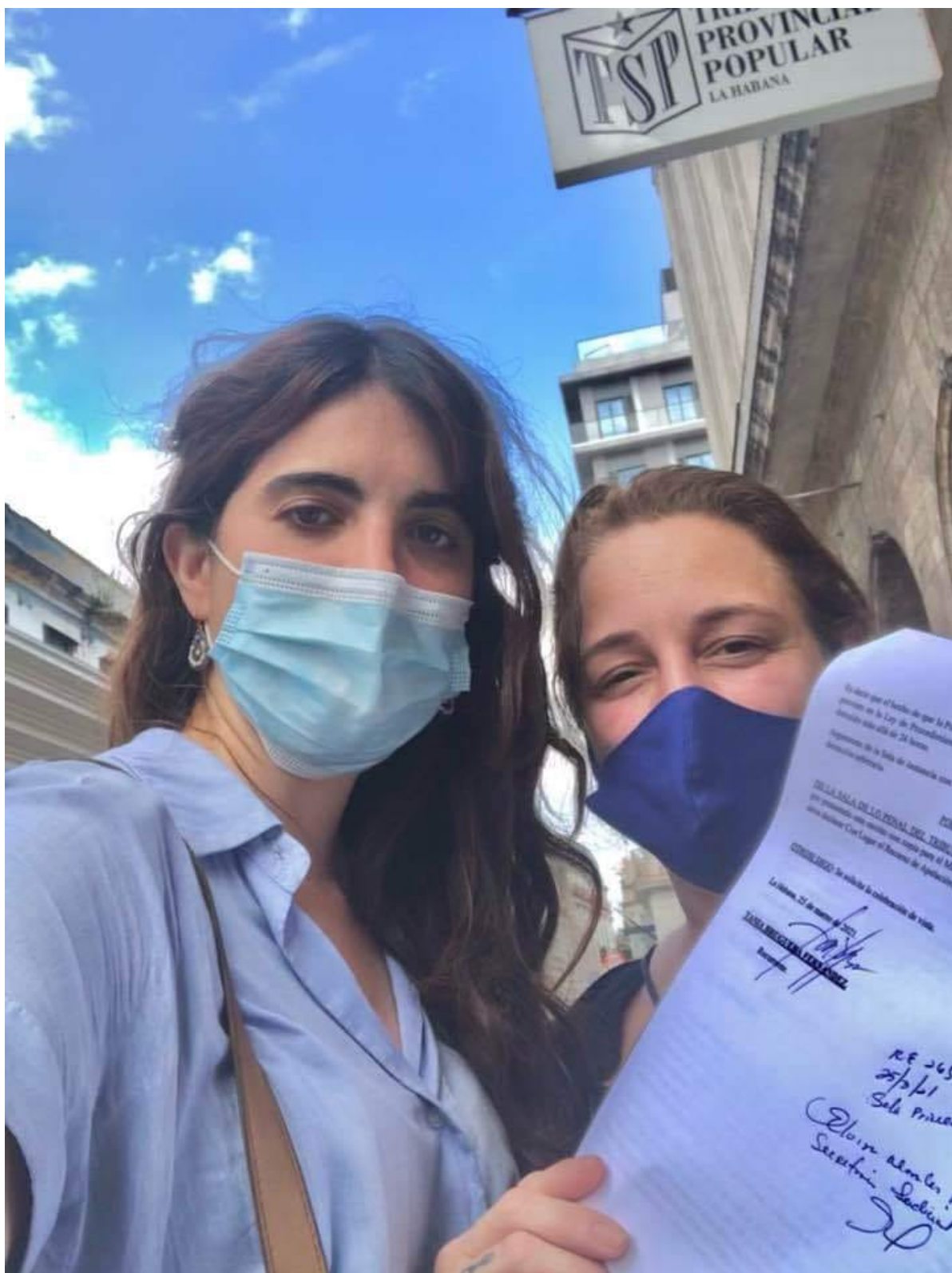
El 8 de junio de 2021, un día antes de regresar a México hice mi entrega de petición de dimisión del ministro junto a la artista Tania Bruguera. La fui a buscar a su casa, ese día Camila Lobón se había quedado allí a dormir, seguramente trabajan en INSTAR, antes de salir Tania desayunamos arroz con huevo frito y café, Lucía, la gata que Tania había adoptado también desayunaba con su plato en la mesa. Desde la cocina se veía el mar, otra vez esa sensación de normalidad: una escena que debería producir tranquilidad, desayunar con unas amigas en una cocina con vista al mar. Sin embargo, el sistema nervioso estaba nuevamente estresado, sabía que era el preámbulo para ir a la Asamblea con Tania, una artista altamente estigmatizada a esas alturas del año. Primero ella tuvo una video llamada de trabajo, después coordinaba con Camila alguna gestión de trabajo, había que dejarla en Centro Habana. Revisamos el documento de petición, tuvimos que pedirlo porque no lo encontrábamos en los chats de trabajo del 27N, Yamilka nos envió el documento finalmente y fui al lugar de impresiones de La Rampa, regresé con el documento y ya Tania había llamado a un taxista que se había convertido en su chofer habitual para estas salidas, por alguna razón en ese momento no Tania, ni Camila tenían vigilancia fuera de su casa. La vigilancia y prohibiciones de salidas están casi siempre conectadas a fechas significativas para el Estado o a acontecimientos específicos pero también puede ocurrir de forma arbitraria que la vivienda amanezca custodiada por una patrulla que impide la salida a sus habitantes. Ese día Camila y Tania eran libres.

Nos fuimos las tres en el taxi, enseguida el taxista y Tania comenzaron a conversar, él le contaba sobre la recién apertura de los hoteles para el verano por primera vez después del Covid y los buenos precios que encontraba aunque había que pagarlo desde afuera con una tarjeta de banco. Era una escena muy natural, avanzábamos por el malecón habanero con esa hermosa vista marina con un chofer esperanzado en disfrutar de unas vacaciones en la playa. Primero dejamos a Camila en un apartamento de Centro Habana, cerca del parque Antonio Maceo. Luego seguimos camino hacia la Asamblea Nacional, el Capitolio se encuentra en esa zona de la ciudad construida en los inicios de la república a principios del siglo XX. Tiene un aire pretencioso, es una réplica del capitolio de Washington y claro, el cubano es unos centímetros más alto, está a un costado del Teatro Nacional también con una arquitectura ecléctica que perfila el inicio del paseo del Prado para desembocar en casi el final del malecón y comienzo de la entrada a la bahía de La Habana. Esa escena llena de autos de los años 40 y 50 siempre me parece una escenografía perfecta, si no fuera por las viviendas en ruinas y las personas sudadas vestidas como pueden, diría uno que está en una película de época.

En cuanto nos bajamos del taxi le dije a Tania que yo estaba segura que ese taxista era un agente de la Seguridad del Estado, era lógico, no se iba a permitir el Partido único perder la oportunidad de tener a una persona fija que informara de todos los movimientos de Tania Bruguera, la artista más relevante del 27N y directora de INSTAR. Ella también estaba segura de eso pero parecía no importarle, de todas formas se sabía vigilada y a las gestiones personales no iba con ese taxista, eso me respondió. Al otro día tomaba mi avión de regreso a México, era el único vuelo La Habana-México de ese mes –durante la pandemia los vuelos disminuyeron a uno por mes entre ambos países-, el otro sería en julio y para entonces mi residencia de estudiante habría vencido y sería imposible salir de Cuba sin estatus migratorio en otro país. Tenía que volar el 9 de junio sí o sí y siempre existía la posibilidad de que la Seguridad del Estado me impidiera salir por mi relación con el 27N, así que la entrega a la Asamblea tuvo mi nombre y mi número de identificación de Cuba pero yo preferí no entrar a la oficina. El trámite de entrega fue rápido, Tania salió con los dos documentos –uno a su nombre y uno al mío- firmados y con número de entrega. Nos hicimos la esperada foto con el Capitolio detrás sosteniendo los documentos pero le pedí

que por favor no la subiera a redes hasta que yo saliera de Cuba. Volvimos a subir al taxi con su chofer-agente y regresamos por el malecón con vista panorámica al mar Caribe.

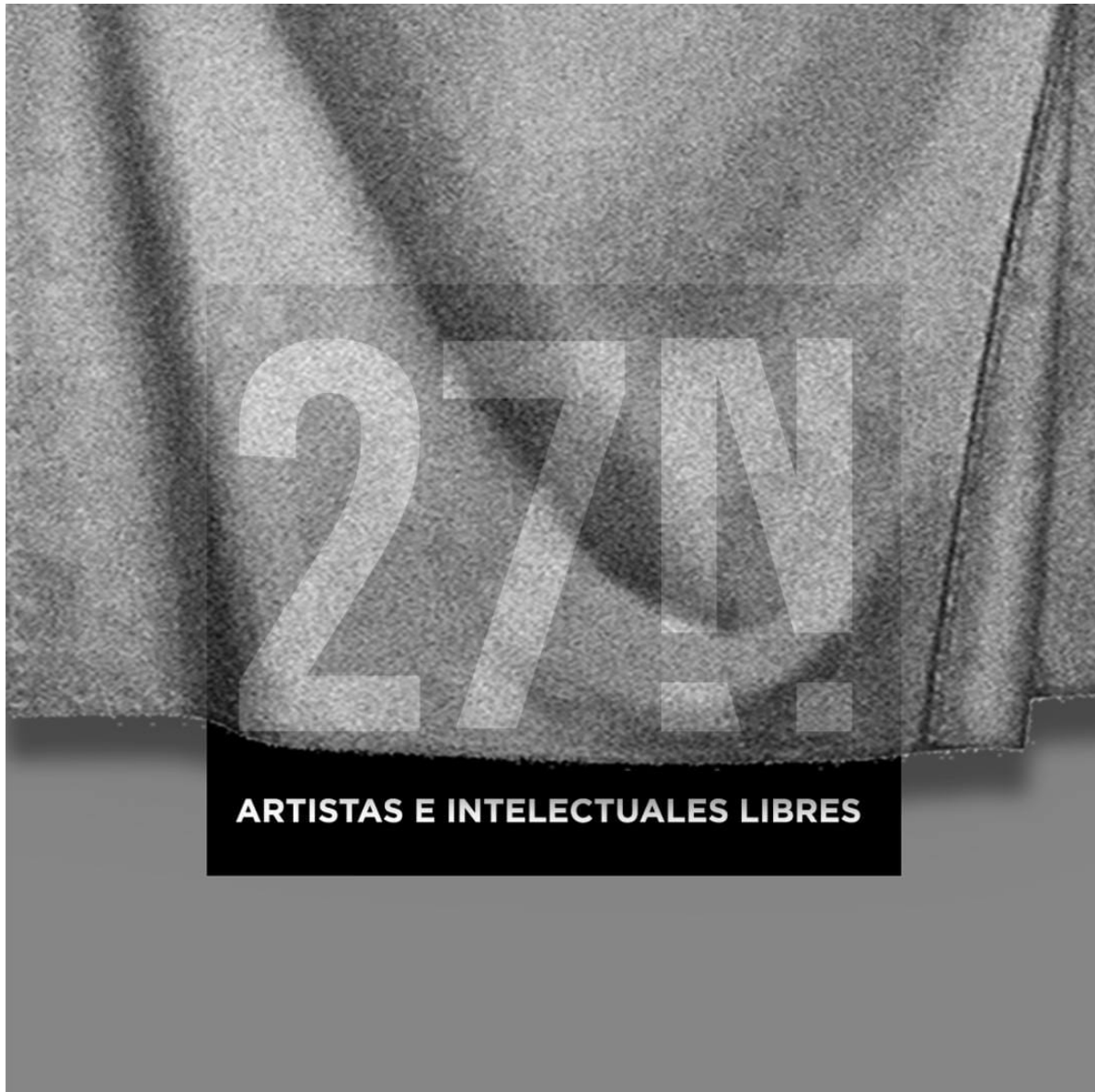
El 27N y MSI intentan desactivar las operaciones ilegales y no verificables de la Seguridad del Estado -restricciones de salida, vigilancias, difamación, detenciones, violencia física, interrogatorios- a través de acciones legales redundantes. Al mismo tiempo que la Seguridad del Estado logra deshabilitar cualquier tentativa de reclamo legal ante dichas arbitrariedades, todos los mecanismos legales les pertenecen. 27N y MSI deshacen el efecto de realidad que produce la Seguridad del Estado, desnudan el escenario para que el andamio que sostiene el diseño escenográfico se haga visible. Se trata de un desmantelamiento mutuo de operaciones diseñadas a partir de las posibilidades de la performatividad en cuanto actuar de sí mismo: representar a un funcionario ejerciendo la ley y representar a un ciudadano que presenta una demanda legal mientras ambos actores se saben irreales en un sistema totalitario. Primero porque la policía política no actúa según la ley, el actuar arbitrario o legal no existe para el policía político, ellos en sí mismos son la máxima representación de autoridad, no necesitan actuar legalmente, el Partido está por encima de la constitución y de cualquier legislación. Segundo porque la figura del ciudadano con derechos civiles no existe en el totalitarismo, solo es posible existir como revolucionario o contrarrevolucionario, las personas en el totalitarismo no son civiles, son militantes o desertores, vivos o muertos sociales.



95. Entregas de Habeas Corpus por las activistas e historiadora del arte Carolina Barrero y la artista Tania Bruguera, mayo de 2021, La Habana, Cuba. Fuente Perfil de Facebook de las activistas.



96. Entregas de Habeas Corpus por las activistas e historiadoras del arte Carolina Barrero, Juliana Ravelo, y la artista y acvista Camila Lobón, mayo de 2021, La Habana, Cuba. Fuente Perfil de Facabook de las activistas.



97. Obras del Museo de Bellas Artes tapadas digitalmente por sus autores en apoyo a Luis Manuel Otero durante su huelga de hambre, mayo de 2021, Fuente perfil de Facebook del 27N



98. Obras del Museo de Bellas Artes tapadas digitalmente por sus autores en apoyo a Luis Manuel Otero durante su huelga de hambre, mayo de 2021, Fuente perfil de Facebook del 27N

Carta abierta a Jorge Fernández Torres, Director del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.

La Habana, 24 mayo, 2021

Estimado Jorge Fernández:

Nos dirigimos a usted motivados por un auténtico sentimiento de preocupación y de solidaridad con el joven artista cubano y colega Luis Manuel Otero Alcántara. Él se encuentra desde el 2 de mayo en el hospital Universitario Clínico Quirúrgico Calixto García, secuestrado e incomunicado por la Seguridad del Estado. Otero Alcántara fue sacado de su casa en contra de su voluntad, mientras realizaba una huelga pacífica de hambre y sed con la que exigía las demandas que hasta el momento no han sido cumplidas: devolución de sus obras decomisadas ilegalmente por agentes estatales el 16 de abril, indemnización por la obras dañadas o destruidas, cese del cerco policial al que ha sido sometido desde noviembre de 2020 y la garantía de un libre ejercicio artístico.

La situación de reclusión en la que se encuentra Otero es ilegal, la repuesta a su habeas corpus este 5 de mayo refiere que: "Luis Manuel Otero Alcántara no se encuentra detenido, ni procesado". Este no es un hecho aislado, en las últimas semanas han aumentado los niveles de represión hacia otros artistas y la sociedad civil en general, que han sido sometidos a acoso policial, detenciones y procesos penales arbitrarios, profanación de sus reputaciones en los medios de comunicación públicos, reclusiones ilegales en sus propios hogares, interrupción de la comunicación a través de telefonía móvil, etc.

Como es sabido, el pasado 27 de noviembre más de 300 artistas, cineastas, escritores, periodistas e intelectuales en general se reunieron frente al Ministerio de Cultura para demandar libertad de expresión, cese de la represión y derechos civiles en general, mediante el diálogo y el entendimiento con las autoridades culturales. Sin embargo, la propuesta de diálogo fue rechazada y la represión del Estado hacia los artistas y la sociedad civil ha aumentado considerablemente desde esa fecha.

La situación de incomunicación en la que se encuentra Luis Manuel desde hace más de tres semanas, hospitalizado en contra de su voluntad, sin acceso a teléfono ni a la visita de algunos familiares, amigos y colegas, nos preocupa y alarma. Expresamos también una inquietud legítima por el trato a que puede estar siendo sometido en esta institución, ya que su estado físico se ha deteriorado notoriamente según se ha visto en varios videos filtrados en las redes sociales y en la televisión nacional, en franca violación a su derecho a la privacidad y la confidencialidad de sus registros médicos.

Por lo tanto, las y los artistas abajo firmantes nos dirigimos a usted en su calidad de director del Museo Nacional de Bellas Artes, institución pública subordinada al Ministerio de Cultura y al Consejo de Estado, para demandar lo siguiente:

Preubi, Gozula Cruzada, Sumbard Guatrina 12/4/21

99. Documento entregado el Museo Nacional de Arte Cubano, mayo de 2021, La Habana, cortesía de la artista

INSTAR
INSTITUTO DE ARTIVISMO
HANNAH ARENDT



esto no es un performance

100. Campaña “Esto no es un performance” promovida por INSTAR, mayo-junio de 2021, La Habana, Fuente perfil de Facebook de INSTAR.

INSTAR
INSTITUTO de ARTIVISMO
HANNAH ARENDT



esto no es un performance

101. Campaña “Esto no es un performance” promovida por INSTAR, mayo-junio de 2021, La Habana, Fuente perfil de Facebook de INSTAR.

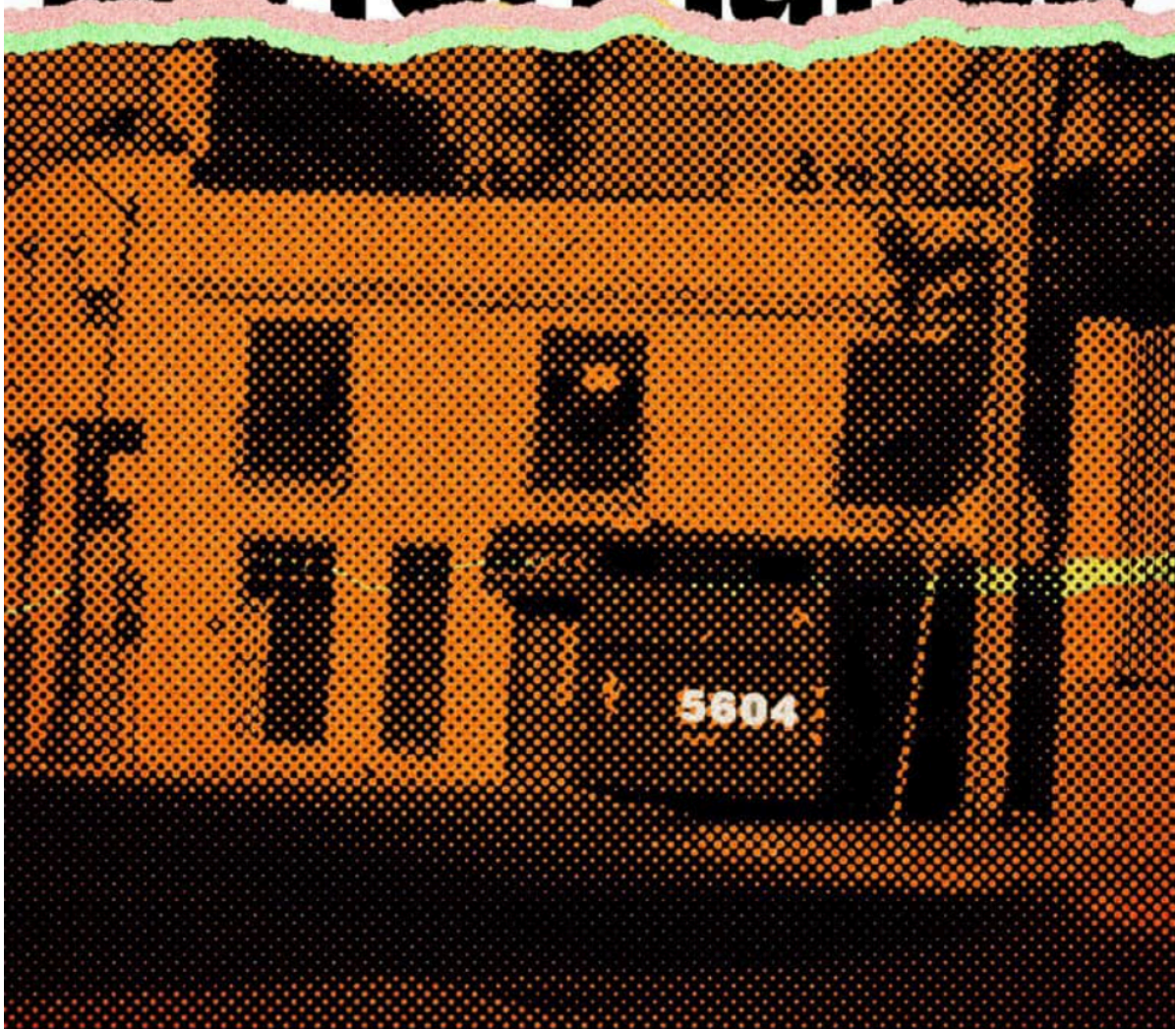


**esto no es un
performance**

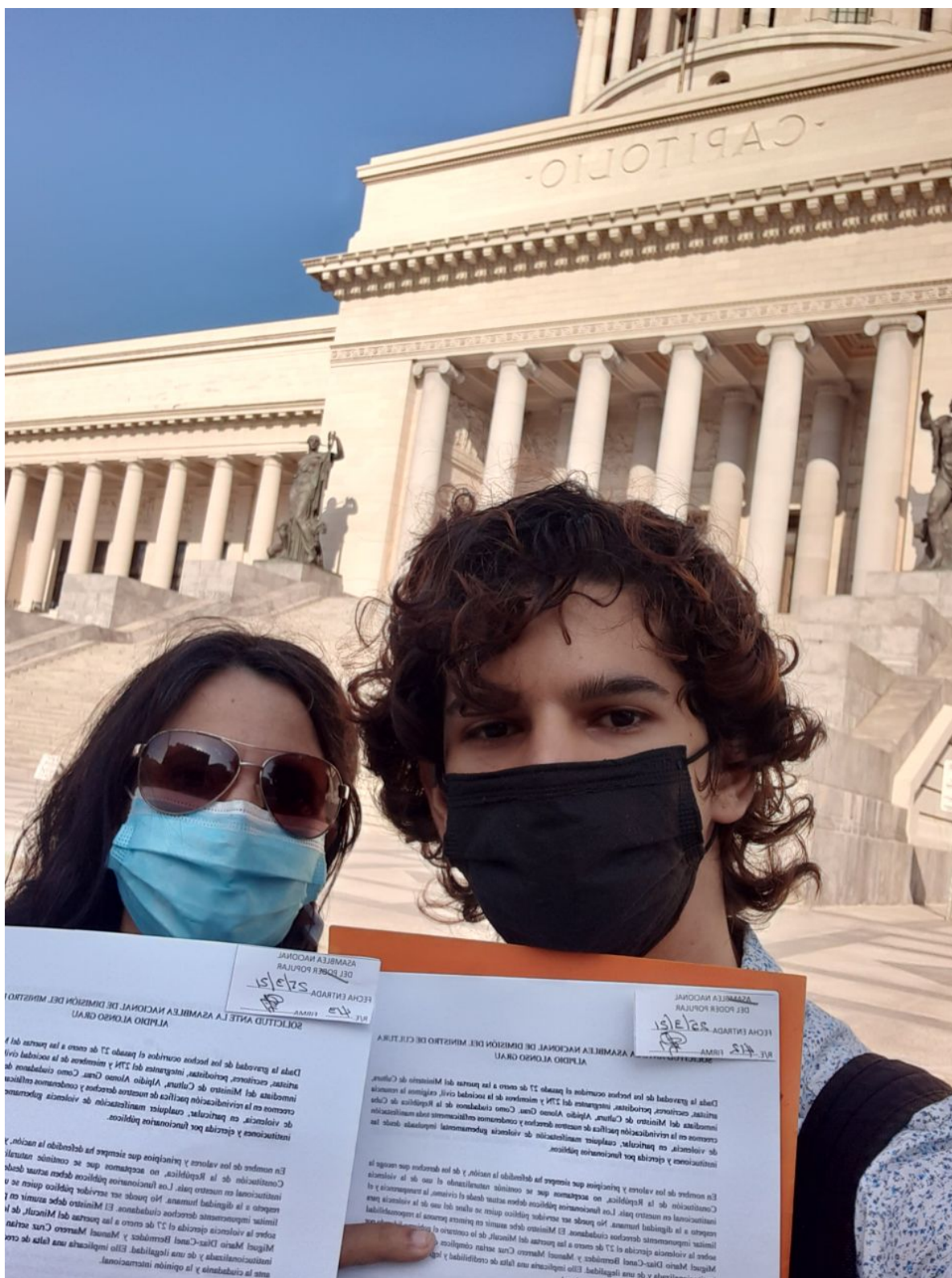
102. Campaña “Esto no es un performance” promovida por INSTAR, mayo-junio de 2021, La Habana, Fuente perfil de Facebook de INSTAR.

INSTAR
INSTITUTO de ARTIVISMO
HANNAH ARENDT

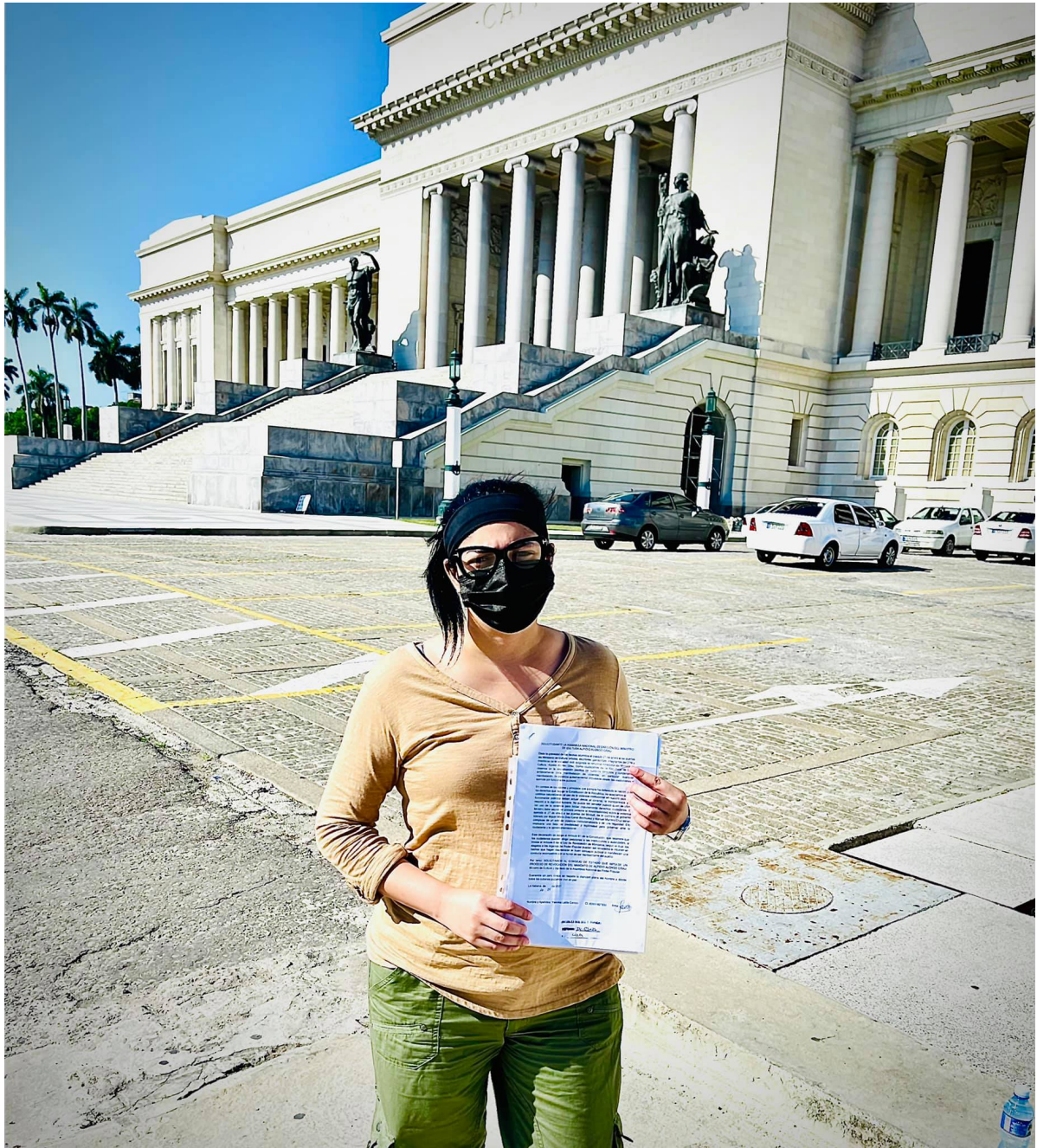
esto no es un performance



103 Campaña “Esto no es un performance” promovida por INSTAR, mayo-junio de 2021, La Habana, Foto de un autobús utilizado por la policía política para detenciones masivas. Fuente perfil de Facebook de INSTAR.



104. Campaña para la Dimisión del Ministro, foto de la entrega de la petición a la Asamblea Nacional del activista y actor Danielito Tri Tri, tomada de su perfil de facebook.



105. Campaña para la Dimisión del Ministro, foto de la entrega de la petición a la Asamblea Nacional del activista y Lara Crof, tomada de su perfil de Facebook.



106. Campaña para la Dimisión del Ministro, foto de la entrega de la petición a la Asamblea Nacional del Mayo Fuentes, tomada de su perfil de Facebook.

POR TANTO:

TRIBUNAL DE CASACIÓN INTERESO: Que habiendo presentado este escrito, con su copia, a la Sala Segunda de lo Penal, para que se elevaran las actuaciones a dicha Sala, a fin de ulterior resolución, y que conmigo se entiendan los sucesivos trámites y notificaciones que surjan, con cuantas más proceda en derecho.

OTROSÍ: En mérito a lo establecido en el artículo 74 de la Ley de Procedimiento Penal, reclamo la **celebración de vista**, lo que contribuiría a la mejor comprensión de los argumentos del recurso, y en definitiva, a la correcta aplicación de la Ley.

La Habana, 24 de mayo de 2021.

Bajo la dirección letrada del Licenciado **Julio Alfredo Ferrer Tamayo**, inscrito en el Registro General de Juristas del Ministerio de Justicia al numeral 13210, el que también firma este escrito.

Lic. Julio Alfredo Ferrer Tamayo

Inscrito en el R.G.J al No. 13210

Sra. TANIA BRUGUERA FERNÁNDEZ

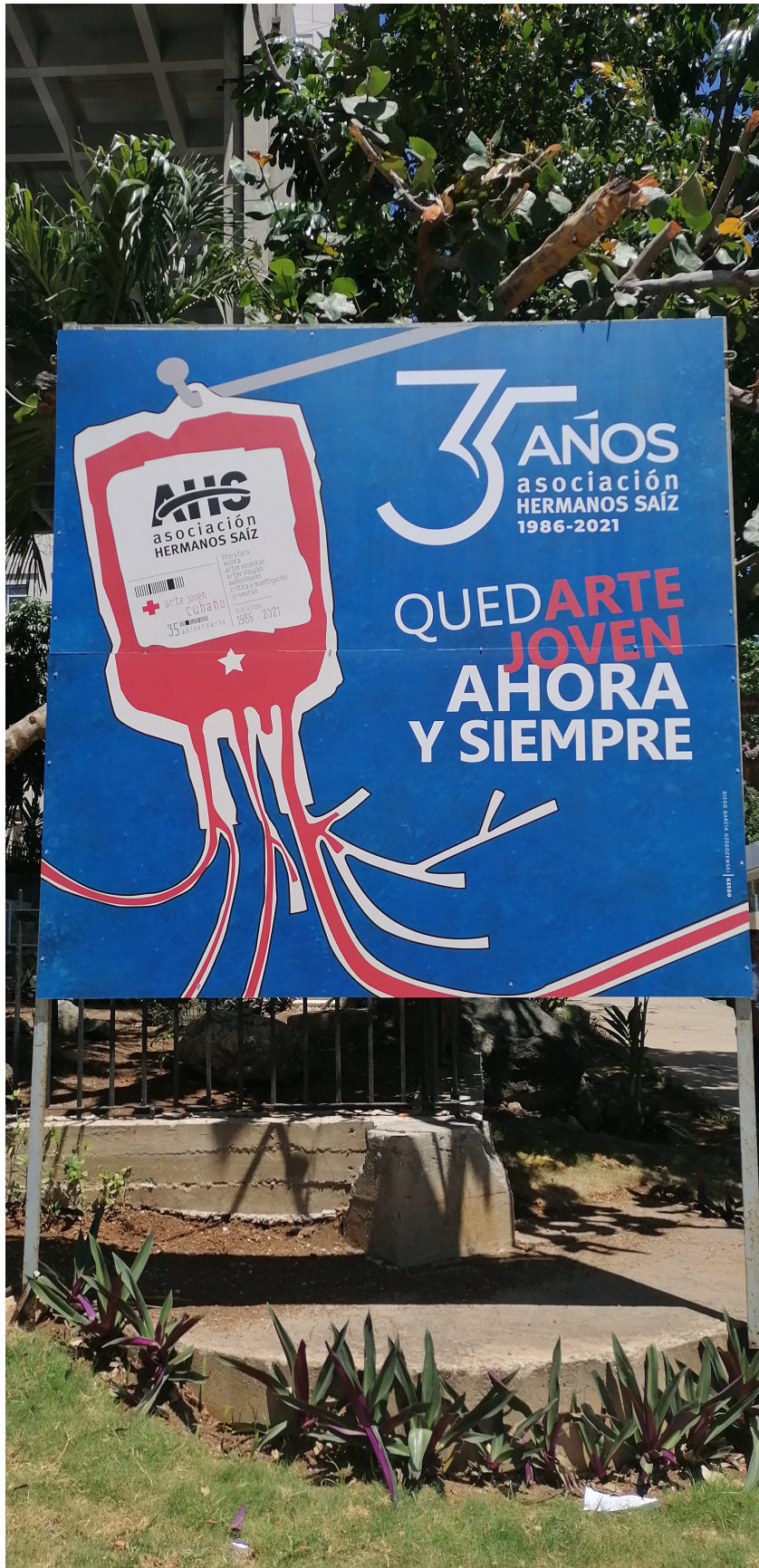
Recurrente.

R.E. 350/21

25/5/2021

Sala Segunda de lo
Penal.

107. Documento de la Querrela presentada al comentarista de Noticiero Nacional de Televisión Humberto López por la artista Tania Bruguera, mayo de 2021, La Habana.



108. Cartel Sangre Joven encontrado al salir de casa de Tania Bruguera 6 de mayo de 2021, La Habana, créditos de la autora.

Conclusiones generales

Los cuatro años que implican los estudios doctorales han sido para mí no solo de mucho aprendizaje académico sino de transformación humana y ciudadana: crucé mis propios límites de seguridad frente a la policía política cubana, comencé a crear comunidad con aquellos activistas y artistas estigmatizados por el Estado -que yo misma había asumido como problemáticos- me impliqué y vi reflejada en la escena del arte nicaragüense y finalmente me asumí migrante. Así que no solo ha quedado transformado mi panorama intelectual por la antropología social, disciplina que he aprendido a amar, sino que termino este ejercicio académico desde un nuevo lugar político y afectivo. Escribo las conclusiones de esta tesis teniendo presente de forma potente las experiencias de vida que implicó la realización de trabajo de campo: miedo, empatía, solidaridad, incertidumbre.

Las relaciones con las personas con las que colaboré fueron complejas en cuanto no se trataba en lo absoluto de una alteridad desconocedora de mi labor sino al contrario, colegas informados del poder de las palabras y las imágenes y exigentes del uso que yo como antropóloga y curadora le daría a estas. Sin embargo, la mayor negociación no fue ante el poder del conocimiento per se sino ante el miedo a su divulgación. Ha quedado en este texto dicho de forma explícita que he acudido al uso de seudónimos, que he perdido imágenes al ser borradas por la policía y que se me ha hecho imposible entrar a Nicaragua debido al estado de terror, por ejemplo. Y no solo estas negociaciones con los artistas y este ultraje de los Partidos Únicos han quedado en lo escrito sino que sin proponérmelo he dejado fuera descripciones, incluso por momentos he sido parca en mis análisis en un aprendizaje de autocensura como método de autocuidado. Así, me gustaría que se asumiera lo no dicho en este documento como un efecto de las condiciones etnográficas de la investigación, sobre todo como parte de mi propia historia de vida reciente.

Haber escrito desde la Ciudad de México no fue simplemente práctico sino que crucial. Aquí he encontrado artistas cubanos exiliados desde la década de los 90, claves para el entendimiento de los acontecimientos presentes en la isla, unos que no se han convertido en historia. Desde Flavio Garcíandía, reconocido pintor y profesor de la escena de los 80 cubanos que continuó su labor desde esta ciudad, hasta Marco Antonio Abad, ex miembro

de Art-De y preso político, invisibilizado cineasta que trabaja hoy para la televisión y repite continuamente que México le dio una segunda vida. Historias de vida producidas por el Partido Único –en tanto visibles o invisibles- pendientes de ser escuchadas con detenimiento y cruciales para mi investigación y el entendimiento de mí misma como artista cubana.

El propio orden de los capítulos de esta tesis habla de un descubrimiento privado y al mismo tiempo de la urgencia de compartirlo. Hay en cierto sentido un orden cronológico aunque responde sobre todo a como fluyeron acontecimientos y reflexiones de forma conjunta. Haber tenido la oportunidad de conversar con Juan Sí González, convertido en espectro del arte cubano por la policía política, y de descubrir la relación entre la poeta Reina María y el artista nicaragüense Raúl Quintanilla ha sido fundamental para ubicar el valor y sentido de los acontecimientos post 2018 en Cuba y Nicaragua. También ha sido la oportunidad de pensar desde otro lugar mi relación con la constante mención del sandinismo por mi padre y sus años de misteriosas visitas a ese país, asumo que como asesor para la Seguridad del Estado. En definitiva, he podido tejer desde la historia familiar e intelectual, hablando con sus protagonistas, una narración que antes le pertenecía de forma exclusiva al imaginario nacional construido desde el Partido.

Al mismo tiempo, he sido también una figura de extrañamiento en mi propia ciudad, los acontecimientos de 2020, huelga de hambre del Movimiento San Isidro, manifestación frente al Ministerio de Cultura el 27 de noviembre –y también organizaciones momentáneas ante la censura como *Cardumen* del gremio de los cineastas- produjeron una nueva comunidad que incluía personas a las que le era ajena luego de casi dos años de mi ausencia en La Habana. Fue entonces un reto entrar a campo, hacerme confiable en un escenario que ya había creado nuevos lazos afectivos y nuevos proyectos políticos. La realización de *No somos memoria* fue la oportunidad de demostrar qué podía aportar y quién era a esa nueva comunidad de artistas, periodistas, escritores y cineastas.

Finalmente, no solo se convirtieron en protagonistas de los escenarios aquí descritos y analizados sino que me hicieron parte de una comunidad que sobre todo abogaba por la confianza de unos en los otros –a pesar de que hemos sido diseñados para desconfiar y asumir que todos somos posibles delatores ante el Partido-. Dicha confianza también

implicaba asumir ciertos riesgos al apoyar a aquellos que se encontraran estigmatizados o bajo amenaza por la policía política. El capítulo cuarto da cuenta de ello con una escritura nerviosa para describir cómo las estrategias aprendidas como artistas fueron cruciales en las performatividades generadas ante habituales escenarios represivos. Nunca antes había estado dentro de una patrulla de policía, nunca había sido interrogada por un militar, nunca había sido detenida y menos aún con violencia física, nunca había tenido a mis amigos bajo vigilancia constante. La capacidad de generar y detectar metodologías y prácticas artísticas desde dicha situación y finalmente de convertirlas en texto ha sido una experiencia demandante y vital como intelectual y persona.

Finalmente, trabajando desde escenarios tan particulares como las escenas del arte contemporáneo de Cuba y de Nicaragua post 2018 he logrado asentar metodologías, prácticas y procesos fundamentales para repensar la relación entre arte y antropología, no solo como anticapitalista y teniendo a Europa y Estados Unidos como escenarios protagónicos sino también ante la represión producida por Partidos Únicos de izquierda en Centroamérica y el Caribe.

Considero cruciales cinco conclusiones generales a modo de sistematización de las ideas y aportes fundamentales de esta tesis al campo de la antropología en su relación metodológica con el arte contemporáneo. La primera involucra los cuatro capítulos de la tesis aunque queda explícita en el primero: los análisis críticos sobre arte y participación, en especial aquellos autores ya icónicos para la discusión –Claire Bishop (2006, 2012) Nicolás Bourriaud (2006)- no han tomado en cuenta la producción bajo inseguridad, la represión estatal y la manipulación de archivos, a través de la omisión o el borramiento, para analizar las prácticas artísticas realizadas bajo sistemas totalitarios.

En especial, en el caso de prácticas realizadas en sistemas socialistas es justificado, y con ello esencializado, el supuesto desinterés por lo político o por un enfrentamiento explícito al Estado para así continuar con una retórica que apuntala la necesidad única de enfrentarse a la hegemonía de las formas de relacionamiento impuestas por el capitalismo. Dejando a un lado convenientemente una problematización de prácticas artísticas en las que el Estado y el Partido Único devienen público exclusivo a la vez que protagonistas. De esta

forma, el fallo de lo participativo no es tomado en cuenta sino que la participación y la colaboración se convierten en muletillas positivas para una agenda política específica en la escena intelectual internacional. La selección de las escenas del arte de Cuba y Nicaragua fue fundamental para una problematización del fallo de lo participativo. Estados que se han sostenido en el imaginario internacional desde las revoluciones míticas como Estados víctimas, en especial en el caso del cubano en enfrentamiento a Estados Unidos. Es por ello que considero urgente comenzar a producir referencias teóricas y metodológicas propias para analizar este tipo de prácticas en la región.

También ha sido crucial para el análisis de dichas prácticas tomar en cuenta de forma crítica la historia de vida de los artistas y la posible mutación intelectual sufrida durante esta –aquí me refiero a Juan Sí González y Raúl Quintanilla-. Es probable que no se haya tratado simplemente de un enfrentamiento ideológico al Partido sino de una serie de acontecimientos que hayan llevado al artista formando en revolución a una posición de disenso. Esto hace aún más compleja la valoración de sus prácticas como parte de una escena etnográfica donde las historias de vida han sido fragmentadas por omisiones. Una constante para la mayoría de los artistas con lo que trabajé es que no separan familia y Estado, víctima y victimario categóricamente. La familia fue también productora de las lógicas totalitarias estatales y los artistas fueron educados para participar de la segregación ideológica: la “contra” en Nicaragua, los “gusanos” en Cuba. Es así que el disentir ante el Estado es probablemente el disentir ante la familia y ante tipos de violencia antes naturalizados.

Segundo, la práctica curatorial como práctica etnográfica fue decisiva para producir escenas de encuentro ante el deseo de hablar y el miedo hablar. Aunque la práctica curatorial en relación a la etnografía es una propuesta ya asentada y discutida (Marcus y Elhaik 2012, Sansi 2020) la realización de trabajo de campo en La Habana bajo las premisas de esta propuesta metodológica aportó nuevos argumentos a la misma. Curar una exposición con obras realizadas en contingencia política por artistas que aún participaban de dicho estado de emergencia obligó a la práctica curatorial a torcer algunas de sus premisas ante el miedo a hablar y el deseo de hablar. Aunque estas premisas son sistematizadas en el segundo capítulo con el análisis de *No somos memoria* y nuevamente trabajadas en el tercer capítulo

con la exposición *Telapalico* me gustaría regresar a ellas de forma concisa como parte de estas conclusiones metodológicas. Primero, la selección de espacios seguros para exhibir, controlados por los artistas y curadores. Segundo, los espectadores son seleccionados e invitados en momentos específicos. Tercero, el detonador de la propuesta curatorial tiene como fin propiciar el diálogo performativo sobre “aquello de lo que no se habla”. Cuarto, y más relevante, la divulgación es limitada, las autorías escondidas en seudónimos pero la documentación es precisa y sistemática. Las exposiciones son archivos para el futuro, es decir, aunque los artistas consideran riesgosa la exhibición de sus obras también las consideran valiosas a modo de documento de un momento específico y como estrategia para lidiar con una situación contingente.

Aunque estas prácticas artísticas de cubanos y nicaragüenses tienen una clara posición de disenso respecto al Partido Único sus estrategias no se concentran en describir actos represivos o el terror en sí mismo sino en evitar dividir la población entre legítimos e ilegítimos, militantes y disidentes, revolucionarios y contrarrevolucionarios. La anulación de esta división en la cual se sostienen la legitimidad del Partido Único es un atrevimiento imperdonable para el Estado y objetivo fundamental de estas prácticas artísticas, sobre todo pensando en futuro.

Tercero, en los capítulos segundo, tercero y cuarto propongo cuatro estrategias específicas para analizar las escenas de encuentro, formas de relacionamiento y prácticas curatoriales y artísticas producidas en ambos escenarios: Escenas de encuentro recursivas, el objeto/réplica, relaciones destotalizantes y acciones redundantes. Las escenas de encuentro recursivas posibilitan reflexionar sobre el momento de encuentro entre artistas de Cuba y Nicaragua como consecuencia de décadas de relaciones entre ambas naciones aunque arbitradas por los Partidos y no como una comparación entre ambos contextos. Sin embargo, esta última escena de encuentro dada entre hijos de militantes es independiente de las aquellas iniciáticas. El objeto/réplica posibilita pensar en los efectos de las obras –en específico las exhibidas en *Telapalico*- es decir, en lo que hace la obra no solo en los que significa, en tanto objeto/réplica con capacidad de interrumpir la historia integral del Partido Único. En la recursividad, réplica y redundancia es la repetición en diferentes niveles y con distintos efectos la premisa común ante la inmutabilidad del Partido Único. Al mismo

tiempo es establecido el Partido Único como espectador exclusivo y protagonista de dichas prácticas artísticas, para propiciar “relaciones destotalizantes” como fin último.

En el tercer capítulo apelo a las “relaciones destotalizantes” para denominar aquellas relaciones de intercambio dadas sin la participación del Partido Único. Las relaciones de intercambio, uno de los temas clásicos de la antropología, en su relación con el arte participativo y colaborativo (Sansi 2015) me permitió analizar las escenas de encuentro entre artistas cubanos y nicaragüenses en un panorama general. Logré conectar y describir los sucesos entre enero y junio de 2021 como una cadena de acontecimientos sostenidas en el entregar, recibir, reciprocarse. Así, por primera vez y en contingencia estas dos escenas del arte comienzan a establecer relaciones de intercambio desde la distancia geográfica y fragmentadas pero destotalizantes.

Cuarto, en el último capítulo de esta investigación me propuse la búsqueda de nuevas referencias ante el totalitarismo caribeño para contestar al paradigmático hombre nuevo. La cucaracha marina, en especial la redundancia de sus ojos de hueso, familiares para la población habanera, población de litoral, fueron la oportunidad de repensar la referencia última del sistema total. Asumir un molusco, último en el orden evolutivo darwiniano, como referencia para comprender al humano disidente fue una posibilidad para conectar mi investigación con el ya asentado debate en torno al antropoceno. Es decir, el molusco disidente me permitió reflexionar sobre la relación entre pensamiento total del Partido Único y pensamiento total de la agenda científica y académica desde donde hablo. El análisis de las performatividades generadas por el disidente molusco, identificadas como redundantes en esta investigación, fueron decisivas para pensar en prácticas destotalizantes específicas.

Quinta y final, mi entrenamiento dual como artista visual y antropóloga ha sido fundamental para esta investigación. Mi experiencia como artista me ha permitido valorar las prácticas artísticas con los que he trabajado a partir de una discusión disciplinar específica de la que he participado durante años y asumir metodologías propias del arte contemporáneo como parte de mi trabajo de campo. Al mismo tiempo mis estudios en antropología y la práctica etnográfica me han brindado las herramientas para realizar reflexiones agudas teniendo la práctica artística como parte de un panorama mayor

inevitablemente conectado con los relatos particulares de cada artista y su contexto específico. Este es un nicho muy específico del arte contemporáneo –interesado en prácticas participativas y en complicar sus propios proceso de trabajo- y de la antropología –interesa en redefinir metodologías y su relación con la imagen-, en todo caso ambos campos priorizan la producción de relaciones particulares al realizar sus prácticas. Sin embargo, es importante anotar que durante estos años de estudios doctorales ha sido evidente que los antropólogos interesados en un cruce metodológico con el arte contemporáneo se han especializado en ambos campos por igual. De esta forma, estos profesionales duales no solo se encargan de producir teoría también realizan curadurías y grupos de trabajo multidisciplinarios donde artistas, cineastas y antropólogos practican formas específicas de investigar, problematizando las formas convencionales de realizar trabajo de campo y etnografía según cada proyecto. Es ahí donde encuentro las aportaciones y resultados más emocionantes.

Para terminar quiero decir que me ha costado dejar la escritura de esta tesis porque significa también el cierre de una etapa de aprendizaje académico, político y afectivo y probablemente el inicio de un momento de estabilidad luego del caos que provocó el trabajo de campo y la escritura: viajes, ansiedad, transformación. Me quedo acompañada por las cucarachas marinas para continuar pensando en la redundancia, la réplica y la recursividad como posibilidades ante la totalidad del Partido Único, tan familiar y distante a la vez.

Bibliografía.

Baker, Joshua. 2009. "Introduction: Ethnographic Approaches to the Study of Fear", *Anthropologica*, Vol. 51, No. 2, 267-272. [<http://www.jstor.org/stable/25605482>]

Benjamin, Walter. 2016 [1934]. *El autor como productor*. Madrid: Casimoro.

Benjamin, Walter. 1989 [1935]. "La obra de arte en la era de la reproducción técnica" En *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires: Tauro, 15-58.

Benjamin, Walter. 2003 [1940]. "On the Concept of History" En *Walter Benjamin. Selected Writing. Volumen 4. 1938-1940* editado por Howard Eiland and Michael W. Jennings, USA: Harvard University Press, 389-400

Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells. Participatory Art and The Politics of Spectatorship*. London: Verso Books.

Bishop, Claire. 2006. *Participation. Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel Gallery.

Bobrínskaia, Ekaterina. 2008. "El Conceptualismo moscovita. Estética e historia." En *La ilustración total. Arte conceptual de Moscú (1960-1990)*. Madrid: Fundación Juan March, 36-49

Bourriaud, Nicolas. 2006. *Estética Relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Camnitzer, Luis. 1994. *New Cuban Art*. Texas: University of Texas Press.

Camnitzer, Luis. 2016 [1990]. "Eclecticismo de la supervivencia: El arte cubano actual." En *El nuevo arte cubano. Antología de textos críticos*, editado por Magaly Espinosa y Kevin Power, Santa Mónica: Perceval Press, 33-40.

Clifford, James y Marcus, George. 1986. *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.

Clifford, James. 1995. *Dilemas de la cultura. antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. México: Gedisa.

Das, Veena. 2007. *Life and Words. Violence and The Descent into The Ordinary*, California: Los Ángeles University Press.

Das, Veena. and Poole, Deborah. 2004. Eds. *Anthropology in the Margins of the State*. Oxford: University Press.

De la Fuente, Jorge. 2016 [1989]. “La joven plástica cubana: ética, estética y contextos de recepción.” En *El nuevo arte cubano. Antología de textos críticos*, editado por Magaly Espinosa y Kevin Power, Santa Mónica: Perceval Press, 33-40.

Degot, Ekaterina. 2011. “Performing Objects, Narrating Installations: Moscow Conceptualism and the Art Object.”, *E-Flux Journal*, 29, noviembre, 1-12.

Debot, Ekaterina. 2014. “A Text That Should Never Have Been Written?” *E-Flux Journal*, 56, june, 1-06.

Enwezor, Owki. 2012. *La Trienal. Intense Proximity. An Anthology of the Near and the Far*, París: Artlys.

Enwezor, Okwui. 2015. “The State of Things”. En *La Biennale di Venezia. 56th Internazionale Arte Exhibition. All the World’s Futures*, 6-15. Venecia: Fondazione La Biennale di Venezia.

Elhaik, Tarek. 2013. “What is contemporary anthropology?”. *Critical arts: South-North Cultural and Media Studies*, 27 (6), 784-798.

Elhaik, Tarek. 2017. *The Incurable-Image. Curating Post-Mexican Film and Media Arts*. Edinburgh: University Press.

Espinosa, Magaly. 2007. "Arte de conducta: proyecto pedagógico desde lo artístico". *Salonkritik*. http://salonkritik.net/06-07/2007/05/arte_de_conducta_proyecto_peda_1.php [consultada realizada 29/06/2015]

Frazer, James G. 1981 [1922]. *La rama dorada. Magia y religión*. México: Fondo de Cultura Económica.

Font, Solvieg. 2023. "En conversación Sandra Ceballos y Celia González con Solvieg Font Martínez", *Speciwomen* Issue 5, 100-121.

Foster, Hal. 2001 "El artista como etnógrafo" En *El retorno de lo real. La Vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.

Fusco, Coco. 2017. *Pasos peligrosos: Performance y política en Cuba*. Londres: Turner

Gell, Alfred. 2006. "Vogel's Net. Traps as artworks and artworks as traps" En *The Art of Anthropology*. London: The Athlone Press, 187-214.

Glissant, Édouard. 2017. *Poética de las relaciones*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Groys, Boris. 2014. "On Art Activism", e-flux journal No. 56, junio, 1-14

Groys, Boris. 2008. "El arte conceptual del comunismo." En *La ilustración total. Arte conceptual de Moscú (1960-1990)*. Madrid: Fundación Juan March, 18-28

González, Celia. 2016. "Arte y antropología: métodos y prácticas en el arte cubano contemporáneo." Tesis de maestría en Antropología Visual. FLACSO, sede Quito, Ecuador.

Haraway, Donna J. 2016. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. London: Dunke University Press

Helmreich, Stefan. 2009. *Alien Ocean. Anthropological Voyages in Microbial Seas*. Berkeley: University of California Press

Hernández, Henry Eric. 2022. "El amigo totalitario". En *Cuba Totalitaria*, editado por Henry Eric Hernández y Lester Álvarez. Hypermedia, 311-342.

Ingold, Tim. 2013. "On Making a Handaxe" En *Making Anthropology, Archaeology, Art, and Architecture*. London y NY: Routledge, 33-46.

Jue, Melody. 2020. *Thinking Through Seawater. Wild Blue Media*. London: Dunke University Press.

Kester, Grant. 2009. "Lessons in Futility: Francis Alÿs and the Legacy of May '68." *Third Text*, 23 (4), 407-420.

Kester, Grant. 2015. "Editorial". *Field: A Journal for Socially-Engaged Art Criticism*, 1 (1) 1-11.

Latour, Bruno. 2008. *Reensamblar lo Social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.

Li L, Connors MJ, Kollé M, England GT, Speiser DI, Xiao X, Aizenberg J, Ortiz C. 2015. "Multifunctionality of chiton biomineralized armor with an integrated visual system." *Science*. Nov 20; Vol 350, (6263): 952-956. [doi: 10.1126/science.aad1246. PMID: 26586760.]

Machado, Maylin. 2007. "Mirar los 80". *Palabras para el catálogo de la exposición Ni a favor, ni en contra, sino todo lo contrario*.

Marcus, George. and Myers, F. 1995. *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley: University of California Press.

Marcus, George. 2010. "Contemporary Fieldwork Aesthetics in Art and Anthropology: Experiments in Collaboration and Intervention", *Visual Anthropology: Published in cooperation with the Commission on Visual Anthropology*, 23 (4), 263-27.

Marcus, George. 2014. "Prototyping and Contemporary Anthropological Experiments with

Ethnographic Method.” *Journal of Cultural Economy* 7 (4): 399–410.

Marcus, George. and Elhaik, T. 2012. “Diseño curatorial en la poética y política de la etnografía actual. Una conversación entre Tarek Ehaik y George Marcus”, *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, 42, 89-104.

Mauss, Marcel. 1966 [1925]. *The Gift. Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*. London: Cohen and West.

Mbembe, Achille. 2011. “Necropolítica.” En *Necropolítica seguido de El gobierno privado indirecto*. España: Melusina.

Mitchell, W. J. T. 2017. *¿Qué quieren las imágenes?* Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones.

Mosquera, Gerardo. 1988. “Críticas y Consignas”, *La Gaceta de Cuba*, La Habana, noviembre, 26.

Mosquera, Gerardo. 2016 [1998]. “Renovación en los años ochenta.” En *El nuevo arte cubano. Antología de textos críticos*, editado por Magaly Espinosa y Kevin Power, Santa Mónica: Perceval Press, 25-31.

Navarro, Desiderio. 2016 [1988]. “La retroabstracción geométrica: un arte sin problemas: es sólo lo que ves.” En *El nuevo arte cubano. Antología de textos críticos*, editado por Magaly Espinosa y Kevin Power, Santa Mónica: Perceval Press, 41-48.

O’ Neill, Paul. 2007. “The Curatorial Turn: from Practices to Discourse”. En *Issues in Curating Contemporary Art and Performance* editado por Judith Rugg y Michéle Sedgwick, *Chicago: The University of Chicago Press*, 13-28.

Piñera, Virgilio. 1943. *La isla en peso: un poema*. La Habana: Tipografía García.

Quintanilla, Raúl. 2018. “Contra una actitud profundamente elitista hacia el arte. Una conversación con Raúl Quintanilla” *Zona de turbulencia. Arte en Nicaragua, de la revolución al neoliberalismo*. San José: Teorética 196-228.

- Ranci re, Jacques. 2005. *Sobre políticas est ticas*. Barcelona: Museo de arte Contemporáneo de Barcelona.
- Sánchez, Osvaldo. 2016. "Utopía bajo el volcán. La vanguardia cubana en México." En *El nuevo arte cubano. Antología de textos críticos*, editado por Magaly Espinosa y Kevin Power, Santa Mónica: Perceval Press, 72-76.
- Sansi, Roger. 2015. *Art, Anthropology and the Gift*. London: Bloomsbury
- Sansi, Roger. 2018. "The Recursivity of the Gift in Art and Anthropology". En *Between Matter and Method. Encounters in Anthropology and Art*, editado por Gretchen Bakke y Marina Peterson, London: Bloomsbury, 117-130.
- Sansi, Roger. Ed. 2020. *The anthropologist as curator*. London: Bloomsbury.
- Santana, Andr s I. 2007. *Nosotros los infieles. Narraciones críticas sobre arte cubano (1993-2005)*. Murcia: CENDEAC
- Schneider, Arnd y Wright, Christopher. Eds. 2010. *Between art and Anthropology: contemporary ethnographic practice*. Oxford: Berg.
- Schneider, Arnd y Wright, Christopher. Eds. 2013. *Anthropology and Art Practice*, London: Bloomsbury.
- Schneider, Arnd y Wright, Christopher. Eds. 2017. *Alternative Art and Anthropology. Global Encounters*. London: Bloomsbury.
- Smith, Gavin. 2009. "Formal Culture, Practical Sense and the Structures of Fear in Spain", *Anthropologica*, Vol. 51, No. 2 (2009), 279-288 [<http://www.jstor.org/stable/25605484>]
- Ssorin-Chaikov, Nikolai. 2013. "Ethnographic Conceptualism: An Introduction." *Laboratorium* 5 (2): 5-18
- Strathern, Marilyn. 1990. *The Gender of the Gift. Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*. Berkeley: Universidad de California.

Strohm, Kiven. 2012. “When Anthropology Meets Contemporary Art: Notes for a Politics of Collaboration.” *Collaborative Anthropologies* 5: 98–124

Taussig, Michell. 1999. *Defacement. Public Secrecy and the Labor of the Negative*. California: Stanford University Press.

Taussig, Michell. 1993. *Mimesis and Alterity. A Particular History of The Senses*, London: Routledge.

Taussig, Michell. 1992. *The Nervous System*. London: Routledge.

Tinius, Jonas y Macdonald, Sharon. 2020. “The recursivity of the curatorial” En *The anthropologist as curator*. London: Bloomsbury, 35-58.

Todorov, Tzvetan. 2002. *Memoria del mar, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*. Barcelona: Ediciones Península.

Todorov, Tzvetan. 2017. *Triunfo del artista. La revolución y los artistas rusos: 1917-1941*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. [versión ebook]

Weiss, Rachel. 2011. *To and From Utopia in the New Cuban Art*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Yurchak, Alexei. 2005. *Everything Was Forever, Until it Was No More. The Last Soviet Generation*. New Jersey: Princeton University Press.