

Universidad Iberoamericana

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



Artivismo y periodismo narrativo

Representación de la subjetividad de los artistas Tania Bruguera y Luis Manuel Otero Alcántara en revistas independientes cubanas desde el análisis crítico del discurso.

Tesis en Opción al Título de Maestro en Comunicación

Tesista:

Lic. Javier Roque Martínez

Director de Titulación:

Dr. Sergio Rodríguez Blanco

Lectores:

Dr. Federico Mastrogiovanni

Mtro. Erick Fernández Saldaña

ÍNDICE:

Introducción.....	3
I. Estado del arte.....	7
II. Corte de época.....	13
III. Capítulo teórico.....	20
Periodismo narrativo dentro y fuera de Cuba.....	20
El perfil periodístico y el reportaje bibliográfico.....	25
Sujeción y subjetivación.....	30
Artivismo en Cuba: entre el arte crítico y la disidencia.....	37
IV. Análisis de textos.....	42
V. Conclusiones.....	87
Referencias.....	93

INTRODUCCIÓN

La llegada de Internet a Cuba a inicios de la década pasada propició la aparición de una nueva generación de medios independientes en línea que, con visiones y representaciones alternativas, han puesto fin a la hegemonía discursiva que ostentaron durante décadas los medios oficiales/estatales de comunicación, controlados por el Partido Comunista de Cuba (PCC).

A pesar de que el Estado no les permite legalizarse y estimula campañas de desprestigio basadas en sus modelos de financiamiento -muchas veces vinculados a organizaciones extranjeras-, estos nuevos medios independientes han puesto el foco sobre temas y comunidades usualmente censuradas o manipuladas por el discurso oficial.

Desde su surgimiento, algunas de las revistas que forman parte de estos nuevos medios independientes han apostado por textos narrativos de largo aliento no solo para equilibrar la carencia de fuentes oficiales/institucionales, sino también para rebasar el mero ámbito noticioso y adentrarse en la complejidad de los sujetos y fenómenos estudiados.

Lo anterior incluye el complejo universo de la disidencia o la oposición política cubana, que no sólo no tiene acceso a los medios de comunicación oficiales, sino que cuando es representada en ellos, lo es desde la estigmatización y una impersonalidad que deshumaniza y generaliza nociones negativas a su alrededor (Celecia, 2017, pp.30-39).

Si bien los medios independientes y la disidencia en general son igualmente criminalizados por el Estado, que suele presentarlos como actores de un mismo entramado financiado desde el extranjero para impulsar un cambio de régimen, las revistas independientes mantienen su intención de distanciarse tanto del discurso de los medios estatales/oficiales como de aquellos más vinculados al activismo anticastrista para desarrollar un periodismo de calidad.

Por tal razón, esta investigación propone analizar cómo son representados los artistas/artistas críticos Tania Bruguera y Luis Manuel Otero Alcántara en dos piezas perfiladas de periodismo narrativo publicadas en las revistas independientes cubanas *El Estornudo* y *Yucabyte*. La elección de Bruguera y Otero responde al impacto que

ambos han tenido en los últimos años dentro del universo disidente cubano, en especial desde el ámbito del activismo ligado a la práctica artística crítica.

Para ello, analizaremos críticamente los textos en base a las categorías foucaultianas de sujeción y subjetivación, que permiten diseccionar la relación entre sujeto y poder. Con sujeción nos referimos a la manera en que las relaciones de poder objetivizan al sujeto, fijándolo a una identidad que le es impuesta como su verdad. Con subjetivación, a la manera en que los seres humanos se producen y reconocen a sí mismos como cierto tipo de sujetos, a partir de determinadas reglas, técnicas y prácticas de sí (Quintana, 2012, p.52).

Partiendo de lo anterior, **la meta-pregunta que guiará el curso de la investigación sería:**

¿Cómo aparece representado en el periodismo el sujeto que hace crítica a un sistema político desde la práctica artística?

La pregunta central de la investigación sería:

¿Cómo aparecen representados los artistas cubanos Tania Bruguera y Luis Manuel Otero Alcántara en los textos *El performance nacional* y *Un kamikaze feliz*, en términos de sujeción y subjetivación?

Y las preguntas específicas serían:

¿Qué fuentes utiliza el autor para construir el perfil del protagonista?

¿Cómo aparece representado el protagonista en el texto?

¿Cómo aparece representado el protagonista en términos de su práctica artística?

¿Cómo están representados los mecanismos de sujeción en el texto?

¿Cómo están representados los mecanismos de subjetivación en el texto?

La investigación tiene como objetivo principal:

Analizar la representación de los activistas Tania Bruguera y Luis Manuel Otero Alcántara en los textos narrativos *El performance nacional* y *Un kamikaze feliz*, publicados en las revistas independientes cubanas *El Estornudo* y *Yucabyte*.

Objetivos secundarios:

Determinar qué tipo de fuentes utilizan los autores para construir textos perfilados sobre artistas críticos cubanos.

Determinar cómo son representados Tania Bruguera y Luis Manuel Otero Alcántara en tanto sujetos.

Determinar cómo son representado Tania Bruguera y Luis Manuel Otero Alcántara en términos de sus prácticas artísticas.

Establecer cómo son representados los mecanismos de sujeción y subjetivación en los textos seleccionados.

Si bien durante los últimos años se ha evidenciado un crecimiento en torno a las investigaciones sobre periodismo narrativo en el contexto latinoamericano y la construcción de subjetividades por parte de este, no existen estudios profundos sobre el caso cubano. Las investigaciones que se han desarrollado en la Isla sobre periodismo narrativo tienden a abordar el fenómeno desde una perspectiva historicista, centrándose fundamentalmente en la experiencia estadounidense. Igualmente, son escasos aún los estudios sobre el discurso de los medios independientes cubanos, si bien es posible ya citar algunos (Sosa, 2017; Somohano, 2019). Por tal razón, consideramos pertinente el desarrollo de esta investigación.

La investigación propone un análisis crítico del discurso de textos publicados en las revistas cubanas independiente *El Estornudo*, surgida en 2016 y especializada en periodismo narrativo; y *Yucabyte*, surgida en 2018 y cuya línea editorial, a pesar de centrarse en cuestiones de desarrollo tecnológico, incluye la publicación de crónicas, perfiles y reportajes de corte narrativo relacionados con el activismo y la defensa de los derechos humanos.

El Análisis Crítico del Discurso (ACD) busca desarrollar no solo un análisis del uso del lenguaje en un texto dado, sino relacionar este con un análisis del contexto social

dentro del cual se circunscribe el tema abordado. También permite examinar la relación entre el discurso y las condiciones sociales, las ideologías y las relaciones de poder que lo definen.

En el campo específico del discurso periodístico, el ACD permite analizar la relación dialéctica entre las prácticas sociales y de producción, aunque también entre el consumo de textos periodísticos y las prácticas sociales, donde resulta útil la teoría de codificación-decodificación de Hall.

Lo que subyace detrás de estos análisis específicos y sus distintas cadenas de imbricación es el poder. El ACD es fundamental para revelar los múltiples mecanismos de poder implícitos en el orden social: el poder del texto, del sistema económico que lo acoge o define, del lector, etc. Según Richardson (2007, p.45), el objetivo del ACD es mostrar cómo el discurso oculta el funcionamiento del poder, normalizando las desigualdades y anulando posibilidades de cambio.

La tesis está estructurada en cinco capítulos. El primero presenta una revisión de las principales investigaciones sobre los mecanismos de sujeción y subjetivación, periodismo independiente en Cuba y periodismo narrativo. El segundo presente, un corte de época sobre la nueva generación de medios independientes cubanos y sus implicaciones dentro del contexto socio-político del país.

El tercer capítulo amplía los principales constructos teóricos sobre los que se desarrolla la tesis, esto es: periodismo narrativo, perfil y reportaje de personalidad, modos de sujeción y subjetivación; y activismo y arte crítico contemporáneo cubano. El cuarto capítulo presenta el análisis de los textos seleccionados, para los cuales se empleó una metodología flexible que toma como referencia el enfoque de John E. Richardson sobre el análisis crítico del discurso. Finalmente, el quinto y último capítulo presenta las conclusiones de la investigación.

I. ESTADO DEL ARTE

En aras de fortalecer la presente investigación, dividiremos el estado del arte en tres cuestiones fundamentales, todas las cuales tributan a su desarrollo: Estudios sobre sujeción-subjetivación, Estudios sobre periodismo narrativo y Estudios sobre periodismo en Cuba.

Estudios sobre sujeción-subjetivación

En su estudio *Singularización política (Arendt) o subjetivación ética (Foucault): dos formas de interrupción frente a la administración de la vida*, Laura Quintana (2012) contrasta las ideas de Foucault y Hannad Arendt sobre la subjetivación ética como una vía de resistencia ante el llamado biopoder, y la singularización política frente a la administración de la vida, respectivamente.

Independientemente de las diferencias planteadas por ambos autores, Quintana advierte que sus visiones sobre la relación sujeto-cuerpo-regímenes de poder son complementarias en tanto ayudan a comprender el fenómeno de la representación desde distintas vertientes académicas.

Por su parte, el artículo *De la subjetivación política. Althusser/Ranciére/Foucault/Arendt/Deleuze*, de Etienne Tassin (2012), establece un orden cronológico para explicar la discusión en torno al concepto de subjetivación política, de Foucault, y las discusiones que suscitó al interior de los centros de investigación de ciencias sociales en Francia, donde también fue criticado. Asimismo, establece la relación entre la lógica del concepto y apuestas similares hechas con anterioridad por Louis Althusser y Jacques Ranciere e incluye la discusión en torno al concepto de singularización política, esgrimido poco después por Arendt.

En *Poder, vida y subjetivación*, de Vanessa Lemm, Miguel Vatter, Benjamin Noys y Gustavo Chirolla (2012), los cuatro intelectuales expresan sus criterios sobre la posición de Foucault en torno a los conceptos biopolítica y subjetivación, visto este último como la “elaboración y transformación de sí, en su potencial de permitirnos pensar y ejercer formas de resistencia política con respecto a los dispositivos de poder que modulan los modos de ser de los sujetos” (p. 169). Igualmente, son cuestionados en torno a lo que supondría la interrupción del poder sobre la vida y otras formas del

ser-en-común desde el énfasis en lo que llaman inoperancia, o sea, desde la suspensión de la intencionalidad de los sujetos y sus acciones.

Política, identificación y subjetivación, es un artículo escrito por Jacques Ranciere, en la que el filósofo explica en qué consiste el proceso de subjetivación, esbozado por su coterráneo Foucault, aterrizándolo en el contexto francés. Para él, se trata de la “formación de un uno que no es un yo o uno mismo, sino que es la relación de un yo o de uno mismo con un otro” (p.2), algo que más tarde compara con la desidentificación o desclasificación.

Al desarrollar la relación entre el término y la política, establece que la subjetivación política “es una puesta en práctica de la igualdad (...) por personas que están juntas y que por tanto están ‘entre’. Es un entrecruzamiento de identidades que reposa sobre un entrecruzamiento de nombres (p.3).

Estudios sobre periodismo literario

El periodismo narrativo o una manera de dejar huella de una sociedad en una época, de Andrés Puerta (2011), repasa las particularidades estéticas del periodismo literario, su relación con la literatura y el hecho de que transita por un terreno cargado de subjetividad. Asimismo, Puerta establece la relación que sostiene el periodismo narrativo con distintas disciplinas de las ciencias sociales, de las cuales se nutre para la concreción de su objetivo como construcción simbólica de la realidad.

Igualmente, el artículo aborda la cuestión estética dentro del periodismo narrativo, y presenta una genealogía de lo que sería el género en Latinoamérica, profundizando también en la función de archivo histórico que ha desempeñado a lo largo de varias décadas con presencia constante en los países de la región, ya sea en diarios, revistas y, más actualmente, en revistas y sitios web.

En cuanto a *La crónica latinoamericana: cruce entre literatura, periodismo y análisis social*, artículo de investigación de Adriana Callegaro y María Cristina Lago, este estudio se centra en las diferencias palpables entre el periodismo hegemónico y el periodismo narrativo, y cómo este supone un corrimiento hacia temáticas olvidadas y normalizadas y, por tanto, carentes de interés para la prensa *stream*. También hace un alto en la apropiación y el uso que hace el periodismo literario de técnicas propias

de la literatura, y cómo esto dota a la construcción periodística de un sentido estético novedoso, capaz de generar atención allí donde nadie miraría.

En este sentido, las autoras advierten que “los procesos de ficcionalización a los que son sometidos los acontecimientos registrados (...), construyen un contrato con el lector en el que (...) se asiste a la ilusión de realidad que trae aparejada toda forma narrativa” (p. 260).

El artículo *Mirar y contar la realidad desde el periodismo narrativo*, de María Angulo Egea (s/f), hace énfasis en la importancia que tiene la “mirada” en el trabajo del periodista narrativo, fundamentalmente “para dar cuenta de los porqués del presente y de los posibles futuros, de los límites y de sus formas” (p.8). También aborda el tema del peso que tiene la subjetividad dentro del proceso de construcción simbólica que supone la elaboración de toda crónica.

También dedica un espacio a explorar la variedad de recursos estéticos disponibles para los cronistas, tanto literarios como cinematográficos, y por qué cada vez más la crónica tiende a alejarse del mundo hegemónico para voltear la mirada hacia lo marginal, lo “otro”, lo desconocido, regresando el género a esa era de descubrimiento asombrado. Por último, aborda el peso que tiene en todo ejercicio de periodismo literario la interpretación del periodista, puesto que es a partir de ahí que la historia adquirirá sentido para los lectores potenciales.

Periodismo lento (slow journalism) en la era de la inmediatez. Experiencias en Iberoamérica, es un artículo publicado en 2015 por Gloria Rosique-Cedillo y Alejandro Barranquero-Carretero. En él, los autores establecen una comparación entre la velocidad cada vez más apremiante con que se rige el mundo, incluidos los medios de comunicación, y el contraste que supone ante este escenario la proliferación del periodismo narrativo, a quienes ellos llaman “*slow journalism*” como contraparte de esa otra inmediatez.

Asimismo, elabora una suerte de índice de revistas de periodismo narrativo exitosas dentro del contexto iberoamericano, y explica la relación que guardan entre sí, algo que no suele repetirse o darse fácilmente en otros escenarios.

La crónica latinoamericana como espacio de resistencia al periodismo hegemónico es una investigación científica sobre periodismo desarrollada desde la Universidad Nacional de La Matanza. Sus autores, Mario A. Zimmerman, Adriana Callegaro, María Cristina Lago, Maria Quadrini y Fernando Bragazzi, se encargan de sistematizar la problemática de los géneros y el lugar que ocupa la crónica al interior de ellos, los distintos intentos de definición de crónica/periodismo literario que se han dado hasta la actualidad, atendiendo a diferentes épocas y contextos, la influencia ejercida la literatura sobre esta modalidad periodística, así como la historia del género tanto en Estados Unidos como en el resto del continente, haciendo un alto en los casos de más renombre.

Asimismo, se acercan a la crónica vista bajo la lupa de Walter Benjamin, establece su carácter dialéctico y repasa el rol que juega el periodista en la conformación y subjetivación de las historias. Además, establecen relaciones directas entre el periodismo literario y conceptos de las ciencias sociales como la vulnerabilidad, la exclusión, la representación, lo público y lo privado.

La conexión periodismo-literatura es un artículo del cubano Luis Raúl Vázquez Muñoz publicado en 2012. En él, Vázquez hace un repaso por lo que es la tradición universal del periodismo literario, desde sus primeros referentes hasta la conformación de grandes tradiciones, como la estadounidense y la latinoamericana, cada una con sus autores de portada y características discursivas propias.

Igualmente, analiza la relación que se da al interior de este género entre periodismo y literatura, y cómo la confluencia de ambos da forma a un género híbrido capaz de dotar de un sentido superior a los hechos cotidianos.

Estudios sobre periodismo en Cuba

“Periodismo y punto”. *Un estudio de las formas de expresión de nuevos medios digitales en el escenario cubano actual*, es una investigación académica desarrollada por Aimiris Sosa Valcarcel. En ella, la autora describe el funcionamiento de los tres medios independientes de mayor popularidad en Cuba. Esta descripción incluye las características del contexto mediático cubano, y la posición de desventaja que presentan estos medios por su condición de independientes, algo penalizado desde las estructuras de poder.

Asimismo, Sosa profundiza respecto a las particularidades de cada uno de estos medios, atendiendo al tipo de contenidos que publican, los formatos, la regularidad y el hecho de que todos existen únicamente en el mundo virtual, lo que en el caso de Cuba, cuya conexión a Internet aún dista de ser idónea, los obliga a asumir distintas prácticas en aras de que sus productos lleguen a un mayor número de personas. En la búsqueda bibliográfica no se encontró ningún estudio anterior que abordara las dinámicas de medios independientes cubanos.

Por otra parte, *Medios de comunicación y cambios en la política de información en Cuba desde 1959*, de Marie Laure Geoffray y Armando Chaguaceda (2014), es un estudio que pretende sistematizar las distintas etapas y procesos por los que ha atravesado el periodismo cubano desde la llegada de la Revolución al poder. El artículo repasa los cambios ejercidos al interior de la prensa durante los primeros años del nuevo gobierno, que serían fundamentales para el posterior reacomodamiento del sector a expensas del sector político.

Asimismo, el estudio resume la creciente pérdida de autoridad a la que fueron sometidos los medios, hasta quedar finalmente como voceros institucionales y políticos, independientemente de momentos puntuales donde pareciera que la situación cambiaría. Además, incluye un recuento de la formación de medios de prensa surgidos fuera de Cuba pero con una agenda enfocada hacia la situación del país, y cómo en ocasiones esa agenda forzó el tratamiento de determinadas circunstancias políticas por parte de la prensa oficial. Hacia el final, presenta lo que sería el nacimiento de medios independientes al interior de la isla, aunque no se detiene específicamente en ninguno, puesto que apenas llevaban meses comenzando a interactuar con la realidad de la isla.

Periodismo cubano: ¿un callejón sin salida?, de Jesús Arencibia Lorenzo (2017), explora el devenir de la prensa cubana durante las últimas seis décadas. Además de hacer un recuento de los principales momentos y sucesos que han marcado la dinámica del gremio cubano de periodistas, el texto profundiza en el que continuamente es catalogado como el gran problema de la prensa en la Isla: la falta de autogestión.

Al respecto, el investigador reúne los criterios de varios periodistas y estudiosos de larga data, quienes exponen las debilidades y amenazas a las que se ve expuesto el sistema de prensa por no contar con poder real sobre el funcionamiento propio, teniendo que responder siempre a las instancias políticas.

Por otro lado, el texto reflexiona acerca de los cambios que se vienen produciendo en Cuba durante los últimos años y perfila los principales medios independientes que han surgido durante esta década. Estos medios, que no cuentan con ninguna garantía para sus actividades, han propuesto y defendido una variedad temática y de posiciones sin precedentes en las últimas décadas del país.

Condiciones de la producción informativa en medios independientes cubanos. Estudios de caso de El Estornudo y Periodismo de Barrio, de Abel Somohano Fernández (2019), se centra en las dinámicas de funcionamiento de dos de las revistas digitales independientes cubanas de mayor calidad, ambas merecedoras de importantes premios internacionales, como el Gabo o el Rey de España, por la riqueza y exhaustividad de sus textos.

Este estudio, además de sistematizar el desarrollo de la prensa revolucionaria y los distintos obstáculos a los que ha debido enfrentarse, profundiza, mediante entrevistas, en torno a las dificultades y presiones que deben enfrentar los jóvenes periodistas cubanos que deciden hacer carrera fuera de los medios oficiales. Asimismo, caracteriza lo que sería el trabajo general de los medios independientes de la Isla y establece comparaciones con el sistema oficial.

Por último, *Estatales, sociales o ¿(...)?: Las formas de propiedad de la prensa en Cuba*, de José Raúl Gallego, (2018), se acerca a un tema fundamental para entender el funcionamiento del sistema de medios cubanos, caracterizado por las irregularidades. Según Gallego, esto se debe a la escasez de indicadores, dimensiones y categorías desarrolladas, precisas, que faciliten el estudio de las formas de propiedad de los medios de comunicación, así como a la dilución de los límites y atribuciones entre el Estado-Partido-Gobierno-Sociedad Civil-Administración. El resultado es un dominio casi absoluto de la agenda mediática por parte de la agenda política, y el distanciamiento de ambos de la agenda pública, con la consecuente pérdida de credibilidad por parte de la población.

II. CORTE DE ÉPOCA

Aunque en Cuba puede hablarse de medios independientes desde finales de los años 1980, durante la última década el país ha visto aparecer una nueva generación de estos, a saber, “iniciativas periodísticas que se han desligado de las estructuras de propiedad, gestión e ideología del Partido Comunista de Cuba (PCC)” (García, 2020, p. 116).

A pesar de no contar con garantías legales, reconocimiento gubernamental o institucional, estos medios cubren temas normalmente marginados dentro de la prensa nacional. Esto ha dotado de mayor complejidad y pluralidad al sistema mediático de la Isla, caracterizado durante décadas por la censura, la regulación externa y la falta de agencia de los periodistas. También ha erosionado la hegemonía estatal sobre los canales de información y comunicación (García, 2018, p.1). En esto ha jugado un papel fundamental la llegada de Internet al país durante la década pasada (Recio, 2013, p.9).

Más allá de las reformas económicas impulsadas por Raúl Castro desde 2008, la llegada de Internet a Cuba coincidió con un contexto marcado por el estancamiento político y una sensación de retroceso en cuestiones sociales. Varios autores hacen referencia al aumento de lacras sociales, la indiferencia cívica, el debilitamiento de la identidad y la cultura nacionales, un descenso cualitativo en la actividad educativa, así como el agotamiento del discurso hegemónico y las deficiencias de los medios de comunicación (García Luis, 2014; Martínez Heredia, 2010; Valdés Paz, 2016).

Fue en medio de este contexto que comenzaron a surgir los nuevos medios independientes cubanos¹, que tienen como antecedente más próximo el movimiento de blogs de los años 2000 (Henken, 2017, p.430). Hasta su aparición, el terreno de la información y la comunicación en Cuba estaba marcado por la presencia de dos posturas ideológicas opuestas: el sistema oficial/estatal, único con reconocimiento legal para existir como prensa en el país, y aquel de la oposición política, cuya agenda

¹ Entre ellos cabe destacar a *14ymedio* (2014), *CiberCuba* (2014), *Vistar* (2014), *El Toque* (2014), *Cuba Posible* (2014-2019), *Periodismo de Barrio* (2015), *PlayOff* (2015), *Garbos* (2015), *Cachivache Media* (2016-2017), *El Estornudo* (2016), *Hypermedia Magazine* (2016), *Negolution* (2016), *Postdata* (2016), *Tremenda Nota* (2017), *ADN Cuba* (2017), *Magazine AM:PM* (2018), *YucaByte* (2018), *Cubalite* (2018) y *Proyecto Inventario* (2018).

era impuesta fundamentalmente desde el exterior y cuyo ejercicio se encontraba más cercano al activismo político que al periodismo tal y como se entiende desde la prensa independiente (Batista, 2017; Nieves, 2019; Díaz, 2018).

Desde los inicios de la Revolución, el hostigamiento político y económico de las administraciones estadounidenses contra Cuba hizo que el gobierno de la Isla tomara la decisión de subordinar el sistema de medios al PCC para asegurar la hegemonía de la comunicación y proteger a la Revolución de las campañas extranjeras de propaganda política.

Si bien es cierto que la adopción del modelo de prensa soviético permitió fraguar consensos necesarios para enfrentar la agresividad de gobiernos extranjeros, también propició la subordinación de la prensa al aparato ideológico del PCC, la centralización y verticalidad del control de la información, el predominio de las funciones propagandística y educativa, la falta de agencia de los periodistas y la incapacidad para tratar de modo crítico e interpretativo la realidad del país, entre otros problemas (García Luis, 2014; Alonso, 2013; Garcés, 2014; Arencibia, 2017; PCC, 2018; Somohano, 2019; Gallego, 2020). La estricta regulación partidista ha causado que los medios estatales funcionen más como aparatos ideológicos del Estado que como plataformas de confrontación entre corrientes de opinión (Garcés, 2014). Esto ha contribuido no solo a la desprofesionalización del sector, sino también a la pérdida de credibilidad y de confianza por parte de la población (Elizalde, 2013; Natvig, 2019).

De ahí la creencia del grueso de los nuevos medios de que “para recuperar la credibilidad del periodismo ante la sociedad, es indispensable recuperar su independencia” (Periodismo de Barrio, 2016). Bajo esta lógica, los medios independientes trabajan con vistas a rearticular la identidad y el rol del periodismo dentro de la sociedad, saliéndose de ese relato bicromático que intenta presentar a Cuba como “el infierno de una dictadura represiva” o como “la idílica fantasía del país ‘faro y guía’ de la izquierda internacional” (Nieves, 2019).

En un intento por hacer más comprensible la heterogeneidad de estos medios, Henken (2017) los divide en cinco tipologías fundamentales: 1- disidentes: caracterizados por una postura marcadamente oposicional ante el gobierno cubano, 2- *millennials*: centrados en cuestiones de arte, música y entretenimiento, evitan

cualquier tipo de pronunciamiento político, 3- ecuménicos: asociados a tanques pensantes y proyectos relacionados con la Iglesia Católica, 4- revolucionarios críticos: leales a los valores esenciales de la Revolución Cubana, pero críticos con decisiones y maneras de actuar del gobierno, y 5- de la diáspora: aquellos que operan en el país pero cuyos núcleos directivos y editoriales se encuentran en el extranjero.

Pese a las diferencias entre uno y otro tipo, estos medios comparten una lucha por establecer su legitimidad dentro de la esfera pública autoritaria cubana (Dukalskis, 2017), lograr mayores niveles de accesibilidad/visibilidad e insertarse exitosamente en el debate sobre temas nacionales (Henken, 2017).

Elaine Díaz (en Fernández, Álvarez, Díaz & Colunga, 2017, 08:40-10:33) establece cuatro rasgos según los cuales caracterizarlos: 1- el tipo de historias que cuentan, 2- el modo de contar esas historias, 3- quiénes están detrás de ese ejercicio profesional y 4- el modo en que se distribuyen los contenidos.

Por lo general, los medios independientes se enfocan en la cobertura de temas invisibilizados o poco abordados por la prensa estatal. Lo anterior incluye cuestiones de migración, violencia, comunidades vulnerables, contaminación ambiental, economías informales, emprendimiento, agenda LGBTIQ+, activismo político, ambientalista y animalista, arte crítico, deporte, moda, farándula, estilo de vida, tecnología e informatización de la sociedad, feminismo, manifestaciones públicas y sociedad civil. La variedad de temáticas y perspectivas brindada por estos medios durante los últimos años ha propiciado la aparición dentro del debate público de nuevas subjetividades políticas no alineadas con el discurso oficial del país (García, 2020, p.128).

En el plano formal, los trabajos de estos medios se caracterizan por la experimentación con diferentes géneros y formatos, en aras de lograr un contenido atractivo y de calidad. En el caso de revistas periodísticas como *El Estornudo*, *Periodismo de Barrio*, *Yucabyte* y *Tremenda Nota*, es palpable la influencia del periodismo narrativo en la manera de contar las historias. En el plano textual, es palpable la práctica de introspección y autocrítica, así como un movimiento discursivo de internalización del “enemigo” (García, 2018), lo que supone un ejercicio de reconocimiento, crítica y denuncia de trabas burocráticas y errores políticos,

económicos e ideológicos, usualmente ausentes dentro del discurso de los medios oficiales.

Según Elaine Díaz (2018) y Ted Henken (2017), la mayoría de estos medios fueron fundados por graduados de las carreras de Periodismo o Comunicación Social en universidades cubanas y tienen una estructura transnacional. No todos han sido capaces de implementar un modelo de negocio sólido. Algunos han tenido una existencia corta o irregular. Otros han logrado crecer de manera más estable gracias a la inclusión de publicidad del sector por cuenta propia (privado), el *crowdfundig*, la venta de contenido, la alianza con otros medios nacionales e internacionales, y el acceso a fondos y becas de ONGs e instituciones extranjeras.

Tanto *El Estornudo* como *Yucabyte*, donde fueron publicadas las piezas analizadas en la presente investigación, reciben fondos del National Endowment for Democracy (National Endowment for Democracy, 2022). *El Estornudo* también recibió fondos de la Open Society Foundations (El Estornudo, 2020). Además, ambos medios apuestan eventualmente por la realización de alianzas con otros medios u organizaciones mediáticas internacionales para la realización de investigaciones, lo que supone fuentes alternativas de ingresos.

Tanto estos como el resto de medios independientes cubanos son ilegales. La Política de Comunicación Social del Estado y el Gobierno cubanos aprobada en 2018 abrió la puerta a una cierta reestructuración del modelo de prensa estatal, pero mantuvo la sujeción de los medios de difusión masiva a formas de propiedad estatal o social (PCC, 2018). Esto, que fue ratificado en el artículo 55 de la nueva carta magna (Constitución de la República de Cuba, 2019), significa que las únicas publicaciones, impresas o electrónicas, con derecho a inscribirse en el Registro Nacional de Publicaciones Seriadas (RNPS) son aquellas que pertenezcan a entidades estatales, empresariales, políticas, de masas, sociales, religiosas, fraternales o no gubernamentales, así como a empresas mixtas (Gallego, 2018). No es el caso de los medios independientes cubanos, cuyas formas de gestión, desde su percepción, responden a formas de propiedad privada o cooperativa.

Por otro lado, el decreto 370 de 2018, relativo a la informatización de la sociedad, advierte, en su artículo 68 inciso f, que se considera ilegal hospedar sitios web en

servidores ubicados en el extranjero. Si tenemos en cuenta que la Empresa de Telecomunicaciones de Cuba (Etecsa) no ofrece hospedaje a sitios web que respondan a medios de prensa (Etecsa, web), no es difícil advertir que los proyectos periodísticos independientes cubanos están condenados a la ilegalidad.

El inciso i del mismo artículo, además, señala como contravención el hecho de “difundir, a través de las redes públicas de transmisión de datos, información contraria al interés social, la moral, las buenas costumbres y la integridad de las personas”. La vaguedad en torno a lo que puede entenderse por “información contraria al interés social” plantea una seria amenaza a la libertad de expresión. Durante los últimos meses, varios periodistas independientes han sido multados y sufrido decomisos bajo este inciso por publicar comentarios críticos contra el sistema político (Baró, 2020).

Lo anterior forma parte de una amplia campaña gubernamental de descrédito dirigida contra la prensa independiente. Su rechazo a asumir el rol leal-facilitador (Mellado, 2015) de los medios estatales (Olivera & Torres, 2017) y sus miradas críticas sobre la realidad del país, suponen, desde la perspectiva oficial, una “ruptura con el supuesto ontológico de una unidad entre el pueblo y el Estado, así como una clara voluntad de situarse fuera de la Revolución” (García, 2020, p.126).

No es raro entonces que la Política de Comunicación Social del Estado y el Gobierno cubanos llame la atención sobre la existencia de medios digitales privados, alojados en servidores extranjeros, cuyas agendas de contenidos, marcadas por una “intencionalidad hipercrítica y desmovilizadora”, son gestionadas por profesionales cubanos de la comunicación “que reciben pagos y otros incentivos atractivos suministrados desde el exterior (PCC, 2018). Tampoco que durante los dos últimos congresos de la Unión de Periodistas de Cuba (UPEC), Miguel Díaz-Canel Bermúdez (2013 y 2018), relacionara a la prensa independiente con proyectos de subversión político-ideológica orientados desde Estados Unidos, así como con “gente contrarrevolucionaria”, “intentos de devolver al país al pasado de sensacionalismo y prensa privada”, llamados a la desobediencia y misión de dividir.

García Santamaría (2018, p.11) ubica a este tipo de discurso como el tercer gran obstáculo de la prensa independiente, por detrás de la imposibilidad de acceder a un estatus legal y de contar con leyes que garanticen y regulen sus derechos. Al acusarla

de recibir fondos de otros países para promover un cambio de régimen, el Estado no sólo justifica la censura de estos medios; también legitima episodios de violencia indirecta (Brambila y Hughes, 2019).

Lo primero se evidencia en el hecho de que algunos de los medios independientes tienen bloqueado ocasional o permanentemente el acceso a sus sitios web. Esto, unido a las dificultades que aún afrontan muchos cubanos para acceder regularmente a Internet, ha provocado que varios medios independientes trabajen en la diversificación del acceso a sus contenidos a través de sitios espejos, aplicaciones móviles, newsletters, canales de Telegram y Medium y contenidos en redes sociales.

En cuanto a la violencia indirecta, García Santamaría (2020) argumenta que, en el caso de los periodistas independientes cubanos, esta se manifiesta fundamentalmente a través de presiones psicológicas. Una declaración conjunta publicada en octubre de 2019 por 19 medios para denunciar “una campaña sistemática del gobierno cubano con el propósito de acallar a quienes ejercen el periodismo independiente” (El Estornudo, 2019), alertaba sobre 183 agresiones a periodistas registradas en Cuba por organizaciones nacionales e internacionales entre enero de 2018 y octubre de 2019, además de detenciones arbitrarias, interrogatorios policiales, intimidaciones psicológicas, agresiones verbales, allanamientos de domicilio, prohibiciones de salida del país, acoso sexual y online, difamación, provocaciones en la vía pública y decomiso de medios de trabajo, a lo que también cabría añadir registros corporales.

Este tipo de episodios han sido denunciados sistemáticamente por distintos miembros de la prensa independiente a lo largo de los últimos años (González, 2016; Díaz, 2018; Curbelo, 2018; Suárez, 2019, Baró, 2020).

A pesar de esto, el trabajo de muchos de los medios independientes no se ha detenido, ganando visibilidad y reconocimiento no sólo al interior del país, sino también fuera de sus fronteras. En 2015, el periodista cubano Carlos Manuel Álvarez, fundador de la revista *El Estornudo*, ganó el Premio Iberoamericano de Crónica Nuevas Plumas por su texto retrato de una pareja de indigentes que vive en el mayor vertedero de basura de La Habana. En 2017, Jorge Carrasco, reportero de *El Estornudo*, se convirtió en el primer cubano en obtener el Premio de Periodismo

Gabriel García Márquez, otorgado por la Fundación de Nuevo Periodismo Iberoamericano –hoy Fundación Gabo-, por su perfil sobre un popular travesti de La Habana. Ese mismo año, *Postdata*, proyecto enfocado en el periodismo de datos, fue finalista en los Data Journalism Awards. En 2018, Julio Batista Rodríguez, reportero de *Periodismo de Barrio*, fue merecedor del Premio Internacional de Periodismo Rey de España, por su reportaje de investigación sobre la contaminación ambiental provocada por el vertido de vinazas de la Ronera de Santa Cruz, la mayor destilería del país, asociada a la famosa marca Havana Club Internacional. En 2019, la revista *El Toque* fue reconocida con el Best Explanatory Reporting Award en los Online Journalism Awards por su especial multimedia sobre el proceso de reforma constitucional que centró el debate político en el archipiélago entre 2018 y principios de 2019. Este último año, además, Mónica Baró, reportera de *Periodismo de Barrio*, se alzó con el Premio Gabo en la categoría Texto por su investigación sobre envenenamiento por plomo en una comunidad periférica de La Habana. En 2020, los periodistas de Yucabyte Cynthia de la Cantera y Alberto Toppin estuvieron entre los diez finalistas al Premio Gabo en la categoría Texto por su investigación El otro precio del níquel, sobre el impacto de la industria niquera en la salud de los habitantes de Moa, un municipio de la provincia de Holguín.

III. CAPÍTULO TEÓRICO

Periodismo narrativo fuera y dentro de Cuba

Según el cubano Luis Raúl Vázquez Muñoz (2012, p.11), el periodismo narrativo es “la modalidad donde las premisas y métodos creativos del reporterismo se unen con los recursos de la narrativa de ficción”. Para Carlos Monsiváis, consiste en una “reconstrucción literaria de sucesos o figuras, (...) donde el empeño formal domina sobre las urgencias informativas” (en Jaramillo, 2012, p.12). Jaramillo (2012, p.17), por su parte, lo define como “una narración extensa de un hecho verídico, escrita en primera persona o con visible participación del yo narrativo, sobre acontecimientos o personas o grupos insólitos, inesperados, marginales, disidentes, o sobre espectáculos y ritos sociales .

Leila Guerriero lo define como “aquel que toma algunos recursos de la ficción - estructuras, climas, tonos, descripciones, diálogos, escenas- para contar una historia real y que, con esos elementos, monta una arquitectura tan atractiva como la de una buena novela o un buen cuento (Guerriero, 2010). El periodista estadounidense Mark Kramer (2001), por otra parte, lo califica como aquel tipo de texto en el que las artes estilísticas y de construcción narrativa, asociadas desde siempre con la literatura de ficción, ayudan a atrapar la fugacidad de los acontecimientos, la esencia del periodismo.

Para buena parte de los investigadores y académicos, la simiente de lo que hoy entendemos como periodismo narrativo apareció a finales del siglo XIX en algunos diarios latinoamericanos, de la mano de los poetas modernistas (Rotker, 2005). Encabezados por el cubano José Martí y el nicaragüense Rubén Darío, estos encontraron en la crónica un espacio de experimentación donde combinar la mirada escrutadora del periodismo con la potencia estilística de la literatura.

Durante el siglo XX, el periodismo narrativo fue conquistando cada vez más terreno. La gran explosión del género se produjo en Estados Unidos, durante la década de 1960, con la publicación de *A sangre fría*, una novela de no-ficción, como la clasificó Truman Capote. En 1973, Tom Wolfe publicó *El Nuevo Periodismo*, una compilación

de crónicas y perfiles publicados previamente en revistas como *The New Yorker* y *Atlantic Monthly*, cuyo título ha funcionado como etiqueta para englobar el fenómeno del periodismo narrativo, fundamentalmente aquel de producción estadounidense.

Lo que distinguía al llamado nuevo periodismo del periodismo a secas era la conjugación del ejercicio reporteril con el uso de elementos de la novela realista a la hora de escribir. Así, los textos del nuevo periodismo vinieron a enriquecerse mediante la construcción de escenas, la inclusión de diálogos no informativos y puntos de vista, el dibujo de personajes reales, la experimentación con varios tipos de narrador, el juego de planos temporales y espaciales, la sofisticación de las estructuras dramáticas y narrativas y demás procedimientos propios de la literatura y el cine.

Según Vázquez (2014, pp.101-106), el arribo a este estado de hibridez no es más que la señal de cierre de un ciclo de evolución periodística que, alimentado por las vanguardias artísticas de fines del siglo XIX y la aparición de la posmodernidad en la literatura a inicios de la década de 1960, buscaba romper los moldes establecidos por la prensa de masas y reemplazarlos por nuevos modos de abordar la realidad. Asimismo, constituye una respuesta de los medios impresos ante la competencia planteada por la radio y la televisión.

No obstante, lo que Wolfe llamó “nuevo” en realidad no era tal. Desperdigados por décadas y paisajes diferentes, los preceptos que enarbolaba eran bastante viejos ya dentro del periodismo. Por citar algunos ejemplos: John Reed publicó *México insurgente* en 1914; John Hershey, *Hiroshima* en 1946; Gabriel García Márquez, *Relato de un naufrago* en 1955 y Rodolfo Walsh, *Operación Masacre* en 1957.

Estos dos últimos textos son considerados los grandes referentes del periodismo narrativo latinoamericano, un fenómeno que se ha fortalecido fundamentalmente desde 1994, con la Fundación Gabo. Bajo su tutela han nacido varias revistas que, inspiradas en el modelo editorial anglosajón, han servido de plataforma a un importante grupo de cronistas de diversas nacionalidades y generaciones que tiende a “depositar los ojos sobre personajes marginales, sobre lo que está oculto o no ha sido mirado antes” (Escobar y Rivera, s/f).

Jaime Abello, director general de la Fundación Gabo, describe el trabajo de estos medios y periodistas como:

Un periodismo de historias, no simplemente de noticias rápidas; un periodismo con mirada y voz de autor, más allá del producto impersonal de la factoría informativa; un periodismo bien contado, pero no por pura habilidad narrativa sino por la necesaria fundamentación en la investigación y el trabajo de campo, así como por la depuración creativa de un buen proceso de edición; un periodismo que aspira a enganchar, pero apostando a temas duros, al conocimiento, al respeto por la audiencia y no a la engañosa banalidad mediática. (2013).

La identidad del periodismo narrativo latinoamericano está fuertemente ligada a los estragos producidos por la transformación neoliberal de las economías y las sociedades latinoamericanas, responsables del surgimiento de identidades sociales más frágiles, un aumento de la pobreza, la desocupación y la subocupación, el desmantelamiento de políticas sociales, el cierre de fábricas y comercios medianos y pequeños, la concentración del poder económico y la destrucción de las economías regionales (Zimmerman, Callegaro, Lago, Quadrini y Bragazzi, 2011, pp.30-31).

Por otra parte, su auge dentro de Latinoamérica supone una alternativa en medio de un contexto de concentración y degradación de la actividad periodística “marcado por la revolución cultural de las nuevas tecnologías, que impugna y favorece procesos de concentración industrial sin precedentes, al tiempo que altera (...) las formas de representación, las narrativas y procesos de producción de los bienes simbólicos” (Sierra y López, 2016, p.924).

Según Aguilar (2016, p.50), los grandes capítulos de la crónica latinoamericana son la violencia y la extravagancia, algo que se manifiesta en la voluntad de los periodistas narrativos de descubrir a sus lectores el complejo universo de los sectores populares, con sus distintas luchas y estrategias de supervivencia (Sierra y López, 2016, p.923). “Esta nueva mirada –dicen Lago y Callegaro (2012)- permite identificar desplazamientos de sentido en torno a las representaciones de la pobreza, la exclusión y la violencia, a la vez que constituye un acto de interpelación ética al lector frente a aquello que permanece silenciado y, por ello, invisible”.

Lo anterior hace que coincidamos con Darrigrandi (2013, p.136) cuando asegura que el periodismo narrativo funciona también como un medio para ejercitar la definición de la identidad latinoamericana en oposición a una identidad anglosajona o ibérica. En este caso, dicha ejercitación se sostiene sobre la representación narrativa, que es el tránsito de las experiencias vividas de quien habla al lenguaje, encadenándolas a espacios y tiempos identificables, pasando por procesos de selección y organización de esas experiencias en la búsqueda de un significado (Ricoeur en Fernández, 2016, p.74).

Como bien señala Nieto (en Puerta, 2011, p.49), la narración en el periodismo se desarrolla en el ámbito de lo subjetivo, o de una subjetividad honesta que es lo opuesto de la objetividad, como prefiere entenderlo Leila Guerriero (2010). No puede ser de otra forma si tenemos en cuenta que la crónica se debe a una representación de la realidad en la que es necesario un retrato fiel y un compromiso con la forma (Puerta, 2011, p.56).

En cuanto a Cuba, la semilla plantada por Martí durante el auge de los modernistas encontró eco en el trabajo de renombrados periodistas y escritores de la República (Sexto, 2012). Sin embargo, el triunfo de la Revolución y el posterior viraje político-ideológico experimentado por el país hicieron que su presencia dentro del ámbito periodístico fuese cada vez más periférica.

Aun así, es posible rescatar tres grandes momentos marcados por el intento de revivir la tradición del periodismo narrativo/literario cubano.

La primera etapa se circunscribe dentro de los años iniciales de “la epopeya revolucionaria”, marcados por un proceso gradual de monopolización del sistema mediático (Villaescusa, 2015). De esta primera prensa revolucionaria, cabe destacar el trabajo del periódico *Lunes de Revolución* y las revistas *Cuba* y *Caimán Barbudo*, en cuyas páginas era usual encontrar largas crónicas y reportajes en los que se hacía palpable la influencia de la narrativa estadounidense y el Nuevo Periodismo (Fornet en Vázquez, 2012). Sin embargo, el férreo control político sobre la prensa que comenzó a hacerse evidente hacia finales de la década de 1960, hizo que este tipo de proyectos llegara a su fin o viesen transformada su dinámica de trabajo.

El segundo momento vino a mediados de la década de los ochenta, luego de que el desencanto de una parte del gremio con la asfixiante política informativa del país condujera a una pequeña apertura temática y de crítica en la prensa, estratégica por demás. Se logró así, dentro de unas pocas revistas y periódicos nacionales encabezados por *Caimán Barbudo*, la inclusión de “textos híbridos y atrevidos en los que se encontraba historias, personajes y reflexiones atractivos para un público sobresaturado de información y lecturas altamente politizadas” (Padura, 2012). En el terreno de los contenidos, se le dio prioridad a personajes y asuntos hasta entonces olvidados, marginados y desatendidos por la crónica oficial, incluidos aquellos que contradecían o ponían en entredicho el discurso político oficial, como la prostitución.

A diferencia de los dos anteriores, el último momento, que comenzó a mediados de la década de 2010, ha encontrado su nido fundamental² en el universo de las revistas independientes. Marcados por los textos del Nuevo Periodismo y del periodismo narrativo latinoamericano contemporáneo, los reporteros de revistas como *El Estornudo*, *Periodismo de Barrio*, *Yucabyte* y *Tremenda Nota*, todas surgidas entre 2014 y 2018, han abordado narrativamente amplias zonas temáticas abandonadas por la prensa oficial.

Aunque estos medios y periodistas no cuentan con ningún reconocimiento legal dentro de Cuba, su trabajo les ha ganado reconocimiento tanto al interior como al exterior del país. Baste mencionar los premios Iberoamericano de Crónica Plumas Nuevas y Don Quijote otorgados a Carlos Manuel Álvarez, director editorial de *El Estornudo*, en 2015 y 2021, respectivamente, por cubrir, primero, la historia de un grupo de personas que viven en el mayor basurero de La Habana y, segundo, la de tres niñas fallecidas en La Habana a raíz del desplome del balcón de un edificio en malas condiciones y desatendido por las autoridades locales.

También, los dos premios Gabo en la categoría Texto obtenidos por Lázaro Carrasco, de *El Estornudo*, y Mónica Baró, de *Periodismo de Barrio*, en 2017 y 2019, respectivamente. El primero cubrió la historia de vida de una travesti marginal de La

² Si bien en los últimos años algunos medios estatales han abierto espacios para la publicación de piezas de periodismo narrativo, los obstáculos ideológicos y logísticos con que deben lidiar sus reporteros han impedido que estos textos logren el alcance e impacto de sus homólogos independientes.

Habana. La segunda, los disímiles casos de envenenamiento por plomo presentes en una comunidad habanera desatendida por las autoridades.

El perfil periodístico y el reportaje biográfico

Aunque en los últimos años el periodismo ha recurrido con asiduidad a los géneros periodísticos biográficos, el perfil sigue siendo uno con poco material teórico. Según Pedro Paniagua, (2010, p.286), esta carencia podría explicarse “porque el perfil resulta un texto meridianamente claro, distinguible para cualquiera que se acerque a él con la sana intención de saber *quién* –no sólo *qué*- está detrás de la noticia”.

En *El perfil periodístico. Claves para caracterizar personas en prensa*, Belén de Rosendo (2010) marca el nacimiento de los géneros biográficos en la Antigua Grecia, con Plutarco y sus *Vidas paralelas*. Sin embargo, es entre finales del siglo XIX y comienzos del XX que empiezan a tomar forma dentro del periodismo estadounidense y europeo los referentes directos del perfil, como el *sketch* (de personalidad) (Hyde, 2008), y el artículo biográfico (Muñoz, 1994, pp.131-132). También podría citarse el reportaje biográfico -modalidad de la entrevista en profundidad caracterizada por su gran extensión y un uso alterno de la narración y el diálogo (Martínez Albertos, 1993, p.311)- y la semblanza, definida por Martín Vivaldi (1974, pp.315-317) como la variante de la biografía donde se plasman “sólo aquellos hechos reveladores del carácter, los más salientes y significativos”.

Aunque existen diferencias entre cada uno de estos géneros y el perfil, este último sigue siendo un género impreciso. En *Reporting and Writing News*, Hill (1977, p.167) dice que no es una entrevista ni una descripción de las acciones del sujeto ni un-día-en-la-vida-de. Algo similar asegura Clifton Fadiman (1938, p.373), para quien “no es una biografía corta, no es un sketch de personalidad, no es un ejercicio de adaptación de la anécdota, no es una crónica escandalosa, no es una evaluación del carácter. No es nada de eso y es todo eso a la vez”.

En efecto: el perfil no es un género periodístico puro, preciso, sino una mezcla de otros. “Un perfil es una canasta en donde se pueden meter muchos géneros”, dice Jon Lee Anderson (Moreno, 2005), algo muy a tono con lo expresado por Rafael Grillo (2012), para quien se trata de

“un género frontera entre la literatura y el periodismo, por el amplio aprovechamiento de los métodos narrativos y la adición de las pretensiones explicativas del ensayo. También puede vérselo como un género híbrido de varias formas del periodismo, que toma fundamentalmente del reportaje y la entrevista, pero incluye además rasgos del periodismo de opinión y del ensayo periodístico”.

Precisamente gracias a su relación con la literatura y demás modalidades discursivas, el perfil admite la construcción de escenas, diálogos, narraciones, descripciones, comentarios, citas, declaraciones textuales y todo aquello que le permita ganar tanto en proyección dramática como en interés del lector.

Más allá de su maleabilidad, de Rosendo (1997, p.12) lo define como “un tipo de texto periodístico que se ocupa de la persona concreta, generalmente de aquella que está de actualidad, y que habla de su vida y/o carácter, mediante tres posibles procedimientos: la narración, la descripción y el diálogo”.

Según el periódico colombiano *El Tiempo* (2005, p.69), el perfil trata de adentrarse en el ‘pellejo’ del personaje para darle al lector una idea muy cercana de su forma de pensar y de actuar, de sus actividades y de otros detalles que contribuyan a describirlo.

Aunque hay una larga tradición de textos que sostienen la idea de Hubbard (1989, p.21) de que “el perfil tiene que ver con las pequeñas cosas sobre la gente famosa, con aspectos cotidianos del protagonista”, lo cierto es que desde hace algún tiempo el género es empleado para retratar a todo tipo de personas relacionadas con algún asunto de relativa actualidad y cuyo mensaje final tenga valor para la sociedad. Según Grillo (2012), esta es “una tendencia que se ha acentuado en los últimos tiempos con las nociones posmodernas sobre la microhistoria, la ‘microfísica del poder’, la importancia de las minorías y ‘la voz de los sin voz”.

En esa misma línea, Patterson (1962, pp.119-120) define el perfil como un "artículo de fondo que tiene que ver con los logros de hombres y mujeres, destacados o no, y con el modo en que superaron los obstáculos para adquirir carácter, fama o fortuna". Es justamente esto lo que, en palabras de Fontaine y Glavin (1987, p.187), convierte

a los perfiles en el tipo de redacción interpretativa más interesante y difícil de llevar a cabo.

Según de Rosendo (1997), la selección del sujeto perfilado suele responder a uno de los siguientes criterios: su actualidad, la notoriedad de sus acciones o la peculiaridad de su carácter. Lo que se persigue con este tipo de textos no es la exposición exacta de la vida de una persona ni tampoco la exaltación breve de sus logros, sino una visión más real, matizada y tangible de las personas.

Para Anuar Saad y Jaime de la Hoz (2006, p.13), el perfil periodístico “debe mostrar las luces y sombras del personaje, pero a partir de una rigurosa investigación que soporte el filtro de la posterior verificación”. Según de Rosendo (1997), esta investigación supone un largo proceso que incluye documentarse con fuentes orales y documentales, interpretar, seleccionar fuentes positivas y negativas, realizar entrevistas, observar y presenciar acontecimientos, interpretar, explicar lo que se describe e interpreta. “Investigar es mucho más que recopilar datos”, sostiene.

Aunque no definen necesariamente su calidad, hay un grupo de elementos que, en conjunto, ayudan a conformar un perfil sólido. Para Camps y Pazos (1996, p.146), una buena pieza debe incluir una descripción física, mostrar el carácter, los sentimientos, las creencias y costumbres del perfilado; adentrarnos en su vivienda o lugar de trabajo, hablar de su familia, su origen sociocultural, su ocupación, sus afinidades, así como recuerdos ilustrativos de la infancia, la adolescencia y circunstancias que hayan afectado su desarrollo.

Sin embargo, para Fontaine (1987, p.262) lo esencial es presentar a la persona lo más humanizada y verosímil posible. Hay que

aprender a comprenderla con sus ambiciones y sus dificultades, sus satisfacciones y sus éxitos, sus alegrías ante lo inesperadamente hermoso de su vida, su autodesprecio ante sus caídas, las contradicciones de su personalidad, el drama de sus conflictos, su valentía y sus cobardías, la principal dirección de su vida.

Grillo sugiere que mediante él, se busca una “caracterización general a partir del rasgo o cualidad más sobresaliente, o la evaluación y sobredimensionamiento de una

faceta del individuo” (2012, s/p). Harrington (1992, p.4), por su parte, pone el foco sobre aquello que lo hace singular, incluido el carácter.

No soy de los que creen que todo lo ocurrido en el pasado explica lo que somos ahora [...]. Creo que es la interrelación y la lucha entre ser y trascender nuestras categorías sociales y nuestras experiencias personales lo que nos convierte en lo que somos. A esto se le llama carácter.

El objetivo de todo perfil, advierte Ramsey (1994, p.155), es que los lectores sean capaces de captar las ambigüedades y complejidades de carácter que hacen al ser humano parecer real, y no un estereotipo plano o una creación simplista para promocionar su fama. Esto permitirá no solo dar a conocer al personaje, sino también suscitar en el lector la sensación de que conoce personalmente al sujeto o de que puede llegar a comprenderlo tal y como él se interpreta a sí mismo.

De Rosendo (1997) resume las distintas maneras en que el perfilista puede recrear el carácter del perfilado: con un análisis en profundidad o de un solo aspecto, desarrollando la evolución de la personalidad, facilitando la posibilidad de entender el curso de una vida y predecir las conductas del perfilado. Es debido al rol que juega el perfilista en la construcción del sujeto que la autora cataloga al perfil como “el cruce de dos subjetividades”.

Según de Rosendo (1997), existen dos tipos de intervención subjetiva por parte del escritor del perfil: 1) intervención del perfilista en la selección de contenidos y 2) la involucración del perfilista en el manejo y expresión de los contenidos.

Aunque Metzler (1977, p.113) y Ramsey (1994, p.167) coinciden en no moralizar sobre lo que el sujeto es, cree o hace y, en cambio, limitarse a presentarlo en acción para que el lector pueda extraer sus propias conclusiones, es algo conocido que usualmente se produce una relación, ya de empatía, ya de desprecio, entre perfilista y perfilado.

Según Brown y Neal (1976, p.222)

los periodistas con un desarrollado sentido de la historia suelen tener tendencia a simpatizar con la gente sobre la que están escribiendo. Crearán héroes o villanos, se permitirán a sí mismos erigirse en abogados defensores, o por el contrario, dejarán que los prejuicios entren en sus relatos.

Esta tendencia, que en psicología se llama “transferencia” (de Rosendo, 1997) y supone una auto-proyección del perfilista en el personaje, trae consigo el riesgo de una interpretación distorsionada de los hechos. Si bien Brown y Neal (1976, p.222) dan por sentado que quizás no haya forma de evitar del todo esta tendencia, agregan que es esquivable en la medida en que los perfilistas estén dispuestos a cuestionarse y hacer un continuo examen de sí mismos.

Algo parecido dice de Rosendo (1997), para quien el perfil debe cumplir con dos requisitos indispensables: verismo y calidad humana del perfilista. Lee Anderson (Moreno, 2005), por su parte, cree que un buen trabajo periodístico debe encontrar un punto medio.

En una relación de respeto mutuo, el periodista debe acercarse a la figura pública sin que se vea eclipsado por el poder, sin perder la facultad de juicio. Es necesario recordar siempre que, ante todo, los periodistas servimos al público y no a la persona.

Aunque nadie logre nunca un balance perfecto, el periodista no puede convertirse en vocero del perfilado. “Si se pierde la distancia, el periodista perderá capacidad crítica, y un elemento que se debe tener es ese: el de buscar que el trabajo genere crítica sobre los procesos o los perfiles que se escriben” (Lee Anderson en Moreno, 2005).

Rosendo (1997, p.1) resume la utilidad del género a partir de la lectura de otros varios autores: “sirve para comprendernos a nosotros mismos, permite encontrar nuestro lugar en la sociedad, satisface la curiosidad innata de las personas por la vida de otras personas y ayuda a escribir la historia de una época a través de la vida de las personas concretas”.

Harris (1966, p.313), además, lo defiende como un género que facilita la asimilación de la agenda informativa. Finalmente, Lee Anderson (Moreno, 2005) lo ve como una

herramienta con la que se pueden explorar, a través del protagonista, temas históricos, sociales o políticos, cruciales para entender el mundo contemporáneo.

Sujeción y subjetivación

Según Michel Foucault (1993, pp. 201-202), el período de posguerra trajo consigo una crisis del paradigma del sujeto filosófico debido a que la filosofía de la conciencia no había logrado articular una filosofía del saber científico, ni tampoco asumido los mecanismos de formación de la significación y la estructura de los sistemas de sentido.

Esta crisis llegó a su clímax durante las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX, cuando se hizo más evidente el auge de nuevas luchas y oposiciones al interior de la sociedad internacional. Según Foucault (1988, p.6), estas luchas pusieron en crisis el paradigma del sujeto filosófico porque no se limitaban a una forma de gobierno política o económica específica. En cambio, eran impulsadas por una crítica a los efectos individualizantes del poder inmediato de las instituciones y se oponían a los efectos del poder vinculados al saber, la competencia y la calificación.

Estas luchas contra la sumisión que ata al individuo a una forma impuesta de sí, fueron las que despertaron el interés de Foucault (1988, p.2.) por las relaciones de poder e indagar en los dos significados de la palabra sujeto: sometido a otro a través del control y la dependencia, o bien atado a su propia identidad por la conciencia o el conocimiento de sí.

A partir de entonces, quedaron establecidos dos paradigmas sobre la subjetividad: 1- que el hombre sujeto es capaz de alcanzar la esencia de su humanidad sólo dentro del horizonte cívico o político del ciudadano universal, y 2- que el ciudadano que pertenece a cualquier institución humana y es sujetado a ella, sólo puede pertenecer a ella como un sujeto libre y autónomo (Balibar, 2014, p.7).

En este sentido, la sujeción y la subjetivación son dos operaciones conectadas e indisociables. Para Foucault, la cuestión es determinar lo que debe ser el sujeto, bajo qué condición se encuentra sometido, qué estatus debe tener, qué posición ocupar en lo real o en lo imaginario para llegar a ser un sujeto legítimo de tal o cual tipo de conocimiento. En suma, se trata de determinar su modo de subjetivación.

Pero también es determinar bajo qué condiciones algo puede convertirse en un objeto para un conocimiento posible, cómo ese algo pudo ser problematizado en cuanto objeto por conocer, a qué procedimiento de delimitación pudo haber sido sometido, qué parte de ese algo que se considera pertinente. Se trata entonces de determinar su modo de objetivación, que varía según el tipo de saber. Es de la relación entre objetivación y subjetivación que surgen los "juegos de verdad" (Foucault en Tassin, 2012, p.40).

Según Etienne Tassin (2012, p.41), el interés de Foucault por la subjetivación pasa por dos momentos complementarios. Al inicio, se trata de analizar las formas de sujeción impuestas por las relaciones de poder a los individuos que las padecen. Foucault entiende que no hay sujeto que no se encuentre sometido de antemano a relaciones de poder sin que, al mismo tiempo, se perciba a sí mismo como oponiéndose a los poderes que lo someten. En un segundo momento, entiende por subjetivación el hecho de "reapropiarse de sí mismo a través de lo que se es en un tejido de relaciones consigo, con los otros, con el mundo, incluso con Dios".

De esta forma, para Foucault los "modos" o "procesos de subjetivación" corresponden a dos tipos de análisis: por un lado, que los modos de objetivación transforman a los seres humanos en sujetos, con lo que solo se puede ser sujeto al objetivarse; y por otro, cómo la relación con nosotros mismos, a través de una serie de técnicas de sí, nos permite constituirnos como sujetos de nuestra propia existencia (Revel, 2009, p.128).

Esta manera de entender los procesos de sujeción y subjetivación también está relacionada con la consolidación del Estado como estructura política, algo ligado al desarrollo del estado de excepción moderno (Agamben, 2005, p.29). Generalmente, el Estado logra la consecución de los intereses de una clase mediante el despliegue de una forma de poder que combina fuerzas individualizadoras y totalizadoras (Foucault, 1988, p.8).

Por tales razones, Foucault optó por estudiar la cuestión del sujeto a partir de una revisión minuciosa de su genealogía filosófica-política y de una comprensión más profunda de la naturaleza de las relaciones de poder. Para esto, tomó como centro de su investigación no sólo la historia de las técnicas de dominación, sino también la

historia de lo que llamó “técnicas de sí”, aquellas que permiten a los individuos desarrollar

“a certain number of operations on their own bodies, on their own souls, on their own thoughts, on their own conduct, and this in a manner so as to transform themselves, modify themselves, and to attain a certain state of perfection, of happiness, of purity, of supernatural power” (Foucault, 1993, p.203).

Según Foucault (1988, pp.9-13), el Estado moderno asumió y modificó el antiguo “poder pastoral”. Si antes el pastor lograba el control de la feligresía a partir del deseo religioso de asegurar la salvación en el otro mundo, ahora el Estado asegura el control de la ciudadanía a cambio de una serie de valores indispensables para el individuo moderno (salud, bienestar, seguridad) y mediante el desarrollo de disciplinas, bloques “en los que la puesta en práctica de capacidades técnicas, el juego de comunicaciones y las relaciones de poder se ajustan entre sí según fórmulas pensadas”.

Lo que hace de las disciplinas un elemento trascendental en la conformación del nuevo orden de sociedad capitalista es su manera de articular posibilidades diversas de relacionamiento entre sistemas de finalidad objetiva, de comunicación y de poder, siempre a partir de esquemas precisos. Los sistemas de finalidad objetiva, por ejemplo, adquieren sentido a través de disciplinas como la medicina, mientras los de poder lo encuentran en el ejercicio monástico y los de comunicación en la escuela. Incluso, recuerda Foucault, hay casos como el de la disciplina militar, donde parece que convergen todos estos sistemas a la vez.

El resultado de la creciente presencia de las disciplinas dentro de la sociedad no se traduce necesariamente en una población más obediente, sino en un estrechamiento de los límites de acción de los individuos y en el logro de una mayor previsibilidad de los sujetos por parte del Estado. Lo que se busca es el rodaje de “un proceso de ajuste crecientemente controlado –cada vez más racional y económico- entre las actividades productivas, los medios de comunicación y el juego de las relaciones de poder” (Foucault, 1988, p.13).

La especialización de las disciplinas trae consigo un enrevesamiento de las relaciones estatales de poder, mediadas por una normalización creciente de sí mismas y por el avance de una narrativa que busca enraizarse en el sistema de valores de los sujetos. Lo que subyace en el fondo de todo esto es el fenómeno del poder, que subsiste en el centro de cualquier tipo de relación donde cierto sujeto o sujetos ejercen determinadas prerrogativas sobre otros. Como bien apunta Foucault (1988, p.14): “El poder solo existe en acto aunque, desde luego, se inscribe en un campo de posibilidades dispersas, apoyándose en estructuras permanentes”.

Según Foucault (1988, p.14), las relaciones de poder no son manifestaciones de consenso, sino efectos condicionados por un consentimiento anterior o permanente. De ahí que la relación de poder se funda sobre dos condicionantes ineludibles: que ‘el otro’ (aquel sobre el cual se ejerce) sea totalmente reconocido como un sujeto de acción, y que se abra, frente a la relación de poder, todo un campo de respuestas, reacciones, efectos y posibles invenciones”.

Pero el poder es también un ejercicio de gobierno en el sentido de “conducir las conductas” de ciertos individuos con el objetivo de influir y controlar su comportamiento en la máxima medida posible. Según Bordieu (s/f, pp.135-138), este ejercicio puede explicarse a partir de la capacidad de los gobernantes de hacer prevalecer su opinión y de mantener la creencia en la sumisión generalizada al Estado, a lo que Foucault (s/f, p.318) añade la gestión de la economía encaminada a la manipulación de la opinión.

Esta razón de Estado (Foucault, s/f, p.299), que se encuentra asentada en un interés eminentemente terrenal vinculado al orden del saber y el conocimiento, no busca una evolución del Estado cuya finalidad sea la liberación última del hombre, sino su propia conservación. De ahí que 1- el Estado no gobierna verdaderamente en base a una legalidad, sino a una necesidad particular del momento; y 2- al menos en lo concerniente al Estado, no puede hablarse necesariamente de una antinomia entre razón y violencia (Foucault, s/f, pp.305-306), puesto que su comportamiento variará en dependencia de su propia seguridad.

Para evitar la violencia, el Estado intenta mantener unos niveles de opinión y economía que satisfagan las principales necesidades de la población, así como evitar

cambios que despierten una opinión pública negativa. Todo esto forma parte de lo que Foucault (1988) llamaba un “aparato de saber”, constituido por el ejercicio de distintas instituciones estatales estructuradas para mantener ese equilibrio necesario y práctico al Estado. De ahí que el gobierno se ejerce sobre una relación compleja entre el poder, en este caso proveniente del Estado, y la libertad.

“En el corazón mismo de la relación de poder, y provocándola de manera constante, se encuentran la obstinación de la voluntad y la intransitividad de la libertad. Más que hablar de un "antagonismo" esencial, sería preferible hablar de un "agonismo", de una relación que es al mismo tiempo de incitación recíproca y de lucha; no tanto una relación de oposición frente a frente que paraliza a ambos lados, como de provocación permanente”. (Foucault, 1988, p.16)

Las relaciones de poder que hacen posible el gobierno pueden estudiarse de manera más profunda a través del análisis de las instituciones del Estado. El carácter específico de cada una de estas instituciones, que no es más que la representación de la relación heterogénea pero totalizante del Estado para con los diferentes grupos que lo conforman, permite entrever la lógica detrás de los mecanismos estatales. “Las instituciones siempre deben analizarse a partir de las relaciones de poder, y no a la inversa, y que el punto de anclaje fundamental de estas, aun cuando se materializa y cristalizan en una institución, debe encontrarse fuera de la institución” (Foucault, 1988, p.17).

Esto lo analizó Foucault especialmente entre los siglos XVII y XVIII, cuando, de manera paulatina, el poder pastoral, ahora en uso del Estado, comenzó a dar forma a una economía política del cuerpo donde quedaban entrelazados el saber y el dominio de la fuerza, dando paso a la constitución de nuevas relaciones de poder y modos de sujeción. Se trata, en palabras de Foucault, de una modalidad microfísica de poder que “implica una coerción ininterrumpida, constante, que vela sobre los procesos de la actividad más que sobre su resultado y se ejerce según una codificación que reticula con la mayor aproximación el tiempo, el espacio y los movimientos” (Foucault, 2005, p.141).

Es a partir de esta codificación que el nuevo poder estatal consolida las disciplinas como métodos de normalización y control. En lo adelante, las disciplinas irán engranando de a poco una lógica de Estado basada en la observación de las operaciones del cuerpo, garantizando de esta manera “la sujeción constante de sus fuerzas e imponiéndoles una relación de docilidad-utilidad” (Foucault, 2005, p.141).

En *El sujeto y el poder*, Foucault (1988, pp.17-18) plantea que el análisis de las relaciones de poder exige el establecimiento de cinco puntos esenciales. Estos serían:

- 1- El sistema de diferenciaciones que permiten actuar sobre la acción de los otros, tales como: las diferencias jurídicas o tradicionales de estatus y de privilegios, las diferencias económicas en la apropiación de las riquezas y de los bienes, las diferencias de ubicación en los procesos de producción; las diferencias lingüísticas o culturales, y las diferencias en las destrezas y en las competencias.
- 2- El tipo de objetivos perseguidos por aquellos que actúan sobre la acción de los otros, es decir: el mantenimiento de privilegios, la acumulación de ganancias, el funcionamiento de la autoridad estatutaria, el ejercicio de una función u oficio.
- 3- Las modalidades instrumentales: ya sea que se ejerza el poder por: la amenaza de las armas, por los efectos de la palabra, a través de las disparidades económicas, por mecanismos más o menos complejos de control, o por sistemas de vigilancia, con o sin archivos, según reglas explícitas o no, permanentes o modificables, con o sin dispositivos materiales, etc.
- 4- Las formas de institucionalización: estas pueden mezclar: disposiciones tradicionales, estructuras jurídicas y fenómenos relacionados con la costumbre o la moda. También pueden tomar la forma de un dispositivo cerrado sobre sí mismo con sus lugares específicos, sus reglamentos propios, sus estructuras jerárquicas cuidadosamente diseñadas, y una relativa autonomía funcional. Pueden formar, asimismo, sistemas muy complejos dotados de múltiples aparatos, como en el caso del Estado que tiene como función constituir la envoltura general, la instancia de control global, el principio de regulación y, en

cierta medida también, la distribución de todas las relaciones de poder en un conjunto social dado.

- 5- Los grados de racionalización: la puesta en juego de relaciones de poder como acción en un campo de posibilidades puede ser más o menos elaborada en función de la eficacia de los instrumentos y de la certeza del resultado, o también en función del costo eventual. El ejercicio del poder no es un hecho bruto, un dato institucional. Es una estructura que se mantiene o se rompe: se elabora, se transforma, se organiza, se provee de procedimientos que se ajustan más o menos a la situación.

En el caso de Cuba, resulta interesante estudiar la representación de los modos de sujeción y subjetivación debido a las particularidades del periodo político que atraviesa el país, uno de los últimos en autoproclamarse socialista. Por un lado, el régimen se encuentra en una fase post-totalitaria inicial en que, si bien el partido único, el control político y la ideología de Estado se mantienen como núcleos centrales del orden político, se ha pasado de un liderazgo carismático (Fidel Castro), a otro colegiado y burocrático (Raúl Castro y Miguel Díaz-Canel) (Puyosa y Chaguaceda, 2017).

Cuba sigue siendo un Estado nacional sin oposición (Ionescu & De Madariaga, 1997, pp.164-165), entendiéndolo por tal uno donde la oposición política es rechazada como institución en nombre de la persecución de altos fines nacionales. El Estado no solo dispone de un complejo aparato institucional, policial y propagandístico que busca perpetuar su orden. También ha dispuesto un conjunto de disposiciones legales que sustentan la criminalización y represión de prácticas disidentes (Celecia, 2017, p.30) por considerarlas opuestas a la consolidación del sistema socialista.

Aun así, los últimos años se han caracterizado por el crecimiento de una ciudadanía cada vez más diversificada, activa y mejor informada que empieza a cuestionar la administración del país y a exigir más derechos y libertades (Chaguaceda y Martín, 2019, 57). Uno de los sectores que lidera esta subjetivación y empoderamiento de la sociedad civil es el del activismo.

Artivismo en Cuba: Entre el arte crítico y la disidencia

El artivismo tiene sus raíces en las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX, el arte conceptual, el arte urbano y, de manera general, en los movimientos contraculturales de activismo de izquierdas. Su boom en los albores del siglo XXI coincide con la llegada de una compleja y extensa crisis política global que se ha traducido en una creciente pérdida de fe en los procesos políticos tradicionales (Aladro-Vico, Jivkova-Semova & Bailey, 2018).

El artivismo se basa en la recuperación de la acción artística con fines de inmediata intervención social y apuesta por lo que Valdieso (2014, p.7) llama “desmaterialización del objeto artístico”. De esta manera, no solo combate la evolución mercantilista y elitista de la actividad artística, sino que también intenta rescatar su función como modo de transmisión de hacer las cosas, de representación del espacio humano y de profundización social y cultural (Coomaraswamy, Campbell & Maslow en Aladro-Vico, Jivkova-Semova & Bailey, 2018).

Lo que distingue al artivismo del arte político es el carácter progresivo que lo lleva a implicarse directamente en el espacio social público y a representar en contacto directo con los receptores (Gianetti, 2004). En este sentido, Simon Sheikh (2009) refiere que el artivismo cambia de materiales y medios, de prácticas y de estilos, de roles y rituales, dejando de ser idiomático en el mundo del arte, para ser pragmático en la vida social.

Kombarov (en Aladro-Vico, Jivkova-Semova & Bailey, 2018) considera el artivismo como un nuevo lenguaje que, diferente al de los medios de comunicación, la publicidad y la industria cultural, apela a la subjetivización, al uso del cuerpo, y otros sistemas diversos de comunicación para eludir la pérdida de significados y hacer entrar al sujeto en el discurso público vaciado de humanidad y saturado de manipulación imaginaria. A través de este nuevo acercamiento al “espacio de ciudadanía democrática activa”, (Clark & Kallman, 2011), el artivismo consigue «una reconfiguración espacial de lo perceptible y lo pensable, como garante de un nuevo territorio de lo posible» (Segura-Cabañero & Simó-Mulet, 2017).

De esta forma, la fuerza del activismo no radica simplemente en su vanguardia estética, sino también en su poder revulsivo para señalar la injusticia, la desigualdad o el vacío en el desarrollo humano. El activismo integra al individuo en la construcción simbólica de la realidad, alejándolo de las posiciones pasivas a las que la comunicación global, las tecnologías digitales o la publicidad y el adoctrinamiento político le conducen. Además, genera lenguajes subjetivadores y garantiza la integración del individuo en una construcción de los espacios y contextos colectivos (Aladro-Vico, Jivkova-Semova & Bailey, 2018)

En el caso de Cuba, el activismo tiene sus raíces en las décadas de 1980 y 1990, con los primeros performances de Tania Bruguera y otros artistas de su generación. Según Mosquera (2020), desde entonces el gobierno cubano ha sido hasta cierto punto tolerante de la crítica social y política en el reducido ámbito de las artes, mientras mantiene el control absoluto sobre los medios de comunicación y las manifestaciones en las calles. Sin embargo, esta tolerancia suele desaparecer o reducirse significativamente cuando los artistas activan vínculos con la oposición organizada o cuando cruzan “ilegalmente” las fronteras entre definiciones, expectativas y reglas de autoridad habituales.

En el caso cubano, ello representa formar parte del universo de la disidencia, a saber, toda oposición política y pacífica que ocurre en Estados autocráticos fuera de los espacios institucionales destinados a la toma de decisiones colectivas que busca abonar el terreno para que el disenso vuelva a emerger en la voz de una ciudadanía activa, capaz de recuperar su papel protagónico en el quehacer político y restablecer los mecanismos universales de procedimiento propios de la cultura democrática, basada en el respeto de los derechos y las libertades individuales, la legitimidad política y la adhesión voluntaria de los individuos al contrato social. (Vieyra, 2013, p.148-153)

Es lo que ha terminado ocurriendo con Bruguera y artistas más jóvenes como Luis Manuel Otero Alcántara, quienes han apostado por el arte como “una plataforma segura desde donde dialogar sobre las ideas políticas e incluso intentar nuevas estructuras políticas” (Bruguera, 2005), o bien como actos

“capaces de imaginar tácticamente nuevas figuras que, sin tener que recurrir a la extraterritorialidad pura de la distancia absoluta, subrayen la no proximidad o la no coincidencia entre lo dado y lo reformulable, entre lo existente y su devenir-otro en cada intersección de textos y contextos” (Richard, 2010, pp.24-25)

En este sentido, el impulso de los artistas cubanos de trabajar con las fisuras subjetivas y los resquicios del sentido también los hace continuadores del arte crítico, entendido por Ranciere (2008) como

“aquel que sitúa la separación en el tejido consensual de lo real, pero también aquel que desdibuja las líneas de separación entre los ámbitos y las formas que configuran el campo de lo existente. También es un arte que asume los límites propios de su práctica y que se niega a controlar y anticipar su efecto, que tiene en cuenta la separación estética con la que puede producir efectos”.

Llegados a la posmodernidad, el arte crítico ha abrazado finalmente la verdadera política del arte, constituida por el entrelazamiento aleatorio de tres lógicas (la del espacio estético, la del trabajo de la ficción y la de las estrategias metapolíticas) y tres formas diferentes de eficacia artística (1- la lógica representativa que quiere producir efectos con las representaciones; 2- la lógica ética que quiere que las formas del arte y la política se identifiquen directamente las unas con las otras; y 3- la lógica estética o del disenso, que produce efectos por la suspensión de los fines representativos) (Ranciere, 2008).

Desde el punto de vista global, la tendencia actual del arte crítico es a volver sobre sí mismo y convertirse en el lugar “donde es posible reformular políticamente los conflictos confiscados por la lógica consensual”, lo que, paradójicamente, lo impulsa a salir de sí mismo para intervenir en el mundo “real” (Ranciere, 2008). Se trata de una lógica visible en el activismo, que reivindica la producción de intervenciones efectivas u objetos del mundo social capaces de reinstaurar un determinado sentido de comunidad contra los efectos de desvinculación social producidos por el consumismo.

Sin embargo, como bien anota Ranciere (2008) cuando se refiere a la obra del artista René Francisco, el análisis del arte -y el activismo- en Cuba -uno de los últimos reductos del comunismo-, supone plantear la conversación desde otro ámbito de reflexión. Si bien es cierto que el arte contemporáneo se basa en la crítica al mercado y los medios de comunicación, en el caso de Cuba esta crítica estaría enfocada más bien en producir una subversión efectiva de la lógica del Estado autoritario y sus medios dominantes de comunicación.

En este sentido, el arte crítico cubano -y el activismo- se acerca mucho a lo que Nelly Richard (2010, p.26) llama “actos críticos de oposición”, a saber,

“los que se ocupan de establecer diferencias de significado entre, por un lado, la funcionalización de los mensajes que se complacen en el intercambio dócil y, por otro, la emergencia contestataria de nuevas formas de ser, de ver y de leer que arrebatan a las codificaciones hegemónicas la potencialidad discordante en el intento de recombinar fracciones de discursos en montajes alternativos”

De tal manera que el arte crítico cubano, al igual que el internacional, busca construir disenso y reformular políticamente los conflictos confiscados por la lógica consensual, pero no por la lógica consensual del capitalismo global, sino por la del sistema comunista local. Es decir, el arte crítico cubano intenta llegar al mismo destino que el arte contemporáneo general, solo que debe hacerlo por un camino ubicado en las antípodas de aquellos usualmente analizados por la producción intelectual. Dicho esto, habría que estudiar a fondo, también, qué tipo de disenso busca realmente el arte crítico cubano: si un disenso amplio, complejo e incluso contradictorio, o uno que se limita a la búsqueda de consensos contra el consenso oficial-dominante.

En cualquier caso, el hecho de que el trabajo de ficción (Ranciere, 2008) propuesto por el activismo cubano le merezca ser excluido del circuito artístico institucional e, incluso, perseguido mediática y policialmente, ubica a los activistas del archipiélago en el territorio concreto de la disidencia, es decir, de aquellos que “cuestionan el derecho del Estado a gobernar sin consensos explícitos y se rehúsan a aceptar la idea de que éste, junto con el liderazgo revolucionario, hable realmente a nombre de 'las

masas" (Baloya & Morris, 1993, p.165). No hay que olvidar que, como dice Mosquera (2020), en un contexto autoritario como el cubano, ninguna oposición -ni siquiera artística- es tolerada.

Aun así, el activismo cubano sigue validando su potencialidad política (Ranciere, 2008) al contribuir a reconfigurar el paisaje de nuestro mundo mientras interroga las potencialidades del arte y se hace cargo de las subjetividades rotas que carecen de poder enunciativo en la esfera de los medios de comunicación (Richard, 2010, p.183).

IV. ANÁLISIS DE TEXTOS

Análisis de *El performance nacional*

El performance nacional es una crónica de casi 29 mil caracteres publicada por la revista cubana independiente *El Estornudo* el 6 de febrero de 2017.

Su autor es Carlos Manuel Álvarez (33). Como estudiante de Periodismo, Álvarez fue columnista de *Cubadebate*, uno de los principales medios oficiales cubanos. Luego de graduarse, ha estado vinculado fundamentalmente con medios de prensa independientes y extranjeros, incluido *The New York Times*, *The Washington Post* y *El País*.

En 2016 cofundó en Cuba la revista independiente de periodismo narrativo *El Estornudo*. Es autor de *La Tribu* (2017), libro de crónicas periodísticas sobre Cuba. En 2015 ganó la V Edición del Premio Internacional de Crónica Inédita Nuevas Plumas. En 2021, fue galardonado con el Premio Don Quijote de Periodismo, perteneciente a los Premios Internacionales de Periodismo Rey de España. Como escritor, ha ganado el Premio Calendario (Cuba, 2013). En 2017 fue incluido en la lista Bogotá 39, que reúne a los mejores escritores latinoamericanos menores de 40 años, y en 2021 en la segunda selección de 25 escritores de la revista inglesa *Granta*.

El performance nacional es un perfil periodístico sobre Tania Bruguera, una de las artistas cubanas contemporáneas con mayor prestigio internacional. Nacida en 1968, Bruguera estudió en el Instituto Superior de Arte de La Habana (ISA) y en el Instituto de Arte de Chicago. Además, ha sido becaria Guggenheim y becaria distinguida del National Endowment for the Humanities / Hannah Arendt Center (2017) y del Yale World Center (2015). En 2002 creó la Cátedra de Arte de Conducta, el primer centro de estudios para arte político en La Habana. En 2015 creó, también en La Habana, el Instituto de Artivismo Hannah Arendt.

Bruguera ha participado en eventos artísticos internacionales como Documenta y Performa, así como en las bienales de Venecia, San Pablo, Johannesburgo, Shanghái y La Habana. Su obra, que explora fundamentalmente el arte de conducta, el arte útil y el artivismo (arte + activismo), ha sido exhibida o incluida en colecciones de

importantes instituciones cubanas, europeas y estadounidenses como el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam de La Habana, el Museo de Arte Moderno (MoMA), el Tate Modern, The Whitechapel y el Museum für Moderne Kunst, entre otras.

Brugera cuenta con varios premios y reconocimientos internacionales. En 2008, ganó el Premio Claus (Holanda); en 2013, el Meadows Prize (EEUU); en 2015, el Premio de Artes Herb Alpert (EEUU); en 2021, el Premio Arnold Bode (Alemania) y el Premio Velázquez de Artes Plásticas (España), entre otros. También fue condecorada en Cuba con la Distinción por la Cultura Nacional, aunque a inicios de 2015 renunció tanto a este como a su membresía en la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).

Actualmente, después de varios años de persecución política en Cuba, Brugera reside en Estados Unidos, donde trabaja como profesora sénior del Programa de Teatro, Danza y Medios de la Universidad de Harvard.

El performance nacional es un perfil periodístico que abarca la experiencia de Brugera entre diciembre de 2014 y mayo de 2016. El texto está dividido en siete secciones, basadas mayormente en escenas. Aunque incluye las voces de la protagonista y otras fuentes, el perfil está narrado en tercera persona y sus secciones siguen un orden eminentemente cronológico.

El texto arranca el 17 de diciembre de 2014, cuando Brugera se entera del restablecimiento de relaciones diplomáticas entre Cuba y Estados Unidos y decide reeditar el performance *El susurro de Tatlin*, en el que cada asistente tiene derecho a utilizar un micrófono puesto en un espacio público para decir lo que piensa. Tras varios desencuentros con funcionarios culturales, Brugera decide realizar su obra en la Plaza de la Revolución de La Habana, principal bastión político del régimen cubano.

La segunda sección da contexto sobre la vida y obra de Tania Brugera hasta el momento en que arranca el texto. La tercera transcurre entre el 29 y el 30 de diciembre, cuando Brugera es cercada y detenida por la policía política horas antes de realizar su performance.

La cuarta sección narra los no-sucesos del 30 de diciembre en la Plaza de la Revolución de La Habana, mientras Brugera es interrogada en prisión hasta el día siguiente, cuando la presión internacional fuerza su liberación.

La quinta sección hace una pausa en la narración para profundizar en la polémica que causó en Cuba y el extranjero el intento de performance de Bruguera, así como en la lectura artística y política que hace de ello el artista cubano Lázaro Saavedra, Premio Nacional de Arte.

La sexta sección transcurre entre enero y agosto de 2015, lapso en que Bruguera es sometida a más interrogatorios políticos, renuncia a la Orden de la Cultura Nacional y a la UNEAC, recibe muestras de solidaridad internacional y finalmente puede salir del país luego del sobreseimiento de su caso penal.

La séptima y última sección transcurre en 2016, cuando Bruguera crea desde el extranjero el Instituto de Artivismo Hannah Arendt, que ella misma pone en funcionamiento tras su vuelta a Cuba a pesar de la vigilancia política a la que están sujeta ella y su equipo de trabajo.

1- ¿Qué fuentes utiliza el autor para construir el perfil de Tania Bruguera en *El performance nacional*?

Si tomamos como referencia el concepto de perfil que ofrece el periódico colombiano *El Tiempo* (2005, p.69), podemos catalogar a *El performance nacional* como tal. Aquí se entiende por perfil

“una biografía parcial escrita con modalidad de reportaje, que se caracteriza, en consecuencia, por la consulta de varias fuentes. Trata de adentrarse en el ‘pellejo’ del personaje para darle al lector una idea muy cercana de su forma de pensar y de actuar, de sus actividades y de otros detalles que contribuyan a describirlo. Por eso es imprescindible hablar con quienes lo conocen en la vida familiar y laboral, con sus amigos y opositores. Desde luego, si se puede hablar con el personaje, posiblemente se obtengan datos de mucho interés”.

En efecto: *El performance nacional* se caracteriza por la pluralidad y variabilidad política, ideológica y cultural de fuentes consultadas y reproducidas. Tanto la pluralidad como la variabilidad permiten al perfil “mostrar las luces y sombras del personaje, pero a partir de una rigurosa investigación que soporte el filtro de la posterior verificación”.

Más que un perfil sobre la peculiaridad del carácter de Tania Bruguera -su protagonista-, *El performance nacional* atiende de forma más directa otros dos criterios relacionados con ella: su actualidad en el momento de la publicación del texto y la notoriedad de sus acciones, en este caso ligadas al campo artístico que colinda con el activismo disidente. Junto a la peculiaridad del carácter, estos dos últimos conforman la triada de criterios que, según De Rosendo (1997), pueden servir de base para la elección del sujeto perfilado.

Si bien *El performance nacional* reconstruye a grandes rasgos la vida y obra de Bruguera, es su intención de reeditar en un momento crítico para la historia reciente de Cuba (deshielo político que comenzó a finales de 2014, tras más de cincuenta años de tensiones, con el gobierno de Estados Unidos) un performance catalogado por el régimen cubano como “subversivo” (poner un micrófono en la Plaza de la Revolución de La Habana para que todo aquella persona que quisiera dijera lo que quisiera, como quisiera), así como la represión con que responde el régimen, lo que se convierte en el foco principal de la historia.

Además del testimonio de la propia Bruguera, entrevistada con motivo del texto, el autor reúne también extractos de una entrevista a Clara Astiasarán, crítica de arte, curadora y miembro de la plataforma Yo También Exijo (YTE), dentro de la cual Bruguera concibió la reedición de su performance *El susurro de Tatlin*.

Aunque el texto, publicado originalmente el 6 de febrero de 2017 en la revista independiente cubana *El Estornudo*, especializada en periodismo narrativo -y que luego pasó a engrosar *La tribu*, libro prologado por Martín Caparrós que compendia crónicas de Carlos Manuel Álvarez- no incluye hipervínculos, sí rescata fragmentos de otras publicaciones, tanto nacionales como internacionales, y que van desde libros hasta publicaciones periodísticas, propagandísticas o especializadas en arte.

En total, el texto incluye los puntos de vista de ocho fuentes humanas. Debido a su calidad de entrevistadas, tanto Bruguera como Astiasarán califican como fuentes directas positivas. El resto, que son todas documentales, agrupa criterios de Pablo Helguera, Director de los Programas Académicos para Adultos del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York; Rafael Rojas, ensayista e intelectual cubano; Héctor Antón, crítico de arte; Lázaro Saavedra, artista cubano Premio Nacional de Artes

Plásticas; Raúl Capote, exagente del Departamento de la Seguridad del Estado devenido bloguero oficialista; y Rubén del Valle, Presidente del Consejo Nacional de Artes Plásticas.

Las palabras de Pablo Helguera no se encontraron textualmente en Google. Existe la posibilidad de que hayan sido tomadas de una publicación física o no indexada, o bien de un archivo audiovisual. Las de Rojas (2015) pertenecen a un artículo publicado en *La Razón de México*. Por su parte, las de Antón (2016) pueden encontrarse en la revista independiente cubana de corte cultural *Hypermedia Magazine*. Los extractos de la autoría de Saavedra pertenecen a una carta publica compartida en redes sociales y reproducida en la página de Facebook de la organización estadounidense Cuban Americans for Engagement – CAFÉ (2 de enero de 2015).

Los fragmentos de Capote y del Valle, en cambio, son recogidos de publicaciones oficialistas. En el caso de Capote (2014), se trata de una entrada de su blog, El adversario cubano, titulada *Tania Bruguera, #Cuba y la nación que deseamos*. En cuanto a del Valle, *El performance nacional* cita partes de una entrevista, titulada *Tania Bruguera: el extravío de un susurro*, publicada originalmente en la revista cultural *La Jiribilla* (la entrada ya no existe) y republicada en el semanario oficial *Trabajadores*, órgano de la Central de Trabajadores de Cuba (CTC) (30 de diciembre de 2014, sin autor).

Se trata de dos de los contenidos más representativos publicados en medios oficiales sobre Tania Bruguera antes de la publicación de *El performance nacional*. El resto incluye notas aparecidas en los portales oficialistas *Cubahora* (Morales, 2015), *Cuba Periodistas* (OperamMundi, 2015) y *Cubadebate* (Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 2014).

De una forma u otra, estos tres hacen referencia a Bruguera como una artista que “no busca otra cosa que un protagonismo circunstancial”, que repite “el guion preparado por la llamada “disidencia” con asesoría foránea” con “una plataforma política abierta a los sectores de la oposición, incluso a los ligados a la Sección de Intereses Norteamericanos que reciben financiamiento por parte de Washington para sus actividades”.

Antes de los sucesos relativos a la reedición de *El susurro de Tatlin*, las revistas *Caimán Barbudo* (Gago, 2012) y *La Jiribilla* (Castellanos, 2001) publicaron notas celebrando la calidad de su arte. Además, su nombre aparece mencionado en notas relativas a exposiciones colectivas o libros sobre arte contemporáneo cubano.

Además de consolidar la naturaleza polifónica del perfil en tanto género periodístico, esta variedad de fuentes (rastreables casi todas en Internet, aunque citadas sin hipervínculo en la publicación original) ayuda a ubicar el texto dentro del entorno de lo que Chillón (2017, p.100) califica como dicción facticia documental.

Según Chillón (2017, p.99)

“Además de veraces, (...) los relatos facticios deben ser verificables: tienen que representar sucesos y cosas partiendo de lo que en ellos es posible observar y comprobar. Sea persuasiva o narrativa, una enunciación puede considerarse verificable cuando se basa en pruebas susceptibles de ser empíricamente contrastables o lógicamente inferibles, cuando no en indiscutibles evidencias”.

Es precisamente por “su veracidad intencional y, al tiempo, por su alta verificabilidad”, que *El performance nacional* clasifica, más que como una dicción facticia testimonial, como una de carácter documental (Chillón, 2017, p.100).

2- ¿Cómo aparece representada Tania Bruguera en *El performance nacional*?

Tanto el físico como el carácter de Tania Bruguera son resumidos en apenas cuatro líneas, con trazos minimalistas pero certeros. En cuanto al plano físico, el autor se limita a decir de ella que es “gruesa, piel blanca. La boca y los ojos pequeños. Una sonrisa que apenas desenfunda pero que, cuando lo hace, delata la verdadera edad juvenil de su rostro”.

En cuanto al carácter, dice que es “cerebral, pero no fría, desprovista de artificios, fiel a sus cuarenta y ocho años”. Antes, al inicio del texto, queda igualmente establecido que se trata de una mujer “con una inteligencia discreta pero filosa”, algo que también se relaciona con esa capacidad suya de “escuchar y observar con extrema atención lo que se dice y lo que pasa a su alrededor”.

Regados dentro de la narración, hay también elementos que presentan a Bruguera, de manera indirecta, como una mujer activa, persistente, propositiva, dispuesta de ejercer su ciudadanía y su rol de artista -y, por tanto, de mujer creadora y cuestionadora- ante un Estado caracterizado por su violencia ante quienes lo increpan de manera directa. Ese carácter queda retratado desde los primeros párrafos del texto, cuando Bruguera habla sobre cómo recibió la noticia del repentino restablecimiento de relaciones diplomáticas entre Cuba y Estados Unidos, y los cuestionamientos e inquietudes políticas que dicho restablecimiento produjo en ella:

“—A mí me entró mucha ansiedad, miedo, esperanza, todo al mismo tiempo —dice—. Es una cosa que te separa el presente y el pasado. Y te preguntas: “¿ahora qué me toca hacer?, ¿qué puedo hacer con lo que estoy sintiendo?” Porque algo así también significa que cada cual tiene un rol nuevo, es como una redistribución de los contenidos, las antiguas metáforas adquieren otro sentido, todo se recontextualiza”.

Asimismo, el texto traza su hoja de ruta dentro del ámbito cultural y académico, una hoja de ruta que cubre sus años de estudiante en La Habana, su rol como profesora dentro y fuera de Cuba, y la labranza de una “poderosa carrera internacional y merecida fama de artista incómoda” que aborda temas tan variados como los derechos de los migrantes y la violencia fronteriza en México.

Este recuento, calzado con el criterio positivo de dos importantes intelectuales como lo son Rafael Rojas -ensayista e historiador cubano- y Pablo Helguera, director de los Programas Académicos para Adultos del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York, legitima el recorrido de una artista cuyo trabajo comenzará a ser objeto de ataques de todo tipo -incluidos algunos provenientes de la institución cultural cubana, que en tanto tal debería representarla- durante el tiempo sobre el cual se asoma el texto.

Por un lado, Rojas es citado diciendo que

“Entre los años 80 y 90, una generación de artistas plásticos renovó la vida cultural cubana. Una generación que, en medio de la pertenencia al bloque soviético, estaba al tanto de las corrientes más rupturistas del

arte occidental e intentaba asimilarlas y adaptarlas al contexto cubano. Una de las artistas emblemáticas de ese tránsito es Tania Bruguera”.

Helguera, por su parte, legitima la agudeza y complejidad del arte de Bruguera cuando afirma que

“En la segunda década del siglo veintiuno, es imposible pensar en una acción artística relevante que no sea en algún momento mediatizada - o, incluso, en la que el proceso de mediatización no sea parte de la obra en sí. La obra de Tania es justo aquello -una campaña, y todo lo que ocurra o no ocurra dentro de ella es parte de la obra. No es de sorprender por ello que el Estado [cubano] haya caído dentro de ella como se cae dentro de un hoyo negro”.

Sin embargo, el texto no se limita a presentar puntos de vista favorables a la artista. Consciente del hito (política y cultural) que representa el performance que ocupa la mayor parte de la narración, el autor abre el diapasón de criterios para que sea justamente la diversidad de miradas la que ayude a entender no solo la complejidad y la sutileza del contexto en el cual se desarrolla la historia, sino también la propia subjetividad de Bruguera, quien, más allá de su probada calidad artística y voluntad política, también es sujeto de aciertos y errores.

Así, el autor rescata párrafos escritos por Raúl Capote, ex-agente de la Seguridad del Estado devenido bloguero oficialista, quien presenta a Bruguera y otros disidentes como personas que “no buscan la paz, ni la libertad de expresión, buscan generar enfrentamientos, provocar confusión, desorden, en momentos en que la derecha de Miami tiembla ante el fin de su hegemonía del terror”.

También incluye fragmentos de una entrevista concedida a un diario oficialista por Rubén del Valle, Presidente del Consejo Nacional de Artes Plásticas (CNAP), quien da su versión de los hechos y afirma que, ante la solicitud de autorización de Bruguera para realizar su performance en la Plaza de la Revolución, un espacio por demás público, le “parecía imprescindible (...) encontrar una solución colegiada, constructiva, de posibles alternativas a su necesidad indagadora pero despejada de un contexto de segura manipulación desde la política”.

Ubicados en las antípodas políticas de Bruguera, lo dicho por ambas fuentes (Capote y del Valle) da cuenta de cómo el poder (simula que) interpreta -y a la vez quiere hacer interpretar a través de sus voceros, canales e instituciones- la acción artística de Bruguera: bien como una acción plegada a intereses políticos contrarios a los de los dirigentes y seguidores del régimen, bien como una acción que, al parecer no consciente de su propia significación, necesita ser “despejada [por medio del aparato institucional] de un contexto de segura manipulación desde la política”.

No obstante, el texto tampoco limita el diapasón de voces a un juego de contrariedades políticas e ideológicas. En cambio, incluye los cuestionamientos que le hace Lázaro Saavedra, Premio Nacional de Artes Plásticas, a Bruguera a partir de las pretensiones de su performance. Lejos de tener un anclaje ideológico, los señalamientos de Saavedra se mueven directamente sobre el terreno de la eficacia del arte como agente o motor de cambios sociopolíticos.

“Si en un lado de la balanza ponemos algún modesto aporte de YTE (Yo También Exijo, plataforma creada por Bruguera como antesala de su performance) a la lucha de los derechos civiles en Cuba y del otro a YTE en sí, tenemos más de provocación con YTE de Tania Bruguera que algún logro o avance en materia de derechos civiles que no sea el hecho archiconocido, confirmado y repetido una y otra vez: el gobierno no acepta abrir los micrófonos y que se escuchen todas las voces.”

El rescate de los criterios de Saavedra, quien es citado afirmando que Bruguera “fracasó” con su performance, también le permite al autor indagar sobre “el empoderamiento curricular en un proyecto que debe ser todo desprendimiento”. Este fragmento de Saavedra define su punto:

“Como sucedió con El Susurro de Tatlin en el 2009, Tania se irá de Cuba con otro “gol” para su currículum artístico, con miles de anécdotas, será criticada y también celebrada por su osadía y valentía en redes sociales reales y digitales, algún que otro crítico o curador la incluirá oportunamente en textos sobre arte contemporáneo, curadurías, etc. En este país quedarán miles de cubanos luchando por los derechos civiles,

y como siempre desde fuera habrá cientos o miles empujándolos: el que empuja no se da golpes”.

Sobre este aspecto, Celecia (2017, p.32) recuerda que

“No necesariamente las voces disidentes con mayor presencia en lo público internacional son las que de aquellos opositores con mayor o mejor trabajo dentro de la isla, pero ciertamente unos más que otros han logrado capitalizar su imagen con ayuda de agentes externos”.

Por supuesto, el texto incluye también la visión personal de Bruguera respecto al impacto de su obra, así como la de Clara Asiastarán, crítica de arte, curadora y miembro de YTE, quien realza la significación de su propuesta performática.

Justamente es la variedad de puntos de vista uno de los elementos fundamentales que dota de sentido crítico a *El performance nacional*. Lejos de ser un perfil complaciente con la figura de una disidente cubana, el texto logra equilibrar el sentimiento de respeto por una artista comprometida con el arte político que deja en evidencia los múltiples registros de represión que maneja el régimen cubano, pero sin dejar de mostrar a la vez las lagunas o zonas grises de su arte y, sobre todo, de cuestionar -sin llegar nunca a una respuesta concreta- su verdadero éxito -tan dado por seguro internacionalmente- dentro del contexto cubano.

Así cierra el texto:

“En determinadas coyunturas, el Estado cubano ha terminado permitiendo un arte medianamente crítico, pero con muy poca resonancia social. Autoriza, en cierta medida, que lo evidencien o que coqueteen con la evidencia, pero no que lo transformen. ¿Quedó Tania constreñida dentro de esos márgenes o ha logrado transgredirlos?”

Hay algo en todo esto que es como la sonrisa del gato de Cheshire”.

3- ¿Cómo aparece representada Tania Bruguera en términos de su práctica artística?

En *El Performance Nacional*, la obra de Tania Bruguera, y por tanto su condición como artista, juega un rol tan central como el de su experiencia política de vida.

El texto gira en torno a una obra específica, en este caso un performance alusivo a la cuestión de la falta de libertad de expresión en Cuba. Sin llegar a ningún tipo de conclusión, sino más bien lo contrario, es decir, entendiendo la obra como una interrogante que puede tener múltiples respuestas, el autor analiza, con la ayuda de fuentes con un mayor grado de especialización en temas artísticos, no solo la cuestión estética del performance, sino también su volatilidad política.

La primera cuestión está relacionada con el hecho de que el performance de Bruguera alrededor del cual gira el texto nunca llega a realizarse. Sin embargo, aquí la no-realización viene a ser justamente la realización: en el momento en que la artista y la obra son secuestradas, queda demostrado el problema de la falta de libertad de expresión en el país, justamente lo que la artista buscaba dejar en evidencia. En cierto sentido, la obra es su propio preámbulo.

El autor analiza esta propiedad líquida del performance, no tan fácil de rastrear en otros formatos artísticos, a través de voces especializadas. El objetivo: explicar con puntualidad los entresijos estéticos y políticos de una obra compleja y maleable. Así, rescata los criterios de Pablo Helguera, Director de los Programas Académicos para Adultos en el MoMA, cuando dice que

“El performance, de hecho, no fue aquello que no ocurrió en la Plaza de la Revolución, sino el episodio de histeria y prepotencia de las autoridades cubanas”.

Sin embargo, es en la cuestión política que rodea al arte contemporáneo donde más se detiene el autor. No solo se dedica a analizar los usos políticos que le dio cada actor social al performance de Bruguera:

“Hay quien le señala haberse dejado secuestrar el performance por la disidencia política del país, grupos de activismo que no demoran en aliarse y solidarizarse, pero cuya alianza y solidaridad, debido a la infatigable represión a la que son

sometidos por las fuerzas del orden y los aparatos ideológicos del poder, tensan aún más el ambiente”

No obstante, el autor se interesa en profundizar en lo que deberían ser los móviles del arte, así como en la relación entre este y el sistema de compensación política y curricular que gira a su alrededor, del que ni Tania Bruguera ni su obra escapan. Para ello, rescata el criterio del artista plástico Lázaro Saavedra, quien cataloga el intento de performance de Bruguera más en términos de “provocación” que de “logro”, puesto que en realidad no hace sino demostrar un hecho “archiconocido, confirmado y repetido una y otra vez: el gobierno no acepta abrir los micrófonos y que se escuchen todas las voces”.

En ese sentido, el autor reflexiona:

“Ese es justamente uno de los puntos que algunos entendidos, de haber podido expresarse en un marco menos drástico, sin detenciones ni atropellos, habrían tocado: el tema del arte político que trabaja con la sociedad pero se recompensa fuera de ella, el empoderamiento curricular en un proyecto que debe ser todo desprendimiento. De haber llevado a cabo la obra dentro de un museo, dicen, Tania podía haber puesto en jaque a los dirigentes de la cultura. Pero fuera del museo, por una parte, mantuvo intocado el ámbito de la cultura, no lo removió, y, por la otra, la obra fue insustancial desde el punto de vista político: tuvo escasa recepción pública”.

Por último, el autor cuestiona, por un lado, la intención de Bruguera de abrir un micrófono solo para voces disidentes y no para “todas las voces”, lo que en palabras de Saavedra hubiera sido no solo más difícil y retador para una creadora, sino que le habría dado la posibilidad de crear una verdadera “zona temporalmente autónoma (TAZ)”.

Por otro, cuestiona la eficacia política de un arte que no puede trascender realmente los límites que el poder le ha trazado de antemano:

“En determinadas coyunturas, el Estado cubano ha terminado permitiendo un arte medianamente crítico, pero con muy poca resonancia social. Autoriza, en cierta medida, que lo evidencien o que coqueteen con la evidencia, pero no que lo transformen. ¿Quedó Tania constreñida dentro de esos márgenes o ha logrado transgredirlos?”

4- ¿Cómo aparecen representados los mecanismos de sujeción en *El performance nacional*?

Entre otras cosas, *El performance nacional* muestra los mecanismos de sujeción que el Estado cubano ejerce sobre Tania Bruguera, fundamentalmente, cuando esta intenta reeditar su performance *El susurro de Tatlin* en la Plaza de la Revolución, esto a pocos días de anunciado el restablecimiento de relaciones diplomáticas con Estados Unidos; unas relaciones cuyas tensiones anteriores, que duraron más de cincuenta años, originaron y sedimentaron buena parte de la política (represiva) y el discurso nacional.

En medio de este contexto, Bruguera anuncia su intención de reeditar en la Plaza de la Revolución de La Habana *El susurro de Tatlin*, presentado anteriormente en la Bienal de La Habana de 2009 y que consistía en otorgar un minuto a personas del público para que hicieran uso del micrófono y expresaran sus deseos o puntos de vistas, cualesquiera fueran, salvo llamados a la violencia. Sin embargo, como recuerda Rojas (2015), “el gobierno cubano entendió la obra como el principio de una ‘primavera árabe’ o de una gran manifestación de descontento popular”.

A partir de entonces, el Estado comienza a ejercer lo que Foucault (2002, p.10) define como economía del castigo, categoría relacionada con esa otra economía más amplia que es la economía política del cuerpo. Sobre esta dice Foucault (2002, p.26):

“incluso si [los sistemas punitivos] no apelan a castigos violentos o sangrientos, incluso cuando utilizan los métodos ‘suaves’ que encierran o corrigen, siempre es del cuerpo del que se trata -del cuerpo y de sus fuerzas, de su utilidad y de su docilidad, de su distribución y de su sumisión”.

En el caso específico de Bruguera, y como queda recogido en *El performance nacional*, el castigo por su propuesta de reeditar un performance como *El susurro de Tatlin* en la Plaza de la Revolución a solo unos días de informado el restablecimiento de relaciones diplomáticas con Estados Unidos toma la forma inicial de artículos propagandísticos publicados en blogs, revistas y medios de prensa oficiales, todos al servicio del Partido Comunista de Cuba; artículos que, según el texto, “comienzan a desacreditar a Tania, vendiéndola como un peón al servicio de intereses anexionistas o desestabilizadores”.

Uno de esos blogs, escrito por un antiguo agente de la Seguridad del Estado, republicado por revistas oficialistas y rescatado -un fragmento- en el texto que se analiza, llega a decir de ella que Bruguera forma parte de un grupo -de disidentes- que

“buscan generar enfrentamientos, provocar confusión, desorden, en momentos en que la derecha fascista de Miami tiembla ante el fin de su hegemonía del terror, el tiempo corre contra ellos y el gran negocio de la guerra contra Cuba se les viene abajo”.

No hay que olvidar que, en el caso de Cuba, el Partido Comunista ha ejercido durante décadas una regulación institucional directa sobre el entorno de los medios de comunicación (Somohano, 2013, p.148). A través de la reproducción de su discurso, los medios han terminado convirtiéndose, también, en reproductores de mecanismos disciplinarios que buscan la conformación de “multiplicidades ordenadas” (Foucault, 2002, p.136) y útiles al poder.

En el caso de los disidentes, esto se traduce en una “constante deslegitimación que se da desde lo factual, lo discursivo y lo simbólico, [deslegitimación que] provoca la exclusión social de los disidentes e influye en su desconexión con otros sectores de la sociedad civil” (Celecia, 2017, p.30). Como recuerda Foucault (2002, p.195): “las disciplinas masivas y compactas se descomponen en procedimientos flexibles de control, que se pueden transferir y adaptar”.

La posterior declaración del Consejo Nacional de las Artes Plásticas (CNAP), que cataloga de “pretendido performance” la obra de Bruguera y la acusa de alimentar la manipulación de los “medios difusores de la contrarrevolución”, también puede ser

entendido como una prolongación de ese tipo de este tipo de disciplinas descompuestas.

Cuando Bruguera llega a Cuba, además, la policía política “comienza a filmarla desde la entrada y a rastrear cada uno de sus pasos. La campaña en su contra aumenta”. A continuación, se da un hecho que, si bien no es específico del caso de la artista, sí retrata contundentemente la manera en que el régimen cubano ha desarticulado las posibilidades de subjetivación de su ciudadanía. Dice el texto:

“[Tania] Visita varios lugares, la Policía Municipal, la Policía Nacional, les pregunta a varios oficiales sobre los permisos correspondientes para realizar su obra y ninguno sabe responder. Hay un vacío legal que queda descubierto”.

Que las propias autoridades policiales de un país no conozcan cuáles son los trámites necesarios para realizar un acto en un lugar público -como lo es en este caso la Plaza de la Revolución-, detalla a la perfección cuán avasalladoramente el régimen ha logrado extirpar de la sociedad la propia idea de una acción pública que no provenga de él mismo y, con esto, normalizar un control totalitario, sin competencia ni contrapeso. Y es que, como recuerda Damián J. Fernández (2003, p.601), en Cuba “la capacidad de acción que concede la ciudadanía les ha sido arrebatada a los habitantes”.

Hay un pasaje muy revelador de Foucault (2002, p.201) que ayuda a entender en detalle la lógica detrás de este tipo de fenómenos:

“(…) lo propio de las disciplinas es que intentan definir respecto de las multiplicidades una táctica de poder que responde a tres criterios: hacer el ejercicio del poder lo menos costoso posible (económicamente, por el escaso gasto que acarrea; políticamente por su discreción, su poca exteriorización, su relativa invisibilidad, la escasa resistencia que suscita), hacer que los efectos de este poder social alcancen su máximo de intensidad y se extienda lo más lejos posible, sin fracaso ni laguna; ligar en fin este crecimiento ‘económico’ del poder y el rendimiento de los aparatos en el interior de los cuales se ejerce (ya sean los aparatos

pedagógicos, militares, industriales, médicos), en suma aumentar a la vez la docilidad y la utilidad de todos los elementos del sistema”.

Más adelante, en una reunión con Rubén del Valle, presidente del Consejo Nacional de Artes Plásticas (CNAP), este le propone a Bruguera espacios alternativos para su obra (para despejarla de un contexto de “segura manipulación desde la política”, declarará luego en entrevista a un medio oficial). Cuando están a punto de pactar -no sin previa negociación por parte de Bruguera- el cambio de la Plaza de la Revolución por el más discreto Museo Nacional de Bellas Artes, así el límite de noventa minutos de duración máximo, el funcionario le recuerda que la entidad (estatal, vale recordar) se arroga el derecho de admisión, lo que provoca el rechazo de Bruguera, para quien se trata de una evidente estrategia para anular el impacto de su performance.

En *Vigilar y castigar*, Foucault (2002, p.127) menciona que son justamente pequeños y sutiles ardidés como estos “los que han provocado la mutación del régimen punitivo en el umbral de la época contemporánea”.

“Se está lo más lejos posible de aquellas formas de sujeción que no pedían al cuerpo otra cosa que signos o productos, formas de expresión o el resultado del trabajo. La reglamentación impuesta por el poder es al mismo tiempo la ley de construcción de la operación. Y así aparece este carácter del poder disciplinario: tiene menos una función de extracción que de síntesis, menos de extorsión del producto que de vínculo coercitivo con el aparato de producción” (Foucault, 2002, pp.141-142).

Justo hacia el final del texto, el autor recuerda que, “en determinadas coyunturas, el Estado cubano ha terminado permitiendo un arte medianamente crítico, pero con muy poca resonancia social. Autoriza, en cierta medida, que lo evidencien o que coqueteen con la evidencia, pero no que lo transformen”.

Eso, que es justamente lo que pretendía hacer el Estado cubano a través de Del Valle con el performance de Bruguera: permitirlo en un espacio reducido para “demostrar” (inter)nacionalmente su cuestionado respeto a la libertad artística mientras aseguraba a la vez la anulación de su impacto, es también una forma de sujeción. Solo basta

recordar una vez más a Foucault (2002, p.26) cuando decía que “el cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido”.

Durante los días y meses siguientes, Bruguera es vigilada directamente por agentes de la Seguridad del Estado, incomunicada por la única empresa (estatal) de telecomunicaciones del país, detenida en una celda, desprovista de su pasaporte, acusada de desacato y de incitación al desorden público, interrogada más de treinta veces y soltada en medio de un régimen interminable de citaciones policiales e interrogatorios que no termina hasta agosto de 2015, cuando finalmente abandona el país.

Sobre esto, dos ideas concretas de Foucault que muestran la sofisticación del poder para legitimar sus intereses -y castigar/desgastar a quienes los contradigan- en un contexto internacional marcado por el avance de los derechos ciudadanos.

Por un lado, la idea de que “el castigo ha pasado de un arte de las sensaciones insoportables a una economía de los derechos suspendidos” (Foucault, 2002, p.13), queda demostrada, en este texto, en la incomunicación telefónica y celular en la que el régimen cubano deja a Bruguera durante los días previos a la realización de su performance. No era necesario, al menos al principio, apresarla: bastaba con cortarle cualquier vía de comunicación para anularla y mantenerla controlada. Algo similar sucede con el retiro de su pasaporte.

Por el otro, la certeza de que “el derecho de castigar ha sido trasladado de la venganza del soberano a la defensa de la sociedad” (Foucault, 2002, p.84). Aunque las constituciones cubanas han refrendado el derecho ciudadano a participar en la administración del Estado, a gozar de igualdad frente a la ley y a ejercer sus libertades civiles, en la práctica estos derechos son hechos respetar sólo hasta el punto en que no vayan en contra de la consolidación de la revolución y el sistema socialista (Fernández, 2004, p.593), cuyo núcleo fundamentalmente se ha mantenido casi inamovible durante seis décadas bajo el control de los hermanos Fidel y Raúl Castro.

Tampoco hay que olvidar que, como afirma Haroldo Dilla (2010, p.16), “en el campo de la oposición política organizada el gobierno cubano ha preferido -y lo seguirá

haciendo- pagar el precio del descrédito internacional a evitar pagar un precio interno mucho mayor”.

Casi antes de cerrar este epígrafe, una observación sobre un pasaje aparentemente intrascendente del texto, pero que encierra en sí la sutil magnitud de la sujeción estatal. Dice el autor, en referencia al lugar, el día y la hora en que se suponía que se desarrollaría el performance -aunque desde horas antes ya Bruguera se encontraba detenida e incomunicada:

“A las tres de la tarde, la Plaza de la Revolución es el ojo del huracán, un sitio en calma absoluta, casi bucólico. Nadie creería que esto, que es nada, es el centro de algo tan turbulento. El contraste es tragicómico. Hay prensa extranjera acreditada, algunas cámaras montadas en trípodes, y los imponentes símbolos de siempre: el monumento y la estatua de José Martí, la silueta del Che Guevara incrustada en la pared frontal del Consejo de Estado, la silueta de Camilo Cienfuegos sobre el fondo del Ministerio de Comunicaciones, la Biblioteca y el Teatro Nacional.

Hay además decenas de curiosos repartidos en grupillos, esperando la llegada de Tania, vigilando cada uno de las bocacalles, intentando dilucidar, por la vestimenta, quién es un agente infiltrado y quién no. Por la Avenida Boyeros pasan autos y ómnibus con la misma rigurosa normalidad de siempre. Una hora después, los presentes se empiezan a marchar de a poco”.

Este pasaje, que juega explícitamente con una idea anterior que reza: “la maquinaria kafkiana [del Estado] ha echado a andar”, da cuenta de aquello a lo que se refería Foucault (2002, p.26) cuando decía que “este sometimiento (...) puede ser calculado, organizado, técnicamente reflexivo, puede ser sutil, sin hacer uso ni de las armas ni del terror, y sin embargo permanecer dentro del orden físico”.

5- ¿Cómo aparecen representados los mecanismos de subjetivación en *El performance nacional*?

Según Foucault (1988, p.7), las luchas contra la sujeción, es decir, contra formas de subjetividad y de sumisión, se vuelven cada día más importantes. Para él, el objetivo principal de estas luchas no es

“atacar tal o cual institución de poder, o grupo, o élite, o clase, sino más bien una técnica, una forma de poder. Esta forma de poder se ejerce sobre la vida cotidiana inmediata que clasifica a los individuos en categorías, los designa por su propia individualidad, los ata a su propia identidad, les impone una ley de verdad que deben reconocer y que los otros deben reconocer en ellos. Es una forma de poder que transforma a los individuos en sujetos”.

Las luchas contra la sujeción están estrechamente vinculadas al fenómeno de la subjetivación. Según Tassin (2012, p.41), “la subjetivación designa los procedimientos por los que un individuo se apropia de sí, se transforma él mismo en sujeto de sus propias prácticas; en pocas palabras, asume sus actos y se configura en una perspectiva ética”.

En el caso de *El performance nacional*, la subjetivación es palpable desde los primeros párrafos, cuando el autor reconstruye, a través de la entrevista, el momento en que Bruguera supo que, tras año y medio de negociaciones secretas, Cuba y Estados Unidos acababan de restablecer relaciones diplomáticas. Toda el discurso y la lógica política bajo la cual se formaron y rigieron generaciones de cubanos caían de repente en un punto muerto.

“—A mí me entró mucha ansiedad, miedo, esperanza, todo al mismo tiempo —dice—. Es una cosa que te separa el presente y el pasado. Y te preguntas: ‘¿ahora qué me toca hacer?, ¿qué puedo hacer con lo que estoy sintiendo?’ Porque algo así también significa que cada cual tiene un rol nuevo, es como una redistribución de los contenidos, las antiguas metáforas adquieren otro sentido, todo se recontextualiza”.

En un país donde el gobierno no suele ser interpelado de manera directa, Bruguera decide lanzar una plataforma artística que sirva de vehículo a la sociedad civil cubana para exigirle al poder lo que crea conveniente. En este sentido, recordemos que, más allá de que la subjetivación foucaultiana apunta a la producción de un sujeto que se

tiene a sí mismo en cuanto sujeto ético de su propia existencia, esta también implica una interacción, el establecimiento de un vínculo con el otro. Se trata, en suma, de un movimiento de resistencia a la normalización, de una instancia de resignificación y reapropiación, tanto material como simbólica (Vommaro en Piedrahita, Díaz & Vommaro, 2012, p.64).

El siguiente fragmento de diálogo muestra en acción esa resistencia a la normalización mencionada anteriormente:

“–¿Por qué decides actuar?

–El presidente de Cuba simplemente nos informa. Él ordena las nuevas resoluciones, no sabemos por cuáles presiones o intenciones, porque en Cuba no hay transparencia institucional. Y un presidente tiene el deber de navegar con su pueblo un proceso político, que es también un proceso emocional. Me parece tan violento decir que no se puede hacer algo como decir que ahora tienes que hacerlo, y más cuando las personas que autorizan son las mismas que antes prohibieron, sin reconocer en el proceso su responsabilidad”.

El hecho de que su propuesta de abrir un micrófono en un espacio público, simple desde su concepción, haya obligado al poder a poner en marcha sus sistemas punitivos, confirma que

“la cultura no ilustra las tensiones sociales como si estas fueran el referente preconstruido que la obra debe pasivamente reflejar. Lo que hacen las prácticas artístico-culturales es desmontar y reformular activamente tensiones y antagonismos a través de figuras de lenguajes que intervienen la discursividad social redistribuyendo sus signos cambiados en nuevas constelaciones múltiples y fluctuantes. Es entonces cuando estas prácticas artístico-culturales burlan el afán de totalización unificante de la ideología” (Richard, 1994, p.87).

En su ensayo *El sujeto y el poder*, Foucault (1988, p.11), recuerda algo que sostiene la apuesta de Bruguera por un tipo de arte dirigido a empoderar la ciudadanía a partir de la normalización del cuestionamiento del ejercicio de la política:

“Tenemos que imaginar y construir lo que podríamos ser para librarnos de este tipo de ‘doble atadura’ política, que consiste en la simultánea individualización y totalización de las estructuras del poder moderno. (...) el problema político, ético, social y filosófico de nuestros días no consiste en tratar de liberar al individuo del Estado, y de las instituciones del Estado, sino liberarnos del Estado y del tipo de individualización vinculada con él. Debemos fomentar nuevas formas de subjetividad mediante el rechazo del tipo de individualidad que se nos ha impuesto durante varios siglos”.

Por supuesto, como Vommaro (en Piedrahita, Díaz & Vommaro, 2012, p.64), creemos que la construcción de subjetividades se produce en proceso, en movimiento. En el caso de Bruguera, este proceso de subjetivación es rastreable en el texto hasta su primera juventud, cuando decidió suprimir la letra final de su apellido paterno.

No se trata de un gesto fortuito. Su padre, Miguel Brugueras, fue miembro de la clandestinidad contra la dictadura de Fulgencio Batista y, posteriormente, un prestigioso diplomático, además de hombre de confianza del alto mando de la Revolución, del que ni siquiera su familia sabía a qué se dedicaba en sus viajes por el mundo.

La supresión de la “s” final del apellido paterno es reconocida dentro del propio texto como “su primer acto de ruptura política”. Lo que se intenta romper aquí no es, al menos hasta donde da a entender el texto, el nexo con el padre, sino más bien el nexo con el padre-figura-política. Pudiera tratarse del inicio de ese “proceso de desidentificación o de desclasificación” con el que Rancière (s/f, p.3) se refiere a la subjetivación.

Más adelante, ya de vuelta en el tiempo que ocupa al texto, Bruguera comienza a entender la injusticia como un fenómeno que siempre encuentra su camino hacia el

objeto del cuerpo. Sucede cuando, después de varios días incomunicada, el régimen decide apresarla, vestirla con el uniforme de prisionera común y encerrarla con una supuesta agente que constantemente le pregunta cuestiones sobre los disidentes.

En *Vigilar y castigar*, Foucault (2002, p.26) llama siempre la atención sobre el hecho de que “el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos”.

“–En ese momento –dice Tania– aprendí que la injusticia tiene una manifestación física no es un mero concepto. Dejé de comer, no porque fuera valiente, sino porque creía que era injusto lo que me estaban haciendo y esa era la única manera de comunicarlo”.

“El sujeto que se subjetiva”, recuerda Tallin (2012, p.41), “no es el sujeto sometido; es, al contrario, el sujeto que se forma a sí mismo en sus prácticas y usos de sí. El horizonte que se tiene a la vista es el de una verdad de sí, una higiene de sí y una autocomprensión que no se dan como forma de sometimiento, de sujeción o de vasallaje, pero que tampoco participan en lo que sería una conquista de sí en cuanto sujeto libre, en cuanto soberanía. De lo que se trata es de reapropiarse de sí mismo a través de lo que se es en un tejido de relaciones consigo, con los otros, con el mundo”.

Esta reapropiación de sí misma es la que lleva a Bruguera, meses después del momento álgido en torno a su performance, cuando todavía está atravesando el entramado policial y legal con que el régimen castiga su rebeldía artística, a escribir (y, más que a escribir, a reconocerse desde una nueva subjetividad):

“Por cuatro meses he mirado a los ojos del poder y he resistido su mirada, entrando en un viaje en el que he tenido acceso a otra Cuba, una Cuba reservada para los que reclaman sus derechos a la libre expresión. Hoy estoy en una Cuba que no verán los turistas, ni tendrán acceso a ella los hombres de negocio cuando calculen los riesgos de

su inversión en la Isla, ni serán testigo de ella los artistas que vengan a la Bienal de La Habana porque estarán a salvo en la burbuja del mundo del arte.”

En el viaje del texto, Bruguera termina convirtiendo una obra que no debería haber durado más de unas pocas horas en el Instituto de Artivismo Hannah Arendt, un ente que, desde el arte, la cultura y el activismo, busca la educación cívica de la sociedad civil cubana y su puesta en funcionamiento dentro de la esfera pública. Como recuerda Pablo Vommaro (en Piedrahita, Díaz y Vommaro, 2012, p.68), “participar de lo común en tanto sujeto también es una práctica subjetivante”.

Análisis de *Luis Manuel Otero Alcántara: Retrato de un kamikaze feliz*

Luis Manuel Otero Alcántara: Retrato de un kamikaze feliz es una entrevista perfilada de casi 40 mil caracteres publicada por la revista cubana independiente *YucaByte* el 9 de noviembre de 2019.

Su autor es Darío Alemán Cañizares, graduado de Periodismo en 2018 por la Universidad de La Habana. Alemán es reportero de medios independientes cubanos como *El Estornudo* y *YucaByte*, aunque también ha escrito en publicaciones extranjeras como *El País* y la *Revista de la Universidad de México*.

En *Retrato de un kamikaze feliz*, Alemán aborda la figura de Luis Manuel Otero Alcántara, un joven artista cubano de formación autodidacta convertido en activista político. Alcántara llegó al arte a través de la artesanía. Como miembro de la Asociación de Artesanos y Artistas de Cuba, participó en varias exposiciones colectivas y personales dentro de Cuba hasta su ruptura con las instituciones oficiales.

En 2016, Otero Alcántara creó el Museo de la Disidencia en Cuba. En 2018, fue co-organizador de la Bienal 00, creada como alternativa a la Bienal de La Habana, y fundador del Movimiento San Isidro, uno de los movimientos de activismo político más influyentes de los últimos años en Cuba. Desde entonces, Otero Alcántara ha apostado por el performance y el artivismo (arte + activismo) como medios artísticos de expresión.

Si bien no es un artista de academia, Otero Alcántara ha recibido varios reconocimientos internacionales. En 2018 ganó el Premio a la Libertad de Expresión que otorga la organización Index of Censorship (Inglaterra). En 2021, ya encarcelado por participar en las protestas populares del 11 de julio (11J), la revista *Time* (EEUU) lo incluyó dentro de su lista de cien personas más influyentes del mundo. Ese mismo año recibió el Premio al Coraje de la Fundación Oxi Day (EEUU). Actualmente, Otero Alcántara permanece en prisión.

Retrato de un kamikaze feliz es una entrevista perfilada que abarca la vida de Otero Alcántara desde su niñez hasta 2019, cuando ya se ha convertido en una figura relevante dentro del ámbito cultural y político cubano. El texto, que está escrito en tercera persona, está dividido en diez secciones que siguen un orden cronológico y

alternan escenas reconstruidas a través de entrevistas con el protagonista con bloques reflexivos del autor.

El texto arranca con una reflexión del autor acerca de la complejidad y versatilidad del personaje Otero Alcántara. En la segunda sección, el autor narra a través de pequeñas escenas la niñez y la adolescencia de Otero Alcántara, marcadas por las carencias económicas y su descubrimiento del tallado de la madera, con la que aprendió a hacerse sus propios juguetes y, más adelante, a ganarse la vida como artesano de souvenirs y productos religiosos.

La tercera sección narra brevemente su paso por una escuela de atletismo. La cuarta va del fin de su carrera como atleta tras una sanción, a su relación con su tío Enix Berrío, profesor de Historia de la Filosofía en la Universidad de La Habana, y Nicolás Alayo, artista plástico y tallerista de barrio. La influencia de ambos hizo que Otero Alcántara comenzara a acercarse más seriamente al arte. La sección termina cuando el protagonista es rechazado para entrar a la Escuela de Artes San Alejandro debido a su edad.

La quinta sección narra los años siguientes, marcados por la muerte del padre, una carrera en Cultura Física para evitar el servicio militar y su crecimiento como artista. En esta sección, Otero Alcántara deja de ser un artesano para comenzar el camino del artista, incluyendo un par de exposiciones personales, ya con una perspectiva política, que llegan a ser referenciadas en medios culturales.

La sexta sección transcurre entre una fecha no definida (2012-2014) y 2016. Durante este lapso, Otero Alcántara comienza a experimentar con piezas desmontables que expone en la calle, acude a charlas de Tania Bruguera y hace sus primeras performances. En 2016 crea el Museo de la Disidencia en Cuba, que hace saltar las alarmas de la Seguridad del Estado. La reconstrucción del primero de estos interrogatorios es la escena que sirve de base a esta sección.

La siguiente sección muestra a un Otero Alcántara que va creciendo dentro del arte contestatario. Aquí comienza a relacionarse con artistas críticos, piensa y organiza la Bienal 00 como una alternativa a la Bienal de La Habana y experimenta las primeras amenazas y detenciones políticas que buscan acallar su trabajo artístico.

La octava sección reconstruye un nuevo interrogatorio político a Otero Alcántara. Este ocurrió en 2018, cuando el protagonista y otros artistas críticos denunciaron el Decreto-Ley 349, que buscaba ilegalizar el arte que no funcionara dentro de los márgenes aprobados por el Partido Comunista de Cuba. La sección termina con la declaración del Ministerio de Cultura de que el Decreto-Ley no será puesto en vigor.

La novena sección narra muy brevemente una estancia del protagonista en Francia, marcada por su deseo de poder exponer su trabajo en galerías cubanas. La décima y última sección repasa varias de sus vivencias entre 2018 y 2019, cuando sufre varias detenciones debido al carácter cada vez más político y subversivo de su obra. La sección incluye fragmentos de entrevista de Otero Alcántara sobre la prisión y su visión sobre la realidad del pueblo cubano.

1- ¿Qué fuentes utiliza el autor para construir la historia de Luis Manuel Otero Alcántara en *Retrato de un kamikaze feliz*?

“Retrato de un kamikaze feliz” es un perfil donde solo participa directamente una voz: la del entrevistado, Luis Manuel Otero Alcántara. Si bien no es incorrecta la ausencia de otras voces que permitan contrastar o matizar la versión que da Otero Alcántara de sí, que el perfil se restrinja únicamente a su percepción de los hechos incluye al menos una gran limitante. Y es que, como bien señala Judith Butler en *Dar cuenta de sí. Violencia ética y responsabilidad*, cuando un sujeto da cuenta de sí mismo, “las palabras nunca expresan o contienen plenamente ese yo viviente” (Butler, 2009, p.55).

Lo anterior está relacionado con dos cuestiones fundamentales. Primero, con el hecho de que la estructura narrativa de ese dar-cuenta-de-sí termina condicionada por la estructura de interpelación que rige el diálogo (Butler, 2009, p.59). Segundo, con el despliegue, en el momento de dar cuenta de sí, de un “yo” narrativo que termina superponiendo su subjetividad presente sobre el “yo” cuyo pasado interesa contar. De tal manera que:

“El ‘yo’ narrativo se suma efectivamente a la historia cada vez que intenta hablar, pues ese ‘yo’ aparece una vez más como perspectiva narrativa, y ese añadido no puede relatarse de manera cabal en el

momento en que proporciona el ancla de perspectiva para el relato en cuestión” (Butler, 2009, p.60)

Claro que el testimonio único de Otero Alcántara no es razón suficiente para desdeñar los hechos narrados en el texto. Aunque estos estuviesen modelados a partir de distintas voces o puntos de vista, aún su construcción quedaría incompleta. A fin de cuentas, como bien apunta Albert Chillón (2017, p.98), los llamados “hechos” son

“complejos dialécticos de acción y discurso, entramados argumentales y argumentativos que prestan sentido a los acaeceres rudos. De ahí que tiendan a mostrarse refractarios a cualquier reduccionismo de carácter positivista; de ahí que sean constructos sociales y no simples cosas; y de ahí también que, en el mejor de los casos, ofrezcan vertientes que es posible observar, interpretar y a veces medir desde mudables perspectivas”.

Debido al carácter mediático del protagonista y a la condición semi-testimonial del escrito, podríamos ubicar a *Retrato de un kamikaze feliz* como un texto que fluctúa entre lo que Chillón calificaría dicción facticia documental y dicción facticia testimonial, entendiendo primeramente por facción un tipo de enunciado donde “la refiguración es disciplinada por una imaginación que debe respetar exigencias referenciales” (Chillón, 2017, p.97)

Según Chillón, (2017, p.100), la dicción facticia documental se caracteriza por “su veracidad intencional y, al tiempo, por su alta verificabilidad”. Es, fundamentalmente, el tipo de dicción que puede encontrarse en la segunda mitad del texto, aquella que narra tanto la evolución artística de Otero Alcántara a partir de 2012 como algunas de las experiencias y consecuencias políticas que sufre por el carácter disidente de su obra.

En cuanto a lo verificable, varios de los hechos incluidos en la narración remiten a textos noticiosos aparecidos generalmente en medios independientes cubanos, entre ellos *14ymedio*, *CiberCuba*, *ADN* y la propia revista *YucaByte*, donde se publicó el perfil. Solo uno de estos hipervínculos redirige al lector a una publicación oficial –la versión digital de la revista *Caimán Barbudo*, donde se publicó una reseña sobre la primera exhibición de Otero Alcántara, ocurrida en 2012, cuando aún no pasaba de

ser un artista emergente miembro de una asociación cultural perteneciente al entramado oficial.

Que la mayoría de los hipervínculos redirijan a medios independientes cubanos responde a dos hechos: 1- que, salvo en coyunturas específicas, los medios oficiales mantienen una capa de silencio sobre la realidad del universo disidente (a la que ya pertenece Otero Alcántara en el tiempo del texto) y 2- que son justamente los medios independientes los que se han encargado de visibilizar la realidad de aquellos sectores –políticos, sociales, económicos, artísticos o de otra índole- usualmente marginados, censurados o perseguidos por el Estado.

Sin embargo, *Retrato de un kamikaze feliz* también incluye narraciones, escenificaciones y diálogos imposibles de verificar, bien porque responden a las etapas de niñez y adolescencia de Otero Alcántara –y como tal no tienen reflejo en medio o canal de comunicación alguno-, bien porque giran alrededor de su relación y experiencia con el Departamento de la Seguridad del Estado (DSE): la policía política cubana.

En esos fragmentos, el texto sufre un corrimiento hacia lo que Chillón entiende como dicción facticia testimonial (2017, p.100), “caracterizada por su veracidad intencional y, al tiempo, por su escasa o problemática verificabilidad”.

– Luis Manuel, yo no puedo creer que el decreto ese sea motivo de tanto escándalo –le dice la Teniente Coronel Kenia en la sala de interrogatorios.

– Kenia, nosotros entregamos cartas, pedimos hablar, hicimos todo lo que legalmente se puede hacer ya. ¿Ustedes no se dan cuenta de que hay hasta artistas oficiales pronunciándose? Mira, esto del 349 es algo personal. Con esto ‘me fui por los pies’. Conmigo es hasta el final.

La anterior es una recreación no verificable del pasado basada en un testimonio que incluye el testimonio de otras personas que no ha sido entrevistada, una licencia narrativa propia de la ficción facticia testimonial. No hay, salvo quizás para los propios oficiales del DSE, registro alguno que permita comprobar si existió tal diálogo entre

Otero Alcántara y la Teniente Coronel Kenia, o si se desarrolló en los términos planteados por el entrevistado.

No obstante, Chillón (2017, p.99) recuerda que esa “verificabilidad incompleta” no tiene necesariamente por qué despertar sospechas de falsedad. Primero, porque no todo hecho es verificable. Segundo, porque “las evidencias y las pruebas apenas alcanzan a cubrir, la mayor de las veces, un fragmento de lo que debe saberse para conferir sentido a la historia”. Como sostiene Chiappe (2010, p.11), “se trata de proponer un acercamiento a la realidad, en la que el autor traza un itinerario, consciente de que cualquier opción que elija será siempre una versión de los hechos”.

Por otra parte, los diálogos y escenificaciones del texto que pueden ser entendidos como dicciones facticias testimoniales no incluyen referencias a hechos que hayan tenido un peso directo o específico en el curso de los acontecimientos. Antes bien, son utilizados para potenciar esa “veracidad intencional” a la que hace referencia Chillón en su conceptualización.

En este caso, dicha intencionalidad responde, en ocasiones, a una finalidad ornamental, como puede ser la ampliación del abanico de voces y registros presentes en el texto. Ejemplo de ello es cuando el autor introduce las voces del padre, el tío o el mentor artístico de Otero Alcántara. Por ejemplo:

“– Tú ahora te quejas de que no tienes un par de Adidas, pero llegará el día en que tengas miles de Adidas –le dice (el padre), y Luis Manuel piensa en negros famosos y en cómo sacar provecho de sus piernas largas”.

O bien:

“– Como deportista... ummmm... puede ser. Pero como escultor serás letal –le dijeron Enix y Nicolás, o eso recuerda el Luisma que le dijeron Enix y Nicolás”.

En otras, como aquella del interrogatorio señalada anteriormente, estaría dirigida a escenificar determinadas vivencias de Otero Alcántara, con el objetivo de volver más realista y vivencial la narración y de reafirmar ciertas emociones (Ahmed, 2004).

2- ¿Cómo aparece representado Luis Manuel Otero Alcántara en *Retrato de un kamikaze feliz*?

El protagonista es presentado como un personaje complejo y polifacético. Así lo introduce el autor apenas en el segundo párrafo:

“Un retrato del Luisma –como le llaman sus amigos- tendría que ser, por lo menos, como aquellos que hizo Warhol de Marilyn Monroe: varios rostros, el mismo rostro, pero con diferentes colores. Dentro de Luis Manuel conviven muchos otros Luis Manuel, muy distintos entre sí aunque unidos por el hilo fino de una historia: el relato de un outsider”.

Lo primero que llama la atención de esta presentación es el uso que hace del diminutivo “Luisma”, que no es fortuito. Aunque la mayoría de las veces el texto reconoce al entrevistado como “Luis Manuel” o “Luis Manuel Otero”, en casi una veintena de ocasiones el autor lo nombra Luisma, que es “como le llaman sus amigos”, según queda recogido en el propio texto. Esta cercanía o afinidad con el protagonista es igualmente identificable en las frases y calificativos que el texto utiliza para describir su personalidad: “un travieso iconoclasta”, “genuino”, “espontáneo”, “un peso pluma en constante pugilato contra los pesos pesados del poder totalitario”.

Físicamente, Otero Alcántara es presentado a partir de su cabello afro, su boca grande y sus extremidades largas. También, como un hombre con mirada de “alegre encabronado” y una “expresión épica e indiferente, de ‘lo asumo sin miedo’ y ‘me importa una pinga’ a la vez”. Pero también –siguiendo con esa idea inicial del retrato *warholiano*- como alguien dueño de

“un estilo *fashion*, desenfadado, que acepta lo mismo un traje con lentejuelas que una flor adornando su cabeza o unas uñas pintadas de rosa chillón”.

Aunque el gran retrato de Otero Alcántara no termina aquí –faltan todavía otras versiones igual de dispares de su personalidad-, sí puede comenzar a entreverse, apenas en dos párrafos iniciales, el porqué de su caracterización como un *outsider*, noción que no irá sino sedimentándose hasta el final.

La adopción por parte de Otero Alcántara de ese estilo “*fashion*” al que hace referencia el autor (traje de lentejuelas, flor en la cabeza, uñas pintadas), que, en medio de un contexto sociocultural machista como el cubano podría entenderse como una naturalización despreocupada de poses y estéticas asociadas directamente a los universos femenino, trans o gay, es uno de los ejes principales a partir de los cuales examinar su condición de outsider o disidente.

Al inicio del texto, cuando el autor narra la infancia de Otero Alcántara, establece una especie de contradicción entre su gusto natural por los dibujos animados –que nos hablaría de una actitud tranquila, incluso casera- y la necesidad de adoptar ciertas normas de convivencia –cuando no de supervivencia-, imprescindibles para ser aceptado, admitido, en contextos violentos y marginales como el de Atarés, el barrio pobre donde creció el protagonista.

“(…) Nada de eso ha impedido, sin embargo, que él aprenda las leyes básicas de su entorno: leyes salvajes donde la apariencia de tipo duro lo es todo y una pelea nunca, pero nunca, debe evitarse. No importa si el contrincante es mayor o más fuerte, ni siquiera que sean varios, la norma indica enfrentarse a golpes antes de ser sometido por un abusador. Algo de ese espíritu quedará en él, mezclado con el gesticular propio de los ‘guapos’ y el léxico desenfadado y ordinario del bajo mundo habanero”.

Parte de ese “léxico” al que hace referencia el autor queda perfectamente plasmado a lo largo de la entrevista. Más tarde, por ejemplo, en una escena en la que habla de las dificultades que debió enfrentar para salir adelante en el entorno artístico, dice:

“Era de pinga y de ‘a pinga’ hice que me conocieran”.

En otra, mientras habla del entramado burocrático y el dogmatismo que bloquean el desarrollo de iniciativas privadas surgidas fuera del paraguas del Estado, dice:

“Imagina que Steve Jobs y Bill Gates estuviesen creando sus cosas en Cuba. (...) Se hubiesen ido pa’ la pinga de aquí”.

En Cuba, el vocablo “pinga” es reconocido como una palabra ofensiva, marginal. Pese a ser ampliamente utilizada en diferentes registros, situaciones y contextos, suele ser

proscrita del universo mediático e institucional, salvo algunas excepciones mayormente literarias y cinematográficas. La naturalidad con que Otero Alcántara la utiliza pudiera ser leída en diferentes sentidos.

Por un lado, pudiera hablarnos de alguien que se asume, presenta y representa abiertamente como un sujeto –artístico, político- profundamente enraizado en la lógica popular y marginal –marginal en el sentido de “en los márgenes de”- de la sociedad cubana.

Por otro –y esto sería más bien una prolongación de la hipótesis anterior- podría hablarnos de una estrategia de Otero Alcántara, más o menos consciente, para normalizar o al menos volver reconocible el discurso marginal dentro del coro de voces mediáticas cubanas, esto en un contexto donde las voces marginales –en cualquiera de sus dos acepciones: sujetos o discursos- son usualmente rechazadas, denigradas o, de plano, censuradas por filtros culturales e ideológicos.

En cualquier caso, el uso abierto de este tipo de expresiones por parte de Otero Alcántara nos recuerda que, como plantea Butler (2009, p.35),

“los propios términos que utilizamos para dar cuenta, y de los que nos valemos para volvernos inteligibles para nosotros mismos y para los otros, no son obra nuestra. Tienen un carácter social y establecen normas sociales, un ámbito de falta de libertad y de posibilidad de sustitución dentro del cual se cuentan nuestras historias “singulares”.

Este léxico, que lo conecta automáticamente con la experiencia de lo que podríamos llamar “la Cuba profunda”, se traduce en Otero Alcántara en uno de los tantos elementos que van a conformar su sensibilidad sui géneris. No por pintarse las uñas, ponerse una flor en la cabeza o vestirse como una bailarina de cabaret, deja de pertenecer al universo violento y machista de los barrios bajos cubanos. Pero tampoco deja de ser un hombre marcado por una determinada sensibilidad artística y estética por expresarse con un lenguaje entendido como vulgar.

En cambio, Otero Alcántara parece convertirse en una encrucijada. Vindica un tipo de identidad sociocultural que ni rechaza ni se limita, sino que es capaz de expandirse para mezclar en sí la esencia de mundos muy diversos, aparentemente opuestos,

usualmente separados, pero no por ello realmente desconectados. En este sentido, Otero Alcántara es presentado como un ejemplo de esa relación centrífuga que puede darse al interior del sujeto entre lo popular, lo político y lo artístico.

A los sub-retratos de hombre de barrio y hombre *fashion*, el autor añade otros dos, que tendrán sus respectivos pesos dentro de la trama general. Primero, el Otero Alcántara hambriento de fama y reconocimiento artístico. Segundo, el sujeto eminentemente político que es el centro de una pugna entre mecanismos de sujeción estatal y de subjetivación.

“Hay imágenes de él, muchas. Le gusta posar para las redes sociales, casi siempre risueño, y estas son las más. Están esas otras, posadas también aunque algo serio, con la circunspección que se espera de un artista aclamado y las facciones responsables de un *superstar* que deja entrever cierta picardía inevitable de creerse tal cosa. Porque sí, el Luisma siempre ha soñado con ser un *superstar*, ya fuese como Michael Jackson o como Sartre, lo importante es ser famoso. Y, por último, existen aquellas instantáneas más borrosas y desenfocadas, a veces fotogramas de videos donde comparte escena con personajes anónimos y uniformados policías que lo sujetan mientras él, resistiéndose, aparece con los ojos bien abiertos y las venas del cuello hinchadas por un grito.

Finalmente, el texto menciona una cuestión que no deja de ser interesante:

“Engrosó por accidente las filas de la izquierda moderna pluralista, esa que abandonó el despotismo de la vieja trinchera de la lucha de clases y se fue a pelear por las minorías sociales y la utopía aterrizada de la libertad”.

El fragmento anterior complejiza la cuestión cubana en torno a la izquierda. En *Marcos de guerra*, Butler (2010, p.49), plantea que los marcos a través de los cuales concebimos la izquierda “necesitan ser reformulados a la luz de las nuevas formas de violencia estatal, especialmente las que tratan de suspender los condicionamientos

jurídicos en nombre de la soberanía o se inventan sistemas cuasi jurídicos en nombre de la seguridad nacional”.

Algunas de estas “nuevas formas de violencia estatal” son visibles en Cuba, donde la izquierda de Otero Alcántara es rechazada, censurada e incluso perseguida debido a su cuestionamiento de la línea política oficial.

3- ¿Cómo aparece representado Luis Manuel Otero Alcántara en términos de su práctica artística?

Retrato de un kamikaze feliz es un texto de corte biográfico sobre la figura de Luis Manuel Otero Alcántara. La narración hace un recorrido panorámico por las diferentes etapas de su vida, haciendo énfasis en aquellas que han tenido un mayor impacto sobre su evolución política y artística. Esta intención de síntesis biográfica hace que el análisis propiamente artístico de su obra pase a un plano casi inexistente.

Hay pasajes en los que el autor enfoca su atención sobre determinados gestos o intereses artísticos palpables en la obra del protagonista.

“Trabaja como un conspirador inquieto, ideando lo que él llama sus “tallitas nuevas” cada vez que encuentra un nicho temático sagrado de este país. Es un travieso iconoclasta y su filosofía va de crear para romper, de desacralizar lo encumbrado”.

O bien en este fragmento de diálogo:

“—¿Por qué te detuvieron la última vez?— le preguntan

—*Por la carrera de la bandera. Esa es mi línea en estos días, cuestionarme esa cosa que es sagrada y que el régimen gusta escudarse tras su simbolismo. En un totalitarismo nacionalista como este, los concepto de Patria y Bandera están más que gastados*”.

O bien en este otro fragmento testimonial:

“Yo trato de tener mi buena vida. Pero no puedo ser como otros artistas pretenden. Eso de jugar con la cadena y no con el mono, eso de moverse en una zona de confort donde el atrevimiento del arte sea superficial y sin tocarle las narices al poder para que les dejen tener y hacer de todo, ¡eso conmigo no va!”.

Sin embargo, ninguna de esas ideas es analizada o cuestionada a profundidad dentro del texto. Aquí, el arte es más un vehículo narrativo a partir del cual acercarnos a la experiencia de vida del artista, que un centro de interés en sí. Lo importante es la caracterización del protagonista, una idea bien condensada en este fragmento:

“Siempre quise ser un superstar, me gusta el reconocimiento, la fama. Eso siempre lo he dicho. No lo escondo. Si tú llegas al Cerro, donde nací, y enseñas a La Mona Lisa, todos la van a reconocer, incluso, puede que te digan que la pintó Da Vinci. Pero si les enseñas el autorretrato de Da Vinci nadie te va a decir quién es. Yo no quiero que me pase eso. Yo quiero que asocien mi obra conmigo, que sepan quién soy.

4- ¿Cómo aparecen representados los mecanismos de sujeción en *Un kamikaze feliz*?

Los mecanismos de sujeción presentes en el texto podrían resumirse inicialmente en la siguiente frase:

*“Luis Manuel Otero Alcántara, el *outsider*, el prohibido, el proscrito de las instituciones culturales cubanas, el asiduo visitante de los calabozos y las salas de interrogación de los órganos de la Seguridad del Estado (...).”.*

La primera escena donde se observa el funcionamiento de los mecanismos de sujeción lo hace en partida doble. Esta se produce después de que Otero Alcántara ha realizado varias performances cargadas con cierto grado de crítica. Sin embargo, es la creación del Museo de la Disidencia de Cuba, una plataforma online que propone un debate en torno a la noción de disidencia y equipara la figura de Fidel Castro con

la de otros notables disidentes cubanos, algunos de ellos emplazados por la historia oficial.

Debido a esto, el presidente de la Junta Directiva de la Asociación Cubana de Artesanos y Artistas (ACAA) le solicita una entrevista privada en su oficina.

“Presiente que Dámaso le echará una de sus refriegas para él, nuevamente, hacer como que no escuchó nada y seguir por la línea de trabajo que lleva desde un tiempo a la fecha. Pregunta por la oficina del presidente. Le indican que pase. Entra. Mira a su alrededor y ni sombra de Dámaso. En su lugar, dos hombres le miran de frente con cara de llevar esperando mucho rato.

– *¿Luis Manuel Otero Alcántara?* –preguntan.

Él afirma.

– *Somos de la Seguridad del Estado y queremos hablar contigo...*”.

En *Los orígenes del totalitarismo*, Arendt (1998, p.350) explica que, una vez en el poder, el totalitarismo “desarrolla una verdadera Policía Secreta como núcleo de su Gobierno y del poder”. El caso cubano no es la excepción. Según Chaguaceda y Torrealba (2018, p.219), este puede ser incluido en la familia de los regímenes totalitarios especialmente durante sus dos primeras décadas.

Lo que empezó en 1959 como un nacionalismo revolucionario pasó a convertirse rápidamente en un régimen de tipo soviético, caracterizado en este caso por la creación de un partido único, el control ideológico de la cultura, la educación y los medios de comunicación; la neutralización de la oposición y la suplantación de la sociedad civil republicana. Esto, sumado a la creciente concentración del poder en un reducido grupo de personas –con Fidel Castro a la cabeza-, la adopción de la ideología de Estado y el perfeccionamiento del control a través de la movilización social y la policía política, terminaron por conformar el perfil totalitario del régimen cubano (Chaguaceda & Torrealba, 2018, pp.218-219).

Aunque el crecimiento de la burocracia, el mercado, la institucionalización y los espacios de pluralismo sociocultural registrados durante las últimas décadas permiten hablar hoy de régimen posttotalitario, Chaguaceda y Torrealba (2018, pp.220-222) advierten que este no ha abandonado rasgos clásicos del totalitarismo, entre ellos la persistencia de mecanismos de control asociados a la vigilancia masiva, la cooptación variable y la represión puntual.

Aunque la “refriega” de Dámaso no llega a suceder nunca, su mención es suficiente para asomarnos a la primera de las formas de sujeción presentes en este fragmento, relacionada con el control ideológico de las instituciones culturales y la reproducción, por parte de estas, de la ideología de Estado.

En mayor o menor medida, la política cultural cubana ha estado supeditada durante décadas a la idea castrista de que “dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución nada”, una noción que, además de abrir la puerta al proceso de estatización de la cultura, adquirió tintes cada vez más dogmáticos con la posterior soviétización de la sociedad cubana. Si bien estos tintes comenzaron a diluirse a partir de la década de los ochenta, aún siguen estando presentes dentro del campo de la cultura.

No muy diferente a como sucedía en Chile durante la dictadura de Augusto Pinochet (Richard, 1994, p.57), en Cuba se ha perseguido, desde la década de los sesenta, tanto la política (la acción) como lo político (el discurso), entendidos como manifestaciones de desorden que transgreden el encuadre normativo de verdades autofundadas como únicas y definitivas. Esto se ha concebido no sólo a partir de la práctica sistemática de la censura y la imposición de la autocensura, sino también a través de la conformación de un amplio complejo de instituciones culturales, asociadas todas al Estado, que controlan la vida artística del país.

Así, como mismo podría haber hecho Dámaso, el resto de dirigentes culturales del país tienen la potestad de llamar la atención a los artistas cuando sus obras comienzan a salirse de los estrechos márgenes de permisividad institucional. Ello implica también la capacidad de censurarlos y de vetarles el acceso a los escenarios públicos, regidos todos por el Estado.

En ese sentido, las instituciones culturales cubanas, en tanto dependientes del Estado, podrían entenderse como un mecanismo más de la disciplina institucional cubana, entendiendo en este caso por disciplina esos “métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad” (Foucault, 2006, p.141).

No hay que olvidar que:

“Mientras que por una parte se multiplican los establecimientos de disciplina, sus mecanismos tienen cierta tendencia a desintitucionalizarse, a salir de las fortalezas cerradas en que funcionaban y a circular en estado libre; las disciplinas masivas y compactas se descomponen en procedimientos flexibles de control, que se pueden transferir y adaptar” (Foucault, 2006, p.214).

Es, también, lo que la presencia de dos agentes de la Seguridad del Estado en una institución cultural confirma. Siguiendo la lógica de Foucault (2006, pp.180-182) cuando explica la organización de la enseñanza elemental en las primeras escuelas parroquiales europeas del siglo XVIII –donde comienza a forjarse lo que luego podremos llamar “disciplinas”-, hoy podríamos ubicar a los agentes de la policía política cubana dentro del “orden de la vigilancia”.

Dicho orden estaba conformado entonces por varios perfiles: los observadores, los admonitores, los visitantes, los intendentes. Desde posiciones y objetivos diferentes, cada uno de estos perfiles mantenía una vigilancia jerarquizada, continua y funcional al dispositivo que la incluía. Es, en esencia, lo que hacen los agentes de la Seguridad del Estado.

En *Vigilar y Castigar*, Foucault (2006, p.33) recuerda que el sometimiento del cuerpo, su sujeción, no sólo se consolida a través de los instrumentos de la violencia y la ideología:

“(…) puede muy bien ser directo, físico, emplear la fuerza contra la fuerza, obrar elementos materiales, y a pesar de todo esto no ser violento; puede ser calculado, organizado, técnicamente reflexivo; puede ser sutil, sin hacer uso ni de las armas ni del terror, y sin embargo permanecer dentro del orden físico. Es decir, que puede existir una saber del cuerpo que no es exactamente la ciencia de su funcionamiento y un dominio de sus fuerzas que es más que la capacidad de vencerlas”.

Nosotros no queremos perderte. Queremos tenerte del lado de acá, pero no te corras más para allá”, le dice uno de ellos”.

En efecto: esta frase de los agentes de la Seguridad del Estado puede ser interpretada como una forma “sutil” de sujeción, en este caso una amenaza implícita que busca amedrentarlo. En este sentido, vale la pena recordar que, según dijera el propio Foucault en otra ocasión, una relación de poder “no actúa de manera inmediata sobre los otros, sino que actúa sobre sus acciones: una acción sobre la acción, sobre acciones eventuales o actuales, presentes o futuras” (1988, p.14). Su objetivo es “conducir conductas”, “arreglar probabilidades (Foucault, 1988, p.15), de ahí que la violencia no sea más que uno de sus posibles instrumentos o resultados.

“(…) opera sobre el campo de posibilidad o se inscribe en el comportamiento de los sujetos actuantes: incita, induce, seduce, facilita o dificulta, amplía o limita, vuelve más o menos probable; de manera extrema, constriñe o prohíbe de modo absoluto” (Foucault, 1988, p.15).

A lo largo del texto pueden encontrarse varias modalidades de sujeción no violentas aplicadas por el poder cubano contra Otero Alcántara, siempre para impedir sus acciones artísticas. Primero, fue privado de exponer en galerías cubanas. Luego, mientras preparaba la Bienal 00, un evento para artistas cubanos y extranjeros que planeaba desarrollar completamente al margen de las instituciones culturales, recibió llamadas de intimidación, sufrió decomisos logísticos, sus colaboradores fueron encerrados en calabozos y también él. En este caso

“El cuerpo se encuentra aquí en situación de instrumento o de intermediario, si se interviene sobre él encerrándolo o haciéndolo trabajar, es para privar al individuo de una libertad considerada a la vez como un derecho y un bien. El cuerpo, según esta penalidad, queda prendido en un sistema de coacción y de privación, de obligaciones y de prohibiciones. El sufrimiento físico, el dolor del cuerpo mismo, no son ya los elementos constitutivos de la pena. El castigo ha pasado de un arte de las sensaciones insoportables a una economía de los derechos suspendidos” (Foucault, 2006, p.18).

5- ¿Cómo aparecen representados los mecanismos de subjetivación en *Un kamikaze feliz*?

Además de considerarla una relación consigo mismo, Foucault (1996) entendía la subjetivación como el establecimiento de un vínculo con el otro, un establecimiento que tiene como base una acción de desplazamiento, de movimiento, y durante la cual se deviene sujeto. En este sentido, la subjetivación debe ser entendida como un proceso situado de resistencia a la dominación y a la normalización/homogenización, una instancia de resignificación, de reapropiación material y subjetiva que se produce en un territorio y en un momento singular.

“El arte no son negritas culonas ni negritos bombones. Tienes que abrir tu cabeza a otras cosas”.

Es una frase sobre la que el texto apenas se detiene, pero que evidentemente surte un efecto inmediato en la subjetividad de Otero Alcántara, e incluso en la propia narrativa del texto. Por un lado, y de manera evidente, el artista deja de hacer estatuillas de ferias de suvenir para aparecerse poco después con otras dos muy diferentes:

“un negro atado con cadenas y otro con el rostro agónico de un santo en pleno martirio”.

Por otro lado, el texto mismo experimenta un cambio de color político. En este sentido, resulta útil dividir el texto en dos partes. La primera transcurre generalmente a través de descripciones y narraciones relativas a la niñez y la adolescencia de Otero

Alcántara, marcadas por la narrativa de la precaridad en tanto “condición políticamente inducida en la que ciertas poblaciones adolecen de falta de redes de apoyo sociales y económicas y están diferencialmente más expuestas a los daños, la violencia y la muerte” (Butler, 2010, p.46).

La segunda parte, que es la que comienza a mostrarse a partir de la frase de Nicolás Alayo, pasará a ocuparse en lo delante del crecimiento y el corrimiento artístico de Otero Alcántara hacia un arte performático cada vez más disidente, con todas las consecuencias que un movimiento de esa índole trae aparejado en un contexto post-totalitario como el cubano. En este sentido también podemos hablar de precaridad, que según Butler (2010, p.47), “también caracteriza una condición políticamente inducida de la precariedad, que se maximiza para las poblaciones expuestas a la violencia estatal arbitraria que, a menudo, no tienen otra opción que la de apelar al Estado mismo contra el que necesitan protección”.

En efecto: más que la aparición de un todavía incipiente discurso político que no hará sino agudizarse con el tiempo, lo que verdaderamente marca el cambio de las “negritas culonas” y los “negritos bombones” por “un negro atado con cadenas” y otro “con el rostro agónico de un santo en pleno martirio” es el despertar, en Otero Alcántara, de lo que Adorno definiría como el problema de la moral, a saber, “*the divergence between the universal interest and the particular interest, the interests of the particular individuals*” (2000, p.19).

Como bien apunta Butler (2009, p.17), “el contexto no es exterior a la problemática: condiciona la forma que esta adoptará. En ese aspecto, las cuestiones que caracterizan a la indagación moral son formuladas o modeladas por las condiciones históricas que las originan”.

Aunque el discurso oficial suele afirmar que el racismo fue superado en Cuba gracias a las políticas socio-económicas implementadas en el país a partir del triunfo revolucionario de 1959, lo cierto es que la población negra y mestiza, así como los territorios empobrecidos, están entre los más desfavorecidos del país, fundamentalmente desde la crisis económica de los años noventa (Torres, 2020). El contexto de Otero Alcántara, cuyo epicentro se encuentra en los barrios pobres de La Habana, supone una intersección de estos dos grupos sociales.

La frase de Nicolás Alayo (“El arte no son negritas culonas ni negritos bombones. Tienes que abrir tu cabeza a otras cosas”), parece ubicar a Otero Alcántara en el centro de dos encrucijadas superpuestas y profundamente relacionadas entre sí.

La primera sería la cuestión benjaminiana relativa al posicionamiento del sujeto ante la (dis)continuidad de la historia, donde asumir un discurso continuista equivaldría a reivindicar la historia de los opresores y uno de discontinuidad la de los oprimidos, esa “sucesión inconclusa de fragmentos sueltos desamarrados por los cortes de sentido y que erran sin la garantía de una conexión segura ni de un final certero” (Richard, 1994, p.26).

La segunda giraría en torno a la relación entre el *ethos* y el sujeto moral. Es en el centro de esta última –aunque también de la primera- donde se juega el problema de la moral y la emergencia del “yo”, cuya historia es también la de su relación con las normas éticas y los marcos morales dentro de los cuales se circunscribe (Butler, 2009, p.18).

Según Butler (2009, p.14), “las cuestiones morales sólo surgen cuando el *ethos* colectivo ha perdido autoridad”. Esta pérdida se concreta cuando las pretensiones de colectividad y universalidad abstracta planteadas en él resultan no ser colectivas ni universales, al menos en el sentido de que esa universalidad no es sensible a la particularidad cultural ni se reformula a sí misma en respuesta a las condiciones sociales y culturales que incluye dentro de su campo de aplicación.

Es entonces cuando “lo universal no solo diverge de lo particular: esa divergencia misma es lo que el individuo llega a experimentar, lo que para él resulta la experiencia inaugural de la moral” (Butler, 2009, p.20).

A su propia experiencia de vida, que contrasta con el *ethos* de igualdad y continuidad presentado por el discurso oficial cubano, habría que añadir la cercanía de Nicolás Alayo, artista, mentor y un viejo veterano de la guerra de Angola en quien Otero Alcántara

“(…) presiente el desencanto y la frustración de una generación que cedió a sacrificarse en los altares de un sistema demagógico”.

Según Chaguaceda y Torrealba (2018, p.222), ese “sistema demagógico” estaría conformado por un régimen –cerrado, estable, de alta capacidad- todavía en una fase temprana de la evolución posttotalitaria, en la que varios núcleos totalitarios, como el partido único, la ideología de Estado y el control político y policíaco, siguen siendo centrales en la constitución, reproducción y funcionamiento del orden político. Bajo este régimen, la movilización masiva es inhibida a partir de una mezcla de mecanismos de control social, vigilancia masiva, cooptación variable y represión puntual.

La apuesta final de Otero Alcántara por un discurso de discontinuidad es, también, por un tipo de obras donde la apuesta por el recuerdo y la interpretación permite plantear interrogantes sobre la credibilidad de los discursos de poder, “abrir el relato de la experiencia y la experiencia del relato a lecturas discontinuas y multicruzadas que denunciaran la trampa de las racionalizaciones basadas en verdades completas y en razones absolutas” (Richards, p. 26)

Esta apuesta de Otero Alcántara por un discurso de discontinuidad, esto es, crítico, no es un dato menor, puesto que su desarrollo sería también el desarrollo de su política de la verdad, la que, según Foucault, “aseguraría la desujeción del sujeto (1978).

Es precisamente la asimilación de ese “sistema demagógico” lo que lo llevará a pretender “romper con todo lo política y artísticamente correcto en su país”. En 2011, Otero Alcántara logra presentar una exposición titulada *Los héroes no pesan*. La exposición se convierte en “un juego de observaciones” donde él mira la reacción de unos veteranos de guerra mientras estos miran y se ven en las estatuillas.

En este sentido, vale recordar lo planteado por Richard (1994, p.12) cuando dice que

“El pasado es un campo de citas atravesado tanto por la continuidad (las formas de suponer o imponer una idea de sucesión) como por las discontinuidades: por los cortes que interrumpen la dependencia de esa sucesión a una cronología predeterminada. Solo hace falta que ciertos trances críticos desaten esa reformulación heterodoxa para que las memorias trabadas por la historia desaten sus nudos de temporalidades en discordia”.

Es a partir de entonces que Otero Alcántara se apropia del performance, un camino artístico que el texto reconoce como “más atrevido”.

La obra performática de Otero Alcántara rescatada en el texto está formada por *Streaper*, que consistió en un baile casi desnudo en una de las zonas de conexión WiFi de La Habana, con la que criticaba la falta de intimidad a la que debían someterse los cubanos para conectarse a Internet. Luego le siguió el Museo de la Disidencia en Cuba, un proyecto online donde “revisita el concepto original de disidencia y pone a compartir espacios a importantes disidente de la Historia de la nación, desde Fidel Castro hasta el fallecido opositor Oswaldo Payá”. Más adelante será la Bienal 00, una bienal para artistas independientes cubanos y extranjeros desarrollada al margen de las instituciones, y también está la respuesta ante el Decreto 349 de 2018, una medida que pretendía crear inspectores de cultura y que fue vista por artistas cubanos, independientes o no, como

“(…) un regreso al oscurantismo cultural de los años 70, cuando en el llamado Quinquenio Gris, fustigaron como nunca la libertad creativa, y se castigó a la intelectualidad cubana mediana y completamente alejada del canon político-cultural soviético”.

Esta respuesta al decreto 349 está conformada por un grupo de actividades cívicas, entre ellas la firma de un manifiesto que pide su derogación, una petición de reunión con el Ministro de Cultura, el envío de cartas a instituciones gubernamentales cubanas y una infructuosa protesta con excrementos frente al Capitolio, que terminó en una detención policial.

Por último, el texto hace referencia a los performances que Otero Alcántara estaba realizando durante el tiempo de las entrevistas bajo el nombre *Drapeau* (Bandera, en francés). Se trata, ya aquí, de un arte que

“(…) no ilustra las tensiones como si estas fueran el referente preconstruido que la obra debe pasivamente reflejar. Lo que hacen las prácticas artístico-culturales es desmontar y reformular activamente tensiones y antagonismos a través de figuras de lenguajes que intervienen la discursividad social redistribuyendo sus signos cambiados en nuevas constelaciones múltiples y fluctuantes. Es entonces cuando

estas prácticas artístico-culturales burlan el afán de totalización unificante de la ideología”. (Richard, 1994, p.87).

Cuestionado por el entrevistador respecto a una posible normalización en “la gente” de los castigos de prisión que recibe producto de su arte y activismo, confiesa:

“(…) no puedo ser como otros artistas pretenden. Eso de jugar con la cadena y no con el mono, eso de moverse en una zona de confort donde el atrevimiento del arte sea superficial y sin tocarle las narices al poder para que les dejen tener y hacer de todo, ¡eso conmigo no va!”.

Se trata de una posición similar a la planteada por Nelly Richard en *Insubordinación de los signos*, donde recuerda los casos de varios artistas chilenos durante la etapa de la dictadura, para quienes

“(…) haber formulado significados meramente contrarios al punto de vista del dominador sin atender contra el orden de su gramática de la significación, era mantenerse inscrito en la misma linealidad dualista de una construcción maniquea del sentido. Era invertir la simetría de lo representado, sin llegar a cuestionar su topología de la representación” (Richard, 1994, p.16)

V. CONCLUSIONES

El periodismo narrativo tiene su génesis en Cuba en las crónicas de José Martí de finales del siglo XIX. Sin embargo, esta tradición se fue diluyendo durante la segunda mitad del siglo XX y primeros años del XXI debido al control que ejerce el Partido Comunista de Cuba sobre el discurso y el funcionamiento del sistema nacional de medios. Es en la segunda década del milenio, con la llegada de Internet y la proliferación de una nueva hornada de medios independientes -con un mayor nivel de profesionalización que sus predecesores-, que el periodismo narrativo vuelve a reaparecer con fuerza dentro del contexto cubano.

La adopción del periodismo narrativo por parte de algunos nuevos medios independientes cubanos respondió también a una estrategia de subsistencia. En medio de un contexto caracterizado por la falta de acceso a la información pública y la hostilidad de los agentes políticos ante el ejercicio independiente de la prensa, el periodismo narrativo, con su foco sobre lo humano, se convirtió en una vía para equilibrar la carencia de estadísticas, fuentes expertas e institucionales, recursos técnicos e, incluso, derechos profesionales.

El Estornudo y *Yucabyte* son dos de las revistas independientes cubanas que han apostado (en diferente medida) por el periodismo narrativo. La primera, surgida en 2016, es “una revista independiente de periodismo narrativo, hecha desde dentro de Cuba, desde fuera de Cuba y, de paso, sobre Cuba”. En ella abundan las crónicas, los reportajes narrativos, los perfiles y las columnas de opinión. En 2017, la revista conquistó el Premio Gabo en la categoría Texto con el perfil *Historia de un paria*, de Lázaro Carrasco. En 2020, otro perfil publicado, titulado *Argelia Fellove es una dura*, de Abraham Jiménez, quedó entre los diez finalistas del mismo premio. En 2021, su director, Carlos Manuel Álvarez, ganó la XVII edición del premio Don Quijote por su reportaje *Tres niñas cubanas*.

En cuanto a *Yucabyte*, esta surgió en 2018, enfocada particularmente en temas relacionados con el desarrollo de las tecnologías de la comunicación (TICs) en Cuba. Sin embargo, la expansión de su agenda ha llevado al medio a cubrir cuestiones relacionadas con el activismo y la defensa de los derechos humanos.

Tanto *El Estornudo* como *Yucabyte* publican historias usualmente invisibilizadas por el sistema oficial de medios. Esto incluye contenidos que se aproximan a las historias (de vida) de disidentes políticos, quienes, como apunta la investigadora cubana Cossette Celecia (2017), no solo carecen de acceso a los medios oficiales de comunicación, sino que son representados en ellos desde la estigmatización y la deshumanización.

Por tal razón, quisimos explorar, a través del análisis crítico del discurso, cómo son representados dos artistas críticos contemporáneos cubanos en textos de periodismo narrativo publicados en estas revistas. Para ello escogimos un perfil sobre la artista Tania Bruguera, titulado *El performance nacional*, publicado por Carlos Manuel Álvarez en 2017 en *El Estornudo*; y *Luis Manuel Otero Alcántara: Retrato de un kamikaze feliz*, un reportaje de personalidad publicado por Darío Alemán en *Yucabyte* en 2019.

Debido a que el posicionamiento político de artistas críticos como Bruguera y Otero los lleva a desarrollar una relación compleja con el poder cubano, decidimos estudiar la representación de su subjetividad a partir de los conceptos foucaultianos de sujeción y subjetivación. Con sujeción nos referimos a la manera en que las relaciones de poder objetivizan al sujeto, fijándolo a una identidad que le es impuesta como su verdad. Con subjetivación, a la manera en que los seres humanos se producen y reconocen a sí mismos como cierto tipo de sujetos a partir de determinadas reglas, técnicas y prácticas de sí (Quintana, 2012, p.52).

Con ello como premisa, intentamos responder cinco preguntas fundamentales en cada análisis: 1- ¿Qué fuentes utiliza el autor para construir la historia del disidente?, 2- ¿Cómo aparece representado el/la protagonista?, 3- ¿Cómo aparece representado el/la protagonista en términos de su práctica artística?, 4- ¿Cómo están representados los mecanismos de sujeción en el texto? y 5- ¿Cómo están representados los mecanismos de subjetivación en el texto?

En el caso de las fuentes, encontramos que su pluralidad y variabilidad depende del género periodístico utilizado. En el caso del perfil de Bruguera, este presenta una mayor cantidad de fuentes, diferentes en cuanto a su posicionamiento respecto a la artista. Sin embargo, es de resaltar que la mayoría de las fuentes consultadas y

reproducidas son documentales, por solo una humana aparte de la propia protagonista. En el caso del reportaje de personalidad, el texto gira alrededor de una entrevista en profundidad a Otero.

Como preveía Celecia (2017), es palpable la falta de información (equilibrada) sobre los protagonistas en los medios oficiales hasta el momento de la publicación del perfil y el reportaje de personalidad, respectivamente.

En el caso de Tania Bruguera, la mayoría de las fuentes oficiales publicadas hasta 2017 donde se la menciona presentan una imagen negativa de ella. Generalmente es acusada -sin evidencias concretas- de provocación política y vinculación con agendas injerencistas internacionales (estadounidenses, fundamentalmente), algo que también coincide con lo planteado por Celecia.

En el caso de Luis Manuel Otero Alcántara, aun cuando se trata de uno de los activistas cubanos con mayor presencia en redes sociales y medios independientes cubanos al menos desde 2017, solo se le encuentra mencionado en un artículo periodístico de 2012 previo a la publicación del reportaje de personalidad analizado. Esto coincide con lo planteado por Celecia, quien ya advertía sobre el manto de silencio que el Estado cubano suele imponer sobre los disidentes como parte de su estrategia de invisibilización política del contrario.

En cuanto a la representación de Bruguera y Otero en los textos analizados, los dos textos coinciden en representarlos desde una perspectiva humana, contrario a la práctica común de los medios oficiales, quienes lo hacen desde una visión ideológica bicromática. Esto incluye el abordaje de sus ideales, puntos de vista e historias de vida, pero también un acercamiento más profundo, propio de los textos de largo aliento, a las complejidades de sus caracteres, así como a sus errores y temores.

Esto es palpable, sobre todo, en el perfil sobre Bruguera, cuyo carácter polifónico propicia el rescate de voces positivas, negativas y, en general, críticas con respecto a la protagonista, no así en el reportaje de personalidad que, como subgénero de la entrevista, tiende a centrarse más en el testimonio del entrevistado y la investigación o interpretación del autor.

No obstante, lejos de presentar a los protagonistas de manera unidimensional o apologética, ambos textos coinciden en hacerlo de manera matizada y multidimensional, esto es, representándolos como miembros de sus familias y comunidades, como profesionales, como miembros del complejo mundo de la disidencia política cubana y como individuos que se desarrollan y evolucionan en medio de una sociedad marcada por el autoritarismo.

En cuanto a la representación de los protagonistas en términos de sus prácticas artísticas, observamos dos enfoques diferentes en ambos textos. En el caso del perfil sobre Tania Bruguera, el autor construye la narración alrededor del análisis crítico de un performance específico. Esto le posibilita diseccionar la evolución del performance a partir de su propia cronología artística y política. También: establecer una mirada amplia y en ocasiones contradictoria a partir del rescate y el cuestionamiento de lo que dicen diversas voces -algunas especializadas, otras politizadas- sobre el performance de Bruguera.

En el caso del reportaje de personalidad sobre Otero Alcántara, el cuestionamiento artístico no es una prioridad. El texto se detiene por momentos en la significación o relevancia de algunas obras o performances de Otero. Sin embargo, son momentos breves marcados más por la interpretación del autor que por el interés de deconstruir y analizar la esencia de una práctica artística en específico. La narración, en cambio, se centra de manera mucho más evidente en la reconstrucción de la historia de vida del protagonista

En cuanto a los métodos de sujeción presentes en los textos, más que mostrar el desarrollo o impacto de lo que Foucault (2002) llama disciplinas, estos diseccionan la economía de los castigos que el Estado cubano pone en juego como parte de su política represiva contra las voces disidentes.

Ambos textos coinciden en la representación de fenómenos tan variados y a la vez interconectados dentro de la trama política y disidente cubana como la vigilancia, los interrogatorios, la amenaza, las detenciones, la censura, los actos de repudio y el linchamiento mediático, entre otros. Estos castigos no se limitan únicamente a cercar el cuerpo de los disidentes -y, con esto, a anular cualquier poder de convocatoria o influencia que estos puedan ejercer sobre otros. También funcionan como métodos

coercitivos y ejemplarizantes para el resto de la población, en especial para quienes rodean a los castigados.

El hecho de que los dos textos muestren fenómenos tan similares, da cuenta de un patrón regular dentro del comportamiento estatal cubano, dirigido a anular el impacto de voces disidentes. Si tenemos en cuenta que estos fenómenos son invisibilizados desde los medios oficiales, los cuales ejercen un rol leal-facilitador frente a los agentes políticos del Estado, el hecho de que sean descritos, contextualizados y denunciados por los medios independientes pone de manifiesto su intención de cumplir con el rol vigilante de la prensa.

En cuanto a los modos de subjetivación, los textos coinciden, desde la particularidad de cada uno, en mostrar procesos similares de evolución cívica y, sobre todo, de creación de espacios colectivos, dado que la subjetivación no es un fenómeno estrictamente individual, sino también relacionado con la generación de afectos. En los dos casos, se evidencia no sólo la reflexión y superación de experiencias individuales de sujeción, sino también la forma en que dichas experiencias permiten a los protagonistas construir un camino ético de sí y lograr una comprensión más abarcadora sobre la naturaleza de las relaciones objetivantes que el Estado cubano impone a la ciudadanía.

Aunque la investigación se centró en el análisis de sólo dos textos, estos dejan varios elementos a manera de conclusión. En primer lugar, que el periodismo independiente cubano se ocupa no sólo de temas y figuras invisibilizadas por la prensa oficial/estatal, sino también de reconstruir y reflexionar en torno a los mecanismos represivos del poder cubano, usualmente silenciados o manipulados para la opinión pública desde sus agencias de comunicación.

En segundo lugar, que el ejercicio de los medios independientes no pasa necesariamente por la validación programática de la labor disidente, en estos casos artística, sino que también puede estar atravesado por la reflexión y el cuestionamiento crítico en torno a sus formas de entender la realidad, estrategias y modos de proceder.

Una última conclusión, obtenida durante la revisión de bibliografía existente sobre periodismo narrativo, fundamentalmente latinoamericano, es la carencia de

investigaciones que aborden sus particularidades dentro de contextos autoritarios como el cubano. Por el contrario, suele ser estudiado como un fenómeno relacionado intrínsecamente con la transformación neoliberal de la economía y las sociedades latinoamericanas (Zimmerman, Callegaro, Lago, Quadrini y Bragazzi, 2011, pp.30-31).

Referencias

- Abello, J. (2013). *La alternativa latinoamericana*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2013/03/30/actualidad/1364661494_547517.html
- Aguilar, M. (2016). Geografías de la crónica latinoamericana. En López, A. & Moreno, F. J. (Ed), *Convergencias mediáticas y nueva narrativa latinoamericana*. CIESPAL. Quito. Recuperado de <https://ciespal.org/wp-content/uploads/2015/10/ACTAS-Periodismo-FINAL.pdf>
- Aladro-Vico, E., Jivkova-Semova, D & Bailey, O. (2018). Artivismo. Un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora. *Comunicar*. Volumen XXVI, número 57. España. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15856696001>
- Álvarez, C. M. (2018). *El peligro de leer a Tom Wolfe*. Recuperado de <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/literatura/el-peligro-leer-tom-wolfe>
- Angulo, M. (s/f). Prefacio. Mirar y contar la realidad desde el periodismo narrativo. Disponible en <https://www.periodismoypolitica.es/wp-content/uploads/2013/10/prefacio.pdf>
- Antón, H. (2016). Diez sucesos que estremecieron el arte cubano. *Hypermedia Magazine*. Recuperado de <https://www.hypermediamagazine.com/arte/artes-visuales/hector-anton-diez-sucesos-que-estremecieron-el-arte-cubano/>
- Arencibia, J. (2017). Periodismo cubano: ¿un callejón sin salida? *Estudios Latinoamericano*, Nueva Época (No. 39), 51-75. Recuperado de <http://www.journals.unam.mx/index.php/rel/article/view/58300>
- Baca Olamendi, L., Bokser-Liwerant, J., Castañeda, F., Cisneros, I. H. & Pérez Fernández del Castillo, G. (2000). *Léxico de la política*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. México D.F. Recuperado de: https://books.google.com.mx/books?hl=es&lr=&id=QK79r_mPPG8C&oi=fnd&

[pg=PA1&dq=lexico+de+la+politica&ots=Ln4yykUycl&sig=nLtQc1pHgT7C1aUCVC9au-czkdQ&redir_esc=y#v=onepage&q=lexico%20de%20la%20politica&f=false](https://es.b-ok.lat/book/1077049/d325d5)

Baloya, E. & Morris, J. A. (1993). *Conflict and change in Cuba*. UNM Press. Albuquerque. Recuperado de: <https://es.b-ok.lat/book/1077049/d325d5>

Baró, M. (2020). *Agáchate, puja y tose*. Recuperado de <https://www.revistaelestornado.com/detenciones-periodistas-cuba-policia/>

Bloch, V. (2009). Reflexiones sobre la disidencia cubana. *Análisis Político*. No.67. Bogotá. Disponible en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/45816/47340>

Bobbio, N.; Matteuci, N. & Pasquino, G. (2002). *Diccionario de política*. Siglo XXI. México, DF.

Brambila, J. A & Hughes, S. (2019). Violence against journalists. En: Vos, T. P. Hanusch, F. Dimitrakopoulou, D. Geertsema Sligh, M. y Sehl, A. (eds) (2019). *The International Encyclopedia of Journalism Studies* (pp.1-9). London. Wiley-Blackwell.

Brown, S. & Neal, J. M. (1976). *Newswriting and Reporting*, Iowa University Press, Iowa.

Bruguera, T. (2005). *La Biennale di Venezia*.

Callegaro, A. y Lago, M. C. (2012). La crónica latinoamericana: cruce entre literatura, periodismo y análisis social. *Quórum Académico Vol. 9*(No. 2), 246-262. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4117017>

Camps, S. & Pazos, L. (1996). *Así se hace periodismo: manual práctico del periodista gráfico*. Argentina: Paidós Ibérica.

Capote, R. (2014). Tania Bruguera, #Cuba y la nación que deseamos. Entrada de blog. Recuperado de <https://eladversariocubano.wordpress.com/2014/12/27/tania-bruguera-cuba-y-la-nacion-que-deseamos/>

Celecia, C. (2017). La comunicación pública de la oposición política en Cuba: indagaciones para un estado de la cuestión. *Revista de comunicación* 16(1). Recuperado de: <https://revistadecomunicacion.com/article/view/1004/970>

Clark, T.N., & Kallman, M. (2011). *e global transformation of organized groups: New roles for community service organizations, non-profits, and the new political culture*. Beijing: Ministry of Civil Affairs.

Constitución de la República de Cuba (1992). Recuperado de https://www.cubanet.org/htdocs/ref/dis/const_92.htm

Constitución de la República de Cuba (2019). Recuperado de <http://media.cubadebate.cu/wp-content/uploads/2019/01/Constitucion-Cuba-2019.pdf>

Cuban Americans for Engagement – CAFÉ (2015). Carta de Lázaro Saavedra a propósito de frustrado performance de Tania Bruguera en Cuba. Rescatado de: <https://www.facebook.com/CafeCubanAmericansForEngagement/posts/623638441091890/>

Cuba Periodistas (2015). Cuba, los disidentes y el derecho de manifestación. Recuperado de: <https://www.cubaperiodistas.cu/index.php/2015/02/cuba-los-disidentes-y-el-derecho-de-manifestacion/>

Cubarte (2016). ¿Qué disidencia? Recuperado de: <http://www.cubarte.cult.cu/periodico-cubarte/que-disidencia/>

Cubasí (2015). US-Backed Mercenaries Open Blog on Cuban Platform. Recuperado de: <https://cubasi.cu/en/news-exclusive-recommended/item/3285-us-backed-mercenaries-open-blog-on-cuban-platform>

Curbelo, J. J. (2018). *Los policías siempre preguntan lo mismo*. Recuperado de <https://www.periodismodebarrio.org/2018/11/los-policias-siempre-preguntan-lo-mismo/>

Darrigrandi, C. (2013). Crónica latinoamericana: algunos apuntes sobre su estudio. *Cuadernos de Literatura*, XVII(34), pp. 122-143. Recuperado de <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/6242>

De Armas Rodríguez, Y. (2012) Arte pirata en La Habana. Caimán Barbudo. Recuperado de: <http://www.caimanbarbudo.cu/entrevistas/2012/08/arte-pirata-en-la-habana/>

De Rosendo, B. (1997). El perfil como género periodístico. *Communication & Society*. Vol 10. No. 1. Recuperado de: <https://revistas.unav.edu/index.php/communication-and-society/article/view/35637>

Díaz, E. (s/f). *Medios emergentes en Cuba. Desafíos, amenazas y oportunidades*. Recuperado de <https://www.sembramedia.org/medios-emergentes-en-cuba/>

Díaz, E. (2018). *Cuba's emerging media: challenges, threats and opportunities*. Recuperado de <https://ijnet.org/en/story/cuba's-emerging-media-challenges-threats-and-opportunities>

Díaz-Canel, M. (2013). Discurso de Miguel Díaz-Canel Bermúdez en la clausura del IX Congreso de la UPEC. Recuperado de <http://www.cubadebate.cu/especiales/2013/08/07/discurso-de-miguel-diaz-canel-bermudez-en-la-clausura-del-ix-congreso-de-la-upec/#.Xqe3KyPPzIU>

Díaz-Canel, M. (2018). Discurso de Díaz-Canel en la clausura del X Congreso de la UPEC. Recuperado de <http://www.granma.cu/cuba/2018-07-15/discurso-de-diaz-canel-en-la-clausura-del-x-congreso-de-la-upec-15-07-2018-11-07-42>

Dilla, H. (2014). Cuba: los nuevos campos de la oposición política. *Cuadernos ARI*, Instituto Real Elcano. Recuperado de: https://www.academia.edu/8744024/La_oposicion_politica_en_Cuba_un_diagnostico

Dukalskis, A. (2017). *The Authoritarian Public Sphere. Legitimation and Autocratic Power in North Korea, Burma and China*. Routledge. New York.

El Estornudo (2019). Declaración de medios independientes cubanos. Recuperado de <https://www.revistaelestornudo.com/periodistas-ataques-prensa-cuba/>

Elizalde, R. M. (2013). El consenso de lo posible. *Enfoque*, La Habana, Unión de Periodistas de Cuba, edición extraordinaria, agosto.

Elizalde, R. M. (2014) El Consenso de lo Posible: Principios para una Política de Comunicación Social desde la Perspectiva de los Periodistas Cubanos. Tesis de Doctorado, Universidad de La Habana.

Eloy, T. (2017). Periodismo y Narración: Desafíos para el siglo XXI. Recuperado de <https://fundaciongabo.org/es/recursos/discursos/periodismo-y-narracion-desafios-para-el-siglo-xxi>

Escobar, F. y Rivera, E. (s/f). *Nuestro modo de narrar la realidad*. Recuperado de http://www.icat.una.ac.cr/suplemento_cultural/index.php/en/the-community/119-107literatura-y-musica/629-nuestro-modo-de-narrar-la-realidad-froilan-escobar-ernesto-rivera381

Eteca (2020). Internet y conectividad. Recuperado de http://www.eteca.cu/internet_conectividad/internet/#internet_empresas

Fernández, D. J. (2003). La disidencia en Cuba: entre la seducción y la normalización. *Foro Internacional*. Vol. 43. No. 3 (173), pp.591-607. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/27739199>

Fernández, J. M. (2016). La exclusión como narrativa. Apropiación de elementos narrativos en espacios de exclusión social, estudio del taller de producción cinematográfica comunitaria para jóvenes en Ciudad Juárez, México. *Tenso Diagonal*. No.02

Fernández, P.; Álvarez, C. M.; Díaz, E. y Colunga, M. A. (2017). Existe nuevo periodismo en Cuba. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=737YNIUW1io&feature=share>

Fontaine, A. & Glavin, W. (1987). *The Art of Writing Nonfiction*, Syracuse University Press, Nueva York.

Freedom House (2019). Recuperado de <https://freedomhouse.org/country/cuba/freedom-world/2019>

Foucault, M. (1988). El hombre y el poder. *Revista Mexicana de Sociología*. Vol. 50, No. 3, pp. 3-20.

Foucault, M. (1993). About the beginning of the Hermeneutics of the Self: Two Lectures at Dartmouth. *Political Theory*. Vol. 21, No. 2, pp. 198-227.

Gago, B. (2012). Discurso y susurro de una tradición. Caimán Barbudo. Recuperado de: <http://www.caimanbarbudo.cu/artes-plasticas/2012/03/discurso-susurro-tradicion/>

Gallego, J. R. (2018). Estatales, sociales o ¿(...)? Las formas de propiedad de la prensa en Cuba. *Cuba Posible* (No. 71), 127-136. Recuperado de <https://cubaposible.com/wp-content/uploads/2018/07/71-v2.pdf>

Gallego, J. R. (2020). Prensa oficial y públicos en Cuba. DEMOAMLAT. Edición No.013. Recuperado de https://www.academia.edu/42654567/Prensa_oficial_y_p%C3%BAblicos_en_Cuba?fbclid=IwAR0ODcCcY9VU7bEK9L6v6olw3GeN6RMu5luSSongAzdRh2P6AM-4rRPLpVI

Garcés, R. (2013). *Siete tesis sobre la prensa cubana*. Recuperado de <http://www.cubadebate.cu/opinion/2013/07/14/siete-tesis-sobre-la-prensa-cubana/#.Xqe1EyPPzIU>

Garcés, R. (2014). La actualización del modelo y la (des)actualización de la prensa: consensos, disensos y silencios mediáticos en torno a la Reforma cubana. OSAL. Observatorio Social de América Latina. No.36. Recuperado de <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/68/6823004/6823004.pdf>

García Luis, J. (2014). *Revolución, socialismo, periodismo. La prensa y los periodistas cubanos ante el siglo XXI*. La Habana, Editorial Pablo de la Torriente, 2da edición.

García Santamaría, S. (2018). Digital Media and the Promotion of Deliberative Debate in Cuba. *Internet Policy Observatory at the Annenberg School*. University of Pennsylvania. Recuperado de http://globalnetpolicy.org/wp-content/uploads/2018/06/Cuba-Report_final.pdf

García Santamaría, S. (2020). Periodismo alternativo cubano: Un acercamiento a la violencia indirecta en perspectiva comparada. *Persona&Sociedad*. Vol. XXXIII. No.2, pp.113-136. Recuperado de <https://personaysociedad.uahurtado.cl/index.php/ps/article/view/276/245>

Geoffray, M. L. y Chaguaceda, A. (2014). Medios de comunicación y cambios en la política de información en Cuba desde 1959. *Temas de Comunicación* (No. 29), 171-196. Recuperado de <http://revistasenlinea.saber.ucab.edu.ve/temas/index.php/temas/article/view/2244/2106>

Gianetti, C. (2004). Agente interno. El papel del artista en la sociedad de la información. *Inventario*, 10, 1-5. Madrid: AVAM. Recuperado de <https://bit.ly/2jWCuo1>

González, M. (2016). *Rap de los nagües en el calabozo de Baracoa*. Recuperado de <https://www.revistaelestornudo.com/rap-los-nagues-calabozo-baracoa/>

Grillo, F. (2012). El cuento de la realidad: No parece poco. En *La Gaceta de Cuba. ¿Periodismo + Literatura? (Dossier)*. La Habana, Cuba. Editorial Letras Cubanas.

Grillo, R. (2014). *El cuento de la realidad. (Lecciones de Periodismo Narrativo)*.

Guerra, M. J. (2008). Ética, perplejidad y disidencia. *Revista Laguna*. No.22, pp.73-78. Recuperado de:

[https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/14088/L%20 22 \(2008\) 05.pdf?sequence=1](https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/14088/L%2022%20(2008)%2005.pdf?sequence=1)

Guerriero, L. (2010). ¿Qué es el periodismo literario? *Anfibia*. Recuperado de www.revistaanfibia.com/cronica/que-es-el-periodismo-literario/

Harrington, W. (1992). *American Profiles*. University of Missouri Press, Columbia.

Harris, G. (1966). *Practical Newspaper Reporting*, Heinemann, Londres.

Havel, V. (1990). *El poder de los sin poder*. Ediciones Encuentro. Madrid. Recuperado de: <https://es.b-ok.lat/book/2159062/98d27c>

Henken, T. A. (2011). A bloggers' polemic: debating independent Cuban blogger projects in a polarized political context. Recuperado de <https://www.ascecuba.org/c/wp-content/uploads/2014/09/v21-henken.pdf>

Henken, T. A. (2017). Cuba's digital millennials: Independent Digital Media and Civil Society on the Island of the Disconnected. *Social Research*, Vol 84, No. 2, pp. 429-456. Recuperado de <https://muse.jhu.edu/article/668229/pdf>

Hidalgo, A. (1994). *Disidencia. ¿Segunda revolución cubana?* Ediciones Universal. Miami.

Hill, E. (1977). *Reporting and Writing News*. Little Brown and Co., Boston.

Hubbard, J. T. W. (1989). *Magazine Editing for Professionals*, Syracuse University Press, Nueva York.

Hyde, G. M. (2008). *Newspaper reporting and correspondence*. The Project Gutenberg. Recuperado de: <https://es.b-ok.lat/book/1496007/57a0c2>

Ionescu, G. & De Madariaga, I. (1997). *La oposición*. Espasa Calpe. Madrid.

Izaguirre, J. L. (2015). *El Proyecto Varela como hito en la historia de la disidencia cubana*. Trabajo de fin de grado en Relaciones Internacionales. Facultad de Ciencias Humanas y Sociales. Universidad Pontificia Comillas. Madrid. Disponible en:

<https://repositorio.comillas.edu/xmlui/bitstream/handle/11531/1177/TFG000904.pdf?sequence=1>

Jaramillo, D. (2012). Antología de crónica latinoamericana actual. Recuperado de <http://www.postitulooperiodismo.com.ar/blogs/v2/r2/2015/06/18/collage-sobre-la-cronica-latinoamericana-del-siglo-veintiuno-dario-jaramillo-agudelo/>

Koehn, B. (2005). *La resistencia alemana contra Hitler 1933-1945*. Alianza Editorial. Madrid.

Kramer, M. (2001). *Reglas quebrantables para periodistas literarios*. Recuperado de https://www.elmalpensante.com/articulo/2349/reglas_quebrantables_para_periodistas_literarios

Lago, M. C. & Callegaro, A. (2012). La crónica latinoamericana: cruce entre literatura, periodismo y análisis social. *Quórum Académico*. Vol. 9, No. 2, pp.246-262. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4117017>

Lemn, V., Vatter, M., Noys, B. y Chirona, G. (2012). Poder, vida y subjetivación. *Revista de Estudios Sociales* (No. 43), 166-173. Doi: <http://dx.doi.org/10.7440/res43.2012.14>

López Hidalgo, A. (2002). La 'historia de vida' periodística, un género poco usual en la prensa española. *Revista Latina de Comunicación Social*. España.

Martín Vivaldi, G. (1974). *Curso de Redacción*. Paraninfo, Madrid.

Martínez Albertos, J. L. (1993). *Curso General de Redacción Periodística*. Paraninfo, Madrid.

Martínez Heredia, F. (2010), "A los jóvenes no les gusta el teque", en *Si breve... Pasajes de la vida y la Revolución*, La Habana, Letras Cubanas.

Mellado, C. (2015). Professional roles in news content. Six dimensions of journalistic performance. *Journalism Studies*. Vol. 16, No.4, pp. 596-614. Doi: <https://doi.org/10.1080/1461670X.2014.922276>

Mesa-Lago, C. & Vidal, A. (2019). El impacto en la economía cubana de la crisis venezolana y de las políticas de Donald Trump. Real Instituto Elcano. Recuperado de http://www.mesa-lago.com/uploads/2/7/3/1/27312653/w_el-impacto-economia-cubana-crisis-venezolana-politicas-donald-trump2019.pdf

Metzler, K. (1977). *Creative Interviewing*. Prentice Hall, Nueva Jersey.

Morales, N. (2015). Secretos públicos del #YoTambiénExijo diseñado para Cuba (II). Recuperado de: <https://www.cubahora.cu/politica/secretos-publicos-del-yotambienexijo-disenado-para-cuba-ii>

Moreno, D. (2005). El arte de dibujar, con palabras, a una persona. Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI). Recuperado de: <https://fundaciongabo.org/es/recursos/relatorias/el-arte-de-dibujar-con-las-palabras-una-persona-taller-de-perfiles-con-jon-lee>

Mosquera, G. (2020). Tania Bruguera. Artivismo y represión en Cuba. Informe de un testigo presencial. *Programa Cuba*. Recuperado de <https://www.programacuba.com/tania-bruguera-artivismo-y-represi%C3%B3>

Muñoz, J. J. (1994). *Redacción Periodística*, Librería Cervantes, Salamanca.

National Endowment for Democracy (2022). Cuba 2021. Recuperado de <https://www.ned.org/region/latin-america-and-caribbean/cuba-2021/>

Natvig, A. (2019). Diverging ideals of autonomy: Non-state media in Cuba challenging a broken media monopoly. *Journal of Alternative and Community Media*, Vol.4(2). Recuperado de <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/73706/Diverging%2Bideals.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Neveu, E. (2000). *Sociología de los movimientos sociales*. Abya Yala. Quito.

Nieves, J. J. (2019). *Daño colateral: la nueva prensa cubana ante la escalada de Trump hacia Cuba*. Recuperado de http://agendapublica.elpais.com/dano-colateral-la-nueva-prensa-cubana-ante-la-escalada-de-trump-hacia-cuba/amp/?_twitter_impression=true

Olivera, D. & Torres, L. (2017). Análisis del periodismo en Cuba: el predominio del rol profesional leal-facilitador de los periodistas en el contenido de las noticias de prensa. En Oller, M. (Ed.), *Cultura(s) Periodística(s) Iberoamericana(s). La diversidad de un periodismo propio* (pp. 135-161). Tenerife: La Laguna. Recuperado de <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/catalog/resGet.php?resId=56631>

Ortega y Gasset, J. (1986). *Ideas y creencias*. Disponible en: <https://es.b-ok.lat/book/784833/645027>

Padura, L. (2012). Periodismo literario cubano: un cadáver exquisito. En *La Gaceta de Cuba. ¿Periodismo + Literatura? (Dossier)*. La Habana, Cuba. Editorial Letras Cubanas.

Parsons, T. (1964). *The social system*. Free Press Paperback. New York. Disponible en <https://es.b-ok.lat/book/2696288/61c4ab>

Patterson, H. M. (1962). *Writing and Selling Feature Articles*. Prentice Hall Inc., Nueva Jersey.

Periodismo de Barrio (2016). *Las contradicciones del periodismo cubano*. Recuperado de <https://www.periodismodebarrio.org/2016/07/las-contradicciones-del-periodismo-cubano/>

PCC (2018). Política de Comunicación Social del Estado y el Gobierno cubanos. Recuperado de https://issuu.com/periodismodebarrio/docs/politica_de_comunicacion_cubana

Presidencia de la Asociación de Artistas Plásticos de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) (2014). UNEAC: No es un performance, es una provocación política. Recuperado de: <http://www.cubadebate.cu/especiales/2014/12/30/uneac-no-es-un-performance-es-una-provocacion-politica/>

Puerta, A. (2011). El periodismo narrativo o una manera de dejar huella de una sociedad en una época. *Anagramas Vol 9*(No.18), 47-60. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/anagr/v9n18/v9n18a04.pdf>

Puyosa, I. & Chaguaceda, A. (2017). Cinco regímenes políticos en Latinoamérica, libertad de internet y mecanismos de control. *Retos*, No.14, Vol.VIII. Recuperado de <https://reunir.unir.net/bitstream/handle/123456789/6036/ingles2.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

Quintana, L. (2012). Singularización política (Arendt) o subjetivación ética (Foucault): dos formas de interrupción frente a la administración de la vida. *Revista de Estudios Sociales* (No. 43), 50-62. Doi: <http://clx.doi.org/10.7440/res43.2012.05>

Ramsey, J. E. (1994). *Feature and Magazine Article Writing*, WCB Brown and Benchmark, Dubuque.

Rancière, J. (s/f). Política, identificación y subjetivación. Recuperado de http://148.202.18.157/sitios/catedrasnacionales/material/2010a/cristina_palomar/6.pdf

Rancière, J. (2008). Los paradigmas del arte político. Recuperado de https://artepolitico.fandom.com/wiki/Los_paradigmas_del_arte_pol%C3%ADtico_Por_Jacques_Ranci%C3%A8re

Real Academia Española (2021).

Recio, M. (2013). La hora de los desconectados. Evaluación del diseño de la política de “acceso social” a Internet en Cuba en un contexto de cambios. Concurso CLACSO-Asdi 2013. Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/35156889.pdf>

Richard, N. (2010). *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Ediciones Universidad Diego Portales. Chile.

Rodríguez, M. (2019). La disyuntiva y su complejidad. En M. Oller, D. Olivera y A. Somohano (Ed.1), *En Cuba, periodismo es más (+): Transposición, redundancia y dinamismo profesional* (p.9-14). Tenerife: La Laguna.

Rojas, R. (2015). El arte político como delito común. La Razón de México. Recuperado de <https://www.razon.com.mx/columnas/el-arte-politico-como-delito-comun/>

Rosique-Cedillo, G. y Barranquero-Carretero, A. (2015). Periodismo lento (slow journalism) en la era de la inmediatez. Experiencias en Iberoamérica. *El profesional de la información* Vol. 24(No. 4), 451-462. Recuperado de https://www.researchgate.net/profile/Alejandro_Barranquero/publication/281953400_Periodismo_lento_slow_journalism_en_la_era_de_la_inmediatez_Experiencias_en_Iberoamerica/links/56cb363508aee3cee5416294/Periodismo-lento-slow-journalism-en-la-era-de-la-inmediatez-Experiencias-en-Iberoamerica.pdf

Rotker, S. (2005). *La invención de la crónica*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.

Salas, D. (2012) La revista *Cuba*: una secta. En La Gaceta de Cuba. *¿Periodismo + Literatura? (Dossier)*. La Habana, Cuba. Editorial Letras Cubanas.

Segura-Cabañero, J., & Simó-Mulet, T. (2017). Espacialidades desbordadas, en *Arte, Individuo y Sociedad*, 29, 219-234. Recuperado de <https://bit.ly/2GgBFPN>

Sexto, L. (21 de noviembre de 2011). Preguntas y respuestas [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://www.cubano1erplano.com/2011/11/por-luis-sexto-como-profesor-de-la.html>

Sexto, L. (2012). Cubanos entre letras y noticias. En La Gaceta de Cuba. *¿Periodismo + Literatura? (Dossier)*. La Habana, Cuba. Editorial Letras Cubanas.

Sheikh S. (2009). Positively trojan horses revisited journal #09. New York: eflux. Recuperado de <https://bit.ly/2IBuUgl>

Sierra, F. & López, A. (2016). Periodismo narrativo y estética de la recepción. La ruptura del canon y la nueva crónica latinoamericana. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*. 22(2). Pp.915-934. Recuperado de <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/55682/54243-104029-2-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Somohano, A. (2019). Condiciones de la producción informativa en medios independientes cubanos. Estudios de caso de El Estornudo y Periodismo de Barrio. En M. Oller, D. Olivera & A. Somohano (Ed.), *En Cuba, periodismo es más (+): Transposición, redundancia y dinamismo profesional* (p.231-271). Tenerife: La Laguna.

Sosa, A. (2017) "Periodismo y punto". Un estudio de las formas de expresión de nuevos medios digitales en el escenario cubano actual. Recuperado de: https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/14888/Aimiris_Sosa_Valca_rcel_Texto_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Suárez, Y. (2019). *Delito de prensa*. Recuperado de https://diariodecuba.com/derechos-humanos/1565647250_48093.html

Tassin, E. (2012). De la subjetivación política. Althusser/Ranciere/Foucault/Arendt/Deleuze. *Revista de Estudios Sociales* (No. 43), 36-49. Doi: <http://dx.doi.org/10.7440/res43.2012.04>

Trabajadores (2014). Tania Bruguera: el extravío de un susurro. Recuperado de: <http://www.trabajadores.cu/20141230/tania-bruguera-el-extravio-de-un-susurro/>

Valdés Paz, J. (2016). *El escenario de "La Batalla de Ideas"*. Recuperado de <http://progresoanal.us/20160627/escenariola-batalla-ideas/>

Valdivieso, M. (2014). La apropiación simbólica del espacio público a través del activismo. Las movilizaciones en defensa de la sanidad pública en Madrid. *Scripta Nova*, 18(493), 1-27. Recuperado de <https://bit.ly/2IokbCW>

Vázquez, L. R. (2012). La conexión periodismo-literatura. En La Gaceta de Cuba. *¿Periodismo + Literatura? (Dossier)*. La Habana, Cuba. Editorial Letras Cubanas.

Vázquez, L. R. (2014). Periodismo y Literatura, un divertimento de la posmodernidad. *Alcance*. Vol.3 No. 4. Recuperado de <http://www.alcance.uh.cu/index.php/RCIC/article/download/20/20>

Vieyra Balboa, G. E. (2013). Vivir en la verdad: La disidencia como fuente de reflexión ética para la democracia. Tesis de Doctorado. Tecnológico de Monterrey. México D.F.

Villaescusa, A. I. (2015). La prensa cubana en el primer decenio de la Revolución. *Revista Mexicana de Ciencias Agrícolas*. Vol.2, pp.101-109. Recuperado de <https://www.scribd.com/document/366675970/PADRON-La-Prensa-Cubana-en-El-Primer-Decenio-de-La-Revolucion>

Villanueva, J. (2005). *Apuntes sobre el oficio de cronista*. Recuperado de <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/apuntes-sobre-el-oficio-cronista>

Zimmerman, M. A., Callegaro, A., Lago, M. A., Quadrini, M. y Bragazzi, F. (2011). *La crónica latinoamericana como espacio de resistencia al periodismo hegemónico* (Tesis de pregrado). Recuperado de https://humanidades.unlam.edu.ar/descargas/4_A145.pdf