

# La relación **arte-política** en Cuba Entre el **silencio** y el susurro

El arte como el lugar de acción y repolitización de la vida

## ART AND POLITICS IN CUBA: BETWEEN SILENCE AND WHISPER ART AS PLACE OF ACTION AND REPOLITICIZATION OF LIVE

### ABSTRACT

---

This article seeks to investigate the relationship between art and politics in Cuba in the context of a shift of perspective in the country's politics. The years between 2006 and 2014 mark an interesting period in Cuban history. Firstly, because of the transition in the rule of the country. Secondly, from that transition a series of changes that indicate a turning point in the socialist approach begin taking place. *El susurro de Tatlin* (2014) is a performance by Tania Bruguera that draws a parable of Cuban socialism in the Twenty-First century, posing some questions: "where are we going?", "is there any place to go?", "How to get there?" And, especially, how to get to that point after retracing part of the way; to the confirmation of an imminent gravitation towards the North.

### Keywords

Art and Politics, Citizenship, Art Activism, Performance, Socialism.

### RESUMEN

---

Este artículo indaga cómo se expresa la relación arte-política en Cuba en el contexto de un cambio de perspectiva en la dirección del país. Se precisa cómo lo político atraviesa el arte, politizándolo y constituyendo nudos esenciales que permiten situar y revalorizar conceptos como gestión ciudadana y activismo artístico. El lapso 2006-2014 marca un periodo muy interesante en la historia cubana. Primero, porque hay una transferencia de poderes. Segundo, porque a partir de esa transición comienzan a manifestarse transformaciones que denotan un punto de giro en el enfoque socialista. *El susurro de Tatlin* (2014) es una *performance* de Tania Bruguera que marca este lapso y traza una parábola del socialismo cubano en el siglo XXI, planteando algunas preguntas, desde "¿hacia dónde vamos?", "¿hay hacia dónde ir?", "¿cómo llegar?", sobre todo, cómo llegar después del camino desandado; hasta la constatación de una inminente gravitación hacia el norte.

### Palabras Clave

Arte y Política, ciudadanía, activismo artístico, *performance*, socialismo.

## 1 ARTE Y POLÍTICA EN CUBA

¿Cuál es el lugar que ocupa hoy el arte en lo político, y lo político en el arte? Se parte de esta interrogante para describir dos escenarios aparentemente, y solo aparentemente, diferentes. En el escenario uno, la expresión “arte político” ha perdido hoy toda la fuerza y validez que en algún momento la caracterizó. Y, aún más, la fe que reposaba en ese sintagma aparece interceptada por una racionalidad de otro orden. Todo parece indicar que la Vanguardia no cumplió su promesa, y la utopía estética quedó atrapada entre dos conceptos: Modernidad y Vanguardia. O sea, es imposible que el arte lleve a cabo una transformación radical de las condiciones de vida colectiva. En el escenario dos, la expresión “arte político” es reciclada desde las más diversas formas y prácticas. Después de agotar la pregunta “para qué sirve el arte”, cuyo trasfondo es el escepticismo ante su poder subversivo y liberalizador, lo político se atrincheró nuevamente en el régimen estético del arte. Y lo hizo de tal manera que terminó convirtiéndose en el *locus communis*.

¿Qué tienen en común estos dos escenarios? Estas dos posturas están unidas por la incompreensión de la naturaleza misma del arte. Lo que ignoran o parecen no tomar en cuenta es que el arte, en tanto forma de experiencia autónoma que pertenece a un régimen de identificación específico, ha mantenido vínculos con lo político;<sup>1</sup> así como la estética ha estado siempre en la base de lo político. Lo político resulta de los intentos del arte de participar de lo común y reconfigurarlo; de lo común negado, precisamente por la división sensible del mundo. Las maneras en las que participa de lo común y se presenta o hace aparecer en él van a determinar “las políticas del arte” (Rancière, 2008, p. 67).

Esta manera de entender la relación entre arte<sup>2</sup> y política ayuda a adentrarse en un contexto como el cubano, tan peculiar por su aislamiento, en términos geográficos, políticos, geopolíticos, ideológicos, comerciales, etcétera. Una isla socialista en el siglo XXI. “El Dorado”, diría el Cándido de Voltaire. La actualidad de estos planteamientos es relevante no solo por la importancia que puede tener la relación arte-política para el campo artístico, sino para la propia política, para pensar cuál es el efecto del arte en la política de una isla socialista y cuál es el efecto político que desencadena una acción artística. Sobre todo, en el año 2015, cuando el futuro de ese proyecto se decide bajo nuevas presiones e imposiciones. La singularidad sociopolítica de la Isla ha determinado que se ponga en juego un tipo de política desde el arte muy particular. En los últimos años, a partir del 2006, fecha en la que Fidel Castro cede el poder estatal y ministerial a Raúl Castro y se da una coyuntura política que transversaliza todos los procesos en la Isla, el arte ha venido a ocupar el lugar de la acción.

El lapso 2006-2014 marca un periodo muy interesante en la historia cubana. Primero, porque hay un cambio en la dirección del país. Después de cuarenta y siete años en el poder como máximo líder, Fidel Castro se retira. Su ausencia, tras largos años de una sostenida presencia como líder político,<sup>3</sup> desencadenó aún más la incertidumbre y generó un espíritu expectante, no solo en los cubanos que habitan la isla, sino también en esa diáspora que se proyecta más allá de las fronteras. Segundo, porque a partir de ese traspaso de poderes comienzan a darse una serie de transformaciones que denotan un punto de giro en la perspectiva socialista. Es un periodo que abre una nueva página en la historia de la “rectificación de errores.”<sup>4</sup> Nueva página que pone en evidencia, por primera vez en los anales de la Revolución, la reversibilidad del proceso. Ello es sintomático en dos discursos, el que pronunciara Fidel Castro en el año 2005 en el Aula Magna de la Universidad de La Habana,<sup>5</sup> en el cual manifestara la necesidad

de reorientar la mirada crítica hacia el sistema.<sup>6</sup> Y el discurso que pronunciara Raúl Castro en el año 2007, en el marco de las celebraciones por el aniversario cincuenta y cuatro del Asalto al Cuartel Moncada, en el que reafirma la necesidad de repensar el curso que debe dársele a la construcción del socialismo. Ambos pronunciamientos marcan un punto de inflexión interesante en el discurso político del país, sobre todo porque abren la discusión en torno a lo que ha sido y lo que ha representado, en todos los órdenes de la vida, la Revolución Cubana, y cómo debe pensarse en el siglo XXI.<sup>7</sup>

La política de Raúl ha estado marcada por una serie de reformas, enfocadas en el ámbito económico,<sup>8</sup> de las cuales hay dos medidas que son fundamentales para comprender este giro en el país. Una de ellas es la Ley de Trabajo Social, y la otra es la Ley de Inversión extranjera.<sup>9</sup> Todo ello, antecedido por un marco legal que ha favorecido la emergencia del sector privado nacional, aunque no así la inversión de los naturales. Aunque ya no en el ámbito de lo económico, un cambio nodal de su política han sido los ajustes en la Constitución cubana actual vigente, sobre todo aquellos que apuntan a transformaciones en la estructura del Estado y los derechos de ciudadanía.<sup>10</sup> El punto álgido de estas reformas se hace público el 17 de diciembre de 2014, cuando Raúl Castro, en una alocución especial al pueblo, informa que el gobierno de Cuba y el de Estados Unidos retomarán los diálogos diplomáticos y “se pondrá a debate” el cese del bloqueo económico a la Isla.<sup>11</sup>

Una obra que marca este segmento temporal es *El susurro de Tatlin* (2014) de Tania Bruguera. La obra cierra una etapa en la que el arte se mueve entre la despolitización y la repolitización. En el primer caso, es el resultado del efecto del consenso. Durante los últimos años, la institución se ha esforzado por limitar las voluntades militantes de los artistas, asignando nuevos lugares “consensuados”, y generando formas activas de despolitización que se manifiestan no solo en las actitudes obedientes y complacientes, sino en los silencios. La alianza con el mercado ha sido una vuelta de tuerca en la política cultural implementada por el Consejo Nacional de las Artes Plásticas. El acceso al mercado ha creado un espacio de negociación entre aquellos artistas “incómodos” y el poder.<sup>12</sup> Ha funcionado como una estrategia efectiva para la domesticación de lo político.

En el segundo caso, se trata de una práctica política del arte que afina su sentido crítico y lo agudiza, profundizando cada vez más la brecha en el tejido consensual de la sociedad, generando nuevas formas de subjetivación política; en algunos casos muy sutiles, sin adueñarse del espacio público; en otras, marcando ese espacio como el lugar de la acción donde aparece el arte.

Lo que se pretende con este artículo es analizar cómo se da la relación entre arte y política en Cuba en el contexto de un cambio de perspectiva en la dirección del país, y entender cuáles fueron las condiciones infraestructurales que permitieron la irrupción de lo político en el arte cubano, específicamente a través de la performance *El susurro de Tatlin*, y cómo se da el diálogo entre esta obra y la institucionalidad cubana. Para ello se enfoca el *El susurro de Tatlin* como una pieza que traza una parábola del socialismo cubano en el siglo XXI, planteando algunas preguntas cardinales: desde “¿hacia dónde vamos?”, “¿hay hacia dónde ir?”, “¿cómo llegar?”, sobre todo, cómo llegar después del camino desandado; hasta la constatación de una inminente gravitación hacia el norte.

El Estado Socialista ha dejado de ser el marco de referencia que ofrece un ámbito con el cual identificarse. No existe hoy en Cuba esa identidad colectiva que brinde una idea de nosotros mismos, y la cual pueda valorizarse. Se ha perdido la dimensión afectiva de la política. En buena

medida, porque el discurso político ha dejado de ofrecer identidades que ayuden a darle sentido a lo que se experimenta. Por otra parte, la dimensión partisana de la política se diluye en un unipartidismo que no brinda la opción de elegir entre posibilidades que resulten alternativas reales. Todo esto se manifiesta en el desinterés por la política. Es la falta de comprensión de lo político en su dimensión ontológica, lo que está incidiendo para que se piense de un modo político en Cuba. Estas condiciones han marcado la especificidad histórica del arte en los dos mil en la Isla. No se trata de afirmar que el arte tenga nuevos poderes, y que esos poderes se los conceda el artista; sino de advertir la forma en la que el arte ha ayudado a movilizar las energías singulares y colectivas.

## 2 LAS DOS CARAS DE UNA MISMA MONEDA: CONSTRUIR CONSENSO

¿Cuáles serían las dos caras de esta moneda? Una, la intensificación del intercambio comercial del arte y el desenvolvimiento de una gestión institucional para posicionar al arte nacional en el mercado global financiero. Un lento y tenue proceso de inserción en el universo capitalista utilitario, en el que difícilmente se podrá escapar de la capitalización de la cultura y las subjetividades (lo que preocupa no es la pérdida de un lugar, sino más bien de una ética). Este coqueteo con el mercado, estimulado desde la institución, ha influido en el repliegue de los artistas respecto de lo político, amparados ahora en las exigencias mercantiles.

La otra cara es la naturalización de lo político, sobre todo en la dimensión macroestructural: ¿cómo fagocita la institución el alcance político del arte y su criticidad? Aquí, por supuesto, entra la cuestión de la conflictiva relación con la institución y cómo asumir hoy esa tensión. A diferencia de los años ochenta, en los que la frontera que demarcaba el intramuro y extramuro quedaba expuesta por la voluntad de los artistas de encontrar espacios alternativos para romper con la hegemonía del circuito institucional, desde las experiencias de la exposición *Volumen Uno* hasta las propuestas de salir a la calle de los grupos Puré, Hexágono, Arte Calle, o las de insertarse en lo social, como Pílon; hoy la institución compra, colecciona y exhibe ese arte. Así, se convoca a los artistas para que presenten sus obras “conflictivas” en los predios institucionales. Los creadores son colocados en una situación de exposición y centralidad muy provechosa, que no solo les da visibilidad en el territorio nacional, sino proyección internacional.

Este fenómeno ha generado estrategias de resistencia ante la cosificación de lo político. Por un lado, están aquellas propuestas que se insertan al interior de la institución arte y lo hacen operando mecanismos de camuflaje. Travestidas de inofensivas, aparentemente neutralizadas por el espacio. Como si al interior del recinto sagrado del arte (galerías, fundaciones, museos) lo político se exorcizara. Uno de los argumentos que utiliza la oficialidad para “negociar” con los artistas “incómodos” es que el arte no se ocupa de lo político ni hace política, al arte solo le deben interesar sus “asuntos”. Como si existieran asuntos propios o impropios del arte.<sup>13</sup>

Por otra parte, están las propuestas que no “negocian”, prefieren el otro lado de la muralla, el “estar fuera”, al margen de los circuitos (aunque la institución, en sus desesperados intentos por deglutir lo político, termina reconociendo esos espacios). Es quizás esta estrategia en particular la que mantiene un vínculo estrecho con el arte de los ochenta, aunque lo recupera como mito. Como un mito de origen: la posibilidad del cambio, de un arte revolucionario y verdaderamente alternativo, la época en que todos creían y depositaban su fe en el arte, la política y la humanidad. Por eso, se han mitificado los ochenta: quedan en ellos los años de la

militancia, del enfrentamiento frontal con el poder, la posibilidad de creer en algo y apostarle a eso (aunque hoy no se reivindica el sustrato utópico de esa generación). El éxito de los ochenta se erigió sobre el menudo acto de creer. La mitificación surge de la nostalgia y melancolía ante la conciencia de un límite: el límite que tienen hoy el arte y la política para “transformar el mundo”; pero también y, sobre todo, para recordar que si bien ha cambiado el horizonte teleológico en el que esas prácticas se inscribían y dotaban de sentido ético, es un pasado que está “allí” actualizando la manera en que debe actuarse. Si para algunos los ochenta ya no están *démodé*, como es claro: no lo están, y el arte solo sirve para consagrar el lazo social o dar testimonio de la crisis, no solo ignoran el orden consensual en el que se mueven y recortan sus pensamientos, sino la operación de apaciguamiento de los disensos mediante la cual los ochenta terminaron convirtiéndose en eso: un mito.

En una tercera posición están aquellas propuestas que se mantienen en un *in between*: no abandonan estos circuitos, sino que los amplían.

### 3 EL SUSURRO DE TATLIN

*El Susurro de Tatlin* es una acción a la que convocó Tania Bruguera, la cual tendría lugar en la Plaza de la Revolución, La Habana (Cuba), el día 30 de diciembre de 2014. La artista colocaría una pequeña tribuna y abriría un micrófono durante un minuto para que cada cubano que lo deseara se expresara durante ese lapso, y opinara sobre el restablecimiento de las relaciones entre los EUA y Cuba. Con *El susurro de Tatlin* se está ante una obra cuyo efecto no se limita al medio artístico, sino que lo trasciende para involucrar al poder estatal, judicial y los medios masivos de comunicación. ¿Podría ser esta una de esas acciones invisibles para el medio en tanto que acción de arte? Los límites de esta propuesta quedaron establecidos cuando se planteó impactar la realidad a la manera de un acto político. Así, los medios oficiales y una parte de la comunidad artística nacional e internacional han coincidido en referirse a Tania no como una artista, sino como activista, y al *performance* no como arte, sino como subversión, disidencia, arrebato y oportunismo. Más allá de cuestionar la ética de la artista, los intereses o pasiones que la movieron a hacer esta *performance* o la validez del activismo artístico y su inscripción en el reino de la estética, lo interesante radica en el conflicto que señala el acto; en el acto como conflicto en sí; en el conflicto que desata el acto.<sup>14</sup>

El conflicto que señala es la falta de libertades políticas de los cubanos. No es la primera vez que el arte apunta a esa zona de la realidad en la que la libertad de asociación, de pensamiento, de opinión y de expresión pública ha constituido un terreno de supresiones, faltas y silencios totales en la isla. El arte crítico no solo ha mostrado los mecanismos de dominación mediante los cuales esas libertades son cooptadas. Los cubanos somos conscientes de aquello que se nos niega, y no es esa incompreensión la que nos mantiene sujetos. El arte se ha ocupado, más bien, de visibilizar que aquello que nos deja en un estado de sumisión es, precisamente, la falta de opciones; la ausencia, como diría Rancière (2005), “del sentimiento positivo de una capacidad de transformación” (p. 34). El meollo detrás de ese conflicto es, pues, el descreimiento en el proyecto, la falta de alternativas reales, la vulnerabilidad política como condición socialmente inducida y la indiferencia.<sup>15</sup>

El acto es en sí un conflicto porque hace emanar lo político. No es lo político dentro del marco del Estado y la revolución,<sup>16</sup> sino como la irrupción de un litigio o distorsión en el orden policial.<sup>17</sup>

Desde esa perspectiva, lo político viene a reconfigurar el mundo bajo otra óptica, dado a ser percibido de otras maneras. Lo político tiene que ver con los actos de ver, oír y aparecer.

La *performance* es en sí misma el desacuerdo que redibuja el espacio de las cosas comunes y de las categorías que operan en la distribución de lo común, y se constituye como experiencia de disenso. El arte político es entonces, en este nivel, la comunión de dos maneras de producir ficciones y la visibilización de un mundo: la ficción propia del arte y la de lo político. Es esto lo que permite considerar que *El susurro de Tatlin* marca la construcción de un “nosotros”. Nosotros: aquellos que no tenemos la posibilidad de participar ni decidir sobre el destino de la Isla, el animal que solo emite ruido no audible; Ellos: aquellos que establecen quiénes pueden intervenir en la toma de decisiones, los que poseen el logos y el control sobre el sentido.

El conflicto que desata el acto: más allá de la discusión que ha propiciado en el espacio de la web en la que han tomado parte artistas, curadores, coleccionistas, críticos, en su mayoría extranjeros o emigrados cubanos; más allá de la plataforma virtual y de las declaraciones de algunos medios de información; más allá de los trabajos sucesivos de la artista, hilvanados a esta acción del 30 de diciembre; más allá de todo eso, la cuestión que pone en evidencia la *performance* es la inestabilidad de las relaciones entre lo social y lo político. Relaciones estas que deben ser renegociadas constantemente entre los actores sociales,<sup>18</sup> a fin de restituir, o al menos hacerlas visibles, aquellas posibilidades que son excluidas durante el ejercicio de todo poder. Y ese es el nudo que libera la *performance*: las fuerzas que han sido sustraídas, su reactivación. Aunque, curiosa y paradójicamente, este acto solo ha despertado al interior de la Isla la indiferencia y apatía del gremio, su insolidaridad. Lo cual suscita varias preguntas: ¿qué es lo que está pasando? ¿Por qué no les interesa participar sobre el destino de la Isla y de sus congéneres? ¿Es que acaso están atrapados dentro de la configuración de fuerzas de la hegemonía existente en el país? ¿Será que no reconocen el carácter contingente de todo orden hegemónico y viven en un limbo político? ¿O es que, hijos de una cultura del miedo, son incapaces de cuestionar, impugnar, debatir, y terminan emitiendo un silencio cómplice?<sup>19</sup>

El problema de la participación ciudadana en Cuba pasa por varios registros que atraviesan desde la articulación de la información hasta su circulación, y están inevitablemente atados a una matriz de índole Estadocéntrica. Primero, la concentración del poder en un partido único, y el excesivo centralismo que esto genera, el cual termina incidiendo en las organizaciones y demás estructuras participativas de la sociedad. Segundo, los movimientos de la sociedad cubana no constituyen hoy un vehículo de participación ciudadana, la mayoría de ellos están atravesados por una visión paternalista que lejos de promover el diálogo para que la dimensión conflictual, constitutiva de las sociedades, se exprese terminan aspirando esas energías. Tercero, fuera de estos movimientos no existen espacios para el debate.<sup>20</sup> Esto ha dado pie al surgimiento de la polémica en ámbitos informales, los cuales van desde el uso del correo electrónico para circular cartas públicas<sup>21</sup> hasta la discusión en los pasillos de los centros de trabajo, las bodegas o las paradas de la guagua.

#### 4 UN PROYECTO DE GESTIÓN CIUDADANA

¿Qué es *El susurro de Tatlin*? Es un proyecto de gestión ciudadana que, en la medida en la que lucha contra un orden consensual de competencias y funciones, muestra la necesidad de restituir las capacidades de intervención política de los sujetos cubanos. Ahí radica el efecto político de la obra.

Esta acción tiene un antecedente en el año 2009, durante la *Décima Bienal de La Habana*. En esa fecha, la artista construyó una tribuna, instaló un micrófono abierto, también durante un minuto para que el público interviniera, puso detrás del pódium a dos sujetos vistiendo el uniforme militar cubano, y finalmente una paloma blanca que debía posarse sobre el hombro de los interlocutores mientras se expresaran. En esa ocasión, el 2009, la performance se realizó en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. Aunque la resonancia rebasó las fronteras de la institución y terminó interviniendo el Consejo de Estado, todo se manejó de tal manera que se justificó la acción en tanto era obra de arte. Desde los presupuestos teóricos se mostró la invalidez de *El susurro de Tatlin* como acción crítica y su ineficacia política en tanto se limitaba la performance a un radio de acción muy pequeño, cercada así por los márgenes de la institución y por el contexto de una bienal.<sup>22</sup> El discurso de la oficialidad cubana reproducía una vieja discusión sobre la autonomía del arte: debía este permanecer incólume en su aislamiento, sin “contaminarse” o debía adscribirse a lo político, “al mundo real”.<sup>23</sup> Como si el arte se alojara en un mundo que está fuera de lo real, como si algo pudiera estarlo. Lo político no está fuera, como tampoco lo está la vida. El arte no tiene que saltar de sí, porque lo político forma parte de él, y en tanto exterioridad también lo constituye. Es de esa connivencia que se nutre el arte para señalar escenas de disenso.

En el intramuro de la institución todo está permitido. *El susurro de Tatlin* amurallado en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam era arte en el 2009, afuera podía ser cualquier otra cosa. El espacio no solo dota de artisticidad a la performance, en tanto lo negocia y legitima, sino que opera un proceso de domesticación de lo político; en el sentido de que todo lo que ocurra allí es ARTE no es POLÍTICA, y su dimensión de criticidad debe menguar en la medida que su efecto es restringido. “En el intramuro de la institución todo está permitido” es una política cultural. Clara, explícita, sin marras. De hecho, recupera la lógica de la frase pronunciada por Fidel en el discurso *Palabras a los intelectuales* del año 1961, “dentro de la Revolución, todo; contra la revolución, nada”. En ese discurso, Fidel dejó sentadas las bases de la política cultural y esclareció el rol del intelectual y del arte en el socialismo cubano, así como el concepto de cultura. La lógica de esta frase es simple: una actitud crítica solo puede ser entendida en el marco de la “Revolución”, el *outside* es siempre por *default* contrarrevolucionario, enemigo, antagónico.<sup>24</sup> El arte puede ser crítico solo dentro de la institución arte, fuera es litigio, subversivo, disidente. Y es obvio que sea subversivo: está operando una redistribución de los espacios y del lugar que él ocupa; está reconfigurando las coordenadas de lo que puede ser visto, cómo debe ser visto y por quién. Una obra política siempre opera una subversión en relación con un estado de cosas dadas.

En el marco de esta política cultural no se admite la existencia del conflicto que puede vehicular la obra ni se reconoce la posibilidad de compartir un espacio simbólico común en el que tiene lugar ese conflicto. El artista es, pues, un sujeto antagónico que debe ser erradicado, cuyas demandas son ilegítimas. Nada de esto ha cambiado hoy: Tania, según las perspectivas oficiales de las instituciones encargadas de la censura, es una excéntrica que busca protagonismo. El “protagonismo” es, de hecho, una de las nociones a la usanza del poder para descalificar y desmovilizar el pensamiento crítico.<sup>25</sup>

Bajo estos términos, *El susurro de Tatlin* en la Plaza de la Revolución en el 2014 no es arte, es una revuelta, y lo es en la medida en que constituye un reclamo democrático y una torsión del régimen. Régimen encarnado en el Consejo Nacional de las Artes Plásticas y sus funcionarios. Son ellos los que deciden qué es arte y qué no lo es, qué ocupa su lugar y cómo, quién es artista y quién no lo es; son ellos los que fijan los límites de la experiencia artística y los que deciden qué obra es “políticamente correcta”. Establecen una división de lo sensible asignando

competencias y funciones, visibilizando unas prácticas, invisibilizando otras. La *performance* del 2009 era aún una obra “políticamente correcta”. Su ejecución en el Centro Wifredo Lam permitía renegociar los códigos bajo los cuales se constituía como arte, y por tanto le facilitaba al poder naturalizar la dimensión política de la obra. La naturalización de lo político es una práctica de consenso que tiene un efecto de despolitización, y coadyuva a fijar el margen del compromiso político del artista. De ahí que la *performance* del 2014 pasara también por repensar qué es lo político en el arte.

Hay quienes creen que lo que ha variado entre el 2009 y el 2014 es el contexto sociopolítico, claro que ha cambiado; pero la *performance* no fue censurada por la presión mediática bajo la que se hallaba Cuba luego de declarar una apertura al diálogo con los EUA. Fue censurada porque intervino los espacios físicos y simbólicos del poder sin la licencia ni el amparo de la institución. Lo interesante es que este acto se da en un contexto dominado por una política cultural que se manifiesta, por un lado, pluralista y abierta; por otro, inmóvil y dogmática, reproduciendo prácticas de censura y represión que se creían ya superadas.<sup>26</sup>

La Plaza de la Revolución no es la Casa Blanca de Washington, como se ha dicho en otro lugar, es un espacio público con uso cívico. Ambos lugares están altamente connotados por el poder y de poder. La Plaza ha sido históricamente la protagonista de las manifestaciones, ha fungido como un ámbito público vibrante. La Plaza, el *ágora*, es el lugar en el que se permite llevar a cabo una protesta, allí se posiciona el sujeto, ocupa con su cuerpo el espacio y lo politiza. Es desde allí que se hace valer la palabra (el *logos* de los griegos). Y en ese sentido, *El susurro de Tatlin* es un momento que intenta superar la vulnerabilidad política del sujeto. Un minuto al habla con un micrófono abierto significa que esa parte que comúnmente no se oye, muda, será escuchada y se hará presente en la medida en que se reconoce como “la parte no escuchada”.

*El susurro...* no funciona como una política sustitutiva, en el sentido que le da Rancière, de un arte que ante el déficit de lo político en la era de los consensos se enviste a riesgo de terminar convirtiéndose en la propia parodia de su sustitución (2005). En esta *performance*, la recomposición de espacios políticos pasa por varios niveles. Primero, el de ocupar un espacio público y politizarlo haciendo uso de la palabra para expresar un conflicto. Un conflicto que se constituye como reclamo democrático, en la medida que la propia *performance* se construye como el dispositivo de enunciación de un nosotros político: aquellos que no tienen la palabra. Hacer uso del micrófono tampoco significa que la tendrán. El micrófono es la imagen del conflicto, de los sin parte. Y aquí viene lo segundo, el micrófono no les da la palabra, porque más bien los convierte en esa parte que no tiene acceso a ella; o sea, la *performance* funciona como un mecanismo de subjetivación política, donde el devenir anónimo característico de lo político se conjuga con el devenir anónimo de lo artístico.

A la Plaza no asistió el “pueblo”, la parte que debía ser escuchada. No concurrió porque *El susurro...* siguió siendo una obra de arte, y los mecanismos a través de los cuales se convocó solo jalonaron al “publicado especializado”, a los integrantes de algunos movimientos sociales y blogueros cubanos, el mismo público que en el 2009 tomó el micrófono para “echar la descarga”. La habitual actitud endogámica del medio. Esto sin contar que el canal utilizado para lanzar la convocatoria fue internet. En Cuba, más de la mitad de la población no tiene acceso. Para el año 2008 Cuba solo tenía 190000 usuarios privados de internet, y el costo del servicio por hora en un Ciber Café es actualmente de 1.50 cuc<sup>27</sup> (un salario promedio es de 20 cuc al mes). La gente no tuvo acceso a esa información, salvo la comunidad artística cubana.

## 5 POSTSCRIPTUM

Aunque se trataba de un modelo clásico de intervención artística, la acción fue interrumpida por las autoridades cubanas. ¿Por qué?, precisamente porque estaba haciendo aquello que no se esperaba del arte. No era solo una “protesta”, como podría etiquetarlo el poder con el vocabulario oficialista, era generar espacio público, era reclamar el derecho a la palabra, era crear las condiciones materiales para que la acción de un cuerpo fuera visible en un espacio (Buttler, 2011). Tania fue arrestada, le retiraron su pasaporte, y quedó pendiente a una causa judicial. La sospecha que ha levantado esta situación entre los intelectuales cubanos es si se volverá a la cacería de brujas del Quinquenio gris en la década de los setenta, si será Tania la Heberto Padilla del siglo XXI.<sup>28</sup> Cuando el poder empieza a perder el control sobre aquellas fuerzas que libera, tiende a mediar para controlar. El régimen tiene que aprender a lidiar con las nuevas formas de activismo artístico, así como este tipo de activismo tendrá que aprender a vivir dentro del régimen. El activismo artístico es una forma de arte político, que utiliza estrategias tanto del activismo político como del arte. No son nuevas, son tan teatrales y pragmáticas como las intervenciones de Chris Burden, Tucumán Arde o Reclamains the Streets. Eficaces en la medida que detonan conflictos. Vitales cuando se contextualizan en situaciones concretas. Solo desde esa perspectiva podemos valorizar el lugar del arte en lo político y el de lo político en el arte: el potencial del arte como fuerza movilizadora para crear actos de resistencia.

A pesar de la incertidumbre que señorea en Cuba sobre el destino político de la Isla, la indiferencia y apatía que ha generado el propio régimen ante los asuntos “políticos”, y el cinismo de un pueblo que no oculta su fracaso, aunque no puede dejar de enarbolar las banderas del socialismo y la revolución, aun cuando estas han perdido ya todo sentido, y constituyan significantes vacíos a la espera... a pesar de eso, una parte del arte cubano muestra signos evidentes de mantenerse ligado a las perspectivas políticas de emancipación y resistencia crítica.

Cuando todo ejercicio de desobediencia civil o reclamo de la palabra es leído por el poder como acto contrarrevolucionario, y es sancionado el sujeto como disidente; cuando la apatía se convierte en el sentimiento común de los cubanos, el desinterés, la falta de compromiso y sentido grupal crean una inercia política; cuando el oportunismo se convierte en la ética reinante; cuando no existen los canales legítimos a través de los cuales vehicular las voces de disenso y las instituciones pierden legitimidad. Cuando los ideales sobre los que se legitimaba la Revolución Cubana, las premisas que sostenían su programa político y la plataforma teleológica que sustentaba su discurso, han menguado hasta tal punto, que las pasiones políticas se han paralizado; cuando el mito fundacional de la Revolución deja de operar como fuerza centrípeta, y la gravedad dispersa al “pueblo”; cuando el inmovilismo define el cuadro social y político de la Isla, y la falta de confianza en el proceso revolucionario y su carácter liberalizador lanzan a una nada. Cuando la defensa de los valores conquistados conllevan un sacrificio mayor: quedarse habitando el pasado, la Historia, y abandonar el presente. Cuando un cubano dice “aquí no pasa nada, la cosa está igualita”. Cuando parecen detenidos en el tiempo, solos. Cuando todo eso ocurre a la vez, el arte viene a reconstituir las capacidades políticas de intervención del sujeto. No se trata de otorgarle al arte un carácter mesiánico, que sería totalmente inoperante e inadecuado. Se trata de que el arte en Cuba le ha dado lugar a lo que habitualmente no se le da lugar, ha obligado a plantearse preguntas antes no esbozadas, ya fuera porque quedaban invisibilizadas, ocultas o porque eran no enunciables, irrepresentables en términos políticos. Con *El susurro de Tatlin* se asiste a la politización de una acción artística, en la que lo político atraviesa al arte y construye nudos esenciales para situar y revalorizar conceptos como gestión ciudadana y activismo artístico.

## Bibliografía

---

ArteCubano. (2014, 29 de diciembre). *Tania Bruguera: el extravío de un susurro. Entrevista a Rubén del Valle Lantarón*. CubaSí.cu. Recuperado de <http://cubasi.cu/cubasi-noticias-cuba-mundo-ultima-hora/item/35056-tania-bruguera-el-extravio-de-un-susurro-entrevista-a-ruben-del-valle-lantaron>.

**Butler, J.** (2011). *Bodies in Alience with Politics of the Street*. Recuperado de <http://www.eipcp.net/transversal/1011/butler/>

**Castro, F.** (1961). *Palabras a los intelectuales*. Ministerio de Cultura de la República de Cuba. Recuperado de <http://www.min.cult.cu/loader.php?sec=historia&cont=palabrasalosintelectuales>

**Chaguaceda, A.** (2010). La campana vibrante. Intelectuales, esfera pública y poder en Cuba: balance y perspectivas de un trienio. *A Contracorriente*. Revista de Historia Social y Literatura de América Latina, 7 (3), 324-360. Recuperado el 23 de junio de 2015 de [http://www.ncsu.edu/acontracorriente/spring\\_10/misc/Chaguaceda\\_debate.pdf](http://www.ncsu.edu/acontracorriente/spring_10/misc/Chaguaceda_debate.pdf)

Comité Organizador de la X Bienal de La Habana. (2009). Declaración del Comité Organizador de la Décima Bienal de La Habana. *La Jiribilla. Revista de Cultura Cubana*. Recuperado de [http://www.lajiribilla.cu/2009/n412\\_03/412\\_50.html](http://www.lajiribilla.cu/2009/n412_03/412_50.html)

**Guanche, J. C.** (2007). *En el borde de todo. El hoy y el mañana de la Revolución Cubana*. La Habana: Editorial Ocean Sur.

**Jardines, A.** (2015, 15 de agosto). El cisma del PCC. *Cubanet*. Recuperado de <http://www.cubanet.org/opiniones/el-cisma-del-pcc/>

**Mouffe, Ch.** (2001). *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

**Navarro, D.** (2008). Intervención en VII Congreso de la Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC). En M. Barnet (Presidencia), Congreso de la UNEAC, La Habana, Cuba. Recuperado de <http://www.uneac.org.cu/index.php?module=noticias&act=detalle&id=140>

**Rancière, J.** (2005). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

**Molina Alarcón, Miguel** (2006). *Ecos del Arte Sonoro en la vanguardia histórica española (1909-1945)* en el catálogo de la *I Muestra de arte sonoro español MASE*. Lucena-Córdoba: Ed Sensxperiment.

[https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup\\_investigacio/textos/docs/miguel\\_molina\\_ecos\\_arte\\_sonoro\\_vanguardia.pdf](https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/miguel_molina_ecos_arte_sonoro_vanguardia.pdf) (Consultada por última vez en junio de 2013)

**de Pablo, Luis.** (2009). *A Contratiempo*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

**Rebolledo, José Ángel. Arriluce un film independiente.** (1991). Romaguera, Joaquín, Aldazabal, Peio y Aldazabal, Milagros. (eds.) *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español* (Actas del III Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine). San Sebastián: Euskadiko Filmatagia-Filmoteca Vasca.

**Suárez, Juan Antonio.** (2006). "El cine estructural y la experimentación sonora" en *Archivos de la Filmoteca* nº 53. Valencia: IVAC.

**Vidal, Núria.** (1986). Barcelona: la puesta de corto (Diez años de cortometraje en Barcelona, 1965-1975) en Francisco Llinás (Ed.) *Cortometraje independiente español, 1969-1975*. Bilbao: Certamen internacional de cine documental y cortometraje de Bilbao.

**Val del Omar, José.** (1957). Desbordamiento apanorámico de la imagen. [http://www.valdelomar.com/pdf/text\\_es/text\\_6.pdf](http://www.valdelomar.com/pdf/text_es/text_6.pdf) (Consultada por última vez en junio de 2013)

## NOTAS

1. Sobre el debate en torno a la autonomía del arte es imprescindible revisar las ideas de Peter Bürger, considerar que la autonomía es un proceso histórico que está socialmente condicionado. Es importante percibir la dimensión contradictoria de la categoría “autonomía” y analizarla en relación con su par la heteronomía.
2. Se parte de los postulados del filósofo Jacques Rancière. A partir de su concepción de autonomía de la política, cuya figura sería la emancipación, Rancière analiza el régimen estético. Tres publicaciones son nodales: *La división de lo sensible* (2002), *Políticas estéticas* (2003) y *El malestar de la estética* (2012). En estos tres ejemplares, Rancière construye su sistema filosófico de pensamiento sobre la estética. Hay un trasvase y comunión de categorías, conceptos y sentidos, que vienen de sus reflexiones sobre lo político, principalmente de *El desacuerdo. Filosofía y política* (1996) y cristalizan en estos libros. Traspone su concepción de la política autónoma a la estética. La manera en la que el filósofo entiende la relación arte-política, desde el marxismo y un pensamiento antisistémico, ayuda a comprender el papel que desempeña el arte en la (re)configuración del mundo sensible. Sus reflexiones son imprescindibles para llevar a cabo un estudio actual sobre el arte político y la estética, sobre todo en un contexto de discusión y debate que se polariza: de un lado, los que consideran que el discurso de la estética se ha agotado; del otro, los que declaran una anti-estética.
3. La retirada de Fidel dejó un gran vacío en la escena política cubana, no debe olvidarse que la institucionalización del régimen político se efectuó en torno a la figura de este líder carismático. El 2006 fue, para muchos en la Isla y también fuera, imaginar un futuro sin Fidel.
4. “Proceso de Rectificación de Errores y Tendencias Negativas” fue el nombre que se le dio a las estrategias mediante las cuales se construyó y mantuvo el consenso en torno al proyecto socialista. En el año 1986, Fidel Castro planteó la necesidad de iniciar una nueva etapa, que denominó “Proceso de Rectificación de Errores y Tendencias Negativas”. Debía ser una etapa en la que se le diera solución a aquellos problemas que detenían el avance del socialismo.
5. Es un discurso que dicta Fidel Castro Ruz el 17 de diciembre de 2006 en el Aula Magna de La Universidad de La Habana, con motivo del sesenta aniversario de su ingreso a esa institución académica. Lo que le otorgó mayor visibilidad al discurso en los medios de comunicación, tanto en los nacionales como en los internacionales, fue la declaración del Comandante en Jefe de la Revolución, por primera vez, del carácter reversible del proceso revolucionario cubano.
6. “¿Es que las revoluciones están llamadas a derrumbarse, o es que los hombres pueden hacer que las revoluciones se derrumben? ¿Pueden o no impedir los hombres, puede o no impedir la sociedad que las revoluciones se derrumben? Podría añadirles una pregunta de inmediato. ¿Creen ustedes que este proceso revolucionario, socialista, puede o no derrumbarse? ¿Lo han pensado alguna vez? ¿Lo pensaron en profundidad?” (Castro, 2005, p. 19).

7. Asunto este que, lejos de disipar la duda en cuanto al futuro socialista de la Isla, ha generado mayor desesperanza y desasosiego. Aunque desde ambos discursos se exige la participación del pueblo en el debate y discusión del proyecto, esa incitación no ha tenido un correlato en la realidad. Si en ambos pronunciamientos es posible reconocer la intención de romper con la mentalidad de fortaleza sitiada que había dominado en la esfera pública cubana, hay que admitir ya no la resistencia ante la crítica al sistema y ante el uso de un vocabulario que la izquierda repele, sino la falta de estructuras y canales institucionales para que esa participación sea efectiva. Y esto, como es obvio, tiende a fracturar el diálogo entre la ciudadanía y el gobierno. De aquí se desprenden esas posturas que revelan un cansancio cívico ante la imposibilidad de cambiar el orden actual de las cosas.
8. El teórico cubano Desiderio Navarro (2008) habla de la convivencia de un comunismo cuartelario con las políticas capitalistas que esgrimen hoy una versión neoliberal en la Isla.
9. En Cuba existía desde el año 1995 el marco legal que garantizaba la inversión extranjera. La crisis económica que sobrevino tras el derrumbe del bloque socialista de los países del Este, determinó la apertura económica a capitales extranjeros, aunque solo bajo el régimen de empresa mixta. Este régimen se ha visto ampliado con la introducción de otras modalidades de asociación e inversión en la nueva Ley.
10. Sobre este tema resultan interesantes los análisis de Julio César Guanche (2007), para quien por “la magnitud de transformaciones que están en la base de este proceso debería ser una nueva constitución lo que salga de eso” (p. 30).
11. Es interesante anotar que en el marco de la discusión sobre la relación con los EUA, el vínculo con Venezuela, que fue un contrafuerte para la economía cubana desde el año 1998, se debilita, y la proyección continental de Cuba disminuye. Alexis Jardines (2015), uno de los pensadores cubanos que ha dedicado parte de su reflexión teórica a comprender la dinámica interna del socialismo cubano, considera que después del 17 de diciembre de 2014 se han dibujado dos líneas de pensamiento. Una que “defiende la gradualidad de un proceso de apertura que según considera debe ser ejecutado por el gobierno norteamericano, pero capitaneado por el Partido único y blindado, dicho proceso, mediante una ideología nacionalista con claros matices antinorteamericanos”. La otra, “rechaza de plano la gradualidad de la negociación en las condiciones actuales, pero que como la otra no se propone derrocar al gobierno (tan solo por puro realismo político y no porque la dictadura no lo merezca) y acepta que los comunistas sean responsables y actores de la transición a la democracia, siempre y cuando comiencen por democratizarse a sí mismos antes de emprender cualquier proceso que pueda abrir a la sociedad cubana en materia de economía y derechos civiles. La garantía de la democracia en Cuba a corto plazo es la disolución del PCC”.
12. Hay que percibir el acceso al mercado global mediado por la idolología local y por una batería de oportunistas, resguardados tras la actitud desinteresada de algunos de los que encarnan el rol del policía (el policía ranceriano).

13. Para el caso del Consejo Nacional de las Artes Plásticas de Cuba (CNAP), institución de carácter político-administrativo subordinada al Ministerio de Cultura (MINCULT), no existe una política cultural clara que se exprese en documentos. La mayoría de los comentarios que en este texto se refieren a las posturas oficiales de los funcionarios de estas instituciones, se basan en la experiencia personal de la autora, quien trabajó durante casi cinco años para el CNAP.
14. En la mayoría de los comunicados oficiales que circularon en la Isla sobre la *performance*, el descrédito y la deslegitimación de la acción como *performance* (como arte), definen la posición de la institución arte cubana ante el suceso del 30 de diciembre. A través de las cartas y los pronunciamientos, principalmente del CNAP y de la Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC), puede comprenderse cómo entiende y significa lo político en el arte la institución arte cubana. Se trata del despliegue de un poder ideológico significando eventos (la *performance*) de una manera particular (ArteCubano, 2014).
15. La naturaleza del régimen cubano no ha instituido, a pesar de lo que muchos afirman, un terror como el que se vivió en la URSS. Ni las grandes purgas contra los enemigos objetivos ni los aniquilamientos masivos formaron parte del diseño de órganos de control en la Isla. La manera en la que el poder ha sustraído las libertades y ha inmovilizado la acción política responde a otra lógica de operación. Y de esa, también ha dado cuentas el arte, probablemente mucho más de lo que han podido hacerlo los textos críticos producidos desde la Academia. Es cierto que existen experiencias traumáticas en la historia, como la Unidad Militar de Apoyo a la Producción (UMAP), campos en los que fueron recluidos jóvenes cubanos que no se acoplaban al modelo de un “revolucionario”, y en los que algunos han querido ver una reminiscencia de los *gulag* soviéticos.
16. Sobre todo con las ideas que aportan algunos filósofos y politólogos, quienes perciben lo político como la dimensión en la que se inscribe lo conflictual en la sociedad, entre ellos Etienne Balibar, Jacques Rancière, Ernesto Laclau y Chantal Mouffe.
17. En el libro *El desacuerdo. Política y filosofía* (2005), Jacques Rancière concibe lo político como la conjunción de dos lógicas diferentes: la lógica policial y la igualitaria. La primera es aquella que instaaura las particiones en los modos de hacer, de ser y de decir. Como afirma Rancière, en el régimen policial no se disciplina al cuerpo, sino que se determina el lugar que este ocupa en el espacio de una distribución, y las propiedades de ese espacio. O sea, el orden policial es donde operan las divisiones y el reparto de las capacidades en el mundo. Mientras, la lógica igualitaria se refiere al supuesto por el cual se iguala a dos seres y a la verificación de esa igualdad. Esta igualdad es el único principio de lo político y, a su vez, no le es propio. Y no puede serle propio en tanto es a través de la verificación de su ausencia que surge lo político. Lo igualitario no es una esencia ni una meta, es una presuposición que permite constatar la desigualdad.
18. Lo social, como asevera Chantal Mouffe (2001), “se refiere al campo de las prácticas sedimentadas, esas que ocultan los actos originales de su institución política contingente, y que se dan por sentadas, como si se fundamentaran a sí mismas” (p. 65).

19. Armando Chaguaceda (2010) ha trabajado la noción del miedo en el régimen cubano y la ha precisado “como la percepción, individual o colectiva, de una amenaza, real o imaginada, tan variable en sus grados de intensidad, como en las formas de manifestarse y ejercerse. El autoritarismo no hace otra cosa que apropiarse y expandir ciertos temores colectivos, ideologizándolos” (p. 329).
20. No debe olvidarse que la Revolución del 59 y la famosa Generación del Centenario, protagonista de la gesta libertaria, son el resultado de una esfera pública vibrante que se gestó durante la República.  
  
Galería Imeil constituye una experiencia artística de uso de los espacios informales para generar polémica. Galería Imeil es un proyecto de Lázaro Saavedra, en el que a través del correo electrónico como canal de comunicación, el artista envía ilustraciones que introducen una crítica social. Galería Imeil ha fungido como un medio para llevar cabo crónicas de la sociedad cubana.
21. Las declaraciones oficiales del Comité Organizador de la *Décima Bienal de La Habana*, así como las entrevistas que ofreció Abel Prieto, entonces Ministro de Cultura, demuestran la manera en la que en ese momento se justificó y argumentó la pertinencia de la *performance*, en tanto obra de arte (Comité..., 2009).
22. Es esta hoy una tendencia dentro de la institucionalidad del arte en Cuba: defender la autonomía del arte, o cierta idea modernista de la autonomía del arte que no asimila su bregar político. Esta posición facilita, además, el coqueteo con el mercado.
23. *Palabras a los intelectuales* constituye un auténtico ejercicio de poder. Este discurso es una práctica hegemónica, en la que Fidel opera una división de lo sensible; o sea, establece un orden, le asigna un lugar y función a cada cosa dentro de ese orden; determina el sentido de las instituciones sociales.
24. Sobre el uso de algunos calificativos que contribuyen a la desmovilización de la acción crítica, ver los comunicados oficiales que se publicaron sobre la *performance*: Declaración de la Presidencia de la Asociación de Artistas Plásticos de la UNEAC. (2014). Recuperado de [http://www.cubarte.cult.cu/es/articulo/declaracion-de-la-presidencia-de-la-asociacion-de-artistas-plasticos-de-la-uneac/6083#VKG\\_4nd1k7s.twitter](http://www.cubarte.cult.cu/es/articulo/declaracion-de-la-presidencia-de-la-asociacion-de-artistas-plasticos-de-la-uneac/6083#VKG_4nd1k7s.twitter).
25. Es esto lo que permite entender que se “asimilen” determinados proyectos y otros se terminen vetando.
26. El cuc es una de las monedas nacionales que circulan en el país.
27. Sobre todo, teniendo en cuenta el antecedente del 2007, año que inició en Cuba con la llamada “guerrita de los e-mail”. Esta nominación responde a las discusiones que se generaron en el campo intelectual cubano a partir de un suceso: la aparición en la televisión cubana de dos figuras que durante la década del setenta fueron responsables de algunas de las censuras y represiones que definieron el marco de lo que Ambrosio Fornet ha denominado *El quinquenio gris*.