

Fuera de revoluciones
Dos décadas de arte en Cuba

Mailyn Machado

ALMENARA 

CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano	Waldo Pérez Cino
Adriana Churampi	Juan Carlos Quintero Herencia
Stephanie Decante	José Ramón Ruisánchez
Gabriel Giorgi	Julio Ramos
Gustavo Guerrero	Enrico Mario Santí
Francisco Morán	Nanne Timmer

© Mailyn Machado, 2016

© Almenara, 2016

www.almenarapress.com

info@almenarapress.com

Leiden, The Netherlands

ISBN 978-94-92260-14-7

Imagen de cubierta: Alejandro Campins (2011): «4to Aniversario» (detalle). Daros Latina-
merica Collection, Zürich. Cortesía del artista.

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

IO.
SALIR A FLOTE: ARTE CUBANO
Y ECONOMÍA INFORMAL

A más de veinte años de haberse producido el último Censo Nacional de Población y Viviendas se iniciaba en Cuba una campaña intensiva para anunciar su próxima edición. Una vez superado el periodo especial, el Estado se volcaba al reconocimiento empírico de los costos sociales que este había cobrado a la ciudadanía. A la par, otro censo se ponía en marcha.

La encuesta constaba de una sola pregunta: «¿Usted está en la lucha?». Una metáfora popular de ascendencia bélica, todavía en uso, que refiere el vínculo con actividades económicas informales como modo de subsistencia. Un 31.48% de los encuestados se reconoció como agente activo de esa batalla por la supervivencia, mientras sólo un 7.41% evitó dar respuesta. Los números sugerían la aceptación tácita de la convivencia de varios sectores económicos en el país, cuyas redes se vinculaban de manera más o menos intermitente. En esa contaminación lo informal no sólo hacía parte de lo formalizado, sino que se mezclaba también con lo ilícito. De ahí que el 24.07% de los participantes prefiriera negar cualquier tipo de relación con el intercambio económico mixto.

Más que contrapartida, este censo se presentaba como complemento del que meses antes realizara el gobierno para conocer detalles sobre la vida de la población. Aunque los datos obtenidos a partir de esta acción telefónica no fueron, claro está, considerados por las estadísticas nacionales, el empleo de metodologías sociológicas como herramientas estéticas para compensar los límites de la investigación estatal, daba la medida

de la vocación del arte por el reconocimiento, primero, y la intervención directa, después, en los intersticios sociales.

«Censo» fue una obra realizada por el dúo de artistas Luis o Miguel en el año 2003. La fecha resulta significativa ya no por la coyuntura de la gran encuesta nacional¹ sino porque se inscribe en un momento, la apertura del nuevo milenio, en el que la economía, de la mano sobre todo de la informalidad, aflora como uno de los temas más sistematizados por la producción artística cubana. Resulta llamativa, además, la paradójica coincidencia de este interés con el periodo de recuperación económica. Fijado por los especialistas de 1994 en adelante, para el año que nos ocupa ofrecía los índices más alentadores: el déficit presupuestal del PIB se había reducido al 3.0%, del 33.5 que constituía una década atrás (Pérez Cruz 2009).

1993, en cambio, había marcado el momento de auge de la economía informal. Desde entonces y hasta 1995 el valor de las transacciones realizadas en este sector llegaría a igualar e incluso superar las efectuadas entre la población y el Estado². Hasta esa fecha casi la totalidad de las actividades relacionadas con este sector eran ilícitas. Sus operaciones se ejecutaban bajo el rótulo oficial de «economía sumergida»³. Estas

¹ Aunque el levantamiento para el Censo de Población y Viviendas se produjo en septiembre de 2002, el trabajo abarcó desde el momento en que fue aprobada su realización en octubre de 2000 hasta la publicación de los primeros informes en julio de 2003. Véase el *Informe nacional. Censo de Población y Viviendas. Cuba, 2002*, publicado en el 2005.

² Véase Togores González y García Álvarez 2003: 27; y Lim Chang & Ulises & Pacheco Fera 2005: 9.

³ Aunque no abundan las investigaciones sobre el tema, sí existen algunos acercamientos locales significativos. «La economía sumergida en Cuba» (1995), de Alfredo González, es pionero en el área y por lo mismo resulta referencia obligada para aquellos trabajos que se han emprendido con posterioridad. El colectivo de autores formado por Didio Quintana, Lilia Núñez, Pablo Rodríguez, Gisela Piferrer Campíns, Victoria Pérez, Juan Molina Soto, Liberio Oliva y Damián Purón por su parte, con «Un nuevo acercamiento a la economía sumergida» (2001), intenta una revisión y análisis de terminologías según las fuentes existentes. Por último, el antes citado de Lim Chang, Nelson Ulises y Ulises Pacheco Fera, «La economía informal en Cuba» (2005), constituye

tenían como propósito salvar las brechas del sistema formal calzando la estructura del consumo. Así se amortiguaban los desequilibrios de la oferta y la demanda debidos en gran medida a un inflexible régimen de racionamiento basado en la distribución igualitaria. La desaparición de las condiciones externas que permitían la sostenibilidad económica del país promovió que desde 1989 el 20% de los ingresos de la población que usualmente se destinaban a este mercado se multiplicara⁴.

Pero, a pesar de aquel florecimiento, las obras que primero harían de las dinámicas informales su contenido colmarían la escena artística una década después. El arte de los años noventa se vio sacudido, como la vida cotidiana, por la crisis declarada en 1990 (Castro Ruz 1990). Es por eso que su producción se concentra en las consecuencias más que en sus causas; es decir, en el desenlace ideológico del viraje socioeconómico que se iniciaba. Sobre todo por el carácter impredecible de aquella aplicación.

El gobierno había puesto en marcha un proceso complejo y contradictorio que afectaría la estructura social y económica, el periodo especial en tiempos de paz. Una de las determinantes para el modelado del concepto sería la pérdida del régimen monolítico de la propiedad estatal y, con ella, la modificación sin retroceso de la relación Estado-economía. Empresas con capital extranjero, cooperativas de producción en el ámbito de la agricultura y el trabajo por cuenta propia, comenzaban a compartir el nuevo territorio económico de la Isla. Es precisamente este último el que engendraría la relación embrionaria de la reforma con la informalidad, al tiempo que imprimiría el sello de autenticación al fenómeno socioeconómico cubano⁵.

la fuente de los conceptos tanto de economía informal como de economía sumergida que el texto irá desgranando, por ser el que mejor ha adaptado las definiciones para la comprensión del caso cubano. Véase también Togores González y García Álvarez 2003: 27, donde puede encontrarse un repaso exhaustivo a los diferentes mercados existentes en Cuba, incluido el llamado mercado negro.

⁴ Véase González 1995 y Togores González y García Álvarez 2003: 25.

⁵ En lo sucesivo el término *reforma*, cuyo uso sigue siendo cuestionado en el contexto cubano, será entendido como reformulación de los instrumentos de reproducción económica sin alterar el núcleo de las relaciones de producción.

Una de las medidas más significativas, por su trasfondo político, había sido la despenalización de la tenencia de divisas aprobada en agosto de 1993. Esta solución también tendría su génesis en la economía sumergida. De hecho, no contaba entre las estrategias «consensuadas» durante el proceso de rectificación de errores y tendencias negativas, a diferencia del fomento del turismo o las variaciones en la agricultura. La dolarización de la economía cubana sería consecuencia de una serie de cambios adoptados tras aquella primera salida de emergencia frente a la escasez de moneda convertible en las arcas estatales y la acumulación ilícita de circulante en manos de la población.

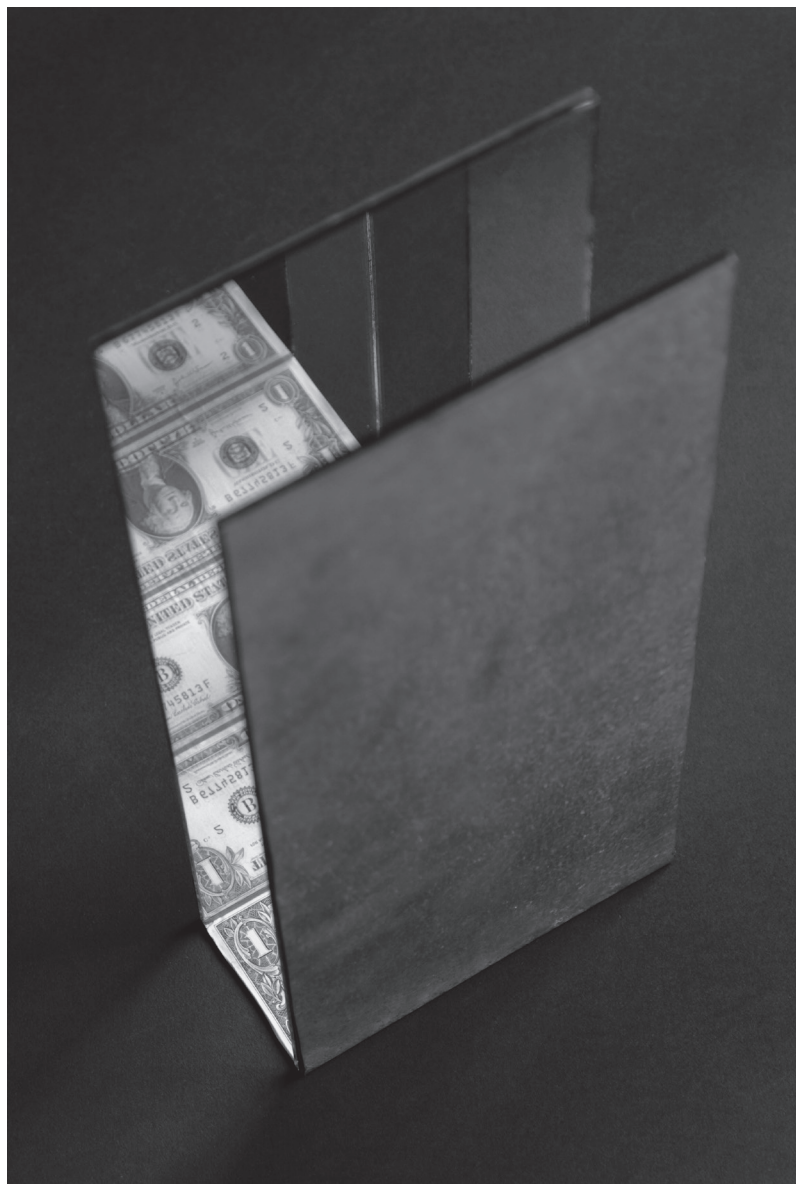
El incremento de las remesas familiares y el desarrollo de la industria del tiempo libre, fueron las bases de esa circulación clandestina. En el momento en que el nuevo Decreto-Ley fuera aprobado, el déficit de la oferta en el mercado estatal, así como el congelamiento de los precios, produjo una acumulación de los depósitos bancarios que presionaría sobre la cotización del dólar en el mercado informal (Sánchez Egózcue 1999: 3). Esto traería consigo una fuerte actividad especulativa en torno al cambio de monedas, también porque la reforma económica no tuvo en cuenta el establecimiento de una política cambiaria. Así, aunque la circulación del dólar y otros signos monetarios había sido legalizada, la fijación de su valor con respecto al peso cubano quedaría referida al sector informal. De 1993 a 1995, justo el periodo de auge de la informalidad, estos movimientos de capital se realizarían fuera del circuito bancario. De hecho, el nuevo sector de trabajadores por cuenta propia encontraría en esta economía, hasta entonces sumergida, un soporte financiero nada despreciable (Lim Chang & Ulises & Pacheco Feria 2005: 11).

Sin embargo, el fenómeno de la dualidad monetaria haría su entrada en las artes visuales cuando las transacciones de cambio y recambio consiguen estabilizarse. O lo que es lo mismo, cuando el también modelo económico dual asumido por el país se precipita. Como antes la despenalización respondiera a la urgencia del sostenimiento del sistema, el gobierno incorporaría nuevas modificaciones a partir de la importancia

que estos ingresos iban adquiriendo: según reportes de la CEPAL de 1997, las transferencias privadas llegaron a convertirse para Cuba en la segunda fuente de ingresos netos en moneda libremente convertible (Rosenthal 1997: 172). Es por eso que el fenómeno monetario devendría problema estructural aún hoy irresuelto.

La atención del arte, al menos en la producción de estos años, se centraría en el trasfondo político de la dolarización de la economía. En 2002, Wilfredo Prieto presentaba una instalación de pequeño formato compuesta por un billete de un dólar americano enmarcado por dos espejos. «One Million Dollar» era la figuración del espejismo de recuperación económica favorecido por el control monolítico del Estado sobre el mercado interno en divisas. Complemento de la despenalización, hacia él se había desplazado el consumo de artículos de primera necesidad sobre los que se imponía un recargo del 130% como promedio (Togores González y García Álvarez 2003: 7). El impacto de sus beneficios en la macroeconomía estaba en deuda con este cobro indirecto de impuestos a la población por un consumo de subsistencia. Como en la cadena monetaria aparentemente infinita del millón de dólares de Prieto, la esfinge de George Washington se multiplicaba en la contabilidad nacional a partir del reflejo de un *one dollar bill*.

Ningún elemento sería capaz de resumir el verdadero status del signo monetario y su impacto sobre la ideología como las monedas fraccionarias. El llamado peso cubano en circulación a inicios del 2000 estaba constituido, además de por las denominaciones en billetes, por monedas de 1, 2, 5 y 20 centavos, así como de uno y tres pesos (García Armenteros 2002: 5). Las primeras habían quedado prácticamente en desuso, mientras las segundas se relegaban al empobrecido mercado racionado y a escasos servicios con políticas subsidiarias. Es por eso que en el video «Pasatiempo (dinero)» de Diana Fonseca de 2003, las pesetas de 20 centavos con la imagen de José Martí, o las de la estrella solitaria, sólo cuentan como huellas difusas de una axiología eclipsada. Siguiendo los pasos de un juego infantil, la artista frota dos monedas sobre su palma extendida. La superposición perpetua del capital nacional –económico



Wilfredo Prieto (2002): «One Million Dollars». Billete y espejos, 25 x 7 x 16 cm.
Cortesía del artista.



Wilfredo Prieto (2002): «One Million Dollars». Billete y espejos, 25 x 7 x 16 cm. Cortesía del artista.

y simbólico—, redonda en la estampa del movimiento ocioso del metal en la mano vacía.

«Dinero bilingüe» (2002), de Yoan Capote, introduce el tema de la coexistencia pacífica entre dos signos financieros ideológicamente opuestos. El *quarter* de George Washington y la peseta de Martí son ensamblados en esta pieza como caras enfrentadas de una divisa común. A diferencia de la dualidad monetaria experimentada por más de tres décadas durante la república mediatizada⁶, la equivalencia entre ambas devenía ahora menos que simbólica, nominal. El dólar se había convertido, para la mayor parte de las transacciones corrientes, en sustituto del efectivo nacional y, por lo mismo, en «Password» (2004) de la economía cubana. En esta escultura de Ivan Capote, Washington preside una vez

⁶ Desde 1914, fecha en que es proclamada la ley para la impresión y empleo de una moneda propia, a 1951, momento en el que cesa el curso legal y la fuerza liberadora del dólar estadounidense en Cuba. Véase: García Armenteros 2002: 2.

más, desde la esfinge acuñada en la moneda norteamericana, el vástago de la llave maestra de la Revolución⁷.

Era imposible que la más polémica de todas las medidas adoptadas durante el periodo especial no tuviera repercusión en los niveles micro de la economía. Para empezar, los efectos combinados de la crisis y la reforma económica habían desatado un fenómeno de reestratificación social que sería bautizado como «pirámide invertida». Hasta la década del ochenta los salarios constituían el 71% de los ingresos familiares. Tras el inicio del periodo especial, y debido a la creciente importancia adquirida por los ingresos en divisa, la mensualidad se reduce al 56% del total. Es por eso que las personas que antes se encontraban en la cima de la pirámide (casi meseta en la década anterior), caen de forma vertiginosa a lo más bajo de esta. Serían aquellos cuyos dividendos no estaban ligados a su calificación, antes bien a la oferta de mercado, los que pasarían a ocupar las posiciones ventajosas.

Hacia inicios del 2000 el sector estatal generaba aún el 76% de las ocupaciones y a sus empleados quedaba supeditada la mayor parte de la población dependiente. Después del crecimiento del salario real reportado en 1994, tras su caída abrupta entre 1990 y 1993, sobreviene un estancamiento⁸. Estos números se expresarían de manera elocuente en el deterioro sufrido por barrios y comunidades, pero sobre todo encontrarían su más fiel reflejo en el funcionamiento de la familia cubana.

La búsqueda de ingresos adicionales había sido su respuesta ante el desgaste de la economía doméstica. Gran parte de las formas ideadas para

⁷ Iván Capote volvería a retomar el tema cuatro años después al iniciar una acción que se remontaría hasta 2013. «Gravamen» imponía un recorte de uno a dos milímetros sobre una de las bandas laterales de los billetes de la moneda americana, para luego ser devueltos por el artista a la circulación. Con la deducción de este impuesto (las delgadas franjas de papel) realiza un collage que recupera las proporciones de la moneda original pero cuyo resultado es totalmente abstracto. Un acto mimético de la política cambiaria del gobierno cubano, que aplica sobre esta divisa un impuesto del 10% en su canje por el actual CUC.

⁸ Togores González & García Álvarez 2003: 7.

estos fines estaban relacionadas con actos ilícitos e informales⁹, hecho que se refuerza con el desestímulo que sufrirían en este momento las actividades por cuenta propia. El freno en esta dirección se verificó no sólo en el aumento de los tributos, sino en la inexistencia de una oferta mayorista que determinaría la dependencia del *self-employment* con el mercado negro.

La permisividad con respecto al robo y desvío de recursos públicos había fomentado una cultura de auto-saqueo a cuenta gotas. Prácticas que parecían llevar implícito un gesto de reparación colectiva ante las no menos evidentes sustracciones del Estado a la población por medio de impuestos indirectos. Así lo demuestran las acciones de cambio y recambio en «Calobar» de Luis o Miguel (2003): después de una jornada de transacciones de acuerdo a la política cambiaria al uso, los dos billetes de un dólar con que los artistas inician las operaciones se convierten en menos de uno, 26 CUP, según el cambio vigente a la sazón. Un balance espontáneo dado por el mutuo escamoteo entre finanzas estatales y domésticas que representaba el fundamento del sistema cubano.

Sería precisamente esa relación paradójica entre la macro y la microeconomía la que marcaría el agotamiento de la efectividad de las estrategias puestas en marcha para sortear la crisis, al tiempo que constituiría uno de los principales detonantes de la focalización del arte en las contradicciones que de aquí se generaban. Sin embargo, el desplazamiento definitivo del contenido a la forma, es decir, del comentario socioeconómico al activismo mercantil, estaría impulsado por los nuevos programas sociales emprendidos por el gobierno revolucionario en el cambio de milenio.

⁹ Según datos obtenidos a partir de un estudio realizado en La Habana entre los años 1999 y 2000, actualizados con los resultados de una investigación emprendida en 2004 hasta 2007, la escalera de estrategias de enfrentamiento a la crisis resultó como sigue: actos delictivos 80%, emigrar 68%, trabajo con acceso a divisas 62%, negocios ilícitos 61%, trabajo por cuenta propia 56%, prostitución 48%, continuar en el sector tradicional de la economía 29%, ayuda económica del exterior 24%, viajar al extranjero 18%, trabajos extra o colaterales 13% (Martín Fernández 2007: 225).

Con el objetivo de emprender un plan de rehabilitación social acorde al estadio de la recuperación económica, se pondría en práctica un Programa Inversionista asociado a la Batalla de Ideas. Inspirado en las políticas universales que habían distinguido las iniciativas históricas de la Revolución, los nuevos proyectos se enfocaban en la creación de iguales oportunidades más que en la consecución de igualdad de resultados. Esta orientación, si bien había sido efectiva en la apertura del periodo revolucionario para realizar correcciones masivas en vistas a la homogeneidad social, no implicó la abolición de las diferencias. Ante la agudización de estas últimas provocada por la crisis, era lógico que gran parte de las nuevas obras sociales no consiguieran sino el gasto de recursos y la reproducción de desigualdades. Donde los cerca de trescientos programas en ejecución parecieron ser más eficaces, fue en la elaboración de estadísticas sociopolíticas que servirían de argumento a una batalla de reinyección ideológica.

Pero allí donde los proyectos macro-políticos fracasaban, la iniciativa privada prevalecía. En un viraje que se remonta también a los albores del periodo especial, la familia se convierte en actor protagónico y expresión, a un tiempo, de los fenómenos socioeconómicos nacionales. Es a esas respuestas espontáneas y por ello críticas de las fallas sistémicas, a donde el arte se dirige en busca de estrategias creativas.

Ya no serían los modelos totalizadores del Estado los que le servirían de emulación. Atrás había quedado el enfrentamiento por el liderazgo político librado por la práctica artística de los ochenta. Esta había conseguido probar que la permuta de fuerzas de uno a otro campo no alcanzaba a afectar la esencia del poder. Las nuevas obras, en cambio, se encaminarían a la desactivación de los dispositivos que este último había confiscado. Para ello emplearían los procedimientos más efectivos, aquellos que habían sido delineados por la economía informal. Incluso después de la ampliación del marco legal que sacó a flote a muchas de sus actividades, ninguna había llegado a abandonar esa zona fronteriza entre la legalidad y la ilegalidad a la que la reforma estructural las había confinado. A pesar de la formalización de sus productos a través del *self-*

employment, los procesos de producción y distribución, por su relación inevitable con el mercado negro, se mantenían asentados en el territorio de lo ilícito (Lim Chang & Ulises & Pacheco Feria 2005: 10). Las que no figuraban como permitidas, habían ido a parar al limbo de lo no regulado, aun cuando no se ajustaran al rango de lo delictivo.

Es esa naturaleza impura la que hace de la informalidad para el caso cubano el más elocuente de los intersticios sociales. Su esencia creativa, que le permite cubrir de manera espontánea las fisuras del sistema en la satisfacción de las necesidades más apremiantes, se erige en su instancia crítica. De ahí que los artistas la utilizaran ya no como fuente de contenidos para la representación, sino como suministrador inagotable de prácticas cotidianas cuya eficiencia económica las había elevado a la categoría de modos de vida.

Las acciones que comienzan a realizarse partirían de la re-utilización de estas dinámicas. Un «volver a usar» que ponía en juego las reglas de la informalidad para sobredimensionar su eficacia cuestionadora. Así, los artistas re-producían el acto de relacionar agentes diversos en la formación de redes en las que muchas veces se incluían: ya como participantes, ya como intermediarios. En «Contraseña VHS» (2005-2006), por ejemplo, Celia González y Yunior Aguiar abren un banco privado de películas y emplean como mensajero a un agente retirado del Ministerio del Interior.

El fenómeno de la reestratificación social había provocado que numerosos profesionales emigraran del sector formal al informal en busca de mayores ingresos. Lo mismo sucedía con la población dependiente de la seguridad social. La depreciación del salario los había sumido en condiciones cercanas a la exclusión sin importar la relevancia de sus ocupaciones previas. Por eso muchos de ellos debieron reutilizar las habilidades desarrolladas durante sus vidas productivas para garantizar otro tipo de sobrevivencia.

He ahí el principio de la elección del agente de «Contraseña»: entrenado en las técnicas de espionaje para velar por la seguridad nacional, su pericia era empleada ahora para la evasión de los mecanismos de control. Aunque el alquiler de materiales audiovisuales no estaba reconocido

como actividad ilegal, habitaba entonces esa tierra de nadie sujeta a los vaivenes de la tolerancia o la represión.

El interés por testar las leyes del sistema se recrudecía cuando el arte traspasaba el dominio turbio de lo informal para adentrarse en lo delictivo. «Vigilia» (2005-2006) sería una metáfora con tintes irónicos de la corrección de la administración estatal implícita en las estrategias informales. En ella Adrián Melis da inicio a una cadena de transacciones ilícitas para la compra de madera en una carpintería de la ciudad. Sin embargo, esta demostración de la efectividad del desvío de recursos como modalidad del ingreso adicional, no tenía otro objetivo que la construcción de una caseta de vigilancia para la misma carpintería de la que habían sido sustraídos los materiales. Desde allí, el custodio que había permitido su fabricación realiza al final su guardia nocturna.

Más allá del simbolismo de estas acciones todas se debían en última instancia a su funcionalidad. Es por eso que en ellas el canje resultaba complemento imprescindible. Este no siempre ocurría por medio de la remuneración, también se efectuaba a través de las más diversas variantes del trueque. En «Acceso a lo denegado» (2008) Núria Güell usaba su estatus legal en la Isla para difundir un servicio que las empresas locales de telecomunicaciones sólo ofrecían a extranjeros residentes en el país: el acceso a internet. El pago que Núria exigía a sus clientes por las horas de conexión era también informativo: cómo sobrevivir en el contexto cubano. De esta plataforma de intercambio terminaría por deducirse un decálogo de técnicas de supervivencia atadas a la informalidad: cómo obtener ingresos extraoficiales en el mismo puesto de trabajo; el «elemento disociador» como estrategia; la relación entre el salario, la libreta y los gastos para solventar las necesidades básicas; serían algunas de ellas.

De ahí que fuera precisamente el flujo de capital, financiero o simbólico, el que definiera el momento crítico de estas obras. No sólo por el beneficio sociológico que aportaba, según confirma el ejemplo anterior, sino porque determinaría el paso del territorio sacro de lo figurado al profano de la realidad. Sería la naturaleza económica de estas actividades la que borraría la brecha entre el arte y la vida.

Mientras estas piezas se mantenían activas, su devenir, conducido por agentes socioeconómicos reales, se regía por las leyes de la informalidad. De su eficiencia mercantil dependía también su eficacia estética. Es por eso que una obra como «Extensión_JCCE» no llegaría a ser «exhibida». En esta ocasión Celia y Yunior irían más allá de la re-utilización de actividades ya existentes para gestionar nuevas formas de relaciones, ahora entre el submundo de la compra y venta de computadoras y el modelo gubernamental para la democratización de la tecnología: el Joven Club de Computación¹⁰. La conexión entre ambos espacios se lograba a través de los artistas, un *link* entre las comunidades virtuales dedicadas al comercio ilegal y los representantes de los clubes con acceso a Internet. La red sumergida se aliaba a la oficial para expandir su alcance. Un proceso en el que ambas se contaminaban, uniformándose sólo en el dominio de la informalidad. Mostrar esta obra en el momento de su acontecer conllevaba a la corrupción inevitable del ámbito artístico, de ahí que su exposición se redujera a las dimensiones de una tarjeta de presentación.

El hiperrealismo de la funcionalidad era el recurso estético que permitía al arte llevar hasta sus últimas consecuencias el momento subversivo de los actos de la economía informal. Al sobredimensionar su utilidad, desproveyendo a las acciones de su justificación social originaria, como en «Contraseña VHS», reducía su existencia a la obtención de un beneficio opuesto, por esa causa, a la planificación del poder.

Esa dependencia entre naturaleza crítica –diríase mejor, revolucionaria– y eficacia económica sería además la garantía de su plusvalía social. La misma que negaba los macro-programas estatales ya inefectivos, así como el rol mesiánico del artista. Su perspectiva, en cambio, semejava el caso por caso de las políticas de discriminación positiva, apuntalada por la creatividad popular de esta particular economía de mercado. El arte se adelantaba una vez más. El Estado, en cambio, parecía ser ahora

¹⁰ Los Joven Club de Computación y Electrónica son una red de centros tecnológicos creada en 1987 con el objetivo de contribuir a la socialización e informatización en la sociedad cubana. En la actualidad existen más de seiscientos instalaciones en el país con una distribución municipal.

quien lo imitara al iniciar un nuevo plan para el reajuste de la estructura económica y social.

Era comprensible que con el estallido de la segunda reforma la práctica artística experimentara un repliegue hacia su campo. Sin embargo, a diferencia del ocurrido durante la primera, este retorno sería una variación estratégica. La sorpresa podría contarse entre sus principales razones.

La actualización del modelo económico, puesta en marcha definitivamente en 2011, no era del todo imprevista. La devastación provocada por los huracanes Gustav e Ike a su paso por el territorio cubano en 2008 había colocado en números rojos las arcas nacionales. A esta depresión se sumaban los desmedidos montos de las importaciones y la baja productividad, además de otras incompetencias del diseño socioeconómico agravadas por circunstancias históricas como el embargo norteamericano y la nueva coyuntura de la crisis global¹¹.

Pero más allá de la bancarrota que amenazaba al país y de la que todos parecían tener conciencia, los Lineamientos elaborados por el Partido en 2009 no excedían las expectativas generales. Si las medidas introducidas en los noventa habían sido impensables dentro de la política seguida hasta entonces por la Revolución, las que actualmente se encuentran en curso resultaban previsibles. Sobre todo porque muchas de ellas no hacían más que volver sobre las formuladas por el periodo especial.

Dos de las descritas por los medios como «espectaculares» no lo serían debido a su novedad sino en función de su magnitud. Ambas estarían ligadas al destino de la informalidad. La primera sería tan sólo una antesala. La reestructuración del mundo laboral comenzaría con la reducción de un 10% de la fuerza de trabajo vinculada al sector público, para extenderse al millón de puestos en el avance del quinquenio (Lamrani 2011). Este recorte, que superaba el practicado en los noventa, tenía como

¹¹ Véase «Introducción de los Lineamientos de la Política Económica y Social del Partido y la Revolución» 2011.

principal respaldo la ampliación del marco legal, asimismo reeditada, para regular la floreciente economía informal.

Y quizás sea esta continuidad la que mejor explique por qué si bien se produce un alejamiento de las formas de activismo mercantil en la escena artística no se abandona el tema de la economía. De hecho, las nuevas formalizaciones adoptadas por el arte tendrían su génesis en las obras que hasta hace muy poco tiempo re-usaban las dinámicas de la informalidad.

Uno de los temas que había acaparado el debate estético en torno a este tipo de trabajos había sido precisamente el de la documentación. Sin embargo, los cuestionamientos no estaban dirigidos a los procedimientos institucionalizados para la «presentización» del arte efímero, sino a su concepción «como única referencia posible a una actividad de arte que de ningún modo podría ser representada de otra manera que no fuera mediante esa documentación» (Groys 2008: 167).

El arte se había convertido en formas de vida. Precisamente porque estas obras reproducían la funcionalidad de dinámicas económicas informales, es decir, su re-utilización creativa de roles sociales en pos de la subsistencia, podían ser consideradas como pura praxis vital. De ahí que el arte para remitir a sí mismo tuviera en la documentación su único resultado.

El video se convertiría en uno de los medios más frecuentados para estos fines. La duración de las acciones, así como su naturaleza deslocalizada, lo convertía en el soporte ideal para viabilizar su registro narrativo. La liquidez del medio le permitía no sólo la discreción que las actividades y sus agentes demandaban, sino la movilidad necesaria para su seguimiento. Pero lo que haría de él una herramienta insustituible sería el valor agregado que esa misma liquidez añadía al acto del consumo.

El resultado audiovisual imitaba la naturaleza intangible de este «arte de servicio», así bautizado por los artistas. Y con ella, su eficacia. Tanto «Contraseña VHS», como «Vigilia», formaron parte del proyecto *Bueno, bonito y barato*. Cada una de las acciones que lo componían había sido documentada en video, por lo que fue posible mostrar el conjunto por

primera vez en una residencia privada. El medio permitía a la narración de la actividad concluida volver al contexto de la circulación informal, tanto a la democrática, dentro de la Inter/personal/net, como a la comercial: los bancos caseros de DVDs, incluso a la red pirata translocal¹².

La sistematización que se hiciera de este modo de consumo estuvo tan ligada a la reticencia de las instituciones artísticas como a la naturaleza misma del hecho estético. Aunque las obras dejaran de funcionar, el fin de su prestación no significaba el término del turbio status legal que las enmarcaba. La documentación artística era evidencia fiscal de la informalidad. De ahí que fuera el video el soporte propicio para la sobrevivencia del activismo mercantil, también bajo la forma de registro inmediato de los procesos socioecómicos cotidianos. La acción comenzó a alternar con la investigación *in situ* captada por el sondeo de la cámara.

En «¿Cómo se construye un almacén?» (2007-2008) Adrián Melis deconstruye los modos domésticos de almacenamiento de cemento para su venta posterior en el mercado negro. A través de un juego de edición entre imagen y sonido, seguimos el registro de los diversos escondites caseros mientras escuchamos en *off* los requerimientos para la conservación del producto numerados por el responsable de un local estatal.

En «Corte evaluativo # 2» (Celia González, Yuniór Aguiar & Luis Gárciga 2008) otro de los rasgos heredados de las experiencias con la informalidad se haría presente: el colaboracionismo. En aquellas formalizaciones del arte en red el artista era sólo, como diría Gabriel Orozco para referirse a sí mismo, «un activista, un activador», cuyo trabajo dependía de un número más o menos significativo de agentes socioeconómicos. Cada uno de ellos modificaba el resultado, toda vez que, cercanas a la modalidad del servicio, las acciones se realizaban de persona a persona, en lugares y momentos distintos. Como resultado, los sujetos devenían creadores anónimos que hacían de cada acto una experiencia irrepetible.

¹² Algunos combos, término local que se emplea para referir la selección de materiales que conforman un DVD, llegaron a ser comercializados fuera de Cuba. Ese sería el caso de «Sucedió en La Habana II» (2003), de Henry Eric Hernández, y «De buzos, leones y tanqueros» (2005), de Daniel Vera.

La promiscuidad de las colaboraciones, que se mantendría hasta la actualidad, estaría presente en piezas como «Corte...» que aborda uno de los dilemas más sensibles de los efectos combinados de la crisis y la primera reforma: la privatización de la enseñanza. Uno de los sectores más afectados por la emigración de profesionales había sido el de la educación. El deterioro de la instrucción que de ahí sobrevino daría lugar, por parte del Estado, a uno de los macro-programas de la Batalla de Ideas para la formación a corto plazo de profesores generales integrales. Mientras, la iniciativa privada ejercitaba la contratación de repasadores particulares para estudiantes de todos los niveles. Esta última sería la más eficiente, hasta el punto de incluirse como una de las escasas actividades profesionales que figuran hoy dentro de las ocupaciones permitidas para el trabajo por cuenta propia.

Si bien la fluidez del video gestionaba la conservación de la esencia subversiva de obras nacidas en vínculo directo con la informalidad, estas no alcanzarían la restitución de su aura en otro campo que en el artístico. Cuando los rendimientos del activismo mercantil llegan al lugar del arte lo hacen, como era de esperarse, con el formato instalativo. En este no sólo serían fundamentales sus componentes narrativos: imágenes, documentos, videos, etc., sino el espacio de exhibición. Como afirma Groyes (2008: 181), es en él donde la documentación adquiere «el aquí y ahora de la localización histórica». El instalar dotaba a lo instalado de originalidad, es decir, lo autentificaba al inscribirlo en la historia aun cuando su existencia no fuera siquiera probable en el contexto de la realidad. Tal es el caso de «La propia» (2008), donde el contexto artístico se emplea como plataforma para el lanzamiento de una nueva actividad comercial.

Esta sería la obra que adelantaría, como ninguna otra, la reforma que se avecinaba. En un acto de proyección futurista que emulaba las predicciones científicas de la economía, Celia y Yúnior presentaban en la Séptima Bienal de Gwangju (2008), un plan de inversión para la construcción de un bar privado en La Habana. Calculada según los precios del mercado coreano, «La propia» anunciaba no sólo la regularización de la microempresa familiar, o los reajustes a la Ley de la Inversión

Extranjera, sino la discreta pero efectiva penetración surcoreana en el mercado cubano, que el furor del consumo audiovisual amenaza con convertir en invasión.

«La propia» sería también la vista previa del repliegue que tendría unos pocos años después este «complicado juego de deslocalizaciones y (re)localizaciones, de desterritorializaciones y reterritorializaciones, de desaturaciones y reaturaciones» (Groys 2008: 182), que había sido desplegado por el activismo mercantil.

Con la nueva apertura al sector privado, el Estado, que controlaba el 90% de la economía, inicia un proceso orientado al fomento de la cultura tributaria a partir de la regularización de la informalidad. Como consecuencia, el trabajo por cuenta propia se incrementa. 178 ocupaciones son reconocidas, 83 de las cuales reciben la autorización para la contratación de fuerza laboral (Lamrani 2011: 2). Una permisión que serviría de coartada a la reestructuración del mundo del trabajo.

Los resultados se verían reflejados de manera casi inmediata en las estadísticas económicas, que reportaron en los primeros seis meses más de 250 000 nuevas licencias a la par del crecimiento del ingreso fiscal (Lamrani 2011: 2), como mismo se harían sentir en la dinámica urbana. La emergencia de pequeños negocios privados, si bien no ha llegado a transformar de manera notoria la apariencia general de la ciudad, sí ha comenzado a activar la vida pública. Sin embargo, el interés del arte por estas actividades no se debería a sus efectos visibles sino a las contradicciones ocultas.

El reconocimiento definitivo de la economía informal no ha significado su total formalización. A pesar de los esfuerzos del gobierno por extirpar la corrupción, la inexistencia de una oferta mayorista, así como de otras facilidades para las importaciones, sigue atando el desarrollo de este sector al mercado negro. De manera que en los mismos sujetos confluyen aún la formalidad del trabajador registrado y la ilegalidad del receptor de medios estatales. El trabajo por cuenta propia sigue



Adrián Melis (2005-2006): «Vigilia - Night Watch». Video documentación, video, DVD, sonido estéreo, color, 5:54 min. Stills cortesía del artista y Adn Galería, Barcelona.

encarnando hoy la particularidad del fenómeno socioeconómico cubano. Mas no por esta causa. Él es el reservorio por excelencia de la iniciativa privada y talento empresarial inherentes a la economía de mercado, y por lo mismo constituye la fuente más palpable de contradicciones con la orientación socialista del modelo económico nacional (Lim Chang & Ulises & Pacheco Feria 2005: 3). Es por eso que la atención del arte se desplaza hacia esta paradoja que la nueva emergencia del sector dejaba entrever.

Incongruencia esencial no manifiesta, sino cimentada en las relaciones originarias del *self-employment* con el sistema formal. De ahí que en lugar de ser apreciada, debiera ser expuesta, que quiere decir probada, históricamente documentada. La vocación archivística de las obras actuales que abordan el tema de la economía encuentran en este impulso una de sus justificaciones últimas. Incitación que se enlaza con los ensayos previos del activismo mercantil con la documentación.

Algunas de aquellas experiencias imitaban la organización empresarial. En «Acceso a lo denegado» los beneficios obtenidos por la artista durante la realización de la acción fueron procesados en una base de datos a la que el público accedía por medio de un ordenador. La información acumulada sobre los mecanismos de subsistencia económica, se socializaba también a través de la consulta del fichero de la red de consumidores, cuyas referencias personales habían sido removidas de sus

hojas de inscripción. De esta forma se armaba una oficina pública en la que el espectador devenía el nuevo usuario.

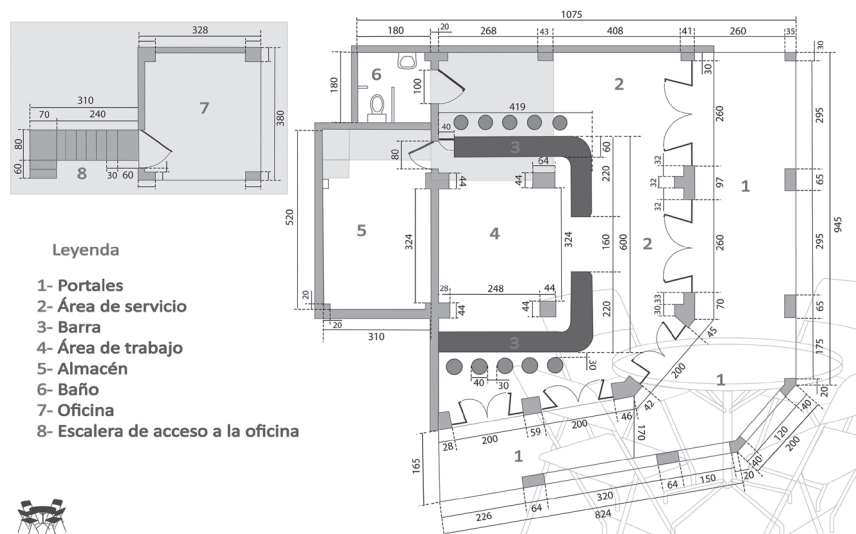
De montajes espaciales como este, así como de la recolección de pruebas audiovisuales a través del video, se derivarían los archivos artísticos más recientes. Pero lo que antes fuera resultado del procesamiento de información o acumulación de evidencias producidas por acciones *in situ*, se torna ahora edición instalativa de fragmentos no intercambiables, tanto por su materialidad histórica como por su naturaleza personal.

Quizás porque la microempresa que florece en la Isla es de naturaleza básicamente familiar, el protagonismo de la familia como sujeto socioeconómico le ha sido transferido al arte. Sería ella la nueva fuente para el hallazgo de las grandes contradicciones sistémicas.

En «Así no se da el café» (2013) Celia y Yunior parten de la historia de sus propios abuelos. Ex propietarios de pequeños negocios en los albores del proceso revolucionario, son el móvil de una pesquisa que se remonta al segundo y definitivo proceso de nacionalización. Realizada en 1968, la denominada Ofensiva Revolucionaria sería la maniobra estatal para intervenir la red de comercios minoristas del país, que sumaba a la sazón 55 636 (Fornet 2013: 27)¹³. «Había una infraestructura en esa calzada... —apunta el *statement* de la obra—, estaba el Bodegón de Toyo, después venía una bombonera, al lado había un café de tres kilos, después venía el de mi papá, después había una quincalla, [...] luego [...] una mueblería, después [...] una fotografía muy conocida que era la fotografía de Dalia, después [...] una sastrería y al lado una farmacia».

¹³ Interesante resulta el análisis realizado por el autor a propósito de este proceso, uno de los primeros síntomas de la radicalización de la política interna de la Isla que activaría en la década siguiente y que se manifestara mucho antes de concretarse la alianza definitiva del gobierno cubano con la Unión Soviética. La tesis de Fornet, que se apoya en las ideas de Isaac Deutscher y Slavoj Žižec a propósito de la colectivización forzosa que tuvo lugar en la URSS a finales de los años veinte, es que frente a los acontecimientos que parecían si no poner fin, al menos postergar, la exportación de la actividad revolucionaria al resto del continente Latinoamericano, entre los que sobresale la muerte del Che un año antes, la revolución vuelve su fuerza dinámica sobre sí misma y comienza a reformular violentamente la estructura social (Fornet 2013: 28).

Plano del comercio



Celia-Yunior (2008): «La Propia». Instalación-video / multimedia. Cortesía de los artistas.

Muchos de estos establecimientos comerciales, que habían sobrevivido a la primera nacionalización de 1960, terminarían por ser cerrados. Su relación inherente con la vida diaria los convertía en respuestas a veces improvisadas a necesidades concretas, hecho que los tornaba incompatibles con la administración del Estado. Aquel intento de socialismo total, engendraría el fenómeno de la economía informal que en el presente se regulariza. De ahí que los artistas creyeran encontrar en el listado de ocupaciones permitidas con la aprobación del nuevo Decreto-Ley un duplicado del que fuera difundido por *Granma* a propósito de la Ofensiva Revolucionaria.

Fundamental sería también que esta obra se mostrara como parte de la segunda edición de *Curadores, Come Home!*, un proyecto comenzado en 2013 por Espacio Aglutinador. Este ya histórico sitio de exhibición, el primero de los creados de manera independiente por los artistas Sandra Ceballos y Ezequiel Suárez, tiene como peculiaridad el empleo del ámbito

doméstico para la exposición del arte. La obra, centrada en fenómenos económicos de amparo familiar, no podía haber tenido mejor emplazamiento.

En la cocina de la casa los artistas situaron los muy diversos materiales de la instalación. En diálogo con los componentes habituales del hogar, el montaje se iniciaba con la primera plana del periódico que anunciara la nacionalización. Se componía además de una silla perteneciente al establecimiento original de la familia, la reproducción de la *Gaceta Oficial* Número 27 del 26 de septiembre de 2013 con los cambios asociados al cuentapropismo, fotos personales, títulos de la extinta propiedad, objetos y una discreta proyección con el relato audiovisual de los negocios perdidos. Fragmentos todos de una historia que, como dice su curadora Rachel Weiss, se niega a sí misma (Weiss 2013).

La aparente desconexión entre las partes disímiles y dispersas de pasajes personales se justifica en la intencionalidad de estas obras de relacionar más que de totalizar. Su objeto es crear conexiones entre el carácter en apariencia inédito del presente y un pasado trunco o silenciado. Señalar discontinuidades que discutan con la actualidad social. Un gesto de conocimiento a contramemoria que comparte rasgos con los espacios archivísticos analizados por Hal Foster (2009: 126-141) en «Arte (des)comprometido», a partir de una revisión de la *Postproducción* de Nicolas Bourriaud.

Lo más destacable de este tipo de prácticas es su interés por hacer comparecer físicamente la información histórica perdida o desplazada para «recuperar cuerpos de pensamiento, sistemas de valores, herencias yacentes, desarrollos que no llegaron a completarse» (Guanche 2013: 13). Por eso, en *Sala discontinua* la exposición es ya la obra misma¹⁴.

Una vez más la familia se instituye como el móvil de la investigación, ahora multiplicada en un destello de relatos individuales. La instalación reproduce también el ámbito doméstico. Como si se tratara del interior de un hogar cubano, vamos descubriendo el mobiliario que identifica

¹⁴ Celia González, Yunior Aguiar, y Ricardo Miguel. *Sala discontinua*. 2014. Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana.



Ricardo Miguel Hernández-Celia-Yunior (2014): «Sala discontinua». Instalación. Cortesía de los artistas.

las diferentes recámaras en la oscuridad de la Sala, sólo iluminada por lámparas recargables que el espectador puede manejar en su avance por la información.

En la gaveta abierta de una mesita de noche se dejan ver medallas concedidas por escuelas locales a estudiantes de inicios del pasado siglo. De finales del XIX y principios del XX son además las postales y fotos que luego encontramos bajo el cristal de una cómoda, en cuyo espejo se han reproducido, con carmín, mensajes extraídos de sus textos. Al centro, el eje de la colección. En una pequeña mesa de comedor y sobre la pared, se hallan acciones, cheques, recibos, pagarés, estados de cuenta y contratos de empresas radicadas en Cuba a principios de la pasada centuria. La compilación continúa, en lo que pareciera ser la estancia, con autorizaciones conferidas a esclavos en las últimas décadas del siglo XIX para su desplazamiento interno, marcadas además por trazos genealógicos que intentan hilvanar, sin suerte, la ascendencia de uno de los artistas. Por

último, un muestrario de pasaportes y permisos para la entrada y salida del país pertenecientes al mismo lapso histórico. Todos documentos originales adquiridos de manos de anticuarios y vendedores de rarezas de la capital.

Estos pasajes biográficos han sido recompuestos con acotaciones al presente. Una cita de Raúl Castro sobre la pérdida de valores y la necesidad de incentivar la disciplina y eficiencia, acompaña el cementerio de condecoraciones, como mismo la referencia al nuevo Decreto-Ley que modifica la «Ley de Migración» de 1976 dialoga con los documentos oficiales de cambio de siglo.

Las líneas de interés por las que estas notas, más que relatos, se bifurcan son también diversas. Desde las migraciones internas entroncadas, vía esclavitud, con el dilema irresuelto de las desigualdades, localizadas de forma histórica en torno a la raza, el género y la territorialidad; pasando por las dinámicas de las migraciones externas, ese cambio de patrón de sociedad receptora a emisora que ahora se intenta revertir como estímulo primero a la atracción de capital; hasta arribar al punto de partida de la muestra, que es también el de llegada a la actualidad: la transición no planificada hacia una nueva configuración social.

Frente a la postergación por parte del Estado de cualquier intento de redefinir el modelo sociopolítico cubano a partir de la actualización económica por él mismo emprendida, el arte continúa haciendo de la economía el médium para canalizar preocupaciones mayores, todas, como es dado apreciar, de índole política. Quizás también porque ha sido aquella la que ha cimentado la organización de la sociedad.

El programa del proyecto revolucionario se había consolidado sobre la regimentación del universo social e individual por la identidad creada entre Revolución, Partido y Estado. Con la aniquilación en el 68 del último vestigio de los poderes privados, se monopoliza además la toma de decisiones. Asimismo, la economía terminaría por prescribir las alianzas políticas externas que distinguen las etapas históricas de la Revolución. No sólo decidiría la integración de la Isla a mapas culturales e ideológicos diversos, sino que marcaría el destino de sus ciudadanos.

El presente no parece diferir, con la salvedad de que ha sido *otra* la presión económica que ha comenzado a inducir los cambios. Desde el estallido del período especial el Estado revolucionario se ha visto en la disyuntiva de institucionalizar una economía que subsistía de forma encubierta desde la última nacionalización. La misma resistencia de la informalidad de la que el activismo mercantil se había beneficiado en su empleo del espacio artístico.

La presentización del arte había sido en última instancia un recurso político. La documentación instalada concedía una localización histórica precisa a dinámicas económicas colectivas que aunque cotidianas resultaban ilegítimas y, al hacerlo, las instauraba como prácticas alternativas de lo social. El sitio del arte devenía así esfera pública que sometía a debate los errores y desviaciones del sistema.

Los archivos artísticos van todavía más allá. El ascenso de la informalidad muestra cómo la iniciativa privada puede imponerse como forma de participación popular. De ahí que en la *Sala discontinua* la familia sirva de puente a la rearticulación de un sujeto que no es ya instrumento *para* la historia sino individuo que logra reconstruirse *en* ella. Es decir, avanza su restablecimiento, desde la institución económica en que se ha convertido hoy, a la política que debería llegar a ser.

He ahí el verdadero *statement* de la supervivencia que ha comenzado a impactar en la realidad. La regularización abierta de esta economía popular para garantizar la subsistencia del Estado ha entronizado también su régimen. Cómo lidiar con esa paradoja, que no es sólo estructural, o que precisamente por serlo no se reduce al campo de por sí invasivo de la economía para modificar la configuración política de la sociedad, será la contradicción ya fundamental que, como apuntan las nuevas formalizaciones artísticas, el proyecto cubano deberá responder.