

Arte en América (El sueño) – Una conversación con Tania Bruguera

Johannes Birringer

A principios de 1997, Art in General, el Consejo de Artes Bronx en Nueva York, realizó un notable proyecto al traer a un grupo de la generación más nueva de artistas plásticos y de performance de Cuba a Estados Unidos y permitirles trabajar en residencia en varios espacios artísticos del país. Junto a sus colegas Abel Barroso, Sandra Ceballos, Juan Antonio Molina, Manuel Piña y Lázaro Saavedra, Tania Bruguera, entonces de 28 años, tuvo la oportunidad de viajar a Estados Unidos por primera vez y trabajar varios meses como invitada del Instituto de Artes de Chicago. El objetivo político de los anfitriones del proyecto era claro: crear un intercambio libre de ideas artísticas e intelectuales frente a casi 40 años de bloqueo económico e ideológico contra Cuba comunista y así abrir un espacio alternativo de comunicación sobre culturas e identidades en una situación transnacional en conflicto. Las residencias y las resultantes exposiciones creadas por los invitados debían incluir también diálogo con las bases y participación comunitaria y de ese modo encontrar su lugar fuera de la esfera comercial del mercado.

Cada vez más conocida en la reducida comunidad artística de Cuba por sus osadas acciones de performance durante la Bienal de 1995 en La Habana, así como por ser la punta de lanza de la publicación colectiva Memoria de la postguerra (censurada por el gobierno a fines de 1994), Bruguera ha puesto el dedo en la llaga con su rigurosa personificación del ahogo y entrapamiento literales del pueblo cubano en una isla condenada a sufrir su aislamiento. Bruguera, una artista conceptual con sensibilidad enfática hacia los materiales físicos y lo que yo llamaría la plasticidad de la poesía, ha construido recientemente una serie de artilugios evocadores e inquietantes que representan desmañadas aunque bellas máquinas voladoras autopropulsadas. Los cuelga en las paredes y, durante la Bienal de Sao Paulo de 1996, se colgó ella misma en una pared bajo el cielo raso. Sin poder alejarse volando e impelida, sin embargo, por un deseo constante de inventar máquinas imaginativas y metáforas de trascendencia, Bruguera es consciente de las paradojas del colonialismo y la migración, la restricción política y la licencia estética. Sus performances vivos exudan un sentido esperanzador y amargo del espíritu humano necesitado de refugiarse de la desesperación e insiste en jugar hábilmente con recursos limitados. Cuando en una acción intentó

durante muchas horas reparar un bote completamente averiado y, por último, acostarse en él para encarnar el término peyorativo de balseros, el performance tomó un fiero crescendo simbólico, lleno de resonancias de la específica falta de poder de las mujeres bajo la constelación política e ideológica de una Guerra Fría que para los cubanos nunca ha terminado.

Cómo, entonces, hace uno “arte en América”, se preguntó al llegar a la otra costa y soñar el papel de una invitada que no es ni emigrante ni inmigrante, sino una visitante de paso a quien se promete la tierra de leche y miel: el mercado abierto. Aunque el papel cínico de Estados Unidos como opresor benévolo es evidente, las relaciones culturales postcoloniales entre los cubanos de la isla y los cubanos que se encuentran en Estados Unidos no lo son. Se han quemado muchos puentes, pero las memorias del subdesarrollo se mantienen y el resentimiento ciego contra la revolución crece entre los refugiados privilegiados que han alcanzado el éxito y se han asimilado. Desde la perspectiva de América Latina, “nuestra América” abarca una visión diferente del hemisferio y sus legados coloniales, mientras la ficción de Estados Unidos como cuna de la democracia y la libertad es especialmente huera para muchas familias indigentes y deshechas que han llegado hasta la orilla. Ahora se trata a los “balseros” como parásitos que tienen que ser pescados del agua y devueltos. La ruptura de familias y la evolución retorcida de la comunidad cultural cubana en la isla y la “diáspora”, subyace en el pensamiento de Bruguera sobre la “inmigración” y el carecer de hogar, temas que se convirtieron en su instalación en desarrollo Art in America (The Dream) –Arte en América (El sueño)– realizado en Gallery Two, Chicago, en marzo de 1997.

Luego de haberse topado, camino al trabajo, con muchos americanos pobres, sin casa (casi todos americanos negros) acampando en las calles y bajo los puentes del centro de Chicago en el severo frío de invierno, Bruguera abandonó su plan de hacer arte en “América”. En lugar de ello, presentó un panorama sutilmente perverso para los visitantes de su instalación: después de haber entregado nuestras tarjetas de identificación, debíamos “entrar” en un espacio oscuro, similar a una celda, en que nos topamos con un procedimiento desorientador y nos movíamos con inseguridad entre las profecías tranquilizadoras de dos mujeres que leían nuestro futuro en un mazo de cartas y el severo interrogatorio de otras mujeres que actuaban como funcionarias del Servicio de Inmigración y Naturalización. Se me puso una linterna a la cara y debí citar los Derechos Constitucionales y cantar el himno nacional. Huelga

decir que no logré hacerlo. El cuarto oscuro de Bruguera se convirtió en un curioso para-sitio¹, un umbral de presentimientos de una violencia que apenas reconocíamos nosotros mismos puesto que creemos ciegamente en el derecho a cruzar fronteras. Si olvidamos, podemos ser puestos en espera, prisioneros de un sistema de reglamentos y de nuestras propias concepciones erradas.

¿Pudiera hablarnos de nuestra vida y evolución como artista en Cuba?

Creo estar muy influida por la obra de un artista cubano, el difunto Elso Padilla. Mi obra está influida por la suya no por la forma en que se ve, sino por la forma en que se concibe el arte. Fue mi maestro y tomé de él la idea de que el arte debía estar vinculado por entero a la vida... y no a una ficción o una realidad virtual, sino tan vivo como fuera posible. Mi arte debe tener una función real para mí misma, para curar mis problemas y ayudar a otras personas a reflexionar y mejorar o a pensar sobre ciertos temas.

¿Se produjo la relación con este artista en el Instituto Superior de Arte?

No, cuando yo tenía unos 12 a 15 años, en la escuela superior, ya estudiaba arte y él era mi maestro. Sus clases eran muy distintas, no eran académicas sino flexibles y abiertas. Después, cuando continué estudiando, seguí yendo a su casa junto con un grupo de amigos. Llegamos a conocerlo, le mostrábamos nuestras obras. Pero también hay otra artista cubana, Consuelo Castañeda, que fue profesora mía en el Instituto y me influyó en el sentido de la relación que un artista puede tener con su pasado histórico, incluida toda la historia del arte. En mi obra se pueden encontrar combinaciones de formas en que siempre hablo sobre la vida, pero al mismo tiempo sigo siendo muy consciente de toda la historia cultural, reciclando todas esas influencias.

¹ El original juega con parasitio-parásito que en inglés tienen la misma grafía (para-site). N. del T.

¿Es usted de la generación “Volumen I” que creó un furor tal en su exposición de 1981 o es hija de los años noventa, una generación nueva del “Período Especial” (el período de crisis económica y social declarado por el gobierno)?

Bueno, siempre me agrada verme como de transición. No pertenezco a la generación Volumen I. Esa generación completa fue de maestros míos. Toda mi educación y comprensión de lo que es el arte, de cómo lo proyectaría a un nivel de sensibilidad, todo lo que se produjo en los años ochenta. Mi obra comenzó a exponerse en 1988 y a conocerse en los noventa. Pero me siento vinculada a los ochenta en el sentido de que me interesara ser un puente. Desde que esa generación dejó la isla y la trayectoria de esos artistas en el nivel cultural se perdió, deseo ser un puente para evitar el vacío que existe entre estas dos generaciones.

¿Hay comunicación o vínculos entre los artistas jóvenes cubanos del “Período Especial” y los artistas cubanos que viven fuera del país?

Sí, sin dudas en el nivel personal cuando no en el nivel de la cultura política oficial. Hay un silencio impuesto, pero la amistad entre nosotros se mantiene.

Por favor, hable de su estética y su obra reciente; por ejemplo, su preocupación por el cuerpo como metáfora, el bote y su proyecto “Dédalo”.

Hasta el momento mi obra ha sido sobre la emigración. He estado haciendo series distintas de trabajos. Cada uno de ellos ha tenido un punto de vista distinto sobre la emigración y los emigrantes. La primera serie que hice fue un homenaje a Ana Mendieta. Comencé a trabajar en ella en 1987-88, pero la exposición final se produjo en 1992. Una de las características principales de mi trabajo es que el proceso de investigación es siempre un poco más largo que la concepción y el proceso de producción de la obra. Es decir, me puede tomar de seis a ocho meses, uno o dos años, entrar en el medio, llegar a conocerlo, y puede que más tarde haga la obra en sí en una semana o diez días. En la serie de Ana Mendieta la idea fue rendirle un homenaje a ella como artista, tratando de reubicarla con toda su gloria dentro del contexto cultural cubano y, al mismo tiempo, para mí fue útil preguntarme si el hecho de ser cubano tenía que ver con que alguien viviera en el país o con que deseara

pertenecer a un país como cultura, a un país como forma de ser: ver ser el cubano más allá de la propia isla como lugar físico. Después hice una serie llamada *Memoria de la postguerra* que analizaba el fenómeno de la migración dentro del contexto humano de todo el sufrimiento que causa dejar el país al que no se puede regresar nunca más y tener que cortar todos los lazos que lo atan a uno con él. Entonces también hice una pieza que era como un periódico, que intenté usar como puente entre estas dos generaciones, intentando hacer que se reunieran en el mismo contexto al tener un espacio de diálogo del que quedara testimonio. En el nivel artístico cuestionaba mucho el aspecto testimonial del arte. El arte puede verse como una parte de la historia del país. Después de eso hice una serie llamada *Dédalo o el imperio de la salvación* donde hice uso de la mitología griega. Dédalo es un arquitecto, un ingeniero, que construye un laberinto para el rey. El rey lo coloca en el laberinto que él mismo ha construido, de modo que queda atrapado en su propia construcción, y tiene que buscar cómo escapar. Entonces construye las alas de cera para el propio Ícaro y despegan. Me interesaba mucho jugar con este mito. La serie consiste en dispositivos para volar que son como “prototipos” que dar al pueblo de Cuba. Son maquinarias muy extrañas, no siempre parecen servir para volar, pueden tener mecanismos muy diferentes. Estas máquinas son ideas de volar, de escapar. Aunque se trata de una utopía, son prototipos que me hubiera encantado distribuir entre los cubanos. Pero estas máquinas tienen al propio tiempo una trampa o truco, porque cuando se cuelgan en la pared parecen objetos estéticos, pero al usarlos se cargan de función. No tienen lógica alguna sin una persona; su significado se reduce. Cuando una persona se la pone, el mecanismo comienza a funcionar y la forma en que la persona debe moverse y hacer cosas para operar el mecanismo es la clave para comprender cuáles son las formas existentes de salir de Cuba sin renunciar a ella, sin marcharse para siempre.

¿Le interesan los debates teóricos en Estados Unidos y Europa sobre la relación de las artes visuales, los medios del performance y la acción plástica?

Sí, por supuesto. Una de las cosas más importantes en mi obra es que para mí el arte es un proceso; en cuanto uno aprende cosas, en cuanto uno siente cosas, en cuanto se extraen conclusiones, al final uno hace algo. Puede ser una acción, un objeto y la gente que lo vio se perdió todo el resto. Desde este punto de vista me parece muy importante conducir a la gente a la obra. Los

museos no me convencen ya en ese sentido. Necesito cada vez más que la gente sienta lo mismo que puedo sentir yo, tenga las mismas experiencias que yo. Hice un performance en la Bienal de Sao Paulo en que yo colgaba dentro de un hierro, pero a veces estaba allí y a veces no, de modo que había momentos en que el público veía sólo el objeto y el sentido de la pieza se perdía porque yo no estaba allí. Ese tipo de relación me interesa mucho más. Sea performance o “acción plástica”, esas distinciones no son tan importantes. Creo que cada pieza tiene su propia forma de funcionar, de expresarse. Sí, creo cada vez más que las artes visuales en el sentido clásico no me bastan. Pero no quiero apresurarme. El performance del bote, por ejemplo, es como una imagen, mi cuerpo funciona como una imagen, dentro y en relación con ese objeto. Después he estado haciendo otros performances y la mayoría de ellos son como imágenes. Soy yo dentro de la pieza, yo como parte de la pieza. Ahora comienzo a hacer más acciones. En diciembre hice una exposición personal en La Habana y el performance se llamó *Cabeza abajo*. Había invitado a artistas y críticos a tenderse en el suelo. Coloqué trincheras de sacos como en la guerra, entre el público y el performance. Yo me aparecí en ropa blanca estilo japonés y a la espalda llevaba una bandera roja, un estandarte como los usados por los japoneses para ir a la guerra, como los usados por los samurais que representaban al señor feudal. Caminaba sobre todas estas personas y les clavaba los estandartes. Era como jugar con la relación entre artistas y poder. De cierto modo somos como territorios conquistados, sometidos, humildes. Era una marca de lo que estaba ocurriendo en el mundo del arte. Mi obra era como un testimonio, un comentario del momento. Ha estado cambiando de acuerdo con los cambios ocurridos en la situación del arte en Cuba.

Le interesa el intercambio artístico internacional con Estados Unidos, Europa y América Latina y tiene la posibilidad de moverse y exponer fuera de su país. ¿Cómo es la relación con el mundo exterior?

Es fascinante, porque tiene uno la oportunidad de mostrar su obra a personas que no están familiarizadas con ella. En Cuba todo el mundo ya tiene una referencia y conoce lo que hago. Lo que de verdad me resulta interesante es poder mostrar mi obra en un lugar en que nadie me conoce y ver las reacciones de la gente, lo que le da a uno la oportunidad de analizar su propio trabajo. Ver qué funciona y qué no. Eso es muy importante.

Describe un poco su residencia. Esta es su primera vez en Chicago y la invitación viene de un proyecto comunitario en Nueva York, pero aún no ha exhibido allí.

Art in General, una galería, y el Consejo Bronx de las Artes, ambos espacios no lucrativos, fueron a Cuba en 1994 con un grupo de organizadores. Allí vieron a casi todos los artistas y seleccionaron un grupo al que ofrecieron una residencia de dos meses en Estados Unidos. Se nos da la oportunidad de crear una obra nueva a partir de las experiencias en este nuevo país. Después todos nos reuniremos en Nueva York, lo que es muy interesante y habrá una mesa redonda pública en que todos explicarán lo ocurrido, donde hicieron qué trabajo, lo que experimentaron. Para mí es un privilegio estar en este proyecto porque no creo que se haya producido muchas veces que cinco artistas hayan ido juntos a Estados Unidos para hacer un proyecto de esta naturaleza.

¿Y cómo fue el proceso aquí?

Fue muy extraño porque vine pensando que haría una pieza específica, la serie de las máquinas, pero cuando llegué la realidad fue mucho más fuerte de lo que creí. El problema completo de los sin techo me sensibilizó mucho. Cuando salía por la noche para conocer la ciudad, mi anfitriona, Achy Obejas, me explicaba que la ciudad tiene niveles distintos y que había gente viviendo en el nivel subterráneo, lo que me impresionó mucho y decidí ir a verlo con mis propios ojos. Me impactó enormemente, porque he visto personas sin techo en México, por ejemplo, pero no así en nivel de grupo, en un nivel de todos los que viven allí como en otra ciudad. Hay una ciudad completa infraestructurada y una forma de vivir como persona sin techo. Eso fue para mí un profundo impacto y comencé a crear una relación entre *homeless* (sin techo) y *homeland* (tierra natal) estableciendo una relación gramatical y fonética entre estas dos palabras desde el punto de vista de alguien que habla otra lengua, en mi caso español. De repente comprendí que los emigrantes tenían una situación muy similar a la de los sin techo. O sea, no tenían espacio de verdad, siempre se les relegaba, se les marginaba de la sociedad. Las personas pasaban a su lado sin desear saber nada de ellos. Las personas pasan y no los miran. Comprendí de repente que su destino no estaba ya en sus manos, habían perdido el paso; y su vida anterior siempre, incluso de haber sido muy mala, era mejor que esta. Todas estas relaciones me inspiraron mucho. Podía ver con gran claridad la relación entre estos dos grupos. Es también parte del tema que siempre he

trabajado: la serie de la emigración. Me resultaba interesante verlo aquí desde este punto de vista, porque siempre lo había visto desde Cuba, pero vivir mi vida diaria con la comunidad cubana de aquí, comer con ellos, ir al cine, estar hablando y pasando días completos juntos, de repente me llevó a hacer el trabajo desde aquí, desde la perspectiva de cómo se sienten aquí los emigrantes, de lo que les ocurre en su nuevo contexto. Porque este fenómeno no existe en Cuba.

Su performance supone entrar en un espacio-instalación subterráneo vacío, donde están presentes usted y las otras mujeres que participan en el performance. La primera experiencia del público está en la entrada, donde tuvimos que entregar nuestras identificaciones.

Es una prueba para quitarle toda la identidad de la gente. Tendrán que olvidarse de sí mismos para poder entrar; intentamos crear con esto una metáfora, como tener que olvidar la personalidad legitimada propia para entrar en una situación nueva. También crea tensión, un desarreglo que, de hecho, es lo que les ocurre a los que carecen de hogar, porque en este sentido no tienen identidad, no son personas; sólo pertenecen a un grupo deslegitimado. De modo que estoy creando varias situaciones en que estos diferentes “personajes” tienen experiencia. Está la sin casa que sólo duerme, come, sale a ver qué puede hacer, cuida su espacio. Hay otro personaje con cajas de cartón que simbolizan la casa; está creando su propio espacio y, al mismo tiempo, no deja de moverse, lo que es algo que les ocurre a los sin casa porque nunca tienen algo estable, fijo. Es interesante, porque va mencionando partes de la casa mientras lleva esas cajas; está creando la relación con las cosas y cómo funcionan para ella. La escena con las cartas y la adivinación tiene que ver con dos cosas: primeramente, cómo funciona llegar a un país nuevo, con una cultura completamente ajena, y cómo ofrece el emigrante la suya como reacción. Por eso es que el traductor está allí. Creo que uno tiene que traducir e interpretar su propia cultura para que sea comprendida en esta otra cultura. En segundo lugar, está el hecho de que cuando la gente deja su país, su destino no está en sus propias manos: no pueden decidir su propio destino. Otra persona les “leerá” su destino.

Usted profetizando, junto con su amiga Nereida García-Ferraz acurrucada a su lado fumando tabacos cubanos y traduciendo, parece una sesión con una santera. Usted crea una relación íntima, personal, con cada persona que se le acerca. Las sesiones parecen un ritual religioso.

Sí, verdaderamente espiritual. Cuando tiro las cartas tengo el elemento agua, que se usa para refrescar las cartas porque todas las energías de las personas permanecen en las cartas y por eso debe tirarse agua a las cartas para refrescarlas. Me la echo también en la nuca porque toda la tensión espiritual y las cargas energéticas se reúnen ahí. Hay que echarle agua a la nuca, la frente y las manos para refrescarlas. También está el tabaco, un elemento que se usa en esos rituales para rechazar el mal y también para proteger. Además está la vela, que tiene que ver con el “aché” porque en Cuba, cuando alguien lee las cartas o hace el ritual, hay que pagarle con dinero, de no ser así, está uno quitándole ese don o talento espiritual. En el caso de los espíritus, como no se les puede pagar con dinero, hay que decir “aché” o luz. Se les paga con luz porque suponemos que están muertos y necesitan luz para ascender en su espiritualidad. Esta es la primera pieza, el comienzo, de un proyecto mayor. Me golpeó en un profundo nivel personal todo lo que se está produciendo con los sin techo y con las personas que se van de Cuba, este angustioso proceso con que intentan integrarse a otra sociedad. Deseaba visualizar distintas partes del problema. Existe el lado espiritual, está el lado cotidiano y está el lado de la relación con el poder. Los “funcionarios” interrogan antes de devolverle la identidad a la gente. Tienen una lista de preguntas que son realmente las “Preguntas de Ciudadanía” del INS que el Departamento de Justicia de Estados Unidos administra a los inmigrantes. Obtuvimos el documento oficial con las preguntas que se requieren para los permisos de residencia y son preguntas muy fuertes. La primera, por cierto, es sobre la militancia en un partido comunista. Les pedí a los actores que adoptaran la misma actitud agresiva que implica el cuestionario para tratar de hacer que la gente se sintiera muy incómoda. Me agradaron mucho las reacciones de la gente. Creo que cada espacio creó una reacción.

¿Fue a propósito que todos los personajes/interpretes fueran mujeres?

No estaba muy interesada en el género, sólo quería que fueran cubanos que vivieran aquí. La única americana, a propósito, interpreta a la “burócrata”, pero todas las demás eran cubanas que viven aquí, en Estados Unidos. Es por eso que también tenemos al joven, porque no se trata de una declaración feminista ni nada por el estilo.

Pero es una inversión de la estructura de poder, ¿no es cierto? Sobre todo si se sabe que algunas de sus amigas performers son lesbianas.

Bueno, no sé. Mi relación con el feminismo es muy diferente a la que existe en Estados Unidos. En Cuba me siento enteramente libre para hacer cosas; aquí existe otra relación de poder. No es como aquí en que las mujeres tienen que luchar por la igualdad de derechos, pero pudiera funcionar muy bien en un nivel simbólico.

¿Cuáles son sus ideas para el futuro? ¿Continuará esta obra y la recreará en Cuba?

Siempre trabajo sobre todos los temas a la vez. Pero ahora pienso que el año que viene me concentraré sólo en este proyecto, porque me obsesiona. Creo que descubrí un paralelismo que desearía investigar mucho más. Siento la necesidad de hacer una investigación mucho más profunda del problema de la que he hecho hasta ahora. Necesito vivir realmente este proceso. Me es imposible sembrar en Cuba la obra tal como es ahora porque los símbolos usados carecen de sentido en la vida cubana. Puede que en el futuro encuentre un objeto mitológico que funcione visualmente para expresar el eco de patria, la tierra sin techo.