

Soñar en ruso
El imaginario cubano-soviético

Jacqueline Loss

Traducción de Paula Coto

ALMENARA 

Introducción	7
I. Koniec	37
II. Destinos cruzados.	71
III. Los intermediarios cubanos	105
IV. «Made in USSR»	161
v. El fantasmagórico Sputnik	207
Coda. El parque temático soviético	251
Bibliografía	275
Agradecimientos	309

V.

EL FANTASMAGÓRICO SPUTNIK

Los artistas y escritores cubanos de los noventa y del nuevo milenio han lidiado en ocasiones con el desplazamiento simbólico del ámbito soviético remodelando sus identidades mediante la implementación de piezas de repuesto del Estado soviético y maquinaria en Cuba. Un buen ejemplo de este proceso se encuentra en *Livadia*, de José Manuel Prieto, cuyo protagonista sobrevive traficando con piezas de repuesto de un ejército soviético recientemente desmantelado. Ahora bien, las ramificaciones de muchos de los *collages* que integran este capítulo, compuestos por la industria soviética, son de algún modo distintas por el hecho de que su crítica se vuelve contra la nación cubana. La discusión de Pierre Nora sobre el calendario revolucionario francés como lugar para la memoria ayuda a teorizar sobre estas creaciones:

Lieux de mémoire are created by the interaction between memory and history, an interaction resulting in a mutual overdetermination [...] The *lieux* of which I speak are hybrid places, mutants in a sense, compounded of life and death, of the temporal and the eternal. They are like Mobius strips, endless rounds of the collective and the individual, the prosaic and the sacred, the immutable and the fleeting. For although it is true that the fundamental purpose of a *lieu de mémoire* is to stop time, to inhibit forgetting, to fix a state of things, to immortalize death, [...] it is also clear that *lieux de mémoire* thrive only because of their capacity for change, their ability to resurrect old meanings and generate new ones along with new and unforeseeable connections [...] The new calendar adopted for a time during the French Revolution [...] is a *lieu de mémoire* [...] since [...] the calendar was also supposed to stop the clock of history at the moment of the Revolution [...] What further

establishes its claim in our eyes is its failure to fill the role foreseen for it by its authors. (Nora 1996: 14-15)

Nora explica que si el calendario revolucionario hubiera sustituido realmente al gregoriano, su propósito se habría transformado; habría fijado «the dates of other conceivable *lieux de memoire*» (1996: 15). Para Nora, con la formación de los Estados nación europeos surgió la necesidad de representaciones subjetivas de la memoria, es decir, de la historia.

De manera similar a la Revolución Francesa, la Revolución cubana creó un nuevo calendario para recordar al pueblo cubano las fechas e ideas revolucionarias más importantes. La creación de nombres para los años, como el «Año de la liberación», «de la reforma agraria», «de la productividad», «del centenario de la caída de José Martí», etcétera, fue una estrategia para asegurar que el pueblo cubano se mantuviera unido en la experiencia compartida del tiempo. La mayoría de las publicaciones cubanas anotan el tiempo tanto en el calendario gregoriano como en el de la Revolución, de modo que el calendario revolucionario deviene un «reino de la memoria» —una conversión que coincide con el tono melancólico de los años noventa. Ante tales exhibiciones heroicas de la historia, muchos artistas cubanos responden con sus propias y más privadas resurrecciones del pasado, con palabras y objetos visuales.

Especialmente a través del circuito de mercancías que hacen posible estos espacios virtuales, los objetos del mundo comunista han adquirido un valor diferente, como pone en evidencia el fenómeno de los muñequitos rusos. Como afirma Andreas Huyssen:

Untold recent and not so recent pasts impinge upon the present through modern media of reproduction like photography, film, recorded music, and the Internet, as well as through the explosion of historical scholarship and an ever more voracious museal culture. The past has become part of the present in ways unimaginable in earlier centuries. (2003: 1)

La propia crítica cultural de la academia, situada fuera de Cuba, en las «entrañas del monstruo», es cómplice de distintos aspectos de la memorialización, no sólo mediante la consolidación inevitable de intereses disciplinarios, sino también mediante las compras de objetos «menores» que una vez fueron parte de patrimonios nacionales ajenos. Por ejemplo, la tienda online Distribuciones Potemkin, que abrió en 2006 para quebrar sólo dos años más tarde, vendía artefactos de la historia comunista que fácilmente podrían clasificarse como reliquias de los países comunistas, entre los que Distribuciones Potemkin contaba a Cuba (todavía no una reliquia del comunismo), China, Corea del Norte, las antiguas repúblicas de la Unión Soviética, Bulgaria, Vietnam, la República Democrática Alemana, y Laos. Aunque la ética de los consumidores del sitio fuera menos alienada que la de eBay o Amazon, prueba de su solidaridad con la causa comunista, había poca diferencia entre el patrimonio antiguo que vendía Potemkin y el que venden otros sitios.

La función y el valor de los dispositivos mnemotécnicos, según Richard Terdiman, resultan cruciales para entender cómo los artistas transforman y dan forma a los «reinos de la memoria». Estos objetos

play a familiar triggering or anchoring role in the mnemonic process. Indeed, the nineteenth century institutionalized and exploited this connection between memories and objects in the form of a brisk trade in «keepsakes» and «souvenirs». So it is astonishing when somehow the mnemonic potential of the objects fundamental to an entire social formation turns up radically disrupted or disabled. Then the object—in its «metaphysically» enigmatic commodity form—mutates into a privileged icon symbolizing the crisis of memory and the sudden opacity of the past. (Terdiman 1993: 13)

Recientemente, los souvenirs del periodo soviético en Cuba han aparecido en lugares poco habituales. Los souvenirs son coleccionados por toda clase de razones, y en el Periodo Especial muchos objetos, como sellos, banderas, periódicos, libros o medallas de las primeras

tres décadas de la Revolución y del periodo republicano se vendieron a aquellos que tenían mayor poder adquisitivo. Quienes carecen del poder adquisitivo deben transformar artísticamente aquellos emblemas, que alguna vez fueron centrales para sus naciones, en su propia forma de recuerdos.

DE VUELTA A LA EXPOSICIÓN SOVIÉTICA

Antes de analizar cómo los artistas en los últimos años han recontextualizado, imitado y parodiado diversa *memorabilia*, abordemos una novela que completó estas tareas incluso antes del fin del periodo soviético. *El ruso* (1980), de Manuel Pereira, respondía a la década del setenta: una década marcada por el fracaso de la Zafra de los diez millones de toneladas de azúcar en 1970, el caso Padilla en 1971, el Primer Congreso de Educación y Cultura en 1971 y la creación del Ministerio de Cultura de 1976, así como por los grandes logros tecnológicos y científicos soviéticos, cuyo aura, al menos, fue exportado a Cuba. Como recuerda Juan Abreu, consignas como «los escritores son obreros, pues escriben con la mano» y «lo mágico, lo real maravilloso es la visión caduca y pintoresca que va quedando atrás sobrepasada por la conciencia socialista, científica y revolucionaria» estuvieron entonces a la orden del día, lo que sugiere que resistencia de los sesenta al realismo socialista en la literatura había sido abandonada.

El proceso de soviétización a menudo se examina cuantitativamente, como hace Silvia Pérez en su estudio de 1983 sobre la relación entre Cuba y el bloque soviético. Entre 1960 y 1972 la ayuda técnica y económica de la URSS a Cuba se multiplicó por diez (Pérez 1983: en línea). Meryn J. Bain describe la empresa soviético-cubana como la que ha «Impinged on virtually every part of life in both countries. By the mid-1980s, this had seen over 5 000 joint projects completed in Cuba and some 8 000 Cubans a year studying in the Soviet Union» (Bain 2006: 83). Para Rafael Rojas (2008), la penetración filosófica

de los soviéticos y su colonización de las ciencias sociales, junto con la entrada de Cuba en el Consejo de Asistencia Económica Mutua, resultan elementos cruciales.

Todo lo anterior permite comprender mejor la parodia que hace Manuel Pereira en *El ruso* de la apreciación en exceso entusiasta que se tenía de la Unión Soviética. Curiosamente, cuando se publicó una nueva edición de la novela en España, en 1982, Pereira explícitamente vinculó «su autobiografía de una generación de cubanos» a los sesenta. Se trata, dice, de «la historia de un muchacho hijo de un viejo militante comunista en la crisis de 1962-1963, cuando él estudiaba la secundaria» (en Pereda 1982: en línea). El joven es un cubano idiosincrásico que se autodenomina «el Ruso», y que se comporta quijotesca en los inicios de la Cuba revolucionaria, tras la invasión de Bahía de Cochinos de 1961, cuando la isla, apoyada por las armas soviéticas y checas, comenzó a establecer relaciones más cercanas con aquella esfera «exótica». El Ruso, sobrecalentado en La Habana durante la mayor parte de la novela (por un capote que siempre lleva puesto, un guiño a *El capote* de Gógol, que dice estar hecho de astracán, pero es de restos de lana), y su mejor amigo, «Peróxido», son un par de científicos adolescentes; el campo del Ruso es el de las ciencias sociales y el de Peróxido la ingeniería. El discurso soviético oficial queda ridiculizado por la descripción que hace el narrador de los garabatos del Ruso:

Comenzó entonces, frenéticamente, a dibujar monos y más monos sobre el mármol. Primero diseñó un primate colgando de un gajo. A eso siguió una retahíla de pitecántropos copiados de las ilustraciones de un libro de Darwin, y después del Cromagnon y del Hombre de Neandertal, dibujó la silueta de un cosmonauta y escribió arriba el nombre de Yuri Gagarin. Es su respuesta al Cristo de Casablanca. Era, en su febril imaginación, el monumento al materialismo erigido en la propia base del monumento al idealismo. Ésas fueron sus intenciones. (Pereira 1980: 106)

El pasaje retrata una mente joven y susceptible, capaz de imaginar una conexión entre la evolución y el materialismo histórico, dramatizando la congruencia entre los dos sistemas de pensamiento.

El fanatismo del Ruso por la Unión Soviética es resultado de su camaradería con su padres, que comparten su afición por lo soviético. Aunque el Ruso se siente inicialmente atraído por una joven, Nieves, cuyo nombre asociaba con el clima soviético, pierde su virginidad con otra chica, y es entonces cuando renuncia a su idealismo y su nebuloso estado mental. Finalmente se quita el capote y durante un tiempo es tanto el Ruso como Leonel Magín Hinojosa. Pero a medida que la salud de su padre empeora, sigue su último deseo y se marcha a Odessa para estudiar aeronáutica; es allí donde se convierte en Leonel. La psicología personal del Ruso, plagada de disociaciones y delirio, refleja y magnifica la de una nación que lucha por ser soberana. Si se piensa en Leonel y su ego ideal, es difícil no dejarse embaucar por el futuro, tal como se ve en el reflejo postsoviético de José Manuel Prieto en *Rex*, donde el nuevo ruso –Sasha– no reconoce al que era su «hermano menor». Los años de adoctrinamiento político a sus espaldas, adelanta Sasha, en el espectáculo, no del socialismo, sino del capitalismo.

Pero volvamos a tiempos más optimistas, cuando, bajo los efectos de la soviétización, los adolescentes cubanos de Pereira llegan a tal punto de delirio que se preparan para lanzar un cohete casero desde una playa al este de La Habana hacia el océano cósmico. Se sienten intelectualmente armados tras haber aprendido todo sobre Yuri Gagarin, del viaje de la perrita Laika y de los catálogos de naves espaciales que robaron en la última exposición soviética en La Habana. El absurdo de *El ruso*, en algunos aspectos, representa más íntegramente el prisma de los sesenta y los setenta que clásicos del realismo socialista como *La última mujer y el próximo combate* (1971) o *Cuando la sangre se parece al fuego* (1975), de Manuel Cofiño. Estas novelas ponen en escena la lucha del bien (surgido de los ideales socialistas) contra el

mal (vinculado a lo que queda de una sociedad burguesa neocolonial). En su representación de los sesenta y los setenta, *El ruso* a menudo compite con *En ciudad semejante* (1970) de Lisandro Otero, una novela sobre los procesos históricos y políticos para la supresión de la corrupción moral de la sociedad y los inicios de la Revolución cubana. *El ruso* explota la sorprendente realidad de la extraña imposición de los ideales soviéticos en la nueva nación emergente.

No hay mejor sitio para consolidar y visualizar este impacto que una exposición. Durante los aproximadamente treinta años de solidaridad entre Cuba y el bloque soviético, tuvieron lugar dos exposiciones soviéticas en La Habana. La primera fue la Exposición Soviética de Ciencia, Tecnología y Cultura en el Museo Nacional de Bellas Artes, del 4 al 13 de febrero de 1960, que inauguró Anastás Mikoyán, por entonces el vicepremier soviético. En una conversación con Norberto Fuentes, Mikoyán mencionó la exposición como ejemplo de la primera entrada del bloque soviético en la Cuba revolucionaria¹. *Lunes de Revolución*, el suplemento cultural literario del periódico *Revolución*, dedicó el número 46 al evento, que fue seguido en las semanas siguientes por una muestra de cine soviético y por un importante acuerdo comercial². Luego, en 1976, tuvo lugar un espectáculo más

¹ Véase Fuentes 1982: 163-166.

² Sobre este acuerdo comercial, resalta Silvia Pérez: «Durante su estancia [la de Mikoyán], se firma el primer convenio de intercambio comercial, producto de las conversaciones sostenidas por Mikoyan con la dirección del Gobierno Revolucionario. Se estableció el compromiso por la URSS de comprar 425 mil toneladas de azúcar durante 1960 y en los sucesivos cuatro años, un millón de toneladas anuales. Además, se concedió un crédito de 100 millones de pesos, con muy bajo interés (2 y medio por ciento) para usar en la compra de equipos, maquinarias y materiales; y cuando se solicitare, asistencia técnica para la construcción de plantas y fábricas. El peso relativo de los países socialistas y de la URSS en el comercio exterior de Cuba se elevó de 1.4% y el 0.9% respectivamente en 1958, al 21.6% y 15.3% en 1960. Paralelamente, se fueron desarrollando también relaciones económicas con los restantes países socialistas» (Pérez 1983: 133).

asombroso si cabe. La Unión Soviética ocupó los quince mil metros cuadrados de la Academia de las Ciencias en La Habana, en el edificio del antiguo capitolio, con otra exposición, Logros de la ciencia y la técnica soviéticas.

La exposición se grabó en la mente de muchos cubanos como ilustrativa del periodo, y ha servido luego como fuente de inspiración para muchos artistas. Las exposiciones soviéticas se recuerdan en «Nostalgia» de Reina María Rodríguez, «Una breve exposición: fruto de la fantasía», de Jorge Miralles, y en el documental *Existen* (2005) de Esteban Insausti, sobre la suciedad de las calles habaneras, y menos explícitamente, en la exposición colectiva de artes visuales *Vostok* (2007). Reina María Rodríguez compara la magnitud de la exposición de 1976 con los recuerdos imprecisos que de ella conservan los habaneros:

Para escribir este texto, pasé días preguntando a todos los que encontraba a mi paso qué recordaban de la gran exposición soviética que se montó en los salones del Capitolio habanero por los años setenta, y nadie me supo decir la fecha exacta ni que vio allí (tal vez, recuerdan al Lunajod-16 por su novedad lunar), pero ¿cuántas cosas no habría en aquella feria para rememorar aun treinta años después? Por ejemplo, aquel cohete de tamaño natural que hacía el simulacro de despegue echando candela artificial por su cola. (2015: en línea)

La niebla en torno al «lugar para la memoria», sin embargo, no merma la importancia de la exposición como punto de referencia.

Una avalancha de artículos periodísticos que documentaban la exposición confirma el recuerdo que tiene Reina María Rodríguez de su importancia. «Tres horas en la URSS», de Luis López, publicado en *Verde Olivo* en julio de 1976, describe las impresiones positivas de miembros de las fuerzas armadas cubanas, del Ministerio del Interior y del Ejército Juvenil de Trabajo en relación con los pabellones que se correspondían con sus ocupaciones respectivas. Por ejemplo, un

docente señalaba: «Los avances técnicos y científicos que ha tenido la Unión Soviética con respecto a la educación son impresionantes [...] Todo esto nos indica qué podremos utilizar en el futuro y el nivel tecnológico que debemos alcanzar» (López 1976: 54-55). Como sostiene Rodríguez, era el pabellón para la ciencia y la investigación del cosmos el que maravillaba a todo el mundo. López comenta con fervor la sección dedicada a la estación espacial Saliut, el Lunajod —un vehículo lunar— y Luna 16, la primera sonda lunar regresó a la Tierra tras visitar la luna, además de los uniformes de los cosmonautas y el equipo usado para comunicaciones satelitales avanzadas.

La descripción de Rodríguez se aleja de aquellos relatos periodísticos por su nostalgia, su silenciosa decepción ante el hecho de que ese futuro nunca llegase y su deseo de que el sueño que exhibía la exposición no se desvaneciese tan rápido. En cambio Jorge Miralles, nacido en 1967, apenas parecía desilusionado. En un texto de 2007, que permanece inédito, describe algunos detalles sobre las transformaciones en el edificio en función del evento que fueron ignorados por los periódicos: «La escultura más alta bajo techo de una mujer fundida en bronce fue desplazada por el holograma de Vladímir Ilich Uliánov Lenin [...]. El artilugio soviético reemplazaba, paradójicamente, el viejo símbolo de libertad republicana por uno nuevo y aún más pesado, el socialista». La amargura que provoca el esfuerzo por moldear la identidad nacional cubana para asemejarla a la soviética, con el «progreso» como meta, se filtra en las descripciones de Miralles. El desplazamiento del imaginario republicano a favor del soviético, recordemos, estaba ausente en «Solarística», de Ernesto René Rodríguez, donde ambos coexisten, pero sólo en la imaginación del protagonista de una felicidad que quedó sustituida por la nueva imposición global. Las versiones de Reina María Rodríguez y de Jorge Miralles sobre la exposición, como la historia de los dibujos animados de Masvidal, ilustran cómo la identidad de cada generación se afirma mediante la parcelación de un segmento de la historia. El

futuro de la Revolución –que no era completamente distinto del rumbo tomado por muchas naciones emergentes, aunque quizás con más fuerza, dada la cercanía de los Estados Unidos–, dependía de la construcción de grandes causas socialistas y del entierro categórico de aquellos elementos que no la beneficiaran.

UNA NUEVA FAMILIA CIENTÍFICA

Pereira cuestionaba la ética de tales reducciones ya en 1980. ¿Hasta qué punto la exposición que aparece en *El ruso* se parece a la real? Hoy internet es el espacio virtual donde se libran las batallas ideológicas y científicas, pero a comienzos de los sesenta la lucha por la dominación del mundo se desarrollaba en el espacio exterior. La solidaridad cubano-soviética y el espíritu de la exposición soviética se transforma en la obra de Antonio Eligio «Tonel» Fernández (1958). Su muestra *Conversación con «La primera carga...»*, que tuvo lugar en julio de 2003 en La Habana Vieja, es una parodia de la retórica heroica de esa solidaridad. Las influencias de Tonel en esta exposición son múltiples, pero es imposible pasar por alto la película de Manuel Octavio Gómez *La primera carga al machete* (1969), citada por el propio Tonel desde el título mismo de la muestra. Se puede sólo especular que una combinación entre el enfoque estético de la película –cercana al *cinema vérité*– y su contenido –la primera guerra de independencia– era un seductor punto de partida para el montaje de objetos, fotografías de un equipo internacional de científicos y grabados, entre los que el artista también incluyó a su «abuelo», Antonio Fernández, cuyo cuestionable vínculo con estas historias hace que los espectadores se pregunten cuán fiable sea la narrativa del artista. Si el artista norteamericano Joseph Cornell creó cajas llenas de objetos encontrados a la manera surrealista, las vitrinas de Tonel –repletas de camisas Radar (una popular marca cubana de los setenta y los ochenta) y pequeños sellos metálicos de temas revolucionarios,

algunos evocadores de la solidaridad cubano-soviética, incluido un monograma metálico de la Escuela Vocacional Lenin³— reflejan la vida cotidiana pero surrealista de los cubanos. En otras palabras, las vitrinas evidencian la disparidad entre ambas culturas, al punto que su yuxtaposición resulta una invención surrealista con la que Tonel se siente extrañamente cómodo.

Tonel inscribe a su «abuelo» Antonio Fernández en una viñeta que forma parte de *Conversación con «La primera carga...»*. Sostiene que, entre 1962 y 1970, Fernández dirigió un equipo aeronáutico internacional que, desde un modesto hogar en el barrio de Nicanor del Campo en Playa, investigaron cómo ir a la luna y volver, usando las instalaciones del cosmódromo de Baikonur como lugar de aterrizaje. Como en *El ruso, Conversación con «La primera carga...»* de Tonel no deja dudas sobre el paternalismo de la nación cuando exagera la naturaleza falocéntrica de la iconografía de la carrera espacial durante la Guerra Fría. En *Baikonur*, un cohete explota como un inmenso falo. De manera similar, la intersección de fantasías personales y colectivas aparece en *Héroes de Baikonur*, donde en una parte de la instalación un retrato de familia alternativo incluye, en el sentido de las manecillas del reloj, a Vladimir Mayakovski, Trotski, Lenin, Rosa Luxembourg y, por último, a Antonio Fernández. La instrumentalización que hace Tonel de tales figuras apunta a un tiempo a la crítica y el homenaje del pasado soviético. Como ha señalado Juan Antonio Molina, ya a comienzos de los ochenta Leandro Soto subvirtió «la tradición épica de la fotografía directa posrevolucionaria» en su *Retablo familiar*, pero Tonel lleva la «reconstrucción tragicómica de los códigos oficiales de representación» (Molina 217: 841) a un nuevo nivel, al punto de imaginar a su abuelo como parte de esa extraña familia internacional. El análisis de Salomon Berman de la búsqueda postsoviética de un auténtico marxismo cubano aclara

³ Tonel hizo el preuniversitario en la Lenin.



Héroes de Baikonur (detalle), de la exposición *Conversación con «La primera carga...»* (2003, La Casona, La Habana). Cortesía del artista.

un contexto en el que se pueden comprender las dimensiones de la familia artística de Tonel. Para Berman, la búsqueda a finales de los noventa y comienzos del milenio

has expanded to figures and authors forgotten, ostracized, or banned by the Soviet Union and therefore of little or no diffusion in Cuba during the hegemony of the reverent view. These figures include Leon Trotsky and Rosa Luxemburg, but especially the so-called superstructure authors for their emphasis on the relative autonomy of human consciousness, among them Georg Lukács and, above anybody else, Antonio Gramsci. (2008: 164)

El destino de Mayakovski es igualmente fascinante. Aunque las traducciones de su poesía obrera se han difundido mucho en Cuba, el acceso a su poesía satírica escrita entre 1922 y 1932, crítica de diversos fenómenos sociales de la sociedad soviética, es limitado. Según

Desiderio Navarro, la selección de poemas incluidos en la antología de Lila Guerrero de 1943 (publicada en Buenos Aires por Claridad) mostraba una cara más «benevolente». Navarro fue contratado para publicar una selección mayor en los ochenta, pero ese proyecto nunca se completó —lo que dice mucho no sólo del complejo legado soviético en Cuba, sino también de la compleja naturaleza de la política cultural cubana⁴.

La unión del abuelo de Tonel con estos revolucionarios rusos matiza la búsqueda histórica de progreso, recogida en la exposición soviética, y hace que los espectadores se sientan casi como si estuvieran atravesando un álbum de fotos familiar ligado a los momentos borrosos de la historia de una nación. Los acerca a la historia sustituyendo sus nombres por los apellidos, y hace que parezca como si la implicación de Cuba en la exploración soviética del cosmos fuera la culminación de la Revolución de Octubre.

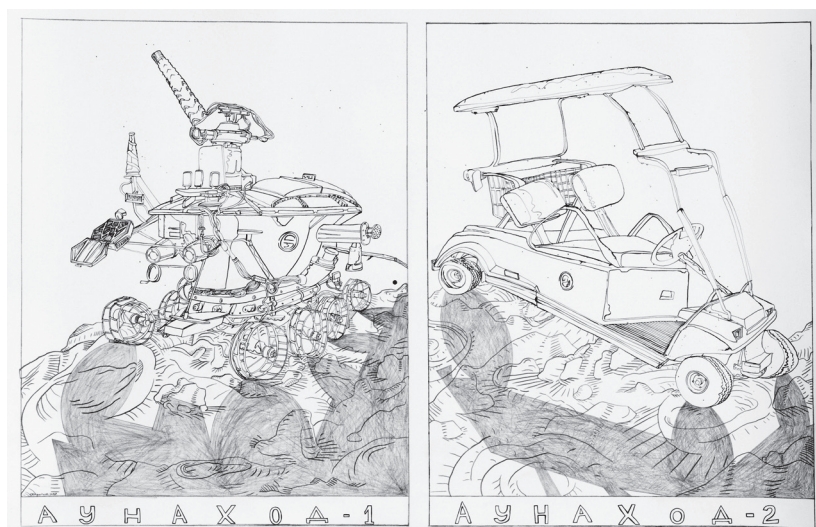
¿Qué sentido tiene esta representación mnemotécnica en el mundo de hoy? ¿Por qué no enterrarla sin más en los anales de la estupidez? Tonel destapa la lógica de la historia, retomando ciertos aspectos de forma que encajen. En 1967, *Islas* publicó el cuaderno de viaje de Samuel Feijóo sobre su viaje a la Unión Soviética junto con una crónica del viaje de Mayakovski a La Habana. El número estaba dedicado a la Revolución de Octubre y en cierto sentido evidencia la base histórica de las fantasías de Tonel. En «Mayakovski en La

⁴ Como afirma Alejo Carpentier, «la literatura soviética tuvo una temprana difusión en Cuba. Primero se conocieron los poetas Yeset, Mayakovski, ya leídos hacia el año 1924» (2001: en línea). De hecho, las desigualdades raciales y monetarias de Cuba que se describen en el poema de Mayakovski «Blanco y negro» (1925) se consideran a menudo una de las referencias de Yevgueni Yevtushenko para el guión de la película de Mijaíl Kalatozov *Soy Cuba* (1964). Según Desiderio Navarro, Tatiana Gorstko y él compilaron y tradujeron una selección de poemas de Mayakovski a mediados de los ochenta, la mayoría inéditos en España. Aunque la editorial cubana Arte y Literatura les pagó su trabajo, el volumen *Poesía de crítica social de Vladimir Maiakovski* nunca se publicó.

Habana», Juan Hernández presenta las veinticuatro horas del poeta en La Habana en su camino a México y estados Unidos, en 1925. El poeta ruso estaba impresionado por «el antiguo y exótico folklore» (Hernández 1967: 78) y por los «alimentos [...] desconocidos, pero sabrosos» (1967: 80). En «La novela es el género...», el texto que acompañaba la exposición de Tonel, el artista experimenta con los testimonios y fantasea sobre un encuentro fortuito en un tranvía, en 1925, entre su «abuelo», un conductor de tranvías que también era poeta, y Mayakovski. Fuera de ese encuentro Tonel asegura que su abuelo fue «el primer poeta castellano de su generación en ser traducido al ruso, al kirguíz, al tártaro y al armenio (de todas esas ediciones príncipes, por suerte, se han salvado copias en los archivos de la familia)». Con un tono que recuerda a Borges y Gombrowicz, tanto el origen como el legado se entienden como sobredeterminados por la historia. Tonel ridiculiza el vínculo entre familia y orgullo nacional, representando en clave de humor el papel de «su abuelo» en el internacionalismo soviético.

La exposición de Tonel de 2009, *Cosmos: Feeling the Pull of Gravity* (Chelsea Galleria, Miami), pone de manifiesto cómo las definiciones y explicaciones reflejan los deseos de los que ostentan el poder. *Lunajod-1* y *Lunajod-2* ilustran el sueño de la robusta maquinaria soviética y la superficialidad y fragilidad que caracterizan al presente. Si *Lunajod-2* evoca la grandeza de la maquinaria soviética, *Lunajod-2* la elimina y deja al espectador ante un carrito de golf que curiosamente recuerda a los cocotaxis⁵, un transporte habitual en La Habana. Aquellas fantasías de grandeza en forma de fotografías de la luna hacen aguas desde el *Lunajod-2* de Tonel. La reaparición del carrito de golf en la escena cubana representa el retorno de la ideología

⁵ De color amarillo y con sólo dos asientos, los cocotaxis fueron pensados originalmente para el turismo, pero hace mucho que son usados tanto por nacionales como turistas en muchas zonas de la capital cubana.

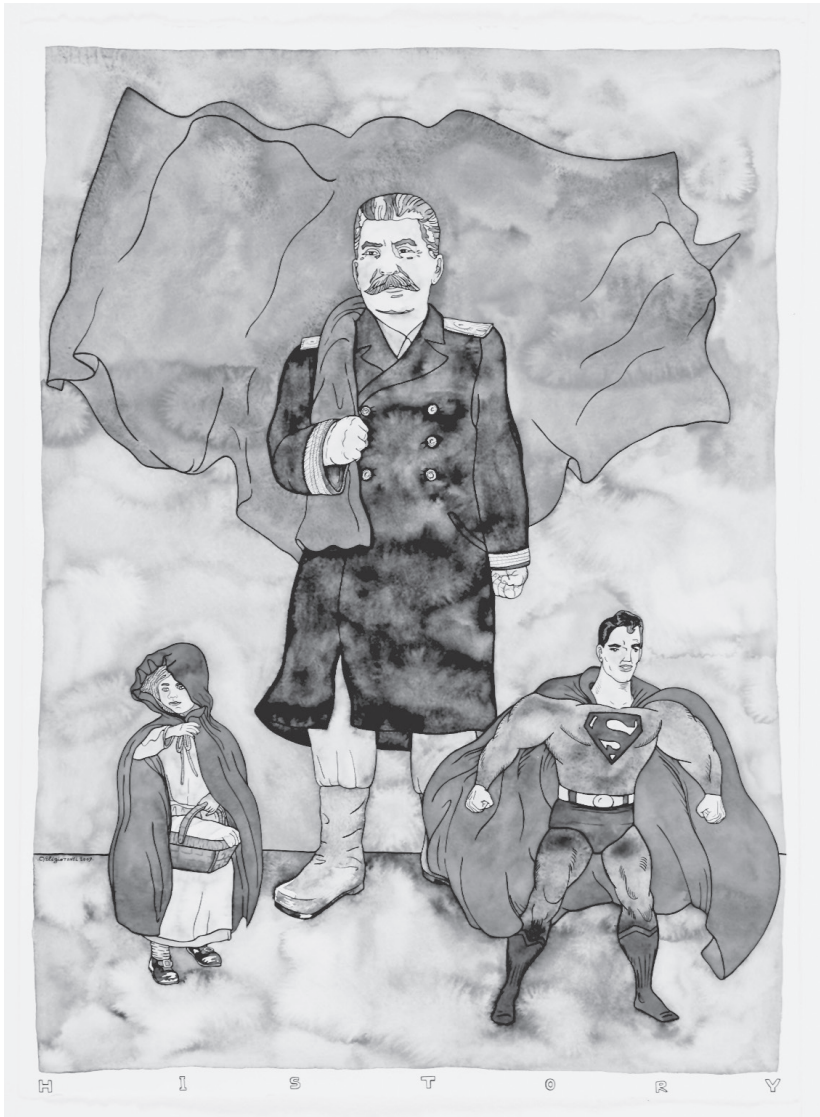


Lunajod-1 y Lunajod-2 (2009), de la exposición *Cosmos: Feeling the Pull of Gravity*, Chelsea Galleria, Miami, 2009. Cortesía del artista.

que la Revolución quiso abolir. En su presentación de la exposición, Tonel vincula el primer Lunajod al segundo:

The show tries to connect the events taking place miles away and above the earth with some of the realities of the post-Cold War period, from the expansion of suburban life with its quintessential golf courses and golf carts to the triumph of neo-liberalism, free-market ideology and world (or perhaps cosmic) trade. The effects of the gravitational law have clearly played a role in all of these developments, affecting the rockets that are still being launched from Baikonur in Kazakhstan as well as the golf balls that fly over the artificial green grass of North American golf courses, not to mention the ups and downs of mighty superheroes.

El cinismo de Tonel no sólo revela los entretelones del espectáculo del fantasma soviético, sino también una red de intimidaciones intelectuales, familiares y sexuales de las que forma parte. Ilustra las



History (It is always wrapped in red fabric) (2009), de la exposición *Cosmos: Feeling the Pull of Gravity*, Chelsea Galleria, Miami, 2009. Cortesía del artista.

formas en que un cosmos puede sublimar a otro e insiste en recordar los procesos de esta sublimación. Su *History (It is always wrapped in red fabric)* atrapa a los espectadores desprevenidos con un Stalin gigante junto a Caperucita Roja y Superman. A primera vista, las tres figuras de rojo podrían ser la nueva versión de un cuento de hadas o de una historia de superhéroes, más que el envoltorio de cuento de hadas de la historia comunista. La frivolidad y el juego –atributos con los que también juega José Manuel Prieto y que se supone que no están presentes en los dibujos del bloque soviético– son centrales aquí. Estas cualidades, por lo general descartadas por las narrativas monumentales del progreso, son los pilares de la relectura humorística y dramática que hace Tonel del siglo xx, que pone de relieve la importancia de la carrera espacial y las competiciones científicas.

LAS PIEZAS DE REPUESTO DE LA MAQUINARIA SOVIÉTICA

Tonel no es el único artista que presenta reencarnaciones de la maquinaria soviética en las familias cubanas. El díptico a lápiz y rotulador titulado *Valentinas Tereshkova*, de Gertrudis Rivalta –recordemos *Quinceañera con Kremlin*–, evidencia la irónica distancia de los cubanos hacia la narrativa extranjera de una mujer soviética enviada al cosmos en 1963. Diez mujeres, la mayor parte de piel clara, aunque dos o tres parecen mestizas, aparecen juntas en la pieza con la cosmonauta al fondo. La aspiración de ser como Tereshkova, que refleja el rótulo «Todas queremos ser como Valentina Tereshkova», juega con la consigna de «¡Seremos como el Che!». De hecho, hay que mirar varias veces para darse cuenta de que «el Che» aparece escrito entre las líneas. En la otra parte del díptico, hay una respuesta implícita: «Qué fue de nuestras Valentinas Tereshkova». Los restos son pestañas postizas. El análisis de Suset Sánchez sobre la apropiación de la historia por parte de Rivalta es crucial para comprender el peso de una figura como Tereshkova dentro de estas representaciones visuales:



Valentinas Tereshkova (2004), diptico de Gertrudis Rivalta. Cortesía de la artista.

La urdimbre palimpsestica que Gertrudis crea dentro de la obra, a partir de la acumulación y superposición de figuras de la Historia de Cuba, y, con ella, de tiempos históricos, destruye, mediante la ficción, la realidad de un proyecto teleológico vivido como destino inexorable hacia el cual se dirigen, escalonándose consecutivamente, las fuerzas progresivas que han participado en el devenir de la nación. (Sánchez 2007: 685)

En gran medida, artistas como Rivalta inyectan nuevos significados en lugares de la memoria cuestionables. Vostok (que significa «Este» en ruso), fue un proyecto soviético de vuelos espaciales cuyo objetivo era enviar personas a orbitar alrededor de la Tierra; usaba los módulos espaciales Vostok, diseñados para vuelos tripulados. Tras despegar desde Baikonur en 1961, con Yuri Gagarin a bordo, el del Vostok 1 fue el primer vuelo espacial tripulado. El último vuelo a bordo de un módulo Vostok, el Vostok 6, con Valentina Tereshkova



Valentinas Tereshkova (2004), díptico de Gertrudis Rivalta. Cortesía de la artista.

a bordo, fue en 1963. El programa Vostok ponía de manifiesto la excelencia del dominio político, económico, científico y tecnológico soviético –una excelencia que, tras la desintegración de la Unión Soviética, quedaría ensombrecida por la vergüenza de los cubanos por su alianza histórica con la superpotencia fracasada.

Ese pasado espacial puede identificarse no sólo en el número de Yuris y Laikas cubanos de aquellos días, sino también por las numerosas intervenciones artísticas donde aparece el proyecto Vostok, comenzando con *El ruso* de Manuel Pereira. Además del Taller de Reparación de Aviones Cosmonauta Yuri Gagarin, fundado en 1966 por Raúl Castro, la palabra «Vostok» devuelve a los habaneros a otra tienda de repuestos de diferente orden, más tediosa, que no está especializada en naves espaciales, sino en aparatos soviéticos. En noviembre de 2007, el Taller de Reparaciones de Equipos Electrodomésticos Vostok se transformó en un espacio expositivo, uno de

los dos sitios –el otro fue el Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño Luz y Oficinas– que alojó la muestra colectiva *Vostok*, a cargo de los curadores Freny Fernández y Victoria Gallardo. Antes de la inauguración la exposición se anunció por algún tiempo en *La Jiribilla*, y Rafael Grillo publicó un sustancioso artículo sobre la muestra en una publicación *online*. Hubo unas pocas conversaciones públicas sobre el evento, pero la mayoría de los intelectuales con base en La Habana interesados en los fenómenos artísticos y socioculturales relacionados con el pasado soviético en la isla me comentaron que no habían oído hablar del proyecto. En sus conversaciones con Pierre Bourdieu, Hans Haacke, a propósito del significado de la obra de arte, sostiene que «the problem is not only to say something, to take a position, but also to create a productive provocation. The sensitivity of the context into which one inserts something, or the manner in which one does it, can trigger a public debate» (Haacke & Bourdieu 1995: 21-22). *Vostok* al parecer no provocó ningún debate público, de modo que si seguimos a Haacke, el sentido mismo de la muestra queda en entredicho.

Si bien pocos sabían algo, una fuente, que atribuyó la información a un rumor, dijo que algunas de las obras habían sido censuradas o destruidas y que la exposición en el taller Vostok de Centro Habana se cerró antes de tiempo. Otro decía no entender el encono de los artistas más jóvenes hacia el bloque soviético, cuando eran demasiado jóvenes para haber vivido aquel período. En respuesta a una pregunta mía sobre la técnica utilizada, un joven artista proporcionó algo más de información; su obra, me dijo, había sido confiscada por las autoridades políticas, y lo mismo parte de la obra de otro artista –lo que afectaba en gran medida al conjunto de la exposición–. Como muchos otros cubanos, atribuyó el percance a los legados más represivos de la Unión Soviética.

La mayoría de los artistas con obras en la muestra habían nacido en los sesenta o inicios de los setenta, y alcanzaron la mayoría de edad

con la desintegración del campo socialista. El mundo que viven es distinto a aquel en que creció la generación anterior – artistas como Cosme Proenza, Arturo Montoto, Rocío García y Manuel Alcalde eran niños en el apogeo de la Guerra Fría (una guerra que se libró, en parte, a través de experimentos científicos como Vostok) y de jóvenes estudiaron en la URSS–. Para los artistas que exponían en *Vostok*, el programa espacial soviético, incluidos sus objetivos, era sólo una memoria heredada. Jairo Alfonso nació en 1974, Tessio Barba en 1975, Alejandro Campins en 1981, Diana Fonseca en 1978, José Fidel García en 1981, Hamlet Lavastida en 1983, Ernesto Leal en 1971, Jorge Luis Marrero en 1970, Gertrudis Rivalta en 1971, Lázaro Saavedra en 1964, Ezequiel Suárez en 1967 y Ulises Urra en 1972.

Con la muestra *Vostok* de 2007 en mente, recordemos algunos otros momentos del panorama artístico de los sesenta y los setenta que fueron reciclados y dotados nuevamente de significado entre 2005 y 2008. En diciembre de 2006, sólo cinco meses después de que Raúl Castro tomase el control de la isla por primera vez, el debate sobre el Quinquenio Gris de los setenta se avivó en la Cuba virtual y en la capital cubana tras la reaparición pública de uno de sus principales responsables, Luis Pavón⁶.

En abril de 2007, aproximadamente cuatro meses después del «Pavóngate», y justo seis meses antes de la exposición de *Vostok*, se inauguró en Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana el proyecto *Los 70: Puente para las rupturas*. Su razón de ser era mostrar

⁶ Desiderio Navarro organizó un ciclo de conferencias en Casa de las Américas a raíz del debate, que buscaba revisar críticamente los años del Quinquenio Gris. Al año siguiente, en 2008, se daba cuenta de ello en un volumen colectivo, que incluía también trabajos de varios autores que no estuvieron implicados en el debate inicial. El libro fue publicado en La Habana por el Centro Teórico-Cultural Criterios, dirigido por Navarro. El propio título del volumen, *La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión*, hace hincapié en «lo pasado» del evento.

que los setenta no fueron tan represivos ni monolíticos en el ámbito artístico como a menudo se cree. La curadora del proyecto, Hortensia Montero Méndez, explicaba que el arte de los setenta tenía cosas en común con el arte esperanzado de los sesenta y con el arte crítico de los ochenta. Es decir, los artistas cubanos –muchos de ellos venían del campo para aprovechar las nuevas iniciativas nacionales– podrían haber creado obras que reflejasen la principal retórica oficial del periodo a favor del valor pedagógico del arte, pero no habían imitado el realismo socialista soviético. Citando a Pedro Pablo Oliva, Montero Méndez asegura que «Los años setenta fueron los de un mundo muy soñador y vinculado a eso que en política le llaman ahora socialismo utópico. Era soñar un mundo mejor, lindo, hermoso, que llevó a tanta gente a intentar transformar el mundo, por mejorarlo, por hacerlo mucho más lindo» (en Montero Méndez 2007: en línea).

Con ese espíritu de la década en mente, la exposición mostraba el retorno a la naturaleza, los mitos de la *cubanía* y el fotorrealismo. Ahora bien, por un lado, el grado en que la Unión Soviética habitó el imaginario cubano de los setenta no se muestra de forma explícita en ninguna obra, aunque Montero Méndez destaca que muchos de los artistas habían estudiado allí. Por otro lado, el hincapié puesto en lo utópico puede considerarse tanto producto del influjo de la Unión Soviética como simplemente una tendencia común entre países que compartían ideología.

Según Juan Carlos Betancourt, «an ample catalog of images attests to the presence of Perestroika on the island» (2012: 69). En una conversación sobre la práctica de artistas como René Francisco, Eduardo Ponjuan, Glexis Novoa, Lázaro Saavedra y José Ángel Toirac, Betancourt «proves the critical connection of their poetics to the socialist realist aesthetic whose corpse had been buried formally in Havana at the beginning of the 1980s» (2012: 69-70). Los viajeros cubanos no fueron los únicos en asimilar la perestroika; también los artistas cubanos a finales de los ochenta y comienzos de los noventa,

que incluso llegaron a parodiar retratos de las figuras soviéticas más importantes. El *Retrato escultórico de Lenin* de Alexis Esquivel incorpora un Lenin monumental que parece hacer autostop por las calles de Cuba, y su *Retrato de Gorbachov en pose romántica* (1992) presenta un Gorbachov gigante, con una hoz y un martillo en una camiseta roja, frente a una sierra (minúscula en comparación) y un cielo tormentoso, en alusión al empeño del líder por mantener su ideología en un paisaje cambiante. Esquivel no sólo juega con personalidades soviéticas que pronto serían excomulgadas, sino que también coloca héroes autóctonos en poses poco heroicas. El Che Guevara, por ejemplo, se reclina en un aseo, con las piernas extendidas, como un monstruo, leyendo el periódico; Fidel Castro come un helado de fresa, en vez de pontificar micrófono en mano. Betancourt describe parodias parecidas del realismo socialista en las obras de René Francisco y Eduardo Ponjuán.

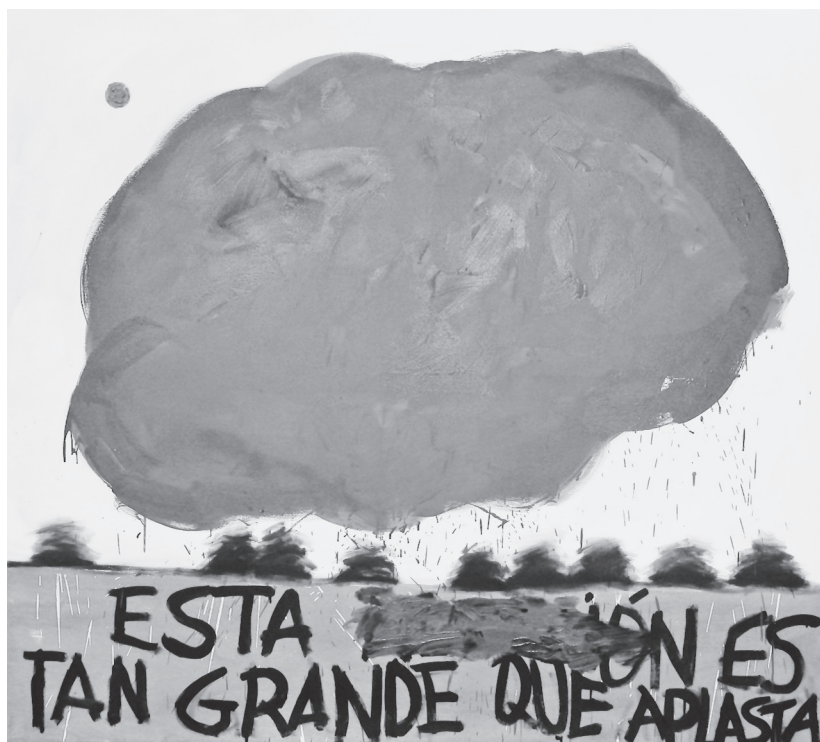
The numbers in «Composición 26753» (1989, Composition 7/26/53) allude to the date of the battle when a group of young soldiers led by Fidel Castro attacked the barracks of a Batista military regiment. It marked the beginning of the July 26th Movement [...] It also depicts the red and black flag of that movement in the form of a square, reminiscent of the Russian vanguard, but placed in a kitsch background as found in the sort of cheap ever-present reproductions on the walls of Cuban homes. (2012: 81)

La pieza de técnica mixta de Raúl Cordero *Lo que pasaba en el banco de abajo mientras yo pintaba el retrato de Yuri Gagarin* (2001) es una reproducción minuciosamente realista de la fotografía más difundida de la mítica figura, con la letra «C» de «CCCP» a la vista en su traje espacial. La instalación del video, sin embargo, aprovecha la representación parcial del nombre del país y planta al cosmonauta en la calle del estudio del artista en La Habana. Cristina Vives describe el contraste como casi brechtiano: «El video rompe el “hechizo” y

Yuri Gagarin –el tema– pierde protagonismo para cederlo al banco –la circunstancia– que es el centro de interés de Cordero» (Vives 2007: 911). Resulta curioso que el verdadero y cercano monumentalismo de Gagarin haya sido tan desconocido para Cordero, que nació en 1971, como para los participantes del proyecto *Vostok*.

Mientras que algunas obras de *Vostok* utilizan estrategias comparables, otras aplican una miríada de técnicas para extraer objetos y momentos del mundo soviético importado y reagruparlos en la nueva topografía cubana del siglo XXI. Por ejemplo, en la obra de Campins aparecen a menudo paisajes nevados de pequeños pueblos, pero hay algo extraño y fuera de lugar en esas imágenes ideales. En *Todo se cocina en la misma hoguera*, una bandada de pájaros vuela en un edificio con aspecto de iglesia, y en el texto se lee: «Entran por la izquierda, escapan por la derecha». Cuesta entender la declaración suelta del artista sólo como descripción visual, sin tomar en cuenta la ideología política. En otra pieza sin título Campins coloca lo que podría ser un paisaje de Europa del Este en primer plano, con el mar detrás y, al fondo, una isla tropical. La imagen recuerda el tipo de paisaje borroso y surrealista que evocan *Sputnik* de Ulises Rodríguez Febles y «Fotos de boda» de Jorge Miralles. Mediante una estilización *naif*, Campins sugiere el encuentro entre un territorio dominante y un lugar remoto bajo su esfera de influencia. En *Es tan grande que aplasta*, una figura roja como una nube monopoliza un cielo azul claro y salpica algo rojo sobre el paisaje de abajo. Escrito a mano en negro, con la segunda palabra tachada de rojo, de modo que sólo parte de una «i» y de una «ó» son visibles, está escrito: «ESTA –IÓN ES TAN GRANDE QUE APLASTA».

En una entrevista de 2007, Abel Prieto, por entonces ministro de Cultura, describía el reflejo agrídulce de la nación en el bloque soviético haciendo referencia a su largo ensayo de hacía una década, *El humor de Misha*. «Lo que me interesó, obviamente, fue discutir (siempre en la cuerda humorística, irónica) si nuestro vínculo con



Es tan grande que aplasta (2007), Alejandro Campins, fue parte de la muestra *Vostok: Proyecto de exposición colectiva* (La Habana, 2007).

los soviéticos significó “atraso” o “adelanto”» (Prieto 2007: en línea). De manera similar, los óleos de Campins sugieren que la represión es parte integral de las construcciones ideológicas, incluso si se las interpreta de manera idealista –como en su paleta de colores infantiles, que obliga a los espectadores a sentir cierta empatía por aquellos sueños de solidaridad.

En un registro parecido, la obra de Jorge Luis Marrero imparte una vieja lección pedagógica en la que Lenin instruye a un cubano que se coloca en el papel del niño. En *Ya es hora*, por ejemplo, la imagen de Lenin aparece junto a los garabatos de un niño, como si el artista

estuviera narrando la evolución de «lo nacional» en «lo internacional». En otra pieza de Marrero, recortes de rollos de película muestran una mezcla de dibujos animados del bloque soviético, el emblema de Sovexportfilm, y *Cómo fui mono* de V. Borisov y Y. Sergei. Las piezas de Marrero, incluso más directamente que los de Campins, aluden a una forma de colonización. De hecho, Marrero me explicó que *Ya es hora* se compone de reproducciones ampliadas de pequeños dibujos que hizo de niño en un libro de texto ruso traducido al español, que contaba historias sobre la Revolución de Octubre —los originales pueden verse en la esquina superior de sus pinturas de adulto—. Sin duda, las pinturas infantiles de Marrero y aquellas de «El Ruso» de Pereira forman parte del mismo universo, basado en los principios del marxismo-leninismo. Muchas de las imágenes de Marrero evocan la infancia y transmiten una extraña alegría en el proceso. La solidaridad revolucionaria internacional, como la evolución, conlleva una línea de progreso definitiva; el punto de partida es el mono, y el punto final un autor de su propio destino.

El sometimiento de lo personal a la política colectiva es la preocupación de Tessio Barba en un montaje del Kremlin sobre el emblema de un automóvil Zil⁷ (una marca soviética conducida por el gobierno cubano), grabado sobre un cuerpo desnudo. En otro collage de Barba, un militarista Fidel grita: «Todos somos uno» en un desfile militar. Como otros expositores de *Vostok*, Barba recrea su propia infancia mediante una referencia al circo soviético y a un cuaderno escolar en el que se lee «La educación es el futuro del país». El circo ruso, de hecho, volvió a La Habana durante la feria del libro de 2010.

⁷ En los últimos años se han hecho diversas reflexiones y resignificaciones de los automóviles del bloque soviético, incluida la sátira «Moskovich», del grupo humorístico Punto y coma, que comienza con la pregunta de cómo se dice «mierda» en ruso; la respuesta es «Moskovich», que viene a ser la opinión de los cubanos sobre el automóvil en cuestión.



Ya es hora (1999), de Jorge Luis Marrero. Cortesía del artista.

En un cuestionamiento más mordaz sobre el militarismo y la solidaridad, Hamlet Lavastida interactúa con una memoria sin duda heredada con graffitis de Castro y Jrushchov en las paredes de la ciudad, junto a «Partido del Pueblo Cubano» y el lema «unidad monolítica de pueblo, ejército y partido». La obra de Lavastida de inmediato se expone a los elementos –y tan pronto como aparece en las calles de La Habana se borra, pues desafía los códigos semióticos dominantes–. Como bien afirma Rafael Grillo en su cobertura de la exposición, «Si bien predomina la ironía y hasta cierto cinismo, ambas lecturas están presentes en la obra de los artistas convocados». Para Grillo, Hamlet Lavastida «representa la más radical de las visiones críticas con su dueto de instalación y video-proyección titulado

Microfracción o Macrofracción, un collage de imágenes y titulares de prensa, que no por gusto deja colar la frase “Retorno al colonialismo” entre sus mensajes más inquietantes» (2007: en línea). «Microfracción», recordemos, fue el término usado por Raúl Castro en 1968 para referirse a la facción supuestamente prosoviética de Aníbal Escalante. Al titular *Microfracción o Macrofracción* su instalación y la proyección del video, Lavastida desafía los límites de ese recuerdo del pasado soviético. ¿Puede el desafío artístico ser tan explícito como para llevar esta nueva semántica callejera a un «tribunal revolucionario» dirigido por Raúl Castro, el jefe del Estado cubano cuando se ejecutó la pieza?

El enfoque de Lavastida en su crítica del Quinquenio Gris conlleva un encuentro semiológico con el pasado en un proyecto que llama «UMAP». Lavastida dota de un nuevo significado al acrónimo de las Unidades Militares para la Ayuda de Producción, los tristemente célebres campos de trabajo forzado para homosexuales creados en 1965 y clausurados en 1968, traduciéndolo como Unión Militante de Agitación y Propaganda, y lo usa para referirse al arte callejero que crea y poco después borra.

Lavastida propone transformar el universo visual de las calles de La Habana mediante la desfamiliarización y la recontextualización. En sus obras, sobre paredes de seis metros de ancho y tres metros de alto y mostradas en miniatura en el blog de *Vostok*, las expresiones de compromiso con las causas sociales y políticas están desprovistas de su significado original. Ya no sólo parte del patrimonio nacional, sino también objetos como la edición cubana del *Manual básico del miliciano de tropas territoriales* (1981) aparecen ahora entre otros objetos encontrados. El proyecto Vostok ilustra el deseo de trabajar mediante múltiples narrativas de «piezas de repuesto» del bloque soviético.

Como sugieren tanto la muestra misma como las obras de finales de los ochenta e inicios de los noventa a las que recuerda, algunas de las estrategias empleados por los artistas cubanos para representar

la situación postsoviética son comparables a las de los artistas del socialismo tardío en otras partes del mundo. Entre los rasgos que Aleš Erjavec considera característicos del arte y la cultura del socialismo tardío, menciona el «profuse employment of socialist and Communist imagery» (2003: 3), resultado de las específicas condiciones de posibilidad compartidas por los países socialistas (2003: 7). Si bien Erjavec sostiene que los noventa atestiguaron «very little of the previous interest in such art and culture» (2003: 7), las estrategias postmodernas de reciclaje y recontextualización de las realidades soviéticas aparecen en el arte cubano no sólo tras la caída del Muro de Berlín, sino también en el nuevo milenio⁸.

Los artistas visuales cubanos no son los únicos que intencionadamente rompen con el monumentalismo de la ciencia soviética. Ramón Fernández Larrea (nacido en 1958) tira a choteo a Yuri Gagarin en una carta publicada en la columna de humor de *Cubaencuentro*. El choteo, tal como lo entiende Mañach como rasgo de la identidad cubana, «deauthorizes authority by debunking it and constitutes a form of rebellion [...] In the world of choteo individual exceptionalism and personal attachments are valued above the personal rules and distant norms of bureaucratic order» (Fernández 2000: 31). Poeta destacado de la generación de los ochenta conocido también por su trabajo en la radio, Fernández Larrea adopta la forma epistolar en sus

⁸ El recuerdo de la carrera espacial de la Guerra Fría no se circunscribe, por supuesto, al arte postsocialista en el mundo postsocialista. Un buen ejemplo es la muestra *White on White: The Pilot (just like being there)*, de Eve Sussman y la Rufus Corporation, en la Winkelman Gallery de Nueva York, en 2009. Como afirma Jonathan T. D. Neil a propósito del evento, «The contents of the Cosmodrome are of particular importance for Sussman and Rufus. There, preserved like some eighteenth-century period room, lies the office of Yuri Gagarin, the world's first spaceman» (2009: en línea). Tal y como subraya Neil, la referencia intertextual al pintor y teórico ruso Kasimir Malevich es más significativa que la referencia directa a la realidad extratextual, pero aún así ese encuentro contemporáneo con Gagarin ilustra bien el mismo procedimiento de recontextualización.

publicaciones para *Encuentro de la cultura cubana*, la conocida revista de la diáspora cubana. Tanto si escribe a una lata de leche condensada como a una maleta de la escuela al campo, Fernández Larrea se centra en los detalles más mundanos de la experiencia colectiva mediante la parodia y la personificación, las mismas estrategias a las que recurre en su «Carta a Yuri Gagarin», donde repasa el idealismo y la insensatez de la década del sesenta a través de pequeñas anécdotas sobre Gagarin a la luz de lo que le sucedió a Cuba en décadas posteriores. El saludo con que comienza la carta, «Ingrávido y cosmopolita Yuri Alexeyevich Gagarin», asume el lenguaje solemne característico de los comunicados oficiales para burlarse del legado soviético en Cuba. Fernández Larrea confiesa que su primera impresión de Gagarin —«vestidito de blanco, junto a una cosa grande, verde, barbuda, desaliñada y con boina, saludando con cara de ruso alegre a la multitud por toda la calle 23»— es excepcionalmente temprana (de 1961), incluso de antes de que tuviera siquiera que afeitarse —«aún no había probado las cuchillas Astra», remata —las cuchillas Astra, fabricadas en Checoslovaquia, forman parte del imaginario cubano de marcas socialistas—. La mención y el reciclaje de tales objetos por parte de los artistas en la era postsoviética resultan un modo de influir sobre el destino de Cuba. Para Fernández Larrea, Gagarin representa el yugo soviético que inspiró su propia juventud, la de Cuba y la de un joven Castro, con sueños de grandeza que caben en una nave espacial donde sólo cabría un homúnculo (Gagarin medía sólo un metro sesenta, según Fernández Larrea), aquel módulo Vostok cuyo tamaño el autor compara con las decrepitas viviendas de Centro Habana. Centrando la atención en internet, la nueva forma de mediación del mundo postsoviético, Fernández Larrea acaso subestime demasiado fácilmente la geopolítica de la Guerra Fría:

Más allá de aquella imagen imborrable que guardo, de tu uniforme blanco y tu sonrisa de guajiro estepario, al lado del lobo estrafalario, he tenido que buscarte ahora en otros lugares. Como Internet, por

ejemplo. Internauta cosmogónico yo, listo y nada aniñado, he buscado de galaxia en galaxia, ahora que cosmo todos los días y mi órbita es más desorbitante. Internado en Internet he hallado datos tuyos que no cesan de darme vueltas en el globo del ojo y que surcan mi descosmual imaginación como un *sputnik* fantasmal. (2002: en línea)

Cuando rememora la muerte de Gagarin en 1968 en un accidente de vuelo, Fernández Larrea deja claro que nada es sagrado: desea que Gagarin haya aterrizado sobre Fidel Castro, y lo que a primera vista parecía un uso benigno del héroe soviético se convierte en un regicidio simbólico. Es más, Fernández Larrea resalta que la falta de fiabilidad de internet –el medio en que difunde lo que escribe– le provoca también cierta nostalgia por la época de su infancia, cuando era demasiado ingenuo y confiado para detectar la personalidad de Gagarin, la persona tras la figura de culto. Fernández Larrea pone de relieve la diferencia entre la galaxia de los sesenta y el espacio virtual del nuevo milenio, a través del cual él mismo está vinculado a otros cubanos que, como él, flotan en la diáspora intergaláctica, solos y sin embargo virtualmente interconectados por sus recuerdos del diminuto héroe soviético en las calles cubanas.

LOS DISPERSOS SIGNIFICANTES SOVIÉTICOS

La condición fantasmagórica del sputnik es explotada por Esteban Insausti en su documental *Existen* (2005), que recupera imágenes de viejos noticieros para explicar la condición desterritorializada de los cubanos. *Existen* retrata a los locos más reconocibles de las calles de La Habana. El documental muestra la transición sociológica, cultural y política poniendo en evidencia lo que ocurre cuando un elemento crucial del orden simbólico es desplazado. Es como si los sujetos de *Existen* estuvieran traumatizados y quisieran restaurar el orden simbólico.

El marco del documental es la exposición soviética de 1960 en La Habana, que, un año antes del primer viaje espacial tripulado, el del Vostok, resaltaba los mismos aspectos de la grandeza soviética. Como la muestra *Vostok*, que transforma la topografía cubana mediante los recuerdos de los artistas de la relación de su país con el Este, *Existen* pone en primer plano ciertos elementos de un pasado reciente que aún subsiste en La Habana, y que son inolvidables en el discurso de los «locos». En tanto retrato de la ciudad, los veinticinco minutos del documental pueden considerarse un contrapunto al largometraje *Suite Habana* (2004), de Fernando Pérez, donde los actores viven sus vidas articuladas mediante silencios provocadores, sueños y desilusiones que componen una topografía revolucionaria de hábitos sociales, dependencias y aspiraciones. En *Existen* la cámara se centra en un puñado de locos reconocibles para los habaneros porque frecuentan los mismos espacios públicos. Ahora bien, no son los paisajes de la ciudad lo que llama la atención en *Existen*, sino los rostros y palabras de quienes la habitan. Los espectadores apenas vislumbran los lugares que ocupan. El discurso de los «personajes» en *Existen* aparece subtítulo en la versión original, como si su argot desorientado precisase traducción. Además de haberse proyectado en varios festivales internacionales, *Existen* recibió el Premio Coral al mejor documental experimental del XXVIII Festival Internacional de Cine Latinoamericano de La Habana.

Gracias al uso del montaje y a una velocidad de tomas que recuerdan a las de un video musical, los espectadores apenas pueden distinguir entre el pasado y su mención en presente por parte de los enfermos mentales. Lo que resulta especialmente interesante es hasta qué punto el presente globalizador afecta a cómo se recuerda y representa el pasado soviético, y cuáles puedan ser las consecuencias futuras de ese archivo creciente.

Desde el comienzo del documental, la música, del grupo cubano Nacional Electrónica y X Alfonso, cobra protagonismo en su explo-

ración de un desarrollo sociopolítico detenido. El trabajo de Nacional Electrónica, que se mueve entre varios estilos, recoge sobre todo influencias de la música tecno alemana y británica, pero sus miembros dejan claro que su sonido es «pobre, rudimentario, sucio, de factura doméstica»⁹.

Volviendo a Gagarin, viene a cuento el video de uno de los temas de Nacional Electrónica –«¡Llegamos al futuro!», dirigido por Eduardo Benchoam– donde un actor que recuerda al personaje de Fritz Lang en *Metrópolis* contempla un número de la revista *Sputnik* en cuya cubierta se lee: «Gagarin: Apertura de la era cósmica». El fotograma siguiente muestra un disco de vinilo de música soviética. Desde un pequeño taller, como los que hoy abundan en La Habana, el protagonista del video –un cosmonauta, según parece– es propulsado al espacio exterior. A medida que la letra lo sitúa entrando en la Soyuz y dejando atrás Moscú, camina a cámara lenta, hasta que finalmente alcanza la azotea de un edificio cualquiera en La Habana, y pulsa un botón. La portada de *Sputnik* parece ser de 1981, mientras que el paisaje al que es proyectado primero el protagonista parece desértico. ¿Acaso podríamos estar en Tarará, el área del Este de La Habana adonde se envió a las víctimas de Chernóbil (y donde Polina Martínez Shvietsova situaba el encuentro de sus protagonistas polovinas)? ¿O acaso Alamar, el barrio que en su día alojó a los técnicos rusos, y que la mayoría había abandonado años antes?

Si nos fijamos en el cosmonauta, su tanque de oxígeno está lejos de parecerse a uno de verdad; más bien pareciera un catéter intravenoso, como si el director del video no hubiera podido encontrar esa pieza en su propio taller para caracterizar al cosmonauta postsoviético y hubiera optado por este otro aparato más burdo. El resultado es una imagen que recuerda la exposición de 1989 de Lázaro Saavedra y Rubén Torres Llorca, *Una mirada retrospectiva*, que recrea el ambiente

⁹ Sobre la banda, véase <<http://www.unsigned.com/nacionalelectronica>>.

postsoviético de algunos lugares; allí una matrioshka y Elpidio Valdes, el héroe de los dibujos animados cubanos, están vinculados no por la solidaridad sino por un catéter intravenoso, que bombea sangre a Elpidio. De hecho, lo que causa sensación en el documental de 52 minutos *Los rusos en Cuba* (2008), de Enrique Colina, son sus últimas escenas, en las que Saavedra habla de esa instalación mientras se escucha la canción de Los Van Van «Se acabó el querer» y una joven y moderna cubana baila frente a un mural con banderas cubanas y soviéticas, con cortes a imágenes de archivo de los años de la solidaridad cubano-soviética de fondo, mientras Saavedra corta el catéter en primer plano¹⁰.

Existen sugiere que los locos están esclavizados por el discurso de poder de la llamada sensatez, en línea con los trabajos de Foucault y Deleuze y Guattari, entre otros. Los aspectos más críticos de *Vostok*, como *Microfacción o Macrofacción* de Lavastida, sugerían que la alianza entre soviéticos y cubanos situaba a los cubanos en el papel de monos. En *Existen* se retrata a los soviéticos como los principales arquitectos de la colonización y del secuestro del presente cubano por múltiples potencias, pero las palabras de los marginales sugieren que el bloqueo estadounidense y las políticas gubernamentales cubanas son también cómplices. Es como si la música de Nacional Electrónica condujera a las imágenes de la decapitación de una figura humana animada, bajo la que aparece el rótulo «¿Por qué perdemos la cabeza?»¹¹.

¹⁰ Como *9550* (2006), el documental de Colina usa películas soviéticas –se nota que aquí con mayor presupuesto y mejor acceso a los archivos– para ilustrar la extraña yuxtaposición de los mundos sentimentales cubano y soviético.

¹¹ El director, en una entrevista con Sandra del Valle Casals, comenta qué lo impulsó a realizar el documental: «Sentía la curiosidad de descubrir cómo ve un loco los temas relacionados con la sociedad cubana, qué piensa una persona desequilibrada del bloqueo, de las relaciones Cuba-Estados Unidos; como otra manera de otorgarle también voz y voto a esa gente que uno ve todos los días

A continuación se remite al espectador a las respuestas contenidas en un catálogo de diversas relaciones transnacionales. Si la nave Vos-tok es epítome de la primera parte de la historia, donde la juventud cubana tiene todavía el potencial para encarnar el ideal soviético, en *Existen* el ideal soviético ya se ha transformado en su desfiguración cubana. Es precisamente esta yuxtaposición la que constituye el centro de muchas de las narrativas de los últimos años, lo que hace particularmente iluminadora la alocución inicial del documental:

Dadas las características ideológicas de la nación expositora debemos declarar que el hecho de que determinado estado, en uso de su perfecto derecho de ampliar su horizonte económico y comercial, exponga ante otro pueblo sus productos [...] no implica necesariamente que tengamos que incorporarnos a esa ideología.

La declaración lleva a los espectadores a preguntarse hasta qué punto se confirmó o superó esa afirmación. Las respuestas se encuentran en los retratos de los propios locos. Las marcas históricas del legado soviético en los nacidos después de 1960 –lo que incluye a todos los «actores» de la película– son inmensas, incluso si, o precisamente porque, los cubanos rechazan colectiva y agresivamente el pasado soviético a comienzos de los noventa.

Una toma de la exposición soviética de 1960 presenta a uno de estos locos de La Habana hablando sobre el Periodo Especial. Como apunta Antonio José Ponte en su reseña sobre la película,

Existen podría entenderse como una exploración del nacionalismo en la locura. Y no es casual que *Existen* se inicie con imágenes de la

en las esquinas de este país y de las que uno se ríe –cosa que al menos a mí me resulta medio alarmante» (Valle Casals 2006: en línea). Resulta curioso que los soviéticos, el polo opuesto en la Guerra Fría, no se mencionen como parte de la lógica consciente inicial. Cabe pensar que fue el propio discurso de los locos el que inspiró que la película se enmarcara en la Exposición soviética de 1960.

gran exposición soviética celebrada en La Habana en 1960. Aquella exposición, muestrario de logros tecnológicos y científicos, procuraba un acercamiento entre ambas naciones. La voz del noticiero del cual provienen las imágenes advierte que lo expuesto allí no es forzosamente fruto de las virtudes de un régimen político tan alejado del cubano. Y, a juzgar por tal cita, parece tratarse de un caso de alienación. El país está en peligro de quedar fuera de sí, empeñado en destino ajeno, enajenado. (2006: en línea)

El análisis de Ponte sobre el grado de penetración de los eventos históricos y del discurso nacionalista normalizado en el discurso psicótico resulta especialmente interesante si se lo pone en paralelo con su narrativa. En «Corazón de skitalietz», por ejemplo, la alienación necesita expresarse en el idioma del anterior proveedor —«*skitalietz*» es la palabra rusa para «vagabundo»—. Publicada en Cuba en 1998, la historia toma la palabra del discurso de Dostoyevski sobre Pushkin en 1880, donde describe a Pushkin como descubridor y creador de ese infeliz *skitalietz* en su propio suelo. Aunque Dostoyevski no era muy querido por los soviets, muchas de sus obras fueron publicadas en Cuba desde los sesenta hasta los ochenta. En Cuba, como en la Unión Soviética, *Memorias del subsuelo* y *Los endemoniados*, consideradas las más oscuras y menos asimilables de sus obras, no se leyeron tanto durante el periodo soviético como *Crimen y castigo*, *El idiota*, *El jugador* o *Noches blancas*.

Abandonados por la Unión Soviética, todos los personajes de la historia de Ponte son huérfanos perpetuos. Mediante la utilización del ruso para describir la situación contemporánea cubana, «Corazón de skitalietz» recrea el vínculo de la nación desheredada con la Unión Soviética. El ruso es el idioma del país del que Cuba dependía, pero por supuesto es ajeno. El epílogo de la edición de 1998 de *Corazón de skitalietz* provoca al lector al tiempo que explica el título, cuando explica que Dostoyevski

considera que la felicidad universal es indispensable para que el *skitalietz* tranquilice su espíritu. [...] Unos años más tarde, el joven Gorki habla con pasión a Vladimir Korolenko acerca de los buscadores de la verdad, de la Rusia de los caminos. Vladimir Korolenko escucha con una sonrisa y luego le hace ver que esos mismos buscadores de la verdad por los caminos son grandes ególatras y unos vagos de cuidado. Para bien y para mal, la palabra *skitalietz* aparece en estas dos citas. ¿Por qué elegí esa palabra rusa? A diferencia de Escorpión, no fui educado en Rusia ni alcanzo a leer del ruso directamente. Debí ser entonces por la misma razón que llamé con esos nombres –Escorpión, Veranda–, apodos más que nombres, a un par de personajes. Porque la ficción me resulta una tierra extranjera. (Ponte 1998: vii-viii)

La equivalencia de los términos «buscadores de la verdad» y *skitalietz* (la palabra usada por Dostoyevski para designar a los intelectuales europeizantes que se creían superiores al pueblo ruso) hace hincapié en la inestabilidad del significado y la importancia de un contexto donde anclar los significantes. A la explicación de Ponte de su apropiación del término «skitalietz» cabría añadir un sentido de extrañeza que no puede ser narrado en el ambiente de lo nacional ni en un idioma extranjero cualquiera, sino únicamente en el idioma del imperio que durante tres décadas marcó el destino cubano.

En «Corazón de skitalietz» los personajes que deambulan están a cargo de transformar la capital de su país en otra. Desde el inicio los apagones del Periodo Especial funcionan como fuerzas naturales que modelan el desarrollo de la narrativa, autorizando temporalmente a los personajes a reinventarse no sólo a sí mismos, sino también a reinventar los paisajes que les rodean. Rafael Rojas (2006) afirma que en las ficciones de Ponte, plagadas de estudiantes cubanos en la Unión Soviética y Europa del Este, se echa de menos la diáspora de los noventa, que se ha visto a veces sobre todo como económica –aquellos que huyeron de la isla por la hambruna y los apagones–, pero diría que «Corazón de skitalietz» dibuja un puente entre ambos grupos.

Abandonados por la Unión Soviética, siguen viviendo en condiciones de orfandad pero, como muchos de los autores que analizados en este libro, también bajo la inmensa deuda de la lengua y la literatura rusas, que les proporciona el código lingüístico con el que expresar su realidad sentimental.

En «Corazón de skitalietz» el personaje del historiador es bautizado «Escorpión» tras perder su trabajo en un instituto. La pérdida de su estatus laboral se asemeja al colapso del ideal histórico promulgado por la Revolución –el colapso de una ideología que unía a Cuba económica y políticamente a otras partes del mundo en la lucha contra el imperialismo. A Escorpión le acompaña un astrólogo, un cáncer cuyo nombre es Veranda. La Habana ya no es una ciudad en la que ambos se encuentran en una tediosa rutina; más bien se ha convertido en un lugar en el que son vagabundos: *skitalietz*. Después de que sus líneas telefónicas se cruzan, se reúnen para hacer frente a la falta de movimiento –la misma que tematiza «Los músicos de Bremen» de Porno para Ricardo-, y se imaginan a sí mismos como turistas en un país extranjero. Cuando Escorpión acaba en un asilo para vagabundos (a propósito, no hay indicio de un lugar así en *Existen*) y se le pregunta por su profesión, responde: «De ocupación *skitalietz*. Es en ruso, deletreó». Cuando le preguntan si es ruso, dice «Quieren hacer un loco de mí» (1998: 184). Sin la capacidad para mirar de frente la realidad, estos personajes tratan de invertir las estructuras del internacionalismo, la vigilancia social y el turismo. Apenas pueden imaginar su situación actual sin mencionar la herencia ruso-soviética. Lo que Escorpión llama «Logia de las Vidas Paralelas» (1998: 164) remite también a la experiencia de vagar en lo que podría llamarse el idioma extranjero de los desheredados. En las palabras del protagonista, en primer lugar «nadie podría ser libre si existía un solo, un único aquí, y tantos infinitos allá que reclamaban» (1998: 185). En segundo lugar: «La libertad puede consistir en un espacio cerrado un poco más grande» (1998: 188). La ficción de Ponte

examina los sonidos simultáneos, casi esquizofrénicos, disonantes y discrepantes de idiomas en los que los espacios pueden amplificarse creativamente. El *skitalietz* es una manera de agrandar ese espacio y convertir la dependencia en libertad. Cuando Escorpión sale del hogar para vagabundos, reconoce que «la ciudad estaba llena de skitalietzs» (1998: 165). Como *Existen*, el relato de Ponte presenta protagonistas cubanos cuyos recuerdos quedan atrapados en una vida de *skitalietz*. Pertrechados únicamente de significantes soviéticos, incluso más desanclados de su significado que en *El ruso* de Pereira, estos recuerdos también los protegen de un futuro incierto.

En *Existen*, un hombre delirante en la treintena proporciona una posible solución para el Periodo Especial, pontificando junto a la cafetería La Pelota en la calle veintitrés, una de las pocas cafeterías de El Vedado que admitía entonces moneda nacional:

Buscar todos los requisitos recaudables de dólares, hacer convenios con otros países menos con Rusia [...] hasta que Rusia no sea parte de la Unión Soviética otra vez y depende si nosotros no damos combustible a ellos [...] que sea por préstamo [...] creo que no podemos fallar más.

No hay que hacer mucho esfuerzo para reconstruir el orden de su locura, ya que mantiene intacta la esfera colectiva a través de su voz colectiva. El sujeto está tan inmerso en el orden simbólico, en la Cuba distanciada de la nueva Rusia, que lo vincula tan íntimamente a su vida como la mala calidad de la comida en La Pelota.

La efectividad de la crítica de Insausti se debe, en parte, a la brillante edición de Angélica Salvador, una técnica de montaje que difumina temporalidades distintas, y una selección de declaraciones oficiales a través de las cuales los espectadores pueden medir fácilmente el progreso de la nación y sus descontentos. Como afirma Ponte,

Resulta interesante comprobar cuánto pueblan esos monólogos los asuntos del país. Claro que Insausti, guionista y director, pudo elegir

fragmentos que abundaran en lo mismo. Aunque, de ser así, queda en pie la coincidencia de tantos actores en idéntico tema. (2006: en línea)

La reacción de Ponte al documental invita a reflexionar sobre las similitudes de la película con un número de 2002 de la revista *Colors* de Benetton, sobre la vida en las instituciones mentales en todo el mundo y especialmente en Cuba. Ambos, documental y revista, recurren a estrategias de fotografía de vanguardia, video y marketing. *Existen*, financiado por la embajada española en Cuba, la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI), El Ingenio, la Fundación Ludwig, Producciones Sincover y el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), mezcla los rápidos ritmos del videoclip musical con la técnica del montaje para crear una sensación incongruente en los espectadores. La combinación conduce a la cuestión de si la música tecno termina por acomodarse a espectadores de afuera o más bien crea una sensación extraña sobre la esfera nacional cubana.

Lo que comentaba en otro sitio sobre la representación de uno de los locos en *Colors* también podría decirse de los muchos que se entrevistan en *Existen*: «The changes within her discourse extend to a game whose referents are outside of the mental institution, in the very nation: she confesses, then cries, her voice becomes infantile, she mentions something very powerful (exiting the country), she cries again, she affirms her nationality, and then –within the frame of categories constitutive of adversity– she seduces» (Loss 2005: 174). Un interno del asilo de Camagüey retratado en *Colors* declaraba: «Quise suicidarme dos veces, las dos veces con un Sputnik, una navaja rusa»¹². Las cuchillas soviéticas Sputnik, tras el vuelo de Yuri Gagarin en 1961, iban empaquetadas con las letras CCCP y una nave espacial.

¹² En *Colors Magazine* 47 (*Madness*): 10. Algunas de las imágenes de este número de *Colors* aparecen en la web de la revista: <<http://www.colors magazine.com/issues/47>>).

Hoy en día estas cuchillas se subastan en ocasiones en eBay, y hasta hace relativamente poco, en la tienda especializada de Distribuciones Potemkim. Esos objetos de colección tienen funciones diferentes, mucho más prácticas, dentro del asilo cubano y en las calles de La Habana. Incluso en el delirio el bloque soviético continúa sometido a la mistificación de los cubanos.

El resto de los discursos que aparecen en *Existen* imitan del mismo modo el discurso revolucionario dominante. Uno de los entrevistados, según refieren los subtítulos de la película, se volvió loco porque se fue de Cuba. Tras mencionar todas las ciudades extranjeras que había conocido, afirma: «Todo eso es mío, pero mi Cuba es mi Cuba». Otro loco afirma: «Bueno, quiero tener que querer a Cuba, pero soy verdaderamente español» —una declaración que recuerda la política social predominante en los noventa y el nuevo milenio. Evidenciando lo particular que es, de hecho, la perspectiva de la creadora del blog más importante sobre los muñequitos rusos, Aurora Jácome, sobre sus afiliaciones culturales soviéticas, esta perspectiva «demente» recuerda el fracaso de las «afiliaciones ideológicas» con los «hermanos soviéticos» y el reclamo de lazos filiales con España y sus regiones autónomas con vistas a adquirir la doble ciudadanía e inmigrar a España. Un hombre negro, que según nos cuentan se volvió loco tras participar en la guerra de Angola, ofrece uno de los discursos más fragmentados de la película, que concluye con que «Y el de la bolchevique negra “bing bang”». Por último, otro afirma: «En la Unión Soviética había una equivalencia del que ganaba poco o menos, ¿no? A nosotros lo que se nos bloqueó eso, porque aquí todo el mundo iba en Lada a la playa [...] Aquí 100 pesos eran 100 pesos, ¿era así o no es así?». Las preguntas durante todo su parlamento muestran su deseo de ser comprendido y apoyado. Expresa indecisión sobre su postura —la responsabilidad sobre el bloqueo queda en suspenso. ¿Es la igualdad de «aquí» tan igual como la de los soviéticos? En sus palabras el pasado reciente de la nación, que coincide con su arribo a la edad adulta, parece lejano pero requiere de una esfera colectiva que le dé sentido.

El último loco habla de relacionar a Cuba con otras tierras:

Ya Cuba tiene un promedio de 375 mil «shopping» [...] hacen falta unas 400 900 shopping más para que totalmente ya Cuba sea un capital total. ¿Me entiendes? [...] y que uniremos, unamos, esta tierra con otra tierra [...] que sea desconocida esta, unamos esta con la otra [...] y que sea un país grande como el Japón, como Norteamérica.

Como el comienzo del film, su conclusión sugiere que la incapacidad de adaptarse al sistema capitalista contribuye a condicionar la esquizofrenia nacional. Las estadísticas se muestran en pantalla: «En el año 2000, hubo un 45% más de esquizofrénicos que en 1985».

El paréntesis que era la representación fragmentada del loco en las calles se cierra luego con una secuencia sobre la omnisapiente Unión Soviética: la exposición soviética de 1960 y el discurso de expansión, explicado a los cubanos por medio de la retórica de la fraternidad y la solidaridad, vuelve: «Hay que romper fronteras que impiden conocerse y ayudarse a los hombres [...] Cuba, aislada como isla, alza sus brazos [...] en cordial saludo para todo el que quiera venir a sus lares». Al fondo del fotograma, un poster que no es del todo legible anuncia que «En la URSS se ha creado una potente industria de construcción de tractores». Finalmente,

El progreso que exhiben los productos, la capacidad técnica de sus obreros y la admirable organización demostrada en esta exposición nos dicen del adelanto que goza este pueblo, cosa que celebramos, pero mantenemos intacto nuestro sentido nacionalista, informado del humanismo que tiene como filosofía nuestra formidable revolución.

Como hace el número de *Colors* sobre la locura, *Existen* se inscribe en el idioma de la Organización Mundial de la Salud presentando un discurso sobre la solidaridad y la producción que oculta las desigualdades y esconde las represiones. Con secuencias rápidas y música tecno, presenta una Habana plagada de esquizofrenia; las estadísticas

generales de la Organización Mundial de la Salud se reflejan en la obsesión de los locos por las listas y los números –las claves para un discurso nacionalista y heroico. La representación del discurso del loco en La Habana resulta un método útil para revelar las experiencias de los cubanos.

EL CIBORG SOVIÉTICO, O LA LOCURA DEL SUJETO POSTINTERNACIONALISTA

Si para Fernández Larrea la decadencia de la gran maquinaria soviética se proyecta en un barrio marginal del centro de la ciudad, Centro Habana, en la escritura y las instalaciones que ya hemos comentado de Polina Martínez Shvietsova la culminación de la alianza cubano-soviética se manifiesta como una guerra contra el cuerpo sexuado. Esta guerra, no obstante, no está alimentada por la decepción. Dislocado por la maquinaria del Estado, el narrador ficticio y su contraparte visual encarnan una subjetividad esquizofrénica comparable a la del protagonista de Rubén Rodríguez en «Sobre Sovexportfilm». Martínez Shvietsova despliega el cuerpo como dispositivo que desafía diversas iconografías, incluidas las que tuvieron su origen en la Unión Soviética, Rusia, Cuba, Oriente y Occidente (que a menudo se fabrican en el Este). Como se ha visto en el capítulo primero, su cuerpo desnudo interviene en su práctica artística adornado con símbolos de la la solidaridad cubano-soviética. En su relato «Skizein (Decálogo del año cero)» (2008) narra el impacto de la desheredad y la disociación en un sujeto femenino que se sostiene a sí imaginando viajes a los paisajes de la literatura de otras partes del mundo.

Procedente del griego *σχίζειν*, dividir, el título de la historia evoca la transculturización frustrada. Como en *Existen*, donde los locos son confundidos por los deseos individuales y las exigencias nacionales, en «Skizein» la narradora mezcla el comercio humanitario y el militar: «pasaportes de la CCCP y Carnecitos vencidos del PCUS», «colchones

y bastidores de IL-62»¹³. De esas partes irreconciliables, codificadas de manera incoherente en el militarismo soviético, Martínez Shvietsova forja una subjetividad post-internacionalista. El mundo con el que sueña la narradora es tanto espacial como aéreo, pero sus ilusiones están marcadas por la incapacidad de los cubanos para viajar y la ocupación con fines militares del territorio cubano por los soviéticos:

Un rugido de IL-62 o de MIG-15: son miles, millones; son moscas, abejorros barzuk: este es un país de mamíferos aéreos. Semejante ingravidez sólo la viven los que habitan en un aeropuerto, como yo. Los nómadas de la stalinofilia y toda esa mierda perestroika del corazón. (2008: en línea)

Martínez Shvietsova rechaza la lógica convencional en su descripción del cisma en que vive y, de hecho, el segundo exergo de la historia, de «La prosa del observatorio» (1972) de Julio Cortázar, se dirige directamente a los intersticios existenciales: «Esa hora que puede llegar alguna vez fuera de toda hora, agujero en la red del tiempo, esa manera de estar entre, no por encima o detrás, sino entre». Al acercarse a la lógica interna de la historia con las pistas que proporcionan los epígrafes, los lectores pueden juntar las distintas partes. Su relato refiere controvertidos recuerdos de los años soviéticos en Cuba:

Cuando salen las maletas, una viene soltando plumas de kolokol por la esterilla. Yo sé. Yo soy Dios, soy Vladimir sin Iliushin-62. Soy una Revolucioncita Mundial piloteada por quince MIGs. Ese paquete de plumas viene cargado con infinitas e ínfimas alas de kolokol, el pájaro mudo de la Siberia: la mejor música es su silencio. Esa maleta es un contrabando. La madrecita patria rusa que quiere emigrar de la Nueva

¹³ El IL-62 es la abreviatura del Ilyushin-62, un reactor de pasajeros soviético de largo alcance. La mayoría de los cubanos que volaron al bloque soviético lo hicieron en esos aviones.

Rusia y aterrizar otra vez aquí. Como en los ochenta. En la misma olla de presión termonuclear. (Shvietsova 2008: en línea)

Martínez Shvietsova no recurre al choteo para romper las jerarquías; más bien, rompe con las categorías genéricas convencionales mediante incesantes frases poéticas que van en contra de la linealidad histórica. La narradora de «Skizein» termina por repetir en una «desmemoria tangible del desierto» que no está «loca de remate» sino «cuerdo de remate», haciendo en alguna medida lo que sostenía Esteban Insausti: que la verdad sobre la alianza cubano-soviética tiene que contarse en el lenguaje de los que están categóricamente locos.

Existen es crucial para imaginar el recuerdo colectivo sobre la presencia del bloque soviético en Cuba. Un debate similar podría aparecer provisionalmente en una pared de las calles de La Habana, pero no permanecer en *Vostok*. Estos habitantes enloquecidos de La Habana son coetáneos de muchos de los artistas que exponían su obra en *Vostok* y también del director de *Existen*, Insausti, nacido en 1971, que alcanzó como ellos la mayoría de edad en los ochenta. El Baikonur de Tonel y la mirada de Fernández Larrea sobre Gagarin evidencian que el recuerdo de la maquinaria soviética no sólo pertenece a la generación de los muñequitos rusos. Los objetos soviéticos ponen de relieve los errores presentes y pasados en Cuba. Representan tanto el nuevo orden geopolítico, que promueve rápidamente la sustitución de los poderes hegemónicos, como la aspiración imperial del pasado a la solidaridad internacional e ideológica.