

Pan fresco

Textos críticos en torno al arte cubano

Clemens Greiner

Henry Eric Hernández (eds.)

STIFTUNG
REINBECKHALLEN

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

© de los textos, sus autores y Stiftung Reinbeckhallen, 2019

Todos los derechos reservados

© de las imágenes, sus autores o propietarios

© Almenara, 2019

www.almenarapress.com

info@almenarapress.com

Leiden, The Netherlands

ISBN 978-94-92260-39-0

Imagen de cubierta: © Juan Pablo Estrada (2018): *Calles Zanja y Santiago*. Cortesía del artista.

Este libro ha sido posible gracias al apoyo de Stiftung Reinbeckhallen Sammlung für Gegenwartskunst | www.reinbeckhallen.de

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.

CLEMENS GREINER HENRY ERIC HERNÁNDEZ	
Prefacio	7
ABEL GONZÁLEZ FERNÁNDEZ	
La vanguardia como posibilidad	9
ANAELI IBARRA	
Geografías de lo (im)posible. Nación, arte y diferencia en Cuba	43
ANAMELY RAMOS	
Cuba y las posibilidades de un arte contemporáneo «menor»	71
CELIA IRINA GONZÁLEZ	
Diálogos con el patriarca.	99
DENNYS MATOS	
Arte de la Revolución cubana en el cambio de siglo: raulismo, postcomunismo	121
HÉCTOR ANTÓN CASTILLO	
Viendo caer las hojas (arte-vida-pospolítica)	139

- PRECIADO, Beatriz (2018) «Cartografías *Queer*: El *flâneur* perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multicartográfica, o cómo hacer una cartografía zorra con Annie Sprinkle». En Cortés, José Miguel (ed.): *Cartografías Disidentes*. Madrid: SEACEX.
- QUILES, Daniel R. (2017): «Tamices del cambio. La sobre-identificación en América Latina». En Baldovinac, Zdenka & Cufer, Eda & Gardner, Anthony (2017): *NSK, del Kapital al Capital*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 132-143.
- SÁNCHEZ, Osvaldo (1990): «Utopía bajo el volcán. La vanguardia cubana en México». En Espinosa, Magaly & Power, Kevin (eds.) (2016): *El Nuevo Arte Cubano*. Santa Mónica: Perceval Press, 71-78.
- VINDEL, Jaime (2014): «Desplazamientos de la crítica: instituciones culturales y movimientos sociales entre finales de los noventa y la actualidad». En *Desacuerdos* 8: 290-308.
- ŽIŽEK, Slavoj (2012): *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI.

DIÁLOGOS CON EL PATRIARCA

Celia Irina González

Hace unos meses mi padre y mi medio hermano –hijo mayor de mi padre y único varón– me acusaron de tener «problemas ideológicos». Sus figuras aúnan una doble autoridad, la de patriarcas familiares y la de ex-militares estatalmente autorizados y generacionalmente legítimos –en el caso de mi padre– para emitir acusaciones respecto a la validez del sistema de ideas del resto. La familia, la hija, no queda exonerada de esta vigilancia autoritaria; los afectos deben regirse bajo las mismas exigencias políticas.

¿Cómo lidiar con relaciones afectivas atravesadas por sistemas totalitarios? Específicamente cuando se trata de sistemas totalitarios de izquierda, comunistas, inicialmente relacionados con un fin humanista, una alternativa al capitalismo. Especialmente si me refiero al caso cubano, aún símbolo reafirmado por intelectuales de izquierda, voces autorizadas que confirman la legitimidad del Estado.

Renier Quer, Levi Orta, Luis Gárciga, Henry Eric Hernández, Camila Ramírez Lobón y Celia-Yunior son artistas cubanos que en diferentes momentos han coincidido en una necesidad de diálogo reflexivo ante la figura paterna, produciendo obras interesadas en la relación padre-hijo/a, no como documentación sino como dispositivo de relacionamiento con una otredad generacional y política. El Otro venido de la antropología para ubicar lo ajeno cultural o social es aquí generacional. Padres ubicados en la construcción y sostenimiento del totalitarismo de Estado. Figuras de extrañamiento y afinidad, con una doble autoridad: patriarcas y protagonistas de un sistema que ha dictado que sólo la voz de su generación es legítima.

Soy una de esas artistas con necesidad de reflexión sobre las implicaciones de esta doble autoridad en la relación afectiva con mi padre. El acercamiento a estas obras está movilizadísimo por la sorpresa de compartir producciones dirigidas al mismo dilema y por el deseo de comprender cómo mis colegas se han ido acercando a este espacio de contradicción, pensándolos o pensándonos no sólo como artistas, sino como hijos/as que en la necesidad de mirar al porvenir buscamos resolver un dilema originario afectivo y político. Es con ese propósito que encuentro productivo analizar estas obras como dispositivos de relacionamiento, que propician una escena de encuentro etnográfica entre hijo/a-artista y el Otro-padre. Me dirijo hacia un cruzamiento entre práctica artista y elementos fundamentales del trabajo de campo.

Las propuestas de traslado, tráfico o intercambio entre arte contemporáneo y antropología contemporánea conforman un nicho que, si bien aún marginal dentro del campo de la antropología visual, cuenta ya con años de investigación y experimentación. Antropólogos visuales como George Marcus (1995, 2010), Fred R. Myers (1995), Tarek Elhaik (2010, 2013), Arnd Schneider y Christopher Wright (2010, 2013) están entre los más reconocidos representantes de esta tarea de intercambio entre campos.

Ellos participan de la discusión sobre la urgencia de la problematización del trabajo de campo para la producción de conocimiento antropológico a través de nociones provenientes de las artes visuales como diseño, instalación y curaduría. Urgencia que comienza con el giro etnográfico discutido en *Writing Culture* (Clifford & Marcus 1986), continuó consolidándose en *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology* (Marcus & Myers 1995) y viene dejando nuevas directrices en publicaciones como *Between Art and Anthropology* (Schneider & Wright 2010), *Anthropology and Art Practices* (Schneider & Wright 2013) y *Alternative Art and Anthropology. Global Encounters* (Schneider & Wright 2017). Estos autores han dirigido sus esfuerzos principalmente a la investigación y la experimentación, concentrada

en la búsqueda de un descentramiento del trabajo de campo, de la escena del encuentro malinowskiana y de la persistente linealidad narrativa del texto etnográfico. Lo cual implica un replanteamiento medular de conceptos metodológicos claves para la antropología: la etnografía, el trabajo de campo y la tan mencionada observación participante.

La búsqueda metodológica implica el cuestionamiento de clásicos dilemas éticos respecto a la relación con el Otro. Para Tarek Elhaik (2013) el trabajo etnográfico no intenta dar voz a la alteridad radical, otorgando una misión humanista a la antropología, ni las prácticas artísticas deben ser entendidas bajo un compromiso con su contexto social. Según Elhaik estos acercamientos parten de una banalización de lo social donde lo correcto para el etnógrafo/artista es desarrollar prácticas de arte comunitario/social/multicultural, como forma de alejarse de vestigios positivistas. Prácticas que tienen como resultado producciones desde la culpa, más que arte o antropología (2013: 794). Para Schneider y Wright las producciones desde el arte o la antropología deben apelar a una «fricción esencial», «la tensión inherente en las relaciones sociales necesario para cualquier tipo de diálogo genuinamente democrático o político» (2013: 11). El cruzamiento entre arte contemporáneo y antropología debe encontrar colindancias y afinidades sin apelar a los vicios conceptuales que nos llevan a producciones positivas (Elhaik 2013: 795).

Los artistas de los que aquí me ocupo están interesados en una producción involucrada con su contexto social, pero no desde un compromiso dadivoso que asume como propia la responsabilidad del cambio. Para ellos se trata del valor de la reflexión que surge del diálogo con una otredad política, con la que sostienen una afinidad afectiva a la vez que una contradicción medular, en búsqueda de la necesaria «fricción esencial» para la producción de conocimiento y significado.

En las obras que reviso a continuación me concentro en analizar como a través del video, el dibujo y el libro, con diferentes funciones

en el proceso de la práctica artística, es diseñada la escena de encuentro con el Otro. Las obras no describen la relación padre-hijo/a, sino que propician ese espacio de diálogo y permiso para la reflexión ante la necesidad de comprensión del hijo/a. Es por eso que en este análisis me acerco no sólo a la obra en sí misma, sino a las relaciones y acontecimientos que la rodean, entendidos como elementos valiosos para su comprensión.

El padre de Renier Quer, autor de *Invernadero* (2007-2009), perteneció a la generación involucrada directamente con el sistema estatal como militante del Partido Comunista de Cuba. Carlos Quer fue además parte del proceso de constitución de la Seguridad del Estado. Renier Quer forma parte de los nacidos en los ochenta, es decir, los que éramos niños durante la caída del campo socialista, quienes crecimos relacionándonos con escepticismo con el paradigma revolucionario.

En *Invernadero* la escena de encuentro es diseñada por el artista/hijo mientras el Otro/padre duerme. El artista vigiló y filmó durante dos años –2007 y 2008– los sueños de su padre, quien hablaba y se movía mientras dormía. Quer va al encuentro con su padre no durante la vigilia consciente, sino que está atento a él durante su estado de sueño, aprovechando un extrañamiento mayor como momento de comprensión. La operación fue diseñada por el artista, quien notó que el calor hacía que su padre hablara más en sueños, por lo que ávido de escucharlo provocó la temperatura necesaria a modo de invernadero.

El hijo registra ese momento de encuentro bajo condiciones de ensueño; cámara en mano se acerca al rostro del padre o espera sentado en la habitación. Imágenes de registro directo, una cámara subjetiva en la que se siente a quien filma detrás del artefacto, respirando, siendo parte de la situación de encuentro. El video *Invernadero* no da cuenta de la operación diseñada por el artista, es presentado como fragmento metafórico pero no descriptivo, como significado

más que como documento explícito, dejando la posibilidad de la duda y del extrañamiento también al espectador. Al terminar el video Quer deja una pista en la declaración de sus intenciones: «Vigilar, atender y cuidar el crecimiento de sus sueños durante los años 2007 y 2008. Verlo brotar, tanto de día como de noche, para seleccionar sólo lo extraordinario, aquello que necesito recordar de mi padre».

En un paso al encuentro consciente de la relación con su padre, Quer le cuenta la operación de su práctica después de un tiempo de trabajo. Desde entonces también el padre quería saber cómo había sido el encuentro inconsciente con el hijo durante su sueño, qué había dicho y hecho. A partir de ese momento comienza un estado de complicidad consciente entre padre e hijo, apuntalado siempre en el estadio onírico inicial. En *Invernadero* la escena del encuentro tiene un punto de descentramiento, continúa siendo situada temporal y espacialmente; lo que ha variado es el estado del informante. El artista o etnógrafo ha aprovechado un estado que lo lleva a un proceso más productivo en cuanto significado simbólico y conocimiento sobre las condiciones y matices de la relación generacional en una escena precisa: el sueño.

En *La isla de la reunión* (2009) del dúo Celia-Yunior, desde una posición reflexiva, el informante-padre es quien guía la operación de la práctica artística. En abril de 2009, mi padre me pide que lo grabe con sus compañeros en una reunión de combatientes, jubilados del Ministerio del Interior, específicamente ex-miembros de los órganos de la seguridad del Estado. Asisto al almuerzo/reunión con mi cámara con el fin, asignado por mi padre, de seguirlo mientras saluda con abrazos y bromas a varios de los compañeros sentados en sus mesas. Señalando a la cámara y dirigiendo el recorrido de mi filmación cámara en mano, durante unos minutos me presenta mientras permanezco atenta a la imagen. Tres meses más tarde, en junio, mi padre recuerda el casete mini-dv en el que sabía que estaba su video y me pide verlo. Él no maneja la cámara, necesita de mi

asistencia para revisar las imágenes; mientras las revisa va nombrado a quienes ya no están vivos, a los en sólo tres meses han muerto, y reflexiona sobre la desaparición de una generación –no una generación cualquiera, sino aquella que llevó a cabo el proyecto revolucionario e impuso el sistema totalitario.

En *La isla de la reunión* la escena del encuentro es esa en la que como hija/artista asisto el proceso reflexivo de mi padre. Es el momento en que llegamos a un acuerdo de conciliación momentánea, en el que mi función es la de acompañamiento. Consciente de ello garantizo el registro y organizo la operación ya diseñada por mi padre. Como hija soy ubicada en un papel preciso, la de figura que escucha el momento reflexivo del padre atenta a la situación etnográfica. Un momento en el que se vislumbra el final de la generación que protagonizó un proceso autoritario que ha marcado incluso la relación padre/hija.

Las imágenes de la reunión grabadas en el casete mini-dv son parte medular en la escena de encuentro, es el elemento que genera el vínculo entre padre e hija y alrededor del cual se reflexiona. De este encuentro da cuenta el video producido para ser mostrado a la escena del arte, donde son yuxtapuestos ambos momentos: las imágenes de la reunión y las de mi asistencia para la visualización de aquellas, bajo el sonido de la voz del padre que menciona los nombres de los ya fallecidos.

En *Posiblemente ahora* (2010) de Luis Gárciga, el encuentro generacional propiciado por el artista es performático. Gárciga acompaña a sus padres en la realización de una acción: sembrar piedras. Es el padre quién conversando en la terraza con su hijo llega a esta imagen como resumen de un estado de vida: «tiene la sensación de que ellos dos han estado sembrado piedras»¹. Se refiere no sólo a sí mismo sino que incluye a su esposa y madre de Luis, protagonista estratégica del acto de siembra de piedras.

¹ Correspondencia entre Luis Gárciga y la autora, septiembre de 2018.

En la inutilidad de la acción literal y metafórica hijo y padres en complicidad condesan la relación generacional. Si en *Invernadero* y *La isla de la reunión* el encuentro está atravesado por contradicciones ideológicas, aquí lo está por la frustración. Padres para quienes la Revolución significó el fin de la economía familiar –el emprendimiento privado fue expropiado en el año 1968– y la ruptura con miembros de la misma –aquellos exiliados, principalmente en Miami, a quienes por décadas no les fue posible comunicarse con aquellos que permanecieron en Cuba–.

El artista está detrás de la cámara filmando mientras acompaña la acción y guía a sus padres para grabar un video que es producto resultante del encuentro y la justificación para generarlo. Es en estas escenas performáticas en la que los padres deciden representarse a sí mismos donde se produce el encuentro generacional, mientras el hijo los acompaña. Un encuentro en el que la otredad generacional es codificada bajo las normas del performance, de la acción simbólica y sin la presencia de diálogos, en silencio. Una escena en la que el hijo/artista y los padres/Otros entran en complicidad para ubicar una contradicción afectiva. Sin embargo, no se trata de una posición de reclamo del hijo a sus padres, sino de la oportunidad de «dar cuerpo y modelo memorístico a la actitud materna y paterna»².

El hijo y artista produce un video resultante del encuentro, filmado y editado bajo las normas y el ritmo de un corto de ficción, más que siguiendo la tradicional documentación observacional del performance. Las imágenes no dan cuenta de la presencia de Gárciga, a modo reflexivo, ni declara que los sujetos son sus padres. Su intención es narrar, más allá del caso particular de sus propios padres, el acto performático de una generación más amplia, en la que otros hijos de sembradores de piedra pudieran reconocerse. No es en el video donde se describe el encuentro, que no se explicita allí, sino que es

² Correspondencia entre Luis Gárciga y la autora, septiembre de 2018.

Luis Gárciga, *Posiblemente ahora* (2009). Video stills. Imagen cortesía del artista.



un espacio de condensación narrativa del significado simbólico que para Gárciga y sus padres tuvo la escena de encuentro.

Para *Trinchera* (2007) el padre de Levi Orta accede a desplegar ante la cámara todo su armamento: pistolas, cuchillos de guerra, chaleco antibalas, cajas de balas. En acto cotidiano a la vez que performático por esta vez, el padre limpia sus armas, las revisa, consciente de que la cámara que controlan su hijo y su amigo –Adrián Melis filmó y editó– curioso sea sus acciones. El padre ha sido legitimado por el Estado, es lo suficientemente confiable para ganar el privilegio de ser de los pocos autorizados a poseer y portar armadas de fuego en el país. Orta padre no pertenece a la generación originaria de las luchas revolucionarias, heredó y conserva las obsesiones y privilegios del sistema.

Para esta escena de encuentro, el padre/Otro es involucrado y convocado por el hijo/artista para ser escudriñado en su accionar usualmente íntimo, solitario. Al tanto de que su imagen será exhibida en la escena del arte el padre hace una concesión, dedica un tiempo al hijo curioso, le permite entrar y divulgar una parte de él que pertenece a la zona de discreción, esa de la que no se habla. En silencio, el padre no sólo limpia sino que revisa, inspeccionada performáticamente sus preciadas posesiones, cumpliendo la tarea encomendada por el hijo-artista, complaciéndolo.

El hijo condensa al padre como figura de contradicción en esta escena de encuentro. El atrincheramiento militar se produce en la casa del padre, una típica mansión de clase alta habanera de la primera mitad del siglo xx –acompañada incluso con un bolero de fondo, que reafirma la condición conservadora de la escena–, aquellas viviendas que representaban la legitimidad económica de la isla capitalista y que tempranamente pasaron a representar el nuevo poder político del comunismo.

Al final del video el padre recoge sus armas, las envuelve minuciosamente, se levanta de la mesa en la que trabajaba e inspecciona su entorno. La cámara sigue lo observado haciendo un paneo por los



Levi Orta, *Trinchera* (2007). Video still. Imagen cortesía del artista.

salones de la casa habanera. El padre ha sido dirigido por el hijo para la realización de un video, colabora con él motivado por el afecto. El hijo se encuentra no sólo con la autoridad patriarcal –privilegiado administrador de su armamento– sino con la contradicción sobre la que sostiene su trinchera.

«Los padres son figuras complejas cuando se les mira desde la perspectiva del hijo» (Power 2007: 2); con esta sentencia comienza el crítico de arte Kevin Power el texto introductorio de *Otra isla para Miguel* (2007), segundo libro de Henry Eric Hernández –antecedido por *La revancha* (2006)–. *Otra isla para Miguel* podría ser descrito como un libro de historia. Sin embargo, lo relatado aquí es la vida de Miguel, un adolescente que casi logra irse a Miami antes de 1964,

tal modo que en la primavera de 1977 cruza el continente y llega al Cuerno Africano al mando del general Arnaldo Ochoa¹⁹ y con un nuevo sobrenombre: La Operación Baragúa²⁰. Esta vez, para hacer frente a la embestida de los eritreos y somalíes, tres mil quinientos cubanos desembarcan inicialmente en Asmara para operar contra las vecinas guerrillas eritreas, atrincheradas en las montañas.

6 de febrero de 1978. *Él fue a la Unión Soviética a especializarse en chapistería, cuando regresó en el 63, nos casamos. Al año de estar casados nació mi hija Mayra y a los cuatro años nació mi hija Maribel. Volví a salir en estado y desgraciadamente perdí la otra niña por una enfermedad. Y cuando hacía solo un año de perder mi última hijita, él fue a cumplir misión a Etiopía. Partió de Cuba un 6 de febrero (...)*²¹.

Primavera de 1978. Era la segunda vez que Neno viajaba fuera del país, otra vez a África. Nos mandaron para Etiopía, pero ahora yo iba como soldado reservista (...). ¡Otra vez la guerra! *Habíamos estado ayudando a los eritreos por más de cinco años y los rusos siempre apoyaron a los somalíes, más que nada por interés estratégico, pero no sé qué pasó que, de momento, le jodimos la vida a los eritreos. Nunca comprendí por qué de un día pa otro les quitamos la ayuda (...)*. La sorpresa de Neno aún persiste. Estos eventos fueron inexplicables en sus cuarenta y dos meses de guerra en África y siguen siéndolo hoy. Lo cierto es que los eritreos fueron atrapados entre los tanquistas cubanos –apoyados por las baterías de cohetes germano-orientales y sudyemenitas– y la infantería etíope –igualmente apoyada por la técnica aeronaval y blindada cubano-soviética.

26 de febrero de 1978. *Él cumplía una misión llevando once somalíes presos, con una etíope llamada Beatriz que era la que guiaba a los cubanos (...) cuando murieron todos en una emboscada y cayeron al río. Mi esposo, que iba manejando el camión, el capitán Coro y el teniente Martínez quedaron en la cabina atrapados y no pudieron salvarse. Los somalíes que iban amarrados atrás fueron los que se salvaron. Cuando bajó la marea, que el río se calmó, pudieron sacar sus restos, un compañero llamado Jesús y la etíope Beatriz quedaron desaparecidos. Él llevaba ahí nada más que veinte días, veinte días nada más (...)*²².

19. El mérito del general Ochoa, Héroe de la República de Cuba, consistió en haber ensamblado un engranaje militar efectivo con el complejo armamento soviético y las tropas etíopes rudimentarias, analfabetas y campesinas, mediante la utilización de los treinta mil cubanos conformados en un esqueleto central con vasta calificación bélica, que actuó como elemento aglutinador en ambos extremos. Este experimento militar en Etiopía ya había sido aplicado en Angola y fue introducido en Nicaragua por el propio Ochoa.

20. Doscientos veinticinco transportes aéreos se utilizaron en esta operación, la mayor porción del transporte civil y militar soviético, incluyendo enormes TU-76. Se emplearon más de sesenta y una mil toneladas de material bélico (valorado en mil millones de dólares) y para coordinar la contienda, el satélite militar Cosmos-964. Diecisiete mil soldados cubanos de los destacados en Angola fueron aerotransportados, quince mil de los mejores entrenados viajaron directamente desde Cuba; cuatro mil militares soviéticos fueron traspasados, rápidamente, de Somalia a Etiopía, llevando consigo valiosos datos de las unidades, preparación y tácticas del ejército somalí, que habían ayudado a formar. Se complementa la legión con cuatro mil asesores polacos, alemanes, búlgaros y húngaros, así como dos mil quinientos yemenitas.

21. Sonia, protagonista del documental *Cuentos negros*, Henry Eric y Dull Janiell, 2006. Para esta edición *Cuentos cortos (episodio negro)*.

22. *Ibid.*

Desenlace (otra vez Miguel)

Teníamos la responsabilidad de hacer parte de los refugios y meter bajo tierra todas las unidades militares de la provincia, porque nuestra empresa era de una formación ingeniera. En la plantilla para tiempo de guerra, yo era Mayor (...). En el aeropuerto metimos bajo tierra las bases de helicópteros y en el municipio Minas hicimos los silos para los tanques y la técnica motorizada. También en la parte de Mola se hicieron refugios para la infantería y carros blindados, (...) gastamos no sé ni que cantidad de elementos prefabricados, combustibles, miles de horas de trabajo, más trabajos voluntarios y sucedió que en Mola, por ejemplo, se hizo una práctica militar y cayeron dos aguaceros y casi se ahogan los guardias allá abajo. Porque resulta que hicimos eso, por un proyecto que alguien mandó a hacer, al lado de donde se embalsaba el agua y encima que era una zona baja se hicieron excavaciones, se pusieron techos de hormigón y cuando llovió, casi se ahogan los guardias que estaban durmiendo allá abajo. (...) Y así hemos estado haciendo refugios y refugios desde que empezó la Revolución, y después se dejan y quedan abandonados.



10

29

para luego integrarse a la Revolución y finalmente ser expulsado y decepcionado por el sistema que ayudó a construir. *Otra isla para Miguel* es un texto cacofónico, como bien señala Power (2007: 4), que enlaza relatos en primera persona de prostitutas, travestis, presos y veteranos de las guerras de África, tomando siempre a Miguel como la médula narrativa donde se engarza el resto de las historias.

No es hasta el último párrafo de *Otra isla para Miguel* que Henry Eric Hernández deja una pista sutil que permite concluir que Miguel es su padre. El dispositivo que aquí moviliza la escena de encuentro entre padre e hijo es un libro. Implicó tiempo invertido con el padre, conversaciones atentas, transcripciones de entrevistas, indagaciones en los detalles de su vida, recolección de fotografías y documentos personales, volver a las anécdotas familiares tantas veces repetidas, y sobre todo, enlaces con los relatos de aquellos que parecían tan ajenos: figuras expulsadas de la continuidad histórica construida estatalmente.

El padre da cuenta de las transformaciones ideológicas y los grados de autoridad por los que ha transitado. No es ya la historia de un militante internacionalista, es la de un expulsado del sistema. El hijo no escucha al padre íntegro sino al escoria, al sancionado, al preso. Es bajo este estado que hijo y padre dialogan, cuando el autoritarismo militante del padre se sabe superado, o al menos cuestionado. Admiración y reclamo convierten al padre en una figura de contradicción, condensando afecto y autoridad, comunión y extrañamiento.

Camila Ramírez Lobón es una mujer lúcida, tiene 23 años y ha dedicado tiempo a atender la historia de su familia y la de las relaciones de los ciudadanos con el Estado. Ella no propicia una escena de encuentro con una figura de contradicción, la otredad patriarcal, sino que se hace acompañar por una figura femenina para reflexionar sobre autoritarismo y afecto familiar. En su libro *Mary y los hombres lagartos* (2018) Camila narra diferentes momentos en que la vida de la abuela ha sido intervenida por el totalitarismo.

Camila fue criada por su abuela, su madre y su tía lesbiana. Las mujeres de su familia han tenido la suerte de entrar en complici-

dad ante el autoritarismo patriarcal y de Estado, sin permitir que el sistema totalitario las enfrente como enemigas inconciliables. Ellas esperaron, escucharon, se dejaron guiar hacia el fracaso y, conscientes de ello, intentan alejar a sus hijos/as de referentes afectivos que los lleven hacia el autoritarismo, el resentimiento, la violencia. Camila es la hija que reflexiona fuera de la jurisdicción paterna y con el cómplice apoyo maternal.

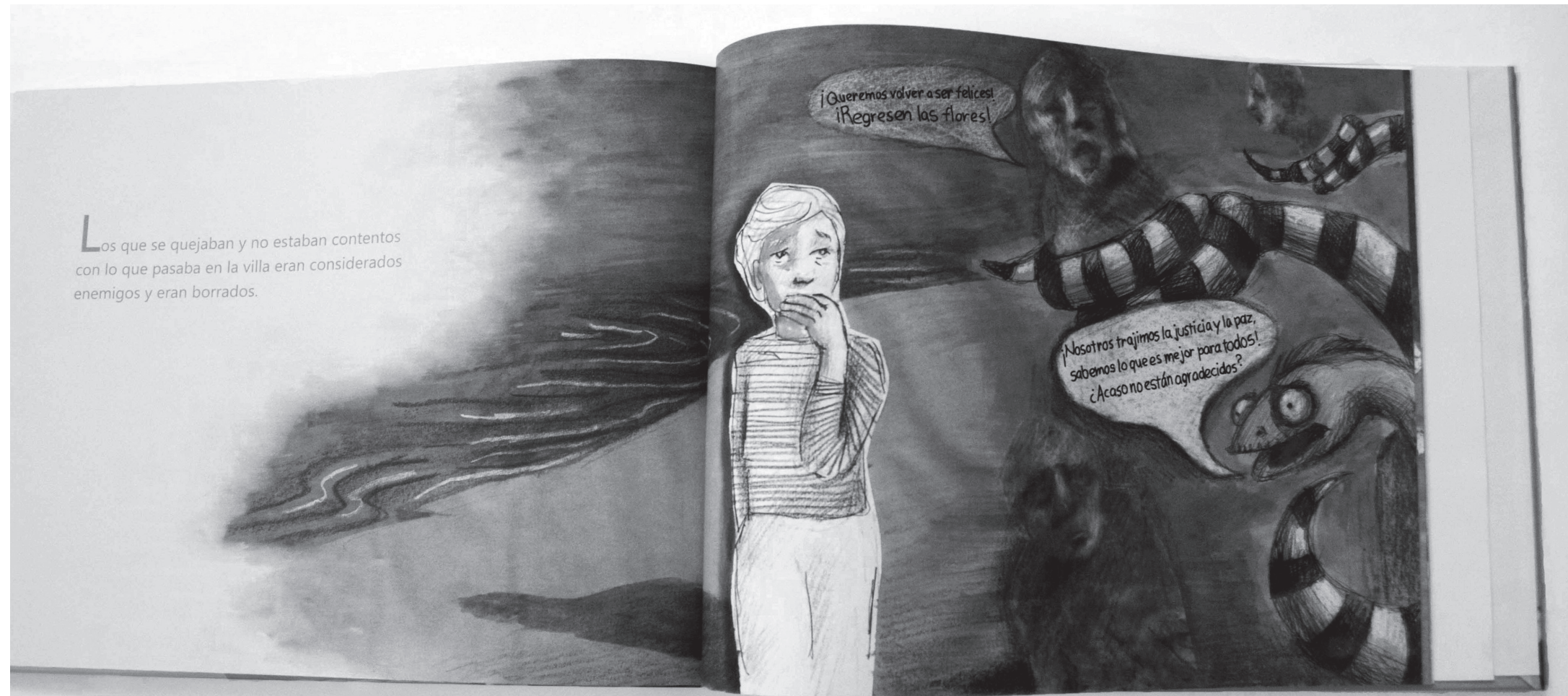
Para Camila el diálogo con su abuela ha sido fundamental para comprender las relaciones afectivas bajo el totalitarismo de Estado. Ella es quien ha experimentado el proceso de doble renuncia: primero la exigencia del abandono de la familia emprendedora y católica por la incorporación a la militancia comunista, y luego del fracaso, dimisión de la vida militante para regresar a los valores originarios, a «la coherencia de su conducta ética educada fuera del sistema»¹. En el relato *Mary y los hombres lagartos* la abuela –Mary– navega entre los acontecimientos y sus acciones son definidas por las exigencias del sistema patriarcal –los hombres lagartos–. Ella es enviada a su destino: alfabetizar, esperar, criar, renunciar, rezar³.

Mary, figura femenina del relato, es sólo protagonista de los acontecimientos políticos cuando se trata de ejecutar lo acordado por la autoridad patriarcal-estatal. Precisamente esta condición de personaje de segundo plano le brinda la oportunidad de asumir el fracaso de sus acciones militantes y de reflexionar sobre ello con distanciamiento. Mientras que el padre, figura intransigente –hombre lagarto, protagonista de los hechos–, no puede permitirse el reconocimiento del fracaso, ni diálogo alguno que lo conduzca a la sospecha.

La abuela, María del Carmen Galdós, ha leído el libro que Camila, su nieta, ha escrito atendiendo a sus relatos, encontrando afinidades, aprendiendo de ellos. Ella es consciente del significado de su historia, ha vivido las consecuencias de disentir y los privilegios de la integra-

³ Entrevista realizada por la autora a Camila Ramírez Lobón, La Habana, agosto de 2018

Camila Ramírez Lobón, *Mary y los hombres lagartos* (2018). Libro de artista. Imagen cortesía de la artista.



ción. Ha sentido la culpa de haber sido parte mientras su familia era destruida por no estar de acuerdo. Nuevamente, el libro es el dispositivo que motiva la escena de encuentro con el otro generacional. Sin embargo, no se trata en este caso de una figura de autoridad sino de una posibilidad de acompañamiento afectivo y político. Aquí el distanciamiento generacional permite ubicar y reflexionar sobre las relaciones establecidas con una figura de doble autoridad: patriarcal y estatal. El libro *Mary y los hombres lagartos* es para Camila la oportunidad de ordenar la esquizofrenia de los relatos, de tomar distancia de acontecimientos que carga como una herencia casi imposible de abandonar, pesadísima.

En el momento de la realización de las obras estos artistas no perseguían un intercambio metodológico entre arte contemporáneo y antropología visual⁴. Fueron producidas en diferentes años, sin haber necesariamente una conexión previa entre ellas. En sus prácticas, sin embargo, puedo ubicarse un descentramiento de la escena del encuentro etnográfica respecto a la clásica escena malinowskiana. Se trata del encuentro con una otredad no cultural sino generacional y política, de establecer una relación de extrañamiento y afinidad con la figura del padre. En dicho encuentro el padre representa una doble autoridad, patriarcal y estatal, y el hijo/artista una autoridad intelectual en cuanto productor de significado. Esta condición de autoridad y afecto entre padre e hijo/a ha sido ubicada en la escena de encuentro, a su vez propiciada por la práctica artística.

El dilema aquí no es ético, la postura del artista no es humanista, dar voz a la alteridad. El descentramiento de la otredad implica también un descentramiento del artista/etnógrafo, quien no busca afinidad a través de la mimetización con la alteridad cultural o social —ser como ellos—, ni tampoco busca una alternativa al capitalismo

⁴ El texto que se ha divulgado en La Habana en relación a esta discusión es *El artista como etnógrafo* de Hall Foster (1995).

—agenda última de los intelectuales de izquierda—. En este caso el artista encuentra en el papel de etnógrafo la oportunidad del distanciamiento, la necesidad de extrañamiento dentro de la comunión familiar, no para resolver la fricción sino para permitirse la reflexión —la comprensión intelectual— ante una autoridad con la que, de otro modo, la interacción pudiera ser poco productiva, difícil.

Ante la distancia generacional, el intento de afinidad se produce teniendo el video, el libro y el dibujo como tecnologías vinculantes con diferentes funciones durante el proceso de la práctica artística. No funcionan como registro con pretensiones descriptivas de la escena y el proceso de encuentro, sino que en las imágenes queda condensado su significado simbólico. Estas tecnologías son parte nuclear del proceso de encuentro y no su voz narrativa. Quien produce, el artista/hijo, tiene una posición precisa en la escena de encuentro y desde ahí habla, inevitablemente involucrado, sin pretender la objetividad de una narración representacional. Para el análisis de la práctica artística que conformaron estas obras fue productivo conocer datos que no están incluidos en ellas, tomando en cuenta que no se trata de un análisis de la imagen como fin, sino de un proceso en el que la imagen tiene un papel específico.

Levi, Renier, Luis, Camila, Henry Eric y Celia-Yunior entran en complicidad, concilian, cuestionan, dialogan, teniendo la práctica artística como una oportunidad para propiciar el relacionamiento con una otredad homóloga a la vez que ajena. Para estos artistas es la familia el lugar primario de fricción, núcleo de afecto atravesado por la opresión patriarcal, la más doméstica de las opresiones sociales, aquella que abre paso a la naturalización de la violencia (Bell Hooks 1984: 36), que la vez está invadida por el autoritarismo de Estado, en un sistema totalitario donde el espacio afectivo no se puede permitir escapar de las demandas ideológicas: «El mundo personal se disuelve en el orden impersonal. El amor no tiene aquí un estatuto aparte, un territorio reservado en el que reinar como dueño indiscutido; y

menos aún puede pretender orientar la propia acción de la justicia. La degradación del individuo acarrea la de las relaciones interpersonales: Estado totalitario y autonomía del amor se excluyen mutuamente» (Todorov 2002: 26).

Para los cubanos nacidos entre los setenta y los noventa, los padres son figuras de contradicción en diferentes direcciones y grados de autoridad. No todos pertenecen al nosotros exigido por el sistema estatal: algunos fueron excluidos desde el principio, otros fueron parte y decidieron salirse, aunque optando por una mimetización conveniente. Un grupo sigue aferrado a un nosotros en contradicción constata, apelando a justificaciones, asumiendo como propio el poder de la legitimación ideológica. Esa prepotencia de la voz autorizada como una única opción de verdad es la que presenta mayor grado de autoridad frente al hijo/a.

Sin embargo, todos ellos se presentan también como figuras de admiración; es quizás la contradicción la que los hace atractivos, el enfrentamiento a la autoridad, la admiración a la autoridad, a la épica, o acaso sea la fricción sin saldar la que nos hace regresar. Como sea, para nosotros, artistas, hijos y ciudadanos, el padre se vuelve el personaje con el que nos obsesionamos, a quienes dedicamos videos y libros. La obra propiciadora del encuentro con una otredad generacional y política ha sido la oportunidad de lidiar con afectos atravesados por el autoritarismo. Incluso sabiendo que no habrá comunión, nos moviliza la necesidad de comprender las consecuencias de la intervención del Estado en el ámbito familiar y afectivo.

BIBLIOGRAFÍA:

- CLIFFORD, James & MARCUS, George (1986): *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- ELHAIK, Tarek (2013): «What is contemporary anthropology». En *Critical Art South-North Cultural and Media Studies* 27 (6): 784-798.

- FOSTER, Hal (1995): *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. London / Cambridge: The MIT Press.
- HOOKS, Bell (1984): *Feminist Theory from Margin to Center*. Boston: South End Press.
- MARCUS, George (2010): «Contemporary Fieldwork Aesthetics in Art and Anthropology: Experiments in Collaboration and Intervention». En *Visual Anthropology* 23 (4): 263-327.
- MARCUS, George & MYERS, Fred (1995): «The Traffic in Culture: An Introduction». En Marcus, George & Myers, Fred (eds.): *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1-51.
- SCHNEIDER, Arnd & WRIGHT, Christopher (eds.) (2010): *Between art and Anthropology: contemporary ethnographic practice*. Oxford / New York: Berg.
- (Eds.) (2013): *Anthropology and Art Practice*, London and New York: Bloomsbury Academic.
- (2017): *Alternative Art and Anthropology. Global Encounters*. London: Bloomsbury.
- TODOROV, Tzvetan (2002): *Memoria del mal, tentación del bien*. Barcelona: Península.