

A la utopía y desde ella en el nuevo arte cubano

El éxodo y el Período Especial han sido golpes contra el cuerpo del colectivismo y la solidaridad. Bruguera, a horcajadas en los dos momentos de *Volumen Uno* y el juego de pelota, sintió la pérdida con particular fuerza y su proyecto de 1993-94, *Memoria de la postguerra*, tuvo la ambición utópica de llevar el cuerpo roto, disperso, del nuevo arte cubano de regreso a una totalidad, no sólo entre los que estaban en La Habana sino reuniéndolos con aquellos que se habían marchado, no importa cuan provisional y frágil pudiera ser esta reunión. Con *Memoria* se hizo claro que el colectivo era tanto una figura de duelo como de generación.

Estratégica y sarcásticamente, Bruguera produjo *Memoria de la postguerra* como un periódico clandestino que reunió obras de toda la diáspora y su compendio impublicable concluyó con una lista de 106 artistas cubanos que habían partido. *Memoria* encarnaba la camaradería –protectora, nerviosa, ignorante y blasfema como siempre– de un presente nuevo, castigado. Pero a pesar del acongojado tono introductorio de Bruguera (“Postguerra, por similitud a nivel físico de la ciudad, por el interior de la gente, por lo social del arte” decía el editorial de primera plana), el periódico estaba marcado por una extraña mezcla de tormento y tontería. Con su ambiguo logotipo (los caracteres la obra de un *graffitista* callejero apurado o, si no, las últimas palabras de una víctima, que chorreara sangre), se burla de las campañas de promoción (ceniceros plásticos haciendo juego), artículos con barniz sospechosamente periodístico y noticias del frente, *Memoria* fue un trabajo difícil de analizar, que vagaba entre el duelo y la malicia, la angustia y el desdén. Ceballos captó el estado de ánimo con su *Examen psiquiátrico de un artista en la postguerra* en que diagnostica “un notable hundimiento del cráneo en su parte superior” por “un exceso de información cognoscitiva. Largo período expuesto a trabajos teóricos y conceptuales forzados” y prescribía “cinco o seis meses de descanso en los Alpes Suizos, o en Cayo Largo” como cura.

La guerra había terminado y *Memoria* estaba en la conferencia de prensa, celebrada en “el Centro de Salvación de Artes Plásticas de esta capital”. Un pintor confirmó los rumores, anunció Rafael López Ramos, “aunque no se haya firmado ningún armisticio”.

Entre estos documentos fotostáticos no faltó la imagen de los miembros destacamento de los Hacedores de Trincheras y el Laboratorio de Armamento Antropológico trabajando en el oriental poblado de Pilón, ni los integrantes de la Sección de Proyectos de Inserción Socio-Militar, que hoy se han basificado en alguna ciudad de Venezuela o viajan ubicuamente por varios países de América Latina.

Interrogada por este reportero acerca de un posible reagrupamiento de fuerzas por parte del ejército conocido antaño como Plástica Joven, respondió con un lacónico “sin comentarios”.

La cuestión que no pudo precisar el artista fue la relacionada con el intercambio de prisioneros y la repatriación de refugiados de guerra que permanecen mayormente en los campamentos supervisados por la ONU en México y Estados Unidos. No obstante, adelantó que el asunto será discutido en un diálogo que ambas partes celebrarán próximamente en el Museo del Prado, terreno neutral ofrecido por el Ministerio Español de Cultura.

Memoria de la postguerra fue prueba, prueba sólida, concreta, de todo lo que corría peligro de evanescencia. Y con esto de lleno en la mesa, regresaba a la pregunta: ¿Y ahora qué? ¿Volver a unir fuerzas? “No sé hasta qué punto, ni con qué vistas las filas vuelven a reestructurarse”, escribió Bruguera. “Un nuevo ejército avanza, junto a los sobrevivientes, con las lecciones de historia dadas, agotados y despiertos en otros compartimentos, todos jóvenes y violentamente viejos. Y la latente necesidad, en espera; vestida de novia nuevamente a las puertas de la legitimidad sin dejarse de apuros trascendentalistas... ¿Volveremos a esperar otra década para la fragua? ¿Volveremos a quedarnos mutilados y conformes por el camino? ¿Volveremos a esperar creernos el ombligo del mundo en el momento inexacto?”

¿Tendremos suficientes reservas de tiempo? Son los 15 minutos que nos han vuelto a tocar.”

La primera edición de *Memoria* salió en noviembre de 1993, en las profundidades del Período Especial. El segundo número se publicó en junio de 1994, un momento aún peor en todo caso. Puso el dedo en la llaga: su compendio de amargura, nostalgia y burla que giraba, más o menos, en torno al tema de la migración (e incluía una instantánea de dos jubilados balseros) fue al parecer demasiado. El periódico se censuró antes de que pudiera ser distribuido, su equipo editorial fue sometido a amenazas e intimidación (uno del grupo fue detenido) y ahí terminó. La obra había logrado el objetivo artístico eterno de exceder sus propios límites: había “entrado en la sociedad más amplia, no como obra de arte, sino como evento” y esta había sido su caída.

Después de aquello, Bruguera dejó de trabajar durante algún tiempo y, cuando reanudó su trabajo, fue con una voz cambiada. “Sentí que había transigido y, al propio tiempo, me preocupaba cómo continuar una obra en esas circunstancias. ¿Me inclino ante sus demandas o hago mi propia obra?” Pasó a performances individuales transformando su cuerpo en emplazamiento sugestivo del sufrimiento en que se vivía lo político y las generalidades de la sociedad se hacían concretas. Bruguera trató los performances en vivo como un posible escape de la condición típicamente representativa de una obra de arte y, por tanto, un posible camino de regreso a lo cotidiano, una reconexión con una Cuba más allá de las nuevas industrias artesanales. Paradójicamente, aunque el performance ofrecía “la inmediatez de la necesidad, la intensidad de la vida y la libertad de lo efímero”, su personificación de la forma condujo a una obra inquietante, magullada y enclaustrada. El nuevo arte cubano de los ochenta era un enérgico referente en los noventa, presente –por su ausencia– a un tiempo como canto fúnebre e insistencia. Era un legado imposible y contradictorio, algo que debía rechazarse y recapturarse, una pérdida angustiada y un fracaso que era mejor dejar en el pasado.

Bruguera fue otra de las alumnas de Elso y llevaba profundamente su impronta. Regresando a la idea del vuelo humano que su maestro había identificado con mitos precolombinos sobre chamanes y unidad transcontinental, la versión de

Bruguera conjuraba, en lugar de ello, una imagen de catástrofe incipiente y aislamiento radical. En repetidos performances de *Estudio de taller*, se izó en tiras de metal “que actúan como los barrotes que usaban los censores” y se lanzó de la parte superior de las paredes de la galería, desnuda y muda.

La desnudez de Bruguera en los performances, como su intensa concentración, quietud y silencio, crearon una intimidad problemática y difícil. En *El peso de la culpa* (1997), se ató el cuerpo de una oveja muerta –un “escudo”– al cuerpo. Con afecto vidrioso se arrodilló ante los pequeños cuencos que contenían agua salobre y tierra, mezclándola metódicamente y comiéndola hasta que no pudo continuar. La obra, realizada en una habitación de su casa en una zona marginal de La Habana Vieja, enfrentó al público con la rendición y la degradación de su acto y lo humilló con su condición voyeurista.

Las acciones enormemente repetitivas y ritualizadas de Bruguera, muy corrientes en sí, acumularon fuerza psíquica mediante su multiplicación. Jugar con la inevitable pérdida de eficacia teatral del performance somático es una forma arriesgada de trabajar en que la presencia en solitario, la atmósfera de densa gravedad, la lentitud y el carácter repetitivo pueden fácilmente deslizarse hacia la autosuficiencia y la ampulosidad moralizante. Estos peligros se hicieron incluso más agudos cuando el éxito profesional de Bruguera fue llevándola lentamente a la nueva clase alta y, por tanto, sacándola de las condiciones de abyección diaria en que su obra muchas veces hacía hincapié. Comenzó a atender el problema no presentando ya ella misma la obra, sino contratando a sus vecinos.

Aparecieron, memorablemente, en la obra de Bruguera para la séptima Bienal en el 2000. La pieza se presentó en oscuridad casi total en una de las bóvedas de piedra de la fortaleza de la Cabaña. Un pequeño televisor colgado del techo presentaba secuencias filmadas de Fidel Castro, la mayoría vistas en momentos más “humanos”. El video tenía el efecto de restar heroísmo a la figura presentada con tanta enormidad en los medios de difusión: era un efecto afectuoso, que de algún modo trituraba el afecto forzado de las

representaciones oficiales. Esas imágenes se cernían en la oscuridad y, sólo después de algún tiempo, quienes las veían se percataban de la presencia de hombres desnudos en el local que realizaban diversos pequeños gestos rutinarios: inclinarse rítmicamente, frotarse en movimientos parecidos a estar bañándose. Se suponía que los intérpretes estaban allí para comunicar, pero sus “mensajes” eran indistintos al punto de hacerse ilegibles. (“Un gesto –dice la artista en otro contexto– es repetir una acción de la vida cotidiana y colocarla en un espacio consciente. El gesto crea una atmósfera.”) Todo el espacio estaba tapizado con caña de azúcar pudriéndose que exudaba un olor abrumador, dulcemente nauseabundo, que daba el toque final al aire de claustrofobia, misterio y pavor de la obra. Esta sugería cosas privadas, dolor, un embrollo de sensaciones y significados posibles que llevaba a la exculpación. “Estás aquí solo –decía el texto acompañante– o no lo estás. Estás implicado... Has estado de pie allí unos cuarenta años o tal vez cinco minutos... Tus pies se hunden en la caña de azúcar molida, inútil e infértil mientras te diriges hacia la mayor luz. (¿Has caminado siempre de ese modo?)”

En los años noventa, sin embargo, Bruguera se hizo cada vez más descontenta con su obra, incluso cuando se multiplicaban las invitaciones a residencias y exposiciones en el extranjero. El trabajo de Bruguera había sido una suerte de duelo, pero lo había evitado en parte resolviéndolo en Arte con demasiada facilidad. Un olorcillo a falsedad seguía la pista de las imágenes indelebles y su angustia, y un tono plañideramente obligatorio. La excesiva perseverancia existencialista de la obra se convirtió en su propio tema. Bruguera, tal vez más que cualquier otro, había estado obsesionada con el deseo de tiempos anteriores... no tanto su política como la intensidad y humanidad de sus lazos y el sentido de responsabilidad compartida que había subyacido en todo. Ese sentido puede haber sido en gran medida un mito, pero era un mito que había acumulado mucho agarre en los años de barbecho. Tras un par de esfuerzos infructuosos por revivir su periódico, Bruguera decidió un enfoque que regresaba a una de las primeras tácticas del nuevo arte cubano: la enseñanza. Abrió el *Taller Arte de Conducta* en 2003 con el objetivo expreso de “crear un espacio para la creación y el discurso”, centrado en “los límites del cuerpo

social". El proyecto es el gesto cuasiutópico de Bruguera que fomenta una práctica artística no intimidada por consideraciones de mercado y basada en una interacción artística intensiva. *Arte de Conducta* promueve un tipo más sociológico de arte, no basado necesariamente ni exclusivamente en el propio trabajo de Bruguera, pero fuertemente influido por compromisos nucleares con el organismo social y el intercambio honrado.

En el trabajo de los estudiantes se desarrolló una sensibilidad y una atención características, gran parte de ella en los márgenes de la legalidad. Las leyes en cuestión tendían a ser aquellas relacionadas con las condiciones sociales, el mercado negro y cosas por el estilo, y raramente tocaban preocupaciones directamente ideológicas. Varias obras brindaban "servicios", muchas veces de valor dudoso: Luis o Miguel, autores de la encuesta telefónica *¿Está en la lucha?* hicieron un performance de una noche en la estación de trenes de Cienfuegos en que se ofrecieron para cuidar las maletas de la gente porque no hay allí lugar donde guardarlas. El equipo de Celia y Yunior esperaba ante juzgados y se ofrecían como testigos para bodas (la ley exige que sean dos) y en una serie de acciones conexas, se casaron y divorciaron repetidamente entre sí (no existe límite legal). Los matrimonios tenían diversas resonancias, entre otras, el matrimonio (con un extranjero) es uno de los pocos medios legales de dejar la isla; también, el Estado recompensa el matrimonio (entre cubanos) con un buffet gratuito para los asistentes a la boda, gran oferta que la gente suele vender en el mercado negro. En otra pieza, los artistas siguieron la campaña del gobierno de ahorrar electricidad viviendo sin energía eléctrica seis meses y luego exhibiendo como obra la cuenta de la electricidad en cero. Esta obra realizaba un tipo de juego con los omnipresentes sistemas de control destacando la fluidez continua de ambas partes según la gente inventaba nuevas formas de burlar los reglamentos, que a su vez se modificaban para neutralizar las regulaciones y así y así en un tirabuzón infinito de impedimentos. Las obras proponían una "tercera vía" para hacer frente a las instituciones, ni obedeciendo ni desobedeciendo, sino usando las leyes en formas que no habían sido previstas.

La criminalidad habitual, en gran medida menor, que se había convertido en algo normal era una fuente de humillación para las personas al inicio del Período Especial, pero pronto se integró y naturalizó: estas obras parecieron apuntar a este ciclo de absorción y degradación individuales. La naturaleza abarcadora del Estado regulador se llevó a primer plano, al igual que la ausencia de lógica operativa persuasiva: el Estado como ideología había sido sustituido por el Estado como policía, organismos de control, inspectores y burócratas de poca talla, un aparato disciplinario penetrante que sustituye las certidumbres morales.

El taller de Bruguera fue el esfuerzo más concertado, programático y sistemático por hacer las cosas (tan buenas) como en un tiempo lo habían sido, para eliminar el neo-prefijo de la vanguardia cubana, de reclamar, por decirlo así, su habilidad de “reclamar los pasados” en lugar de reciclarlos infinitamente. Pero incluso este esfuerzo, brillantemente colocado entre lo institucional y su opuesto, el mundo artístico internacional y la situación local, ha brindado el intenso servicio de tensionar los límites, que parecen ante todo ser internos, Incluso el arte de recogimiento, que resultó ser un arte enmarcado como lo opuesto al arte de afirmación, con el tiempo enmarcará sus propios paradigmas.

Angel Delgado, *Caridad del cobre*, 1990

Lápiz de color, cold cream en pañuelo, 46 x 42 cm

Cortesía del artista

Tania Bruguera, *Memoria de la postguerra I*, 1993.

Edición de un periódico en colaboración con artistas cubanos que viven dentro y fuera de Cuba. Tinta negra, papel de prensa. 13.4 x 8.4 pulgadas. Copyright de Tania Bruguera. Cortesía de la artista. Fotografía de Tania Bruguera

Tania Bruguera, *Memoria de la postguerra I*, 1993.

Tinta negra, papel de prensa. 13.4 x 8.4 pulgadas. Copyright de Tania Bruguera. Cortesía de la artista. Fotografía de Tania Bruguera

Tania Bruguera, *El peso de la culpa*, 1997-99. Reconstrucción de un suceso histórico. Oveja decapitada, sogas, agua, sal, tierra cubana; dimensiones variables. Copyright de Tania Bruguera. Cortesía de la artista. Fotografía de Museo de Bellas Artes.

Tania Bruguera, *Sin título, Habana, 2000*. Video performance e instalación, caña de azúcar molida, monitor en blanco y negro, cubanos, disco DVD, reproductor de DVD 12.12 x 39.37 x 164.04 pies. Copyright de Tania Bruguera. Cortesía de la artista. Fotografía de Casey Stoll.

Luis o Miguel (Luis Gárciga y Miguel Moya), *Custodiando el deseo*, 2004. Servicio ofrecido en la estación de ómnibus de Cienfuegos. Cortesía de los artistas.

Celia y Yuniór (Celia Gonzalez y Yuniór Aguiar), *Estado civil*, 2004-8. Legalización (trabajo en progreso), seis certificados de matrimonio y seis certificados de divorcio. Cortesía de los artistas