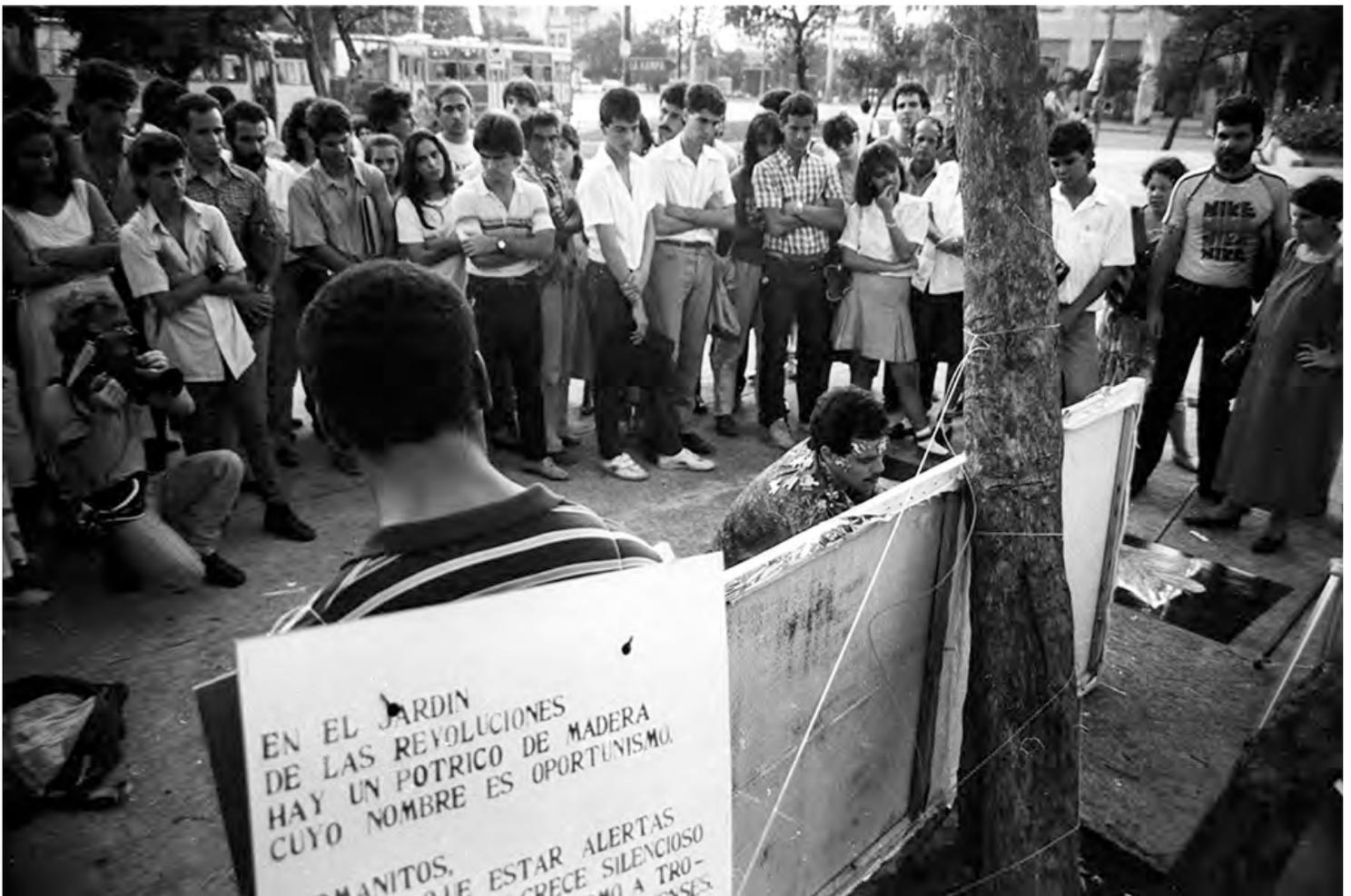

HYPERMEDIA

MAGAZINE

Carlos A. Aguilera: *La contravigilancia*



JuanSÍ González - El artista como hombre público, 1987

A pesar de que en los últimos años han ido apareciendo una serie de contribuciones —reportajes, ensayos, antologías, exposiciones— que ayudan a pensar el cínico y muchas veces servil espacio entre intelectuales y poder en la isla, el reciente libro de la artista y ensayista Coco Fusco, *Pasos peligrosos: Performance y política en Cuba* (Turner, Madrid, 2017) puede considerarse, desde ya, uno de los libros fundamentales sobre el tema. No solo por la documentación gráfica que sostiene (desde principios de la Revolución hasta 2015) o por sus reflexiones. Sino, por ser uno de los pocos que pone su foco sobre el arte: sociedad civil, obras, artistas e instituciones. Y lo hace desde el performance, esa máquina de guerra a mitad de camino entre el deseo y la denuncia; desde la bofetada.

Durante años, emblemas como “diversionismo ideológico” o “lavado de cerebro” fueron dispositivos ampliamente utilizados por el Estado cubano para castigar y neutralizar cualquier “desvío” que pudiera insertarse en la formación bajo la cual se intentaba adoctrinar a cada generación. ¿Hasta qué punto tú crees que este experimento (primero el de crear al Hombre Nuevo y después el de construir una atmósfera de miedo, castigo y desinformación) han repercutido en el arte de la isla desde *Volumen I* a la actualidad?

Los artistas de la generación de los 80 querían presentarse al mundo como seres críticos que lograron superar la etapa del “diversionismo ideológico”. Pero la fuga de esa generación a principios de los 90 indica que su intento fracasó. Hoy día todavía hay artistas en Cuba que son considerados problemáticos. Al mismo tiempo, el Estado trata a los artistas de manera distinta: tiene menos que dar debido a los recortes de presupuesto, así que su poder se expresa a través del control sobre el acceso que puedan tener los artistas a los extranjeros que ofrecen viajes, ventas, y otras oportunidades profesionales.

Hay una pieza de Yeny Casanueva y Alejandro González que yo no recordaba y de la cual hablas profusamente en tu libro: *Obra-Catalogo #1*. Obra que incluye archivos policiales que muestran “cómo artistas cubanos de alto perfil, curadores extranjeros y diplomáticos habían sido monitoreados por la Seguridad del Estado durante la Bienal de 2006”. Esta contravigilancia: la de los vigilados hacia los vigilantes, ¿podría entenderse como el performance político (y anticastrista) por excelencia? ¿Existen obras similares en el arte hispanoamericano actual, obras que pongan en juego el secreto-Estado?

Yo argumento en mi libro que la contravigilancia de Yeny y Alejandro sí es un performance, y que también los videos que ha hecho Gorki Águila, donde muestra cómo la policía vigila su casa, son performances políticos. En cuanto a tu pregunta acerca de las obras de los latinoamericanos que ponen en juego el secreto-Estado: la mayoría de los ejemplos que vienen a mi mente ahora mismo están relacionados con el cine y la literatura, no con la plástica. Hay muchos directores de nuevo cine latinoamericano que están obsesionados con las dictaduras de derecha y han hecho películas que exploran varios temas relacionados con la represión política, las cárceles secretas, etc.

¿Por ejemplo?

Rojo amanecer de Jorge Fons, *Memorias de la cárcel* de Nelson Pereira Dos Santos, *Qué bueno tenerte viva* de Lucia Murat, *Acta general de Chile* de Miguel Littin, *El caso Pinochet* de Patricio Guzmán...

Y en el mundo cubano —aparte de los citados Yeny & Alejandro—, ¿qué otros artistas consideras importantes dentro de esta contravigilancia?

Ruslán Torres y el grupo DIP, por ejemplo. Humberto Díaz, Gorki Águila y algunos músicos... Debo mencionar que en una época José Toirac hizo también instalaciones que tocaban el tema de los oficiales de la Seguridad del Estado.

¿Recuerdas en qué año?

Durante los 90. Las vi en una muestra en el Pabellón Cuba, aunque no me acuerdo exactamente del año.

Las acciones de Cuenca, Artecalle, Art-De, etc., ayudaron a darle cuerpo a una de las épocas más “Potemkin” de la Revolución cubana, la de los 80. ¿Hubo performances o acciones hechos por artistas plásticos cubanos antes de esta década que hayan ayudado a deconstruir la camisa de fuerza civil-estética de la isla?

Entiendo la razón bajo la cual piensas que las obras contestatarias de Cuenca, Juan-Sí, Arte Calle y otros de los 80 representan un “Potemkin”, creando la impresión de que en Cuba existía una libertad expresiva regalada por una Revolución liberal y culta. No obstante, aquellos artistas fueron censurados y hostigados por la policía y los oficiales de la cultura —con la cooperación de muchos artistas que juraban que aquellos atrevidos no eran verdaderos artistas. Los críticos oficiales del período los atacaban en la prensa y hablaban mal de ellos (o no los mencionaban) con los investigadores que venían de visita a La Habana. Pienso que, si vamos a otorgar el título de Pueblo Potemkin, hay que dárselo a la Bienal de La Habana, la verdadera vidriera hecha para seducir a los extranjeros y convencerlos de que Cuba es un paraíso para los artistas.

Bueno, no decía que la obra de Cuenca o Art-De fueran “Potemkin”, sino la época, una de las más confusas y cosméticas de la Revolución. Al punto que muchos la recuerdan como uno de los pocos tiempos de bienestar bajo el castrismo cuando, en verdad, a nivel civil y político, continuó siendo tan represiva como las anteriores...

Todo es relativo. Yo visité Cuba varias veces en los 80. Me decían muchos que era una época de estabilidad y abundancia en comparación con los 70, y después con el Período Especial. En comparación con el Quinquenio Gris, los artistas tenían mayores posibilidades y oportunidades. Empezaron a viajar, etc. Es decir, prefiero no generalizar y decir que las condiciones en Cuba siempre han sido iguales. Hay que diferenciar entre cada época.

Hablando de cada época... En *Pasos peligrosos*, señalas que hay un “antes y un después de” Ángel Delgado, de aquella acción en *El objeto esculpado* (1990) donde defecó encima de un periódico *Granma*. ¿Qué existía con anterioridad a este evento de AD en el mundo arte en la isla?

Cuando hablé en mi libro de un “antes y después” del performance de Ángel Delgado, me refería exclusivamente al contexto artístico. Lo que trato de explicar en mi análisis es que en los 80 no solo hubo el “boom” famoso del arte cubano sino que surgió una generación de artistas que exigían tener más control sobre su obra, más aceptación de sus apropiaciones y sus interpretaciones de tendencias vanguardistas del mundo capitalista, más libertad para la expresión de su visión crítica, menos intervención en la cultura por parte de los políticos. Esas exigencias coincidían con los proyectos de otros intelectuales de la misma generación que trabajaban en los campos de la

literatura, el periodismo o la filosofía. Entre estos hubo algunos que intentaron desarrollar proyectos abiertamente activistas —por ejemplo, el grupo de Criterio Alternativo. Pero dentro del sector de la plástica, el único intento de lanzarse hacia al activismo político que conozco es el caso de Juan-Sí González. Los otros no se atrevían, solo buscaban ampliar las posibilidades dentro del campo del arte.

No deja de ser curioso, como bien señalas en tu libro, que el performance de Ángel Delgado no levantara ninguna solidaridad en el gremio de pintores y artistas cubanos a finales de los años 80. ¿A qué tú crees se debió esta reacción?

Algunos tenían miedo, y otros simplemente no querían ser asociados con personajes problemáticos para no perjudicarse. Además, una de las críticas que surgía a menudo para tumbar a los artistas que trabajaban temas sensibles era que sus propuestas fallaban por razones estéticas. Es decir, que eran panfletarios y por lo tanto hacían un arte de poca calidad. En aquella época, existían conflictos entre los artistas que pensaban que había que concentrarse en abrir caminos dentro de las instituciones y otros que querían trabajar fuera de las instituciones —en la calle, o de manera independiente. Los que querían trabajar dentro de las instituciones temían que los otros, por querer pasar por encima de los oficiales, iban a causar problemas para todos, y por lo tanto se oponían a lo que ellos hacían. Quisiera hacer notar, no obstante, que Rafael López-Ramos, que en aquella época era el representante de la plástica para la brigada Hermanos Saíz, sí se arriesgó, sí trató de defender a los artistas censurados y hostigados varias veces, y se enfrentó a Soledad Cruz en la prensa para valorar los esfuerzos de la vanguardia artística.

Para un Estado totalitario y retrogrado-nacionalista como el cubano, ¿qué articulan o ponen en peligro performances que usan residuos corporales como sangre, semen, caca, o que intentan desarrollarse en lugares emblemáticos del castrismo, como aquel de Tania Bruguera (que no llegó a realizarse) en la Plaza de la Revolución?

Siempre habrá algunos conservadores que van a rechazar el uso de materiales no-tradicionales. Ellos solo quieren ver cuadros pintados con óleo y esculturas de piedra o metal. Esa actitud no se manifiesta solo en Cuba, existe en todos lados. No obstante, hay artistas en la isla que trabajan con sangre, excremento, saliva, etc., los cuales son aceptados porque su manera de utilizar estos materiales no implica una crítica al gobierno. En el caso de Ángel Delgado: él decidió cagar encima del periódico del Partido Comunista de Cuba y no fue invitado a la exhibición donde se presentó —ahí estaba el problema.

En cuanto a la propuesta de Tania Bruguera para usar la Plaza de la Revolución, hay que analizar bien lo que eso implica. Hay otros artistas que han trabajado con las figuras sagradas de la Revolución y con la gráfica y los lemas del Estado. No todos han sido censurados. Si hacen una crítica muy abierta sí, pero la ambigüedad protege a muchos. El tema del uso de la Plaza de la

Revolución es complicado. Es una zona de alta seguridad debido a la presencia de los ministerios alrededor. Es el equivalente a la zona de la Casa Blanca de Washington, donde también se le niega el acceso a la gran mayoría de artistas y activistas y se controla toda actividad pública. Tania escogió una manera de hacer las cosas que iba a causar problemas y lo tenía que haber sabido antes de llegar a La Habana: ella anunció su performance por internet sin haber pedido permiso, cosa que tendría que hacer en cualquier país. Y siguió insistiendo que iba a hacer su performance cuando los oficiales se lo negaron. A mí me parece que la reacción del gobierno fue excesiva, pero no me sorprende que ella no haya podido realizar su performance. Tampoco me sorprendió que le quitaran su pasaporte unos meses: en los EE.UU. si tienes un juicio pendiente también te quitan el pasaporte para evitar que te escapes del país. No estoy defendiendo al Estado cubano —de nuevo subrayo que su reacción fue excesiva. Pero entiendo que la libertad es condicional en muchos contextos y que muchos gobiernos limitan las maneras en las que podemos protestar.

Escribes: “la posición privilegiada de los artistas en la atención internacional permite la justificación de estar sujetos a la vigilancia”. ¿Qué significa exactamente esto?

Mi referencia a la posición privilegiada de los artistas y la racionalización de la vigilancia hacia ellos se debe a muchos factores. Está la historia de la sospecha con la que el Estado ha mirado al sector intelectual-artístico cubano desde los 60 —tanto Fidel como Ernesto Guevara los veían como burgueses egoístas que solo querían criticar la revolución y preocuparse por sus derechos de expresión. Se asociaba el intelectual-artista con el mundo homosexual.

Los intelectuales y artistas han sido representados como una amenaza, pero el Estado depende del éxito de sus artistas e intelectuales a nivel mundial para crear la impresión de que Cuba es una potencia cultural y de paso limpiar su imagen. Los artistas cubanos viajan y tienen contacto frecuente con extranjeros, lo cual para la Seguridad del Estado implica que tienen oportunidades de denunciar al régimen fuera de la isla y conseguir información que otros cubanos no tienen. Además, los plásticos fueron los primeros en el sector cultural que tuvieron la oportunidad de vender sus obras directamente a personas o galeristas foráneos, por eso hoy día pertenecen a la nueva élite del país.

¿Existe una “cultura de la vigilancia” en Cuba?

Pienso que existe una cultura interiorizada de la vigilancia que hace que la mayoría de los cubanos se cuiden, se distancien de la oposición y no se metan en actividades peligrosas. Se sabe hasta qué punto puede uno llegar sin buscarse problemas. El cubano ha sido socializado por un lado a través de su educación política y, por otro, a través de la presencia de la Seguridad del Estado y la amenaza de la “muerte social”: perder trabajo, privilegios, libretas, permiso de vivir en la capital, etc. Los oficiales de la cultura interpretan sus deberes en relación con los mandatos del Partido y los controles de la Seguridad del Estado.

A propos, llama la atención que en tu libro apenas te refieras al mundo literatura. Concretamente a algunos performances que hicieron escritores como Carlos Augusto Alfonso u Omar Pérez a finales de los 80, o a posteriori, el grupo Diáspora(s) o Juan Carlos Flores en Alamar...

Se debe al hecho de que mi especialización es artes plásticas y nunca me he acercado al mundo literario cubano, con la excepción de haber hecho un video sobre la poeta María Elena Cruz Varela y sus actividades con Criterio Alternativo. Juan Carlos Flores fue fundador de Omni Zona Franca y a través de ellos pude conocer su trabajo.

Para finalizar: ¿corremos peligro en Cuba —siguiendo la lógica de Boris Groys en *Obra de arte total Stalin*— que más allá de todos los espacios de transgresión, de los diferentes periodos de confrontación directa con lo ideológico, de una sociedad que ve cada vez más en el performance una estrategia de reflexión y denuncia (aunque esta no provenga directamente de la estética), que al final, el que vaya a ser considerado como artista de vanguardia, creador total, *übermensch*, sea nada más y nada menos que el que secuestró a la sociedad cubana y la invalidó de derechos y saber, el tiranosaurio Fidel Castro?

Obviamente hay muchos que piensan que el *performer* número uno fue Fidel y que Raúl, por no ser carismático, no puede influir mucho dentro o fuera de Cuba. Hay docenas de comentaristas que han escrito sobre Fidel y que han quedado hipnotizados por él. Aunque pueda ser verdad que Fidel haya sido el ejemplo mayor del performance político, yo no quise escribir sobre su figura. Quise analizar la producción artística y rescatar el espíritu contestatario que se ha manifestado en el sector artístico. Esa tendencia no es lo que el Estado cubano quiere mostrar. Hoy día, casi todos los artistas se han convertido en hombres de negocios y saben bien que el Estado los deja hacerse ricos si su obra no toca la política y que, además, el mercado internacional prefiere un arte del “sur global” que mezcle lo conceptual con lo antropológico y deje fuera la política.

Y de la tesis de Groys, ¿algo que decir?

Groys tiene varios libros y publica a menudo en revistas como *Eflux Journal*. Muchos comentarios suyos han sido muy útiles para mí como profesora y crítica.

Publicado en Carlos A. Aguilera, Entrevistas y etiquetado Coco Fusco. Marca el enlace permanente.