

## CONSUMIR CUBA<sup>1</sup>

### *Cuba: A Curated Culture*

Guillermina DE FERRARI  
*University of Wisconsin-Madison*  
*gdeferrari@wisc.edu*

Recibido: Febrero de 2012; Aceptado: Junio de 2012; Publicado: Julio de 2012  
BIBLID [0210-7287 (2012) 2; 115-144]

Ref. Bibl. GUILLERMINA DE FERRARI. CONSUMIR CUBA. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 2 (2012), 115-144

RESUMEN: Este ensayo reflexiona sobre la producción y circulación de la literatura y el arte cubanos después de la disolución del bloque socialista soviético. Sostiene que tanto las condiciones internas como la situación de dependencia de actantes culturales extranjeros, sobre todo españoles, en la que se produce la obra cultural cubana, la transforma material y conceptualmente en un grado inusitado. En ese contexto, no se puede hablar sólo de comercialización del arte sino más bien de un proceso de co-administración del significado similar al proceso de curaduría.

*Palabras clave:* Cuba, Arte, Literatura, Mercado, Hiperrealismo.

ABSTRACT: In this essay, I explore the conditions of production and circulation of post-Soviet Cuban art and literature. I look into both the internal conditions of production and the acute dependency on foreign cultural

1. Este artículo, que apareció originalmente en inglés con el título «Cuba: a Curated Culture», se publica aquí con permiso de *Journal of Latin American Cultural Studies*.

consecrating agents, especially from Spain. I content that the degree in which these factors play a material and conceptual role is so defining that a conversation of influence, commercialization and compromise should be replaced by that of Cuba as a curated culture.

*Key words:* Cuba, Art, Literature, Market, Hyperrealism.

Que el arte no es solo una cuestión estética: hay que tomar en cuenta cómo se le va respondiendo en la intersección de lo que hacen los periodistas y críticos, historiadores y museógrafos, *marchands*, coleccionistas y especuladores<sup>2</sup>.

Prominente y paradójico es el lugar que ocupa la Cuba pos-soviética en la república mundial de las letras. Con la caída del muro de Berlín en 1989, la Revolución cubana pierde gran parte del sistema económico en el que se sostiene. Gracias a la bancarrota de los organismos culturales estatales, los escritores cubanos pueden por primera vez publicar en el extranjero, particularmente en España, sin ser sancionados en la isla. A partir de una brutal crisis económica y una orfandad política intempestiva es como la literatura cubana accede vertiginosamente a circuitos internacionales de publicación, consumo y crítica. Sin embargo, es una república mundial que se da de espaldas a Cuba misma. En el mundo cultural de habla hispana de los años 90, Cuba pasa a ser una especie de niña mimada, foco de interés literario y cultural privilegiado. Los escritores publican prolíficamente fuera de Cuba, están de moda, son leídos masivamente, pero los cubanos no pueden leerlos. Los cubanos se han convertido masivamente en personajes de una ficción escrita por y para otros.

Aunque la popularidad de la cultura cubana reciente en círculos internacionales es evidente, el funcionamiento de este auge y sus efectos sociales y estéticos aún están por decodificarse. Hasta ahora, pocos textos críticos sobre la producción cultural de la Cuba pos-soviética resultan más reveladores que el cuento «La guagua» de Alexis Díaz Pimienta. En principio, el cuento narra desde el punto de vista de un pasajero la experiencia de viajar en un autobús lleno en la ciudad de La Habana. El cuento comienza en tono realista: hace calor, la lluvia obliga a mantener las ventanas

2. Ver GARCÍA CANCLINI (2001, 39). Este artículo comparte algunas de las preocupaciones que elabora Canclini en referencia a la administración de arte latinoamericano en un mundo globalizado. Sin embargo, el contexto histórico en que se inserta este artículo no podría haber sido imaginado por Canclini quien publicó *Culturas híbridas* en 1989.

cerradas, falta el aire, los cuerpos se acumulan, insensibilizados por la presión. Cuando se piensa que no cabe ni una persona más, un peatón apela a la solidaridad del chofer, se sube y se cierran tras él las puertas. En una epifanía borgeana, es decir, simultáneamente lúcida y fantástica, los pasajeros «[d]esfallecidos e inmóviles supimos a la vez que aquello era una trampa. Todos supimos –instinto de conservación, gravitación del miedo, telepatía del espanto– que en la próxima parada... no habría espacio para que [las puertas] se abrieran» (2000, 159). Al llegar al final del recorrido, el chofer, que se ha mantenido hasta este momento separado de la realidad de los pasajeros gracias a su situación privilegiada (por su ventana no entra la lluvia y corre la refrescante brisa de un pequeño ventilador), comprende la situación, salta por la ventanilla y llama a los bomberos. Éstos cortan el autobús en dos pero, al caer cada mitad al suelo, se descubre que

la masa de personas seguía compacta. La guagua había moldeado al grupo que ahora era un rectángulo de caras, espaldas, perfiles; un cuadro tridimensional de ojos y bocas terriblemente abiertos. Parecía la tétrica obra de un artista, tallada en mármol o hielo.

Algunos, los de la periferia, se veían casi íntegros. Otros eran sólo un brazo o una oreja o el zapato derecho, como yo. Desde arriba, era una vista única de cabellos, calvicies, hombros inacabados y sombras. Desde abajo era un óleo impresionista de zapatos. Cada lado merecía la firma de Velázquez, de Rembrandt, de Picasso: qué rostros, qué contrastes de luz, qué figuras geométricas (Díaz Pimienta 2000, 160).

El cuento se presenta hasta este punto como una alegoría de la situación cubana actual. El autobús como espacio cerrado representa la isla en su doble bloqueo, externo e interno (de hecho, las puertas no se pueden abrir porque se lo impide la presión desde adentro). La figura del chofer como dirigente ciego a las necesidades de sus pasajeros recuerda la figura del Máximo Líder. El recorrido fijo del autobús sugiere el destino de la revolución, un trayecto histórico que, al automatizarse, pierde su verdadera función pública y desemboca en la fatalidad. Sin embargo, tan importante como las referencias contextuales es la dimensión metarreferencial que ofrece su desenlace. El cuento resuelve la confusión ontológica que ofrece la masa de pasajeros ubicando temporalmente el curioso objeto en los jardines del Ministerio de Transporte (MITRANS), para luego trasladarlo al

Museo Nacional de Bellas Artes, donde el público pasa de martes a domingo, de 2 de la tarde a 9 de la noche, y algunos –casi siempre extranjeros– preguntan quién es el autor de tan magnífica obra, o se marchan pensando que es de un tal Mitrán, de apellido italiano, porque confunden el autor con el donante (Díaz Pimienta 160).

El desenlace del cuento cae de lleno en el absurdo, desafiando a partir del humor la definición de arte. Así, el cuento se erige a la vez como parodia y homenaje tanto de las vanguardias de comienzo de siglo como del arte posmoderno, tendencias artísticas que buscan cuestionar qué es arte y qué no. En el contexto cubano actual, esta parodia supone más bien una queja. Según sugiere el texto, la crisis de la Cuba de estos años es tomada erróneamente por arte, gracias sobre todo a la incapacidad de los extranjeros de leer correctamente lo que ven. El hecho de que el personaje que emite esta conclusión sea parte del cuadro, certifica el error: el narrador sabe lo que ocurre, él está allí; él es «un pie derecho».

El cuento se basa en una ironía. Mientras que el narrador propone que el nuevo arte cubano es una mera combinación de circunstancia y error de interpretación, la presencia de la masa humana en el museo supone una decisión con respecto a la categoría artística del objeto, decisión que predetermina la mala lectura de los extranjeros y que ha sido estratégicamente omitida en la narración. Sólo nos queda especular: ¿Se trata acaso de una decisión burocrática, regida por la confusión y la necesidad de espacio? ¿Se trata de un oportunismo por parte de la clase dirigente según la cual todo material cubano es digno de exposición, con un público interesado en consumirlo? ¿O se trata, acaso, de una apreciación estética «legítima»? Cuando digo «legítima», quiero decir que se trata de una decisión cultural tomada desde la cultura misma, respaldada por un consenso basado en criterios estéticos más o menos generalizados que rigen la circulación, exposición y comercialización de objetos como obras de arte. En mi opinión, esta omisión en el cuento refleja otro consenso, esta vez propio de la literatura cubana, el cual considera la escritura de alto grado de referencialidad como un arte menor.

El cuento «La guagua» comenta una creciente producción artística que inundó galerías, librerías y cines de Madrid, México y Nueva York durante la década de los noventa. Estas obras, algunas más «magníficas» que otras, se centraban en la «tétrica» realidad en la que cayó Cuba ante la abrupta desaparición del bloque soviético y la consiguiente crisis económica que dio en llamarse Período Especial, al menos en sus fases más álgidas, y que fue en realidad mucho más que una simple crisis. La realidad cubana de estos años parecía, de hecho, superar con creces toda ficción. No sorprende que una de las tendencias artísticas predominantes en la Cuba del fin de siglo se centre en representar la realidad «tal cual es», mostrándola descaradamente, casi sin adornos ni retoques, creando objetos y contando historias que son, en gran medida, exhibicionistas.

En la literatura, los títulos que aparecieron en estos años hablan por sí solos: *La nada cotidiana* de Zoé Valdés, *El hombre, la hembra y el hambre*

de Daína Chaviano, *La trilogía sucia de La Habana* y *Animal tropical* de Pedro Juan Gutiérrez, figuran entre muchos textos dedicados a retratar con humor y cinismo el jineterismo, como se llama la semiprostitución por moneda extranjera, y las deplorables condiciones de vida de estos años. El estado de cosas llevó al joven escritor Antonio José Ponte a escribir un texto denominado «Las comidas profundas» en el cual la elaboración literaria y filosófica sobre comidas busca explícitamente compensar la falta material de alimentos. A su vez, dos términos sacados de una revista de urbanización, «tugurización» y «estática milagrosa» (entendidos el primero como la ocupación de los edificios por más gente de la que éste puede albergar, y el segundo como la permanencia incomprensible de edificios en Centro Habana cuyo derrumbe parecía técnicamente inminente) dieron lugar a un cuento fantástico escrito por Ponte, que es ingeniero de formación, bajo el sugestivo título de «Un arte de hacer ruinas».

En el cine, aparecen varias películas que, presentadas como ficción, revelan rápidamente su textura documental. Este es el caso, por ejemplo, de *Si me comprendieras* de Rolando Díaz (1998) y de *Suite Habana* de Fernando Pérez (2003), las cuales responden en parte al deseo de la población cubana de procesar una experiencia única y crítica (muchas gente entrevistada por Rolando Díaz en su película afirma que, si pudieran elegir, les gustaría ver un film sobre su propia realidad; así es, precisamente, como justifica su estructura híbrida el «docudrama» *Si me comprendieras*). La importancia de la realidad en estos filmes se manifiesta, por ejemplo, en el uso de actores no profesionales, en la intrusión de la cámara en las casas y la vida diaria de los «actores» y en la referencia explícita tanto a sus sueños como a sus desesperanzas. En muchos casos, la manufactura de estas obras refleja fielmente la precariedad de la situación cubana. La película de Díaz, por ejemplo, fue hecha en dos semanas, con tres cámaras de video, en base a entrevistas en la calle y a las aspirantes a actrices. La filmación fue luego convertida digitalmente en una película de 35 mm en Alemania. Para mantener la candidez de las emociones, todas las conversaciones incluidas ocurren por primera vez frente a la cámara. De esta manera, se preserva la naturalidad tanto de las historias de las «actrices» como de los sentimientos que afloran durante los relatos. Sin embargo, mientras que algunas de las obras mencionadas buscan elaborar la realidad desde proyectos estéticos anteriores y externos a la crisis cubana, la película de Díaz, así como las novelas de Gutiérrez, entre otros, parecen emanar de la realidad de la isla, a la que buscan representar con una mínima interferencia autoral.

Como denuncia el cuento de Díaz Pimienta, una importante fuerza motora de este tipo de producción cultural es la demanda extranjera. La banarrota financiera de los organismos estatales tuvo el efecto de descentrar

la difusión artística y de recentrar sus temas a partir de nuevas libertades y nuevas expectativas, generalmente extranjeras. Las películas que acabo de mencionar han sido realizadas con fondos españoles y/o tecnología alemana, los textos han sido publicados por editoriales españolas, en su mayoría, y tanto unas como otros están destinados a un entusiasta público abrumadoramente extranjero (el reconocimiento de estas obras se ve en el Premio Azorín de Novela que recibió *El hombre, la bembra y el hambre* en 1998, y el Premio Alfonso García Ramos que recibió *Animal tropical* en 2000, ambos españoles). La proliferación y amplia circulación de este arte ha llevado a hablar de un boom cultural cubano (Jesús Díaz), visible sobre todo fuera de la isla (Buckwalter-Arias), que ha recibido bastante atención académica. Varios críticos han hecho referencia a la función etnográfica de estos textos (De Ferrari 2003), que funcionan como diccionarios de una realidad atractiva a un turista literario (Whitfield 2003), regido por un mercado internacional que ha reemplazado, efectivamente, las directivas del Estado sobre qué se debe escribir y cómo (Buckwalter-Arias 2005)<sup>3</sup>.

El auge literario basado en la realidad material del Período Especial, llamado «literatura del desencanto», ha sido interpretado (por escritores y críticos cubanos) como problemático<sup>4</sup>. Un inconveniente se origina en la percepción que este tipo de escritura vende. Alimenta este hecho un prejuicio generalizado según el cual el valor estético de toda obra literaria es inversamente proporcional a su éxito comercial. Lo mismo ocurre con su utilidad política<sup>5</sup>. Se ha emparentado esta escritura con el testimonio, considerado un género menor, y con el realismo socialista de los primeros años de la Revolución, el cual es poco apreciado desde el punto de vista literario. La comercialización internacional de un texto o una obra es, de hecho, novedosa en la Cuba pos-revolucionaria. La generosa recepción que dio el público internacional a muchas de estas obras sugiere que la Cuba de estos años produce una cultura «vendida», palabra que no sólo indica la fuerza

3. Ver los ensayos «De fiesta» de Jesús DÍAZ, «Reinscribing the Aesthetic» de James BUCKWALTER-ARIAS, «Aesthetics Under Siege» de Guillermina DE FERRARI y «The Novel as Cuban Lexicon» de Esther WHITFIELD. Sobre el papel del Estado como agente cultural, ver el excelente artículo «Copywriting Che: Art and Authorship under Cuban Late Socialism» de Ariana HERNÁNDEZ REGUANT, publicado en *Public Culture*.

4. En relación a la nomenclatura «literatura del desencanto», ver Jorge FORNET, «La narrativa cubana entre la utopía y el desencanto». Ver también los ensayos de Odette CASAMAYOR CISNEROS, de Waldo PÉREZ CINO y de Margarita MATEO PALMER y el ensayo de FORNET, textos dedicados a la obra literaria cubana pos-soviética que ignoran la existencia de Pedro Juan Gutiérrez, por ejemplo, o lo relegan al espacio de la nota al pie.

5. Ver BUCKWALTER 2005 y DE FERRARI 2003.

comercial de esta estética sino que implica, además, la traición a los valores artísticos del grupo de origen. Aun dejando de lado los prejuicios políticos o comerciales, es preciso admitir que un realismo situado en medio de un paradigma posmoderno resulta conceptualmente sospechoso. La aparente candidez de estos textos es especialmente cuestionable en Cuba, país que cuenta con una tradición artística sofisticada la cual se ha visto ampliamente beneficiada por la política cultural de la Revolución.

Inspirada en parte por el cuento «La guagua» y convencida de que los críticos de arte han comprendido mejor este momento artístico que los literarios, voy a reconsiderar a continuación la producción literaria y cultural de estos años a la luz de las artes visuales. Justifican este gesto crítico dos aspectos propios de las artes plásticas que ayudan a comprender mejor el itinerario de la producción cultural cubana de estos años. Me refiero a la referencialidad inmediata que ofrecen tanto fotografía como instalaciones, así como a la mayor visibilidad de la trayectoria comercial y cultural característica del medio —es más fácil saber quién expone y quién compra una obra que saber quién compra un libro y quién lo lee—. Lo que es más importante, la administración cultural de las artes visuales se ubicó en esta coyuntura internacional más abiertamente que ningún otro medio gracias a la institución de bienales, exposiciones internacionales y la formación de fundaciones culturales mixtas. Es posible que este impulso haya permitido que el papel de las artes como espacio de encuentro internacional haya sido mejor comprendido desde el punto de vista crítico que el de la literatura<sup>6</sup>.

Como ilustra el Nuevo Arte Cubano, decir que el realismo es la expresión natural de la difícil realidad cotidiana cubana es decir sólo media verdad<sup>7</sup>. Esta corriente estética se ha dado también gracias a un número de actantes culturales que valoran estas obras, las seleccionan, agrupan e interpretan en un discurso coherente y deseable. Al comparar la producción

6. Otro factor contribuye a la diferencia crítica entre arte y literatura. La generación de artistas de los 80 emigró masivamente a comienzos de los 90, empujados por el éxito exterior y por la imposibilidad de vender en dólares en Cuba, siendo reemplazados casi en su totalidad por una generación nueva, la generación llamada por Mosquera «Mala Yerba», gracias a su capacidad por sobrevivir en condiciones extremas. Estos jóvenes unen la formación de una voz y un estilo propios a las condiciones particulares de esta época. Ver MOSQUERA 2001.

7. Utilizo la frase «nuevo arte cubano» para referirme al arte cubano producido a partir de 1990 en general. Vale la pena distinguirlo de la frase Nuevo Arte Cubano, que es el nombre dado por los críticos a un movimiento relativamente homogéneo en el mismo período. El objetivo de este trabajo es elaborar el paralelo entre artes visuales y producción artística en forma explícita.

literaria y cultural con las artes plásticas, quiero proponer que el arte cubano de los noventa –y que llega en realidad hasta hoy– revela a la Cuba del Período Especial como una «cultura curada». Este término no busca negar la importancia de la intrusión del mercado internacional en la utopía socialista, sino que trata de enfocarse más bien en los procesos culturales tanto cubanos como internacionales que gobiernan hoy la administración de las artes y que, aunque están insertos en un sistema financiero internacional desigual, tienen sus propias leyes y motivos. En otras palabras, busco entender el auge cubano como un proceso complejo, con actantes varios, que es representativo no tanto de la situación cubana en sí como del estado del mundo. Intentaré ver cómo el arte actual crea un espacio imaginario suprageográfico entre escuela artística y mercado, entre tradición e innovación, entre centro y periferia, entre autotropicalización y neo-vanguardia, así como evaluar cuál es el verdadero papel que juega Cuba en estos procesos. Para elaborar el tema de Cuba como una cultura curada, es clave entender primero el realismo dominante de estos años como un proyecto estético estratégico y conceptualmente complejo, como una neo-vanguardia. Lo llamaré hiperrealismo, en parte para distinguirlo del realismo decimonónico, y para subrayar también el cinismo que lo vuelve contemporáneo. A continuación, entonces, comentaré dos tipos de arte hiperrealista que corresponden tanto en tema como en conceptualización a los textos y películas que mencioné al comienzo de este trabajo.

En su ensayo «Reporte del hombre en La Habana», Gerardo Mosquera, el más eminente crítico de arte cubano desde los años 80 hasta la fecha, cita un evento real para ilustrar el estado de la cultura de los 90: «Ningún discurso puede resumir mejor las contradicciones por las que atraviesa la cultura cubana en la isla que lo que sucedió [...] en la reciente V Bial de La Habana». Durante la muestra internacional se produjeron robos de elementos tales como réplicas de pistolas, crucifijos, cigarros, papel higiénico y jabones de las instalaciones (traducido como «installations», no como «facilities»). Según Mosquera, la «nómina de los objetos sustraídos es además elocuente acerca del espectro de las necesidades de la gente» (de «violencia, religión, placer e higiene»). Concluye Mosquera:

La crisis de la sociedad cubana es aguda, y los apremios para la simple supervivencia se han generalizado. Para la gran mayoría de la gente se quiebra la relación estética con el entorno –donde reinan la siedad y el abandono– y aun con la obra de arte, a pesar de sus espacios auráticos, cuando en ella aparecen [ya sea] objetos de los que se carece o sus imágenes (Mosquera 1995, 131).



La anécdota que menciona Mosquera tuvo lugar en la Bienal de La Habana de 1994, evento que ocupa un lugar mítico en los círculos del arte contemporáneo. El evento fue rico en paradojas ya que se ubicó simultáneamente, según Rachel Weiss, como laboratorio estético alternativo y como plataforma profesional para el mercado internacional (1995, 95). A su vez, la reseña del evento que salió en el diario *El País* hace hincapié en la asistencia de figuras de peso en las artes internacionales tales como «el curador de la Bienal de São Paulo, Nelson Aguilar; el director de la revista *Art News*, Milton Esterow; la directora del Museo Nacional de Arte Reina Sofía, María Corral, [y] el promotor norteamericano Alex Rosenberg, quien fue representante de artistas como Dalí y Henry Moore». Aunque la bienal, que incluía obras de 171 artistas provenientes de 41 países, buscaba erigirse como «el» espacio artístico del tercer mundo, el éxito mayor lo alcanzó el conjunto de obras cubanas. Calificadas como «audaces y críticas», «duras y desgarradoras», estas obras se enfocaban en el jineterismo y la voluntad masiva de emigración, situación que de hecho culminó en el éxodo de unas 40.000 personas durante la llamada «crisis de los balseros» ese mismo verano. La obra más impactante, según informa el comentario en *El País*, fue la instalación «Regata» de Kcho (Alexis Leyva), «una pieza compuesta por una interminable procesión de esquifes, zapatos viejos, neumáticos, planchas, cajas de cartón, corchos, cajas de chocolates para turistas, velas y, en definitiva, de todo lo que se valen los cubanos para salir de la isla tras el paraíso norteamericano» (Figura 1). Los objetos y materiales fueron recogidos por Kcho de las playas, adonde recalán los objetos perdidos en el mar.

Así, hay zapatos y juguetes de niños, carnés de identidad, pistolas de plástico y otros objetos testimoniales que, según su autor, intentan «mover a una reflexión sobre el fenómeno de la emigración», sobre el «acto de creación de una embarcación, de un objeto que funcione, que flote y sirva para salir del país»<sup>8</sup>.

La fama internacional de la bienal se debe, precisamente, a la originalidad de una creación artística que, según Mosquera, «[h]a metido la calle en la galería» (1999a, 37). No obstante, en su anécdota Mosquera desaprovecha la recepción literal que tuvo este tipo de arte entre el público cubano. Su anécdota insiste en la mala lectura de los espectadores locales, quienes ignoran, o eligen ignorar, la separación definitoria entre arte y realidad al punto de ejecutar inesperadas «intervenciones» sociales sobre o contra

8. Una versión menos precaria de «Regata» fue utilizada para la portada de la revista *Art News* en el 2000 (Figura 1).

la obra de arte –sin considerar la posibilidad de que la intervención sea inherente al dinamismo de la obra–. El realismo de la Cuba pos-soviética, sugiere Mosquera, se da como una fusión de lo social y lo estético que es posible gracias a la incorporación de «objetos testimoniales» de la realidad, pero tal fusión es –y debe ser– conceptual. Es por ello que está ubicada en espacios «auráticos» (museos, galerías, bienales), lugares que tienen como función no sólo la de exponer, sino también la de certificar el estatus artístico de una obra. Preocupa a Mosquera la lectura literal de la obra, la cual es perniciosa para el aura artística del objeto cuya condición como tal se sustenta, precisamente, en la literalidad. Tanto Mosquera como «La guagua» de Díaz Pimienta presentan una visión parcial del consumo de estas obras, las cuales requieren para su apreciación «correcta» una lectura consciente de dos niveles diferentes de significación. Mientras que «La guagua» promueve la necesidad de leer el material y de descreer del «aura», la anécdota de Mosquera promueve la importancia de leer correctamente el «aura» y de saber desentenderse del material.

La resistencia a la doble lectura se origina en dos condicionamientos que determinan la recepción de esta estética. La inversión excesiva en la obra, en este caso gracias al hambre y la necesidad, ofuscan la apreciación correcta –desinteresada– de la obra de arte. Asimismo, una noción intransigente de estética pura puede condicionar negativamente la lectura del espectador, como ocurre más frecuentemente en los círculos literarios<sup>9</sup>. Creo que esta posición se puede entender a partir de una noción cultural «estructural»: Claude Lévi-Strauss señala que mientras el arte occidental hace hincapié en el modelo, el arte primitivo destaca el material (1992, 27). De allí que un arte tan referencial como el «nuevo arte cubano» sería considerado arte «primitivo» (y por lo tanto «menor»). Esto justificaría el hecho de que los críticos se han mostrado más receptivos frente al arte y la literatura cubanos de tipo realista cuando dialogan implícitamente con códigos y temas familiares de la historia del arte occidental. Un subtexto reconocible otorga al objeto un «aura» inmediata, como se ve en la imagen que comentaré a continuación.

Aunque la referencialidad es un aspecto prácticamente inevitable en la fotografía, ningún referente es en sí mismo irremplazable. Es significativo, entonces, que las imágenes que buscan recrear las dificultades materiales, morales o afectivas del Período Especial sean particularmente populares en estos años, como muestra una instalación de Carlos Garaicoa que

9. Respecto de la apreciación estética, ver Immanuel KANT y Pierre BOURDIEU; para Cuba, ver DE FERRARI 2003.

combina la fotografía a color con el dibujo en lápiz. En la instalación «Primer sembrado de hongos alucinógenos en La Habana» (Figura 2), vemos una fotografía en la que aparece la capital cubana en su deterioro actual. La Habana, dice Abilio Estévez en su novela *Los palacios distantes*, no es «como Roma, donde los derrumbes informan sobre el paso del hombre por la Historia, sino los que informan del paso de la Historia sobre el hombre» (2002, 64). El dibujo contrapuesto, que pertenece al género del proyecto arquitectónico («arquitectura de papel»), provee a su vez lo que el artista llama una «intervención poética»; una alucinación que abre paisajes de la imaginación, ya sea sugiriendo el deseo de escape simbólico de la realidad, o denunciando el carácter inverosímil de la realidad cubana (28). Estas imágenes contrapuestas resumen la visión paradójica del protagonista de la novela de Abilio Estévez, a quien «la ciudad le provoca a un tiempo dos impresiones, la de haber sido bombardeada, la de una ciudad que espera el más leve aguacero, la más ligera ráfaga para deshacerse en montón de piedras; y la de ser una ciudad suntuosa y eterna, acabada de construir, elevada como cesión a futuras inmortalidades. La Habana nunca es igual y siempre es igual» (Estévez 2002, 21). En la obra de Garaicoa, la superposición de fantasía, realidad y tradición artística occidental revelan tanto la dimensión de la realidad cubana de estos años como el aspecto lúdico que puede tener este realismo. El humor cura: algunos críticos se han referido a la duplicación que hace Garaicoa como una expresión del «deseo, al final prácticamente inalcanzable, de restaurar su entorno, es un intento por “curar” [es decir, “sanar”] la ciudad, que al final se convierte en simulacro e imposibilidad». A pesar de la dimensión lúdica de Garaicoa, su trabajo forma parte de la llamada «estética de la frustración»<sup>10</sup>. Creo que esta corriente produce dos efectos simultáneos. Primero, la duplicación pone en evidencia la paradójica convivencia de aura y referencialidad del nuevo arte cubano, denunciando el papel clave de la mirada, ya sea del artista o del espectador, en ennoblecer una realidad vuelta más sórdida en el contraste. Segundo, la duplicación convierte la estética en ética sin abandonar completamente un código artístico reconfortante. Es decir que, si consideramos la Revolución cubana como un acto sociopolítico típicamente moderno, el proyecto estético de estas obras ofrece sólo una resistencia parcial ante los estragos de la modernidad.

Existe otra corriente realista que resulta más violenta. Ésta elabora la misma frustración que las obras anteriores, sólo que evita expresamente

10. Ludmila TORRES DEL SOL y Yusleydy LÓPEZ SABOR, «Construir entre la realidad y la utopía».

la función dignificadora de la tradición artística occidental. Con una arquitectura torpe, sin argumento claro, las narraciones y la composición de esta tendencia resultan con frecuencia anticlimáticas. Se trata de un realismo exhibicionista y austero, que rechaza ideales tales como la búsqueda de originalidad, la coherencia o la riqueza de expresión. Los textos están poblados de personajes perdidos, incluso crueles, sin redención posible fuera del alcohol, el sexo o el abuso. Por su crudeza tanto en temas como en manufactura, este tipo de escritura no puede ser identificada ni con el realismo decimonónico ni con el realismo socialista, mientras que el término realismo sucio es aplicable sólo en sus versiones más vulgares. Se puede establecer un paralelismo entre esta estética y el hiperrealismo en el teatro americano contemporáneo tal como lo describe Carol Gelderman. Según ella, este arte consiste en presentar el mundo tal como es, con la menor connotación posible. Es un arte de vanguardia, que emula la mecanicidad de la cámara fotográfica y que busca, a través de ella, evitar toda jerarquía moral (1983, 358). La indiferencia que se percibe en esta escritura indica una crítica social que carece de compromiso ético, pues el materialismo de esta estética busca dismantelar las falsas promesas de la ideología (1983, 365).

Similares son las premisas de algunas obras del hiperrealismo cubano, sólo que en su caso se encuentran justificadas por una trayectoria histórica. En su ensayo «The Pleasure of Reference», explica el poeta, curador y crítico de artes plásticas Orlando Hernández (in *Art Cuba: The New Generation*):

The tumultuous social and cultural atmosphere of the 1990s, in which the majority of these artists developed, has proved to be a more provocative and nourishing subject matter for their work than the usual wellsprings of the subconscious and the individual imagination. I am not sure if it constitutes a methodology, but the majority of these artists have explored the labyrinths of external reality to a much greater extent than their own inner depths and have preferred to take their ideas directly from everyday life rather than from the moldy archives of tradition, including the history of art. The focus is on the *here* and *now* rather than on historical legacies, which makes for a curious philosophy of the immediate –as though the natural distrust of promises for the future were united with disappointment and disillusionment with the past (2001, 25; subrayado en el original).

En esta reflexión, Orlando Hernández destaca la referencialidad del arte cubano de los 90 como una novedad artística, una neo-vanguardia, que se erige en oposición tanto a las incursiones psicológicas de vanguardias pasadas como a la tradición artística occidental. La «filosofía de lo inmediato» coarta la expresión lúdica y vuelve más agresivo el agotamiento del artista ante los fracasos de la ideología. A pesar de su crudeza, la referencialidad de esta estética, no obstante, tiene una filosofía, una historia que le da

profundidad e incluso un discurso oficial al que se contraponen. Estos varios niveles de profundidad construyen el «aura» de un realismo que se presenta a sí mismo como obscenamente plano.

Dentro de esta estética, existen varios fotógrafos y artistas que trabajan con la experiencia cubana a partir de sus fragmentos residuales con mínima intervención autorial. Como representación del viaje, el exilio y la dependencia cubana de la solidaridad financiera de los parientes en el extranjero, está, por ejemplo, la serie «Cartas» de René Peña. En las fotos de Peña, la mirada de la cámara se centra en las palabras escritas sobre el papel, creando un interesante juego entre la linealidad de la escritura y el arte abstracto, la letra y la imagen, la realidad y el arte, la composición y la desnudez del material. Aquí la obra enfatiza la utilización del material más inmediato: el archivo familiar. La fotografía, como medio, se nutre de su carácter documental para dar acceso inmediato e incontestable a las emociones personales de la experiencia cubana. Se trata de una representación intensamente voyeurística que pone al espectador en el papel de intruso en la negociación de sentimientos, de dinero y de legitimidad que ocurre constantemente entre las dos formas principales que ha tomado la cubanía revolucionaria.

En el área de utilizar el material más inmediato, el caso más provocador, sin duda, es el de Ángel Delgado. En la Figura 3, se ve un San Lázaro tallado en jabón en 1991. El hecho de que la obra esté hecha en jabón habla claramente de la escasez de material artístico. La idea de trabajar con lo que haya más a mano sugiere el arte de la prisión. La metáfora para la Cuba pos-soviética sería válida, si no fuera porque aquí no es metáfora. Delgado hizo esta obra en la cárcel, donde cumplía una condena de seis meses debido a una «intervención artística» con materiales no convencionales: Delgado había defecado en un periódico durante una exposición titulada *El objeto esculturado* en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales de La Habana en 1990. Según los críticos, Delgado buscaba mostrar que el excremento es una escultura humana pero «the police saw it differently» (Orlando Hernández 25). Para la policía era clave que el periódico usado era el *Granma*, órgano oficial del partido comunista. Delgado fue acusado por escándalo público y sentenciado a prisión.

La intervención de Delgado en el mundo del arte resulta poco más atrevida que lo que habrá sido en su momento el urinario que Marcel Duchamp quiso exhibir bajo el título «La fuente» en la exposición de la Society of Independent Artists en 1917 (la obra fue rechazada entonces por no ser considerada obra de arte, pero luego fue «canonizada» como ejemplo de Arte Ready-Made, de Neodadaísmo, de Surrealismo e incluso de Nuevo Realismo, y sus réplicas se venden hoy por 3 millones de euros). En el

contexto cubano, la irreverente materialidad de Delgado no cuestiona sólo qué es y qué no es objeto artístico, sino que denuncia además una sociedad en crisis, en la que el individuo no cuenta más que con el propio cuerpo tanto para su supervivencia como para su expresión. Una premisa similar alimenta el escandaloso realismo sucio de las novelas de Pedro Juan Gutiérrez, cuya escritura se regodea en la falta de higiene de los baños colectivos y en las indecentes estrategias personales del narrador, también llamado Pedro Juan, para evitarlos<sup>11</sup>. Estos gestos, destinados en gran medida a «épater le communiste», tienen un indudable efecto de crítica social. Citando a Joshua Esty, podemos decir que «Even when understood according to the representational codes of realism... shit has a political vocation: it draws attention to the failures of development, to the unkept promises» de dignidad revolucionaria (1999, 32)<sup>12</sup>. La intervención policial en varias de estas instancias subraya la opinión de Mosquera de que «el nuevo arte cubano se ha convertido en un foro único de discusión social en un país en el que no existen otros espacios similares» (1999b, 49; la traducción es mía). Es decir, estos gestos que se llaman a sí mismos «artísticos» ocupan el lugar de crítica y debate que debería tener la prensa, como sugiere no tan metafóricamente Ángel Delgado.

Como el cuento «La guagua», la anécdota de Delgado presenta una historia de mala lectura. Por un lado, tenemos a la policía, que confunde «arte» con crimen, revirtiendo la ironía de Díaz Pimienta en el cual los extranjeros entienden arte cuando ven «objetos escultrados con materiales no convencionales». Ambas historias subrayan el papel determinante que juega no tanto, o no sólo, la intención autorial como el contexto: todo objeto es arte en la medida en que haya alguna circunstancia, persona, título o lugar que le brinde el «sello» necesario. Esto es válido para clasificar el acto de Delgado, cuya legitimidad artística es exclusivamente dada, justo es reconocerlo, por su situación de joven artista y por su evidente intención de dialogar

11. En *Trilogía sucia*, el protagonista comenta: «Lo jodí allí [en el solar] son los vecinos y el baño colectivo. El baño más asqueroso del mundo, compartido por cincuenta vecinos, que se multiplican, porque la mayoría son de Oriente... Y se las arreglan para vivir todos en un cuarto de cuatro por cuatro metros. No sé cómo. Pero lo hacen. Y en el baño la mierda llega al techo. En este baño cagan, mean y se bañan no menos de doscientas personas. Siempre hay cola. Aunque te estés cagando tienes que hacerla. Mucha gente, yo entre ellos, nunca hacemos cola: cago en un papel y lanzo el bulto de mierda a la azotea del edificio de al lado, que es más bajo. O a la calle. Da igual» (1998, 81).

12. Una discusión más completa sobre la escatología en la estética de Pedro Juan Gutiérrez y el proyecto revolucionario aparece en el artículo «Aesthetics under Siege» y, en forma ampliada, en mi libro *Vulnerable States: Bodies of Memory in Contemporary Caribbean Fiction* (DE FERRARI, 2007).

con el título de la exposición. Similar es el caso de la masa de pasajeros en «La guagua», cuya presencia en el Museo de Bellas Artes, la existencia de un donante y de espectadores, así como el diálogo implícito que establece con obras de arte canónicas, la hace merecedora del nombre de obra de arte. Éste podría ser, también, el caso de *La Trilogía sucia de La Habana*, si la publica Anagrama y la reseñan en *Babelia* –el suplemento cultural del diario *El País*– o de *Animal tropical*, si recibe el premio de novela Alfonso García Ramos. Lo que tienen en común el cuento «La guagua», la anécdota de la V Bienal y la profanación de Ángel Delgado es que los tres gestos destacan el papel especialmente definitorio que tienen los lectores cuando se trata de un arte intensamente referencial. Después de todo, aunque todas las lecturas son malas, todas tienen consecuencia (ya sea cárcel, fama, dinero, clausura, ostracismo). Por sobre todos los lectores posibles, estas historias sugieren la importancia de un lector privilegiado con la autoridad de otorgar «aura» artística a un objeto, papel que juega en el mundo del arte la figura del curador.

El curador es definido como la persona encargada de seleccionar las obras que serán incluidas en la muestra de uno o varios artistas. Es quien le da identidad a la muestra y quien define cuál será el discurso que se plantea a partir de la elección de determinadas obras de la producción total del artista o del grupo de artistas. En español, el término curador es de corta tradición, tanto que Mosquera se define a sí mismo como «crítico, curator y narrador» («Reporte» 140), mostrando una comprensible falta de comodidad ante el ambiguo término «curador»<sup>13</sup>. En español, la palabra curador evoca más bien la función de médico, curandero o restaurador de la buena salud atribuido, por ejemplo, a Garaicoa con respecto a la ciudad. Hasta hace poco, la traducción de «curator» era precisamente restaurador o conservador de un museo. Los términos tradicionales sugieren la necesidad de mantener en buen estado un patrimonio artístico, el cual se erige como base de la identidad colectiva, y como fuente de orgullo nacional<sup>14</sup>. En cambio, el curador –un anglicismo– ejerce una tarea comparable con la del verdadero «autor» tal como lo describe Michel Foucault, ya que su tarea no es la de salvaguardar el patrimonio nacional, sino más bien la de fabricar nuevos discursos dentro del mundo del arte. Puesto que el curador *free*

13. Cuando consulté con la Real Academia Española a través de su espacio cibernético «El español al día» durante la escritura de este ensayo, recibí un mensaje negando categóricamente la existencia de la palabra «curador» en español, a pesar de su uso escrito y oral en los países latinoamericanos e incluso de su aparición en el diario español *El País*, como muestra la reseña ya citada.

14. Ver *Culturas híbridas*, de Néstor GARCÍA CANCLINI.

*lance* presta un lenguaje metaconceptual al arte en forma simultánea a su producción, se adelanta al trabajo de los críticos. No obstante, carente de visión retrospectiva, la misión del curador es, como la del agente de marketing, la de promover obras a partir de ideas destinadas a cobrar significado inmediato en la sociedad. No quiero decir que el curador no es una figura propia del mundo del arte, pero sus métodos y circunstancias lo ponen en un papel híbrido entre promotor y fabricante de neo-vanguardias.

El término «cultura curada» figura en el ensayo «Cuba: One Story After Another» de Kevin Power, profesor en el Instituto Superior de Arte de La Habana, para referirse al papel determinante que juega el público extranjero en la producción artística cubana. Power afirma que «The most dangerous corollary in the present situation is that curated cultures produce as a function of demands from the center», entendiéndose que los centros internacionales de administración cultural (galerías, museos, editoriales en algunas ciudades de EE. UU. y Europa) prefieren obras que comentan sobre las tensiones socioculturales e ideológicas de Cuba (1999, 44). Sin embargo, Power ubica esta situación dentro de una compleja dinámica entre realidad y representación, escuela artística y mercado internacional cuando reflexiona:

What, you might ask has this [jineterismo, hambre, dinero] to do with art? Well, nothing and everything! Everything in the sense that much of the content of Cuban art is specifically concerned with sociocultural commentary and with ideological tensions. Indeed, should the artist turn away from certain legitimized themes (*legitimized* from outside, although at the same time indisputably *natural* to the inside), he may well find himself outside the pail of interests of the international art world, debarred, as it were, through his own choosing, and isolated from the consequent economic benefits. It is clear in the present climate social criticism is like breathing in, i.e., literally, «in-spiration», even though the artist's attitude towards it may, in the harsh contradictions of the nineties, have acquired a hard-boiled, strategic, and cynical edge (1999, 29).

Aun sin tener en cuenta el posible deseo de los artistas de lidiar con la realidad propia desde una perspectiva contestataria, Power considera la dinámica entre arte y mercado desde un ángulo más creativo que otros críticos. Para él, no se trata solamente de «venderse», aunque vender es sin duda redituable —por una pieza vendida por unos discretos \$2.000 dólares, el artista ha superado cien veces lo que un profesor o un médico gana en un mes (1999, 23)—, sino también de comprometerse con una dinámica que brinda una oportunidad y un motivo de crear. Power atribuye el interés internacional en Cuba a partir de su situación ultraperiférica, la cual genera también restricciones de temas: «Periphery functions best when it assumes its identity as periphery, and, consequently, artists who leave for



the center risk falling out of sight» (1999, 24). Podemos imaginar que es posible, también, ser perdido de vista si el artista «emigra» en temas y métodos que constituyen su hábitat artístico «natural». El problema principal es la obligada simplificación de la obra: Para que las obras de la periferia «viajen» bien, deben atenerse a temas que confirmen esa otredad y que lo hagan, además, de manera clara, reductiva y simple para que no se pierda el mensaje (29). Sin embargo, el papel determinante de los gustos del centro se ve atenuado por su deseo que esa diferencia sea auténtica. De allí la importancia de los «exploradores-curadores» del primer mundo de trabajar con curadores locales (1999, 44). Estos procesos mixtos democratizan la relación centro-periferia, certifican la autenticidad de la diferencia e igualan centro y periferia a la vez que, paradójicamente, confirman el lugar de cada uno en esta transacción cultural.

Ilustra el papel de ultraperiferia que encarna Cuba la elección de los títulos de las exposiciones: «Made in Havana» (Australia, 1989), «Nacido en Cuba» (Caracas, 1991), «Comment peut-on être cubain?» (París, 1998). Similar es la elección de los títulos de las colecciones de arte, o colecciones que funden arte y escritura, que se han publicado en Estados Unidos. Éstas ostentan títulos tales como *While Cuba Waits* y *Cuba on the Verge*, que reflejan más bien la impaciencia de Estados Unidos ante una Cuba al borde ya sea de la implosión o del renacimiento capitalista. Incluso dentro de la isla se recrea artificialmente esta situación de exotismo. Una exposición del Espacio Aglutinador en 1995 se llamó *Inside Habana*. La primera parte del título sugiere un permiso de entrada a un mundo tradicionalmente cerrado al espectador internacional. El uso de la palabra en inglés, no obstante, contradice la noción de excepción, y muestra, por el contrario, el deseo de que «el mensaje no se pierda». A la vez, la «b» de Habana constituye ya sea un certificado de procedencia o un «error» de traducción, el cual también evoca el primitivo encanto del que no puede traducirse a sí mismo. Éste es también el caso del título del ensayo de Mosquera que mencioné anteriormente («Reporte del hombre en La Habana»), el cual cumple la triple función de evocar a Graham Greene; de confirmar que el lugar editorial está fuera de Cuba (el ensayo aparece, de hecho, en el catálogo de la exposición *Cuba: la isla posible*, Barcelona 1995); y que Mosquera es el curador nativo que brinda a la colección el sello de su autoridad.

El hecho de que muchos de los críticos cubanos citados en este artículo aparezcan en inglés es, quizás, la prueba más contundente: las palabras de muchos artistas y ensayistas que he citado son «originales» en traducción. Sus ensayos son con frecuencia pedidos, traducidos y publicados por primera vez en Estados Unidos. Las voces de los artistas cubanos necesitan de estos mediadores, editores y traductores para ser oídas, pero esto implica

también que son principalmente recibidas por el público natural de los mediadores. No es necesario, sin embargo, tomar este fenómeno social y cultural como un ejemplo absoluto de colonialismo cultural, pues por otro lado el interés internacional que manifiesta esta situación mantiene viva una actividad cultural con más capacidad de producción que lo que la propia isla puede absorber. Lo mismo ocurre con muchos de los artículos que cito en español, los cuales han sido pedidos y publicados directamente en España, y que incluyen con frecuencia la traducción al inglés al final del texto, mientras que otros aparecen en publicaciones electrónicas. La utilización de los espacios virtuales señala un recurso que utilizan con frecuencia los artistas y críticos cubanos para evitar la censura de las publicaciones oficiales, la cual también afecta la forma en que se produce, disemina y etiqueta esta producción cultural. Cabe notar que el uso personal de Internet está prohibido en Cuba, por lo que esta práctica, a su manera desafiante de las leyes estatales, facilita textos a un público primordialmente no cubano.

Entre las condiciones propias de la isla, la censura es una de las instancias más determinantes de la administración cultural de Cuba. El papel de censor es aquí asumido por burócratas de la cultura, artistas ellos mismos, que deben mediar entre el artista y el Estado. Dice Mosquera que en estos años

aumenta también la «radicalidad» crítica del arte, protegida «ritualmente» tras una mayor densidad metafórica y una actitud cínica. Digo «ritualmente» porque, en definitiva, todo el mundo sabe lo que dicen las obras, pero lo importante es que no se exprese en términos explícitos, dando un margen a los burócratas culturales —encargados de ejercer la censura— de protegerse a sí mismos frente a los halcones que controlan su trabajo (1995, 133).

Para publicar material políticamente crítico, un artista-burócrata necesita asegurarse de que exista la posibilidad de una «mala» lectura por parte del gobierno, es decir, que se pueda promover una lectura no política. El artista-burócrata es, entonces, censor y co-curador a la vez, elaborando etiquetas y (re)definiendo la estética a partir de sus ambigüedades. Al revés del curador no cubano, él necesita que el mensaje sí se pierda. El censor es entonces un agente productivo en la elaboración artística, importante no sólo por lo que no quita a la obra sino por lo que puede darle al artista, ya que los organismos que ellos presiden administran los derechos de los artistas de exposición o publicación local, de salida al exterior y, por lo tanto, de pagos en divisas<sup>15</sup>.

15. En su ensayo sobre la V bienal, Luis Camnitzer ofrece anécdotas que ilustran la imposibilidad de separar censura, juicio estético y «curación».

Cuando hablamos de dinero, hablamos de mercado. Sin embargo, lo que ha determinado ese mercado y no otro, corresponde al estado de ánimo de una intelectualidad internacional que necesita la alteridad, la considera socialmente valiosa y la paga a buen precio. Dice Holly Block en su introducción a *Art Cuba* «Remembering why Cuba is different remains important; in this global age, changing societies often undervalue what makes them distinctive» (2001, 11). Cuba ofrece una combinación de alteridades que le permite erigirse como una ultraperiferia. Se trata de un mundo ajeno al primero en forma explícita, e incluso, caprichosa. Combina una afro-latinidad racial y cultural vistosa, una estructura política heroica y anticuada que recuerda sueños ya abandonados por los intelectuales del primer mundo. La caída del bloque soviético y su consecuente crisis económica ayudó a acentuar este aspecto de reliquia universal de Cuba. Hay, claro, una paradoja implícita en este intercambio ventajoso para ambas partes, y es, en última instancia, la confirmación de los papeles de cada uno de los actores en el teatro mundial.

En general, se percibe la moda cubana como un ejemplo de neocolonialismo global, como lo muestran los epígrafes de este ensayo. Mientras el epígrafe de Antonio José Ponte ilustra cómo gran parte de la producción cultural hiperrealista de la Cuba contemporánea se concentra en la realidad de una Cuba desheredada de la historia, el segundo, del músico El Tosco Cortés, creador de la timba, resume una percepción generalizada de Cuba como una cultura colonizada. Aunque el fenómeno Buena Vista Social Club (que es parte documental, parte videoclip y parte fenómeno comercial) es un caso evidente de la atracción que ejerce Cuba en la nostalgia del primer mundo, es un error utilizarlo como caso emblemático de la situación cultural cubana de estos años. Aunque Ry Cooder y Wim Wenders se han postulado como mediadores entre centro y periferia, promoviendo una estética de «rastros» o «mercado de pulgas» de una sociedad maravillosa perdida en el tiempo, el fenómeno Buena Vista Social Club proyecta una imagen falsa de pasividad cubana ante el avasallante poder del mercado internacional. El fracaso de Cooder/Wenders como «curadores» radica precisamente en no haber sabido iniciar discursos nuevos ni negociar en forma efectiva el deseo de tradición con la verdadera capacidad de innovación de los artistas cubanos, gracias en parte a la activa política cultural de la Revolución. De allí que Buena Vista Social Club es un caso extremo, casi paródico, del proceso de «curar» Cuba.

Como dice el crítico Luis Camnitzer sobre el terreno del arte, Cuba usa el capitalismo sin dejarse usar completamente por él (1994, 150). Curadores cubanos tales como Magaly Espinosa y Meira Marrero, Gerardo Mosquera y Corina Matamoros han reflexionado sobre la importancia del

curador en un encuentro de «críticos, teóricos y curadores» titulado *La curaduría, un laboratorio para el arte*, realizado en la UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos), cuyas ponencias fueron publicadas en un dossier en la revista *Artecubano* bajo el título «El oficio de curar» en 2001. En las ponencias se percibe la ansiedad de definir las tareas del curador, al cual se ve como un verdadero activista del arte, como un agente de cambio que provee el lenguaje para que ese cambio sea posible y tenga sentido. Se percibe también una ansiedad productiva ante la falta de fronteras del multiculturalismo: los curadores del encuentro buscan la manera de entender mejor su material de trabajo en un mundo en que arte, sociedad y cultura no sólo son inseparables sino que se analizan de la misma manera. En otras palabras, los curadores cubanos comparten preocupaciones con otros críticos culturales y artistas del mundo, hecho que trasciende su ubicación geográfica e histórica específica. Se advierte, además, el importante papel que juega el mercado internacional en la producción de arte en Cuba, pero se presentan visiones matizadas frente a un proceso complejo.

Las ponencias de este encuentro parecen ver la injerencia extranjera en diferentes formas. Hay cierto orgullo en curadores y críticos que entienden que «los discursos más innovadores de arte» son producidos en la periferia. No está claro, sin embargo, si son innovadores por periféricos o si al ser innovadores redefinen la relación centro y periferia. Lo interesante, diría yo, es que ambas opciones son posibles a la vez. Aun en la relación arte-mercado, se ve en los curadores la necesidad de dudar de sí mismos de una manera propia del discurso crítico de los tiempos. Por ejemplo, las bienales, originalmente concebidas como «una justificada búsqueda de espacio para quienes hasta ahora no han tenido la oportunidad de acceder a la “universalidad”» como las define Lillian Llanes, directora de la V Bienal (Llanes 1997, 18), son también fuente de sospecha para algunos curadores que hablan de ellas como eventos de turismo cultural (Magaly Espinosa 2001, 7). Ante esta frase, me pregunto si es productivo o incluso posible distinguir entre espectador, consumidor y turista cultural. Más reveladora parece la visión que ofrece Magaly Espinosa sobre el coleccionismo extranjero, visto simultáneamente como pernicioso y propiciador de esta producción artística. Dice Espinosa:

La exposición Cuba OK, Dusseldorf, 1990 abrió un panorama que descansará en el interés de ciertas instituciones por adelantarse, proyectando internacionalmente nuestro arte, así como un coleccionismo no siempre beneficioso para él. A pesar de esto, el llamado boom de la proyección del arte cubano fuera de sus fronteras ha dinamizado extraordinariamente

la calidad estética de las obras, el cuidado por el oficio, un auge del instalacionismo, el performance y el environment (2001, 7).

A partir del dossier «El oficio de curar», se puede concluir que el auge de la cultura cubana vista desde la perspectiva de sus agentes nacionales parece participar de este fenómeno cultural de manera activa, compartiendo problemáticas comunes a otros países periféricos y al arte internacional en general. Aunque no hay una visión homogénea entre los ponentes del fenómeno de «curar Cuba» en los noventa, todos parecen entenderlo como un proceso con múltiples actantes, varios niveles de funcionamiento y efectos diversos. En mi opinión, todos los comentarios albergan la sospecha de que el boom cubano es, en realidad, menos cubano de lo que parece.

La relación periférica que encarna Cuba es, en gran medida, sintomática del lugar que ocupa América Latina en el imaginario del primer mundo, no sólo como espacio «primitivo», sino como espacio inteligible. Para Mosquera, América Latina produce una alteridad mestiza, que permite al centro apreciar la diferencia sin tener que salir nunca de la sensibilidad de Occidente (en Power 1999, 44). Mosquera comenta sobre la cómoda Otridad que ofrece América Latina, una alteridad ubicada de lleno en premisas de Occidente, y advierte en contra de la «autootrización de las periferias», que se inclinan hacia «un paradójico autoexotismo» para satisfacer «las expectativas de “otredad” del neoexotismo posmoderno» (2002, 626). Luego concluye:

La sospecha principal que despiertan los fenómenos culturales llamados «internacionales» o «contemporáneos» es que con demasiada frecuencia se refieren a prácticas hegemónicas que se autotitulan «universales» y «contemporáneas», adjudicándose a sí mismas no sólo el valor contenido en estas categorías, sino la capacidad para decidir qué entra en ellas. Forman parte del aparato conceptual de un sistema de poder. Éste autolegitima determinadas prácticas, sin concebir lo internacional o lo contemporáneo como un tablero plural de interacciones múltiples y relativas (2002, 626-627).

La práctica que describe Mosquera resume una práctica cultural hegemónica que necesita ser puesta en evidencia. Queda por ver si los procesos culturales mixtos en funcionamiento en Cuba hoy, con fundaciones y curaciones cubano-internacionales, pueden ayudar a revisar la definición de lo hegemónico, y los procesos mismos de formación de la universalidad.

Un ejemplo de proceso mixto, con actantes innovadores y en contacto con los varios niveles de acción y decisión en la administración artística, lo ofrece la Fundación Ludwig de Cuba (FLC), que fue creada en 1995

con fondos proporcionados por los coleccionistas alemanes Peter e Irene Ludwig gracias al interés que despertó en el coleccionista alemán la producción cubana presentada en la V bienal. La fundación nombró un presidente local, Helmo Hernández, que ocupa este cargo desde entonces hasta la fecha. La fundación oficia de patrocinador del arte, protegiendo y promoviendo a los artistas y la cultura cubanos contemporáneos. Con ese fin, FLC organiza exposiciones, festivales y muestras internacionales, cursos académicos, conferencias, seminarios e intercambios culturales, reforzando un diálogo entre Cuba y los centros culturales del primer mundo. Luisa Marisy, «programming manager» de la FLC, aclara:

The Ludwig Foundation of Cuba was founded in 1995 as a non-governmental organization for the protection and promotion of the arts and culture. It is interested particularly in artists who are researching new expressive languages without abandoning their own identity. [...] Because of the foundation's status as a non-governmental organization and its simple structure, the Foundation's work represents a new, experimental way of promoting and administering culture within Cuba (1999, 48).

A mi parecer, el modelo de la FLC constituye un caso paradigmático de la administración de la cultura cubana en estos años. Se trata de un espacio «activista» del arte cubano, un espacio innovador no sólo desde el punto de vista artístico, sino también en tanto constituye un espacio cultural supra-geográfico, que media activamente entre los centros de innovación cultural, el Estado, el mercado y la escuela artística para proteger la producción cultural cubana y para intervenir en su recepción extranjera. En este sentido, FLC oficia de mediador entre centro y periferia desde la periferia.

Naturalmente, quizás, el arte que promueve la FLC reflexiona sobre los mismos temas que la fundación redefine desde su papel administrativo. La exposición titulada «Una de cada clase» organizada por la FLC en el Museo Nacional de Bellas Artes en La Habana en 1995 explica el Nuevo Arte Cubano en estos términos:

One can today imagine a new realism centered precisely on the spectator, [on the quest] to make visible the relations that take place in the space of art between emitters and receivers, buyers and sellers, values, auras, prestige, groups and experiences.

Este comentario en el catálogo (vídeo) de la exposición subraya la posibilidad de concebir el hiperrealismo cubano como un arte que busca no sólo representar el mundo en su caótica realidad sino también intervenir en la trama invisible que sostiene la producción artística. En otras palabras, el hiperrealismo cubano entiende no sólo la sociedad que describe, sino

también la sociedad en la que irrumpe, y cuyos mecanismos mantiene en funcionamiento desde la intervención. Este espíritu doblemente crítico es palpable en los dos tipos de hiperrealismos que mencioné al comienzo, aunque elaboran sus resistencias en diferentes modos.

El hiperrealismo cubano que se mantiene en diálogo explícito con la tradición artística occidental se erige como una intervención parcial contra el mercado internacional. Obras como las novelas de Abilio Estévez, la narrativa de Antonio José Ponte, la película *Suite Habana* de Fernando Pérez, las instalaciones de Garaicoa, entre otras, ofrecen como proyecto estético un arte consciente de su condición innovadora y a la vez periférica. Posibilita esta aparente paradoja un ánimo culto y lúdico, capaz de evaluar su propia situación artística e histórica. Se trata de un arte que mantiene vivo su propio diálogo entre realidad cubana y tradición occidental. De este modo, crea su propia aura; es un arte «curado» desde su manufactura, que conceptualiza su realismo explícitamente. Sin embargo, el contrapunteo entre realidad y sublimación logra subrayar las desgarradoras condiciones en las que se vive hoy en la Cuba pos-soviética<sup>16</sup>.

Por otra parte, el hiperrealismo de las novelas de Gutiérrez y Zoé Valdés, y de la película *Si me comprendieras* de Rolando Díaz refleja un mundo caótico, que pide organización, clasificación, comentario<sup>17</sup>. Es decir, se trata de un arte intrínsecamente «curable», y de allí, quizás, su popularidad. Sin embargo, no se trata de un arte inocente. Su referencialidad busca no sólo destacar el material, sino recrear además el método de la fotografía. La fotografía es más que un medio naturalmente realista, es un medio en que «la realidad parece grabarse automáticamente sobre el soporte», según la crítica y curadora Meira Marrero. Por eso, la fotografía pasa por un medio artístico natural, como escrito «por la mano de Dios» (2001, 12). En su emulación de la fotografía, la literatura resulta esta vez emblemática de los otros medios: una estética en que «la vida escribe el libro» no es simplemente una escritura realista. En la apropiación de las características de un medio ajeno, la literatura reinventa sus propias funciones y mecanismos. Es, entonces, un realismo conceptual, que ofrece no sólo una intervención social en relación a su entorno (mostrar la realidad tal cual puede ser una forma efectiva de crítica social), sino también como intervención cultural, ya que exhibe el deseo de consumir esa realidad de la manera más

16. De allí la inscripción «ennoblecadora» de una cita de Henri Bergson en el depósito que usa Víctorio, protagonista de *Los palacios distantes*, para bajar agua de la azotea: «Pero la sociedad no sólo quiere vivir. Aspira a vivir bien» (2002, 25).

17. Ver José QUIROGA y su elaboración de la fascinación cubana con la imagen en *Cuban Palimpsests*.

inmediata posible. Desvela, así, las dinámicas financieras y culturales que condicionan la producción artística de la periferia. En este caso, podemos decir, parafraseando la comparación entre arte occidental y arte primitivo de Lévi-Strauss, que el hiperrealismo cubano, modelado en el carácter documental de la fotografía, es un arte conceptual y primitivo a la vez. Lo que es más, es conceptual por primitivo, por encarnar crudamente su papel de periferia geográfica y crítica.

El hiperrealismo en la Cuba en los noventa no habla sólo de la intrusión de la economía de mercado en la utopía socialista, sino también comenta sobre una ideología reinante en el mundo de la cultura en general, en la cual, es justo decirlo, no todo el mundo juega el mismo papel. Al hablar de culturas curadas, sin embargo, se percibe una dinámica cultural compleja. Concretamente, se cambia el enfoque que ha predominado en el discurso crítico alrededor de estas obras en tres niveles: se cambia el énfasis del mercado a la cultura, de Cuba a un circuito «mundial» en la que Cuba juega un papel clave pero de forma puramente accidental y, lo que es más importante, nos lleva de la traición artística a la afiliación estética. Con estas leves modificaciones se puede librar la literatura de una mesiánica carga tanto política como comercial, para entenderla como un proyecto estético que no ignora su realidad de cultura administrada y que la elabora desde una estética posmoderna. Es importante tener en cuenta que la posmodernidad latinoamericana en general es conceptual; es una posmodernidad de escuela. El caso cubano en particular no obedece, como explica Power, a dos fundamentos de la posmodernidad en el mundo capitalista desarrollado, ya que no se basa ni en un agotamiento ante las grandes narrativas (1999, 41) ni en un desentendimiento de la historia (1999, 48). Sin embargo, al intervenir en los centros de innovación artística a partir de una posmodernidad vaciada de su única justificación histórica, el arte cubano logra volver más posmoderna la posmodernidad.

Queda por preguntar: ¿si el hiperrealismo se construye contra los excesos de la retórica revolucionaria, contra qué retórica «habla» el hiperrealismo al primer mundo? O mejor: ¿qué discursos buscan conjurar los curadores internacionales? Se puede ver la popularidad de la referencialidad cubana en los centros culturales como una queja ante las abstracciones de la retórica académica. A fin de cuentas, entre los efectos del hiperrealismo está el de volver innecesaria la crítica, como sugiere la pintura «abstracta» del artista Glexis Novoa que incluye la leyenda «Esta obra es cubana ¡y basta!» en el estilo de un grafiti (Figura 4). Significativamente, esta obra fue expuesta en la Exposición Colateral de la VI Bienal de La Habana titulada «Pinturas del silencio». En la república mundial de las letras, la voz de una obra es por sobre todas las cosas una producción colectiva.



BIBLIOGRAFÍA

- BLOCK, Holly. «Remembering Why». En BLOCK, Holly (ed.). *Art Cuba: The New Generation*. Trad. Cola Frantzen and Marguerite Feitlowitz. New York: Harry N. Abrams, 2001, pp. 7-12.
- BUCKWALTER-ARIAS, James. «Reinscribing the Aesthetic: Cuban Narrative and Post-Soviet Cultural Politics». *PMLA*, 2005, pp. 362-374.
- BOURDIEU, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Trad. Richard Nice. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984.
- CAMNITZER, Luis. *Rev. of The Fifth Biennial of Havana. Third Text*. Autumn-Winter, 1994, pp. 147-154.
- CASAMAYOR CISNEROS, Odette. «Cubanidades de fin de siglo o breve crónica de ciertos intentos narrativos por salvar u olvidar la cubanidad». *La Gaceta de Cuba*, noviembre-diciembre, 2002, pp. 36-40.
- CASANOVA, Pascale. *La república mundial de las letras*. Trad. Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama, 2001.
- CHAVIANO, Daína. *El hombre, la bembra y el hambre*. Barcelona: Planeta, 1998.
- CORTÉS, José Luis. «El toscó»: Interview by Hugo Pérez «The Babalawos of Cuban Music». En MCCOY, T. (ed.). *Cuba on the Verge: An Island in Transition*. Boston, New York and London: Bulfinch Press, 2003, pp. 126-139.
- DE FERRARI, Guillermina. «Aesthetics Under Siege: Dirty Realism and Pedro Juan Gutiérrez's *Trilogía sucia de La Habana*». *The Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 7, 2003, pp. 23-44.
- «Cuba: a Curated Culture». *Journal of Latin American Cultural Studies*, 16: 2, 2007a, pp. 219-240.
- *Vulnerable States: Bodies of Memory in Contemporary Caribbean Fiction*. Charlottesville: The University of Virginia Press, 2007b.
- DELGADO, Ángel. *San Lázaro. Art Cuba: The New Generation*. Trad. Cola Frantzen y Marguerite Feitlowitz. New York: Harry N. Abrams, 2001.
- DÍAZ, Jesús. «De fiesta». *Encuentro de la Cultura Cubana*, 8-9, 1998, pp. 3-4.
- DÍAZ PIMIENTA, Alexis. «La guagua». En STRAUSFELD, Michi (ed.). *Nuevos narradores cubanos*. Madrid: Siruela, 2000, pp. 157-161.
- ESPINOSA, Magaly. «Curaduría por qué y para qué» [Dossier «El oficio de curar»]. *Artecubano*, 2001, 1, pp. 2-9.
- ESTÉVEZ, Abilio. *Los palacios distantes*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- ESTY, Joshua. «Excremental Postcolonialism». *Contemporary Literature*, 1999, XL.1, pp. 23-57.
- FORNET, Jorge. «La narrativa cubana entre la utopía y el desencanto». *La Gaceta de Cuba*, September-October, 2001, pp. 38-45.
- FOUCAULT, Michel. «What is an Author?». En BOUCHARD, Donald F. (ed.). *Language, Countermemory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Trad. Donald F. Bouchard y Sherry Simon. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977, pp. 113-138.
- GARAICOA, Carlos. *Primer cultivo de bongos alucinógenos en La Habana*. New York: Harry N. Abrams, 2001.

- GARCÍA CANCELINI, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, DF: Grijalbo, 1989.
- GELDERMAN, Carol. «Hyperrealism in Contemporary Drama: Retrogressive or Avant-Garde?». *Modern Drama*, 26: 3, 1983, pp. 357-367.
- GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *Trilogía sucia de La Habana*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- *Animal Tropical*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- HERNÁNDEZ, Orlando. «The Pleasures of Reference». En BLOCK, Holly (ed.). *Art Cuba: The New Generation*. Trad. Cola Frantzen y Marguerite Feitlowitz. New York: Harry N. Abrams, 2001, pp. 25-29.
- HERNÁNDEZ REGUANT, Ariana. «Copywriting Che: Art and Authorship under Cuban Late Socialism». *Public Culture*, 16 (1), pp. 1-29.
- KANT, Immanuel. *Critique of the Power of Judgment*. Ed. Paul Guyer. Trad. Paul Guyer and Eric Matthews. Cambridge: Cambridge UP, 2000.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *The Savage Mind*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- LEYVA, Kcho. «Regata» (1994). *Artnews*, June, 2000, cover.
- LLANES GODOY, Lillian. «Presentación». En *El individuo y su memoria: Sexta Bienal de La Habana*. Paris: Association Française d'Action Artistique, 1997, pp. 18-23.
- MARISY, Luisa. «Luisa Marisy: Programming Manager, Ludwig Foundation of Cuba». *Flash Art*, January-February, 1999, p. 48.
- MARREIRO, Meira. «Se hace camino al andar» [Dossier «El oficio de curar»]. *Artcubano*, 2001, 1, pp. 10-13.
- MATEO PALMER, Margarita. «A las puertas del siglo XXI». *La Gaceta de Cuba*, noviembre-diciembre, 2002, pp. 48-52.
- MOSQUERA, Gerardo. «Reporte del hombre en La Habana». En *Cuba: la isla posible*. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. Barcelona: Ediciones Destino, 1995, pp. 131-41.
- «La isla infinita: Introducción al nuevo arte cubano». En ZEITLIN, M. A. *Contemporary Art from Cuba: irony and survival on the utopian island = Arte contemporáneo de Cuba: ironía y sobrevivencia en la isla utópica*. Arizona State University Art Museum (New York: Delano Greenidge Editions), 1999a, pp. 31-37.
- «Gerardo Mosquera: Independent Curator and Critic». *Flash Art*, January-February, 1999b, p. 49.
- «New Cuban Art Y2K». En BLOCK, Holly. *Art Cuba: The New Generation*. Trad. Cola Frantzen y Marguerite Feitlowitz. New York: Harry N. Abrams, 2001, pp. 13-16.
- «Sobre arte, globalización y culturas». *Ensayo cubano del siglo XX. Selección, prólogo y notas de Rafael Hernández y Rafael Rojas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 620-637.
- NOVOA, Glexis. *Sin título* (1988). *Pinturas del silencio. Exposición Colateral VI Bienal de La Habana*. Galería La Acacia. La Habana: Fondo Cubano de Bienes Culturales, p. 13.
- PEÑA, René. «Cartas». En MCCOY, Terry (ed.). *Cuba on the Verge: An Island in Transition*. Boston, New York and London: Bulfinch Press, 2003, pp. 168-169.

- PÉREZ CINO, Waldo. «Sentido y paráfrasis». *La Gaceta de Cuba*, noviembre-diciembre, 2002, pp. 22-29.
- POWER, Kevin. «Cuba: One story after another». En *While Cuba Waits: Arts from the Nineties*. New York: Smart Art Press, 1999.
- QUIROGA, José. *Cuban Palimpsests*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- *Si me comprendieras*. Dir. Rolando Díaz. Luna Llena Producciones, 1998.
- *Suite Habana*. Dir. Fernando Pérez. Wanda e ICAIC, 2003.
- *Una de cada clase: Arte joven cubano*. La Habana: Fundación Ludwig de Cuba, 1995.
- TORRES DEL SOL, Ludmila y Yusleydy LÓPEZ SABOR. «Construir entre la realidad y la utopía. El proyecto visto desde la plástica: un acercamiento al tema de la ciudad». *Arteamerica*, julio, 28, 2006. <http://www.arteamerica.cu/5/dossier/ludmila.htm> (12 de noviembre de 2011).
- VALDÉS, Zoé. *La nada cotidiana*. Barcelona: Emecé, 1995.
- VICENT, Mauricio. «Una gran balsa llamada Cuba: Artistas cubanos exponen obras críticas y denuncian el drama migratorio de su país en la V Bienal de La Habana». *El País*, mayo 15, 1994.
- WEISS, Rachel. *Rev. of Quinta Bienal de La Habana*. *Review: Latin American Literature and Arts*, 1995, 50, pp. 95-98.
- WHITFIELD, Esther. «The Novel as Cuban Lexicon: Bargaining Bilinguals in Daina Chaviano's *El hombre, la hembra y el hambre*». En SOMMER, Doris (ed.). *Bilingual Games: Some Literary Investigations*. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2003, pp. 193-201.



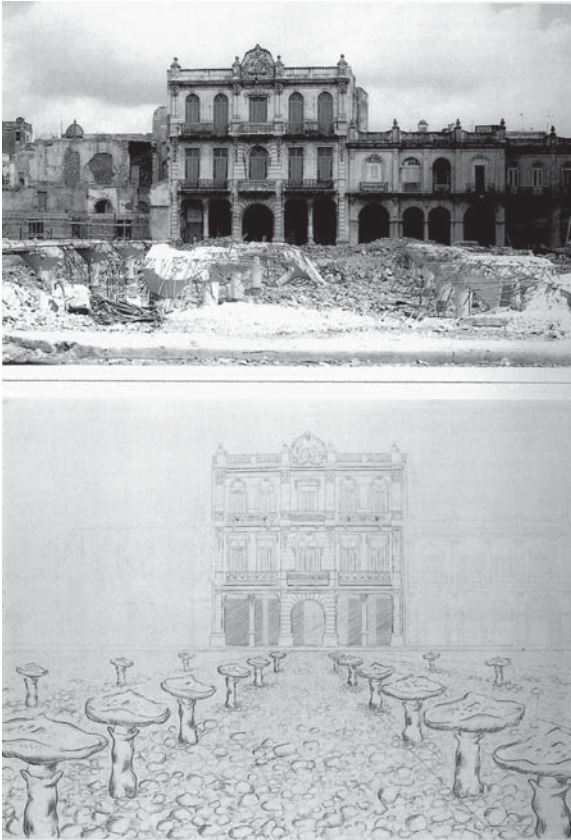


Figura 2: «Primer sembrado de Hongos Alucinógenos en La Habana/First Planting of Hallucinogenic Mushrooms in Havana», 1997. Color photograph (50 x 60 cm), pencil and ink drawing on cardboard (57 x 76 cm). Orlando J. Hernández Collection, Havana.



Figura 3

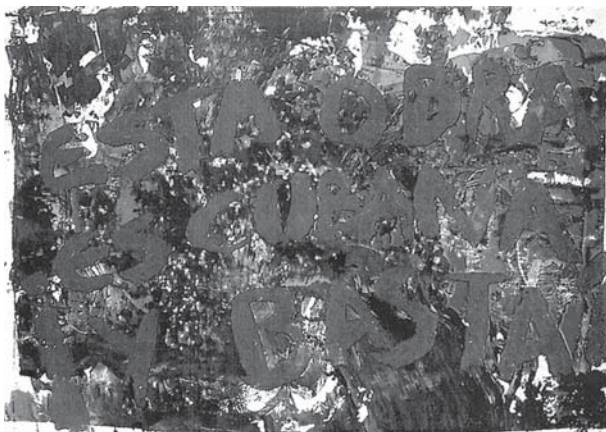


Figura 4