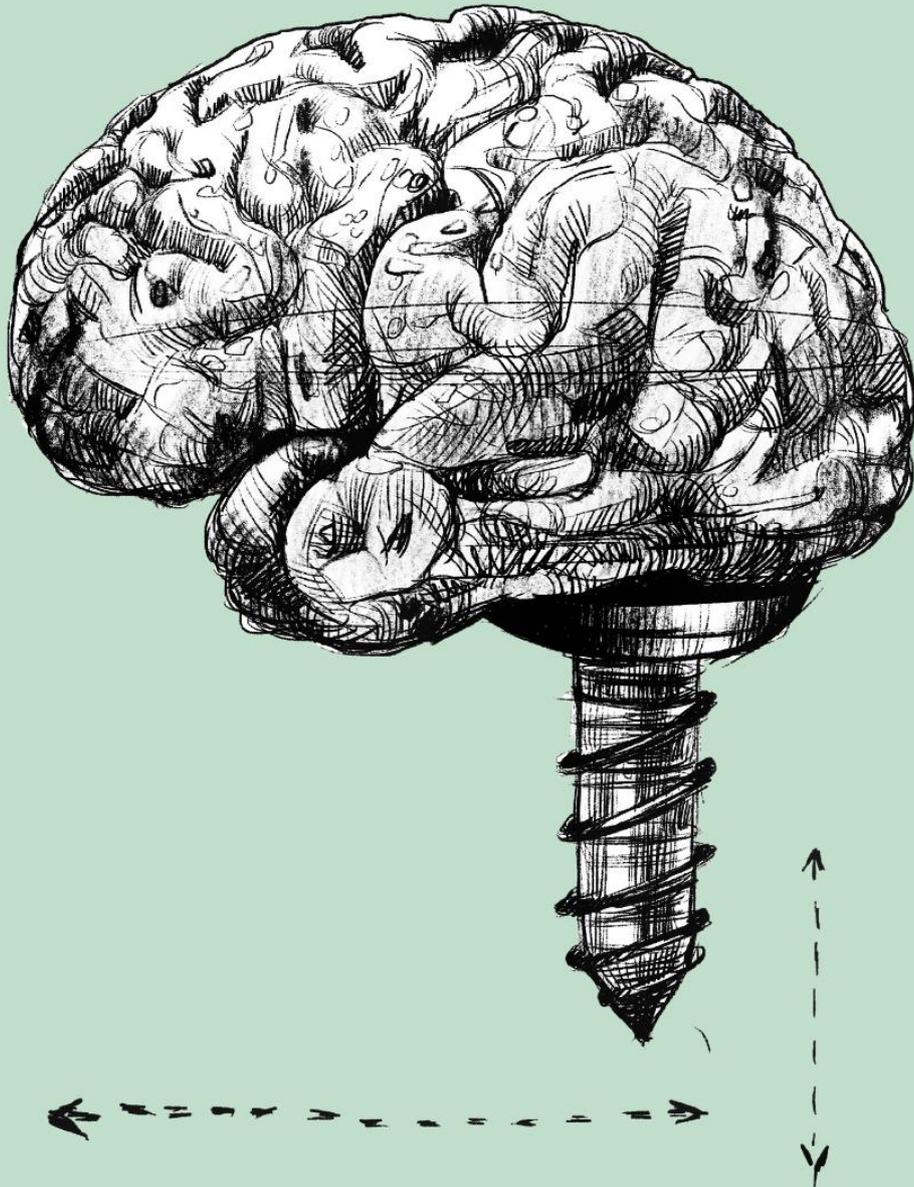


COLECCIÓN PERIFERIAS

# ESTÉTICAS INASIBILES

ENSAYOS SOBRE CRÍTICA Y TEORÍA DEL ARTE



ANTONIO CORREA IGLESIAS



**POLIEDRO**  
EDITORIAL  
DE LA UNIVERSIDAD DE SAN ISIDRO

**ESTÉTICAS INASIBLES**

**ENSAYOS SOBRE CRÍTICA Y  
TEORÍA DEL ARTE**

ANTONIO CORREA IGLESIAS

Para mi Beatriz Borges que arriesgó su vida defendiendo el  
humano derecho de soñar con la libertad

Para Antonio de Jesús Correa Borges, que tiene nombre de Duque  
y nos ennoblece con su presencia

Para Nicole Sophia que cada mañana nos descubre en su alegría y  
en el sobresalto de su felicidad

Correa Iglesias, Antonio

Estéticas inasibles: ensayos sobre crítica y teoría del arte / Antonio Correa Iglesias.- 1a ed.-  
Beccar : Poliedro Editorial de la Universidad de San Isidro, 2022.

Libro digital, PDF - (Periferias)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-48341-9-5

1. Arte. 2. Cuba. I. Título.

CDD 700.9

### *Colección Periferias*

Ilustración de portada: Jeine Roque

Título: Temping game

Técnica: charcoal on cardboard

Medida original: 18 x 17

Año: 2020

Diseño editorial: Soledad Lohlé

Poliedro Editorial de la Universidad de San Isidro

Universidad de San Isidro Dr. Plácido Marín

Av. del Libertador 17175 Beccar (B1643CRD), Buenos Aires, Argentina

ISBN 978-987-48341-9-5



Poliedro Editorial de la Universidad de San Isidro es propiedad de la Fundación de Estudios Superiores Dr. Plácido Marín

Autorizada provisoriamente por Decreto PEN Nro. 1642/2012 conforme a lo establecido en el artículo 64 inciso "c" de la Ley 24521

# ÍNDICE

PROLOGO.....	Pág. 6
INTRODUCCIÓN.....	Pág. 8

## CRÍTICAS

Los otros, sus sombras fantasmales y sus pasos en la desdicha.....	Pág. 10
Entre cronopios, personajes indefinibles y sutiles fulguraciones.....	Pág. 15
Fuerza y fragilidad.....	Pág. 20
Humberto Castro o la fecunda travesía de un viaje originario.....	Pág. 22
Seres en suspensión.....	Pág. 26
Esbozos de la nostalgia.....	Pág. 29
Colección infinita de silencios.....	Pág. 31
De La Caverna a Las Meninas: la representación como deseo en la obra de Sandra & Emmanuel.....	Pág. 34
Epigramas de sangre.....	Pág. 37
Epifanías.....	Pág. 40
Pintura sombría.....	Pág. 44
Ramsés Llufrío o el revival surrealista.....	Pág. 47
Urdiendo, tramando, hilvanando variaciones.....	Pág. 49
Yo no busco, por eso a veces ni encuentro.....	Pág. 52
ACPW Art Factory: cuatro cubanoamericanos en New Jersey.....	Pág. 57
Julio Figueroa-Beltrán y los suntuosos palacios abandonados.....	Pág. 63
Juanma García, la iconografía nacional y el travestismo simbólico.....	Pág. 67
Vivisección, ontología y contraste. La condición humana, en la obra de Santiago Betancur.....	Pág. 72
Seres de la noche.....	Pág. 75
La pintura implacable de Luis Abreux.....	Pág. 77
Antonio Guerrero, cronopios en rojo.....	Pág. 89
Jeine Roque el instante, les petites creatures.....	Pág. 82
¿Ruinas o deconstrucción? La narrativa de la ciudad en el arte cubano contemporáneo.....	Pág. 85
Karlos Pérez en el anagrama de la pintura cubana.....	Pág. 92
Saben, por eso existen.....	Pág. 97
Destierro, añoranza y fascinación en la pintura de Alejandro Justiz.....	Pág. 99
Ambivalencia, ubicuidad y oportunismo, o perreta revolucionaria.....	Pág. 101
Lo grotesco, el destierro y la belleza en la obra de Adrián Socorro.....	Pág. 114
Oficio, arte, artificio y perturbación.....	Pág. 118
Espasmos ontológicos.....	Pág. 125
Entre huevos de basilisco y cabezas trocadas. El más allá como recurso poético.....	Pág. 133

## RESEÑAS

La violencia como implementación política y simbólica.....	Pág. 138
Para una arqueología del silencio: la ontología de la víctima.....	Pág. 141
Todo y nada, o sencillamente bajanda.....	Pág. 153
Vanguardia + Retaguardia ≠ Complementariedad.....	Pág. 157

## PRÓLOGO

Mucha de la teoría y crítica del arte parece estar todavía atrapada en los esclerotizados espasmos posmodernos que suponen tramas categoriales dispersas y universalistas. O lo que es lo mismo, axiologías que diluyen y remarcan el gesto subversivo con que la modernidad pretendía sintetizar creación artística y transformación política. Todo esto dando vueltas en esa tómbola llamada mercado que sacraliza, sobre todo, una “estética de la indiferencia”.

“Estéticas Inasibles: ensayos sobre crítica y teoría del arte” escapa de todo esto con naturalidad y rigor. Antonio Correa Iglesias acota un territorio en blanco, y lo hace desde una vocación por la poscubanidad, entendida ésta como el quiebre de la plomiza y repetitiva identificación de lo cubano (cultural en este caso) con una ideología.

¿Y por qué un territorio en blanco? Reinaldo Arenas decía que en el exilio la hoja en blanco pasaba a ser la patria del escritor. Y es que, en su mayoría, este ensayo aborda la producción artística y teórica hecha fuera de Cuba, en ese exilio que desde la intolerancia totalitaria ha sido el espacio donde desechar la otredad, pero que en términos de memoria es un espacio en blanco donde reconstruir el desarraigo como una cultura de la sobrevivencia.

Como indica el título Antonio Correa Iglesias apuesta por lo inasible, como él mismo dice “para disolver las fronteras disciplinares”. Y lo hace con una orgánica vocación por el rizoma, suerte de mirada porosa que logra una visión de conjunto sin ninguna obligatoriedad discursiva.

Hay una cualidad ininteligible que ha acompañado a ciertos fenómenos culturales como signo de exclusividad y por lo tanto de acceso reducido. Algo así contaba March Bloch en *La sociedad feudal* durante un pasaje donde los feligreses de una iglesia del siglo XI pedían al cura que no diera la misa en lengua vernácula porque la entendían todos, preferían que la diera en latín porque así era más sagrada e incomprensible. Sospecho que gran parte del arte contemporáneo está atrapado en este dilema de intelección, donde lo importante es ocultar los vacíos de significantes sobre un artificial efecto de “lo trascendente”. Los ensayos que componen este libro intentan develar más que ocultar. Arrojar luz sobre las operatorias conceptuales y la reflexión teórica sin constructos “ontológicos-textuales”, utilizando una expresión de Manfred Pfister.

Vuelvo sobre la metáfora geográfica del territorio porque ilustra de mejor modo todo este recorrido ensayístico. Un territorio textual que no se erige como alteridad radical, sino que va desentrañando la atomización de pensamientos y producciones artísticas que no se legitiman en el férreo dogma de la identidad, reproduciéndola como fractal libre de genuflexiones. Los bordes geográficos que son capitalizados por el poder político como los límites naturales del discurso cultural, aquí son reubicados en un reverso conceptual que corporiza esas fugas como un cuerpo otro que existe por y a pesar del arbitrario y selectivo ejercicio del poder.

No hay dudas que Antonio Correa Iglesias se propone desentrañar las divergencias de un cuerpo cultural que gravita fuera de las definiciones normadas. Y para esto despliega un atractivo y matizado cuerpo teórico que lejos de proponer orden cobra sentido en lo multidisciplinar.

“Estéticas Inasibles: ensayos sobre crítica y teoría del arte” es un texto propicio para todo aquel interesado en el arte del bojeo conceptual, ese que escruña no las sospechas ideológicas sino los matices que albergan los grises metarrelatos culturales que poco a poco se diluyen en sus antinomias. Cabe advertir que entraran en un territorio espaciado, blanco como “white cube”, donde lo único corpóreo es lo inasible.

Julio Lorente,  
La Habana, Cuba  
2022

# INTRODUCCIÓN

Estéticas inasibles. Ensayos sobre crítica y teoría del arte es un volumen que reúne ensayos, reseñas y críticas que fueron escritos durante el año 2020, un año de recogimiento, meditación y muerte. Al mismo tiempo este volumen pretende mostrar, pensar y poner en perspectiva algunas de las problemáticas más contemporáneas de un arte cubano que no se produce dentro de la isla. Cuba no es solo una geografía, es mucho más que eso. De ahí la necesidad de pensar en ese tropo insular a partir de sus producciones visuales y críticas. Estableciendo un entendimiento contra-hegemónico a eso que desde la institucionalidad política ha sido llamado Arte Cubano.

“Estéticas inasibles: ensayos sobre crítica y teoría del arte” no es solo un libro asociado al universo conceptual –en tanto estructura formal- es sobre todo un libro que pretende pensar la experiencia del arte y sobre todo la experiencia del arte cubano desde emplazamientos conceptuales. De ahí el valor y el significado de una heterodoxia simbólica.

“Estéticas inasibles: ensayos sobre crítica y teoría del arte” es también un volumen que se suma a esa extensa búsqueda estructurada en ensayos y tratados que tienen como centro las preguntas en torno al arte cubano.

Al mismo tiempo debo destacar que los textos asociados bajo el criterio reseñas, pretenden disolver las fronteras disciplinares. En todo caso son textos que se plantean como ejercicios analíticos en función de establecer y sobre todo dialogar con la idea de un tropo en el arte cubano.

Finalmente “Estéticas inasibles: ensayos sobre crítica y teoría del arte” es también un libro que solo ha sido posible gracias al apoyo incondicional de Raúl de Velazco, Ken Goodman, el Programa de Ética y Filosofía en Cuba, el Cuban Heritage Collection, Universidad de Miami, la revista Hypermedia y especialmente a mi colega y amigo y Julio Lorente. Desde aquí mi gratitud por su incondicional apoyo.

## CRÍTICAS

# LOS OTROS, SUS SOMBRAS FANTASMALES, SUS PASOS EN LA DESDICHIA

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; (...) Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan”

“El jardín de senderos que se bifurcan”  
Jorge Luis Borges

“(…) el hombre que se desplaza modifica las formas que lo circundan...”

“Tlon, Uqbar, Orbis Tertius”  
Jorge Luis Borges

A diferencia de lo que Arthur Danto ha considerado, el arte contemporáneo goza de una gran vitalidad y en lo absoluto presagia “las agónicas convulsiones que preceden a la muerte”. Por mucho que nos esforcemos, el arte contemporáneo no es una “mecánica de acciones reflejas de un cadáver sometido a una fuerza galvánica”. Por más que Danto se desdoble y trate de fundamentarlo, el arte no ha muerto, aunque su “fantasma” recorra de cierta manera el mundo. Y la razón de este equívoco hay que encontrarla en la mala lectura que este autor —recientemente fallecido— ha hecho de Hegel. Lo que sí ha muerto (y esto parece que Danto no lo logra entender) es el sentido autonómico del arte tal y como se concebía en el siglo XIX. Esto explica de cierta manera el *feedback* que se ha generado entre escritores, críticos y teóricos del arte establecido como cruce disciplinar.

Desde estos contextos, ¿cómo se escribe una crítica de arte después de que la puñetera post-crítica hiciera lo suyo en un género tan escurridizo? No tengo la respuesta. Lo cierto es que los dominios de la crítica de arte se han expandido sobre todo después de la muy bien publicitada “muerte del arte”. Todo esto no es más que un pretexto para escribir, pero sobre todo para pensar en la más reciente exhibición que ha tenido a bien inaugurar Aluna Art Foundation.

*Walking in Someone Else's Shoes: Identities in Transit*, hay que decirlo, sale de cierta golfa-coquetería tan usual en las últimas ferias de arte que han tenido por sede a la ciudad de Miami. Insertada en el contexto de Art Basel y Art Miami —donde no todo guarda para sí el decoro de la buena práctica— *Walking in Someone Else's Shoes* es una muestra poco convencional, y lo es una vez que desde el objeto-escultural se redimensiona y se piensa a sí misma desde lo fotográfico y lo instalativo.

Fue casi un golpe de aire gélido la sensación que me produjo el entrar a la galería. Reviví en ese instante un recuerdo que creía sepultado. Allí estaban depositados de otra manera aquellos objetos que fueron la causa de mis desvelos cuando, en un deseo irrefrenable, tomé un tren en Bonn Hauptbahnhof rumbo a Varsovia con destino al Museo del Campo de Concentración de

Auschwitz. La difícil geografía de un conglomerado de enmohecidos zapatos daba la bienvenida y presagiaba lo que este espacio reserva a quienes, estén dispuestos a enfrentar el lado menos humano de lo humano.

No, no piense el lector que estoy fantaseando ni inmiscuyendo elementos de tipo narrativos o ficcionales en este texto que se pretende de crítica, no, no pretendo que así sea, solo que, al entrar en este espacio de arte, todos los recuerdos de aquella fría mañana de marzo, vinieron y revolviéron una parte de mí que quería olvidar a todas aquellas almas en pena que aún reinan en este espacio que sigue hoy disfrazado de museo.

Una sensación regurgitante, un recuerdo recurrente fue el que me invadió al entrar en esta muestra de arte que por estos días tiene a bien exhibir Aluna Art Foundation. Sin dudas ni dilaciones, lo primero que denota *Walking in Someone Else's* es el acertado título a partir de la cual se agrupan cada una de las obras. Artistas de procedencias y experiencias disímiles, se aglutinan bajo este argumento textual como nodos conceptuales de una curaduría. Con dos años de trabajo, este espacio donde lo alternativo se hace posible y vive, es noticia. Cabeza erguida, muestra con “cierta vanidad” los certeros resultados de un forcejeo con el mundanal silencio siempre colmado de incertidumbre.

La aparentemente ingenua acción del caminar hilvana una poética, para que el zapato-objeto haga suya la imagen y sublimarla.

Y es que las relaciones simbólicas que se traman en esta exposición, expresadas en las pautas de cada una de las obras, ponderan estos objetos como objeto de adoración, de deseo, de status social, pero también objeto de ortopédica corrección por deformidades del tiempo. El zapato como objeto ha sido uno de los anatemas más recurrentes en la historia del arte. De Vincent van Gogh a Rene Magritte, de Heidegger con “*The Origin of the Artwork*” hasta Stephen Melville -quien también sucumbió a los nobles y cálidos pliegues de los zapatos de Van Gogh-, se podrían tejer —sin dejar fuera, claro está al “retorcido” Lacan— una historicidad a partir de este objeto.

Y todo ello es posible una vez que el zapato como objeto estigmatiza una vocación donde quizás se pueda entrever una predisposición ontológica. Lo que es, lo que debe ser, lo que esperamos que sea en una identidad, es un espacio donde el sentido de lo traumal -lo ortopédico- genera una forma de auto-representación. Si observamos con detenimiento cada una de las obras que conforman esta exposición, encontraremos estos y otros centros de imantación, suerte de magnetismo que irrumpe e interfiere en nuestras encartonadas percepciones donde todo se parece a todo.

*Walking in Someone Else's* quiebra ese fatuo, glamuroso y performático espacio que se nos quieren imponer desde el arte. Un espacio donde la mirada complaciente y plácida, da paso al cólico de la desesperanza y el dar de sí. Y es que no se puede quebrantar por más que nos empeñemos ese territorio de convivencia y mutua fertilización que supone la identidad, cuando se es consciente de él.

El zapato-objeto esboza en la letanía de las pertenencias, una identidad que pre-ambulada la construcción de un camino. Es el Tao rizomático, es el sendero empolvado e irregular por donde tantos carentes de sentido depositan el cansado mecanismo que es su cuerpo. El zapato objeto manualiza la condición humana para negarla en el anverso de sí. Aglomerados en su inveterada ironía, los zapatos objetos que cubren esta exposición escrutan desde sus molduras y montículos el drama humano. Solo ellos sobreviven, ellos son el repositorio que, aderezando con el abono de sus cuerpos inexistentes, dan cuenta de una historia de vida, de un pasado que ya no es. Como quien asiste a la exhumación de un desvelo y descubre en el vértigo de unas pupilas, las oscuras y profundas órbitas que anticipan los abismos primordiales.

Como quien, en los dilatados objetos que visten la osamenta desvencijada, aún latiera una estructura ausente que rememora una instancia que ha dejado de ser, pero que palpita en el recuerdo y la descomposición.

El objeto zapato que construye una identidad también construye su negación. No es otra cosa que los residuos lacerantes que se descubren en el escarbado abismo de las ensoñaciones; como aquellos espacios donde la descomposición desfigura su propensión ontológica y gana para sí los tonos grises y enmohecidos por la humedad. Una humedad llena de rastros, consumidos por la orgánica descomposición, donde el lado oneroso de la humana desesperación, amasa los ligamentos de un ideal desvanecido. Como esos cuerpos que desprovistos de enseres y consumidos por las llamas de las hogueras inquisitoriales, de los que solo nos quedan sus raídas remembranzas y sus gritos de desesperación.

En *Walking in Someone Else's* subyace una suerte de ritual no siempre declarado, un ritual que desafía toda exégesis controladora. Este proyecto curatorial, sostiene la sensibilidad situacional para enfatizar en la necesidad de ponernos en el lugar del otro. Un lugar al que nunca hemos podido llegar precisamente por nuestra desfachatada y redundante condición egológica. Por eso “conceptos, realidades cuestionables y ficciones en la historia, definiendo la validez simbólica de la imagen y su inclusión o no, en los archivos pertinentes del conocimiento” -como afirmara en

uno del pie de obra Willy Castellanos-, logra establecer una dialogicidad (Bajtín) intrínseca en todo proceso y construcción de significado.

Si es cierto que *Walking in Someone Else's* carga y magnetizan el espacio del arte, enrostra al mismo tiempo, -con la unidad a partir de la cual se concibe- todo el esfuerzo que desde el arte se fundamenta desde un lirismo lacrimógeno y panfletario, ligado siempre al culebrón y alejándose de una construcción de significado. A medida que este magnetismo carga sus polaridades, un deseo transgresor desborda el espacio simbólico, contrapunteando lentamente el atónito recorrido de los espectadores con la narratividad del desfallecimiento y la obsesión.

Como esa pieza donde unos zapatos alados sintetizan el deseo de fuga de un Hermes o el escape metafísico de un Hermes Trismegisto. La composición teatral de estas obras contrasta con el carácter documental de otras. En muchos casos es más visible la asociación con las lógicas de la deriva y del perfil situacionista donde prevalece un carácter visceral como argumento. Me estoy refiriendo concretamente a “La Herencia” y “The Baffled” donde el objeto zapato adquiere no solo una nueva dimensión física, sino que entra en el espacio de la veneración, como aquellas reliquias humanas resguardadas en sordas campanas de cristal.

Para quien se desprende de estos objetos, un rictus de amargura lo estremece todo; también para ellos ha llegado la hora de partir. El agua será su elemento, sin embargo, el agua no será el vehículo de la purificación como cuando Jesús lavó los pies a sus discípulos. Esta partida necesaria nos convida a ponernos en su lugar, en sus zapatos. Los otros que han dejado de ser en la partida (y que ahora viven en la memoria) se amontonan en torno nuestro para velar nuestros pasos que fueron los suyos. Como esos viejos zapatos que se resisten a sucumbir el paso del tiempo y una mañana de domingo los descubrimos en el estante donde acumulamos los recuerdos, y el vivido olor del cuero ennoblecido por los pasos del abuelo nos turba, y vuelven a la vida las filigranas del humo de tabaco, el abuelo balanceándose en un portal, en un portal con jardín, en La Habana.

Ya sé que muchas almas “piadosas” cuando lean este texto se sentirán embargados por una sensación incómoda. Sé que muchos pensarán ¿de qué va todo esto? No me importa, el arte se hace para sentirlo, para construir y comunicar una experiencia, para entrar en el vórtice donde toda realidad se desvanece y comenzamos a develar niveles donde todo es posible. Quizás yo sea un crítico hedonista y heterodoxo —la definición me seduce— pero lo importante para mí en todos los casos es ser consecuente conmigo mismo, con lo que una exposición de arte me provoca y cómo puedo, en ese transitar, establecerme un dominio simbólico y sobre todo conceptual.

*Walking in Someone Else's* es eso y, es más; una vez que nos revela claves indispensables, elementos que ennoblecen el proceso creativo, sobre todo, cuando el vehículo es el ejercicio riguroso del pensamiento.

Saludo a Aluna Art Foundation por esta exhibición tan necesaria; una exposición que muestra y de-muestra que el ingenio y el talento siguen vivos en cierto arte contemporáneo. Y digo esto con todo propósito ante el creciente y ensordecedor ruido que hacen ciertos o inciertos “artistas” que se valen de patriarcas deshidratados y deshojados por el otoño y que claman a gritos por protagonismo. El arte no ha muerto y de ello se encargan quienes ven en este medio no el guiño cómplice, complaciente y socarrón que busca la legitimidad de un coleccionismo trazumado, sino aquellos que están dispuestos a saltar al vacío y descubrir, con su acción, un gesto poético que glorifica el alma.

¿Normal? ¿Qué es normal? En mi opinión, lo normal es solo lo ordinario, lo mediocre. La vida pertenece a aquellos individuos raros y excepcionales que se atreven a ser diferentes...

De cronopios y famas.  
Julio Cortázar

## ENTRE CRONOPIOS, PERSONAJES INDEFINIBLES Y SÚTILES FULGURACIONES

Es cierto que había conocido a Maikel Domínguez en los curvados corredores del Instituto Superior de Arte, pero también es cierto que le había perdido la pista cuando decidí irme de Cuba. No había coincidido con él ni en los centros espirituales. Una noche, quiso el azar concurrente que coincidiéramos en Book & Book, Coral Gables para de este modo, jalar de la hebra que había conducido a Teseo a la salida del laberinto. Poco puedo decir, -cuando más nada- de Lisyanet Rodríguez que gracias a Maikel Domínguez conocí una tarde de verano-acondicionado. Lo cierto es que estos dos jóvenes me cautivaron con sus obras.

### I

Uno de los fenómenos más interesantes en la sociedad contemporánea es cómo las redes sociales han generado una virtualidad donde todo cabe. Una virtualidad en la que cada persona genera, desde una manipulación bien instalada, la imagen que quieren dar de sí mismo. Lo curioso es que esta imagen no corresponde a una realidad sino más bien a un impulso hedonista que refuerza una entidad egológica. Edmund Husserl y S. Freud estarían dando brincos ante tantos potenciales casos de psicosis e histeria colectiva. Lo cierto es que el alcance psico-sociológico de este fenómeno, hará las delicias de los fenotipos de comportamiento si estas dos “disciplinas” aguzan la mirada. Estas condiciones han generado una masa de inadaptados que nos quieren hacer pasar gato por liebre. La virtualidad –al menos este modo de virtualidad- invade la vida, su institucionalidad, pero, sobre todo, la sensibilidad.

La Habana y Miami son dos extremos entre política y arte. Ambas orillas cotejan sus angustias, sus deseos presumidos, sus performatividades y sus camuflados modales para sumirse en una vaporosa simulación plagada de empeños intempestivos. Entre Miami y la Habana muchos son los que pasan gato por libre y en los terrenos del arte mucho más.

El ir y venir de estos juegos eróticos, imitan los vaivenes de la mampara. Oxigenación intoxicada, ditirambos de un prestidigitador que emulsiona una discursividad vacía ontológicamente hablando. Las pseudo-afectividades de estos efluvios contaminan y condicionan cierto discurso visual, conceptual y político; dando paso a una teatralidad. Todo parece confluir, pero en realidad, cuando

nos alejamos –como siempre pidió Lydia Cabrera- asoma la mordaz carcajada de un arlequín monocromático. Es entonces que todo adquiere otra dimensión, todo parece fundirse en un sentido festivo y ferial donde los bordes desaparecen en una mixtura multi-mediática.

En muchos terrenos, pero sobre todo en mucho del arte que se produce en la ciudad de Miami – por no hablar ya de los dominios políticos- este escenario ha sido trepidante. Amparado en una galerización de la experiencia visual, aquellos que por derecho propio se encuentran sumidos en este tipo de gestualidad, con alarmante facilidad se mimetizan en contextos y coyunturas.

## II

Hace poco más de seis meses el Hirshhorn Museum and Sculpture Garden se abarrotó de visitantes rompiendo récords de 170,000 personas. ¿En su mayoría había un deseo por consumir arte? La obra de la artista japonesa Yayoi Kusuma y su exposición “*Infinity Mirrors*” manipulaba ese sentimiento casi irrefrenable por el *selfbi*, eso que E. Husserl llamara entidad egológica. Consciente de ello, Yayoi Kusuma construía una teatralidad que desde el arte pasaba inadvertida ante sujetos vacíos, ontológicamente hablando. Al mismo tiempo, Yayoi Kusuma colocaba –como lo han hecho ya otros- el sentido de la contemporaneidad del arte y cómo esta dialoga –si es que lo hace- con un público y un entorno.

Es cierto que lo contemporáneo en el arte varía en contextos, mercados, gustos, manejos políticos o sencillamente lo contemporáneo puede hallarse también en empecinamientos lacerantes. Lo contemporáneo no es en ningún sentido una taxonomía.

Pero ¿qué significa ser contemporáneo? Así comenzaba Martin Heidegger una indagación en arte y filosofía. ¿Qué significa ser contemporáneo en una contemporaneidad licuada y vaporosa? ¿Qué significa la contemporaneidad cuando la experiencia del vacío domina los emplazamientos simbólicos? ¿Qué significa la contemporaneidad para el arte contemporáneo? ¿Se puede ser contemporáneo desde cánones históricos?

La contemporaneidad para el arte cubano también está en la capacidad que tienen o desarrollan ciertos artistas visuales en un diálogo con una tradición del arte. Y es precisamente en esta retroproyección donde podemos encontrar su contemporaneidad. En buena lid, la contemporaneidad está también en este ejercicio arqueológico que no todos comprenden, que muy pocos entienden y que solo unos pocos practican.

Lo cierto es que arte contemporáneo amparado en su contemporaneidad, ha legitimado prácticas que poco o nada tienen que ver con la historia del arte. De este modo, cierto gesto ontológicamente vacío se hace pasar por arte. Incluso cuando sus “hacedores” desconocen olímpicamente como se han presentado ciertos fenómenos visuales desde una tradición.

Es en este escenario donde Maikel Domínguez y Lisyanet Rodríguez, con cautela, cinismo y poca inocencia, invaden los terrenos del arte en Miami. Y lo hacen desmochando un marabuzal donde suele reinar –porque decir ignominia cuando podría decir descaro- la fanfarria política travestida de ejercicio literario o estético. Difícil es abrirse paso en tales circunstancias, sobre todo, cuando reina el colorete y la performatividad. Como en todo, o en casi todo, pues es algo que no sabría definir, la verdad y lo justo se impone.

### III

Fue rememorando “De cronopios y famas” de Julio Cortázar cuando pude cotejar el ambiente en el que las obras de Lisyanet Rodríguez y Maikel Domínguez establecen lo que he querido llamar sutiles fulguraciones. Dos creadores, dos morfologías, dos visualidades confluyentes, dos ontologías gravitatorias que, redimensionando cánones clásicos, establecen un diálogo con la contemporaneidad.

La pintura como género, pero sobre todo la pintura cubana de los últimos diez años, ha resurgido de una manera inusitada. El giro pictórico en torno a cierta visualidad, ha “desplazado” a una producción que, refugiada en los “new-media”, se había erigido como garante de la contemporaneidad.

Es cierto que Lisyanet Rodríguez y Maikel Domínguez están en las antípodas, sin embargo, lo que los hace confluír es un ejercicio crítico en torno a uno de los modos canónicos de la pintura occidental. Lo cual demuestra las capacidades infinitas de un medio que se niega a ser constreñido a una forma específica. Con un dominio poco usual del dibujo y la pintura, estos dos creadores establecen una visualidad no siempre encapsulada en lo que se ha conocido como abstracción, retrato, hiperrealismo o pop-art. Más bien, valiéndose de las técnicas asociadas a estas formas seculares, producen una visualidad más cercana a lo que Cortázar llamó “cronopio”; suerte de estructura disipativa o rizomática, inasible, indefinible en toda su extensión y magnitud. No solo los contornos dan cuenta de esta fuga, la propia evanescencia en su composición, los personajes y la dramaturgia generan una dinámica donde la teatralización desborda y devora toda la superficie del lienzo. La propia fugacidad de sus personajes genera una estructura ausente –como la llamara

Umberto Eco- que no necesita ser “representada” porque estas, en su propia fantasmagoría, destruyen la causalidad aristotélica fundiéndose en lo incondicionado, principio fundacional de eso que José Lezama Lima llamara “eras imaginarias”. Suerte de historicidad extendida que se niega a ser lineal y teleológica. Por eso las figuras-personajes-composición de estos dos creadores, carecen de una forma en su sentido canónico, son “sustanci-ousias” como diría Aristóteles.

Si Maykel en su desborde cromático genera una planimetría, una suerte de cuadrícula de la experiencia en la cual hace encajar figuras que se reusan esquivamente a ser planimétricas; Lisyantet reduce su universo cromático para explorar una fisonomía que en sus mutaciones abandonan el cuerpo para fundirse en una suerte de Vishnu, diosa tutelar. En cualquiera de los casos, estos cuerpos carecen de memoria, de psique –una psique sin cuerpo como lo llamara Macedonio Fernández- una suerte de ansiedad por sumergirse y emerger de la nada. De ahí el extrañamiento que generan las figuraciones de estas dos visualidades; suerte de suspensión ontológica sumamente lacerante, cotejada en su brevedad.

Lisyantet y Maykel viven en un búnker donde el arte es la coraza contra los demonios que se aglomeran en pedestales y cornisas. Lisyantet y Maykel viven sin ventanas y una cortapisa de concreto pigmentado -con socarrona y sublime apariencia- nos hace flexionar nuestra endeble osamenta para penetrar un recinto donde muchos habitan, aunque tengamos la ilusoria sensación de que estamos solos. Sus morfologías seculares, sus altos contrastes en figuras contrastante, sus ilusorias fabulaciones, sus contrasentidos, sus apacibles guiños y ternuras esconden una siniestra sensación. El hombre está solo en el mundo, solo se tiene a sí mismo y a su capacidad creadora, esto es lo que hace su existencia. Y es precisamente esto lo que está en la búsqueda de cada uno de estos dos creadores. Lo andrógino en Lisyantet, la búsqueda del otro, el regreso al origen del cual un día partieron las parcelaciones del pensamiento y el lenguaje, la búsqueda de una identidad –que en su búsqueda- se funde con el otro que es uno mismo sin ya serlo.

En el otro extremo esta Maykel quien recrea la cuadrícula, desde la experiencia de la cuadrícula. Aunque ennoblecida con pálidos tonos, la cuadrícula del lienzo todo lo reduce a un orden secular y necrológico. Solo las intempestivas figuraciones que a ratos convierten el sobresalto en sobrenaturaleza, nos salvan de ser devorados por una linealidad nominal. Y es que Maikel impulsa a un diálogo no siempre deseado pero necesario entre el orden y el caos, entre Dr. Jekyll y Mister Hyde. Lo cierto es que su pintura crea un extrañamiento seminal donde –a intervalos- uno tiene la sensación de que algo no encaja.

Con manos prodigiosas, estos dos artistas se van abriendo sólidos pasos en una visualidad que poco tiene de cubana y sí mucho de universal. Este quizás sea un aspecto a considerar en la producción de lo más contemporáneo en pintura cubana. Muchos de los artistas de esta generación han deglutido y rumiado una comprensión de la historicidad del arte cubano con el único propósito de ponerla a un lado y seguir adelante. El sentido festivo que ofrece esta libertad sólo puede – desde un conocimiento crítico- generar obras donde la densidad extirpe cualquier empeño o indicio decorativo.

Los ámbitos expresivos en los que Lisyanet Rodríguez y Maikel Domínguez han generado una visualidad, son solo sucesivas aproximaciones, tensiones que genera el proceso creativo, como quien se sabe poseedor de un lenguaje que no expresa todo lo que dice pues la forma expresiva del lenguaje es insuficiente. Por eso Wittgenstein prefería en oportunidades guardar silencio, y José de la Luz y Caballero "callar para fundar". La contundente visualidad, la laboriosa, paradójica y exuberante narratividad relacionada a estas estructuras simbólicas, rompen ese impulso primario asociado a lo efímero para adentrarse en su “definición mejor”. Por eso, sus rastros humanos adquieren vida, no son solo trazos en un lienzo cromático.

Lisyanet Rodríguez y Maikel Domínguez no se rebajan a la simplicidad; para ellos, como para José Lezama Lima, sólo lo difícil es lo estimulante. Despojado el disimulo y el sarcástico deseo de parecer, estos dos creadores con meticulosa devoción hacen lo que mejor saben hacer. Sus obras son un reto a la indecencia e indigencia simbólica, son un frenesí en *stop motion*, son el aleteo de una paloma blanca que anuncia lo inesperado.

Maikel Domínguez y Lisyanet Rodríguez, han destapado la sopera de la cual brotan los efluvios de un banquete pantagruélico como aquellos que Doña Augusta organizaba en las páginas de *Paradiso*, afortunadamente, sólo los elegidos podrán participar en ella.

## FUERZA Y FRAGILIDAD

Cuando Jerome en “*El libro de cabecera*” Peter Greenawayen” [1996] sugiere a Nagiko que escriba de nuevo el libro, pero ahora sobre su cuerpo, asistiendo a la conformación de este como territorio o mapa, como soporte a partir del cual se expresa el amor, la venganza, el paso del tiempo y la muerte. La pintura como escritura, como ejercicio reflexivo abarca también al cuerpo, un cuerpo que se aborda desde la representación de sí mismo como auto-referencialidad.

La obsesión por el cuerpo ha llevado a la cultura occidental a la búsqueda de lo bello como estado patológico, al tiempo que la constitución yoica de una identidad corpórea, ha sido el fundamento de toda la ontología. El cuerpo como referencialidad y arquetipo, el cuerpo como lienzo, como mapa para la escritura, el cuerpo a partir del cual el tiempo se hace “visible”, y donde se expresa una sintomatología que deviene en preocupación y que devora la existencia humana.

La pintura como cualquier manifestación del arte contemporánea antepone reminiscencias, remembranzas y evocaciones inusitadas que nos sobrecogen en un instante inesperado. El arte contemporáneo ha ganado para sí la pérdida de un didactismo canónico y Andy Llanes juega con estas paradojas para sustraer de sus personajes sombríos el resentimiento que les provoca sus soledades.

Los cuerpos de Andy Llanes son hombres sin rostros o rostros sin cuerpos, desdibujados, como cabezas trocadas, como perteneciendo a otra dimensión donde se estremecen y contorsionan sobre sí mismo. Son cuerpos andróginos que se buscan en la unidad y la diferencia, son cuerpo de los cuales brota una ficción como un espacio constreñido y devorado por el tiempo.

Andy Llanes logra una síntesis visual que en su unidad expresa todos los cuerpos. El cuerpo travestido, transgredido por un deseo, la transparencia del cuerpo en su descomposición y muerte. El cuerpo como laceración, como herida profunda que rememora un sueño o una pesadilla. El cuerpo fragmentado. “El cuerpo, [...] es el súbito de la reminiscencia. El cuerpo es la permanencia de un oleaje innumerable, la forma de un recuerdo, es decir, una imagen.”<sup>1</sup> La resurrección de los cuerpos como hipertelia de la inmortalidad.

---

<sup>1</sup> José Lezama Lima. *Paradiso*. Cátedra Letras Hispánicas. Edición Eloysa Lezama Lima. p. 416.

Andy Llanes ha logrado una obra evocativa y bella en su compleja sencillez. A primera vista son cuerpos en los cuales gravita una pena, un sentimiento que en la grave contorsión de sus gestos tratan de expurgar. La reducción cromática viene a reforzar ese sentimiento concurrente. Más que una reducción cromática, Andy Llanes se propone una profundización, una exploración cuyo único propósito es subrayar el *pathos* de lo inefable. Con fuertes influencias en el impresionismo y en el foto-realismo, Andy Llanes sobreabunda con un manejo técnico que desemboca en un ejercicio de profunda seducción y erotismo. Una seducción llena de entresijos, de pequeños guiños que sobresaltan con una fuerte fragilidad.

Es curioso que Andy Llanes escogiera para sus “encuadres” una circularidad conminatoria. La circularidad en la mayoría de sus lienzos rememora el estado profundo de la perfección de las esferas en el mundo órfico, una experiencia sensorial que destruye el tiempo y da paso a una pureza moral. La circularidad infinita introduce un dinamismo más cercano a la búsqueda germinativa que a la perpetua laceración de las líneas como causalidad concluyente.

Andy Llanes rememora en su pintura la búsqueda de sí, la búsqueda del otro -lo andrógino- que está en uno mismo. Son trazos contundentes, como quien va abriéndose paso en una oscuridad gravitatoria, enfatizando los claros-oscuros, los sepias como polaridades confluyentes. A fin de cuenta nadie puede dar cuenta de los temores del hombre por el hombre engendrados, sin embargo, Andy Llanes se acerca a una indagación plagada de fragmentos volátiles.

“Ritual” [2018] es una serie exquisita, es un fino regalo a nuestros sentidos. Pero “Ritual” es también una muestra contundente del giro pictórico que ha tenido lugar en los últimos veinte años en Cuba. “Ritual” es la enfática demostración de que se puede hacer desde un soporte que tiene más de dos mil años de tradición. “Ritual” es una serie que recorre el inagotable misterio de lo humano, en sus intercepciones y bifurcaciones. Andy Llanes es un eslabón fundamental en esa andada de nuevos pintores cubanos que, desde su contemporaneidad, han logrado un justo reconocimiento gracias a una visualidad que dialoga con lo más internacional del arte contemporáneo. Como un laborioso artesano, Andy Llanes atiza sus pinceles para en un ejercicio de finalidad desconocida, anticipar el cosmos creacional.

“Cada palabra que quiero escribir me aleja un poco más de lo que yo quisiera expresar (...)”

“Alexis o el tratado del inútil combate”  
Marguerite Yourcenar

## HUMBERTO CASTRO O LA FECUNDA TRAVESÍA DE UN VIAJE ORIGINARIO

Así comenzaba Marguerite Yourcenar su texto “Alexis o el tratado del inútil combate” de (1927) Así quiero comenzar también esta reseña de la exposición de Humberto Castro que aconteció en *The Patricia & Phillip Frost Art Museum, Florida International University (FIU)*. No hay manera de abarcar -por muchas palabras que usemos- la dimensión imaginal y expresiva que se condensa en *Tracing Antilles*. Pueden parecer palabras muy afirmativas, pero para quienes tuvieron la experiencia de esta mega-exposición, su espíritu abarcador es uno de sus elementos más notorios.

Con una cuidada curaduría y una excelente museografía *Tracing Antilles* abarca diversos medios expresivos, lo cual enfatiza la versatilidad y el dominio técnico de Humberto Castro. Un dominio que se expresa en posibilidades imaginales que se traviste y expanden en morfologías. Según Ana Estrada, curadora de la muestra, *Tracing Antilles* investiga la evolución y complejidad cultural de las Antillas al tiempo que conmemora los 500 años de la llegada de Ponce de León a la Florida. Sin embargo, si nos quedamos en este plano -cosa que hace el catálogo- perdemos de vista elementos que han sido y son fundamentales en el discurso visual de Humberto Castro durante todos estos años.

Con una fuerte vocación indagatoria, *Tracing Antilles* se inmiscuye -con esa misma curiosidad con la que un niño de-construye un artefacto mecánico cuyo objetivo lúdico nunca fue cumplido- en zonas culturales, religiosas, sociales, históricas, arqueológicas y vivenciales. Zonas que crean un anagrama que condensa una noción de movimiento y que se expresa en esa idea de transitar por las Antillas.

Y no puede ser otra sino la idea de la in-permanencia, de la ingravidez que expresada en el transitar, hilvana toda la dramaturgia en esta exhibición. El viaje como símbolo, la travesía como espacio de construcción del sujeto, la migración como acto endémico, como actitud endógena. Un viaje que no está condicionado por la flecha del tiempo. Un viaje perpetuo. Un viaje que a diferencia del “viajero inmóvil” carga consigo toda la memoria del tiempo, como queriendo horadar la tierra con sus experiencias y ensoñaciones.

Pero el viaje también es un regreso a la semilla, donde todas las cosas vuelven a ser, donde todo recobra la magnitud espectral como ese cuerpo velado de Don Marcial, Marqués de Capellanías,

que, por arte de algún oscuro secreto, escapa de las manos de Oyá recobrando la vida. Un viaje como nueva secularidad, una travesía engendrada en la melancolía y el abandono.

Las obras que aquí se agrupan cautivan por su «fuerza centrípeta», el hombre es el *centrum*, porque es el origen de los significados, las territorialidades, así como la experiencia de un sujeto que peregrina desde su insularidad. Una experiencia que se dignifica desde la dinámica y los procesos culturales pero que condiciona al sujeto -figura recurrente en toda la obra de Humberto Castro- a un ardid simbólico y ontológico. Pero, como también transitar es un ejercicio genealógico, la balsa que es la isla, construye desde esta tradición los significados que nos acompañan. La balsa, la isla, el sujeto a-islado que tanto me recuerda la novela “Tuyo es el reino” de Abilio Estévez, son elementos que afloran en varias de las piezas que conforman esta muestra. Juego simbólico y suerte de analogía y heteronomía entre el viaje del sujeto migrante y el acto alumbratorio del parto, viajes, al fin y al cabo.

Con tonos magros, Humberto construye una visualidad con blancos, sepías y turquesas, para concentrar la fuerza dramática de las obras. Paralelamente, la tridimensionalidad invade la muestra toda. En algunos casos, son obras en “pequeño formato” que capturan la atención por su densidad. Todas en bronce y con un cuidado casi milimétrico, no podrá decirse nunca que Humberto Castro trata de solucionar un dilema pictórico en otro medio. Y digo esto con todo propósito, pues en el arte cubano contemporáneo es práctica usual esta “experimentación” cuando en realidad lo que subyace no es más que la transposición de una visualidad desarrollada usualmente desde lo pictórico a otro medio expresivo, acción que pretende una “contemporaneidad” de un discurso visual.

Pero volvamos a lo fundamental. Lo escultórico aquí muestra una autonomía como obra, logrando reforzar la búsqueda antropológica que sin dudas es el hilo conductor de esta exhibición. Destacan en esta selección obras como *The Hunter* (2012) y *Metamorphosis* (2012) por su fuerza expresiva y visceral. Humberto Castro con estas dos obras encapsula e ironiza una tradición iconoclasta, generando un contrasentido histórico que viene a reforzar en esta imantación una “destrucción de todas las representaciones” hegemónicas.

Lo abarcador de esta exhibición enfatiza ángulos visuales y conceptuales de una diversidad no siempre comprendida. En algunos casos, se “desvirtúan” el sentido de la exposición como discurso visual. Son excelentes obras, solo que, por su fuerza, deberían ser una muestra en sí misma. Por ejemplo, las obras que se agrupan bajo lo fotográfico son con perfecto derecho una muestra independiente, una vez que gozan de una “autonomía” y fuerza curatorial que no es

suficientemente explotada ni explorada en esta conjunción. Me estoy refiriendo concretamente a la serie Haití y Cuba, aunque por supuesto en ellas hay un sentido de recursividad que es visible desde la propia idea de la insularidad y la inmigración.

Sin embargo, creo que unas series como estas no se potencian -a mi juicio- lo suficiente, pero es una cuestión más de tipo curatorial y museográfica. Y aludo a ello pues son obras con una fuerza visual que no solo hablan del dominio técnico de un medio sino también de la curiosidad analítica de quien hace el encuadre. La serie Haití/Cuba viene a subrayar los altos contrastes en estas territorialidades. Al mismo tiempo, construye un puente visual y conceptual entre dos pueblos, dos islas, dos “balsas de piedra”, donde, de cierta manera, se establecen un antes y un después y donde el deterioro es el elemento de comunidad, el elemento que nos constituye, las razones por las cuales somos. Vale destacar en Haití/Cuba obras dentro de la serie *Archival Pigment on Cotton Rag Paper* - todas cortesías del artista- como “*Ritual in the cemetery of Port-au Prince*” (2012) que rememora, al menos para mí, aquellas estilizadas piezas de bronce, y “*Haiti Lizard*” (2012), cuyo valor pictórico es francamente bello, capturando con una serenidad inusitada todo el valor de una tradición que se hilvana desde planos que se entrecruzan.

Al mismo tiempo, Humberto Castro es un artista que se mueve en las antípodas del pensamiento. Lo contradictorio y lo paradójico, lo cautiva, logrando a partir de esa condición fundante, establecer -como el caracol que va segregando su enzima que lo protege en una espiral infinita- una visualidad muy cercana al silencio de los taoístas. Contrapunteo y fuga son elementos esenciales en su obra, condicionado en sus trazos.

Para finalizar, quiero referirme a dos obras que, dentro de la exposición, pero sobre todo dentro de su semántica, adquieren carácter icónico. “*Tracing Antilles*” (2013) y “*Escape*” (2013) son obras conmovedoras, “mínimal” en su puesta en escena, una vez que acentúan y condensan la naturaleza de una búsqueda que se expresa como interludio. Humberto Castro desarrolla una tensión y tentación que supone el reto a lo desconocido. “*Tracing Antilles*” (2013) por ejemplo, crea -al menos crea para mí- un efecto de circularidad y de ensoñación que se desborda, pero que al mismo tiempo refuerza una identidad como ubicuidad, como deseo.

“La balsa-isla”, el mar que nos rodea y que nos limita, se convierte en recurso narrativo y conceptual; recurso que ontologiza el suceso instalativo y refuerza una semántica donde los objetos devienen segunda naturaleza; donde la imagen señala un hecho indudablemente cierto. “*Tracing Antilles*” es una travesía, un viaje al interior de nosotros mismos para encontrar en el ritual de la avidez, nuestros propios desdoblamientos. Todo este esfuerzo por condensar visualmente una

idea, habla de la delicadeza y alucinante cualidad de Humberto Castro. Una obra como “Escape” que, desde su título hasta su conjugación simbólica, ironiza sobre la paradójica y efímera condición de nuestra existencia. “Escape” no solo inaugura la exposición sino también pauta con cierta melancolía el sentido laudatorio, pero también convaliente de quienes han decidido permanecer en estos parajes inhóspitos.

Comencé esta reseña aludiendo a la insuficiencia de las palabras, es cierto, pero también es cierto que “(...) escribir es una elección perpetua entre mil expresiones de las que ninguna me satisface y, sobre todo, no me satisface sin las demás”<sup>2</sup>. Descubrir, como quien juega, no la simulación de la memoria sino la memoria como valor simbólico transfigurado en el reino de lo real y lo siempre valedero, es uno de los valores de “*Tracing Antillas*”. Humberto Castro -cómo negarlo- ha logrado que esta sea una de esas exposiciones fundamentales que hilvanará conversaciones futuras.

---

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Alexis o el tratado del inútil combate*, Punto de Lectura. Barcelona, España (1927). p. 13.

## SERES EN SUSPENSIÓN

Para Roland Barthes “En el orden del saber, para que las cosas sean lo que ellas son, lo que ellas han sido...” han de ser establecidas desde y en el lenguaje. Incluso R. Barthes llegó a afirmar que no eran los hombres los que hablaban sino el lenguaje el que hablaba a través de ellos. El carácter “a-apriorístico” de esta consideración puede conducirnos al menos por tres caminos: la distracción lingüística, el solipsismo y finalmente, los artificios retóricos. Sin embargo, en el campo del arte, el manejo lingüístico establecido desde estructuras simbólicas destierra o debe al menos desterrar cualquier bizantinismo estéril, tan abundante en una sociedad poli-saturada de imágenes ontológicamente vacías.

Lo anterior no es nada más que un pretexto para pensar la obra del pintor cubano Jorge Santos Marcos (La Habana, 1973) a quien descubrí sin intención previa.

Jorge Santos Marcos trabaja con imágenes no previsibles que, por tal, no son *cliché* en su morfología. Sus seres participan de una ingravidez, ausente de reinos, de morada precisa, transados por la mordaza del silenciamiento. Su obra es un ejercicio de percepción corporal, monólogo sesgado por el vértigo aquilatado que hace mella y deja una herida. Sinuosa es toda la animadversión, la intimidación de ese trazo que es la cuerda del ahorcado en la arqueología del mutismo. Exilio, inxilio, ostracismo perturbador, maquillado en su soledad con una carcajada iridiscente.

Hay en toda la figuración de Jorge Santos Marcos un mundo que esconde otros mundos, antípodos de la sobre-naturaleza, sublimes y transitorios como la propia existencia del tiempo. Sus figuras parecen Ménades<sup>3</sup> traídos del inframundo, donde gozosos reviven el espíritu orgiástico de la memoria, como los “muertos -que en la casa de Mahomed- ríen con nobleza”.

La sensación de vacío, levedad e ingravidez adquiere en el contraste pictórico una fuerza que reproduce los lúgubres espacios del silencio. Son seres suspendidos, desprovistos de una finalidad concluyente. Los tonos flácidos, compulsan el escalofrío que rememora la muerte en tanto sistema

---

<sup>3</sup> Ménades: espíritus orgiásticos, seguidores de Dionisio. Se agrupan con silenos y sátiros coronados de hojas de vid mientras hacen sonar el crótalo. En su éxtasis místico adquieren una fuerza enorme.

desprovisto de complicidades. La línea fangosa que sutura sus bocas niega todo diálogo, rompe el vidrio donde se evaporan las últimas gotas que dan cuenta del deseo.

La composición de sus lienzos me recuerda mucho el teatro medieval, cuando los personajes de una obra aparecen disgregados en la propia dramaturgia, como si el sentido de lo interruptus lograra calibrar el punto errante donde se coteja lo argumental.

El carácter iconoclasta de sus actantes coloca el magnetismo del retrato y su tradición en el centro de su indagación pictórica. Jorge Santos dialoga con esta secularidad no en un sentido auto-télico, como queriendo validar el “brumoso rostro de Galeb” sino con todo lo que esta tradición dejó fuera y condenó al sombrío destino de lo que Borges llamará “el imposible espacio del reflejo”. Su iconografía destila una amarga pesadumbre, como quien sostiene en su conciencia una culpa, un dolor profundo, como quien sabe que el retorno no le ha sido asegurado y la vida eterna es una ilusión transitoria.

Aunque no lo parezca, toda la indagación antropológica en la obra de Jorge Santos Marcos “esconde” una profunda religiosidad, rictus de emoción sagrada que ioniza el ya evanescente sentido de la lujuria para dar paso a un hieratismo sacramental que lo impregna todo.

Los vidriosos ojos de sus personajes añaden un conmovedor detalle a su figuración. Inadvertido pasa todo en una mirada infinita, doblegada por el misterio alucinante de una hoja de yagruma. Ensismismados cargan con una existencia de por sí plagadas ya de fantasmas. ¿Qué temores abriga Jorge Santos Marcos para construir una figuración tan lacerante, tan llena de súbitas palpitaciones?

Al mismo tiempo, el diestro dominio de una técnica genera una ensoñación que se calibra en un paralelismo asimétrico como si de una disgregación se tratase. No hay un centro gravitatorio en la pintura de Jorge Santos Marcos, en todo caso hay fuerzas y tensiones que generan un contrapunteo desde cada uno de sus elementos.

Su pintura desde las más recientes hasta las más consagradas ha logrado hilvanar una consistencia que destierra cualquier atisbo de formalismo, cualquier hallazgo vano. En un terreno sobresaturado por un “arte-político” Jorge Santos Marcos apuesta por una indagación genealógica, por una búsqueda que se radicaliza no solo en su visualidad sino también en su exploración cromática.

Y es que no se puede ser escrupuloso en términos de arte y Jorge Santos Marcos lo ha venido demostrando con su trabajo. Nada lo detiene, su obra crece en el ambiente fermentado de su taller y a punta de espátula y paleta le va dando vida a un enjambre de alucinaciones, de espectros, de

seres en suspensión que, para llegar a ser lo que una vez fueron, han de ser rememorados desde el lenguaje y la imagen, para quizás así, algún día logren disipar la contagiosa agonía de su existencia.

¿Qué ancestros hablan en mí? No puedo vivir al mismo tiempo en mi cabeza y en mi cuerpo. Esa es la razón por la que no puedo ser solo una persona. Puedo sentir en mí una infinidad de cosas simultáneamente. El verdadero mal de nuestro tiempo es que ya no quedan grandes maestros.

Erland Josephson [monólogo final]  
Nostalgia, 1983  
Andrei Tarkovski

## ESBOZOS DE LA NOSTALGIA

Como Erland Josephson, Lázaro Ramón Falcón atiza su fuego y arde con lentitud ineludible ante la ausencia de grandes maestros. ¿Qué queda después de la negación? ¿Qué queda después del pensamiento crítico? ¿Dónde asirnos? ¿Hay donde asirse?

Conocí del trabajo de Lázaro Ramón Falcón por eso que José Lezama Lima llamaba el azar concurrente. En ese instante atiné en su obra una codificación y somatización de la experiencia retroprogresiva, esa que Nietzsche llamó el eterno retorno.

La obra pictórica de Falcón rememora en mí una suerte de exploración rupestre hacia el interior de una individualidad extraviada. Altamira vocifera sus rastros simbólicos en los gestos de Falcón, atisbos anticipados de una conciencia pre-lingüística.

A diferencia de cierta pintura cubana, Lázaro Ramón Falcón esquiva todo manierismo pictórico anclado en una tradición y secularidad, una vez que reusa toda morfología conciliadora y canónica.

Falcón no puede, por más que lo intente -como Narciso- articular la contemplación de sí mismo, como otros que se mofan en la neblina de su detritus-obra abofada de legado. La obra de Falcón es una mancha en la estabilidad simbólica de los otros, cortapisa al mundo ordenado de la física y la geometrización de la experiencia. Su irreverencia “niega” toda referencialidad y tradición. Lo fálico -por ejemplo- es un elemento argumental, y lo es desde la violencia que insinúa, hasta la mórbida alucinación del placer, un placer que se desdibuja en el rostro transado de hedonismo teleológico. La experiencia fálica en Falcón anticipa y rememora el falo-centrismo occidental, contrapunteo que hace evidente el atisbo primario de la conciencia, esa misma que nos segrega de lo animal. Lázaro Ramón Falcón obliga -con su trazo sublimado por el vértigo- a la sorpresa en sus “enlaces visuales”, esbozo de un giro narrativo donde el tiempo se desvanece pues ha sido anulado. Rastrear esta fuerza que corporiza imágenes, es un ejercicio libérrimo de saber, razón genealógica que refuerza un mundo caótico con ontológicas consecuencias.

La nostalgia que destila la obra de Lázaro Ramón Falcón puede conducirnos a una reflexión sobre la unidad primordial donde no existían distinción entre pensamiento y lenguaje, donde las cosas no tenían que ser nombradas para ser llamadas. La angustia patológica de esta “búsqueda” del

tiempo perdido induce a una sensación herrumbrosa donde Falcón ofrece su cuello como San Dionisio de Paris que, decapitado, besaba su cabeza. Es cierto que Lázaro Ramón Falcón busca algo que no persigue, también es cierto que la plenitud inquietante y anodina de su obra pictórica -pintura espesa- subraya el acertijo que da paso a una visualidad cargada de un sofocante misterio.

Si la intensidad de los tonos rememora la fuerza de lo sanguíneo, los planos “neutros” refuerzan la voluntad expresionista de un creador que, tironeando los hilos de una voluntad, ha generado una ínsula espacial desconcertante en su morfología. Falcón ironiza la línea llevándola al extremo de una causalidad pocas veces teleológica.

Aunque el volumen de su obra pictórica está a buen recaudo en España, sus dibujos en pequeño formato son como los “Caprichos” de Goya y los “Entremeses” de Cervantes, pequeñas joyas que se consumen como a la cultura etrusca, a intervalos de silencio.

Al mismo tiempo, la obra de Falcón nos coloca de plano ante el acertijo del significado. Colin McGinn, quien ha abordado los vínculos del expresionismo, pero sobre todo del expresionismo abstracto y las teorías de los significados<sup>4</sup> reconoce que la búsqueda del significante es en última instancia una decisión humana. Sin embargo, para McGinn en la semántica de cualquier lenguaje, hay un tono inherente, que va más allá de cualquier significado. Si esta búsqueda es una decisión humana, no hay razón para creer que el lenguaje contemporáneo en el arte, o cualquier lenguaje no tenga implícito sus propios códigos, establecidos en el tono del significado. Es precisamente en esta intercepción donde entra la capacidad de análisis e inferencia de quien participa en la construcción semiológica de la obra. Este es quizás el valor más influyente del arte contemporáneo y por extensión, de la obra de Lázaro Ramón Falcón.

Entre estos impulsos -imagino- transcurre una obra que esboza la nostalgia de un tiempo perdido. Su búsqueda gregaria exhuma la osamenta enmohecida y olvidada para dar paso al impulso “primario” de la consciencia. Como Erland Josephson, Lázaro Ramón Falcón lanza al mundo sus exigencias para con el cinismo de quien se sabe sabio, absorber la perplejidad del otro -quien-descolocado, arde ante sus pies.

---

<sup>4</sup> C McGinn, *Deciding to mean*, p. 99 *Philosophical Provocation*, The MIT Press 2017.

## COLECCIÓN INFINITA DE SILENCIOS

Emulsionado, como convocando conjuros milenarios u oscuras evocaciones, las figuraciones que se adueñan de estos lienzos están más cerca de lo fantasmagórico que a una posibilidad versificadora. Poseídas por un silencio evocativo, por una colección infinita de silencios que al decir de Lezama Lima es un agolpamiento de la sangre, sobresalto compulsivo, hermético viaje a un inframundo sobre-colmado de transparencias indescifrables.

Yuniel Delgado Castillo construye una figuración ausente de rostros, suerte de manierismo invertido en una secularidad asqueada de trazos relamidos y en HD. Lo desconcertante de su obra radica en el poder expresivo de sus actantes, ausentes de trascendencia. Es cierto que su trabajo nos puede conducir a una reflexión comparativa sobre el arte, sin embargo, se hace irrelevante diluirse entre asunciones o negaciones sobre la conformación de la obra. Lo verdaderamente importante es la fuerza expresiva de la imagen, la peculiar manera en que la composición guarda el equilibrio en el silencio; la manera en la que el rostro de piedra guarda para sí la configuración momentánea en la ensoñación. Basta ya de buscar el fundamento analítico del arte contemporáneo y detengámoslo en la fuerza telúrica que ha sido agazapada en un bastidor. Como tauomaquias en revival, reminiscencia de una agónica pesadilla, estos espectros colonizan una manera expresiva como si Némesis invocara en ellos un oscuro propósito que asecha en la hibernación negada en el tiempo, o signada por una fatalidad que no es nada más que la argumentación de los solipsistas. El carácter mórbido de una figuración acompasado por un ritmo, muchas veces asociados a las ondulaciones producidas por las excesivas curvaturas, denotan una reminiscencia expresionista pocas veces usual en la pintura cubana.

Como transadas por un sufrimiento, por una agonía impredecible, la figuración de Yuniel Delgado Castillo ejercita la mano del calígrafo como pocos hoy lo hacen. Sus trazos abren una herida, desgarran la superficie que se abriga en la germinación, sangran para lograr la curación. Gruesos “filigranas” componen una voracidad que abre un abismo oscuro y secular. Asomarse, sumergirse, nos coloca en un filoso y estremecedor declive de nuestra condición para asistir a una profundidad previsible, alejada del mimado espejo que nos devuelve la imagen de Narciso. Así de extraviado me sentí cuando una tarde de verano hipostasiado de otoño, visité su estudio.

La atmosfera de su obra transita o transpira pasajes asociados a lo onírico, son una narración ficcional. Son cortes cinematográficos, apariciones, reminiscencias o en el peor de los casos, premoniciones más cercanas a la sensibilidad de Rasero en el “Sueño de la razón”. Todo es

vertiginoso, aunque tengamos la sensación de que el ritmo esculpido en el tiempo de Tarkovsky lo ralentice. Destellos que como iluminan, ciegan. Pasajes inconexos que sentencian en su fuga un axioma oracular.

La densidad temática y figurativa así como la búsqueda de lo irreconocible que habita en el misterio, en las profundidades azules tornadas en negro de Mallarme o encarnadas en la ciudad de los tísicos de A. Valdelomar; hace de la obra de Delgado Castillo un compendio de escalofriantes evocaciones. Como quien asiste a un museo de la desfiguración o a los caprichos del sordo de las pinturas negras. Un silencio profundo se apodera de la figuración, no hay margen de diálogo en una pesadilla. En el mundo de Hipnis la memoria reproduce la sensación de desasosiego que regujitada, escupe con toxicidad malsana sus enclenques “personales”. El grito se reduce al silencio, a un gemido escalofriante que conduce a otro silencio como agonía que se consume y se extiende por todo un cuerpo, un cuerpo poblado de escaras verde-azules; evocación de una juventud extinta. Como la mano huesuda y alunada que te sostiene y pulsa su fuerza muscular, hálito que se extingue lentamente como única señal de vida. Indescifrables, como la muerte son estos seres en los cuales un día nos convertiremos.

La fuerza de esta obra radica en lo estremecedor de su composición y ritmo plagado de un movimiento intestinal que evapora cualquier vestigio de alegría. Su obra pictórica es una antología de los sufrimientos y los desvelos. La fuerza expresiva de la misma no puede ser suficientemente condensada ni cotejada en una sentencia analítica. Hoy más que nunca lo contemporáneo en el arte pasa necesariamente por un cuerpo referencial que da paso a la experiencia estética. Sin este, estaríamos como una vaca ante una orquesta.

Como en todo, la obra Yuniel Delgado Castillo también es una búsqueda de lo humano, de lo que hemos sido, de lo que hemos pretendido ser y en lo que nos hemos convertido. Suerte de Bestiario Cortazariano accesible solo desde una narratividad de ficción. Los desgarramientos y a-cromatismos de su pintura no son otra más que sus propias laceraciones, sus angustias llevadas a un lienzo. Suerte de vademécum de prodigiosas concurrencias. Infierno de Dante, Paradiso de Lezama. Dos universos, una vitalidad plagada por la sonrisilla de la socarronería y expresada en la fragilidad de nuestra condición.

Lo vertiginoso en lo más contemporáneo en pintura cubana está colocando cierta universalidad temática en la indagación morfológica y conceptual, así como una manera nueva de construir desde la imaginación. Quizás sea este un indicio de un cambio definitivo hacia una nueva sensibilidad y por demás, hacia una nueva inteligibilidad y su necesaria narratividad. La obra de Yuniel Delgado

Castillo es impresionante no solo porque está ausente de una normatividad arrogante y recurrente; sino porque la sensibilidad engendrada desde la memoria, coloca a este creador ante el acertijo de una voluntad aun no surcada. Desgranar las hebras de la agonía, resarcir la memoria en sus pasajes truncos e indescifrables es sin lugar a duda un ejercicio necesario por arqueológico para toda la cultura cubana, de esta manera, espero definitiva podremos superar los fantasmas que agazapados aun asechan para ausentes de remordimientos, asestar un golpe demoledor que les permita re-encarnarse en una nueva secularidad omnipresente y maquillada de futuro.

## DE LA CAVERNA A LAS MENINAS: LA REPRESENTACIÓN COMO DESEO EN LA OBRA DE SANDRA & EMMANUEL

### I

Con Platón y su mundo eidético y con Aristóteles y su universo sustancioso comienza nuestro entendimiento y los malentendidos en la cultura occidental. Incluso más, Parménides es uno de esos responsables primordiales -siempre hay más de uno- una vez que establece un entendimiento como Doxa y como Episteme. Pero hay que decir también que este margen que va desde la Caverna hasta el Fronesis<sup>5</sup> ha sido la base de lo que Roger Shattuck ha llamado “forbidden knowledge”<sup>6</sup>

Tampoco es casual que Michael Foucault comience su tratado sobre la arqueología del saber<sup>7</sup> con un análisis detallado del cuadro “Las Menina” de Diego Velázquez; suerte de umbral donde confluyen “dos visibilidades incompatibles” como el mismo lo definiera.

El problema de la representación - ¿qué se representa cuando se representa? - ha sido la base fundacional de todo el pensamiento occidental en tanto *Syllogism, Induction & Enthymene*<sup>8</sup>, pero incluso más, lo ha sido también, en cuanto locura -*madness*- e imaginación. Gombrich, en “Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation”, disuelve la argumentación del mito del “ojo inocente, la idea de que el artista mira al mundo y transcribe lo que ve lo mejor que puede”. Este argumento se venía anticipando en “Meditations on a Hobby Horse” suerte de investigación de los fundamentos biológicos de la representación. Insisto en todo ello una vez que, a nivel conceptual y visual, el problema de la representación sigue siendo un elemento fuerte dentro de la producción de imágenes. Como bien afirma Gombrich, la representación no era, como se suponía una imitación de la apariencia visual, sino un sustituto de algo que uno deseaba. De este modo, los límites del lenguaje -cualquiera que estos sean- son los límites de la representación.

Al problema de la representación se le suma el hecho que hoy se suele hablar mucho de la producción de imágenes en el arte contemporáneo, pero poco se habla del ritmo a partir del cual

---

<sup>5</sup> Distinción y delimitación en el mundo de las ciencias en Aristóteles.

<sup>6</sup> Roger Shattuck, *Forbidden knowledge: from Prometheus to pornography*, A Harvest Book, 1997.

<sup>7</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas: arqueología del saber* Siglo XXI, 2010.

<sup>8</sup> Michel Foucault, *Madness and Civilization: a history of insanity in the age of the reason* Vintage Book, 1988 p. 95.

estas imágenes se producen. El ritmo, en ese caso es un elemento fundamental porque va a marcar la distinción entre creación, programación y reiteración en la conformación de la imagen. Un problema completamente ajeno a toda la teorización en torno a la representación. Algo que Joan Fontcuberta ha llamado “nuevo orden visual”<sup>9</sup>

## II

David Salle en “Houdini with a Brush” afirma: “A good painting focuses our attention in a matter of seconds—what is sometimes called wall power—and it also holds our gaze over time. It repays prolonged looking. A good painting appeals to both the eye and the mind, the one refreshing the other. There is no one thing or set of things that a painting must do. A good painting can look like anything at all, or like nothing we’ve seen before.”<sup>10</sup> Cuando -café en mano- terminé de leer este texto, supe que en su argumentación estaba todo lo que necesitaría para pensar la obra de Sandra & Emmanuel.

La obra de Sandra y Emmanuel es una suerte de simbiosis entre un hiperrealismo demodé -muchas veces mejor resuelto desde la fotografía- y un esfuerzo “lúdico” desde la representación. La operatividad simbólica producto de esta relación, coloca la obra de estos artistas en una ubicuidad poética que se hace complementaria en una aparente oposición. Eros y Tánatos, el orden y el caos, doxa y episteme, verso y reverso, la sonoridad y el silencio de los taoístas. Esta ubicuidad transparentada en la obra de Sandra y Emmanuel, es una “rémora” de un romanticismo post-revolucionario, que lejos de ser un elemento inmaterial que entorpece la acción, lo potencia, una vez que coloca en el centro la figura humana ausente de cualquier ideología política; el hombre tal cual, con sus debilidades y deseos. Los sujetos pictóricos en su obra son ellos mismo a medio camino en la representación; tratando de hallarse, en una dimensión existencial.

La fuerza poética de sus imágenes no solo radica en la composición hiperrealista, sino en el balance que supone un velo -como el de Maya- y que cubre toda la superficie del lienzo, disipando a intervalos la composición; superposición de realidades, una estática y otra dinámica que en su propia versatilidad va componiendo una figuración. Como en los cuadros de Escher, que no se tiene claro qué mano pinta la mano; en la obra de Sandra & Emmanuel, una ubicuidad encantadora establece una visualidad recursiva y complementaria.

Con una sólida formación pictórica, Sandra y Emmanuel colocan -como los clásicos- una indagación en torno a la figura humana. No solo es evidente el sentido ontológico en su

---

<sup>9</sup> Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes- rística: Notas sobre la postfotografía*, Galaxia Gutenberg, 2016.

<sup>10</sup> David Salle, *Houdini with a Brush*, *The New York Review of Books* MAY 9, 2019 • VOLUME 66, NUMBER 8.

producción, sino que también es evidente la fuerte vocación autobiográfica en cuanto visualidad refractaria una vez que, en la búsqueda simbólica, tratan de encontrar aquello que -extraviado- fuera el elemento organizacional de su existencia.

La indagación por la figura humana, da fuerza y carácter antropológico y psicológico a la producción de estos jóvenes creadores. Este carácter no es una “mera” referencialidad, sino que viene a refuerza aquello que Geertz & Clifford en “Antropología postmoderna” llamara “giro poético”<sup>11</sup>

La indagación por la figura humana conduce a Sandra & Emmanuel a un desmontaje de una hegemonía visual. El “desmantelamiento” del hieratismo iconográfico en su obra es resuelto con la introducción de planos que se yuxtaponen, creando la fascinante ilusión del movimiento. Planos paralelos que se complementan para establecer una visualidad. La naturaleza figurativa de estas obras rompe la cuadriculación de la experiencia -base de toda la teoría representacionista- e introduce desde lo pictórico ya no el signo de la representación sino la posibilidad infinita de indagar en la naturaleza de la percepción, de ahí la fuerza de lo sensorial en su pintura.

Una profunda melancolía aglutina su obra. Agazapados en la belleza de sus personajes -heterónimos de sí mismo- se cobija un profundo desasosiego, como si estuvieran a la expectativa, como si algo por-venir cobrara una dimensión amenazante, expresado en el susurro de una confesión. Sin remordimientos, Sandra & Emmanuel recopilan desde una consistente vocación simbólica, una pulsión existencial. Perplejos nos miran como interrogándonos por el sentido de la existencia; descubriéndonos maniatados y absorbiendo desconcertados las sombras que se proyectan en los muros de una Caverna.

---

<sup>11</sup> “Tyler cree que la antropología en el mundo de la postmodernidad está tomando un giro poético (...) un interés creciente hacia la poética, las formas del discurso y la retórica. Esta antropología sería relativista, pero en un nuevo sentido: niega que el discurso de una tradición cultural pueda abarcar el discurso de otra tradición cultural”.

## EPIGRAMAS DE SANGRE

Cuanta fascinación hubiese sentido Marguerite Yourcenar al descubrir que todo el esfuerzo condensado en *Opus Nigrum* no ha quedado constreñido a las páginas de este libro. Y ello es razonable, una vez que la vocación de alquimista transgresor, queda horadada por el redescubrimiento y re-significación de uno de sus elementos fundantes.

La sangre ha estado asociada a muy diversos procesos y significaciones en el pensamiento continental europeo y en la cultura occidental. La sangre no solo está inscrita en los procesos generadores de la vida, sino también en los procesos de descomposición que la muerte propicia. La sangre delata la pérdida de la virginidad en la mujer. La sangre como ofrenda de sacrificio en algunas de las culturas indo-americanas y afrocubanas. El vino transfigurado en sangre en el ritual católico, el cáliz que resguarda el vino, símbolo de la sangre de Cristo. La sangre como *delicatessen* que persigue a la saciedad Nosferartus, en su afán de perpetuar su “vida” en la muerte. Ironía de la vida. La sangre como identidad, como código que registra la pertenencia a un grupo u otro. La sangre como densidad en el suicidio. La sangre en las manos de los asesinos, aun cuando en sus manos no sea perceptible la sangre. La sangre como ingrediente en el festín de los resguardos. La sangre que en su torrente inunda los recintos de tortura. La sangre que sella un pacto, la sangre derramada por causas innumbrables. Los duelos a primera sangre. La sangre que brota en el alumbramiento como quien, solo con sangre, puede dar cuenta de este acto mayéutico. O sencillamente, la sangre que cura el asma de Cemí una vez que este, “orina un agua anaranjada, sanguinolenta casi, donde parecía que flotasen escamas”.

La sangre, una y otra vez, pero nunca la sangre asociada a los misterios del revelado, a la química que hace aflorar las imágenes fantasmales que habitan el papel fotográfico. Y es que quizás Reinaldo Echemendia Cid sea una suerte de hechicero griego o alquimista adorador de deidades primigenias. Nadie sabe si en estos andares cultive para sí, la flor moly que con sangre del gigante Pícolo, ayudó a Odiseo a vencer a Circe. No podemos asegurar si su encierro fotográfico, no sea más que un pretexto para descender al Hades y retornar a la luz cargando consigo tantas campanas enmudecidas por la inmovilidad y la desidia.

Avistando el desasosiego que inunda el mundo con la imagen digital, Reinaldo, regresa en un empeinado ejercicio de genuflexión a los procedimientos primordiales, no para reproducirlos, no para ennoblecerse como el felino que nos asedia en el ímpetu de la ternura, sino para repensarlos. Aquí yace su agudezas conceptual y formal. El diálogo con una tradición fotográfica subvierte la discursividad y causalidad que, al decir de José Lezama Lima “se vuelve monótona y empobrecida”.

El socorrido argumento entorno a lo “post-fotográfico” suscitado por la imagen digital, ha recuperado -paradójicamente- géneros que padecían “enmohecidos”. Esa es una de las razones por las cuales, pensar lo fotográfico constituye un ejercicio que pretende descubrir una estructura inaparente detrás de lo visible. La “aparente” inmovilidad de sus objetos, opera una violencia simbólica inusitada.

“*Feromonas*” es una serie que discursa sobre la ideología como fenómeno humano en tanto sus formas se expresan e inciden en la configuración del sujeto. Feromonas, parte de realizar un censo fotográfico de todas las campanas que actualmente son tañidas en la isla de Cuba. El registro no establece distinciones entre los emplazamientos de éstas o los principios a los que responden; las fotografías se limitan a mostrar las campanas tal y como aparecen en sus sitios. La serie propone una suerte de inversión en términos de procedimiento. Luego de ser revelados los negativos y positivados, las imágenes son sometidas a un proceso experimental donde se produce un cambio «sustancial». Del tradicional viraje fotográfico, donde se sustituyen óxidos metálicos por otros a través de químicos elaborados industrialmente para este fin (óxido de plata contenido en la emulsión de papel por medio de un blanqueador), la copia es sumergida en sangre durante aproximadamente 24 horas. Finalizado este periodo, la copia es extraída y sometida a varios ciclos de lavado y secado. El resultado consiste en la re-aparición de una nueva imagen, pero esta vez a través de la absorción del hierro contenido en la sangre.

La ritualidad de este procedimiento conecta con la sabiduría ancestral una vez que: la sangre crea sangre, dando como resultado una alarmante imagen que, desde la inmovilidad de la campana, hace un llamado de alerta sobre la violencia como fenómeno social.

Al mismo tiempo la serie fotográfica “*Estela*” [2012] es también un ritual, una suerte de exorcismo que ha acompañado un proceso de maduración. Indagando en los estados de transfiguración de lo humano, ya sea a partir de las relaciones con determinadas estructuras de poder, así como desde los discursos culturales acerca de la vida y la muerte; “*Estela*” “cierra” la cinta de moeblio que es, en última instancia la vida.

Tomando como soporte los cristales de los precarios ataúdes cubanos, Reinaldo recicla estos vidrios impregnados con un código tan individual en su descomposición como la individualidad misma. Los epigramas de sangre que en ellos confluyen, generan una suerte de patrón que metaforizado se transubstancia en la identidad de un sujeto que ha dejado de ser. El juego simbólico vida-muerte queda establecido en la obra a partir de la propia manipulación del soporte en los términos “tradicionales” de la fotografía.

Moviéndose en un plano tremendamente críptico, Reinaldo Echemendia Cid regurgita su fascinación por procedimientos nada convencionales en el terreno del arte una vez que los hace únicos y verosímiles. Y es precisamente esta capacidad lo que lo hace indagar en esas zonas limítrofes donde lo simbólico aflora en eso que Lezama llamaba la obsesión que nunca destruye las cosas, sino que, buscando en lo manifiesto, lo oculto, en lo secreto, lo que asciende, para que, de este modo, la luz lo configure todo.

# EPIFANIAS

## I

Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir en su visita a Cuba en marzo de 1960, elogiaban el carácter, naturaleza o propensión de la intelectualidad cubana –el intelectual tal y como lo “definiera” Pierre Bourdieu - por la cultura y espiritualidad francesa en oposición a la dimensión pragmática e instrumentalista de la cultura americana. Esta distinción adquiere hoy más que nunca significación cuando se pretende analizar la deriva a la que ha sido sometida la intelectualidad cubana de y en el exilio.

La ubicuidad a la que se ve abocado el intelectual exilado, suele ser lacerante. Los roles se juxtaponen y no siempre el tiempo juega en favor de ello. En el campo teórico es quizás donde ésta ubicuidad es más degradante. La instrumentalidad pragmática de una sociedad como la americana, da poco espacio a la espiritualidad francesa. En esta ubicuidad –que habla mucho del esfuerzo personal por salir adelante en una sociedad de acogida- se debate toda la producción visual, conceptual y sonora de una intelectualidad cubana que ha rebasado la territorialidad de la isla para abrirse al mundo. De modo que emitir un juicio sobre la producción visual o conceptual desconociendo esta coyuntura, equivale a no ser imparcial, en tanto se obvian las coyunturas de un proceso de creación. Para mí, este es un elemento para considerar a la hora de analizar cualquier producción contemporánea. No basta con decir que la obra de fulano es comercial, si se desconoce o sencillamente se obvia esta necesaria distinción.

Particularmente en los campos de las artes visuales se ha dado esta suerte de lapidaria estigmatización, condicionando muchas veces la capacidad crítica y discursiva en torno a la obra de un artista visual. Dado el caso, hay que tener la agudeza de estilo para entrever donde comienza y donde termina en la producción de un creador de imágenes su acto pragmático y su potencia espiritual. Sobre todo, si se es, o si este es consciente de ello.

## II

La obra de Noel Dobarganes llegó a mí de forma súbita y atropellada, como quien, en un cúmulo de detalles, comienza a habitar en una ficción o en laberinto. La riqueza visual en el trabajo Noel Dobarganes denota una profunda sensibilidad que contrasta con una sobriedad casi estoica en su vivir. Noel Dobarganes tiene claro su acto pragmático y su potencia espiritual, porque él, como muchos otros cubanos exilados le ha tocado vivir esa punzante ubicuidad.

Quizás las dos primeras preguntas que me vinieron a la mente cuando comencé a mirar su trabajo no estuvieron asociadas directamente a la crítica de arte como “disciplina”. Fueron la historia y la filosofía –como campos del conocimiento- las que me llevaron a la siguiente formulación: ¿Qué significa ser contemporáneo? ¿Qué nos hace pensar que el diálogo con lo canónico en las artes visuales contemporáneas no es necesario?

Uno de los valores fundamentales del arte contemporáneo ha sido el hecho de que ésta ha revisado y ha puesto en cuestión todas las cartografías, así como las maneras a partir de las cuales se ha construido una narración e historicidad muchas veces unilateral. Este cuerpo crítico ha conducido a una suerte de sensibilidad postmoderna, no siempre calibrada en su sentido y mensurabilidad crítica. Esta situación condujo a que durante las décadas del setenta y el ochenta del siglo XX la pintura fuera “desestimada” ante formas menos convencionales utilizadas por el conceptualismo, el arte antropológico o el minimalismo por solo mencionar unos ejemplos.

Sin embargo, lo canónico –tal y como lo plantea Harold Bloom en *The Western Canon: The Book & School of Age*, 1994- tuvo la virtud de re-semantizar su discurso desde visualidades contemporáneas. El conflicto quizás radica en el hecho de que lo canónico en las artes visuales a diferencia de la literatura pretende ser desmontado, es lo que Rafael Rojas en “Un banquete canónico” llama “angustias de las influencias”. Las artes visuales contemporáneas cargan con este fardo y se encaminan, como Jesús hasta el monte Calvario no siempre auxiliado por Simón de Cirene, sino por críticos despiadados que, incitan, como el demonio colérico a negar todo cuanto es posible negar en función de establecer un patrón que, en el tiempo, derive a tendencia. Quizás por ello el discurso postmoderno en lo que se refiere al nihilismo (que han llamado positivo) sea una de las pautas cuando de diálogo canónico en torno a la historia del arte se trata.

El carácter reduccionista en la búsqueda de lo contemporáneo obedece -muchas veces- a una visión y comprensión hasta cierto punto maniqueista que pondera el borrón y cuenta nueva, soslayando –en muchos casos- la incapacidad de dialogar con una tradición. Woody Allen quien no es solamente un creador de imágenes ha visto –por ejemplo- en el arte contemporáneo la coyuntura idónea para explorar y depurar ideas y visualidades.

Ahora, siguiendo la lógica de las dos preguntas iniciales, ¿qué conflicto existe o puede existir con re-visitar lo clásico? La literatura cubana lo ha hecho, y no solo ha generado conmoción, sino también admiración. ¿Qué es sino “*La expresión americana*” o “*La cantidad hechizada*” de José Lezama Lima, sino un balance crítico de la tradición occidental?

Noel Dobarganes re-visita una tradición clásica con mirada oblicua, como quien transita entre dos aguas, como quien destila lo mejor de ambas para generar una visualidad meticulosa. Poco de cubana tiene la pintura de Noel Dobarganes y sí mucho de la pintura norteamericana, particularmente la obra de Chuck Close, Mel McCuddin o del pintor canadiense André Desjardins. La fascinación por lo clásico desde una visualidad y lenguaje contemporáneo, han conducido a Noel Dobarganes a una exploración visual que van más allá del revival.

La pauta preliminar –en el proceso- se va distanciando y transformando una vez que gana autonomía como obra. La fascinación por el tiempo –en sus lecturas de Ilya Prigogine-, por el tiempo perdido, los rostros absolutos en la firmeza de los espejos –como el poema de Lezama Lima-, las antípodas, el deseo fugaz de la fascinación, son elementos que van construyendo una visualidad intensa e infinita, una visualidad que desborda el cuadro. Por momentos tenemos la percepción de una fractalidad vidriosa, que se apodera de la imagen para terminar cosificado en la excepcionalidad de un rosetón de Reims.

Noel Dobarganes es un pintor excepcional, es un pintor que reivindica el oficio de su escritura simbólica. Porque el arte es precisamente eso, la capacidad de crear símbolos, de crear un lenguaje y un sentido, la capacidad de crear una densidad conceptual. Gille Deleuze propuso esta “analogía” en “¿Qué es la filosofía?”. En la filosofía, como en el arte quien sea capaz de generar una dimensión conceptual, tendrá habilidades para enfrentar el caos, el orden primordial del discurso. Noel Dobarganes lo hace y lo hace bien. Su “hieratismo” simulado, genera formas que se expanden; son imágenes que devoran la extensión de sus lienzos. La aparente fragilidad de sus actantes se disipa, para reorganizarse en infinitas entidades totémicas. La causalidad en la obra Noel Dobarganes rompe su habitual teleologismo para dar paso a una súbita densidad caosmica -como lo llamara Joyce-. Nada es estable, no hay un centro, aunque tengamos la geométrica ilusión de una centralidad. La continuidad apriorística se diluye en su trabajo, todo es súbito, inesperado. Suerte de *epiphaneia* como revelación profunda.

Noel Dobarganes tiene claro -como pocos- su acto pragmático y su potencia espiritual. Su obra se va abriendo paso en esa consciente ubicuidad. Evocativa y profunda, como quien rememora una historia, una poética; Noel ebulle en sus inquietudes temporales, en sus lienzos sensibles. No solo re-escribe -de cierta manera- la historia del arte, sino que la re-semantiza en un susurro que desemboca en delirio. No temo decir que Noel Dobarganes habita eso que José Lezama Lima llamaba “la cantidad hechizada”, sabiduría que se expresa desde el silencio. Noel tiene esa rara

calidad de lo cosmológico y lo tribal, obsesionado por la unidad perdida que el recupera con prudencia y rebeldía en sus lienzos.

Una fina rareza como luz refractaria confluyen en él. Noel es un pintor de ribetes sombríos, pues en una gruta policromada de luz, ha encontrado la superabundancia de lo desconocido.

## PINTURA SOMBRIA

“...yo he sufrido mucho en mi vida cuando veo el estado lastimoso en que esa casa nuestra ha llegado a tener en sus últimos tiempos; pero no pude hacer nada por salvarla y así, lo único que espero y deseo es que acabe de derrumbarse...” Fue escuchando la queja profunda en la voz de Dulce María Loynaz que decidí escribir sobre la obra del pintor cubanoamericano Juan Antonio Rodríguez [Santiago de Cuba 1980]

### I

Quizás uno de los conflictos de mayor relevancia de la “postmodernidad” sea el hecho de que al no existir un modo “canónico” de abordar la producción de imágenes, lo referencial pierde sentido, poniendo “fin” en cierta medida a una tradición y a una “convicción” metafísica. De ahí el “desplazamiento” de la producción de arte a la documentación de la obra del arte. Entre estos *backs and forths* sintomático se ha establecido una tradición y comprensión del arte contemporáneo en los últimos sesenta años<sup>12</sup>. Al “identificar” el arte con la vida, [Duchamp o Joseph Beuys] las obras de arte en esta identificación no siempre corren la mejor suerte. “Cuando entramos en una exposición de arte, habitualmente partimos de que lo que allí vemos -sean pinturas, esculturas, dibujos, fotografías, videos, *ready made* o instalaciones- es arte. Sin embargo, las obras de arte pueden remitir de uno u otro modo a algo que ellas no son, por ejemplo, a objetos de la realidad o a determinados contenidos políticos, pero no remiten al arte, porque son arte.”<sup>13</sup> Dos preguntas subyacen en esta argumentación, ¿qué es ser contemporáneo en el campo del arte? y ¿hasta cuándo se es contemporáneo en el campo del arte?<sup>14</sup> Todo lo anterior vale también para considerar que el llamado “giro pictórico” en el arte cubano contemporáneo, ha estado condicionado por una “epistemología de la imagen”<sup>15</sup> suerte de “inmunización” ante la sintomatología que contraponen el objeto arte a la documentación del arte desde la experiencia de sí. El carácter de este giro -como lo fue en el campo lingüístico- nos coloca como propone Kvanvig (2003) ante el hecho ya no de determinar la naturaleza “falsa” o “verdadera” de la imagen sino su papel en la construcción del conocimiento.

---

<sup>12</sup> Borís Groys, *Topologie der Kunst*, Carl Hanser Verlag, Munich-Viena, 2003, pp. 146-160.

<sup>13</sup> Borís Groys p. 165.

<sup>14</sup> Iván de la Nuez, *Teoría de la retaguardia: Cómo sobrevivir al arte contemporáneo*, Consonni, 2018.

<sup>15</sup> Mario Casanueva y Bernardo Bolaños (COORDS.), *El giro pictórico. Epistemología de la imagen* Rubí, Barcelona: Anthropos 2009.

## II

La pintura como entrenamiento visual es un espacio de referencialidad que se construye de forma simultánea. Sin referencias, la pintura carece de sentido, carece de fundamento. Esta es solo una de las razones por las cuales la pintura de Tony Rodríguez es tan conmovedora; es el énfasis de un limbo en el que gravitamos hacia una profunda soledad. El desgarramiento en la obra de Tony Rodríguez no solo es el sentimiento por la disolución de una ciudad, de un mundo, es sobre todas las cosas un desgarramiento por dejar de ser, es la disolución de una entidad llamada hombre, condenada a desaparecer. Nietzsche decía que el mayor pecado del hombre es haber nacido.

La obra de Tony Rodríguez, participa de una centralidad pictórica que deroga cualquier soliloquio, cualquier diálogo interior. Todo se exterioriza, todo es público, como la propia sensación de la sombría soledad.

Con tonos siempre ocres, y con una destreza en la síntesis simbólica, su iconografía resulta en una sobre abundancia que viene a reforzar la entidad que gravita en la centralidad del lienzo. Todo está suspendido, reforzando ese carácter efímero que pone cortapisas a la voluntad trascendentalista de lo humano en la cultura. La recurrente centralidad en la obra de Antonio Rodríguez, coloca un punto de atención a partir del cual se organiza toda la visualidad. Todo gravita en torno a ello, como si de una maldición se tratase. El manejo cromático de esta centralidad, aleja cualquier vestigio de esperanza; su paleta, orientada a los sepas profundos, establece una tesitura que enfatiza la descomposición; como en aquellas fotografías de Andrés Serrano en la morgue.

El esmerado cuidado de los detalles pictóricos es un elemento que considerar una vez que este viene a reforzar un barroquismo muchas veces solapado. Cubrir el espacio pictórico no es una obsesión, en todo caso, Tony Rodríguez satura su lienzo de detalles para enfatizar lo abigarrado y herrumbroso de una ciudad que, como sus actantes se descompone. La ciudad de Juan Antonio Rodríguez es en todo caso una ciudad hibridizada como la cultura, pastiche en su propia reinvención; una reinvención no siempre acompañada con la tradición; impulsada más que todo por la supervivencia en un equilibrio inexplicable.

La ciudad de Antonio Rodríguez, como la de Ponte, la de Pedro Juan Gutiérrez o la ciudad de Dulce María Loynaz es un espacio ruinado donde no solo se descompone la ciudad -arquitectura de una nación- sino también los sujetos que la habitan, el individuo que permanece. Pero también la ciudad de Antonio Rodríguez es la ciudad panóptica que engendra la locura, la ciudad vigilada, vigilante, que castiga, la ciudad isla, laboratorio, rodeada de agua por todas partes.

Como pocos, Tony Rodríguez, refuerza -quizás Tomás Sánchez sea la excepción- el sentido de la insularidad en la pintura. Su obra hace un énfasis sutil en la condicionante del aislamiento en un sentido oblicuo. No solo las malditas circunstancias del agua por todas partes, sino también la oscura premonición, el “presentimiento colectivo del fin”<sup>16</sup> La isla no solo está rodeada de agua, un mar de consignas abruma la insularidad quebradiza y frustrada con la ilusión revolucionaria.

La ciudad-insula tan presente en la pintura de Tony Rodríguez, ha tenido su paralelo en la literatura de Guillermo Cabrera Infante, quien, obsesionado con el estilo y el ritmo de la ciudad, señala una identidad singular plagada por el capricho y la voluntad. Estos elementos introducen un carácter narrativo de la pintura de Tony Rodríguez que vienen a reforzar una búsqueda, una suerte de arqueología de sí mismo: ¿cómo es que hemos llegado a estas condiciones? ¿Cómo hemos llegado a este estado lastimoso del deterioro?

La teatralidad pictórica, en la obra de Tony Rodríguez es una bitácora, énfasis cromático de la desilusión, “ahora que se han muerto todas las ilusiones...” aunque es al mismo tiempo un suspicaz manejo de las ambigüedades y los espejismos. Y es que la pintura de Tony Rodríguez está plagada de una profunda desesperanza. El carácter sombrío, el malestar profundo de su pintura, el desaliento, el hacinamiento, la brumosa existencia de un hombre contrapuntea con toda una producción mojigata que, llenándose de argumentos banales, tiene en la pintura y en su curaduría un discurso con un trasfondo meramente decorativo.

Como la casa -la isla- del Jardín, la obra de Juan Antonio Rodríguez abriga -también- una voluntad ecuménica, una suerte de aleccionadora previsión. En su sombría pesadumbre la obra de Tony Rodríguez destella luces “... que una vez prendidas no se apagan más y que *llegan* ahora desplazadas de todos los ámbitos de la tierra para quebrar esta quietud, para sondear esta soledad”<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Jean Baudrillard, *La Ilusión Vital*, Siglo XXI.

<sup>17</sup> Dulce María Loynaz, *Jardín*, Editorial Letras Cubanas-La Habana, Cuba, 1993 p. 234.

# RAMSES LLUFRIO O EL REVIVAL SURREALISTA

“...madness is nonetheless more than imagination, forming an act of undetermined content”

“Madness and civilization”  
M. Foucault

DN me llamó aquella tarde en la que llena de entusiasmo releía un texto que le habían dedicado y que sería publicado en España. Aún en el sobresalto de la lectura me dijo -como quien impulsa una idea- que tenía que conocer la obra de Ramsés Llufrío, un pintor que, llegado el caso de tener que definirlo, este sería uno de esos que se sobrecogen en la modestia de una obra extraordinaria.

El mundo onírico de Ramsés, es el mundo en sueño de Calderón, donde la ficción es una narración “hiperrealista”. Realidad y ficción se yuxtaponen en la aparente simulación de un paisaje. ¿Paisaje? La obra de Ramsés es cualquier cosa menos paisajista, al menos en el sentido bucólico y *naïf* que ha tenido en la pintura cubana, tan abrumadora en didactismos. En todo caso, es una indagación en torno a un universo interior solo previsible en el presentimiento del delirio.

La obra pictórica de Ramsés articula a-priori un orden moral que se expresa en la voluntad. Cuánta razón tenía F. Nietzsche. Al mundo mecanicista, Ramsés antepone la simulación, lo metafórico, lo caótico, lo dionisiaco. Un universo pictórico en donde la *caosmosis* de la que hablaba Joyce en el Ulises, es el mundo del devenir, de las fuerzas infinitas de lo inconmensurable.

Ramsés defiende el mundo alucinante, el cual fue narrado -también- por Reinaldo Arenas, un contrasentido a la lógica formal que es, en última instancia una prisión que abriga demonios. Esa intuición primordial donde el lenguaje no había aún definido a las cosas, donde las cosas no necesitaban del lenguaje para ser nombradas. De ahí la complementariedad de los elementos que conforman su pintura, dialogando de una manera “críptica”, una vez que la mirada racionalista todo lo descompone. Definir es reducir a cenizas, decía -y con razón- Don José Lezama Lima.

La destreza y la preponderancia de los azules en la obra de Ramsés me recuerdan la agilidad cinematográfica de Krzysztof Kieslowski en su inolvidable trilogía. Una profundidad solo comparable en la densidad del *feeling blue*, un acto siempre plagado de melancolía. Su obra es una suerte de revival surrealista a medio camino entre la argumentación y la fantasía. Todo es posible, todo confluye en una aparente contradictoriedad, en una dramática teatralidad. Lo sagrado y lo profano, el sentido y el sinsentido da cuenta de sí como si de una suspensión metafísica se tratase, como esos molinos y libélulas que gravitan entre las nubes y que evocan la alucinante premonición del fin.

El mundo fantasmagórico e impresionante que Ramsés encapsula en sus lienzos, es una extensión del “Jardín de las delicias”, es la “grotesca” conjetura de un instante profundo y no por profundo inaprehensible. Con una mano prodigiosa para la pintura, pródiga en detalles que capturan y eternizan el movimiento, Ramsés rompe la “unidad” cromática del lienzo al introducir un elemento, un contrasentido que es, en última instancia el componente aglutinador. Por un instante se tiene la percepción de que su pintura es dócil y relamida, hasta que súbitamente, lo “discordante” se materializa en el campo visual y de forma conminatoria pone en jaque a un “observador” hasta entonces ataviado en terciopelos.

Cierta pintura cubana “contemporánea” y su fuerte vocación y propensión expresionista ha hecho que -de cierta manera- todos se parezcan a todos; sin embargo, Ramsés no se parece a nadie, logrando una autonomía visual que no solo lo individualiza dentro de una colectividad, sino que pondera una visualidad más clara y definitoria. Con un marcado carácter narrativo, la pintura de Ramsés por momentos da la impresión de que quiere dar cuenta de una historia; este es un elemento de sumo interés una vez que lo acerca más a una comprensión clásica de la pintura que a la tradición post-estructuralista y de deconstrucción de la narratividad histórica que ha venido de la mano de la postmodernidad. Quizás aquí radique la gracia y la elocuencia de su obra.

No sé si a Ramsés le importa mucho o poco todos estos argumentos, la imagen que de él tengo es la de un hombre frente a un lienzo batallando en una suerte de soliloquio. Lo cierto es que su pintura, más allá de las exigencias que inter-pone, destila una “frescura” que, aunque nos pueda conducir a cierta “melancolía”, destierra todo vestigio de angustia y remordimiento tan consustancial al expresionismo y al expresionismo abstracto en los que ha estado sumido a cierta pintura cubana.

Y esta frescura no está solamente en los manejos cromáticos, está sobre todo en la agilidad en la composición de los elementos, suerte de extrañamiento y distensión. Ramsés, ya dije, es un pintor que se abriga en su sobrecogida modestia, cuando su obra da cuenta de una magnitud sobrecogedora. Paradójicamente, en el afán de ser contemporáneo, Ramsés deja a un lado toda una circundante de-formación endógena y persiste en una dinámica enunciativa que se llama trabajo.

“...así como el hombre ha perdido su cuerpo, también se le niega la imagen y no hay nada más que el cuerpo de la imagen y la imagen del cuerpo. La imagen al fin crea nuestro cuerpo y el cuerpo segrega la imagen como el caracol segrega la forma de espiral inmóvil que es el silencio de los taoístas.”

Oppiano Licario.  
José Lezama Lima.

“...el mundo es todo lo que acaece (...) el mundo es la totalidad de los hechos, no de las cosas.”

Ludwig Wittgenstein  
Tractatus Lógico-Philosophicus

## URDIENDO, TRAMANDO, HILVANANDO VARIACIONES

Como furtivo, en aparentes soliloquios perpetuos, Douglas Argüelles nos muestra su ser. Su obra es una extensión de la agonía de existir, una agonía que yuxtapone la utopía que conduce al abismo del imago. La sensación de ser arrastrando, devorado por la imagen, da cuenta de una corporeidad donde la imagen como experiencia, como experiencia no dual, como experiencia transpersonal, como disolución del sujeto, lo conduce no a un nuevo colectivismo sino a la experiencia del individuo transpersonalizada.

La imagen en la producción simbólica de Douglas es un acto, una postura, una aptitud, un criterio de discernimiento entre los conceptos o las ideas. La representación que de esta imagen deriva genera una abstracción que propician una relación directa con los datos sensoriales, una vez que el diálogo se hace heurístico.

Como todo, lo procesual en Douglas es profuso. Lo arqueológico, la documentación de lo efímero, la producción metodológica son zonas de lo simbólico favorecen una rica y compleja construcción donde lo experimental y lo sociológico de una obra está anclada en el dibujo, la pintura, la intervención pública, el arte conceptual, lo escultórico, lo instalativo y el trabajo teórico y docente que ha desarrollado. Con un meticuloso desarrollo formal y conceptual Douglas sugiere, provoca, pero provoca desde la concepción del manuscrito. El documento —sus cuadernos de dibujos— conservan huellas, residuos de un acercamiento perpetuo, son estrategias sempiternas, de continua oposición de campos, de zonas no claramente definidas en las obras; lo alegórico, lo bifurcativo alude, aúlla víctima del dramatismo, de los misterios iniciáticos, de lo fragmentado que dialoga con la totalidad como producto genuino de las fabulaciones.

Douglas indaga, pero su indagación adquiere esa pretensión de topo en busca de esencialidades primordiales. Es un testigo irrefutable del tiempo, de lo gnoseológico, su obra funda una arquitectura como proyección del deber ser. Las resonancias y figuraciones derivados de estos entramados simbólicos e interrogativos, apuntan a una indagación sobre la naturaleza de lo real,

pero lo real en el orden fenomenológico<sup>18</sup>, un orden que rompen el consenso ortodoxo de una realidad construida desde la objetividad, desde su mito objetivista, para sugerir en su indagación visual una comprensión donde la causalidad es no lineal.

Lo conceptual enfatiza una posibilidad que se expresa en lo simbólico. Douglas a través de su visualidad genera una indeterminación en las cosas, es un fabulador que hilvana acciones proclives asimilación. Douglas edifica una distinción para acceder a la comprensión de una totalidad dinamizada.

Para Douglas el proceso de mirar la creación es, ante todo un proceso de disipación, es un proceso de fuga, es la borrosidad de lógicas y fronteras, es el establecimiento de una “relación con el otro que me pone en cuestión, me vacía de mí mismo y no deja de vaciarme, descubriéndome en tal modo con recursos siempre nuevos” como ha sugerido Emmanuel Levinas.

Y es que estas disposiciones emplazan la comprensión del arte como laboratorio, una vez que propician una praxis simbólica y procesual por encima de lo objetual *in situ*. Lo procesual avala la obra misma, el proceso es la obra en sí misma, la obra-proceso o viceversa tiene principios, más no fines, tiene puentes, mas no encrucijadas. Este proceder destierra los prejuicios como alegorías almacenadas en el historicismo. Las imágenes dialogan por sí solas, cargan una ontogénesis, adquieren un carácter ontológico. “Todo aquello que dirija a la atención de los atributos físicos se opone a la comprensión de la idea (...) la idea en sí, aunque no aparezca visualizada es tanto una obra de arte como el producto final. Todas las etapas intermedias anotaciones, esbozos, dibujos, modelos, búsquedas, pensamientos, conversaciones- presentan interés. Las que revelan el proceso mental del artista son, a veces más interesantes que el producto final”<sup>19</sup>.

Las variaciones simbólicas que Douglas Argüelles nos presenta son un cúmulo de resonancias, son los predicados posibles e improbables expresados en un devenir, son el convite que enuncia el sentido abierto de una obra. Las metafóricas variaciones de este banquete, son el vértigo de lo inimaginable que nos saca del balanceo torpe de la hamaca tendida en el abismo y nos reta ya no a un duelo a primera sangre, sino a uno como construcción de sentido, a un conocer por lo profundo como diría Lezama quien reconocía solo en lo difícil lo estimulante. Douglas nos reta y en ello le

---

<sup>18</sup> Edmund Husserl “El sentido de ser mundo objetivo se constituye sobre el trasfondo de mi mundo primordial en muchos grados. Como primer grado hay que destacar el grado de la constitución del otro o de los otros en general, esto es, de los egos excluidos de mi concreto ser propio (...). Lo extraño en sí primero (el primer no-yo), por tanto, es el otro yo. Y esto posibilita la constitución de un nuevo ámbito infinito de lo extraño, de una naturaleza objetiva y de un mundo objetivo en general, al que pertenecen todos los otros y yo mismo. Está implícito en la esencia de esta constitución, que se eleva a partir de los puros otros (...), el hecho de que los otros para mí no permanecen aislados, sino que, por el contrario, constituyen (...) una comunidad de yoes, que me incluye a mí mismo, como una comunidad de yoes que existen los unos con y para los otros, y en última instancia una comunidad de las mónadas, en cuando comunidad que (...) constituyen el mundo uno idéntico.” *Meditaciones cartesianas*, Ediciones Paulinas, Madrid 1979, p. 172.

<sup>19</sup> Lary Bloom, *Sol LeWitt: A Life of Ideas*, Wesleyan University Press, 2019.

va la vida, sus variaciones son un centro de vibraciones, una caósmosis que se debate entre lo absoluto y lo relativo, entre lo manifiesto y lo contenido como tensión esencial, una tensión que descubre la heterogénesis como zonas de aproximación conceptual y problemática, que desecha lo redundante en lo signico para abrir niveles de complejización, de ontologización, nuevos sistemas de valores foco-auto-poiéticos-creativos como recordara Guattari que enfrentan al caos, no para colonizarlo sino para hacerlo más sensible como inmanencia entre orden-desorden.

# YO NO BUSCO, POR ESO A VECES NI ENCUENTRO

En el 2015 un periódico local en la ciudad de Miami me pidió una reseña sobre las ferias Art Basel Miami Beach y Art Miami, que han tenido como sede esta ciudad en las últimas dos décadas. En aquella oportunidad -como en esta- me apresté a mirar, con ojo transgresor lo que se exhibía en los pabellones abarrotados de transeúntes. Una vez que entregué el texto, pasaron varios días cuando finalmente el editor me comunicó que el texto no se iba a publicar pues, en mi afán, no dejaba títere con cabeza.

## I

Las ferias de arte no son un fenómeno nuevo, aunque siempre vengan acompañada de un deseo –más que de una posibilidad- de ser lo más contemporáneo en el campo de las artes visuales. La historia de las ferias de arte se remonta a los finales del siglo XIX cuando en 1893 fue concebida por el municipio de Venecia e inaugurada oficialmente el 22 de abril de 1894 la Bienal de Venecia, interrumpida solo en dos ocasiones entre 1916 y 1918 por I Guerra Mundial y entre 1942 y 1946 por la II Guerra Mundial.

Bienal de São Paulo [1951], Documenta [1955], Bienal de Sídney [1973], ARCO [1982], Bienal de la Habana [1984], Art Madrid [2006], dan un cierto carácter historiográfico al desarrollo de este tipo de eventos, más allá de todo lo que entorno a ello transcurre que suele ser en oportunidades lo “más importante”.

## II

Las ferias Art Basel Miami Beach [evento anual cada diciembre desde 2002] y Art Miami ha sido los dos acontecimientos que desde hace poco más de dos décadas han colocado a la ciudad de Miami en la agenda del arte contemporáneo. ¿Pero realmente Art Basel Miami Beach y Art Miami tienen que ver con el arte? ¿O quizás tenga que ver cada día más con el deseo y la festividad?

La edición número 18 Art Basel Miami Beach, recién acaba de concluir y aunque abrigaba una sana esperanza, debo decir que, una vez más no me ha sorprendido y no me ha sorprendido por varias razones. Primero, muchas de la “cosas-obras” expuestas tienen que ver más con el diseño que con el arte ¿contemporáneo?; segundo, si hacemos caso “omiso” al carácter retrospectivo de algunas de las obras que se presentan, Lam, Picasso, Antonie Tapies, Bill Viola etc., queda poco, poquísimo margen para una producción emergente, en caso de que esta existiera –ironía aparte- y se quisiera promover. Y tercero los medios de comunicación, así como las redes sociales tampoco hacen muy

bien que digamos su papel, aunque tampoco se les puede pedir mucho; el hecho es que cautivados por el glamur y los terciopelos asociados a estos eventos sociales, pierden de vista lo que vendría a ser fundamental. Y también hay que decirlo, al no ser especialistas en los dominios del arte, se van con la de trapo, o para decirlo de un modo que no desalague los oído-res congestionados; están como diría Husserl como la vaca frente a la orquesta, perdidos.

Art Basel Miami Beach y Art Miami, ciertamente fueron ferias de arte importantes donde se promovió lo más contemporáneo, sin embargo, al menos en las últimas ediciones, no hay nada sorprendente y si más, y más y mucho más de lo mismo. Claro, siempre hay excepciones, pero me sobran dedos de las dos manos –nótese que no incluyo los pies- para dar cuenta de ello.

### III

Otro elemento a destacar es el carácter retrospectivo de mucho de lo que se muestra en ambas ferias. Lo retrospectivo desborda una ambigüedad profunda una vez que carece ya no solo de contemporaneidad, sino también del carácter contextual a partir del cual se organiza un evento como este. Que ciertas galerías presenten las obras de Wilfredo Lam, Roberto Fabelo, Juan Roberto Diago, Belkis Ayón, Manuel Mendive y Alfredo Sosabravo, -por solo citar a algunos artistas cubanos, aunque este fenómeno no es cubano exclusivamente, ya lo había dicho- no es relevantes pues la obra de estos creadores, debería estar más concebida o entronizadas en el entorno del museo como espacio de la memoria visual. Hay decirlo por lo claro, de contemporáneo nada tienen, aunque pensemos todo lo contrario. Pero como se lleva lo que se tiene, y nadie quiere perderse el espectáculo del rey desnudo, se trata de encandilar a un “espectador” que, incluso con esfuerzo, no llega a ser un observador.

Si algo debe ser salvado en esta edición de Art-Basel & Art Miami y nunca salvaría al ambiguo carácter retrospectivo, es la obra de los artistas cubanos –chovinismo a-parta-te- no los voy a enumerar porque enumerar es desgastante y prefiero que –en el “anonimato”- se cuele alguno que otro que debería estar excluido y que no mencionaré. Sin embargo –más allá de las militancias estéticas- la obra de los creadores visuales cubanos es muchísimo más rotunda que buena parte de las “cosas-obras” que parecen haber sido extraídas de una sección de “arte” de una tienda por departamentos.

#### IV

Ahora, uno de los fenómenos más recurrentes en el arte contemporáneo puesto en evidencia –una vez más- en esta edición de Art-Basel & Art Miami es el carácter de la serialidad, un carácter que W. Benjamin una vez llamó “reproductibilidad”. En este caso, esta voluntad serial no solo es agobiante, es por sobre todas las cosas infinita, más y más y más de lo mismo y lo mismo y lo mismo. Como si una visualidad, por haber sido exitosa, es la única visualidad posible, no importa si esta fue concebida, veinte años atrás -como dice ese bolero- aunque ya sabemos que veinte años no es nada.

El artista mexicano Manuel Felguérez a sus noventa y un años, destella lucidez, sobre este tópico: “el arte es un oficio de inventores y no de artesanos que repiten la misma obra, porque el acto de la creación está ligado a la invención y cuando el artista se repite, se convierte en artesano de sí mismo y deja de ser artista [...] El artista tiene que llenar su tela en blanco con algo que no haya existido, no repitiendo algo que ya está visto, sino con algo inventado”. Y es que –nos guste o no- el arte contemporáneo necesariamente tiene que estar sustentado en una fuerte indagación conceptual que desemboque en un lenguaje visual. Si se carece de este elemento aglutinador, el resultado es, bueno, ustedes ya saben... ArtBasel & Art Miami que eso sí, juegan un papel trascendental al servir de *background* a cuanto *social-influencer* –¿qué coño es eso? - de Facebook o Instagram, al pan pan y al vino vino; hashtag-artbasel, hashtag-artmiami hashtag-yo-estuve-allí, hashtag-yo-me-comí-el-plátano.

#### V

El carácter performático de este tipo de evento –ya lo había dicho- cada día tiene que ver menos con el arte y sí mucho con la puesta en escena. Pero quizás le estoy exigiendo a su equipo de curadores –¿hay un equipo de curadores? Dios Santo de mi vida- más de lo que ellos mismo quieren darnos. Esto es una F-E-R-I-A, de modo que LQQD lo mismo vende un plátano, se pone un tubo, se hace un blanqueamiento -escoja usted el lugar- que se ofrece un servicio de depilación.

De veras que me gustaría ser imparcial, pero camine y camine y camine con detenimiento los pabellones tratando de encontrar el sobresalto, eso que José Lezama Lima llamaba lo telúrico y que a Gustave Flaubert le gustaba llamar “el alma de las cosas”; no lo encontré. No sé si mis expectativas eran muy altas, quizás estaba pidiendo peras al árbol de olmos, pero ArtBasel y Art-Miami son decepcionantes. Quizás mis vicios académicos hayan desbancado esa exaltación,

sustituida por una voluntad analítica; una vez que, tratando de ponderar la totalidad, se intenta discernir entre DOXA y EPISTEME.

## VI

Ludwig Wittgenstein en su *Tractatus Logico-Philosophicus* decía “*Whereof one cannot speak, thereofe must be silent*” esta lógica argumental podríamos “invertirla”.

Cuando en la feria de arte ARCO 2015 el artista cubano Wilfredo Prieto presentó su obra “Vaso medio lleno” [2006] el revuelo internacional no se hizo esperar. Pero del vaso de Wilfredo Prieto al plátano Maurizio Cattelan la diferencia no solo es abismal, también galáctica. En el fondo la obra de Wilfredo Prieto tiene una fuerte vocación filosófica, una irónica picardía como aquella de reducir a cenizas para resguardar en una urna de cristal cuanto libro de filosofía este se leyó o no. Sin embargo, el plátano de Cattelan no solo es *grotesque*, sino que carece de todo sentido; es si se quiere un sacrificio inútil, que gracias a la ignorancia de muchos -críticos incluidos- es investido de una relevancia fatua. Si Cattelan quería -cosa que dudo- llamar la atención sobre la precariedad del arte contemporáneo, este gesto esclerótico no ha hecho más que acentuar esa condición. Ya son bastantes los guiños superfluos con los que tenemos que cargar. A lo que me refiero esencialmente y siguiendo la lógica de Ludwig Wittgenstein, de lo que no sirve, no se habla.

Pero si todo lo anterior no ha sido suficiente, aquí les va una que no se esperaban. Cuando todos, bueno, no todos, pero sí casi todos estaban extasiados -baba incluida- contemplando el plátano de Maurizio Cattelan, tratando de entrever un argumento o una reflexión sobre el carácter falocéntrico en la cultura occidental, como bien había argumentado Derrida, Jordan Belfort mostraba sus “obras” en Meredith Gallery. Pero quién es Jordan Belfort. Pues nada más y nada menos que un antiguo broker o corredor de bolsa de origen judío, conocido por haber sido acusado y declarado culpable por manipulación del mercado de valores, lavado de dinero y otros delitos relacionados con las altas finanzas, ahora reciclado o travestido como artista visual y conferencista demandado, “popularizado” por Leonardo DiCaprio en “El lobo de Wall Street” [2013]. El arte como estafa, como impostura, el tuerto que es rey en un mundo de ciegos. Y resulta que todos estaban delirando con un plátano que ni era macho, ni Johnson.

## VII

Finalmente, Art Basel Miami Beach y Art Miami son cuando más, enunciados, eso que en inglés se llama *click bait*, una carnada, como cuando deslizamos a la izquierda nuestra pantalla en el celular y aparecen los titulares de unas noticias que nunca leemos. Nos vamos siempre con la de trapo, nos quedamos en la obertura, siendo incapaces de llegar al recitativo, incluso así, soñamos que somos felices.

Pero poco importa ya si las ferias de arte en Miami son buenas o no, lo que importa es el revuelo que estas generan y como este se traduce en rating y por supuesto en dinero.

En arte -más allá si es contemporáneo o no- están las obras que necesitan de una explicación y están aquellas que se explican por sí misma, eso es lo que distingue a una obra de arte de otra que, llamándose a sí misma obra, no pasa de ser un artilugio, una puesta en escena, un guiño efímero al transeúnte que, despavorido corre a un espectáculo con el solo objetivo de absorber algo de la luz que destellan las lentejuelas.

# ACPW\_ART\_FACTORY: CUATRO CUBANOAMERICANOS EN NEW JERSEY

## I

Hablar de “arte cubanoamericano”, más allá de “arte cubano”, nos remite necesariamente al exilio, mejor, debemos decir exilios; en uno u otro caso, los *exilio[s]* aluden a un carácter político que se ha manifestado, ahora sí en singular. El exilio ha sido una figura recurrente en la cultura cubana. Desde José María Heredia, nuestro primer exilado, hasta hoy, el exilio es un elemento auto-organizador en la cultura y el pensamiento cubano. Habría que establecer una distinción entre exilio e inmigración; esta correlación cambió radicalmente en 1959, particularmente en 1961 cuando el régimen cubano declaró su carácter socialista, derivando a un sistema totalitario.

Habría que decir también que los exilios, usualmente vienen precedidos necesariamente de inxilios y ostracismos, condiciones previas al humano estado de la libertad. Ahora, pensar en torno al “arte cubanoamericano” podría conducirnos a la búsqueda de aquello que nos ha sido negado. Julia Kristeva aclara aún más esta idea en “*Strangers to Ourselves*” (1991). Todo lo que hemos considerado ajeno es simplemente parte de nosotros mismos, es algo que ha sido reprimido. El exilio puede tener entonces el “encanto” de encontrarnos, de conocernos a nosotros mismos y a las bases culturales desde las cuales hemos producido<sup>20</sup> un pensamiento, una visualidad, una manera de ser y proceder. En uno u otro caso, el exilio produce una identidad que se “debate” entre el carácter cosmopolita del país de acogida y la condición migrante del sujeto. Suerte de tensión donde se pretende preservar los valores de una sociedad que se interponen con los reclamos de lo que K. Popper llamaba una sociedad abierta.

Lo que hemos llamado “arte cubanoamericano” producto de ese exilio, habría que delimitarlo en una temporalidad histórica; de lo contrario, se corre el riesgo de crear una taxonomía supra-explicativa como lo ha sido -o ha pretendido ser- el concepto “arte cubano”. En los últimos veinte años eso que ha sido llamado “arte cubanoamericano” ha generado una nueva manera de narrar desde múltiples poéticas y visualidades, alejándose de forma plausible del “*canon*” clásico o al menos de un entendimiento clásico establecido desde la identidad de lo cubano en el arte.

Ahora, el *statement* “arte cubanoamericano” es solo eso, un *statement*. En todo caso, pretende hacer alusión a algo que de una u otra forma debe ser nombrado. Y digo esto porque no hay en eso que hemos llamado “arte cubanoamericano” integración simbólica alguna, todo lo contrario. En todo

---

<sup>20</sup> Louis A. Pérez Jr., *On becoming Cuban identity nationality and culture. Identity, Nationality, and Culture*, The University of North Carolina Press, 1999.

caso, la fragmentación de este “¿campo intelectual?” obliga a la elaboración de un mapa ya no solo teórico sino también visual que nos permita analizar cómo este se ha manifestado al menos en los últimos veinte años. Creo que este podría ser una derivación necesaria, pero, sobre todo, lógica.

Y digo esto pues revisando a Pierre Bourdieu en “Las reglas del arte” el autor francés hace alusión a la “emergencia de un campo intelectual”. Cuando se alcanza cierta “autonomía” como negación de la “subordinación estructural” se produce una fractura que en el caso del arte cubano tuvo como escenario la década del ochenta.

Los discursos visuales de los artistas de la plástica de la década del ochenta no están ya tan apegado al nacionalismo; un discurso de marcado carácter teleológico-revolucionario, establecido desde las mitologías independentistas. Suerte de romanticismo que deriva en un “nacionalismo” totalitario. En todo caso en esta generación de creadores visuales hay una vocación de corte post-nacional; Antonio Negri lo establecería como el traslado del discurso post-colonial en el sentido del “estado-nación” a un discurso de corte transnacional. Particularmente en el caso cubano, este fue a la inversa. El predominio del discurso nacionalista en las artes visuales, sería la “respuesta” transnacional al esfuerzo post-colonial.

Este desplazamiento en las prácticas visuales de la década del ochenta generó una nueva normativa moral “ajena” al correlato simbólico del nacionalismo en la cultura, de igual modo, la práctica del totalitarismo se estableció desde políticas culturales tempranamente excluyentes. Aunque este fenómeno es visible en los dominios de las artes visuales, no cabe duda de que se hizo presente en el campo literario, sobre todo en los narradores de ficción. Como bien afirma Rafael Rojas en “Tumbas sin sosiego” “En los ochenta, el postmodernismo fue la matriz de poéticas peligrosas en las artes y las letras cubanas. Sin embargo, ya a mediados de los noventa la postmodernidad estaba domesticada por las instituciones incorporada a los usos y costumbres del poder”<sup>21</sup>

Este proceso de ruptura del imaginario nacionalista en las artes visuales de los ochenta, condujo -entre muchos otros factores- a un exilio que “funda” de cierta manera eso que hoy llamamos “arte cubanoamericano”. ¿Quiere decir esto que no existía una producción en el campo de las artes visuales en el exilio, sobre todo ese primer exilio político de 1959 y 1960? Nada más alejado de la realidad<sup>22</sup>; sin embargo, la migración de este conjunto de creadores, estableció las bases de una nueva visualidad del arte cubano en el mundo.

---

<sup>21</sup> Rafael Rojas, *Tumbas sin sosiego: Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Anagrama, 2006, p. 361.

<sup>22</sup> Armando Álvarez Bravo, *El arte cubano en el exilio*, Ediciones Universal, Miami, Florida, 2015.

El carácter sintomático de la ruptura del imaginario nacionalista en las artes visuales de los ochenta no debe ser asociado al conflicto de la memoria histórica, un conflicto tan evidente en algunos sectores de la cultura cubana, expresado y somatizado en las tensiones políticas entre la república y la revolución de 1959. Este dilema tan latente en la literatura y en los campos de las ciencias sociales, particularmente en la sociología y la historia, carece de presencia en el campo de las artes visuales.

Estas condiciones agilizan el proceso de “emancipación” visual que se opera a partir de la década del ochenta. Aunque aún hoy hay toda una producción que sigue apostando por un discurso nacionalista –pensemos por un instante en la obra de Juanma García<sup>23</sup>- hay más de una generación en la cual este discurso se expresa en la búsqueda de una “universalidad” que disuelve la identidad hegemónica que ha delimitado una manera de pensar lo cubano, incluso más allá del arte. La ausencia de una política intelectual -a diferencia de la literatura- centrado en el discurso nacional, ha sido quizás el elemento más distintivo en la producción visual de eso que se ha llamado “arte cubanoamericano”.

Una pregunta para cerrar este primer acápite. Si el arte cubano en el exilio ha derivado a eso que hemos llamado “arte-cubano-americano” y si este no “establece” vínculos con el discurso “nacionalista” para bien o para mal, ¿cómo esta producción visual puede contribuir a la restauración o recomposición simbólica y ética de la nación?

## II

El arte cubano derivado de la década del ochenta, no solo rompe el patrón ideológico y la manera de interactuar con la institución “arte” sino que deriva a un carácter gregario intermitente en sus morfologías, pero persistente en su voluntad. El exilio casi multitudinario de los creadores visuales de los ochenta, erosionó notablemente las ya precarias relaciones con las instituciones políticas. Los noventa y la profunda crisis asociada a la desarticulación del campo socialista vino a enfatizar aún más esta ruptura, de modo que, si así se quiere, la radicalización del discurso visual desde el arte, vino a subrayar una nueva manera de gestionar una producción. Al prescindir de la institucionalidad-política-arte, los creadores visuales han generado sus propios espacios académicos y de exhibición, producción, representación y comercialización, creando una alternatividad sin precedentes en ningún campo del arte<sup>24</sup>. Aunque este proceso tiene -como todo

---

<sup>23</sup> <https://www.juanmaart.com>

<sup>24</sup> Quizás una diferencia “similar” se puede establecer en la producción literaria cubana a partir de la década del noventa, pero en sentido inverso. La internacionalización de la literatura cubana en esta década obedece esencialmente a la voluntad de los autores por entregar sus trabajos a grandes casas editoriales, sobre todo españolas.

en la vida- altas y bajas, no puede dejar de ser considerado una tendencia al menos en los últimos veinte años. ¿Qué es sino la Cátedra de Arte y Conducta gestionada por Tania Brugerás e infiltrada por el Partido Comunista de Cuba -condición necesaria para su existencia- sino una clara competencia a la institucionalidad académica del Instituto Superior de Arte?

Ahora, un ejemplo de derivación y evolución en los campos del arte y de eso que ha sido llamado arte cubanoamericano lo es la obra de Sandra Cordero, William Pérez, Douglas Argüelles y Jorge Wellesley. Estos cuatro cubanoamericanos en New Jersey han hecho suyo el carácter gregario para construir un espacio de visualidades divergentes. Articulados desde una fuerte vocación conceptual, la voluntad de llamarse a sí mismos “artistas multidisciplinares” aglutina una búsqueda epistemológica como comunidad. Es desde este empeño que nace ACPW\_ART\_FACTORY como identidad grupal. Recuérdese que muchos de sus miembros vienen de experiencias gregarias.

Más allá de una visualidad u otra, -visualidades en todos los casos contundentes en tanto morfología y concepción- Sandra, William, Douglas y Jorge han logrado incitarse, producir y gestionar sus obras desde un espacio autónomo. ACPW\_ART\_FACTORY es para estos creadores visuales un “extensión” de experiencias como lo fueron DUPP o DIP, o de experiencias -es el caso de William Pérez- como el grupo Punto<sup>25</sup> [1995 – 1998], ligada igualmente a experiencias en prácticas de trabajo grupal; desde el campo cinematográfico Sandra Cordero –por ejemplo- viene a reafirmar eso que diría y con razón Don Guillermo Cabrera Infante en “Cine o Sardinas” “el cine no es una invención sino un proceso de colaboración”. De este modo, estas experiencias grupales complementan esta tetralogía de interacciones.

Pero vamos por partes, como *Jack the ripper*.

Las obras de Sandra Cordero son de una delicadeza exasperante, una finura que irrita al sin sentido. Sandra se maneja con perfecto derecho en el dibujo, la instalación, el collage y una imaginaria profunda plagada de ironía. Amparada en la inofensiva “inocencia” del delirio, las obras de Sandra Cordero son ventanas al mundo onírico, como Abenjacán, que muriendo en el laberinto que Borges describe en *El Aleph*, termina devorado por un centro gravitatorio que todo lo difumina. Con una fuerte vocación para el ejercicio de la deconstrucción, como los post-estructuralistas franceses, Sandra pondera eso que F. Lyotard en la condición postmoderna llamó la

---

<sup>25</sup> Lo integraron Oriol Guillen [Crítico de Arte], Adrián Rumbaut, Santiago Hermes, Daniel Ribero, Yalili Mora, Pavel Giménez, Alain Moreira y William Pérez.

“deslegitimación” del significado en función de una nueva operatividad semántica, en función a su vez de una nueva “operatividad” lingüística<sup>26</sup>.

Douglas Argüelles está en el otro extremo y no porque su obra sea menos delicada sino por la pertinente voluntad crítica, su obra ha girado en torno a un heteromorfismo de juegos lingüísticos. Lo procesual en Douglas es profuso en referentes fundamentales; de los sistemas comunicacionales a la remembranza; su muy particular producción metodológica ha generado una idea de lo arqueológico, de la documentación de lo efímero, así como otras zonas de lo simbólico que propician una rica y compleja construcción. La naturaleza experimental y sociológica de su obra queda anclada en el dibujo, la pintura, la intervención pública, el arte conceptual, lo escultórico, lo instalativo y el trabajo teórico y docente que ha desarrollado durante años. Con un meticuloso desarrollo formal y conceptual Douglas sugiere, provoca, pero provoca desde la concepción del manuscrito, del documento que en su interior conserva huellas, residuos de un acercamiento perpetuo a campos “opuestos” a zonas no siempre definidas en las obras.

William Pérez es -a diferencia Douglas, Sandra y Wellesley - la *apotheosis* de la imagen en la discontinuidad. William Pérez, como los sistemas no lineales tiende a la deriva, devorado -como afirmaba Severo Sarduy- por la imagen, por una imagen infinita. No hay en su obra un sentido de “continuidad” morfológica, toda ella es una constante derivación formal. El ingenio-industrial en la solución formal es uno de los centros de su producción. Plagada de alusiones filosóficas, William Pérez refuerza en su obra el fatuo carácter instrumental que prevalece en nuestras vidas. A la vez que pone en cuestión toda la tradición canónica del arte en sus manifestaciones, renovándose de forma irritante. Quizás el único elemento que prevalece como sentido de continuidad en su obra sea el desplazamiento del cuerpo al objeto, articulando una suerte de fascinación por la artificialidad. Los objetos-arte de William Pérez son, en todo caso la sustitución de la naturalidad de nuestra existencia por el travestismo de nuestra conciencia.

En cualquier caso, William Pérez es un creador que ha superado el carácter estructural en su obra, ésta solo se puede consumir en una totalidad simbólica. Si el observador no cae bajo la mirada del objeto, poco o nada se puede hacer. Quizás este sea el mayor reto que William Pérez afronte en su trabajo, una vez que la presencia de este [el observador] como vector ha sido fundamental en todas las prácticas artísticas desde los años sesenta.

---

<sup>26</sup> Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*, Catedra, p. 37.

Y digo esto porque el historiador y filósofo francés Georges Didi-Huberman ha insistido que una de las tendencias del arte contemporáneo es la actitud de negación de ese esencial elemento articulación que es el observador. El desprecio de este es, como diría Didi-Huberman, por definición, no crítico. Si toda imagen es manipulación, este elemento tiene que ser considerado en la conformación de la obra.

Finalmente, Jorge Wellesley complementa esta tetralogía visual. Wellesley es un creador que ha gravitado en torno a una profunda indagación conceptual; como pocos, articula una analítica cuyo carácter triádico es poco frecuente en los dominios del arte cubano o cubanoamericano. Las relaciones e interacciones entre VERDAD-REALIDAD-LENGUAJE en Jorge Wellesley van más allá del giro lingüístico, va más allá de la re-afirmación nomológica. Muchas veces la sola exposición del concepto, su grafía, o sus relaciones y derivaciones, subraya una ontología subyacente; muchas veces vacías, pero en todo caso, abierta a una salida post-analítica. Del concepto a la noción y de esta al reino de la imagen.

Con una fuerte influencia del arte conceptual, Jorge Wellesley llama la atención sobre la “insuficiencia” de nuestro universo conceptual. Tratamos de expresar con lo que decimos, aquello que por naturaleza ya es inexpresable. ¿Qué es sino la pregunta por el arte y por la representación meta-lingüística?

Douglas Argüelles, Sandra Cordero, William Pérez, y Jorge Wellesley son ACPW\_ART\_FACTORY y más; espacio multidisciplinario que ha consolidado una comprensión del arte post-nacional, para abrirse a experiencias que dialoguen de forma mucho más orgánica con el acontecer internacional del arte. ACPW\_ART\_FACTORY ha ido configurando un espacio aglutinador para proveer al arte cubanoamericano de una nueva plataforma de interacción visual y académica.

Como ya habíamos dicho, hablar de “arte cubanoamericano”, más allá de “arte cubano”, nos remite necesariamente al exilio; a diferencia de este exilio histórico, estos nuevos sujetos del éxodo, desde sus obras intentan desterrar esta percepción que los convierte en despojos territoriales, en sujetos apátridas. En todo caso, Douglas Argüelles, Sandra Cordero, William Pérez, y Jorge Wellesley como creadores cubanoamericanos, han logrado emanciparse de toda tutela secular —en el sentido nietzscheano del término— devenida de un sistema totalitario para reclamar el humano derecho de la libertad.

# JULIO FIGUEROA-BELTRAN Y LOS SUNTUOSOS PALACIOS ABANDONADOS

“Necessity creates the form”

Wassily Kandinsky

Cuando Marc Auge en “*Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*” “introduce” el concepto del no-lugar, el carácter antropológico queda desterrado en la conformación de la identidad, generando eso que el autor ha llamado la anomalía de la soledad, anticipo de lo que otro francés definió como el aislamiento -clínico o social- establecido como “*unreasonable fear*”<sup>27</sup>.

Para esta tradición, el no-lugar es un espacio desprovisto de identidad o en todo caso, es una identidad reciclable, despojado de toda memoria individual o colectiva; pastiche que adolece de historicidad. Paradójicamente, este “no-lugar” es el “espacio” de nuestra co-existencia.

La disyuntiva ontológica que genera este “*nowhere*” que Marc Auge llama “non-places”, anticipa también una contrariedad antropológica. Lo que Marc Auge llama “non-places”, no solo son lugares desprovistos de una identidad, sino que estos vienen a erosionar nuestra comprensión del ser. Consecuentemente, el vacío ontológico viene asociado al “non-places” como estrategia, donde la idea del tiempo viene a desempeñar un papel fundamental. Si nuestra percepción del tiempo y el uso que de este hacemos no tiene que ver ya con el principio de inteligibilidad; cómo nos conducimos en una sociedad donde las nociones básicas de la modernidad han sido desechadas. ¿Cómo nos conducimos en una sociedad que su proceso de “unificación” [*mergers*] condicionó la evolución de un capitalismo tardío al desarrollo de un capitalismo post-industrial? Esta “transición” genera la distinción entre “places” y “non-places” derivada a su vez de la distinción que hiciera Michel de Certeau en “*L'écriture De L'histoire*” entre “*place*” y “*space*”, pero sí queremos ser soberanamente analíticos, pero sobre todo justos históricamente hablando, debemos de reconocer que estas distinciones están ya presentes en “*Fenomenología de la percepción*” de Merleau-Ponty cuando establece la contraposición entre el espacio geométrico y el espacio antropológico.

Estas condiciones históricas y simbólicas de nuestra existencia vienen a generar la dinámica de lo que nos es cercano visualmente vs. lo que nos es lejano, correlato de lo que se ha conocido como “*anthropology of the near*”; por eso el arte y sobre todo el arte contemporáneo debe ser un vehículo de indagación antropológica.

---

<sup>27</sup> Michel Foucault, *Madness and Civilization: a history of insanity in the age of the reason* Vintage Book, 1988 p. 201.

Esta es la prevalencia y polifonía simbólica de la que hablaba Jean Starobinski en “*L'invention de la liberté 1700-1789*” que, como derivación, llega hasta nuestros días. Si para la modernidad el descubrimiento de la libertad no interfirió en el reconocimiento y evocación de todo aquello apegado al significado, o a lo ritual; para la “*súper-modernidad*”<sup>28</sup> la libertad genera ese sentido de la virtualidad, de lo efímero, de aquello carece de identidad y, por tanto, agotada su temporalidad -ya no su tiempo- todo puede ser desechado.

## II

Conocí a Julio Figueroa-Beltrán el vertiginoso año en que se pre-tendía comenzar a restaurar una de las obras arquitectónicas más memorables de la década del 1960. Pero ¿cómo restaurar aquello que nunca fue concluido? En fin y para no hacer la historia infinita de los fracasos o pretensiones “revolucionarias” debo decir que conocí a Julio Figueroa-Beltrán en el año 2004 cuando comenzaba sus estudios en la facultad de artes plásticas ¿no es que debía de llamarse artes visuales? en el Instituto Superior de Arte de la Habana, Cuba. Aquel fue un año “distinto y diferente” como me dijera un día una tendera-tendida llena de oro *stainless steel*. Recuerdo que siempre impartía mis clases de filosofía -nada marxista- en la cafetería —que nombre tan pretencioso para un *café sans glamour*- a la sombra de inmensos framboyanes que, en complicidad con una brisa persistente, hacía que todos ellos —*ceux sand lumières*- cayeran rendidos no quizás por mis argumentos, sino por la dilatada canícula que se fermentaba en sus estómagos de arroz, chícharo y huevo hervido. Debo decir también que un buen día Julio desapareció y solo dieciséis años después apareció en marzo y en el Kendall Art Center de la ciudad de Miami. José Lezama Lima llamaba a esto -y con razón- el azar concurrente. Contigo en la distancia, la distancia tiene eso, -verdad Lydia Cabrera- permite ver las cosas desde otra perspectiva.

Cuando Julio Figueroa-Beltrán, ahora con barba cuasi-mesalina me invito a revisar su pintura, esta me situó al menos ante tres disyuntivas fundamentales:

¿Puede el arte ser juzgada de manera apropiada o inapropiada?

¿Qué es y quién juzga lo que es apropiado e inapropiado en términos de arte?

---

<sup>28</sup> Marc Auge, *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*, Verso, 2000.

Si para establecer un juicio en torno al arte contemporáneo hay que disponer de un conocimiento profundo de la historia del arte, ¿no se estará propiciando una suerte de “*emotional blindness*”<sup>29</sup> en su consumo?

A partir de estas tres disyuntivas transcurre este texto, sin que ello suponga que, en su devenir, hemos de encontrar respuestas.

Una de las distinciones a partir de la cual se ha establecido toda la historiografía del arte occidental ha sido la tensión-distinción entre lo “Bello” y lo “no-bello”. A partir de estos dos elementos se ha construido una narratividad que coloca a un lado u otro, -de forma excluyente- una producción determinada y determinante de obras de arte. Este elemento historiado por Umberto Eco adquiere en la obra de Julio Figueroa-Beltrán un carácter no solo contemporáneo sino también sui generis.

La pintura de Julio Figueroa-Beltrán transcurre en estas dos dimensiones aparentemente inconexas. Si las obras que abordan los no-lugares –que en esta analogía sería lo “grotesco”- ocupan un lugar importante y captan el centro de atención; hay toda una producción “paisajística” -que, en esta analogía, una vez más sería lo “sublime”- de cierto modo “bucólica” que la complementa. En todo caso, estas dos esferas vienen conectadas por la “intromisión” del territorio en el espacio; generando una suerte de retorno o recuperación de la libertad.

En cualquiera de los dos casos, un remanso de hedonismo profundo articula una visualidad que a intervalos da la impresión de una ubicuidad de lo inmediato. El estar aquí y ahora y en todas las partes, coloca al sujeto de su pintura en la disyuntiva de su existencia. Los contrasentidos, -de cuerpo presente- hacen de la pintura de Julio una suerte de *delirium tremen* que atormenta a quien, fascinado, pretende establecer una conexión lógica o teleológica ante un extrañamiento que es renuente a la confluencia.

Pero es precisamente a partir de estas tensiones que emerge un sentido íntimo que se desborda en una visualidad que sabe, en la composición, producir un equilibrio simbólico. Hay una búsqueda de lo apacible, de lo que emocionalmente nos compromete, -eso que en inglés se llama el “*self*” que va más que el yo- en contraposición a un esfuerzo mundano por vaciar de contenido nuestra existencia.

Por otra parte, la pintura de Julio Figueroa-Beltrán transcurre a destiempo, o al menos no transcurre en el tiempo lineal atrapado en los relojes. Sus criaturas gravitan, son evocaciones de los

---

<sup>29</sup> Para Ben-Ami Scharfstein “emotional blindness, found in varying degrees among the selfish, the narcissistic, and the autistic sociate” p. 79 *The nonsense of Kant and Lewis Carroll*, The University of Chicago Press 2014.

sentidos, apariciones, espectros, conciencias críticas que invierten la angustia y la zozobra para licuar, en un ejercicio intelectual la búsqueda de placer visual. El placer, siempre el placer tan escurridizo en el arte contemporáneo.

Julio “juega” a la ataraxia como medio de liberar el alma de la identificación o dependencia del cuerpo para fundirse en un espacio de orden místico. Esas es precisamente la sensación que provoca su obra pictórica, una obra que se debate desde dos espacios estrictamente nominales.

A la densa aflicción, como expresión del absurdo de eso que hemos llamado no-lugares, Julio interpone una visión menos iconoclasta. La comprensión de lo que somos en el tiempo, el valor de la individualidad, eso que Eric Fromm llamaba “individuación”, el valor de la diferencia adquiere en su obra un carácter fundamental ya no solo en su conformación simbólica sino en la manera en que su obra se consume.

En Mea Cuba, Guillermo Cabrera Infante hacía referencia al hecho que en una época de escritores inteligentes [Aldous Huxley, Thomas Mann] el lector no buscaba entretenimiento. Sin embargo, el lector actual no quiere inteligencia, lo que este busca, a través de la lectura es esencialmente entretenimiento, un ardid para aniquilar el tiempo. La “realidad” de la literatura no supera la ficción en las artes visuales contemporáneas.

Si lo que ha sido llamado *emotional blindness* es la base del consumo, ¿hace sentido un conocimiento, -más allá de si es profundo o no- de la historia del arte? En una época en que todo deja de ser para convertirse en un atrezo u ornamento profundo, donde el arte se consume en una relación proporcional o desproporcional al diseño y a lo decorativo, donde el “imperio de lo efímero”<sup>30</sup> es la razón para la ausencia de una identidad; Julio Figueroa-Beltrán ejerce su libertad desde sus palacios, suntuosos, pero abandonados. Su soledad es en todo caso un soliloquio, una búsqueda interior, una deriva, es el juego de las decapitaciones<sup>31</sup>.

Julio Figueroa-Beltrán, como “Wang Lung” «ceremonioso y lento»; pero también como “So Ling”, «menuda y agilísima»; como “El Emperador”, «inmutable, como si contemplase una ejecución», «indiferente, [...] con el mismo gesto de absentismo con que firmaría la sentencia de muerte»; desconcierta a quien asiste a esta conjunción de vértices acentuados y precisos. Julio, inmutable «como si observara una mariposa posada en la gran espada» despliega sus lienzos cuyo prodigio metafórico otorga el dominio de la sobreabundancia.

---

<sup>30</sup> Gille Lipovetsky, *El imperio de lo efímero*, Anagrama, 2006.

<sup>31</sup> Hago referencia aquí al texto de José Lezama Lima, *El juego de las decapitaciones* todos los « » son notas textuales de esta obra.

# JUANMA GARCÍA, LA ICONOGRAFÍA NACIONAL Y EL TRAVESTISMO SIMBÓLICO

“No hay más Tierra Prometida que la que el hombre puede encontrar en sí mismo”

Esteban en “El siglo de las luces”  
Alejo Carpentier

## I

El arte en cuanto sustantivo, ha sido desde Altamira, adjetivado; correlato que identifica o define, que orienta y condiciona desde una epistemología, un criterio analítico. La adjetivación -al mismo tiempo- determina la experiencia del campo a una comprensión nomológica y reduccionista que muchas veces pierde de vista la trama relacional. También es cierto que la adjetivación ha sido una de las formas que ha adquirido la tradición historiológica e historiográfica desde el pensamiento continental. Discursividad que tiene mucho que ver con esa visión fragmentada, reduccionista y excluyente a partir de la cual se ha establecido nuestra lógica y argumentación, así como todo un análisis desde la antropología visual que da cuenta de nuestra existencia como sujetos.

Este marco conceptual nos provee de un fundamento ontológico a partir del cual “el problema de la verdad sobre la base de la experiencia del arte” como recuerda Gadamer en “Verdad y Método” va dirigida a la “superación” de esa idea de “conciencia estética” que viene no solo de la filosofía del arte de Kant y su subjetivación *-in infinitum-* a través de la doctrina del gusto o del genio. Esta producción teórica, anclada en una lógica argumental decimonónica, “desecha” la fuerza del fundamento ontológico de la imagen y por tanto del desplazamiento de una estética “contemplativa” a una estética ontológica cuyo rol en el discurso y en el pensamiento postmoderno es hoy ya incuestionable. Quienes se reúsan a esta lógica argumental aludiendo “mera referencialidad” carecen del instrumental epistemológico necesario para adentrarse en el valor comunicativo del arte, un “objeto” que hoy más que nunca se re-dimensiona desde los estudios hermenéuticos y desde el pensamiento post-metafísico.

Este contexto teórico es una de las referencias para cualquier indagación crítica en torno a una antropología visual, al menos en el sentido en que Clifford Geertz lo “definiera”. Si las relaciones entre los saberes han sido subvertidas, la linealidad intrínseca sede su “efectividad” al giro lingüístico y a ciertas manifestaciones del discurso desde la hermenéutica. El tránsito de la linealidad a la multidimensionalidad, del carácter a la intencionalidad, de la obra cerrada al simulacro y la performatividad, ubican ya no solo una nueva comprensión de la crítica sino una redefinición de los márgenes de quien, por su formación, se llama a sí mismo artista visual.

## II

En su evolución histórica, el arte cubano no ha sido del todo moderno, como tampoco del todo postmoderno. La lógica y la argumentación en torno a estas dos sensibilidades siempre han estado desfasadas en una suerte de tensiones y distensiones que en todo caso han venido a ponderar la noción de lo “contemporáneo” sin saber a ciencia cierta qué significa. Lo cierto es que lo contemporáneo para el arte cubano es una suerte de co-existencia paralela, donde todo cabe, donde nada se desecha.

Este “coqueteo”, tan usual en las culturas subalternas como identidades, muchas veces ha sido el vehículo para la articulación de un discurso crítico desde la isla caribeña. El “coqueteo” como forma de subversión, es también, con derecho propio una forma de emancipación de un dominio, en este caso totalitario.

El arte cubano y su crítica ha hecho del “coqueteo” un espacio de comunicación, comunión simbólica, conceptual y textual. Hay una alteridad en esta postura que genera en quienes participan, una “subcultura” con autonomía y representación que muchas veces se traduce en activismo. “El paquete semanal”, los USB, los external HD, discos quemados (*burning discs*), libros digitalizados, fotocopiados o “forrados”, son hoy en la cultura cubana fuentes alternas de información, como lo han sido también la Cátedra de Arte y Conducta, LCONDUCT-A-RT, INSTAR [Instituto Internacional de Artivismo "Hannah Arendt", La Habana, Cuba], el Proyecto San Isidro entre otros. En todo caso, estos han sido espacios que han ganado con su proceder y ética, un lugar en la formación y capacitación de profesionales no solo del arte. Estas son solo algunas de las manifestaciones que ha adquirido el “coqueteo” en la cultura cubana más contemporánea, incluso desde una pseudo-institucionalidad. Son precisamente a estas acciones, las que, si bien no han hecho de la cultura cubana, un cuerpo moderno o postmoderno, al menos en el *underground*, ha logrado ser “contemporánea en sus contemporáneos”.

Ello explica una orientación sociológica, filosófica y antropológica en las generaciones emergentes del arte cubano, sobre todo en esas generaciones que, teniendo como fuente de referencialidad los ochenta, han logrado darle un giro sustancial al estigma “arte cubano” en tanto reivindicación de lo procesual, lo sensorial, lo emotivo; en cuyas conjugaciones, en uno u otro caso, desembocan en cierto activismo político.

Narrar los puntos de intercepción en la[s] idea[s] de nación y la manera en que estas han desembocado en propuestas visuales, podría conducirnos a una historiografía donde el objeto -la

nación- sería el centro a partir del cual se desarrollaría todo el discurso. Por supuesto, la nación adquiere cuerpo en sus símbolos, en su iconografía a partir de la cual el arte, opera una elaboración como “re-semantización”.

Esta reseña forma parte de un texto mucho más amplio que pretende adentrarse en un estudio historiográfico de como el “objeto nación” se ha expresado o desembocado en visualidades contrastantes, al menos en un grupo considerable de propuestas visuales. Al mismo tiempo, este estudio pretende ser un acercamiento a un fenómeno que, dado sus dimensiones y “rechazo” por parte de la *intelligentia* y su institucionalidad, ha sido postergado dentro de los campos de las ciencias sociales cubanas. Hay que decir también que el “objeto nación” podría ser entendido en dos derivaciones complementarias; es decir, este podría expresarse desde un discurso político desde el arte, así como desde el activismo. En cualquiera de los escenarios, los “márgenes” de distinción son borrosos. De modo que delimitar donde comienza uno y termina el otro es cuando más, irrelevante. De este modo, la “triada” POLÍTICA-NACIÓN-ACTIVISMO generan para este ensayo un espacio de interacción simbólica en función de la nación como elemento aglutinador.

Ahora, el carácter fragmentado y anti-sistémico que domina la operatoria visual en torno a la nación es quizás el mayor obstáculo a la hora ya no solo de abordarlo sino de emitir un juicio “definitivo” sobre su naturaleza y evolución. Esta operatoria puede en algunos casos “sublimarse” para confrontar el tópico sin necesidad de ser lo suficientemente explícita como para ser censurada.

Las páginas que siguen son un acercamiento preliminar a la obra de uno de esos artistas que ha colocado la nación y su iconografía como objeto en el centro de su visualidad.

### III

La obra de Juanma García se inscribe ya no tanto en el debate conceptual en torno a la[s] idea[s] de nación, pero sí en un proceso de re-semantización de una iconografía nacional. El éxodo multitudinario que se produjo en la década de los ochenta no solo en los campos del arte, ubicó una indagación en torno a la nación en el centro de atención de muchas de las obras ciertos artistas de la generación posterior. Juanma García es uno de los exponentes más jóvenes en esa búsqueda necesaria.

García aprovecha el vacío ontológico de esta tradición para desarrollar un conjunto de obras que, tomando los motivos escultóricos republicanos como excusa, reinventa una simbología extraviada en la historia nacional. La optimización del vacío no solo genera una realidad, sino que deroga todo esfuerzo desmitificador. Asistimos a un descubrimiento casi arqueológico. Sus dibujos como sus

telas son un documento, un registro de ese hallazgo. Lo que cuenta para Juanma García es la memoria y como esta ha adquirido cuerpo en la realidad<sup>32</sup>. Monumentos ecuestres trenzados de enredaderas, de hierbas buenas o malas, conjuntos cubiertos por inmensas carpas - ¿de circo? -, pedestales vacíos, mugrosos, iconos replicados como puntos de exorcismo, son develados, dando fe de una realidad menos iconoclasta, pero si más plural.

Casi todos los elementos en la obra figurativa de Juanma García están en un estado de ingravidez, todo flota o es devorado por las llamas; y los elementos que no están aún en este estado, yacen sobre piras a un paso de la incineración. El fuego purifica, el agua es la materia del bautismo, todo nace y muere para renacer a una discursividad que dé cuenta de la memoria. Una memoria que en la conjunción de sus actantes trasforma el presente de una nación y convida a mirarse en ella.

La figuración de Juanma García propone una temporalidad extendida, dilatada, multi-versa y paralela. La iconografía nacional en esa nueva temporalidad no tiene que permanecer estática, incólume. Al hieratismo contemplativo, Juanma propone la ironía, la desterritorialidad como posibilidades expresivas.

Y los recursos argumentales no son solo políticos, toda la iconografía pasa por sus diestras manos, desde los próceres hasta la mismísima Virgen de la Caridad del Cobre que, en la ingravidez del mar, guía a quienes huyen del infierno en la tierra. La obra figurativa de Juanma García desborda también –hay que decirlo- una visualidad cinematográfica, sus obras me recuerdan mucho al cine soviético, al menos en sus texturas y composición. Pero también hay algo de limpieza minimalista en sus trazos, en la manera en la que la imagen va cobrando forma.

Juanma invierte y desmiente la mistificación asociada a una tradición instalada en la memoria colectiva de una nación. Su contribución, como diría Eric Hobsbawm, a esa reevaluación postmoderna de la historia y de su iconografía; orientada quizás a la suplantación de ese idealismo y didactismo teleológico –tan sustancial a la comprensión materialista e institucional de la historia- en la cultura cubana.

La centralidad pictórica en la obra de Juanma García es un elemento fundamental a la hora de comprender su dinámica interna. García enrostra una composición a medio camino entre el ser y el dejar de ser. Todos sus elementos aparecen como desprovistos de un acabado, tapiados, cubiertos, mutilados, enmohecidos en su condición ontológica e histórica. Todo se desvanece a su alrededor, nada existe y si algunas de estas derivaciones cobran sentido en el campo visual, solo lo

---

<sup>32</sup> Alejo Carpentier en *Viaje a la semilla* usa este método en la conformación de su obra.

hace con la intención de subrayar estos elementos centrales que da cuerpo a la obra como totalidad. Y es quizás Juanma García somatiza desde su obra la fragilidad del sujeto frente a los meta-relatos históricos establecidos desde la discursividad totalitaria.

Si Esteban en “El siglo de las luces” siente la necesidad de “sustituir” la voluntad individual para ceder paso a las compulsivas necesidades colectivas, si la aplicación de la violencia como instrumentalización de la institucionalidad política sustituye todo ensoñación utópica, Esteban - lastimosamente- va comprendiendo que la verdadera liberación individual no es política sino psicológica. Superar el miedo<sup>33</sup> adquirido en la asimilación de las compulsivas necesidades colectivas, viene a ser para este personaje melancólico, pero realista, una suerte de aprendizaje ontológico. Juanma, a diferencia de Esteban no lo consume la melancolía, ni el miedo; en todo caso su proceso de aprendizaje no solo es estético, es por sobre todas las cosas político. Para suerte nuestra Juanma García no viaja, como Esteban, con una guillotina en la proa de un barco, sus artificios visuales son el vehículo para objetar y disentir y para hacer evidente una discursividad que, incluso en el desmoronamiento y las ruinas, sigue irradiando luz.

---

<sup>33</sup> “Un gran miedo empezaba a deslizarse las noches de esta costa. Muchos ojos miraban a las calles desde los postigos entornados de sus casas en tinieblas” Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona 1985, p. 127.

# VIVISECCIÓN, ONTOLOGIA Y CONTRASTE. LA CONDICION HUMANA, EN LA OBRA DE SANTIAGO BETANCUR.

“... es en vano que toques la puerta, estamos adentro”

Borges

“[...] la violencia, el poder, la crueldad eran las capacidades supremas de los hombres que habían perdido definitivamente su lugar en el universo y eran demasiado orgullosos para anhelar una teoría del poder que les reintegrara sanos y salvos al mundo”

“Los orígenes del totalitarismo”  
Habba Arendt

El sujeto de la modernidad se ha discernido históricamente en la disyuntiva de una “razón instrumental” o “emancipatoria”; prefigurando las condiciones a priori de una existencia, desprovista de esencia. ¿Qué es el sujeto moderno? sino una entidad como bien cotejara mi colega Denise Najmanovich “una sustancia pura, independiente, incorpórea pero interior -a la vez y paradójicamente-, al modo de un carozo que anida en el cuerpo pero que misteriosamente es radicalmente ajeno a él”<sup>34</sup>

Los modelos teóricos de la modernidad ya sea en su dimensión filosófica, sociológica o política han hecho del sujeto moderno un hombre que no podía ser, sino que blanco, hombre -en el sentido del género-, heterosexual y patriarcal. Cualquier derivación de esta lógica secular carecía de sentido. Toda la narratividad argumental que viene de la tradición kantiana y hegeliana ha establecido -no solo en la comprensión del hombre- una suerte de “metafísica de la actividad teleológica” como condición ineludible para su existencia.

El giro epistemológico y lingüístico que se comenzó a operar a inicios del siglo XX y que pone en perspectiva las fisuras del pensamiento racional positivista, relocaliza la indagación en torno a la comprensión del sujeto moderno.

El sujeto de la modernidad [el hombre] y su condicionamiento a priori ha conducido en la “tradición” posmoderna a una crítica de la racionalidad y la teleología dominante haciendo evidente la disolución de la entidad para que emerja de la noción de cuerpo. Como el cuerpo “posmoderno” carece de una finalidad a priori, la razón instrumental y emancipatoria, dan paso a la “acción comunicativa” [Habermas]; ejercicio hermenéutico y lingüístico que sustituye el curso teleológico del episteme moderno en su fuerte orientación escatológica. Ello supone buscar una identidad no cifrada ya en el reconocimiento de la racionalidad instrumental, sino en la evaluación de la

---

<sup>34</sup> Denise Najmanovich, *Pensar la subjetividad. Complejidad, vínculos y emergencias*.  
[https://www.researchgate.net/publication/26476830\\_Pensar\\_la\\_subjetividad\\_Complejidad\\_vinculos\\_y\\_emergencia](https://www.researchgate.net/publication/26476830_Pensar_la_subjetividad_Complejidad_vinculos_y_emergencia)

individualidad y los contenidos que esta es capaz de generar, a través de niveles de orden y complejidad, algo que Heinz von Foerster en “Las semillas de la cibernética” llamó “sistemas auto-organizados”.

La obra de Santiago Betancur podría inscribirse en este espacio intelectual sin que ello signifique un condicionamiento o reduccionismo. Lo que sí es cierto es que la obra de Santiago tanto en pintura como escultórica, hace visible al otro de la condición humana, antítesis del sujeto de la modernidad.

La contundente, descarnada y nada relamida visualidad, hacen de la obra de este artista colombiano un creador visual consumido por una agonía que cobra sentido en sus preocupaciones existencialistas. La subrayada condición antropológica en la obra de Santiago Betancur conduce a una comprensión de lo humano en un deterioro profundo, en una cómplice descomposición de su condición fundante. Tanto su pintura, como sus esculturas en pequeño formato, colocan al cuerpo en la mesa de vivisección, exploran sus entrañas para tratar de hallar una identidad perdida, un tesoro que, como el anillo, se ha extraviado en el estanque. Si el sujeto de la identidad desaparece, solo queda un cuerpo descarnado en un “éxtasis” profundo. Hay placer también en el dolor, el cuerpo mortificado por el cilicio encuentra en el éxtasis de Santa Teresa, la contemplación del argumento divino, aunque este sea, como ha sido, una premisa incumplida.

Tanto la pintura como la escultura de Santiago Betancur hacen coincidir estados contrastantes. Hay lívido y morbosidad, lirismo y aberración, hay también consternación y éxtasis. Los cuerpos -amórficos- con algún vestigio de lo que un día fue humanidad, yacen con sus extremidades extendidas, como danzando, dispuestos a compartir su carne, su sangre, sus extintos fluidos en un rictus de amargura y desesperación. Tratando de vocalizar una queja, un suspiro que se transforma en un grito hecho silencio, los danzantes escamotean su sufrimiento para disimular lo que es una verdad contundente, nunca podremos escapar...

El manejo de la luz, las sombras y por consiguiente las penumbras recurrentes, crean un ambiente siniestro ¿habrá futuro para la humanidad? Y es que hay algo de escalofriante en la obra de Santiago Betancur, sobre todo en el manejo cromático que tanto me recuerda los procesos de descomposición de los cuerpos documentados en la fotografía de Andrés Serrano e o en el trabajo también fotográfico del artista cubano Rodney Batista. Sin duda alguna, la visualidad de Santiago Betancur es la antítesis a todo esfuerzo de complacencia, sus personajes descarnados nos enrostran una realidad, difícil de eludir, ética en un sentido profundo.

Sófocles en Edipo Rey, medita sobre el destino de este, pero, sobre todo, medita sobre sentido de la condición humana. La imagen de Sófocles difícilmente podría ser más sombría: lo mejor para nosotros es no haber nacido o dado el caso de haber nacido, lo mejor es morir pronto. Sería difícil pensar en una expresión más sucinta y poderosa, pero al igual que Sófocles, la obra Santiago Betancur subraya, la extraña percepción de que la vida es, por sobre todas las cosas, trágica.

# SERES DE LA NOCHE

¡Qué impresión tan desagradable y extraña causan  
las elegancias de los que han muerto!...

Jardín.  
Dulce María Loynaz

La realidad y discursividad política que ha prevalecido en las últimas décadas en Cuba, ha destacado por un soberano dominio de lo monocromático. Todo ha sido establecido en un tono donde no hay intermedios, derivaciones, degradaciones o sencillamente, policromía. A diferencia de esta artificialidad, en las artes visuales y la literatura ha reinado eso que José Lezama Lima llamó “sobrenaturalidad”, la sobre-abundancia. El argumento anterior refuerza aún más la tesis de Iván de la Nuez sobre la existencia de dos realidades contradictorias e irreconciliables en la Cuba contemporánea. Mientras la sociedad avanza cada día más hacia el post-comunismo con todos los elementos de una sociedad de mercado regida por el sálvese quien pueda, el poder totalitario y su trama institucional sigue reproduciendo la discursividad de una utopía caducada.

En este contexto es que se produce la obra en pintura de Brian Sánchez, un cubano que desafía con su policromía la gama de grises que tanto me recuerdan lo que fue más que un quinquenio.

Aunque Brian Sánchez esconde tras sus pinceles una extraña pasión, sabe —como buen simulador que es— travestir sus deseos más profundos, sus más oscuras fragilidades. Brian no es un pintor, quizás la arqueología, la exhumación de cuerpos en las húmedas y grotescas profundidades produzcan en el placer de la antropofagia.

Travestismo profesional, de sujeto ordinario a extraordinario. Brian exhuma a través de sus lienzos —mera excusa para escudriñar en los pasajes donde reina la muerte— un mundo más allá de lo imaginado. Una polifonía donde el inframundo gravita hacia una órbita de lo absurdo donde todo, absolutamente todo es posible. Sus lienzos son fosas comunes, aberturas en la tierra, criptas, nichos donde reposan cuerpos agazapados en fetal o mortuoria posición, pero agazapados, como queriendo retener a quien por su soberbia ha fracturado la “apacible” tranquilidad que la muerte provee.

Transgredidos y en descomposición, estas densidades de amargura comparten una fuga espectral, una fuga hacia otra dimensión no sé si sosegada, pero sí eterna. El placer a lo desconocido desorbita sus cuentas y una luz teatralizada —casi silente— subraya el absorto de una infinita tristeza. Ensimismado en el placer que la comunión propicia, estos “desechos” humanos son

“*Figuras en la noche*”, apariciones, Druidas transados por un dolor aún visible en las cicatrices que sus cuerpos exhiben. Hay belleza en el dolor, en la insinuación del deseo, en lo que no pudo ser.

La aparente festividad en la obra de Brian Sánchez esconde una profunda tristeza. Su pintura hace añicos el ilusorio y cartesiano equilibrio en las cosas, la serenidad del sueño eterno, la demagogia y la grandilocuencia. Como la “*Anunciación*”, extirpa a través de su mensaje la promesa de paz. Sus lienzos son oberturas para una leyenda, o un vitral. Figuración obsesiva, casi barroca. Brian Sánchez no deja espacio ajeno a la contemplación, cada trazo es un destello no siempre de luz, un destello que pretende disolver el silencio que se congela en la escarcha.

Su pintura es compulsiva, intensa, contenida solo por los muros que los bastidores levantan. No hay evidencia racional en su narratividad, todo parece consumido por un deseo profundo, un deseo que, derramado en la superficie del lienzo, pretende arrasar con todo vestigio que no dignifique la pesadumbre. Sorprende la manera en que Brian Sánchez construye una visualidad ausente de intersecciones, de empastes, yuxtaposiciones o intervalos; su manera de pintar mucho me recuerda el despropósito en “*I Ain't Got Nothing but the Blues*” de Duke Ellington, donde todo irrumpe de una manera intempestiva. Todo parece devorado por un vórtice del cual emana una fuerza no siempre descriptible.

Si todo lo anterior me parece cierto, la pintura de Brian Sánchez es también un forcejeo permanente con la memoria, con sus poderes asociados. En la memoria habitamos, desde la memoria añoramos todo aquello que nos apasiona y nos ciega. Todo aquello que nos atormenta en los juegos del azar. Como el Jardín en el que Bárbara se extravía e hilvana, desde su memoria, una narración lírica. Quizás todos esos pequeños elementos que gravitan aderezados en torno a su figuración sean reminiscencias de una memoria en pena. Suerte de desvarío o juicio final, argumento ontológico para nuestra existencia.

Brian como simulador que es, como simulador que traviste deseos más profundos logra a través de su pintura el poder del sobrecogimiento. La atemporalidad -como la del Jardín- se instala y plaga de pesadumbre el ya trágico sentido de nuestra existencia. Brian Sánchez, como Bárbara, contemplan extasiados la extraña elegancia de los que ya han muerto, ignorando que ya han cruzado el umbral.

## LA PINTURA IMPLACABLE DE LUIS ABREUX

“Y un día, al salir del trabajo, no fue a su casa, sino que salió de la ciudad. No veía nada a su alrededor, no sabía si era verano, otoño o invierno, si caminaba por la orilla del mar o junto al muro de una fábrica; hacía ya mucho que no vivía en el mundo; su único mundo era su alma.”

“La vida está en otra parte”  
Milán Kundera

Luis Abreux es un lobo solitario, un topo que descubre estructuras que laten ausentes en todo lo que le rodea. Para él, todo es imaginal y simbólico. No hay límites en el arte. A la acritud de lo cotidiano, del mundanal silencio, Luis interpone su voluntad, una voluntad que desentraña una entidad “desprovista” de sentido. Generar una indagación donde el cuerpo como signo que nos acompaña y que dramatiza la existencia se presente en un dinamismo que rompa la serialidad y el mimetismo, es una de sus obsesiones más profundas. El cuerpo del otro como imagen etnográfica, como tropo cultural expresado en eso que Derrida denominaba la *différance*.

Con el encanto del Pop-Art, del dibujo errático, del preámbulo, Luis Abreux anula cualquier vestigio de centrismo ego-lógico; adentrarse en territorios cuyas texturas simbólicas, guiños, giros inesperados, soluciones radicales, es prioritario para él. Generar una identidad, una cartografía, un orden imaginal completamente nuevo, “fresco”, cargado de un fuerte dinamismo, subvirtiendo el imaginario clásico, al menos en su sentido canónico como meta-relato estético, es un objetivo inmediato.

Son “garabatos” profundos, rizomas en fuga que se debaten en una ubicuidad contrastante. Del objeto o soporte –escogido al azar- a la imagen que esperaba ser descubierta en ese objeto. Dos dimensiones aparentemente “excluyentes” pero que generan una fuerza que destruye y deroga el orden físico en las cosas. Lo que está y se ve y lo que es invisible pero que late en ello. El Ser de Parménides, el Río de Heráclito hecho añicos por la secularidad del atomismo de Demócrito. Los signos, las imágenes simbólicas condicionados por el orden nomológico, consumidas como códigos, explicados como negación de eso que Humberto Eco llamó el movimiento regresivo hacia la matriz originaria de toda comunicación.

Las huellas en los cuerpos que Luis Abreux esboza en su pintura, en sus dibujos narran una historia de desgarramiento cultural, de desgarramiento físico, de brutalidad simbólica. Los caracteres de sus “personajes” batallan desde la alteridad, una alteridad que redefine un tropo cultural. Son los otros que, teniendo una historia que narrar, yacen reprimidos. Es por ello –una vez más- que los objetos y los soportes son escogidos al azar, no hay en Luis Abreux una predisposición, un prejuicio sobre el material, cualquier superficie le es conveniente, él solo trata de desentrañar lo que late agazapado. Una moneda, un fragmento de cartón, el recibo por una taza de café, hojas rayadas,

páginas de un catálogo de Uline; unos neumáticos reciclados y marcados con cruces blancas, le sirven de altar u ofrenda de palo-monte a Jean-Michel Basquiat. Objetos del rastro, de una feria de antigüedades, tesoros de un esquizoide afiebrado, objetos todos aparentemente inservibles que Luis transforma en objetos arte, objetos que para Luis Abreux son prendas cargadas, resguardos contra maleficios.

Para Luis Abreux lo que se narra desde la pintura, desde el dibujo solo puede ser borroso, entredicho, mascullado. Nada está dado. Su pintura y dibujos no dejan -por ello- de ser implacables. Hay una fuerza que se hace visible en la manera en la que traza y conecta las líneas que poco a poco conforman un cuerpo siempre en movimiento, un cuerpo que trata de dar cuenta de las sutiles represiones de lo cotidiano. Los empastes en su obra –véase su lienzo “El hombre Nuevo”- revela una yuxtaposición forzada, una artificialidad que enfatiza esa búsqueda de una individualidad desterrada. Luis Abreux hace de estas interacciones una radiografía de lo que somos, sujetos transgredidos por la velocidad, contaminados de futuro, reprimidos de presente, mal administrados en nuestros deseos, ajenos a la vida, una vida que está como bien sabe Jaromil, en otra parte.

## ANTONIO GUERRERO, CRONOPIOS EN ROJO

Tanto Maykel Domínguez, como Lisyanet Rodríguez y ahora Antonio Guerrero, han puesto en perspectiva mi lectura de “Historia de cronopios y famas” de Julio Cortázar. “Historia de cronopios...” es sobre todas las cosas la postulación de una mirada poética capaz de enfrentar las miserias de la humana rutina y del sentido común. En los tres casos enumerados, esta argumentación acontece de una manera contundente, pero sobre todo acontece en la enunciación de esas criaturas juguetonas pero indefinibles que, en 1952 en París, en *Théâtre des Champs-Élysées*, colmaron a Julio Cortázar con su presencia.

Ahora, la crítica no debe ser un ejercicio de transfiguración imaginativa de las cosas sino más bien una argumentación “lógica”; entendiendo por lógica la estructura argumentativa donde el lenguaje y los dispositivos epistemológicos “coinciden” o intentan coincidir para establecer un silogismo argumentativo que ponga en perspectiva la comunicación como ejercicio intelectual. La obra de Antonio Guerrero por su solidez conceptual es un ejemplo de cómo una argumentación “lógica” potencia este ejercicio intelectual que es la crítica, en su sentido más abarcador.

La obra de Antonio Guerrero está plagada de un sentido trágico. Todo acontece en una suerte de limbo, de lugar no definido donde las obsesiones y los profundos temores van cobrando presencia. Y es que quizás la experiencia del mar, la travesía en balsa, como “La balsa de la Medusa” de Gericault ha marcado decididamente toda su obra, su vida; quizás eso explique los predominios del rojo<sup>35</sup>, alusión primerísima a lo sanguíneo, la sangre derramada, la sangre como ofrenda, como entidad que limpia la prenda-resguardo. Guerrero ha sabido generar desde su pintura una suerte de criptología de la divinidad como lo llamara León Bloy. Su simbología no aparece “definida” desde una estética ortodoxa; en todo caso, la escritura simbólica que prevalece en sus lienzos son una suerte de laberinto, de combinación binaria no siempre en las antípodas donde confluyen estados anímicos, percepciones, ilusiones, delirium tremens; pero también formas culturales que, travestidas, dan cuenta de una unidad lingüística desde la imagen.

El carácter críptico, casi jeroglífico en su simbología pictórica es una suerte de bitácora, es el mapa de un viajero, son las pistas en la noche de la travesía marina, las migajas de un trozo de pan que

---

<sup>35</sup> El rojo, o el predominio de los rojos ha sido meta-tema en la historia del arte ya no solo occidental. La primera nota de la pintura en la cultura occidental, comienza en tonalidad roja. Recordemos la fascinación de Vincent van Gogh por el rojo plomo, o el rojo cadmio de Henri Matisse; su entusiasmo por este tono lo llevo a tratar de convencer a Renoir de usarlo, quien, después de probarlo una vez, regreso a sus pigmentos habituales. Y si esto no es suficiente para probar la existencia de una tradición, pensemos por un instante en Christian Louboutin quien hizo del rojo un tono específico, un sello distintivo. Christian Louboutin en 1992 presentó sus zapatos con suelas rojas (PANTONE 18-1663 TPX), un sello incuestionable y emblema distintivo de su marca.

sirven de guía para alcanzar esos que se desea, que no siempre es la felicidad. Parafraseando a Slavoj Žižek y a Guattari, Antonio Guerrero es un pintor que, renuncia a toda voluntad de definir. Su obra fluctúa entre la ingravidez, en cuanto ontología descentrada y una suerte de energía liberadora que abandona todo sentido canónico. Lo significativo para él es la deriva, la travesía, el dramático devenir en donde la vida se extingue en la búsqueda de un destino.

Al sentido trágico de la existencia, Guerrero antepone una imagen que en su sintaxis revela una poderosa intencionalidad. ¿Cómo “definir” la subjetividad del que pinta? ¿Cómo “catalogar” al sujeto que experimenta plenamente esta condición?

En cualquier caso, Antonio Guerrero invierte en su argumentación pictórica la lógica procesual de la tradición canónica. Si para esta el nombre hace a la cosa en su relación proporcional, Guerrero “señala” a las cosas -esas suertes de cronopios- desprovistas de cualquier asidero nomológico, siendo consecuente más con el giro lingüístico que con la tradición de linealidad secular que pretende que todo sea definido. Lo que sí tiene claro la visualidad pictórica de Antonio Guerrero es que no podemos escapar de este sentido trágico. Y este es precisamente uno de los elementos que refuerzan su visualidad en tanto indagación sobre las estructuras de significación. Este giro conceptual acerca a Antonio Guerrero más cierto discurso post-metafísico, desestimando cierta ilusión o alusión estructural que parecería prevalecer en su pintura.

La sinrazón, la secularización de nuestra existencia, la consciencia de sus propias contingencias, la sospecha de que el malestar y la inquietud tienen un fundamento más profundo, el presentimiento y la temor de que no podemos escapar de un “destino”, el predominio de una cultura de masas que parece haber colonizado hasta el último rincón del imaginario humano; convierten al ejercicio pictórico de Antonio Guerrero en una suerte de silogismo; en una suerte de regreso a ese estado “pre-lingüístico” donde aún el signo no había anticipado el gesto que lo convertiría en escritura. Todo es primario, por eso la obra de Antonio Guerrero es una cuba donde se almacena desde los rojos de Altamira, los rojos jeroglíficos de la tumba del rey Tut en Egipto, hasta los murales de Pompeya. Ante el hastío, ante las ráfagas de expresionismo, ante el herbazal, ante el exceso desdeñoso; Antonio Guerrero interpone el silencio y una iconografía intrincadamente hierática. A partir de ella, Guerrero construye una ficción en la que la vida de sus personajes transita, -como en una operación mágica aparentando irrealidad-, por un universo pletórico de una simbología que en buena medida siempre me recuerda el libro de los muertos.

Antonio Guerrero no es un pintor de guiños ocasionales, de intervalos recitativos. Su pintura es soberbia en su literalidad. Te sometes “perplejo” a su belleza como Goethe, cuando visitó la

catedral de Strasbourg, o te quedas merodeando en los intervalos, en las mesetas del vacío que esta visualidad genera. Porque Antonio Guerrero no solo personifica el “anti-edipo” sino que parafraseando a Ciorán en “Los silogismos de la amargura”, se desliza hacia el punto más bajo en el espacio, hacia las antípodas del éxtasis para encontrar una identidad extraviada en el mar.

# JEINE ROQUE EL INSTANTE, LES PETITES CRÉATURES

Si mi ser sólo toma conciencia de sí en el instante presente,  
¿cómo no ver que ese instante es el único terreno  
en que se pone a prueba la realidad?

“La intuición del instante”  
Gastón Bachelard

## I

Conocí a Jeine Roque en abril, 2020 cuando todo esto comenzaba y fue, un descubrimiento. No imaginábamos aún que esta pandemia iba a tener proporciones universales; nadie sospechaba que se iba a extender más allá de veinte mil leguas de un viaje nada submarino, que duraría y nos condicionaría a más que cien años de soledad y que sus implicaciones cambiaría el mapa del mundo como lo cambió la peste negra en la Europa continental del siglo XIV. Pero como todo en la vida, también prevaleció el amor ya no en los tiempos del cólera, pero si del coronavirus. Como la Europa del siglo XIV después de la peste negra dio paso al Renacimiento, el mundo del siglo XXI dará paso a algo que, aun no sabemos cómo llamarlo, pero que será, nuestra nueva normatividad.

La creatividad ha sido puesta a prueba en estas extrañas condiciones y la *quaranta giorni* ha servido para algunos, no digo que, para todos, -hay muchos que solo han hecho TikTok- como ejercicio intelectual; hemos comenzado a mirar hacia adentro para en esa búsqueda interior reflexionar sobre el sentido de la fragilidad de la existencia humana, ha sido, como bien acotara Gianna Pomata, “*an accelerator of mental renewal*”<sup>36</sup>.

Descubrí la obra de Jeine Roque en este enclaustramiento, en este retiro forzado, en esta “desintegración” de la relacionalidad social muchas veces descrito como premonición en la literatura. Pensemos por un instante -y es solo un ejemplo- en el terrible sueño que acosa a Rodio Romanovich Raskolnikov el héroe de Fyodor Dostoyevsky al final de “Crimen y castigo”. “Había soñado que el mundo entero estaba condenado a ser víctima de una pestilencia terrible, aún desconocida e invisible, que se extendía a Europa desde las profundidades de Asia. Todos iban a perecer, excepto algunos, muy pocos, elegidos. Habían aparecido unas nuevas triquinas, criaturas microscópicas que se alojaban en los cuerpos de los hombres. Pero estas criaturas eran espíritus, dotados de razón y voluntad...”<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Lawrence Wright, *Crossroads*, Annals of history. The New Yorker, July 20, 2020.

<sup>37</sup> “Aquellos que los recibieron en sí mismos inmediatamente se volvieron posesos y locos. Pero nunca, nunca la gente se había considerado tan inteligente e inquebrantable en la verdad como estos infectados. Nunca habían pensado más inquebrantables sus juicios, sus conclusiones científicas, sus convicciones y creencias morales. Asentamientos enteros, ciudades y naciones enteras se infectarían y se volverían locos. Todos se pusieron ansiosos y nadie entendió a nadie más; cada uno pensó que la verdad estaba contenida en él solo, y sufrió mirando a los demás, se golpeó el pecho, lloró y se retorció las manos. No sabían a quién ni cómo juzgar, no podían ponerse de acuerdo sobre qué considerar como malo, qué como bueno. No sabían a quién acusar, a quién reivindicar.” Fyodor Dostoyevsky, *Crimen y castigo*, Editorial Alianza, 1998 p. 436.

## II

La obra figurativa de Jeine Roque hace evidencia de una conciencia del presente, ya no solo de sus dimensiones y conflictividades sino de su morfología ecléctica y caótica. En ella todo emerge no siempre de forma subrepticia para dar cuenta de un instante evanescente. Este elemento introduce una dramaturgia, una teatralidad que funcionan acaso como premonición, como artificio de un sueño o deseo. Todo es primordial y por tanto efímero como el tiempo del Timeo. Solo la reminiscencia de ese instante encapsulado perdura, como el aire de Paris en el ámpula de vidrio. Lo que importa, cuando más es el instante que se eterniza en la memoria, en lo sensorial; su obra es el banquete de Lezama a diferencia del de Platón, es la fiesta innombrable, es la bacanal de Dionisio.

Sus dibujos, como su pintura han experimentado en sus últimas series una reducción cromática que viene a reforzar ese carácter dramático. Una obra que en oportunidades puede ser consumida como cartel, grabado, viñeta pues, en el manejo de las tintas y los rotuladores Jeine Roque tiene la agudeza de estilo del serígrafo y el escriba taoísta.

Jeine vive obsesionado con el manejo del tiempo, por eso su obra más reciente son notas literales, pero a pie de página de esa indagación decisiva. El instante que intenta encapsular está hecho de muchos instantes. Quizás en esa búsqueda de la duración que tanto obsesionaba también a Henry Bergson, la obra de Roque debe ser consumida -porque no- como una suerte de *fenaquistiscopio*<sup>38</sup>, ese ingenio maravilloso que en 1829 inventara Plateau<sup>39</sup>. Quizás su obra deba consumirse de esa forma circular, casi pitagórica, no como panóptico, pero si desde la perspectiva de un observador que, en la experiencia íntima de esta conjunción de instantes, disuelve la linealidad del tiempo.

No es fortuito que esta búsqueda del instante en la obra de Jeine Roque venga a reforzar una voluntad que, en su caso, es la base de su originalidad. En esta exploración simbólica, aparecen sus criaturas, sus personajes, su carácter expresionista, su voluntad narrativa, casi literaria, donde la sintaxis iconográfica rompe la artificialidad lineal dando paso a la noción del a-ocurrir en una temporalidad, efímera por naturaleza.

El simbolismo en la obra de Roque da cuenta de una intencionalidad que desestima toda materialidad, más allá de la experiencia. Mientras su figuración funciona como “núcleos de acción”

---

<sup>38</sup> Del griego “espectador ilusorio”.

<sup>39</sup> En 1829 inventa el fenaquistiscopio Plateau para demostrar su teoría de la persistencia retiniana y cuyo funcionamiento consiste en varios dibujos de un mismo objeto, en posiciones ligeramente diferentes, distribuidos por una placa circular lisa.

donde el carácter ontológico en la búsqueda de la identidad se halla dilatado en las formas de una visualidad contrastante; el carácter del *assembler* como vehículo -muchas veces- en la construcción de la imagen da cuenta de unos sujetos que, en su identidad pictórica no son entidades *per se*, en todo caso, se componen desde elementos intercambiables donde lo ecléctico y la intuición ¿metafísica? genera una visualidad, como unidad fecunda.

Jeine Roque a sus treinta y seis años es un pintor incansable, la imagen lo devora, lo consume, y lo hace renacer. Su pintura es un ejercicio, un exorcismo, una limpieza, un resguardo, pero también es un ademán de irreverencia, de subversión, es la voluntad de intimidación simbólica ante una inconsistencia trepidante que se somatiza en los otros. Nada lo detiene, su obra desborda el encuadre como licuándose, como si tuviera vida propia expresada en una continuidad que se prolonga en la voluntad y el destino que no es otra cosa, -como bien subrayara Jorge Mañach- que una expresión de una formación progresiva.

«Cuando no encuentras tierra nueva, cuando estás cercado,  
puede quedarte todavía un recurso:  
sacar a relucir la que está debajo de lo construido.  
Excavar, caminar en lo vertical.  
Buscar la conexión de la isla con el continente, la clave del horizonte.»

Antonio José Ponte (*El arte de hacer ruinas y otros cuentos*)

Ya lo ves  
El viejo sueño acabó  
Y tú y yo  
A ambos lados del sol.  
Qué más da  
Quién ganó, quién perdió.  
Sí es que al final  
El sueño acabó.

Carlos Varela

## ¿RUINAS O DECONSTRUCCIÓN? LA NARRATIVA DE LA CIUDAD EN CIERTO ARTE CUBANO CONTEMPORÁNEO

### I

El profesor D regresaba, cuando me visitó, de un congreso de evanescencia, crítico, como es su costumbre, ya no vivía obsesionado –como los tugures- por los derrumbes, por las ruinas; su pena había escalado a un estado de profunda melancolía, una suerte de ontología de la predisposición que solo produce la lejanía, la premonición de la muerte; el cadáver que sería, consumido por el espacio y el tiempo, exhaló su argumentación en mi oído y hoy convierto su suspiro en palabras.

Cuando leí *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos* de Antonio José Ponte, un vértigo me llevó a un estado de exaltación, a una pulsión arrítmica, desconcertante. Los cuentos que componen este libro son sorprendentes no solo en lo temático, sino en la forma inesperada en que Ponte «soluciona» un conflicto, una situación dramática. La crítica ha coincidido en su incuestionable calidad literaria, pero yo preferiría detenerme en el carácter ontológico de al menos uno de ellos y ver cómo, desde su narrativa, abre una puerta a la comprensión de fenómenos contemporáneos del arte, sobre todo del arte cubano, más allá, y más acá de la isla.

*Un arte de hacer ruinas y otros cuentos* dedicados a la poeta Reina María Rodríguez, plantea uno de los temas más evasivos en los estudios sociológicos y antropológicos de la *intelligentia* y el pensamiento «crítico» cubano.

La ruina de una ciudad, y por extensión su deconstrucción arquetípica, su reducción a cenizas, su condición teleológica, son los pilares sobre los cuales Ponte construye la dramaturgia de esta historia, corta, pero profunda. Todo es absurdo, unimaginable, con la sola diferencia de que es real,

aunque inverosímil. La ruina habitada, dice Ponte, solo nos puede conducir a un sentimiento miserable, demasiado hiriente, «solo genera un sentido de escándalo [...] la convivencia siempre es trágica, existe la posibilidad de que tú también te estas arruinando dentro de ella».

## II

Para comprender cabalmente el argumento de Antonio José Ponte, tenemos que recurrir a la noción de deconstrucción, tal y como Derrida la estableció.

El argumento de la «deconstrucción» ha sido uno de los ejercicios más recurrentes en el pensamiento contemporáneo. Recurrente porque está en boca de todos, aunque pocos entiendan de que va verdaderamente. Derrida entendió la deconstrucción como una metodología, más que como filosofía, aunque muchos la asuman como tal. Metodología en el sentido de que intentó reorganizar de cierto modo el pensamiento occidental ante el descalabro y la proliferación de contradicciones lógico-discursivas, contradicciones que atentaban o atentan al establecimiento de los juicios de tipo analíticos. Pero metodología también en el entendimiento de las relaciones entre texto y significado, sin que estos sean reducidos a una comprensión exclusivamente lingüística o semiológica. Pero también metodología en la operatoria que toda genealogía estructurada fomenta un dominio conceptual. Esta genealogía insiste ya no en nombrar o describir, sino en hacer explícito aquello que puede haber sido ocultado o excluido, en su conformación lógica.

Lo que pretende Derrida no es la mera desarticulación del tejido en las relaciones simbólicas, sino más bien la confrontación con las estructuras dominantes de la dinámica social y la institucionalidad cultural en cuanto teleología. Aunque, deconstrucción no es necesariamente desestructurar o descomponer determinado sistema o una secuencia simbólica o lingüística, lo cierto es que la deconstrucción supone una operatoria en términos y carácter. La deconstrucción es una serie de estrategias, -y esto puede ser muy cuestionable- para anteponer al esfuerzo postmetafísico, una argumentación de índole conceptual. Lo contrario a ello, es el predominio abrumador y esterilizante de una cultura de lo gestual en detrimento de lo argumental. Cuyo resultado es la prevalencia del vacío y la estupidez maquillada de influencia, *trending* y fatua relevancia temporal.

El fundamento y la legitimidad de la deconstrucción, dice Christopher Hamilton, radican en el carácter ontológico de la condición humana. «*We are in conflict with ourselves at deepest level because our being-in-the-world is riven by two contradictory trajectories*»<sup>40</sup>

### III

La ciudad, más allá de la construcción o deconstrucción de un espacio antropológico, ha sido una constante en el arte, pero sobre todo en el imaginario cubano.

De la ciudad medieval de intramuros a la ciudad moderna, y sus guiños postmodernos. De la *esgloa*, anticipo del ágora griega del parque de los ahorcados, a la urbe del siglo XXI. De la ciudad de Win Wenders en *Alas del deseo* al monstruo que habita en la ciudad gótica. De la ciudad lineal a la ciudad radial y de esta a la ciudad rizomática. La ciudad imaginada, la ciudad como objeto de deseo y contemplación en *Midnight in Paris* y *A rainy day in New York* de Woody Allen. La ciudad cinematográfica y de cartón que el ojo avezado de Sergio en *Memorias del Subdesarrollo* enfatiza.

Pero también la ciudad letrada, su desarticulación, más que deconstrucción, y de esta, a las ruinas de Ponte. De la ciudad arruinada y su morbosidad antropológica, a la ciudad virtual y de esta a los *non-places* donde la ausencia de identidad es su elemento identitario. La ciudad como molde, como constreñimiento donde se persigue frenéticamente la felicidad.

En uno u otro caso, una ciudad habitada, fantasmagórica, o hechizada, es el centro donde el hombre se debate entre la existencia -ontológicamente hablando- y el sentido de esta, ahora sí, como desontologización. El dilema, la agonía de la existencia, una y otra vez.

Portocarero empastó sus lienzos con las texturas y colores de una ciudad extinguida, la ciudad irrumpe geometrizada en el cubismo de Amelia y sus vitrales, la ciudad de las columnas asoma obsesionada y obsesiva en *Los pasos perdidos* de Carpentier, la ciudad se manifiesta como asombro y fascinación -el asombro como meta, no como origen- en *Tratados en la Habana* de Lezama Lima, príncipe de la ciudad letrada, una ciudad que, como los metafísicos de Tlön, no busca la verdad, ni siquiera la verosimilitud, sino el asombro. La ciudad que habita en *El Jardín* de Dulce María Loynaz que «en la noche me hace sonar cosas exquisitas, que no son, por cierto, divagaciones del ocio [...]»<sup>41</sup>, las ruinas habitadas de su casa de campo en el Vedado Habanero .

---

<sup>40</sup> Christopher Hamilton, *A philosophy of tragedy*, Reaktion Books, London 2016.

<sup>41</sup> Dulce María Loynaz, *Jardín*, Letras Cubanas, 1993, p. 122.

El hechizo de la ciudad, que se desvanece y de-genera en el híbrido tercermundista y postmoderno. Del hechizo al vértigo, del vértigo a la marginalización.

Para nuestra generación o al menos para las generaciones que vienen después de la década del ochenta, ya no se vive en la «Utopía», esa suerte de ciudad eidética; en todo caso, la distopía se ha instalado en la conciencia del cubano, incluso del cubano ultramarino, como da cuenta *Faro Tumbado* (2006), esa magnífica y reveladora obra de Los Carpinteros.

Las profundas contradicciones entre los imaginarios y las añoranzas han generado, para suerte nuestra una sensibilidad «alternativa» que ontologiza este proceso y busca entre sus escombros lo que para Derrida ha sido lo oculto o excluido en su conformación lógica del discurso.

Pensemos por un instante en las acuarelas de Julio Ramón Serrano donde la difuminación icónica de algunos elementos de la arquitectura habanera, generan una ciudad escurridiza, inaccesible, disuelta en las aspiraciones de un suspiro. La ciudad como espejismos en el desierto, la ciudad en su infalible y yuxtapuesta condición fundante. Serrano hace de esta serie de acuarelas una fineza pues en ella, la ciudad se contrae para escapar del hombre que la quiere habitar.

O la obra de Ismael Gómez Peralta donde el apuntalamiento de las estructuras deja de ser un mecanismo de soporte, de carga, para convertirse en alegoría, en elemento que viene a reforzar el discurso visual, como cuando en la disección de un cuerpo, quedan expuestas sus venas más profundas. Gómez Peralta nos presenta un descubrimiento arqueológico; la ciudad ha muerto y de entre sus escombros reaparece con la dignidad de lo que fue. La ciudad como desolación, donde solo la memoria de algunos de los vivos, logra remediar el descubrimiento de la verdad.

O las ciudades circulares de Juan Antonio Rodríguez, todas ingravidas, a la deriva, siempre sobre el mar, huyendo, escapando de una condición fundante, de su enraizamiento más profundo, como una balsa de piedra<sup>42</sup>. Una ciudad amontonada sobre sí misma, hacinada, a punto de desbordarse, pero en la cual aún sobreviven o mal-viven los hombres. La ciudad de Juan Antonio Rodríguez, como la de Antonio José Ponte, o la de Pedro Juan Gutiérrez o la ciudad de Dulce María Loynaz, es un espacio ruinado donde no solo se descompone la ciudad -arquitectura de una nación, la nación que nos falta-, sino también los sujetos que la habitan, el individuo que permanece. Es la ciudad panóptica que engendra la locura; la ciudad vigilada, vigilante, que castiga; la ciudad isla, laboratorio, rodeada de agua por todas partes.

---

<sup>42</sup> José Saramago, *La balsa de Piedra*, ALFAGUARA, 1986.

El anatema de la ciudad, su construcción o deconstrucción ha sido recurrente en las artes visuales cubanas; Douglas Pérez, por ejemplo, ha ironizado desde una ciudad «bucólica» plagada de estereotipos, «fundando» si se quiere una visión postcolonial de sí misma; o Camejo que abre y llena de reflejos «incondicionados» una ciudad que es, como la otra cara del espejo de Alicia, un mundo sorprendente. Las telas de Camejo son puertas y él lo sabe, de modo que se llega a tener la percepción de que hay vida al otro lado.

#### IV

Pero hay también una ciudad desde el desarraigo, desde una profunda conciencia de lo que no se ha alcanzado a ser; un discurso visual donde la ciudad y su arquitectura escapan, huyen de cualquier atisbo de memoria, de cualquier residuo de alegría. Como si todo fuese consumido y lo que una vez fue polvo, regresara al polvo.

Alejando Justiz y Gerardo Lianza son dos pintores cubanos que distantes territorialmente, están unidos por una profunda obsesión, la verticalidad; una verticalidad que solo puede conducirnos al vértigo, Jorge Luis Borges diría que este es un inútil juego de palabras. Pero no se trata de palabras, se trata precisamente de esa sensación de desequilibrio que genera la descomposición desde la altura.

Si Alejandro procura una pintura estilizada e infinita, donde sus paralelas se entrecruzan, es cierto, pero no parecen tener fin; Gerardo des-monta las estructuras de lo que un día fue el discurso de la identidad y hace que el peso de las vigas en el colapso, remuevan los cimientos de lo que fuimos, de lo que no llegamos a ser.

Tanto uno como otro encarnan a dos nuevas generaciones que miran la tradición de una manera irreverente, ausente de todo colectivismo, de todo compromiso que no sea con ellos mismos. Cuando pinta, Alejandro Justiz, parece desplazado de sus memorias. Su pintura recrea una ciudad entre gótica, fantasmal, plagada de guiños rizomáticos, de disquisiciones fractales, como si la deriva condujera su acontecer, como si todo estuviera en una fuga perpetua. Su pintura geométrica, genera centros de irradiación, a partir del cual todo se expande, como tratando de acceder a otra dimensión del recuerdo. Sus ciudades están deshabitadas, no hay hombres en ella, todo a-parece consumido, o reducido a un patrón recurrente, como un *déjà vu*, líneas que cruzan y entrecruzan una narratividad agobiante.

Lo curioso de su pintura no solo es su comprensión de la verticalidad sino también el manejo del color. El blanco y el negro predominan y cargan de dramatismo una escena en la que siempre hay un centro que todo lo consume. Hay, sin embargo, mucho color, colores fuertes que intercalan su disposición en el lienzo para generar una pulsión, una sensación de festividad. Pero no nos dejemos engañar, Justiz aceita el engranaje de su trampa y en ella caemos, una y otra vez como niños o moscas cautivados por la «luz».

Como Alejandro Justiz viene también del mundo audiovisual, sabe muy bien cómo funcionan estos trucos, como ese conejo que, en uno de los videos de la *Teoría Dorada de Popeye* para sonreírnos, se abre la boca con una navaja y derrama su sangre.

Si Alejandro procura una pintura estilizada e infinita -como ya dijimos- Gerardo Lianza, se regodea en las ruinas, en la memoria que evoca lo que un día fueron, la identidad de una nación que en ellas -en las ruinas- encuentra la descomposición de aquello que la identificaba y la nombraba.

Con una paleta que interactúa entre blanco y negro pasando por los tonos grises, Gerardo hace visible sus influencias que pueden ser rastreadas desde Georges Braques, Meidner hasta llegar a sumergirse en los tonos desconcertantes de Gerhard Richter. Su pintura no se parece a nada; en todo caso, su pintura es un monumento en los que la irónica deconstrucción hace aflorar una nueva naturaleza. La contemplación de las ruinas, el sentido de abandono que en ellas prevalece, subraya la de-solación; nos hemos quedado solos, el «viejo sueño, acabó».

Gerardo Lianza sabe muy bien cómo ser frontal en su obra, por eso, el predominio de los grises coloca en primer plano el carácter necrológico de la escena, recrea lo que somos, en lo que nos hemos convertido. Su pintura es una revelación en *slow motion*, como quien asiste a una puesta en escena, donde los empastes y las texturas recrean la arquitectura del desamparo.

Pero como en todo, la resiliencia hace de las suyas; todo sistema cerrado está condenado; por eso Gerardo Lianza incorpora a su paleta el elemento vegetal, metáfora de vida, de una vida completamente nueva, desprovista de cualquier relación de dependencia o compromiso. Las ruinas repugnantes y cautivadoras solo pueden dar paso a algo completamente nuevo y renovador. Mucho de ello estaba ya en el lamento profundo de Dulce María Loynaz «Yo he sufrido mucho en mi vida cuando veo el estado lastimoso que esa casa nuestra ha llegado a tener en sus últimos tiempos; pero no pude hacer nada por salvarla y así, lo único que espero y deseo es que acabe de derrumbarse». La casa, el galpón, el central azucarero no son otra cosa que extensiones de nuestro

cuerpo, un cuerpo que solo sanará cuando hayamos expurgado todo aquello que nos ha conducido a este estado deplorable.

## KARLOS PÉREZ EN EL ANAGRAMA DE LA PINTURA CUBANA

Anclado en la pintura, Karlos Pérez ha desbrozado toneladas de pigmentos para dominar este medio. Con antecedentes en la fotografía, el video y la video instalación, la indagatoria llevada a cabo por Karlos Pérez ha establecido un orden de construcción del discurso donde las gradaciones semiológicas operan una dinámica relacional en la obra misma. Su obra pictórica ha desdibujado – como los aerógrafos que utiliza- los órdenes tradicionales del discurso tradicional del arte. En Karlos, el expresionismo se mimetiza en el orden abstracto y resulta de todo ello una posición retardadora en los dominios conceptuales secularizados en el retrato. Y es aquí donde el poder de las imágenes adquiere carácter existencial. No son retratos en el sentido tradicional, sino la experiencia de la imagen la que cautiva y convierte a Karlos Pérez en un artesano de la experiencia. Lo existencial solo se explica a sí mismo a partir de la imagen que se “representa”, de ahí el carácter en oportunidades agónico y lúgubre de sus propuestas.

Jugando en oportunidades con un padecimiento personal, todas las obras asociadas a la serie *Ametropía*, resultan una búsqueda donde, la patología se convierte en modo operativo para la construcción de las imágenes. El resultado no solo es el “desenfoque” producto del padecimiento, sino el esfuerzo visual en la construcción de la imagen. De aquí que la puesta en cuestión de la naturaleza misma de la imagen, su originalidad, su incompletion, sus reminiscencias y cómo se opera todo ello en su constitución, echa por tierra la metáfora óptica/geométrica que nos ha “constituido” desde la modernidad como potentes refractantes de lo real. Realidad en la que el sentido de la “espacialidad” se desvirtúa. Y no es que se pierda el espacio pictórico, todo lo contrario. La espacialidad se diluye en un conglomerado de planos que remiten a esa gradación semiológica de la que hablábamos anteriormente. Para Karlos Pérez, cada dominio de la experiencia cognitiva confirma nuestra inclusión en el mundo. De lo cual se intuye que no hay experiencias aisladas, todas son el fruto de un modo de interacción particular de los seres humanos con un mundo infinitamente diverso en un contexto y en un tiempo.

Karlos regresa a un oficio no con la intención de recrearse en sus nada relamidas pinceladas, sino con el propósito de domesticar una práctica que, como un rostro de arena se desdibuja a la orilla del mar.

Karlos Pérez, pese a su espesa juventud, es un buen ejemplo de como la más contemporánea pintura cubana ha ido configurando un espacio propio, dialogando con una producción nacional

e internacional en "igualdad" de condiciones. La permanencia de su búsqueda, no solo a nivel formal sino y sobre todo a nivel conceptual, lo sitúa en una dimensión enriquecedora para el presente, pero, sobre todo, para el futuro del arte cubano.

Los últimos veinte años de la producción simbólica en el campo de las artes visuales cubanas, ha venido gestionando un resurgir de lo pictórico a partir de la búsqueda de nuevas formas expresivas. Si la década de los ochenta<sup>43</sup> -pese a su irregular territorio en el campo de la cultura cubana- irrumpe con una vocación de confrontación y búsqueda, ésta acelera el proceso de visualización del arte cubano en contextos extraterritoriales. Si los ochenta expanden el campo cultural en una vasta zona de influencia generada por el arte cubano, ésta marca no solo la transcendencia sino también un *filum*, un status de paradigma en la cultura cubana. La puesta al día que esta experiencia operó, no solo va a reconocer las más amplias tendencias, sino también las maneras de enfrentar una misma convocatoria desde izquierda y derecha. De ahí, entre otras razones, lo problemático de estas circunstancias.

Igualmente, esta "década" lograr establecer una suerte de coordenada en el orden conceptual que hasta hoy subsiste. En los noventa se va a producir una desaceleración que invade todos los escenarios. Lo "*underground*" -si es que el término es legítimo- comienza a ser consumido como "oficialidad" en el arte. Los noventa vienen a confirmar también un periodo sulfuroso donde un proyecto político comienza a tambalearse y a establecer zonas de consentimiento no solo en el plano económico y político, sino también estético y visual, esbozado subliminalmente en la política cultural del régimen cubano. Lo cierto es que la producción visual de los noventa enfatizó, -pese a las precarias condiciones que vivió el país- en una heterogénesis morfológica. Mucho se produjo y se produjo en los más disímiles soportes y anti-soportes, eso sí, con un subrayado sentido ontogenético como problemáticas e indagatorias.

Al mismo tiempo, los noventa comienzan a gestionar una renovación, que, paulatinamente tomó "distancia" ante una forma de producir, gestionar, conceptuar, mercadear y publicitar el arte que

---

<sup>43</sup> "Parto de la siguiente suposición: en los 80 la sociedad cubana no estaba suficientemente ni especialmente preparada en materia de "crítica sociocultural" como para identificar y aceptar sus propias limitaciones ahora reconocidas desde el campo artístico y literario, del mismo modo que no estaba para entender las emergencias artísticas que se aprestaban. Tampoco hubo en el momento de la génesis del "nuevo arte cubano", un sistema de pensamiento crítico-estético referente lo suficientemente orgánico ni ejemplar que le sirviera de plataforma idónea desde la cual orientarse, legitimarse; con la cual conformarse (que no programarse, ni construirse)" "La crítica de arte de los 80" en Revista Arte Cubano. No 3. 2008. <sup>2</sup> La "exposición" del -no debo decir artista de la plástica- campeón olímpico Félix Sabón en la sede de la Fundación Ludwig de la Habana, Cuba, es uno de los mejores ejemplos de la presencia y visibilidad que ciertas instituciones de arte le ha dado a un grupo creciente de filibusteros cazadores de fortuna. <sup>3</sup> Me encuentro enfrascado en la actualidad en la escritura de un ensayo que tiene como título *PH* y que aborda la naturaleza, implicaciones y resonancias de estos procesos para la dinámica de la cultura cubana y sobre todo, para el arte cubano contemporáneo. <sup>4</sup>El mejor ejemplo de ello es a lo que ha derivado la Bienal de la Habana. Si en los primeros años de los 90 la V Bienal de la Habana, en 1994 constituye uno de los momentos más importantes en el proceso de rehabilitar e incluir a la más noble promoción de artistas, no puede decirse lo mismo del resto de sus ediciones. Y la mejor prueba de ello es precisamente el despliegue en torno a las exposiciones colaterales a la Bienal de la Habana, verdadero termómetro para medir esta nueva producción. Para un análisis más detallado de los resultados de las Bienales de la Habana, sobre todo de sus últimas ediciones, véase el texto Eduardo Morales Nieves *¿Y si el Rey anda desnudo?*"

se comenzaba a gestar. Aparecen nuevas figuras en el escenario del arte cubano y al mismo tiempo, el acceso a las nuevas tecnologías de la información y las comunicaciones, crean espacios de "autonomía" con respecto a las formas institucionales e institucionalizadoras del arte en Cuba.

Es así como se va gestando una generación que comienza a dialogar, -sin dejar de hacerlo con lo nacional- con lo más contemporáneo del arte que se viene produciendo en los escenarios internacionales. Este "cambio generacional" ha venido acorralando a la institución arte ante un necesario replanteo de sus presupuestos, nociones de crítica, formas de financiamiento, producción, comercialización, criterio de exclusividad, dado el distanciamiento de sus objetivos fundacionales y el agotamiento de un proyecto que, como todo proceso, necesita ser replanteado ante las nuevas circunstancias del arte contemporáneo.

La democratización y participación asociada a estos procesos en el arte cubano más contemporáneo, ha traído aparejado un ademán bullanguero y de mancebía a partir del "reconocimiento" que muchos actores sociales han encontrado en el arte como modo de vida. Los nuevos *dealers* que poco o nada saben de arte, los nuevos financistas que amarran a los artistas con contratos fraticidas, los coleccionistas de oportunidades y revendas, los ex/ministros de relaciones exteriores, los actores de cine y televisión, los campeones olímpicos de boxeo, constituyen muchos de estos actores que han ido ganando -paradójica, pero realmente- un espacio en los dominios del arte cubano contemporáneo. La crítica ha pasado por alto toda esta dinámica. Lo cierto es que mucho de este proceso ha estado acreditado por la propia institucionalidad del arte en Cuba.

Lo que oculta o abriga todo este proceso es la ausencia sistemática de una crítica, una crítica que, al no poner en cuestión los fundamentos que la institución arte defienden, entra de plano en el campo de la ideología y, ya sabemos que ocurre con la ideología en Cuba.

Si en los noventa asistimos a un proceso de re-negociación entre los artistas y las instituciones a partir de la ruptura que se produjo en los ochenta, en las dos primeras décadas del dos mil los artistas se sirven de las instituciones priorizando sus intereses personales, suerte de desnaturalización de la institución ante la ausencia de criterios editoriales y estéticos rigurosos.

El proceso que de cierta manera ha comenzado a manifestarse en Cuba, tiene antecedentes en los años sesenta y particularmente a finales de la década del ochenta con la desarticulación del socialismo en la Europa del Este. Este escenario antroppo-sociológico, político y conceptual no puede pasar por alto a la hora de analizar a un conjunto de nobeles creadores del campo de las artes visuales contemporáneas en la Cuba de hoy.

Y es precisamente en este escenario donde se inscribe la obra del Karlos Pérez, uno de los creadores más jóvenes que ha venido contribuyendo notablemente a este giro pictórico a partir de la búsqueda de nuevas formas expresivas. Karlos ha regresado a un Oficio no con la intención de recrearse en sus nada relamidas pinceladas, sino con el propósito de domesticar una práctica que, como un rostro de arena se desdibuja a la orilla del mar. Es sintomático que muchos de los egresados de las escuelas de arte en Cuba, no dominen verdaderamente un oficio, una técnica. Esto explica sobradamente porque grupo in crecento de creadores en el campo de las artes visuales en Cuba desarrollen una obra desde los soportes de los new medias o el performance. Fíjese que dije, algunos creadores. Lo que se disimula muchas veces con todo ello, es la in-capacidad de un oficio en el sentido tradicional del término. Lo mismo ocurre con mucha de la pintura que se produce. Parapetados en el *bad painting*, en cierta figuración abstracta que roza más con lo hermético, en una pulsión presuntuosa en el chorreo, en la pintura escurrida, en el sinsentido del brochazo empecinado y caprichoso, en el paisajismo desmedido y hedónico, en un representacionalismo tozudo, en lo *naive* como forma de encubrir su “auto-didactismo”, algunos “creadores” acumulan una “obra” ausente de todo fundamento conceptual, conceptualización que muchas veces viene a posteriori y de la mano de cierta crítica. Este pavoroso panorama, no es privativo de la pintura.

Recordemos a la Cenicienta de las artes en Cuba: la escultura y complementaremos aún más este paisaje. Pero regresando a Karlos Pérez, lo interesante de la obra que está produciendo no solo es su indagación y metodología en el campo de la pintura sino también la búsqueda expresiva en la conformación de la obra. Al menos hay tres niveles analíticos que me gustaría subrayar: la interconexión de planos pictóricos, suerte de gradación que va vedando y rebelando el sentido de la obra, franca alusión a los niveles meta y micro-narrativos del discurso, un segundo nivel en el plano epifenoménico que estaría dado por la propia evanescencia de los personajes del relato, alusión si se quiere a la impermanencia de los procesos y finalmente, la síntesis que opera la obra en su conjunto, la obra como unidad expresada en un “estar ahí”, lo que podría decirse a través de las palabras de Merlau Ponty como “(...) la experiencia del mundo, remite al sujeto como una posibilidad distinta de él y muestra una síntesis universal como aquello sin lo cual no habría mundo”. Estos tres niveles proveen a la obra de un andamiaje y fuerza conceptual inusitada. No sé si Karlos Pérez es consciente de ello, espero que sí. Al mismo tiempo, es visible -al menos es visible para mí- el conflicto que transpira toda la obra hasta hoy producida por Karlos Pérez.

La dificultad de hacer de la "contemporaneidad" un texto “legible” en el orden pictórico, se constituye en una zona de ansiedad. Somatizado a partir de la búsqueda de formas expresivas y sintácticas, la “contemporaneidad” va a adquirir un sentido orientador en el ser, en el “estar allí”,

para cotejar modos y formas expresivas. Mucha de la producción cubana en el campo pictórico se llama a sí misma contemporánea, pero ¿qué es ser contemporáneo? Ser contemporáneo de alguna manera es “(...) ser capaces no sólo de mantener la mirada fija en la sombra de la época, sino también percibir en esa sombra una luz que, dirigida hacia nosotros, se aleja infinitamente de nosotros” Ya sé que el solo preguntar por lo contemporáneo es escurridizo y como esa hidra, tiene mil cabezas, es cierto, pero la única forma de ser contemporáneo hoy, es interpelando a la propia contemporaneidad en uno u otro orden. Indisputablemente hay una producción en el campo pictórico cubano que está -a su manera- colocando lo contemporáneo como centro de reflexión visual y conceptual.

## SABEN, POR ESO EXISTEN...

Es un sólido lugar común pensar en el arte como espacio generador de sentido, sin embargo, basta avistar el rostro de algún visitante a una exhibición de arte contemporáneo para descubrir la perplejidad y el abismo en el cual caen aquellos que formula la pregunta: ¿Y esto que cosa es? No dudo que muchos de los desavisados que visitaron la exhibición “*Creo saber...*” hayan salido como bola poltronera ante un espectáculo tan poco figurativo.

La más reciente exposición de Celia & Yúnior, habla de un caudal imaginativo y productivo, sustancial con los momentos de cambio y “transformación” que está viviendo la Cuba contemporánea.

Y es que el dueto Celia & Yúnior establecen un dominio ante cuestiones relativas a la estructura lógica y no siempre lógica del pensar en las obras. De este modo, sus emplazamientos hablan de un espacio que deja de ser entendido como “Galería” en el sentido laxo, para habitar otras morfologías que pueden ir desde el templo hasta el cuarto de *fambá*. Esta es la primera impresión que se advierte en la exposición “*Creo saber...*”. Y es que quizás no sepa el inquieto inquilino que asiste a un ejercicio analítico y poco complaciente. Un ejercicio que recupera de un golpe saberes insospechados, saberes que son puestos a dialogar. En efecto, es la memoria del “qué” y el “cómo”, dos de las interrogantes más frecuentes en esta muestra. Interrogantes que acompañan a preocupaciones no siempre visibles desde el arte y que adquieren sentido en indagaciones socio-antropológicas. Y no es que el arte esté desprovisto de estas herramientas, todo lo contrario, es el dominio del instrumental epistemológico que viene de la sociología y la antropología -por ejemplo- el que detona universos simbólicos que se “cosifican” en una pieza de arte. Celia & Yúnior están conscientes de ello.

Si bien la génesis común está en el arte, son los elementos contextuales, los procesos sociales asociados, lo que viene a revestir alcance ontológico. Es, justamente el alcance ontológico lo que hace que la obra de Celia & Yúnior se enriquezca en las iteraciones de campos disciplinares de indagación. Nada más natural, Celia & Yúnior han asumido una producción simbólica desde un dominio teórico que no establece demarcaciones. Ello puede ir desde la variación de la función de onda en los términos de la ecuación de Schrödinger, hasta el sentir levitativo de un salvavidas ondulante en el mar.

Atendiendo a ello, “*Creo saber...*” nos invita a discursar desde diversos niveles de indagación y heurística. Cuestión relativa a la propia estructura lógica de la constitución de las obras, así como

a sus niveles lingüísticos o a su mejor o peor disposición para el control empírico. “*Creo saber...*” se mimetiza entonces en metodologías que discurren en tiempos paralelos y en escenarios posibles. “*Creo saber...*” es un esfuerzo que disipa las ingestas que vienen como piedras en un saber institucionalizado, que, calcinado por su propia extensión, pierde de vista la contemplación de lo telúrico desde un fortín de acero.

Se trata entonces de que lo relacional, lo fenoménico, lo contextual se constituyen en apetecibles incitaciones que movilizan una práctica devoradora. Muestra de ello es la video-instalación “Amigos de mis amigos” (2012). Asumiendo el desconociendo y verdadero significado e implicación de las redes sociales desde la contextualidad cubana, Celia & Yúnior, con mirada oblicua, logran resolver el complejo acertijo que guarda una cerradura y con ojo transgresor abren una puerta resquebrajada por el silencio. “Amigos de mis amigos” muestra perfiles de Facebook de jóvenes cubanos entre 20 y 30 años que residen fuera del país. “Amigos de mis amigos” muestra como una nación se desangra ante el paso acomodado y contemplativo de un paisaje que, por su cotidianeidad, carece de relevancia. “Amigos de mis amigos” es solo una muestra de la agudeza de estilo en términos de indagación y morfología que han ido construyendo para lo contemporáneo estos dos jóvenes.

Cuando la producción de arte hoy ha adquirido dimensiones más allá de la reproductibilidad tecnológica de la que hablaba Benjamín. Cuando hay mucho de performatividad y coqueteo en el arte cubano contemporáneo. Cuando boxeadores por razones insospechadas se creen artistas. Cuando ex ministros de relaciones exteriores hacen “gala” de sus habilidades ¿!pictóricas!? Mientras algunos hacen concesiones para salir por la televisión. Cuando otros andan corriendo a diestra y siniestra para estar a la moda, el dueto Celia & Yúnior guarda para sí eso que Lezama llamaba el “misterio de la claridad”.

## DESTIERRO, AÑORANZA Y FASCINACIÓN EN LA PINTURA DE ALEJANDRO JUSTIZ

Si en ¿Ruinas o deconstrucción? abordamos el fenómeno y la narrativa de la ciudad en cierto arte cubano contemporáneo, hoy queremos detenernos en la obra de Alejandro Justiz tan sustancial a esta discursividad.

Con una sólida formación en pintura, fotografía y en los new media, Alejandro es un artista que genera un territorio visual donde la ciudad está en el centro como imagen. Pero la ciudad de Justiz es una ciudad mirada desde el extrañamiento del sujeto migrante, un sujeto que ha sido desterrado de una tradición, de una tierra. En su pintura todo es extrañamiento, todo parece escapar, diluirse, como quien reusa echar raíces, como quien, en el desarraigo, encuentra un modo de vida, una forma de existencia. Son verticalidades punzantes, a la deriva, como las agujas góticas que pretenden llegar al cielo para encontrar a Dios. Si su pintura es estilizada e infinita, ausente de arraigos naturales, es también escenográfica, suerte de delirio fantasmal y psíquico, o pesadilla en recursiva.

Lo rizomático y lo fractal son fuertes influencias en la composición de su trabajo y en su conceptualización. Estos generan una visualidad en la que los elementos “aislados” construyen una totalidad donde el movimiento deja de ser lineal y teleológico para ser *caótico*, como diría Joyce en su Ulises. Son patrones que se repiten una y otra vez, suerte de “estandarización” o reproductibilidad. Pero al mismo tiempo todo parece ajeno a lo humano, el hombre ha venido a ser un residuo dentro del entramado ciudadano. Como ya dije anteriormente, “sus ciudades están deshabitadas, no hay hombres en ella, todo a-parece consumido, o reducido a un patrón recurrente, como un *déjà vu*, líneas que cruzan y entrecruzan una narratividad agobiante”

En la pintura de Alejandro Justiz el exilio y la memoria crean un extrañamiento. Alejandro deja una tierra para renacer en una ciudad escurridiza, una ciudad ajena a los recuerdos. Justiz es la encarnación de un sujeto proscrito, y aunque en su pintura genera centros de irradiación, uno tiene la percepción de la ambivalencia, una ambivalencia incluso museográfica. Todo parece expandirse, pero también todo parece concentrarse en un punto de irrupción, donde todo puede terminar.

Su pintura “geométrica” rompe la teleología y secularidad euclidiana. El trazo inicial, el esbozo de la escritura se bifurca indefinidamente. Es una línea que teje una trama sin levantar su cabeza del

lienzo. Es casi un ejercicio de meditación, una introspección, una abstracción profunda en busca de un recuerdo trasapelado.

Por eso hay tanto de cinematográfico en su obra. Todo parece una secuencia en yuxtaposición, planos en *slow motion* de una memoria plagada de los residuos de la alegría, mapas de un territorio desolado, ruinas de lo que un día fue. La ciudad vive y se descompone al mismo tiempo. Cambia, pero no deja huellas a su paso, por eso el hombre es un residuo, una pieza que se desgasta en el engranaje. Son criaturas “minúsculas” ante la inmensidad del concreto, son un fragmento intercambiable en la totalidad del sistema. A diferencia de los hombres-ángeles de “*Wings of Desire*” de Wim Wenders que escuchan los pensamientos de los otros, estos mal-viven en el hacinamiento de una súper-población decadente, plagada por una cultura de lo gestual y el consumo. Por eso son residuos intercambiables, por eso sus ciudades están deshabitadas porque no existe en ellas una identidad fundacional.

Hay mucho color en su obra, es cierto, pero solo es la ilusión de una festividad dramática. Su paleta cromática es solo la incitación a una felicidad y gozo camuflado, es el placer congelado en los tubos de neón, es la hedónica ilusión del querer, del desear, es el consumo de una esperanza que aún no es. No nos dejemos engañar, Justiz aceita el engranaje de su trampa y en ella caemos, una y otra vez como niños o moscas cautivados por la «luz».

El espectáculo de la ciudad que Alejandro Justiz a través de su pintura nos muestra es exasperante. Frente al lienzo, la falta de oxígeno, el hacinamiento, lo herrumbroso de la vida, llena toda su superficie. Son estructuras aglutinadas, aglutinantes, ausentes de equilibrio, mostrando una fragilidad fundante. Todo parece a punto de desmoronarse, sin embargo, la ciudad postmoderna sigue creciendo, robando espacio cada vez más a otras existencias.

Si el exilio de Alejandro Justiz lo ha “alejado” de su memoria primordial, de aquello que lo debió formar como identidad, su pintura -que es una extensión de su más inmediata existencia- lo ha acercado a una realidad que cada vez más es innegable. Justiz, como yo somos también esas criaturas “minúsculas” ante la inmensidad del concreto; la única diferencia con los otros es que, ante el destierro, la añoranza y la fascinación, levantamos la cabeza y decimos no.

# AMBIVALENCIA, UBICUIDAD, OPORTUNISMO, O PERRETA REVOLUCIONARIA. LA POLÍTICA CULTURAL DE LA NACIÓN

“La dirección del Partido les envió un mensaje, del que yo fui portador, en el sentido de que había sido un error [...] ¿Por qué? Porque hoy la dirección del país ve muy críticamente esa etapa, por suerte breve, donde nos apartamos de la política cultural que la Revolución inauguró en 1961”

Abel Prieto

## I

Desde la puerta de La Crónica, Santiago miraba la avenida Tacna; ¿en qué momento se había jodido el Perú? Así comenzaba Mario Vargas Llosa su monumental *Conversación en la Catedral*. Zavalita sabía que una conjunción de factores llevó a la nación a ese estado calamitoso donde todo se descompuso irremediabilmente. ¿En qué momento se jodió Cuba? Como Zavalita, todos sabemos que una persona, pero también una conjunción de personas y acontecimientos, nos han llevado a este estado de *di[e]so[i]luc[s]ión*.

De la Constitución de 1940 a la instrumentalización después de 1959 del carácter teleológico de una “nación moral”, la “nación real” se ha expresado desde una forma de hacer política como conciencia estrictamente revolucionaria. De la Constitución de 1976 a la reafirmación en 1992 de un carácter exacerbado e irreversible del sistema político en la “nación moral”, la “nación real” ha sido colocada en el centro de procesos asociados a los dogmatismos, la simulación, los ditirambos, el silencio, la fatiga, la espera, la larga espera, el absurdo, el salpafuera, el compincheo, el compadreo, la cumbancha, la socarronería, el si te veo, no te saludo, el yo hice la revolución, tú no, el sí<sup>44</sup> se puede, él no te entiendo, el no volverá a ocurrir, el olvido.

En su novela “*Memorias del subdesarrollo*”, Edmundo de Desnoes decía que uno de los problemas fundamentales del subdesarrollo es la incapacidad para sostener un sentimiento, una idea sin dispersión, la pura “alteración” como la llamaba Ortega, la incapacidad para relacionar las cosas, acumular experiencia y desarrollarse, la mente del cubano se gasta en adaptarse al momento. La gente no es consistente y siempre necesitan que alguien piense por ellos.

Otro de los problemas del subdesarrollo es el manejo de la memoria y el olvido, del cual emerge un entendimiento y una práctica excluyente en la cultura nacional. Una cultura que, como las

---

<sup>44</sup> Este *si* carece de acento a propósito, a diferencia de la socorrida frase “Si se puede” (que en la mayoría de los casos no aparece acentuada en las pintadas callejeras): cambiando sustancialmente el mensaje político que ha pretendido transmitir.

“ruinas habitadas” de José Antonio Ponte,<sup>45</sup> no solo son los ingredientes de lo que el autor llama “deplorable paisaje urbano”, sino una suerte de estado o “estática milagrosa” a partir de la cual todo o casi todo puede ser explicado. Como nada queda dado, como nada queda establecido en tanto principio “*strictus sensu*”, una suerte de extraña ambivalencia, ubicuidad y por consecuencia, oportunismo, ganan terreno en la política, en la cultura y en los individuos. La “ferviente actitud revolucionaria” se traduce muchas veces en berrinche, argumento frenético, actitud, narratividad, conga, acto de repudio o víctimas victimarias.

No podríamos explicar cabalmente al régimen cubano si “reducimos” nuestro análisis a la comprensión de los mecanismos a partir de los cuales se ejerce el totalitarismo<sup>46</sup>. El estado cubano es sobre todas las cosas el gran *performance*; domina los mecanismos de la puesta en escena con destreza inigualable, el *tempus* y el ritmo en la argumentación calibra y ofrecen “verosimilitud”.

En cierta medida, el tiempo -en cuanto acontecer histórico- ha transcurrido a su favor. El régimen cubano tiene a su favor la desarticulación de las experiencias de la Europa del este, así como la hibridez de otros que han introducido los principios del “libre mercado” bajo la hegemonía del partido comunista. En uno u otro caso estos dos elementos son indispensables si se pretende analizar la “lógica” nada cartesiana que rige la dinámica de este sistema, eso sí, cerrado. El estado cubano sería entonces un sistema totalitario regido por una gerontocracia cuyo dominio de las técnicas performáticas hace que prevalezcan prácticas y actitudes que aparentando ser renovadoras, conservan los principios de un sistema cerrado. Un sistema cerrado -Popper desarrolla a partir de esta idea su monumental “*La sociedad abierta y sus enemigos*”- son aquellos que tienen un comportamiento autónomo, no tienen interacción con otros agentes físicos situados fuera de él. No existe una relación de causalidad ni una correlación con nada que está por fuera, y por lo tanto pueden sobrevivir en base a sus propios mecanismos de funcionamiento.

Tanto en *Tumbas sin sosiego: Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, como en *El estante vacío: literatura y política en Cuba*, Rafael Rojas afirma que el régimen de la Habana ha tratado de “recuperar” por medio de su institucionalidad cultural-política a ciertas figuras de la intelectualidad cubana críticas o medianamente críticas. Rojas llama a este *performance* “extremaunción”. La unción a los enfermos -por ejemplo Virgilio Piñera, Mañach, Lezama, Novas Calvo<sup>47</sup>- signa con óleo

---

<sup>45</sup> “... el empeño de esos edificios en no caer, en no volverse ruinas. De modo que la perseverancia de toda una ciudad podía entenderse como lucha entre turgurización y estática milagrosa” Antonio José Ponte, *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, Fondo de Cultura Económica, 2005 p. 46

<sup>46</sup> Vale destacar que, en *Los orígenes del totalitarismo*, Arendt estudia el mal como problema político a través de dos regímenes: el fascismo hitleriano y el socialismo estalinista, cuyas “claras” diferencias ideológicas tienen como punto común el ejercicio del terror, la manipulación de la estructura legal y la criminalización de los judíos, homosexuales, intelectuales, campesinos, etc.

<sup>47</sup> ¿Quién quita que mañana Wendy Guerra, Ángel Santiesteban, Rafael Rojas o Rogelio Saunders y otros escritores cubanos sean perdonados y su obra sea publicada en Cuba? El proceso de la extremaunción ha sido, hasta hoy, un privilegio exclusivo de la literatura republicana, pero debe entenderse en un sentido más amplio.

sagrado a un “fiel enfermo”, no revolucionario en su sentido cabal, pero que aún puede ser salvado. En víspera de la muerte, el presbítero -el poder totalitario- salva a aquel que por su condición -la no-persona, el gusano, el contrarrevolucionario son las denostaciones más recurrentes - está a punto de morir.

Si en las últimas décadas del siglo XX se rehabilita a un conjunto de escritores que habían muerto dentro o fuera de la isla<sup>48</sup>, aunque no necesariamente aprobando el socialismo como modelo político, hay que subrayar que este *performance* queda reducido a ciertos campos de la cultura. Vale destacar que en otras zonas de la cultura cubana -lo filosófico, por ejemplo- aún subsiste un estado de silencio intencional, bochornoso y prolongado.

El escenario que esta “rehabilitación” gestiona, tiene su antecedente inmediato en las antológicas *Palabras a los intelectuales*, cuyas implicaciones no solo supone la instrumentalización de una política cultural, sino también el establecimiento de una estrategia que reconocía lo que era válido no ya en el campo intelectual, sino político; por consecuencia, todo aquello que no encajara en los moldes pre-establecidos, comenzaría a ser reprimido. La intolerancia de un ministro y viceministro de cultura frente a un grupo de artistas e intelectuales cubanos en enero de este año 2021, no es otra cosa que la personificación de ese ejercicio de represión establecido “subliminalmente” por Fidel Castro en dichas *Palabras a los intelectuales*.

Si en 1961 Fidel Castro afirmó “La revolución sólo debe renunciar a aquello que sea incorregiblemente reaccionario, que sea incorregiblemente contrarrevolucionario”. En 1963, en el periódico *El mundo*, afirmaba que: “En el momento presente, va contra la Revolución: 1) Todo lo que debilite de algún modo la defensa de la patria o la determinación de nuestro pueblo de hacer todos los sacrificios para defenderla; 2) todo lo que perjudique el esfuerzo de nuestro pueblo por elevar la producción y mejorar la calidad de los productos; por satisfacer las necesidades de la población; por llevar adelante con entusiasmo las grandes y difíciles tareas de la construcción del socialismo; y 3) todo lo que en alguna forma perjudique el desarrollo de la conciencia revolucionaria socialista, sin la cual fallará los resortes morales de que depende en medida considerable el triunfo de la Revolución”<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> “Las reediciones de los clásicos de la República y el Exilio —Gastón Baquero, Eugenio Florit, Jorge Mañach, Lydia Cabrera, Servero Sarduy— y de algunos autores de la diáspora —José Kozler, Mayra Montero, René Vázquez Díaz, Pedro Pérez Sarduy, Mireya Robles, Achy Obejas— deben entenderse, a la vez, como ejercicios de visualización y ocultamiento, de transparencia y tachadura practicada sobre dos zonas del campo intelectual cubano, el pasado y la diáspora, con las que el poder sostiene una relación conflictiva”. Rafael Rojas, *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*, Anagrama, 2009. p. 158.

<sup>49</sup> Graziela Pogolotti, jueves 19 de diciembre de 1963 en *Polémicas culturales de los 60*, La Habana, Letras Cubanas, 2006. p. 97.

Cuando Fidel Castro hacía uso del término “*todo*”, era indispensable que su delimitación fuera imprecisa; cualquier cosa debe caber en el todo; sin embargo, cuando usa en el discurso las formas verbales *debilite* y *perjudique*, éstas son precisas en su acción, es decir, definen su objetivo. Lo que quiero decir con esto es que el uso del lenguaje en el discurso y la narrativa política del sistema totalitario cubano han generado una ambigüedad que se apodera e instala persistentemente en la conciencia ciudadana. ¿Quién define y por qué se define aquello incorregiblemente reaccionario o incorregiblemente contra-revolucionario? La pertenencia al proceso revolucionario o los mecanismos represivos ejecutados en contra de aquellos que se reusan a pertenecer, estará signado por esta ambivalencia. El margen del ser o no ser ha sido tan escurridizo que cualquier persona es potencialmente víctima de algún tipo de represión. Cualquiera puede ser víctima o victimaria y viceversa.

Ante la imposibilidad de un discurso crítico más allá de la demarcación “con la revolución todo, contra la revolución nada”, las voces creativas que vienen de la tradición cultural republicana -particularmente de las décadas de 1940 y 50- se ven eclipsadas y no en el sentido positivo. El desgaste producido por este condicionamiento en el campo cultural, comienza a generar la carencia de autonomía, disuelto en una colectividad. Lo sorprendente es cómo el establecimiento de esta política cultural comienza a violentar procesos sociales y culturales con la única intención de sostener programas de gobierno, pero, sobre todo, hacer efectiva una ideología política.

Por ejemplo, si la tesis de la “rehabilitación” que elabora Rafael Rojas ubica una contextualidad en términos de acceso al texto literario, poético y conceptual, la tesis desarrollada por James Buckwalter Arias en el ensayo “*Discurso origenista y Cuba postsoviética*”, suscribe la estrategia articulada en esta “rehabilitación”. “Desde el punto de vista del régimen cubano, una vez que los origenistas estén todos muertos, exiliados o domesticados, conviene mucho más a las autoridades apropiarse para sus propios fines del poderoso legado origenista que intentar suprimirlo”<sup>50</sup>. Se trata de una estrategia para resistir en cierta medida lo que Martin Hopenhayn describe como “*the reappraisal of social movements above political parties as protagonists in the rearticulation between civil society and the state*”.

Al despliegue de esta política cultural de naturaleza irreversible, hecha efectiva durante sesenta años, y elevado a decreto constitucional, gestiona y hace efectivas prácticas de silenciamiento y ostracismo. Como nada queda dado, como la ambivalencia se apodera y se reproduce desde cualquier discurso o acción ejecutiva, como la performatividad va ganando terreno; hay una contradicción profunda en el establecimiento de la política cultural en 1961 y su

---

<sup>50</sup> James Buckwalter-Arias, *Discurso origenista y Cuba postsoviética*, *Encuentro de la Cultura Cubana*, 36, 2005. pp. 54-65.

institucionalización con el primer congreso de educación y cultura en 1971. Nótese que durante la década transcurrida entre estos dos acontecimientos no existe una institucionalidad cultural -el ministerio de cultura se crea en 1976- pero sí una política que rige a la cultura.

Si la labor editorial que Alejo Carpentier promueve desde la Imprenta Nacional de Cuba es extraordinaria, si el recién fundado ICAIC en 1959 da cuenta de lo mejor de la producción cinematográfica; las tendencias a una institucionalización de la homofobia<sup>51</sup>, así como fenómenos asociados a la exclusión social, cultural y política comienzan a ser percibidos, aupados y sobre todo justificados como voluntad política, ejecutados -eso sí- desde un poder real y en función de una nueva moral.

En ciertos campos de la cultura se hace evidente una profunda tensión, hay dos ejemplos significativos; la deliberada exclusión de Jorge Mañach y Fernando Ortiz de uno de los conversatorios que ofreciera Jean P. Sartre en su visita a Cuba en 1960, hace evidente cómo la política cultural ideada por Fidel Castro hace incuestionable aquello que en 1961 va a quedar grabado y ejecutado a pie juntillas hasta hoy: “quien no esté conmigo esta contra mí”.

El documental *P.M.* hace visible las tensiones, que aún “solapadas”, eran evidentes desde el propio año 1959, y que fueron descritas por Guillermo Cabrera Infante en *Mea Cuba*<sup>52</sup>. Las disputas “estéticas” se establecieron -abiertamente- desde el propio año 1961. La polémica en torno a *P.M.* y el posterior cierre de *Lunes de Revolución*<sup>53</sup>, resultó ser una de las chipas que dio origen a *Palabras a los intelectuales*.

---

<sup>51</sup> “Todo el sentido de culpa asociado a la homosexualidad va a tener en el contexto cubano una dimensión hasta cierto punto “científica”, amparada en algún manual positivista de finales del siglo XIX o en algún precepto de la Revolución Cultural china. “Enfermedad contagiosa” o “padecimiento asociado a sociedades clasistas”, muchos de los testimonios de las víctimas pueden ser constatados en el documental *Conducta impropia* (Orlando Jiménez / Néstor Almendros, 1984). Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas y Heberto Padilla, entre otros, dan cuenta de ello. El aislamiento fue un “remedio” para este padecimiento. Era un aislamiento físico y espiritual, y la conducta se pretendía “transformar” mediante el trabajo forzado. Todo este proceso llevó a la parametración, “expresión” del así llamado sector de “alto riesgo” social y, sobre todo, cultural. Una de las comisiones del Congreso de Educación y Cultura llegó a dictaminar que no era permisible “que, por medio de la calidad artística, reconocidos homosexuales ganen un prestigio que influye en la formación de nuestra juventud”, y más adelante asegura: “Los medios culturales no pueden servir de marco a la proliferación de falsos intelectuales que pretenden convertir el esnobismo, la extravagancia, el homosexualismo y demás aberraciones sociales en expresión del arte revolucionario”. *Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura*, Casa de las Américas, 65-66, 1971.

<sup>52</sup> “La pelucita (no tenía más de 22 minutos de largo) se convirtió en la versión cubana de la manzana de la discordia. Orlando puso la manzana, la discordia la puso el régimen de Castro y su Shumiavsky tropical, Alfredo Guevara. *P.M.* se llamaba (y se llama todavía); fue prohibida, secuestrada y ultrajada. ¡Cuánta lipidia por un film! Pero es que la pelucita (que todo lo que hacía era mostrar gente divirtiéndose en centros de diversión) fue la primera pieza de convicción para un régimen cuya única consigna ideológica es ¡Patria o muerte! —con el acento puesto en muerte”. Guillermo Cabrera Infante, *Mea Cuba*. Obras Completas II, Galaxia Gutenberg, p. 785.

<sup>53</sup> La influencia y visibilidad de *Lunes de Revolución* está aún por estudiarse desde una perspectiva más orgánica y mesurada. Sin embargo, un grupo importante de los que integraron *Ciclón* se agruparon posteriormente bajo la dirección de Guillermo Cabrera Infante en este semanario. Lo que subyace en todo este periodo de tensiones y distensiones es la disputa por el poder. En buena medida, el grupo de *Lunes de Revolución* trata de descreditar a los poetas de Orígenes. Este proceder no era privativo de este semanario: constituyó en buena medida una estrategia que pretendía negar una tradición en función de establecer un criterio de hegemonía y control institucional. Otros nuevos poetas, reunidos bajo Ediciones El Puente, negarían no solo a Orígenes, sino también a los que fueron incluidos en *Poesía Joven de Cuba*. Por su parte, otro grupo que sería conocido como “primer Caimán”, reclama su espacio atizando la polémica. El conjunto de estas disputas trató de establecer las definiciones ideológicas en el contexto cultural y político, habida cuenta de la implicación política que alcanzaban los debates estéticos. Debe destacarse que estas disputas eran reportadas en ambos extremos de la confrontación. Esta perspectiva es defendida también por los represores, una vez que las discrepancias estéticas ocultaban discrepancias políticas.

Con *Palabras a los intelectuales* queda establecida en líneas generales la política cultural de la revolución y su futura implementación. Entre 1965 y 1968 los infames campos de trabajo forzados fueron manejados como un secreto de Estado. Las aterradoras consecuencias que las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP) han producido en la cultura cubana, no han sido del todo sopesadas, quizás porque han prevalecido más los registros literarios o cinematográficos de los abusos, que los historiográficos<sup>54</sup>.

El rechazo, las purgas, el clima de hostilidad<sup>55</sup> alcanzó una de sus expresiones más genuinas y profundas con la aparición en 1966<sup>56</sup> de *Paradiso*, la monumental obra de José Lezama Lima. Cintio Vitier en un diálogo con Arcadio Díaz Quiñones, da cuenta de este proceso y experiencia “a partir de 1972, efectivamente comienza a haber una actitud de hostilidad hacia Lezama”.<sup>57</sup>

## II

Otro de los grandes problemas de la cultura cubana contemporánea es que todavía cierto sector se reusa a llamar las cosas por su nombre. De este modo, la cultura cubana se sitúa en la difícil circunstancia de la ambivalencia, la ubicuidad o el oportunismo. Suerte de sintomatología que consume todo incluso en la música; pensemos por un instante en Ray Fernández, un trovador cubano, que ha hecho de la ubicuidad y la ambivalencia un ejercicio de fascinación y desconcierto y genera lo que podría ser llamado una “cultura de dar tumbos” amparada, eso sí en la metáfora y cuanto recurso lingüístico se tenga a la mano.

En un sistema totalitario siempre hay un primer responsable, el dictador, después vienen las responsabilidades compartidas. Las decisiones en un sistema totalitario no son tomadas desde lógicas y dinámicas democráticas, ni dialógicas; son impuestas sin el consentimiento del otro, aunque en oportunidades los “otros” sean convocados a espacios públicos para desempeñar el

---

<sup>54</sup> Abel Sierra Maderos, *El cuerpo nunca olvida: Trabajo forzado, hombre nuevo y memoria en Cuba (1959-1980)*, Rialta, 2021.

<sup>55</sup> Este clima de hostilidad, así como sus víctimas, fue conocido como “parametración”. El fenómeno de los parametrados fue llevado por sus víctimas hasta el Tribunal Supremo, quien dictaminó que la “parametración” era una medida inconstitucional y que los afectados debían ser indemnizados, cosa que, de más está decir, nunca ocurrió.

<sup>56</sup> Las tensiones asociadas a estos contextos, así como sus implicaciones (muerte del Che Guevara, intervención soviética en Checoslovaquia apoyada por el gobierno cubano, Ofensiva Revolucionaria en 1968 asociada a la expropiación de los pequeños y medianos propietarios, la frustrada y frustrante Zafra de los Diez Millones, el embargo decretado por el gobierno de Estados Unidos) condujeron a una reorientación de las alianzas estratégicas del gobierno cubano y su acercamiento a la Unión Soviética y a los países del campo socialista, en un proceso de clara radicalización de la izquierda. Con la entrada de Cuba al Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME) en 1972, la isla caribeña queda bajo la subordinación económica y política de la estructura de los países socialistas y sus pactos y alianzas militares.

<sup>57</sup> Como ya habíamos señalado, mucho de esta estrategia está asociado a la capacidad de generar desconcierto, desasosiego, pero sobre todo ambigüedad, ambivalencia. Si somos consecuentes con la idea de hostilidad, ¿cómo es posible entender que en el propio año 1970 se celebrara el sexagésimo aniversario de José Lezama Lima? Una extensa entrevista en *Bohemia*, un *dossier* de homenaje en *La Gaceta de Cuba*, así como el volumen de su poesía completa, fueron solo algunas de las maneras de homenajearlo. Sin embargo, las tensiones, distensiones, encuentros y desencuentros, hacían más desconcertante el contexto que, al mismo tiempo, generaba una incapacidad para delinear estrategias. Si bien ya estaba instalado un discurso hegemónico que no dejaba de ser rechazado y sospechoso, el advenimiento del año 1971 quiebra el relativo, inquietante, pero frágil equilibrio que se había alcanzado con el establecimiento de la política cultural.

papel de “pueblo” que, aclamando al verdugo, dan por validas medidas cuya trascendencia solo podían haber sido saldadas en plebiscitos o referéndums.

En abril 2021 se cumplen cincuenta años del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, cuyas resoluciones y mandatos han estructurado hasta hoy la política cultural del régimen cubano y su institucionalidad. Este congreso es la puesta en escena en blanco y negro -y silente para algunos-, de una obra escrita en 1961 con revólver incluido.

A cincuenta años de esta representación, persisten seis aspectos son relevantes:

- 1- ¿Cómo manejar la memoria en la articulación de un discurso histórico?
- 2- ¿Qué papel y responsabilidad tiene la intelectualidad cubana en el silencio y la complicidad de esta puesta en escena?
- 3- ¿Ha habido un debate -riguroso- sobre la política cultural cubana de los últimos sesenta años?
- 4- ¿El debate que propició, gestionó y condujo Desiderio Navarro y por extensión Criterios en 2007 agotó los tópicos fundamentales del problema?
- 5- ¿No se pretende exonerar de responsabilidad a Fidel Castro por el establecimiento de una política trazada a golpe de pistola.<sup>58</sup>
- 6- ¿El llamado quinquenio gris se agotó en el quinquenio o llega hasta nuestros días por otras vías

Si el Congreso Educación y Cultura legitima una política cultural que viene de 1961, aún no definida como tal; este acontecimiento generó un territorio y otorgó protagonismo y poder de decisión a sujetos a los cuales una tradición cultural republicana le era completamente ajena. Las decisiones que se toman más arriba y las responsabilidades de estas decisiones se despersonalizan, se genera una entelequia que no tiene nombre. ¿Quién responde por ella? Como nada está dado, no hay como llamar a las cosas por su nombre.

Luis Pavón Tamayo, Jorge Serguera y Armando Quesada son los tres rostros más visibles de la represión a los intelectuales, amparados por las tesis y resoluciones de este primer congreso, o al menos por una interpretación radical de las mismas. Sus funciones se distribuyeron de la siguiente manera: Luis Pavón Tamayo presidente del consejo nacional de cultura 1971 y 1976, Jorge Serguera

---

<sup>58</sup> “Yo quiero decir que tengo mucho miedo. No sé por qué tengo este miedo, pero es eso todo lo que tengo que decir”. Guillermo Cabrera Infante, *Vidas para leerlas, Tema del héroe y la heroína, Mea Cuba*, Obras Completas II, Galaxia Gutenberg. p. 960.

director del instituto cubano de radiodifusión, Armando Quesada dirección de teatro de consejo nacional de cultura.

Si la “elección” de Pavón rompe las ya maltrechas relaciones con la vanguardia, el *pavonato* que va más allá de una persona, pero que tiene en ella una comprensión de la cultura, es cuando más un ejercicio de poder político desde ésta. Los políticamente “confiables” prevalecieron, y fue lo único que importó; “*esta humanidad ha dicho basta y ha echado a andar*”, dice Sergio en *Memorias del subdesarrollo*, quien con gesto indiferente desecha, arrojando por la ventana de un balcón y en caída libre a un ave -el pájaro es una de las formas denotativa de llamar a los homosexuales en Cuba- que yace sin vida en la jaula de oro. Esta escena del filme es extraordinaria por reveladora.

Las tesis y resoluciones del primer congreso nacional de educación y cultura hace visible y establece la discontinuidad como estrategia y política de choque. Los procesos culturales derivados de la república que de cierta manera estaban siendo “coherentes”, son desmontados, negados y disueltos en el olvido. “Si las Palabras a los intelectuales proponía la fórmula “quien no está contra mí, está conmigo”, a partir de este Congreso la fórmula establecida como programa de acción, fue “quien no está conmigo, está contra mí” e incluso, ese “conmigo” quedó limitado por barreras muy precisas”.<sup>59</sup>

El Quinquenio gris es la consecuencia inmediata de una cuidadosa estrategia formulada antes del primer congreso nacional de educación y cultura, ejecutada institucionalmente; convirtiendo un quinquenio en decenio, y un gris tornado en negro. Desterrar deliberadamente del poder a aquellos intelectuales que habían contribuido al predominio del campo de la cultura, fue uno de sus objetivos, y el predominio de los “políticamente correctos”, su consecuencia inmediata.

El carácter que este nuevo territorio gestiona subraya una política cultural de naturaleza excluyente. Un buen ejemplo es la promoción de obras como *Concierto Barroco* de Alejo Carpentier<sup>60</sup> y *El pan dormido* de Soler Puig, los políticamente correctos, al tiempo que obras fundamentales como *Ese sol del mundo moral*, de Cintio Vitier, quedaba censurada, pues su heterodoxa comprensión de la historia de Cuba no se avenía a la visión marxista y teleológica que el poder revolucionario tenía

---

<sup>59</sup> Arturo Arango, *Con tantos palos que te dio la vida: poesía, censura y persistencia*, *La política cultural del periodo revolucionario: memoria y reflexión*, Centro Teórico Cultural Criterios. p. 93.

<sup>60</sup> La figura de Alejo Carpentier es curiosa si se analiza el nivel de protagonismo que adquirió a partir de 1959. Recordemos que Alejo Carpentier está en el “exilio” después de ser encarcelado en 1927 por su actividad política en oposición al dictador Gerardo Machado. En 1928 abandona Cuba para establecerse en París. Allí se dedica a actividades relacionadas con la música, siendo corresponsal de diversas revistas culturales cubanas, además de escribir su monumental obra. Entre 1945 y 1959 vive en Venezuela, de donde vuelve para instalarse en Cuba tras la victoria de Fidel Castro. Sin embargo, José Lezama Lima, que llevó adelante una de las empresas literarias más importantes en lengua castellana —la revista *Orígenes*—, es denostado por su camuflada homosexualidad y “apatía” política, sin dejar de ser censurado y condenado al ostracismo hasta sus días finales. Esta distinción es solo la punta de un iceberg que explica el predominio de lo político por sobre lo intelectual en la cultura cubana después de 1959.

de sí mismo. La misma sería publicada en Cuba veinte años después de su publicación en México, con no pocas reticencias editoriales.

El Congreso Nacional de Educación y Cultura no solo gestiona un territorio político, sino que lo condiciona para demandar inmediatamente un modelo de hombre en la cultura: un modelo que tendría que ser definido dentro de la revolución.

Si el modelo de hombre adjudicado al movimiento Origenista -por ejemplo- estuvo asociado a la “inacción” particularmente por la obra de Lezama Lima, es la influencia de Sartre<sup>61</sup> en su comprensión y función del intelectual en la literatura y el Che Guevara<sup>62</sup> en su comprensión del socialismo y el hombre, lo que viene a contraponer un modelo de sujeto revolucionario en arte, cultura y política. Lo que está en juego desde estos territorios es el compromiso ante la revolución; “con la revolución todo, contra la revolución nada”. No basta aquí solo una conceptualización en torno al modelo de hombre o de sujeto revolucionario; es perentorio la necesidad de definir la idea del compromiso, la noción de un intelectual comprometido, entendiendo el compromiso en términos precisos.

La beligerancia asociada al deseo y la voluntad de “abolir las últimas torres de marfil”, en su comprensión del hombre y por extensión en su entendimiento sobre el papel del intelectual, está estrechamente vinculados a lo que Lisandro Otero, en un artículo titulado *Para una definición mejor de José Lezama Lima*<sup>63</sup>, calificó como “un grupúsculo ambicioso de poder que se parapetó en el semanario *Lunes de Revolución*”. Aunque incompleto en la definición de “grupúsculo ambicioso” pues toda la “culpa” no puede ser adjudicada a los integrantes de Lunes de Revolución, lo cierto es que el deseo de re-escribir un pasado<sup>64</sup> en función de un proyecto hegemónico, será el modo de definir para la práctica política y cultural, la idea del compromiso.

La búsqueda de un “hombre nuevo” ajustado a las nuevas condiciones políticas y culturales, expresadas en la idea de compromiso, viene a expurgar todo esfuerzo expresado en una tradición política y cultural. Esta “búsqueda” viene a validar una de las estrategias más socorridas en el proceso político que se inaugura en 1959. A partir de esta búsqueda, se instituye un criterio de

---

<sup>61</sup> Jean Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?*, Losada, 1948.

<sup>62</sup> Ernesto Che Guevara, *El socialismo y el hombre en Cuba*, Instituto del Libro, 1965.

<sup>63</sup> Boletín del Círculo de Cultura Cubana, agosto 1983.

<sup>64</sup> Esta ha sido la práctica oficial de cierto discurso histórico cubano desde el contexto político de la Revolución. Para hacer teleológico el proceso político instituido en 1959, es necesario cambiar las fuentes y bases fundacionales de la historia. Por ejemplo, cuando Ignacio Ramonet en su libro *Cien horas con Fidel* le pregunta a este si la Revolución Cubana comenzó en el año 1959, Fidel le responde que “no sería del todo exacto”: “La Revolución Cubana comenzó en 1968”. El carácter de esta respuesta se establece ante la necesidad de validar el sentido de referencialidad de un proceso. Al mismo tiempo, se hace creer a los lectores que la naturaleza de lo que se instaura a partir de 1959 tiene sus raíces en los procesos independentistas del siglo XIX. Es por ello que el discurso político de la Revolución Cubana considera, entre otros muchos factores que el socialismo como sistema político y cultural es un proceso irreversible.

discernimiento entendido desde el descrédito. El descrédito se convirtió en la aleada más prolija del régimen totalitario cubano.

A diestra y siniestra, ofensiva y defensivamente, el descrédito va escalando hasta convertirse en argumento de estado, poco importa si desde lo político o lo cultural. Uno de los mejores ejemplos por virulento lo constituye el texto *La poesía en su lugar* de Heberto Padilla. “José Lezama Lima terminó ya. Como Agustín Acosta, como Pichardo Moya, como todos esos poetas mediocres que ha desenterrado la avidez de análogo de Cintio Vitier, su nombre quedará en nuestras antologías ilustrando las torpezas de una etapa de transición que acabamos cancelar en 1959”. Heberto Padilla desconocía la humillación que se le reservaba.

### III

La política cultural del régimen cubano emana en primer lugar de una voluntad e intencionalidad expresadas en *Palabras a los intelectuales*, maquetada en el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, y puesta en práctica desde su institucionalización política.

Aunque en las “modificaciones” constitucionales de 1992 se establece el criterio de irreversibilidad política del sistema, esta noción ha gravitado en la conciencia política y la ideología, histórica y generacionalmente. Quizás esta sea una de las razones por las cuales esta política cultural llega hasta nuestros días; como el sistema es irreversible y teleológico, nada cambia.

En los últimos sesenta años este proceso ha acontecido con sus altas y bajas, entre conciliaciones y enfrentamientos: juegos de pelota y guerritas de emails, puestas en escena como la del Centro Criterios en 2007, el Instituto de Artivismo Hannah Arendt (INSTAR), el Movimiento San Isidro y el 27N. Algunos frontales y muchos otros desde una ingenuidad alarmante.

Cierto es también que como la política cultural del régimen no estuvo orientada o en función de potenciar un proyecto de nación, los intelectuales fueron su centro y objetivo. Recordemos la frase lapidaria del Che Guevara “El pecado original de los intelectuales cubanos es que no son verdaderos revolucionarios”. Como las divergencias estéticas ocultaban diferencias políticas, según el régimen, los intelectuales cubanos no son verdaderamente revolucionarios, en todo caso serán el chivo expiatorio en el establecimiento de una política cultural. “Nosotros, los escritores cubanos, somos “la última carta de la baraja”, es decir, nada significamos en lo económico, lo social y hasta

en el campo mismo de las letras. Queremos cooperar hombro con hombro con la Revolución, más para ello es preciso que se nos saque del estado miserable en que nos debatimos”<sup>65</sup>

¿Se podría especular que el Caso Padilla, y no su libro *Fuera de juego*, ni el hipotético recital de poesía en la UNEAC donde leería poemas bajo el sugestivo título de *Provocaciones*, sería el chivo expiatorio que pondría en marcha la aceitada maquinaria en el Congreso de Educación y Cultura, donde se delinearía hasta hoy la política cultural cubana?

La fascinación que irradió la revolución cubana en 1959 allanó de cierta manera los caminos para la implementación de sus políticas y mandatos. Bajo la victimización de su condición fundante y siempre siguiendo la tesis de la plaza sitiada, una parte de esa intelectualidad comenzó a ser conciliadora, y paternalista en términos de imposición de modelos foráneos en la comprensión y divulgación de la cultura nacional, sobre todo en función de lo que el pueblo y la clase obrera necesitaba en el proceso de educación y formación.

Eliseo Alberto decía que “la soberbia suele ser mala consejera” y que una “crónica de las emociones podría ayudarnos a entender no sólo el nacimiento, auge y crisis de una gesta que sedujo a unos y maldijo a otros sino, además explicarnos a mucho cuándo, cómo y por qué fuimos perdiendo la razón y la pasión”<sup>66</sup>

Un debate a camisa quitada en torno a la política cultural del régimen es hoy más necesario que nunca, sobre todo a raíz de la inaceptable represión a los miembros del Movimiento San Isidro y los artistas e intelectuales del 27N que ha hecho evidente, una vez más, las discrepancias orgánicas del poder político y las esferas de la cultura. Un debate que sirva para superar la endogamia de la “plaza sitiada” como sensibilidad, argumentación y narratividad.

Un debate riguroso donde se llamen las cosas por su nombre ha sido históricamente postergado, por no ser nunca es el momento adecuado. Incluso la tesis de la “plaza permanentemente sitiada” reaparece en la intervención de Ambrosio Fonet en el ciclo de conferencias que organizara Desiderio Navarro en 2007, editadas bajo el título *La política cultural del periodo revolucionario: memoria y reflexión*.

Un debate sobre la política cultural del régimen y las acciones asociadas para su implementación, o sobre cualquier otro aspecto, tiene que superar la poco verosímil y socorrida justificación de que la culpa no es de nosotros, sino de otros que es directamente proporcional a la tesis de la plaza

---

<sup>65</sup> Virgilio Piñera, *Al señor Fidel Castro*, en *Diario Libre*, sección Arte y Literatura, La Habana, 14 de marzo de 1959.

<sup>66</sup> Eliseo Alberto Diego, *Informe contra mí mismo*, Alfaguara, 2011.

sitiada. Este ejercicio exculpatorio ha sido una práctica recurrente a lo largo de la segunda mitad del siglo XX hasta hoy. La culpa siempre es de otros, se llegó al punto de afirmar -¿ingenuamente? que “Fidel Castro no sabe lo que está ocurriendo”, como si el patriarca hubiese estado ajeno en algún momento de su feudo.

Si otros son los culpables y cualquiera puede ser el “otro”, la exculpación se convierte en política de estado, en recurso retórico, suerte de ficción en la que se trata de ser, de aparentar, de dar la impresión de la “diferencia”, del que se aparta –mesuradamente- del rebaño. Como bien decía Heberto Padilla, un paso adelante y dos atrás, pero siempre aplaudiendo.

El primer congreso nacional de educación y cultura no solo institucionalizó la política cultural del régimen, sino que gestionó para sí la ruptura de los más relevantes intelectuales europeos y latinoamericanos. Esta circunstancia viene a reforzar al menos tres elementos recurrentes: la victimización de la revolución, la culpabilidad del otro y el entendimiento cabal de que Cuba y su revolución son una plaza sitiada.

Curioso es que a solo dos meses de clausurado el nacional de educación y cultura, Roberto Fernández Retamar publicara su ensayo “Calibán” suerte de manifiesto descolonizador que visto en el tiempo puede ser leído -más allá de la repercusión que alcanzó- como la victimización de un esfuerzo -la revolución- que no era comprendido cabalmente en sus urgencias. Por tanto, la crítica no es tolerada pues no es el momento preciso, nunca es el momento adecuado. ¿Cuándo es entonces? ¿Es Cuba un país con poca memoria? ¿Qué problema enfrenta la nación para su restauración?

Un solo escritor, una sola idea, eso sí, acompañada de una estela de guionistas y adaptadores que haciendo su papel, reclamaban protagónico. ¿Qué ha cambiado en Cuba en los últimos cincuenta años? Muy poco, por no decir nada... el tiempo ha transcurrido eso sí, pero esencialmente nada ha cambiado.

Para una generación comprometida con una revolución y su deriva totalitaria, “*Palabras a los intelectuales*”, el primer congreso nacional de educación y cultura y su declaración final o el quinquenio gris “frenaron, pero no impidieron el desarrollo posterior de las distintas corrientes literarias; el quinquenio gris, con su énfasis en lo didáctico favoreció el desarrollo de la novela policíaca y la literatura para niños y adolescentes”<sup>67</sup> ¿Dónde queda en esta afirmación las víctimas

---

<sup>67</sup> Ambrosio Fomet, *El Quinquenio Gris: revisitando el término, La política cultural del periodo revolucionario: memoria y reflexión*, Centro Teórico Cultural Criterios.

analizadas desde una antropología del dolor? ¿Dónde queda el daño antropológico a las futuras generaciones? ¿Dónde queda el tiempo perdido?

Cuando en 1976 se funda el Ministerio de Cultura, la censura y el clima de hostilidad mengua, o mengua aparentemente, pero no desaparece; no desaparece porque se mimetiza y se traslada a otras esferas de la cultura, de las artes. Una vez más, el performance, la apariencia, la puesta en escena genera la percepción de una apertura que gana terreno y el clima de hostilidad se “disuelve”, pero solo fue una apariencia, una ilusión. Matamoro lo decía muy bien en uno de sus “ahora que se han muerto todas las ilusiones”.

Lo cierto es que muchas de las víctimas “desmemoriadas” se reciclaron en la nueva nomenclatura cultural y política, muchas olvidaron y memorizaron un guion, de víctimas, pasaron a victimarios y ejercieron una censura con voluntad y vocación.

Hoy se cumplen nada menos que cincuenta años de esta puesta en escena con ovación unánime, el eufemismo ha reinado, el travestismo ha dominado el sentido de las palabras, nos han obligado a callar durante tanto tiempo porque nunca es el momento apropiado, nos ha inculcado la sospecha y la autocensura como principios vitales, nos han hecho escribir con mayúscula el sustantivo revolución para llamar eufemísticamente a algo que históricamente ha sido una tiranía.

## LO GROTESCO, EL DETERIORO Y LA BELLEZA EN LA OBRA DE ADRIAN SOCORRO

A José Lezama Lima, todo se lo pido prestado. Siempre hay una razón, un fundamento, un silogismo que logra capturar una imagen que solo puede ser expresada desde su peculiar manera de entender la realidad, el arte y el pensamiento. Lezama tenía claro que los conceptos no son suficientes para explicar las cosas, por eso siempre está cerca de mí. La imagen, al contrario, es mucho más abarcadora porque se reusa a los constreñimientos, a las delimitaciones, a las fronteras siempre ficticias. Hoy más que nunca, si se pretende entender los procesos asociados al arte contemporáneo, se hace indispensable una indagación profunda en torno a la naturaleza de la imagen y su ontología. Una imagen que -paradójicamente- está en el centro de una desnaturalización asociada al mundo digital. Vilém Flusser ha advertido sobre este proceso donde “las no-cosas penetran actualmente por todos los lados en nuestro entorno, y desplazan a las cosas”. Byung-Chul Han ha insistido también en la “transición” de las cosas a las no-cosas, que, extrapolado a la imagen, es la prevalencia de la ligereza -la no-imagen- y, por consiguiente, la instrumentalización de la banalidad. La ligereza dice Gilles Lipovetsky “nunca había creado [...] tantas expectativas, deseos y obsesiones”. La ligereza, nunca había capturado de manera tan inusitada a la seducción.

Cuando al músico argentino Charly García le preguntaron por la música que hoy se produce, advertía que la música es armonía, composición y ritmo; sin embargo, reconocía que la música que se produce actualmente y que para sorpresa de muchos es la más “premiada” y “reconocida” solo es ritmo. Contagioso, eso sí, pero ritmo en última instancia. Este no es un fenómeno exclusivo de la música, es en todo caso la prevalencia de ese universo de la ligereza se apodera y nutre cada vez más nuestros universos culturales y sociales.

En los dominios de la imagen, el predominio de lo visual en detrimento de esta ha llevado a teóricos como Gilles Lipovetsky a afirmar una hegemonía de la seducción, la ligereza y la gestualidad como quiebre intelectual. El influjo abrumador y esterilizante de una cultura de lo gestual, la ligereza y la seducción, no solo gestiona un deterioro de lo argumental, sino que propicia la preponderancia del vacío y la estupidez maquillada de influencia, *trending* y fatua relevancia temporal.

Pero como bien cotejara Emmanuel Kant, “[...] no es posible partir de la nada -y es desde ella que parten las no-cosas- y debemos encarar nuestra tarea equipados con un sistema de supuestos previos que no han sido sometidos a la prueba de los métodos empíricos de la ciencia; a esto podría darse

el nombre de “aparato de categoría” a dicho sistema.”<sup>68</sup> Kan ha insistido en que, quien carece de esos “supuestos previos” carece del instrumental epistemológico para emitir un juicio formulado ya sea desde el universo teórico, o desde la indagación visual. Sin embargo, todo parece indicar que la *nada*, que para la lógica kantiana es la antítesis de lo que éste llama “sistema de categorías”, se está “apoderando” del universo sensorial para producir, entre otras muchas cosas, arte. ¿Paradoja? Basta contrastar los resultados generales de dos de las ferias de arte de la ciudad de Miami<sup>69</sup>, para que este argumento adquiera un carácter verosímil.

Pensar las dinámicas y la naturaleza de lo que se auto-denomina contemporáneo en el arte y cómo esta definición se inserta en las lógicas y dinámicas de una producción es hoy más indispensable que nunca. ¿La pregunta por la contemporaneidad y lo que significa ser contemporáneo, no debería estar en el tintero de la crítica y en cada acción que se pretende visual como un *déjà vu*? ¿Qué es lo más trascendente en arte contemporáneo: una visualidad estridente o una visualidad que solo es un pretexto para establecer una indagación en torno a sí misma? ¿Debe ser hoy más que nunca el artista -que se llame a sí mismo contemporáneo- un intelectual con un sólido conocimiento? ¿Qué rige hoy la visualidad del arte contemporáneo?

Si cotejamos lo contemporáneo en el arte por la producción visual que ha sido expuesta recientemente en las ferias *Art Miami* y *Art Context* no solo estaríamos validando una producción *ex nihilo*, sino también una producción que es más artificio que arte y que su énfasis está más en la meticulosa producción, en la factura, en la terminación que en la propia argumentación y fundamento de la obra. Estos ejes y conjunciones convierten a estas producciones en artesanías, en objetos para el decorado, en atrezzo, en *wallpapers*, en franquicias de mueblerías en las que también se vende, para sorpresa de muchos, arte.

Lo cierto es que estas producciones visuales se han establecido desde la ligereza, para comercializarse desde la perturbación. Lo que menos importa aquí es la obra, lo relevante es la performatividad asociada a ella, la capacidad de capitalización mediática de la misma y por supuesto, el rendimiento del “artista” en el mercado. Una vez más, nos han querido pasar gato por liebre o en el caso cubano, pollo por pescado.

Mientras este espectáculo ocurre, hay una producción visual que trata de gestionar el valor de la obra como mercancía, pero que no la reduce a ello, y por tanto no reduce su oficio a un *customer value* como sí ocurren en buena parte de la producción visual más contemporánea. Mientras esta

---

<sup>68</sup> Emmanuel Kant *Crítica del juicio. Dialéctica del juicio estético*. Austral. Pág.169.

<sup>69</sup> Me estoy refiriendo a las ferias de Art-Miami y Art Context, diciembre, 2021.

distracción acontece, artistas visuales con una sólida formación y con un manejo preciso de la historia del arte, apuestan por una producción visual, centrada en una imagen como fundamento de una ontología.

Adrián Socorro es uno de esos artistas. Su obra ha girado mayoritariamente en el campo de la pintura, convirtiendo sus experiencias cotidianas en recursos visuales para una narrativa contundente.

Lo primero que asoma en su trabajo es el sentido de la contemplación, ejecutada desde la educación de la mirada. La realidad en sus lienzos, así como la de la vida, está en fuga, en descomposición. Todo es perecedero y Adrián sabe confrontar este desgaste perpetuo que nos conduce inexorablemente a la muerte. No hay en él ni voluntad ni necesidad por la simulación. Su visualidad es contundente porque no pretende complacer a nadie, no anticipa sino el hecho mismo del deterioro y en ello encuentra patrones donde lo bello adquiere un nuevo valor.

Con líneas temblorosas pero grotescas, Adrián recorre la superficie del lienzo contando una historia como fatalidad. Todos los elementos que conforman sus telas aparecen dispersos, como atomizados tratando de hilvanar una lógica desde lo formal. Fragmentos de una pesadilla que solo logra hacerse realidad en ellos. Adrián, en su vocación arqueológica se convierte en imagen de su visualidad. Aparece entonces en el centro de sus soledades, desnudo, travestido, decapitado, cargando con una experiencia alucinante. Su preocupación por la identidad, por aquello que nos constituye forma parte de su indagación; búsqueda ontológica que conforma y nutre, esa condición fundante que es la de la existencia.

Lo anacrónico, la desnudes, lo fálico, la hibridez son algunos de los elementos que conforman su visualidad antitética. Adrián aborrece la pulcritud tan recurrente en el *mainstream* del arte contemporáneo donde todo tiene que ser delineado, delimitado, claro y preciso. Adrián detesta los tecnicismos, las manufacturas frías, la pre-elaboración, el encargo y todo aquello que signifique la renuncia a un oficio aprendido.

Como en la vida, los elementos de su pintura aparecen y se disipan. Uno tiene la percepción de un boceto más que una obra terminada. Adrián sabe de los efectos que esta actitud acarrea. Mucho de los elementos que aparecen en sus obras carecen de color, son traslucidos y espectrales, entidades que se desvanecen sin saber si pertenecen a este o a otro mundo. Eso sí, son presencias en nuestra memoria, están ahí, aunque no las veamos, nos acarician, pero también nos espantan y

atormentan. Porque la memoria lleva implícita la capacidad del significado y Adrián interpone la búsqueda de este en la conformación de su identidad.

Lo grotesco en la pintura de Adrián Socorro ocupa un lugar muy significativo. No podría decirse que su obra visual garantice una digestión apacible, es todo lo contrario. La obscenidad de sus trazos recrea una búsqueda que rompe con el hedonismo anodino que pulula en el arte que se dice más contemporáneo. Lo grotesco de sus trazos van dando cuenta de criaturas bicéfalas, sedientas de sangre, pero también, conmovidas por las ausencias, por la búsqueda de un placer. Porque en la pintura de Adrián Socorro prevalece un estado de sexualización profundo; todos buscan el placer desenfrenadamente, no esconden sus húmedos deseos, los cuerpos se aglutinan uno a uno dando paso a una hibridez que desborda la figuración. Uno es, en todo caso, el que mira, el *voyeur*, el que disfruta mirando el placer de los otros, mientras que estos, también te miran. Las miradas, en el juego de las alucinaciones generan una dinámica, un hedonismo, un compromiso en el que todos somos cómplices, en el que todos participamos. Por eso la pintura de Adrián Socorro encara al otro, que es puesto en función de su obra. No hay verdadero placer si el otro no está atento a todos los detalles y desplazamiento de los cuerpos. El que mira también participa con su mirada, por eso también los «personajes» de su pintura escrutan cada uno de nuestros desplazamientos. Nos agobian con su persistente y vigilante presencia.

Adrián Socorro es sin lugar a duda un artista contundente. Siempre recuerdo a Severo Sarduy cuando alertaba del peligro que significaba y significa que el museo o la galería se ocupe del artista. Como cuando la editorial se ocupa del escritor. No siempre se logra conservar la voluntad de experimentación y el carácter *underground*. La libertad, definitivamente se pierde. Adrián parece que tiene claro estas lecciones y en cada nuevo lienzo deja un trozo de sí. Adrián, y su pintura invade la estabilidad simbólica del otro, le enrostra sus nimiedades, su glamurosa ridiculez, sus ditirambos con el único objetivo de alejarse, como el diablo de la cruz. Adrián Socorro no clama por auxilio, se sabe poseedor de una verdad que defiende desde la pintura, una pintura que, para suerte de todos, solo busca en sus experiencias personales aquello que es verdadero, aquello que, como desgarramiento absoluto, solo encuentra en sí mismo.

# OFICIO, ARTE, ARTIFICIO Y PERTURBACIÓN

## I

Cuando Damien Hirst enfatiza en la necesidad de generar extrañamiento en el arte, coloca en el centro de atención al menos dos elementos fundamentales. Por un lado, el carácter “relacional” de las obras en la evolución y elaboración simbólica de un artista, y la naturaleza del “espectador”. En este caso, un sujeto que se ha establecido, al menos en los últimos treinta años como sujeto de la autoafirmación, desterrando la negatividad de sí, y del otro, para diluirse en la “panacea” de la positividad, es decir, en la ausencia de un contrario.

Ahora, cuando Damien Hirst propone colocar en un mismo espacio su serie de pinturas abstractas *Visual Candy* y *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, el extrañamiento está en el centro de la concepción del artista, del mismo modo que una comprensión en torno a la complejidad de los procesos relacionados con el arte contemporáneo. Pero por sobre todas las cosas, Damien Hirst enfatiza en el carácter de un oficio que no puede estar ni establecido, ni “apuntalado” desde la necesidad de la perturbación. He insistido bastante en el carácter contradictorio de la perturbación en cierto arte contemporáneo; es decir, una producción que solo pretende generar sobresalto y estupor, pero que en ninguno de los casos correlaciona estos estados “ánimos” con una reflexión en torno a los procesos del arte. La perturbación asociada a cierta producción “simbólica” en el arte contemporáneo funciona desde lo sensorial y lo emotivo, sin que cuestionemos de donde provienen estas “afecciones”. Esta incapacidad de cuestionamiento está relacionada con la “anulación” de la negatividad de sí y del otro. Si la duda nos hace ser o al menos “parecer” *animal rationale* una vez que nos somete al extrañamiento, la perturbación nos conduce de manera creciente a un estado ausente de narratividad, visual y conceptual. Al menos cierto arte contemporáneo no pretende cuestionar, no pretende poner en duda una elaboración simbólica y mucho menos intenta correlacionarla en una narratividad histórica; en todo caso, funciona como aseveración, como objeto de devoción, “manufactura” o sencillamente como *brand*. Como han sido emplazadas desde la ligereza, lo relevante no es la comunicación sino la performatividad asociada a ella, la capacidad de capitalización mediática de sí y por supuesto, el rendimiento del “artista” en el mercado. El prestidigitador que por sobre todas las cosas puede ser también el “artista contemporáneo”, rejuvenece el viejo truco del gato por liebre o en el caso cubano, del pollo por pescado.

## II

Ahora, dicho esto es preciso distinguir en la producción contemporánea del arte quien parte del oficio y quien del artificio y quien sencillamente desde la perturbación. Estas distinciones suponen no solo la capacidad de extrañamiento sino también una perspectiva crítica en torno a la evolución y elaboración simbólica de un creador visual.

Aventurarse hoy a definir que es el arte después que Marcel Duchamp parapetado en el heterónimo R. Mutt presentara en 1917 “La fuente”, sería un gesto de ingenuidad epistemológica. No son estos tiempos de definiciones, al menos no lo son en el sentido argumental en el que Nietzsche y Lezama nos educaron, o al menos, nos han educado a algunos. Sin embargo, esta declaración de principios, esta ausencia de asideros, esta ilusión de libertad, pero sobre todo, esta ausencia de finalidad<sup>70</sup> es una brecha que, instrumentalizada en el campo de la producción, pero sobre todo desde la crítica, hace pasar por arte cualquier cosa.

Ante la imposibilidad de definir que es el arte y ante la posibilidad real de que cualquier cosa lo sea, hoy más que nunca un artista visual debe ser necesariamente un intelectual con una sólida formación visual y conceptual. De este modo, una indagación sobre la naturaleza ontológica de la imagen, debe estar, de forma consciente en el centro de cualquier producción visual contemporánea.

¿Qué significa esto? ¿Cómo la imagen está cifrada en un ineludible sistema de referencias? Es decir, cómo una imagen se relaciona con todas las otras imágenes. Este carácter debe ser uno de los elementos articuladores de la intelección en un creador visual. Traducido a un lenguaje común, es la capacidad de síntesis visual de un creador genera. Bergson y Deleuze dirían que las cosas y las percepciones de las cosas, son prehensiones<sup>71</sup>

Una aproximación a la naturaleza de estos procesos solo es posible cuando un creador visual genera una capacidad crítica capaz de dialogar con una narratividad histórica, consigo mismo y con el otro. Cuando el creador visual tiene “claro” este complejo dilema epistemológico, el oficio hace todo lo demás. Todo lo anterior es solo eso, un criterio de discernimiento, un principio sobre cual establecer la producción simbólica, la crítica y el coleccionismo de arte.

---

<sup>70</sup> Nótese que digo finalidad y no teleologismo.

<sup>71</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1984, p.116. BERGSON, Henri. *Materia y Memoria*. México. Aguilar. 1963. pp. 377-378.

### III

El desplazamiento de un orden físico a un universo digital ha supuesto la des-factificación de la existencia humana generando una cultura de lo posfactual, una cultura de lo sensorial y lo emotivo que pone en jaque a la naturaleza del ser en sus relaciones con el tiempo. Esta virtualización de la vida, articulada desde la inteligencia artificial [AI] crea una in-permanencia, una ausencia de lo que Bergson llamara duración.

Como todo es efímero, no hay recuerdo asociado a la vivencia, lo cual supone y hace que nuestra existencia cognitiva y emocional sea inestable. Estas contingencias que pasan por normatividad, están asociada a la ausencia de la creación de un valor real que se expresa en el desplazamiento hacia una virtualidad, pero, sobre todo, a la virtualización de una experiencia, expresada en la ausencia de narratividad. El sujeto de la autogestión, se establece como un consumidor emotivo, donde el impulso es el vehículo, no la experiencia. El ejercicio de contemplación es sustituido por el *multitasking*, por los *bites news*. La lectura y la escritura son “desplazados” como ejercicios de pensamiento. Este “anulación” cree desbancar la máxima kantiana. En definitiva, Kant sigue teniendo razón cuando decía que los dispositivos de lectura y escritura, son el fundamento de la mayoría de edad.

### IV

El arte no está ajeno a estos procesos y sospecho que el “desplazamiento” del museo, de la galería y la institucionalidad que este representa o representaba a la galería a *Instagram*, o sencillamente la sustitución aberrante de la Obra como original por la modelación tridimensional o *mapping* subraya la ausencia de consagración y la incapacidad de contemplación de un sujeto ausente de relaciones con el otro y con lo otro.

Más allá del correlato asociado a la obra de arte, lo que ha devenido “relevante” no es la obra sí, sino la digitalización de la experiencia de esta en la red. Este aparente e “inclusivo” desplazamiento, anula la naturaleza de la obra como objeto, legitimando la virtualización de la experiencia, una experiencia en la que el otro está ausente, en este caso, la obra.

Lo que está en el fondo de estos procesos es la desarticulación del residual sujeto moderno. El “sujeto” contemporáneo, una vez que pierde su identidad en las relaciones con el otro, las reproduce consigo mismo, adentrándose en un entramado de dominación que ya no es físico, sino digital. La aparente identidad adquirida en la virtualidad de la red como nueva “realidad”, conduce

al establecimiento de una nueva comprensión de la multitud, como masa, como conglomerado humano. De este modo, la noción de libertad que se pretende defender, se defiende desde la nueva sumisión al grupo, y a la red, se defiende desde la ausencia de una identidad. De este modo, la libertad deja de ser una noción para convertirse en una ilusión. En otras palabras, el miedo que provocaba la libertad, y que tan bien fue explicado por Erick From, es sustituido por una sensación, por una emotividad, que tiene como correlato la red, donde todo es efímero e ilusorio.

Ahora, el desplazamiento del museo a la galería en Instagram no es, sino que la anulación de la experiencia fáctica de la obra, la anulación de la experiencia vivencial de esta frente al original por una instrumentalización algorítmica. Es decir, la desnaturalización de la obra de arte, sustituye la reproductibilidad de Benjamín por la virtualización de la experiencia de esta. La obra en su desnaturalización deja de ser para convertirse en *background* o *wallpaper* de una experiencia de autoafirmación ausente de ontología y memoria.

No basta ya con el hecho de que cualquier cosa puede ser “obra de arte” sino que ahora esta se consume como virtualidad. Ahora, la desmaterialización de la existencia no puede ser entendida como un proceso absoluto, pero sí como un proceso gradual que está afectando considerablemente al mundo del arte, pero, sobre todo, a la existencia humana.

Hoy más que nunca es preciso e indispensable un ejercicio de reducción intelectual, un ejercicio de reducción donde lo esencial de cuenta de una expresión en acciones conceptuales o visuales, donde se instale una totalidad que desplace tanta performatividad mediática, tanta sandunga, tanta sabrosura travestida en contenido.

Si somos consecuentes con que uno de los signos contemporáneos es la ironía, podremos ver con un poco más de claridad el estado de las cosas. Los desplazamientos del oficio al artificio y de estos a la perturbación como consecutividad, han liberado a la bestia, han liberado Jabberwocky.

Si la disolución de los límites del arte cambia sustancialmente los modos a partir de los cuales esta se hace, incluso sustituye en buena medida sus emplazamientos conceptuales; la crítica y el coleccionismo deben desempeñar hoy más que nunca un rol fundamental en este proceso de ruptura radical. Si la idea moderna del arte, así como el arte moderno, traen aparejado el problema de la imagen, así como la crisis de la estética de la identidad del arte, ¿qué significa ser contemporáneo en el arte? Responder a esta interrogante creo que hoy solo es posible desde emplazamientos teóricos, para desde ahí, generar una visualidad contundente. La pregunta sería entonces, ¿sabremos afrontar este reto?

## V

Una de las cosas que más me ha fascinado en la obra de Patricio Rodríguez es el sentido de la manualidad. El oficio mediante el cual se ejecuta una acción que tiene como finalidad una obra, un pensamiento. Heidegger en “Ser y tiempo” pero sobre todo en “El origen de la obra de arte” hacía énfasis en el trabajo manual. El pensamiento, decía, es un trabajo manual que se ejecuta por medio de la escritura. La plenitud del ser de la cosa, está precisamente en la capacidad de transmitir mediante un oficio, una finalidad, un sentido que se traduce en lo que este llama fiabilidad. Severo Sarduy decía también que él escribía con la totalidad del cuerpo, devorado por una imagen, estados que se convertían en una pulsión que descendía a la mano. Patricio Rodríguez también trabaja con sus manos, y sospecho que lo hace también con la totalidad del cuerpo. No puede ser de otra manera, sino ¿cómo se explica los estados de contemplación profundo o en todo caso, los pasajes esquizoides que lo consumen y secuestran en una acción recurrente? Calar es horadar, es hurgar en las profundidades poseído por un deseo insaciable. Frente a la seducción de lo efímero, de lo imperecedero, Patricio antepone la inteligencia, la creatividad, el sentido de lo quirúrgico. Su obra captura para sí el azar y la concurrencia con el único objetivo de romper -por otros medios- la causalidad lineal y los teleologismos ficticios.

Patricio Rodríguez, es un artista meticuloso ligado a un profundo sentido de la contemplación. Obsesionado por las confluencias, su obra busca una unidad perdida, de la cual un día partieron el pensamiento y el lenguaje. Pero la unidad *per se* es irrelevante si esta no adquiere una identidad fundacional expresada como alteridad. La recomposición simbólica que ejecuta Patricio Rodríguez en torno a la figura humana, resulta en una argumentación que desafía los patrones disciplinares del entendimiento.

Rechazando cualquier “argumentación” preconcebida, cualquier convicción moral o política, Patricio concibe a un hombre transado por una ubicuidad recurrente. La figura humana está en el centro de su indagación visual. Pero no lo está en un sentido iconoclasta. En todo caso, el hombre aparece desmembrado, en permanente transición, en un contrapunteo con la muerte, con el dejar de ser, sometido siempre, eso sí, a una incertidumbre que monitorea los posibles escenarios de emplazamiento.

La obra de Patricio Rodríguez es una constante yuxtaposición, una búsqueda que recorre los senderos de un jardín que se bifurca. Patricio escapa de la linealidad euclidiana, de los entramados de una lógica formal para abrirse al universo rizomático, donde todo es impredecible. Podría

decirse que su obra no es tal, sino más bien las confluencias de una morfología efímera. Lo que es, deja de ser en su recomposición, en sus emplazamientos.

Patricio trabaja desde las premoniciones de la incertidumbre. Sus “plantillas”, sus miniaturas caladas son el engranaje y el lenguaje que ha hecho de él, un artista poseído por detalles minuciosos. Patricio reta una y otra vez al azar, y lo reta en la manera en que este confluente en una visualidad como *assembler*.

La dinámica visual que genera una obra que se hace y se deshace sin el menor remordimiento, habla de la sagacidad de un artista que ha encontrado un lenguaje propio, una identidad que crea por sobre todas las cosas una trama de relaciones.

## VI

“*El azar y la concurrencia. La visualidad como assembler*” es un libro que reúne la producción simbólica de Patricio Rodríguez en los últimos veinte años. Más que un libro, es una bitácora donde se atesoran, pero sobre todo donde se conversan sus fabulaciones, desde las más lívidas hasta las más abstractas. Veinte años no es poco tiempo en la producción simbólica de un creador visual; Gardel mintió cuando dijo que veinte años no es nada.

Al mismo tiempo, “*El Azar y la Concurrencia*” no ha sido organizado como una cronología. Las cronologías son ficticias, como las antologías, nunca son completas. Por eso hemos decidido que las visualidades sean el criterio de organización de todo su trabajo. Estas confluencias irán articulando una producción, una serie, pero, sobre todo, un discurso que paulatinamente irá dando cuenta de un criterio evolutivo en torno a una simbología.

“*El Azar y la Concurrencia*” transcurren también entre once estaciones, once maneras de proceder, once variaciones donde la técnica de Patricio Rodríguez se perfecciona, se enrarece, se hace cada vez más abstracta, pero también más luminosa. Es, si así se quiere, un transitar desde la anodina linealidad, a la explosión de lo rizomático.

Con una identidad propia y sobresaliente, cada uno de los once pasajes pueden ser leídos de forma autónoma, no necesitan del otro para ganar autoridad y valor. Cada uno de ellos versa sobre aspectos que tienen como co-retalo la condición de lo humano. Pero lo humano sobre todo en su fragilidad, en lo endeble de una existencia que es física, pero también metafísica. Patricio Rodríguez sabe, como muy pocos dar cuenta a través de su obra de esta fragilidad, y lo hace reconociendo la

fugacidad de una existencia en las tramas de sus relaciones. El hombre es el fin y el inicio de todas las cosas, desde el que mira, hasta el que participa subrepticamente en la construcción de la mirada.

*“El azar y la concurrencia. La visualidad como assembler”* es un libro de autor, pero también es un libro donde Patricio Rodríguez se mofa persistentemente de la irrealidad de los soportes en el arte. Su obra, pero sobre todo su visualidad no puede ser afincada en un soporte, en un medio tradicional. Y no puede ser de otra manera, Patricio transita de la bi-dimensionalidad de un soporte como el papel, a un estallido tridimensional. Todo es fuga, reanimación, paroxismo. A tal punto que un soporte como el papel queda anulado, desaparece ante este mordaz juego de las infinitas combinaciones. Hay algo de escultórico en esto que Patricio hace y que se reusa a ser nombrado. Tan es así que hemos dedicado en el cuerpo del libro algunos pasajes que muestran detalles íntimos que son, en sí mismo obras, pues podrían ser consumidas como tal y en perfecta autonomía.

*“El azar y la concurrencia. La visualidad como assembler”* es por sobre todas las cosas una ficción, un relato visual, un entramado que pone al descubierto no una finalidad, sino la sagacidad de quien decida entrar en este laberinto. Acceder a él, es acceder también a la existencia de múltiples líneas temporales, múltiples densidades, pero sobre todo es cobrar sentido de un destino ausente de teleologismo.

Como Ts’ui Pên, Patricio Rodríguez ha escrito también este libro como un relato, un relato visual que es también un laberinto. Ojalá que el lector vea en él una parábola que discurre en un tiempo que escapa del mecanismo atroz de los relojes y que se adentra en una ramificación infinita que se llama vida.

# ESPASMOS ONTOLÓGICOS

## I

Cuando la niña María Kodama le preguntó a su padre sobre la belleza, éste, sin dudarle le mostró la imagen de la Victoria de Samotracia. La chica boquiabierta balbuceo un... Sr. Kodama, pero no tenía cabeza, a lo que su padre argumentó: ¡quien le dijo a usted que la belleza es una cabeza! Mire la túnica de la estatua, la túnica está agitada por la brisa del mar, detener la brisa del mar en el movimiento de la túnica y eternizarlo en el tiempo, eso es la belleza.

Desde Walter Benjamin, pasando por Susan Sontag, Roland Barthes, Paul Virilio, Allan Sekula y Joan Fontcuberta ha existido una reflexión sobre la fotografía, pero también una reflexión sobre cómo el fotógrafo deviene teórico de su propia obra. Sin embargo, ¿para qué sirve un fotógrafo? La pregunta es pertinente sobre todo hoy cuando el instante escapa al placer, la velocidad prevalece sobre el instante y la belleza se diluye en artificios.

Braudrillard notaba una sintomatología similar en el campo de lo estético. La ilusión como desilusión, es decir, la realidad como fenómeno discursivo que se establece y soporta en los juegos del lenguaje, o en un «no hay nada fuera del texto» que no es otra cosa que una lectura errónea de Derrida, a lo que yo agregaría ¿hay algo fuera de la imagen?

Estas sintomatologías abarcan varios campos –si usamos adecuadamente la noción de Pierre Bourdieu- pero todas generan –y creo que en eso coinciden- una suerte de ansiedad que Gilles Lipovetsky ha llamado «vacío»; un «vacío» como experiencia, crítica, pero sobre todo como entendimiento. Esta sintomatología propicia una disposición nihilista en la que la experiencia individual carece de relevancia y solo adquiere valor una vez que –su percepción- es validada por una colectividad, no necesariamente consciente de su carácter óntico. Este ejercicio aparentemente «hermenéutico», «democrático» e ilusoriamente inclusivo, intenta de forma fallida de superar los problemas de la «metafísica de la presencia», lo cual ha conducido a la pérdida del vigor y rigor una vez que ha disuelto la experiencia vivificante del observador en una entidad ausente de referencialidad y memoria, un sujeto sin cuerpo,

un cuerpo sin ente. ¿A qué se debe esta apatía por la rigurosidad y este festinado frenesí por la ligereza? ¿A qué se debe esta ausencia profunda de memoria?

Toda la crítica de la segunda mitad del siglo XX, incluso todo el esfuerzo de deslegitimación en las primeras décadas del siglo XXI, solo han otorgado valor a una perspectiva nihilista, perdiendo de vista lo que ha sido esencial: el sentido de la fragmentación en la cultura como agenda política. La crítica —como territorio— ha sido incapaz de articular una respuesta perceptible al desmembramiento de la rigurosidad, estableciendo un orden donde las cosas gravitan en un mundo desencantado y donde el sujeto como sustancia pensante queda excluido. El sujeto deja de ser «espejo de la naturaleza» usando la expresión de Richard Rorty, para convertirse en un *sujeto router* que no pasa información —porque la información conlleva un ejercicio de procesamiento— sino datos.

A la «metafísica de la presencia», ya no solo se le cuestiona el acceso al significado como negación de la ausencia, sino que se le sustituye por la interposición de un mundo donde prevalecen las «no-cosas». Es decir, la pérdida de la alteridad, de sus voces y miradas, no significa una validación *per-se* del mundo de las no-cosas, pero sí la conceptualización de un entorno compuesto «únicamente» por objetos disponibles, consumibles, instantáneos y carentes de identidad. De este modo, y pensando un poco más en términos estéticos, el contenido sustituye a la imagen una vez que ésta, va más allá de sí misma.

¿Para qué sirve hoy la fotografía? El tránsito de la fotografía analógica a la fotografía digital —y estoy pensando aquí en las implicaciones epistemológicas de estos desplazamientos— ha supuesto un ejercicio de desnaturalización de la mirada, estableciendo lo que Blanchot en *El libro que vendrá* llamó, la ausencia de destino.

La proliferación exasperante de imágenes a través de dispositivos inteligentes que han acoplado el «lente fotográfico» a sus algoritmos ha condicionado nuestra manera de estar en el mundo y consumirlo. La experiencia de la presencia es sustituida por la virtualización de la experiencia. La Victoria de Samotracia se consume a través de la pantalla del *Smartphone*, es decir, lo otro está cada vez menos presente, lo que significa que la des-cosificación del mundo acarrea la pérdida de empatía; lo otro —los otros—

dejan de ser una presencia, una voz, para convertirse en un dato compuesto por píxeles. «El arte se aleja cada vez más de ese materialismo que concibe la obra de arte como cosa. Más allá del compromiso con el significado, permite un juego despreocupado con los significantes. Ve en el lenguaje un material con el que jugar»<sup>72</sup>.

Este escenario ha potenciado lo que Joan Fontcuberta ha llamado «nuevo orden visual», es decir, la realidad no es analizada desde el «ejercicio fotográfico», sino reiterada desde este. El dato, el píxel le gana a la imagen generando una info-esfera donde la prevalencia egocéntrica intensifica las des-cosificación como ausencia. Instagram, Google, Pinterest, TikTok entre otras, han devenido santuario de la imagen como información. La información «representa» la realidad, sin embargo la presencia misma de esta —la información— enrarece la experiencia de la otra —la realidad—. Gumbrecht enfatizaba en la sintomatología que estos procedimientos efectúan una vez que «la tendencia imperante en la cultura contemporánea es a abandonar la posibilidad de una relación con el mundo basada en la presencia, e incluso a borrarla de la memoria»<sup>73</sup>.

La producción de la imagen, da paso a la programación de esta. El placer de lo instantáneo sucumbe al *schedule posts* como herramienta sencilla que le permite al usuario salvar tiempo y hacer efectivo el crecimiento de su plataforma.

En *La furia de la imagen: notas sobre post-fotografía* así como en *Manifeste pour une post-photographie*, Joan Fontcuberta ha planteado que estos escenarios han supuesto una profunda transición que este homologa con la caída del meteorito que condujo a la extinción de los dinosaurios y dio paso a nuevas especies.

Ante el vacío ontológico de la imagen, Fontcuberta plantea una ecología de lo visual que penalice la saturación, pero que también aliente el reciclaje; a lo que yo agregaría dos elementos de carácter epistemológicos presentes en Barther y su «teoría fotográfica»: la noción de *studium* como referencialidad y registro cuando contemplamos fotografías y el *punctum* como el elemento que irrumpe el *studium* como continuidad informacional.

---

<sup>72</sup> Byung-Chul Han, *Las no-cosas queiebras del mundo de hoy*, Taurus, 2021, p. 82.

<sup>73</sup> Hans Ullrich Gumbrecht hace esta referencia en el postfacio al libro *The truth of the technological world: essays on the genealogy of presence* Friedrich a. Kittler, pero la idea original esta en *Diessets der Hermeneutik: Die Produktion von Präsenz* un ensayo del 2004.

A diferencia de Fontcuberta que concibe el consumo de la imagen desde su Decálogo posfotográfico como *estética del acceso*, la sobre saturación del acceso es precisamente lo que nos ha conducido a lo que he llamado vacío ontológico de la imagen. A diferencia de Fontcuberta que concibe una nueva conciencia autoral como equivalencia de creación, si la imagen no crea un imaginario, está vacía ontológicamente hablando y como carece de referencialidad histórica, su presencia hace añicos la fiabilidad de sí y su sentido de lo sagrado. El like o las respuestas con emoticones no es otra cosa que la naturalización de la indiferencia en torno a lo visual, en función de la complacencia del otro que, disuelto en su presencia, adquiere cuerpo como avatar.

## II

*A Play of Light, Color and Shadow*, primera exhibición del Museum of Contemporary Art of the Americas (MoCAA) diseña tres escenarios fundamentales en la concepción de la fotografía. Doce artistas conforman esta legítima transición de lo que hasta hoy había sido conocido como *art center* y hoy es museo. Adrián Menéndez, Ángel González, Dan Gangeri, Daniel Barroso, Gary Anuez, Giorgio Viera, Humberto Castro, Rubén Arenas, Sebastián Elizondo, Raul Francisco Dorticos, Néstor Arenas y Panol de la Vega conforman un conglomerado visual —antitético y díscolo— que — en primer lugar— antepone la legitimidad de una exploración visual al deseo mismo de la imagen como finalidad.

En segundo lugar, sorprende en su curaduría el desapego profiláctico que se hace con cierta fotografía auto-referencial, una fotografía que coquetea consigo misma y que muchas veces tiene en el *selfie* un ejercicio de auto-contemplación hedonista. Finalmente, *A Play of Light, Color and Shadow* propone un drástico cambio del objeto fotográfico para emplazar su mirada en un ejercicio profundo de meditación y silencio antropológico.

Por ejemplo, la fotografía pictórica de Ángel González ensaya una imantación de nuestra vida cotidiana; los fragmentos de nuestra experiencia cobran vida en los objetos que usamos, trasmutando nuestra existencia a través de ellos, buscando un placer hipostasiado, una felicidad extraviada. Por eso pulimos, aceitamos, maquillamos, estiramos la piel y pintamos una y otra vez un espacio que el tiempo

desgasta y que no nos pertenece. Ángel influido seguramente por el hiperrealismo alemán, desnaturaliza objetos, los recicla desde el lente fotográfico con el solo propósito de enrostrar nuestras obsesiones, nuestros placeres bizarros convirtiendo a un objeto de deseo en una abstracción corroída por el tiempo. Los detalles son los protagonistas en estas obras, aquello que pasa desapercibido pero que es lo único que importa verdaderamente y que Ángel González descama en la apariencia sublime de nuestros objetos.

En un tono más introspectivo, casi gótico, la fotografía de Gary Anuez mayoritariamente en blanco y negro y enfocada en los altos contrastes escarba los intersticios de una arquitectura como espacio donde nuestra existencia se perpetua y se desintegra en la temporalidad. El elemento residual de este peregrinaje son los símbolos como estructuras lingüísticas de una conciencia simbólica. Pero la exploración que Anuez nos propone está asociada a una práctica moral donde el símbolo es un elemento que modula un proceder humano desde la eticidad.

Gary construye un barroquismo cinematográfico en sus ambientes; hay una densidad abrumadora que empequeñece al sujeto ante el valor simbólico de la cultura. El símbolo es diseccionado en una exploración arqueológica que pretende dar cuenta de una genealogía que termina siendo una abstracción profunda. El origen común de estos elementos hace de su fotografía una reflexión sobre el carácter figurativo de una cultura que hoy se desacraliza. Paradójicamente, en un mundo desbordado por el fetichismo de los símbolos, la antinomia cognitiva prevalece sobre un entendimiento cabal. La fotografía de Gary Anuez es un *vademécum*, un diccionario para que los residuos de la memoria no prevalezcan sobre la ontología de la desesperación. Gary nos propone una sacralización desde el silencio, ese mismo silencio que consumía a los taoístas en la búsqueda del camino.

En una dirección más antropológica y sin que esto sea un elemento reduccionista, Giorgio Viera, Daniel Barroso, Adrián Menéndez, Rubén Arenas, Raul Francisco Dorticos y Néstor Arena abren una exploración visual. El dramatismo, pero también el desgaste de los elementos en la fotografía de Giorgio Viera recrea pasajes cotidianos de la desesperación. Las imágenes de los niños que juegan a ser felices, como los niños de Fernando Pessoa, cargan de significado la depauperación de lo humano. Un profundo sentido del desasosiego recorre su fotografía donde muchas veces la indeterminación —como esa mujer que difícilmente sostiene en equilibrio una cabeza sin cuerpo y un objeto enmohecido— marca la extasiada existencia de un rostro de

ángel disfrazado de niño. La íntima mirada de Giorgio Viera, el confinamiento de sus sujetos, su cristalización como entidades, esculpe el tiempo de una realidad que parece ficcional y que se densifica en una espera eterna donde una vez más la vida parece estar en otra parte.

Daniel Barroso y Rubén Arenas no hacen menos; sus individualidades fotográficas exploran una cotidianización de la existencia, una existencia también plagada de vacíos y reciclada en instantes de felicidad. Todos parecen felices, ocupados, compungidos, obcecados por un instante que imaginan eterno. La naturalización de estas experiencias subraya el carácter inexorable de un tiempo que consume y cuestiona el sentido de una existencia. Daniel y Rubén en sus diferencias interpelan a los otros con su lente, dignificando una existencia que se revela ausente de sentido; el placer pasa por lo cotidiano ante la ausencia de trascendencia.

Resulta muy grato —por otra parte— ver en la fotografía de Adrián Menéndez una búsqueda desde la diferencia. Aquello que es común y cotidiano, en Menéndez se convierte en otredad, en distanciamiento, en *non-place*. El extrañamiento que su fotografía confabula, hace fantasmagórico aquellos lugares que habitamos ajenos de empatía. Lo dúctil de su visualidad se contrapone en el orden del significado. No sabemos si asistimos a un parque temático, a una escena de crimen o a una ruina; una tensión late en cada una de estas imágenes, hay algo de siniestro en ellas por más brillantes e incandescentes que sean las luces de neón.

La inquietante fotografía de Raul Francisco Dorticos segrega una sensualidad y extraño hedonismo que convierte cualquier referencialidad manierista en una ridícula reducción. Su obra nos sumerge en una oscura liturgia, en un bautismo que nos desfigura, licuando una identidad, como quien quiere extirpar del cuerpo aquella parte que busca desenfrenadamente el placer. Raul Francisco Dorticos venera solapadamente deidades del inframundo que hacen suya la locura ritual que se expresa en la descomposición de los cuerpos; un cuerpo como transgresión profunda que se ejecuta en la distorsión de sí mismo. Más que cuerpos son arqueadas de la memoria, reminiscencias de lo que fueron, despojos humanos que encandilan. El cuerpo sufre —también— en la fotografía de Néstor Arenas. El cuerpo como espacio, como suplantación, el cuerpo intervenido, adosado, pero también invertebrado. Los desnudos en estas fotografías adquieren una connotación escultórica, son evocaciones de su pintura, pero qué duda cabe, son también exploraciones sobre el carácter artificioso de un cuerpo que se reconstruye a sí mismo para representarse, para

modelarse frente a un espejo en modo autómatas. La identidad es una suerte de desarraigo en ellos, son cuerpos sin entes, cuerpos «andróginos», traumatizados, no hay en ellos un propósito definido, solo posan, aguardan, son atrezos de una puesta en escena. Si los cuerpos de Néstor son guiños engañosos, los cuerpos de Panol de la Vega son abstracciones, elementos lúdicos de un espacio desnaturalizado. Son cuerpos que se debaten en las antípodas de su existencia. Panol nos propone una parábola en torno a la temporalidad. Las obras que aquí presenta son un paréntesis existencial, en todo caso, seremos lo que hayamos sido capaces de ser. Como el tiempo todo lo consume, nuestra existencia en éste es un deber ser que no siempre coteja la experiencia del instante.

Finalmente, la fotográfica como residual tiene en Humberto Castro y Sebastián Elizondo un espacio importante en esta exhibición. La imagen como contabilidad del deterioro, como la plausible consecutividad de nuestro erosionar en el mundo. Si Sebastián Elizondo muestra el enrarecimiento del paisaje, los residuos de lo que vamos dejando en nuestro transitar en el mundo, Humberto Castro enfatiza las consecuencias de la soberbia y la indolencia política en una nación fallida. Su exploración de las ruinas de lo que un día fue, abre un debate sobre la condición del humano que habita estos espacios en disolución, en los que el sujeto también desaparece. El anacrónico deterioro, conduce a la irónica y paradójica condición de la supervivencia; una vez más pintar, maquillar, camuflar una realidad, no la deja de hacer inexorable, las ruinas han triunfado sobre la vida, el futuro le ha pertenecido cada vez más a la muerte.

*A Play of Light, Color and Shadow* abre una nueva etapa para lo que hasta hoy ha sido Kendall Art Center y hoy es Museum of Contemporary Art of the Americas (MoCAA). *A Play of Light, Color and Shadow* es una festividad hedónica, como los paisajes naturales de Dan Gangeri, es un convite, es una exploración en los extremos narrativos de un calidoscopio donde la imagen es una exploración visual, no una finalidad.

El hecho que muchos dispongan de una cámara fotográfica o un dispositivo con lente, no los hace fotógrafos; la pregunta que prevalece en torno a estas disquisiciones sigue siendo ¿para qué sirve un fotógrafo? ¿para qué sirve la fotografía? ¿para qué sirve el arte? La pretendida y proliferante «transformación» del arte como hobby, como pasatiempo, escamotea el sentido profundo de lo que he llamado *espasmos ontológicos*. Un espasmo es un movimiento repentino e involuntario, una tensión que estremece todo el cuerpo y que nos coloca en alerta. Si el arte no provoca o convoca estos

estados mentales, si el arte no somatiza la experiencia del arte, si el arte no prevalece sobre el sin sentido del dar tumbos por el mundo, la estandarización y normativización de estas prácticas harán de todo ello algo que no sabemos qué cosa es, pero que difícilmente podrá ser llamado arte. Pretender definir qué es el arte, sobre todo después de Marcel Duchamp, es un poco ingenuo; aunque no sabría definir qué es el arte, tengo bastante claro qué no lo es. De ahí la necesidad de pensar en torno a una ontología de la imagen, la condición ontológica a partir de la cual la imagen puede ser.

¿Para qué sirve un fotógrafo? ¿Para qué sirve la fotografía? Sirve, en todo caso, para establecer un parteaguas en el delirio de lo imaginal. La imagen que pulula ausente de referencialidad, la imagen vacía ontológicamente, sucumbe al ejercicio somático de la fotografía, al ejercicio del arte, una vez que erosiona la iconocracia que es legitimada como vacuidad, colectividad y ejercicio político. ¿Para qué sirve un fotógrafo? ¿Para qué sirve la fotografía? Sirve en todo caso para generar imaginarios que dialoguen con una tradición historiográfica, suprimiendo cualquier certificación *per se*. Sirve en todo caso para acentuar aquello que bien decía José Lezama Lima, en sus *Eras imaginarias*: la creación es un ejercicio de descubrimiento, es la generación de un uni-verso nuevo, desbordante de significaciones, como ese anillo, como esas mitologías primordiales que entre la maleza de un estanque de agua, una mano temblorosa encuentra; el vértigo que provoca ese descubrimiento, es un espasmo del ser, es un espasmo ontológico.

## ENTRE HUEVOS DE BASILISCO Y CABEZAS TROCADAS. EL MÁS ALLÁ COMO RECURSO POÉTICO

Lo que está más allá siempre es un misterio. Quizás por eso uno de las virtudes de Martín Lutero radicó en haber determinado que la esencia de la religión no está del lado del objeto, sino en la interioridad religiosa, en ese más allá que la conciencia no siempre puede expresar con palabras. Lo que está más allá evade también cualquier condicionamiento a priori una vez que se adentra en el espacio de las contingencias, suerte de aliteraciones no siempre congruentes. Lo que está más allá rompe cualquier finalidad, cualquier teleologismo y linealidad para adentrarse en una deriva de significaciones.

Sin embargo, lo que está más acá queda atrapado en la entelequia de la física clásica, en el objeto amparado en una tridimensionalidad esquizoide. Quizás uno de los problemas fundamentales del arte contemporáneo sea el anquilosamiento de un objeto que deriva en decorado, anulando precisamente lo que está más allá de este. Por ejemplo, cuando Robert Morris acota el concepto de anti-forma, este presupone el fin del arte como representación en sí, es decir, el arte como forma de trabajo que desemboca en un producto acabado. Lo que Morris ataca no es al arte como fenómeno, sino a la discursividad racional-objetivista que en ella ha prevalecido anclada en el objeto.

Lo relevante no es privar al arte de objetos, que es un poco lo que ha venido aconteciendo con la virtualización de la experiencia del arte a partir de las modelaciones computacionales, el metaverso, los sujetos virtuales o sus avatares, los NFT que de alguna manera desacralizan, por no decir que niegan la pertinencia física de la obra de arte; lo verdaderamente significativo es lograr ese frágil equilibrio en el cual el objeto arte, sea el anticipo de algo aún más relevante en ese más allá no siempre cotejado desde lo cognitivo.

En sus *Testamentos traicionados* Milan Kundera, quizás el más antisistémico y apócrifo de los escritores contemporáneos insistía que «... el artista inventa sus propias reglas para sí; para improvisando sin ellas, ser tan libre como inventándose su propio sistema de reglas». Lo que en términos lingüísticos significa que el objeto no es otra cosa que un nodo en una trama de relaciones simbólicas, es significativo, pero su relevancia no puede ser reduccionista, no puede ser constreñida a sí misma.

Esta concepción del objeto niega la «escatología estética» de Stefan Morawski quien ha concebido el arte como revelación de una verdad última, una verdad desde el poder y desde el deber ser, analogada incluso con la filosofía o la religión.

Lo que nos interesa, o al menos lo que me interesa a mí del arte está más allá del objeto que se exhibe. Lo verdaderamente relevante, al menos para mí es cómo los valores estéticos y morales de una obra entran dentro de nuestro campo imaginario, cómo lo bifurcan, cómo crean un espectro referencial que nos permite asimilar desde el insecto que sufre al mundo la Metamorfosis de Kafka, hasta el asesino que toma revancha del absurdo de la sociedad en El Perfume de Patrick Süskind. Cuando el objeto se fragmenta, cuando el objeto pierde su carácter unitario, su relacionalidad espacio-temporal, la normatividad pierde sentido y el observador se adentra en el espacio simbólico que rige ese «más allá» que José Lezama Lima llamó «sobre-naturaleza». El objeto arte se convierte en recurso sígnico, a modo de segregación de lo que deviene mundo propio; el observador se inscribe como decodificador semántico.

*Beyond the Plate Murals and Other Ceramics from the Kendall Art Center*<sup>74</sup> MOAS Daytona, 2022 cuenta la historia de estos intersticios, de estas ramificaciones más cercana a la imagen como autopoiesis que al confinamiento de esta como autodestrucción.

Reducir a objetos lo que el Museum of Arts & Sciences, Daytona, Beach expone, sería impugnar el acertado título a partir del cual esta exhibición se organiza. *Beyond the Plate...* intenta adentrarse en ese espacio de indeterminaciones donde no solo se cuestiona la naturaleza morfológica de sí, sino también su alcance simbólico. Los límites que «protegen» a la forma son el portal para entrar al espacio captado por la imagen, una imagen que es indiferente a la vocación de un geómetra, una imagen como acertijo. Son objetos que evadiendo los purismos formales pretender evocar el misterio. Objetos que sirven de intermediarios «entre el cielo y la tierra», como advirtiera Paul Klee.

Más que objetos de definición, más que objetos hic et nunc, lo que aquí se expone son manipulaciones de elementos naturales. La arcilla es transformada para asimilar el vértigo de una luz que se convierte en rayo; ahí radica, el valor de la alquimia. Cuando en Opus

---

Edward E. and Janes B Ford Gallery Open May 7, 2022 through July 17, 2022.  
<https://www.moas.org/Beyond-the-Plate--Murals-and-Other-Ceramics-from-the-Kendall-Art-Center-6-21198.html>

Nigrum, Marguerite Yourcenar postula esta unidad, lo hace con la certeza de que, en esta, los filósofos del alambique habían creído poder encontrar la quintaesencia de las cosas.

De modo que, lo que el MOAS expone hoy, son objetos, sí, pero son objetos que albergan fetiches, tótems, son objetos que designan y postulan una trascendencia ontológica.

*Beyond the Plate...* va más allá. Son platos, sí, pero también son esculturas, instalaciones-juegos, emanaciones simbólicas. El profano objeto, abre el espacio de las fabulaciones, de los universos paralelos, de las paradojas, de lo onírico. Son platos, ciertamente lo son, pero también gradaciones a un universo simbólico que reinventa el ejercicio técnico de la cerámica como oficio.

Quien consuma esta exposición como meros objetos condicionados en un espacio, ha perdido su viaje. *Beyond the Plate...* se abre a una realidad donde todo es líquido, contrastante, como en *Humanity's Gambit* una obra en la que Ivon Ferrez hace pasar como un «ajedrez» en el cual el uno, emana del otro y viceversa, o su *Synapses* de la cual brotan cabezas que esconden huevos de basilisco. Si la dispersión de las cabezas en Ivonne Ferrer queda anclada a un torso clásico, las *Transfiguraciones* de Milena Martínez hacen suya otras cabezas ahora trocadas y servidas para degustación que tanto me recordaron a Judith cuando cortó de cuajo la cabeza a Holofernes. *Beyond the Plate...* emplaza objetos de adoración, son objetos que captura el dramatismo de una imagen onírica como en el mural Gary Anuez que me recordó tanto las baldosas de mi infancia o el isomorfismo de Patricio Rodríguez que hurga mediante el «calado» las profundidades de una materia poseído por un deseo insaciable.

Cuando en 1967 en Lima, Perú, Mario Vargas Llosa le preguntó a Gabriel García Márquez para que sirva un escritor, la «inofensiva» pregunta escondía una profunda reflexión sobre el sentido del arte en el mundo contemporáneo. Aunque Gabo –con su delirio trepidante– dijo que él había comenzado a ser escritor cuando descubrió que no servía para nada, dice también que se convirtió en escritor para dar cuenta de una experiencia simbólica personal que lo perturbaba permanentemente. Yo creo que aquí radica esa «funcionalidad», esa línea de discontinuidad que no siempre está clara en el arte contemporáneo; un arte plagado muchas veces de objetos vacíos ontológicamente hablando.

*Beyond the Plate...* logra convertir, como la materia que manipula, las elaboraciones poéticas de experiencias personales en obras con un valor más allá del objeto. Es si así se quiere la

apoteosis, el vértigo del misterio, el sobresalto de lo inesperado que hoy seguimos llamando, pese a todo lo adverso, arte.

## RESEÑAS

## LA VIOLENCIA COMO IMPLEMENTACIÓN POLÍTICA Y SIMBÓLICA

### I

La experiencia de la violencia como normatividad no es un rasgo más en un sistema totalitario, en todo caso es un elemento organizador, es, en un lenguaje ontológico, su condición de ser, es decir, su condición óptica. La violencia en cualquier caso ha vertebrado la naturaleza de estos sistemas, una vez que estratifica su práctica adecuándola a condiciones y necesidades. Nadie, absolutamente nadie escapa de esta violencia, poco importa si ésta es subliminal o explícita, física o psíquica, real o virtual, simbólica o “eufemística”.

Desde Karl Popper con “*La sociedad abierta y sus enemigos*” que ancló el origen de los sistemas totalitarios en Platón, no solo como filosofía sino también como programa político, una vez que instrumentaliza la teoría del derecho o justicia como principios legítimos siempre que estos favorezcan la estabilidad y el poderío del estado, pasando por el Foucault de la biopolítica, las disciplinas del cuerpo y las tecnologías del yo, con sus mecanismos de ortopedia concertada desde una institucionalidad panóptica, hasta el Byung-Chul Han de la psicopolítica como violencia introspectiva y “autónoma”, pero también voluntaria y apasionada; la violencia ha penetrado y se ha articulado en el mundo de los sujetos y las cosas generando la ausencia de alteridad. El sujeto de la violencia desaparece en su condición, en su identidad y una vez desprovisto de sus derechos, se ejecuta como receptor de esta.

Como en todos los sistemas totalitarios, la violencia ha sido una extensión de un discurso político, pero, sobre todo, de una ideología instrumentalizada que alberga el deseo, más que la posibilidad del establecimiento de principios fundamentales que se podrían designar bajo la conceptualización de “ingeniería social”. La búsqueda de lo inalterable, de lo irreversible, de lo socialmente predeterminado, las ansias por la constitución de un sujeto social que encarne esos “valores” de “hombre nuevo” poseedor de un destino, de una teleología, es decir poseedor de la capacidad de influir y modificar –a priori- la historia bajo un criterio pre-establecido, constituyen las “bases” políticas de esta “ciencia” que se ejecuta desde una racionalidad repujada y una finalidad como principio organizacional.

### II

Las razones de la violencia, pero, sobre todo, las correlaciones de fuerzas asociadas a ella han hecho que Henry Eric y Carlos A. Aguilera se sentaran a conversar sobre las dinámicas de estos procesos a través de la documentación, la gráfica, pero sobre todo el archivo como receptáculo de la memoria. “*Sentémonos a conversar sobre la violencia*” Rialta, 2021, es un libro *diferente* en un sentido didáctico una vez que “naturaliza”

la violencia endógena y “contenida” en la sociedad cubana para explicar sus lógicas, pero, sobre todo, sus procedimientos más descarnados.

El manejo gráfico de la macro-violencia, desemboca en un lenguaje que articula una sensibilidad donde todo entra en función de un discurso como validación ideológica de sí misma. La violencia auto-infligida por la estratificación política del régimen totalitario, genera un estado de orfandad donde las víctimas son incapaces de articular una respuesta orgánica ante la naturaleza de éste.

Henry Eric insiste en la naturaleza de la orfandad en cuanto mecanismo de invisibilización; el régimen, el poder totalitario cubano hace invisible a todos aquellos que disienten o que sencillamente no entran dentro de su construcción arquetípica de sociedad y sujeto humano.

Ajena a todo maniqueísmo, la violencia de la que nos habla Henry Eric en su libro se desborda, está licuada en una sociedad donde la barbarie ha sido impuesta desde el propio año 1959, y donde los ejercicios de fuerzas han sido el vehículo a partir del cual se establece la supervivencia. Recurrir a la violencia, imponerla, ejecutarla desde la soberbia, ha sido en la escala social la única forma calamitosa de sobrevivir dentro de un modelo excluyente diseñado y consumado por el régimen cubano.

La estratificación de esta violencia no solo se ejecuta desde un modelo excluyente, se pretende y se anticipa incluso en una uniformidad social y política. En la narrativa del texto, ya sea en su cuerpo gráfico o argumental cuando conversa con Carlos A. Aguilera, Henry intenta subvertir y reciclar los fetichismos simbólicos, políticos, sexuales y culturales convirtiéndolos en una referencialidad que, ante el deterioro del poder, adquieren nuevos significados.

La implementación de la violencia forma parte de un programa de planificación cuyo único objetivo es penetrar el intersticio entre la biopolítica y la psicopolítica del cuerpo. Destruir el cuerpo, pero también, el alma. “Quien dude de la planificación de la violencia política por parte del gobierno cubano y sus instituciones, por muy chapucera que nos pueda parecer su puesta en práctica en alguna que otra circunstancia, creo que no ha entendido donde ha vivido o, más jodido aun, no quiere enterarse.”<sup>75</sup>

Estos procesos no son nuevos, como tampoco son autóctonos los mecanismos a partir de los cuales se ejecutan, sin embargo, “*Sentémonos a conversar sobre la violencia*” nos ayuda a entender lo que ha sucedido, nos ayuda a comprender los mecanismos sobre los cuales se ha establecido la represión, pero también nos convida a desbancar los mitos sobre los cuales se ha construido una ficción nacional y política. La ficción histórica del discurso político cubano es consustancial a la demagogia, pero también a los teleologismos pretendidos, más allá del correlato fáctico a partir del cual se ha establecido. Henry enrostra esta narratividad desmontando con sus argumentos uno de los pilares sustanciales de una discursividad enquistada en la conciencia nacional. El régimen cubano no es la consagración de una utopía, sino un sistema totalitario

---

<sup>75</sup> *Sentémonos a conversar sobre la violencia*, Rialta Ediciones, p. 89.

donde todos somos o hemos sido víctimas. La sustitución consciente de la terminología utópica, por la argumentación en torno al totalitarismo coincide con la emergencia de una nueva intelectualidad crítica que se reúsa a existir o convivir en los terrenos de la ambigüedad, la ubicuidad y el oportunismo donde otra intelectualidad comprometida con la izquierda ha sido la abanderada de esta argumentación. Tanto en “*El fin del gran relato*” como en “*Sentémonos a conversar sobre la violencia*” Henry hace añicos la cautela del discurso utópico, un discurso que nos ha forzado a ver dónde no hay, pero, sobre todo, a fabular sobre una realidad inexistente. De la ahí la profunda crisis ética que debe afrontar Cuba en el proceso de reconstrucción de la nación.

La violencia endógena, la violencia política establecida en el seno de la familia, establecida desde el autoritarismo del padre, pero sobre todo desde el autoritarismo político, son el núcleo capsular de este texto. Henry Eric rompe todo ejercicio de sublimación, todo lirismo poético para encausar un entendimiento cabal de este problema. Ni el diálogo ni la poesía van a salvar a la nación. Un régimen que invisibiliza cuerpos, que borra personas y hechos, un régimen expulsa lo diferente, un régimen que miente y destierra no puede ser derrocado con poesía, no seamos ingenuos.

Henry Eric no solo habla desde un posicionamiento teórico, lo hace también desde un posicionamiento práctico que se establece como estrategia. Para replicar al poder, hay que hacerlo desde una mezcla de arrogancia e insolencia. De este modo, el miedo, consustancial al totalitarismo dejará de ser inconmensurable.

# PARA UNA ARQUEOLOGÍA DEL SILENCIO: LA ONTOLOGÍA DE LA VÍCTIMA

## I

¿Qué diferencia el cuerpo decapitado del hijo de Saturno en la obra de Francisco de Goya del cuerpo sin vida de Iván el terrible en la monumental pintura del ruso Ilía Repin? Nada, ambos son víctimas de un poder que encarna su voluntad antropófaga Saturno —como sugiere László Földényi— representa los últimos instantes de una lucha, es el estado de desesperación puro de quien se siente acorralado. Iván el terrible es la encarnación de la crueldad y el desequilibrio de quien gobierna como déspota, sin freno ni ley. No es casual que Stalin sintiera una íntima fascinación por esta obra. Saturno, como Iván, es la personificación de un poder absoluto, un poder que ejerce su hegemonía y violencia desde la destrucción de los cuerpos, por eso es un poder antropófago.

En la violencia ejercida desde un Estado totalitario, está un deseo y voluntad no siempre declarados. La tesis de la antropofagia totalitaria cobra sentido en el universo iconográfico; sobre todo, en el imaginario generado y defendido desde la víctima. En su práctica de la violencia, el sistema devora a la víctima que “carece” —desde el imaginario del poder— de “identidad”, valor jurídico y existencial. No se trata aquí de comer su carne, sino más bien de destruir la condición fundante de una identidad.

Cierto es que ha prevalecido un entendimiento político en torno a los sistemas totalitarios; sin embargo, introducir la tesis de la antropofagia en su comprensión podría contribuir a subrayar su carácter antinatura. Cualquier análisis sobre la condición de la víctima en un sistema totalitario debería considerar esta tesis inexplorada como categoría y naturaleza.

## II

No encuentro mejor aliada que la obra de Hannah Arendt para cotejar un entendimiento en torno a los sistemas totalitarios.

Los totalitarismos son “organismos” que pueden hallarse tanto a la izquierda como a la derecha y que “subordinan todos los actos individuales al Estado y su ideología” (Eco, 2018). Para Arendt, es una forma de gobierno que difiere sustancialmente de otras como las tiranías y las dictaduras,

sobre todo porque utilizan el terror. Si bien Arendt “delimitó” su obra al nacionalsocialismo, en especial a partir de 1938 y en el poder soviético a partir de 1930, en los gobiernos totalitarios se produce: concentración del poder en un líder; sustitución del sistema de partidos por un movimiento de masas; terror total como mecanismo de dominación; progresiva abolición de las libertades y derechos de las personas; desplazamiento constante del centro del poder; coexistencia del poder real; ostensible uso de la propaganda y del sistema educativo para adoctrinar; supervisión centralizada de la economía; y utilización del Derecho, a través de la manipulación de la legalidad con el propósito del logro de sus objetivos.

¿Qué duda cabe que la argumentación de Arendt aporte elementos fundamentales si se pretende analizar el régimen cubano como un sistema totalitario?

La subversión del orden asociado a estos discursos le hizo pensar sobre el carácter de las revoluciones como *pathos* (1988). La búsqueda de una nueva secularidad, la ruptura con la discursividad histórica, el advenimiento mesiánico de una nueva era, el sentido de inevitabilidad histórica, han sido los modos en lo que se han venido expresando las revoluciones en la modernidad.

Sin embargo, para Hannah Arendt, comprender el fenómeno de una revolución ha significado hacer coincidir la experiencia de la libertad con el origen de un nuevo orden nominal y simbólico. No obstante, libertad y liberación son dos entidades no necesariamente confluyentes. Si la liberación, como condición en una revolución, no supone en sí el reconocimiento de la libertad, o las libertades fundamentales, entre la intencionalidad y el deseo de la libertad se desarrolla una tensión que fundamenta el *pathos* trágico asociado a estos procesos.

En uno u otro caso, toda revolución ha venido asociada —desde la inglesa de 1640— a un profundo sentido de la muerte, la revancha y mesianismo. Si bien las revoluciones han fundamentado el advenimiento de una nueva era, lo han hecho al menos a partir de tres elementos fundamentales: dismantelamiento del pasado, el olvido y la manipulación desde la memoria.

¿Por qué pensar que la Revolución cubana es diferente? ¿Cuál es ese criterio de excepcionalidad que siempre se esgrime como argumento? ¿No es también es la Revolución cubana una revolución moderna?

### III

Cuando conversaba sobre este tópico con mi colega y amigo Enrique del Percio, me sugería que era necesario abrir el debate al campo de lo epistemológico, una vez que ha prevalecido un sentido de “victimización”. Pensar desde la víctima —me decía— es fundamental; y quizás aquí está la crítica más “profunda” a Max Weber, quien concibió el origen del capitalismo sin tener en cuenta el nuevo lugar de la mujer, la esclavitud, ni el papel de América en la conformación de la sociedad moderna.

Al fundamento de una epistemología de la víctima hay que incorporar un elemento bastante escurridizo en la tradición continental europea (cfr. Boderi, 1997): la “pasión” ha sido excluida históricamente dentro de la narratividad de autores de la acción como Hannah Arendt, sobre todo en su comprensión de los sistemas totalitarios. Pasión no debe ser entendida aquí en el sentido cartesiano, y mucho menos kantiano. Más bien, como padecimiento, estado, invalidez, una vez que la víctima, desde esta condición de “minusvalía”, es incapaz de actuar. “Traducidas” al lenguaje de Ricoeur, las tres pasiones humanas fundamentales están contenidas como “poder”, “tener” y “valer” en cuanto “estructura” y “lógica” (2011).

Por eso, Enrique del Percio me recomendaba leer a la víctima desde la filosofía judía. A lo que acotaría también una relectura del psicoanálisis freudiano, en especial a su comprensión en torno a las masas y, claro está, la crítica de T. Adorno. Habría que añadir también la obra de Juan Carlos Scannone S. I. (2009) y Manuel Reyes Mate (2018) donde se anteponen a la historia como ambigüedad, el discernimiento como herramienta epistemológica. Estos serían ejes temáticos y conceptuales para una investigación más exhaustiva sobre este fenómeno.

### IV

Renunciando a sumarme a la vocación lacrimógena que tiene como fundamento la apología de la víctima, este ensayo intenta adentrarse más bien en una arqueología del silencio. En todo caso, la víctima como tropo dominante en la cultura occidental ha prevalecido desde un discurso y narratividad de la violencia; como “correlato” de esta violencia, hace evidente un cuestionamiento en torno a la naturaleza del hombre y sus organizaciones simbólicas.

Desde el paciente “psiquiátrico” del Hospital General que Foucault describe obligado a trabajar porque el trabajo “[...] asume su significado como ejercicio ético y garantía moral” (1988:59).

Hasta las víctimas de la represión en Cuba, pasando también por el Hospital Psiquiátrico (Betancourt, 2021), todas, absolutamente todas, comparten la experiencia del sufrimiento; traducida en formas históricas de la subjetividad, la cual involucra planos cognitivos, jurídicos, sociales, éticos, simbólicos y epistemológicos. Por ello, más que una historia de las víctimas, que estaría en consonancia con la naturaleza de un archivo o bitácora, una ontología en torno suyo permitiría adentrarse en la naturaleza del sufrimiento. Como la víctima no es una sustancia ni un fundamento —es, en todo caso, un modo de subjetivación, un producto de prácticas represivas, expresadas desde hegemonías cognitivas y simbólicas—, se hace indispensable analizar las formas dominantes de la “verdad”, así como la normatización en el desempeño del “contrato social”. De ahí la significación que una ontología podría ofrecer como vehículo para el entendimiento de sí.

Comprender a la víctima debe partir de reconocer su condición ontológica. Y ontología aquí no como forma que reviste la filosofía en tanto tradición continental, sino como contenido que pregunta por la existencia, el ser y su presencia en la realidad. Este carácter la coloca en una autopercepción; ya no solo es una víctima de un sistema totalitario, sino que se ve, se reconoce y reproduce a sí misma como tal. La capacidad de la autorrepresentación genera al menos tres condiciones fundacionales en la conciencia de la víctima:

- Una temporalidad “paralela”; es decir, el tiempo de la víctima está fuera del tiempo, lo que significa que la condición de la víctima es permanente.
- Un profundo sentido de culpabilidad. El fundamento de la culpa como autopercepción se traduce en una victimización de sí misma. Como acotara Mireya Robles en el documental “*Conducta impropia*” (Orlando Jiménez Leal y Néstor Almendros, 1984), son “hombres con defectos, con una debilidad, se autocriticaba, se autorrebajaba; en la misma forma en que, por ejemplo, un judío en *Incidente de Vichy* (Arthur Miller) pudiera decir, yo quisiera en este momento no ser culpable, en lugar de decir yo quisiera no ser”.
- El entendimiento de la víctima como objeto de autocensura y la “incapacidad” de generar un discurso crítico en torno a sí misma.

Lo que ha prevalecido en todo caso es un discurso de la victimización. Una narratividad articulada desde la experiencia producida por un dispositivo de poder, asumido desde una institucionalidad y reproducido por los medios de comunicación. Tal perspectiva de la victimización ha llegado a afirmar que la experiencia de esta solo es posible desde aquella que produce un dispositivo de represión; “objetivando” y reduciendo la naturaleza del padecimiento.

¿Solo los que han sufrido un sistema totalitario están en condiciones de entender a sus víctimas? Si esto es “cierto”, la víctima como experiencia, o como registro, coloca al entendimiento en una disyuntiva: genealogía u ontología. Es decir, una “historia” de la víctima o un análisis sobre su modo de ser y existir. Ambas prácticas son legítimas; lo fundamental sería determinar cuál de las dos es más consecuente con el entendimiento de esta cuestión.

Por eso, los tres elementos anteriores (temporalidad “paralela”, fundamento de la culpa como autopercepción, víctima como objeto de autocensura) permitirían comprender ya no solo la naturaleza de la víctima dentro de un sistema totalitario, sino también el carácter ontológico que rige a esta naturaleza y construye una identidad.

## V

Pensar desde la ontología de la víctima supone al mismo tiempo una relectura de la obra de Freud; particularmente su comprensión en torno a las masas y claro está, la crítica de Adorno. Este aspecto es verdaderamente significativo por el valor que adquieren los “pueblos” o “las masas” —concepto importante para la escuela crítica de Frankfurt— en la legitimación desde la seducción (Žižek, 2003) de una ideología totalitaria.

Sobre el rol de la seducción de la ideología totalitaria en el entendimiento que la fascinación produce en el otro, Slavoj Žižek ha enfatizado que el predominio del “ellos” sobre el “yo” constituye, sin lugar a duda, una de las victorias del totalitarismo. Esa víctima subyugada y enternecida por el poder simbólico de la ideología ayuda a legitimar un sistema que terminará, como Saturno, devorándolo.

Freud es fundamental también para entender este aspecto de la naturaleza ontológica de la víctima. La cuestión radica en lo que este llamó “empobrecimiento psicológico”. Un sujeto seducido por el “objeto” o entregado a este en el lugar de potenciar el “Super-Yo”. Aunque Freud pensaba de forma “premonitoria” en el fascismo, su argumentación ajustaría a todas las variantes de los sistemas totalitarios posteriores, incluyendo los sistemas totalitarios comunistas; donde los elementos sociales “pospsicológicos y desindividualizados” forman la masa que los sostiene desde la instrumentalización de la dependencia, el control social y la expropiación del inconsciente. Al perder la “masa” —dice Adorno— la identidad del Yo, se deshace, por tanto, el sentido de

autorrepresentación una vez que el discurso político y de control social le expropia el inconsciente. Deja de ser “Yo” para ser y existir en función del “Ellos”.

Si la “espontaneidad”, “la histeria colectiva” y el “fanatismo” son —según Žižek— fenómenos “no psicológicos, una vez que son ‘fingidos’ tanto por la masa, como por los que la dirigen”, podríamos pensar que los sistemas totalitarios son fuerzas heterónomas que se valen de cualquier mecanismo para ejercer el poder. “[...] [L]os propios sujetos ‘fingen’ su fanatismo ciego debido a la coacción externa, a los beneficios materiales, etc.” (ibíd.:56). Los sistemas totalitarios no solo hacen colapsar la forma tradicional de la ideología al concebirla como “falsa conciencia”, sino que instrumentalizan sobre los sujetos de la conciencia un sometimiento, una idea de sacrificio irracional e incondicional, para reconocerse desde “la inquebrantable convicción de ser el instrumento y de no ser más que el instrumento de la realización de una necesidad histórica” (ibíd.:82).

Las víctimas están a ambos lados del sistema y, como los sistemas totalitarios son la expresión más “orgánica” de una ideología instrumental, coexisten desde una “convicción ideológica”; pero también desde la oposición a esa ideología. Son víctimas en todo caso de un sistema que se sirve de ellas como puro medio para la acción política. Fidel Castro, con su cinismo natural, lo dijo de esta manera: “el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir. Y frente al derecho de la Revolución de ser y de existir, nadie, nadie puede alegar con razón un derecho contra ella”.

Habría que añadir al carácter heterónimo de los sistemas totalitarios su naturaleza psicótica que pretende secuestrar el inconsciente colectivo en función de una ideología como fundamento de sí misma. Solo puede haber víctimas en un sistema totalitario, nadie escapa a esta condición. En el territorio de la víctima, la diferencia podría radicar en el posicionamiento político de los sujetos; si estas coexisten desde una “convicción ideológica”, encarnan lo que se ha llamado un “sujeto totalitario”, que no es nada más que un sujeto de la represión que desprecia la subjetividad, una vez que el Partido es la encarnación del “sujeto histórico” y nada está por encima de esta necesidad. En la Cuba totalitaria, el Partido Comunista, dada la “necesidad histórica” para la cual ha sido concebido, está por encima de la Constitución de la nación.

## VI

Aunque Žižek ha abordado el rol de la ideología en la conformación y sostenimiento de los sistemas totalitarios, ¿cómo esta ha contribuido al establecimiento de la ontología de la víctima? Como tantos otros, se queda en el plano de la acción, donde no aparece un entendimiento epistemológico de la víctima como presupuesto existencial.

Si la violencia —ontológica— ejercida por un sistema totalitario genera una percepción arquetípica del horror, una violencia que no solo pretende la destrucción del cuerpo, sino también de su capacidad simbólica como un dispositivo social, ¿qué papel juega la ideología en la legitimidad de esta ontología?

El cuerpo, como objeto de la violencia en los sistemas totalitarios, adquiere esta doble connotación. Rita Laura Segato desarrolla la tesis de la violencia ejercida como “uso y abuso del cuerpo del otro” (2010). El cuerpo del otro —el sujeto de la violencia— expropia a la víctima del control sobre su espacio-cuerpo. Este acto de manipulación forzada del cuerpo desencadena un profundo sentido del terror y la humillación a nivel simbólico y fáctico. El propósito de la violencia ejercida no es otro que la dislocación absoluta de la víctima, su dignidad y condición humana. Recordemos que “[...] las revoluciones no confían ni en sus muertos” (Fernández, 2016).

Aunque Segato habla desde una posición de género, me parecía muy sugerente esta “analogía” entre la naturaleza del violador —quien ejerce una fuerza sobre el cuerpo del otro— y los modos de ejercer la violencia desde un sistema totalitario, falocéntrico, patriarcal y machista. Quizás la diferencia entre estos dos sujetos de la violencia radique en el discurso político del sistema. Un discurso que va dando tumbos entre cuotas de cinismo y la esperanza, y que crea una heterodoxia que no tiene clara si está desde la herejía o la disidencia. En todo caso, el sistema totalitario funciona como un violador y la violencia es el enunciado que se activa y ejecuta en el orden físico, moral y mental del otro.

## VII

Pero la violencia ejercida desde un sistema totalitario siempre viene acompañada del “argumento” de que su “legitimidad” se sustenta en la propia naturaleza del agresor, un sujeto que detenta el dominio absoluto sobre la vida y la muerte de sus víctimas. En el caso cubano y siguiendo esta argumentación, la teleología política del sistema totalitario ha establecido un estado de excepción,

una excepcionalidad como “argumentación” y “fundamento” de la violencia, cuyo único objetivo es “salvaguardar un proyecto de nación”; pensando que nación y revolución son una y la misma cosa.

El carácter de esta burda e inverosímil “excepcionalidad” instrumentaliza el ejercicio de la violencia. Las víctimas de la violencia totalitaria reconocen en su agresor a un sujeto organizado desde la soberanía de la impunidad, lo cual significa que las víctimas no están circunscritas a un sector específico de la sociedad, sino a una profunda estratificación.

“Decir que el soberano tiene derecho de vida y muerte significa, en el fondo, que puede hacer morir y dejar vivir; en todo caso, que la vida y la muerte no son esos fenómenos naturales, inmediatos, en cierto modo originarios o radicales, que están fuera del campo del poder político. [...] El efecto del poder soberano sobre la vida solo se ejerce a partir del momento en que el soberano puede matar. En definitiva, el derecho de matar posee efectivamente en sí mismo la esencia misma de ese derecho de vida y de muerte: en el momento en que puede matar, el soberano ejerce su derecho sobre la vida. Es el derecho de hacer morir o dejar vivir” (Foucault, 2008:78).

Las condiciones que la violencia totalitaria genera sobre la víctima plantean cuestiones de método y forma. La víctima muere, pero no decide la forma en la que va a morir. Qué mejor ejemplo que la interrupción por parte del Estado totalitario de la huelga de hambre de Luis Manuel Otero Alcántata, quien, desde este dispositivo de resistencia, había decidido morir. Esta metodología introduce al mismo tiempo la práctica del horror como una variable y narratividad, sobre todo como imaginario. Es el mismo horror que Goya e Ilía Repin logran capturar en sus pinturas. Ante el horror, la víctima genera una conciencia de la autoincriminación que fundamenta y tipifica un conflicto interior.

Desde Foucault hasta Žižek, la biopolítica es, como diría este último, una política del miedo (2009) donde se establecen, a nivel “metodológico”, dos espacios de representación entendidos como agresividad y violencia. El primero es una fuerza de destrucción vital; el segundo, sin dejar de ser una fuerza de destrucción, concentra su esfuerzo en lo moral.

El horror y la simbología de la crueldad generan la tragedia de la deshumanización. El sujeto y el cuerpo de la violencia son una y la misma cosa, una no-persona. Una dinámica que para Simone Weil implica un entendimiento del sufrimiento como patología: “[...] involucre elementos

psicológicos, físicos y emocionales: el dolor físico y mental profundo en tal caso se une a la sensación del paciente de ser un paria social hasta tal punto que podría sentirse, erróneamente, responsable de su propio sufrimiento. Su sufrimiento se vuelve sobre sí mismo para lacerarlo como agonía” (2016:83).

Emil Cioran abordó significativamente algunos aspectos de la autocondenación, sobre todo en su argumentación en torno a la condición humana. Para Cioran, la autocondenación está asociada al carácter dogmático del animal humano; un sujeto que siempre trata de convertir sus ideas en algo en lo que todos deberían creer. La tragedia de esta condición nos sigue a todas partes, incluso cuando intentamos dejarla atrás. Los sistemas totalitarios, pero sobre todo los sistemas totalitarios comunistas, saben esto; de ahí el “valor” de la narratividad del sacrificio y el mesianismo que siempre supone un futuro glorioso. Sus ideólogos saben esto, por eso secuestran para sí la ideología y el inconsciente colectivo, lo cual hace de estos sistemas una entidad heterónoma y psicótica.

## VIII

La antropofagia totalitaria como medio a partir del cual se establece una violencia arquetípica hace efectiva su agresividad moral y física en la víctima. Pero si se pretende hablar desde su ontología, hay que aterrizar esta condición en un cuerpo. Si las víctimas, para la ontología, son cuerpos con nombres, lazos familiares, filiales, sueños, aspiraciones y conflictos existenciales; el cuerpo de la víctima para la antropofagia totalitaria es un residuo físico y moral sobre el cual el sistema ejerce un poder simbólico que comunica desde su institucionalidad política. No se olvide que “el control de la sociedad sobre los individuos no se operó simplemente a través de la conciencia o de la ideología, sino que se ejerció en el cuerpo, y con el cuerpo” (Foucault, 2017:377).

La noción de cuerpo está en el centro de este ejercicio de la violencia desde lo que Foucault llamó biopolítica. Todos los sistemas, pero sobre todo los sistemas totalitarios, administran, controlan, reprimen y gestionan la vida y la muerte de los cuerpos sobre los cuales se establece la violencia. Y es que desde el poder, pero sobre todo desde la biopolítica del poder, los cuerpos son una extensión del Estado; son sujetos carentes de identidad, más allá del valor que el poder le es dado administrar. Fuera de esta condición, los sujetos carecen de existencia. Recuérdese lo que al inicio de este ensayo Freud decía: son “sujetos” que, seducidos por la identidad del otro, dejan de ser.

Es aquí donde la violencia ontológica adquiere un profundo entendimiento de deshumanización moral y física. El sujeto tiene que desaparecer de la memoria del otro, es la muerte ontológica del sujeto social, “cuando ya no quedan testigos, no puede haber testimonio. [...] Están prohibidos el dolor y el recuerdo” (Arendt, 2014:548). Si se entiende esto, se entiende entonces por qué la historia de la nación cubana está llena de ausencias. El discurso totalitario ha vaciado, como bien diría Rafael Rojas, el estante de libros. Y he aquí el papel que deberían representar los exilios en la restauración de la memoria. Para María Zambrano y Arendt—por ejemplo— el exilio siempre es creador. Y es creador porque supone salir de esta autorrepresentación de la víctima, de esta conciencia de la autoincriminación para generar un criterio de intelectualidad no restringido, que permita superar ese predominio abrumador y esterilizante de lo gestual e hiperbólico que siempre va en detrimento de lo argumental y epistemológico. Habría que pensar entonces cómo superar el discurso de la historicidad y la institucionalidad teleológica para poder acceder verdaderamente a los archivos de la nación.

Pero regresando a la naturaleza ontológica de la víctima en los sistemas totalitarios, el primer paso para expropiar al sujeto de su identidad y condición fundante es matar en el hombre a la persona jurídica que en él subyace: “[...] ciertas personas o grupos sociales se les deja fuera de la protección de la ley y se acepta la ilegalidad como su forma de vida. Significa, entonces, que pierden todo derecho humano, incluidos el de la vida y la libertad. En este sentido, quedan fuera del reconocimiento jurídico de su existencia y comienzan a convertirse en parias humanos” (Arendt, 2014:549).

El cuerpo entonces “completa” su exclusión. No solo deja de ser un sujeto de la identidad y del sentido, sino que carece de cualquier respaldo jurídico. Es un cuerpo al que solo se le exige sacrificio, por eso es un esclavo.

El sacrificio no debe ser entendido aquí en el sentido que René Girard (2012) propone. En todo caso, para una sociedad totalitaria, el sacrificio tiene la intención de generar esperanza, ilusión, instrumentalizado por el sistema como propedéutica con el único objetivo de desarticular cualquier estallido social. La excepcionalidad que “supuestamente” regenta la dinámica del sistema totalitario hace del sacrificio y del esfuerzo —decisivo— una narratividad casi iconoclasta. El sacrificio y el esfuerzo son el vehículo para llevar adelante un proyecto de nación, lo cual justifica, dado su legitimidad teleológica, cualquier práctica de la violencia; una violencia donde las masas tienen que participar como cómplices.

Si para Girard el sacrificio tiene un carácter sacramental, muchas veces asociados a los rituales de la sangre, para la narratividad de los sistemas totalitarios, sobre todo para los comunistas, el sacrificio tiene la función de apaciguar la violencia intestina e impedir que estallen los conflictos.

## IX

El texto que hoy presento ha intentado fundamentar la naturaleza de la víctima desde los sistemas totalitarios; sobre todo desde el manejo de la violencia en la experiencia totalitaria cubana. Violencia arquetípica si se entiende como una consecución de una desmesura en donde la violencia es el fin absoluto; una violencia endógena que se recrea desde el espacio familiar, al espacio público. Endogamia que lo consume todo. Sería imposible pensar Cuba —rigurosamente— si no se reconoce —como bien afirma Adriana Cavarero— que “un crimen ontológico [...] va mucho más allá de la muerte” (2009). Morir en Cuba es la muerte dilatada a lo largo de la vida, una vida consumida por un sacrificio inútil, por una niñez plagada de carencias y cenas simbólicas atestadas de vacío.

Pero este texto acompaña también la exhibición de arte cubano contemporáneo “El ropaje del silencio”. La carga simbólica del título que aglutina esta muestra, da cuenta en primera instancia ya no solo de la violencia asociada al sistema totalitario cubano, sino también a la naturaleza de una represión que ha sometido a un pueblo por más de sesenta años. Una violencia que tiene como centro las individualidades que conforman esa masa amorfa que ha sido llamada pueblo. Y la significación de lo ontológico viene en este caso dada también por la delimitación de esa individualidad, un individuo que es conquistado por un padecimiento que socava su cuerpo y lo destruye. El silencio es el residuo, es lo que queda de ese cuerpo desmembrado por la violencia.

“El ropaje del silencio” es entonces también un ejercicio de arqueología del cuerpo, un cuerpo agobiado en el universo de la locura. Las obras que conforman esta muestra cuentan en clave simbólica el drama cubano, porque vivir y morir en Cuba es, la experiencia de una tragedia convertida en normatividad. Los cuerpos sin nombre que gravitan en estas salas, son, para sus represores números, fichas, desperdicios ingrátidos que forzosamente deben ajustarse a una burocracia tan represiva y excluyente como institucionalizada. Son cuerpos que muestras sin temor —porque han perdido el miedo— sus heridas, sus cicatrices, la forma brutal en la que han envejecido, la forma despiadada en que han sido conducidas sus vidas, son cuerpos vencidos por el cinismo de un discurso plagado de falsas esperanzas.

“El ropaje del silencio” hace añicos la ilusión, quiebra la corroída porcelana de una revolución con r, sin mayúscula para a través de sus víctimas mostrar sus verdaderos ojos. Como Saturno e Iván el régimen cubano sin remordimiento alguno, se aferra a ellas, contorsiona su ya flácido cuerpo para que no escapen de sus garras, aunque las víctimas, exasperadas por el dolor balbucean un suspiro que va rompiendo el silencio y anuncian el humano deseo de libertad.

## TODO Y NADA, O SENCILLAMENTE, BAJANDA

El fin de todo relato o de un meta-relato -como aseguraba Habermas- viene asociado a un sentido trágico, hay una suerte de desgarramiento interior por lo que se deja de ser, por lo que no se ha llegado a ser. El fin del relato moderno de pensamiento trajo aparejado una vocación nihilista expresada desde la postmodernidad como “superación”. Sin embargo, el fin del relato moderno tiene asociados dos meta-relatos que presumiblemente se desvanecerían como sólidas estructuras. Karl Marx y Marshall Berman abrazaron la capacidad de disolución de estos meta-relatos como alternatividad y “salida” a un nuevo tipo de sociedad. Sin embargo, la realidad -empecinada como suele ser- superó cualquier ficción narrativa, incluso cualquier teoría.

Para el gran relato moderno, ya no alumbran -por más que se intente y se intenta siempre desde el empecinamiento- los cisnes de la bahía de Cadaqués. El fin del gran relato ha dejado un sentimiento de exacerbación, desconfianza, prejuicio, déficit democrático, miedo, totalitarismo, cómplices, enemigos, víctimas, fantasmas que vuelven a recorrer el mundo y una empalagosa melancolía por lo que nunca o jamás sucedió; un sentimiento trasnochado por aquella “*belle époque*” que extraviarnos en el camino y que se reproduce en lo que Henry Eric Hernández<sup>76</sup> ha llamado *iconofobia* e *iconofilia* o lo que Iván de la Nuez ha llamado “*ostalgia*”<sup>77</sup>.

“*El fin del Gran Relato...*” es un esfuerzo editorial que condensa lo que fue en su día una exposición colectiva de arte cubano contemporáneo. Al mismo tiempo, “*El fin del Gran Relato...*” es un libro que, teniendo como pretexto el arte, aborda y analiza las consecuencias y resonancias de lo que este “*fin*” y sus fines han significado para el imaginario cubano.

“*El fin del Gran Relato: exposición colectiva de arte cubano*” en cuanto libro y en tanto proyecto editorial es un *rara avis*. No solo son “esquivos” -para cierta crítica- los temas que aborda, sino que la misma crítica -en su establishment- ha delimitado lo que es pertinente, generando la equívoca percepción de una taxonomía en estos campos.

El arte cubano “contemporáneo” como campo<sup>78</sup> ha estado sumergido al menos en tres direcciones fundamentales como criterio organizacional.

---

<sup>76</sup> *Por qué no imaginar el totalitarismo*, en *El fin del Gran Relato: exposición colectiva de arte cubano*, CdeCuba 2018.

<sup>77</sup> “La Ostalgia habla de una melancolía -tenue y crítica unas veces, exuberante y laudatoria en otras- en la que el pasado socialista aparece como objeto de añoranza ante las adversidades del recién estrenado capitalismo [...] la Ostalgia no es solo morriña.” “El comunista manifiesto: un fantasma vuelve a recorrer el mundo”, Iván de la Nuez, p. 35.

<sup>78</sup> Las nociones de campo de Kurt Lewin y Pierre Bourdieu han desempeñado un papel fundamental para extender los dominios disciplinares reducidos a saberes específicos dentro de la tradición occidental de pensamiento. La teoría de los campos establece rupturas con las objetividades parciales, influye en la construcción de los “objetos de estudio” y aunque delimita las fronteras, estas son más sensibles una vez que la yuxtaposición de las mismas genera una suerte de trans-disciplinariedad o inter-disciplinariedad.

Una primera dirección anclada en la tradición canónica, esa que Juan Marinello llamó “generación de la esperanza cierta” y que ha discutido y defendido la legitimidad del Arte Cubano como concepto -por eso las mayúsculas- y como tropología propia; una vez que ésta representaría los ideales y sueños de la revolución cubana. Su institucionalidad y por tal, sus vínculos con la nomenclatura del sistema y su gerontocracia son hoy incuestionables. Incluso más, hay creadores que, aun no perteneciendo generacionalmente, son “absorbidos” por sus vínculos con la nomenclatura y la gerontocracia. El caso más visible, alarmante y repugnante es el de Kcho.

Como bien afirma Alfredo Triff, “la revolución de 1959 no provocó una revolución en las artes plásticas; al arte lo que le cambió fue el mensaje de vernáculo modernista republicano a vernáculo modernista socialista.”<sup>79</sup> Esta operatoria supone la renovación que opera una segunda generación/dirección de creadores que, defendiendo la capacidad de investigación en los procesos simbólicos, proponen una crítica explícita al establishment desde la propia producción simbólica. El conflicto que generó la producción simbólica de los creadores visuales de los ochenta, “concluyó” con el *performance* “juego de pelota”; como de lo único que se puede hablar es de pelota (baseball) la crítica y los artistas jugaron pelota como forma de hacer visible y efectiva sus protestas lo cual desencadenó la multitudinaria emigración de sus protagonistas.

La década de los noventa generó una tercera dirección donde los más jóvenes creadores visuales, desencantados por el vacío y hastiados de una política cultural excluyente, comenzaron a aportar una visión política de los fenómenos desde los dispositivos del arte. Consecuentes con la tradición de los ochenta, esta generación fue anclando sus propuestas visuales en una fuerte investigación antropológica, sociológica y psicológica, generando una suerte de activismo no reduccionista. Al mismo tiempo, los fuertes dispositivos de control y censura hicieron que muchos de estos creadores se sumaran a la extensa lista de artista emigrados o en todo caso, que gravitaran entre diversos escenarios, aunque siempre regresaran a Cuba, como ha sido el caso de Tania Brugera.

Esta circunstancia ha permitido que mucho de estos creadores generen una obra fuera de Cuba, conservando sus conexiones con fenómenos cultural, político y antropológico, como es el caso de Susana Pilar, Grettel Rasua, Javier Castro, el dueto Celia y Junior, el inclasificable TXT10T0<sup>80</sup>, El Chino Novo, por solo citar unos ejemplos.

“*El fin del Gran Relato...*” más que un catálogo de arte cubano contemporáneo es una suerte de ensayo socio-antropológico en torno a una producción visual. Las obras que aquí se aglutinan son

---

<sup>79</sup> Alfredo Triff, *La generación descarriada de los 80*, Diario de Cuba. [http://www.diariodecuba.com/cultura/1535226322\\_40989.html](http://www.diariodecuba.com/cultura/1535226322_40989.html)

<sup>80</sup> Hago referencia al artista cubano Fidel García.

solo un pretexto para soportar una analítica. No se tiene claro donde comienzan los ensayos teóricos y donde termina el catálogo y viceversa. Su fuerte vocación crítica “Con profunda desilusión y frialdad observé el charco verde bajo mis pies, y esa vivencia fue premonitoria: la Revolución se desteñía”<sup>81</sup>, da cuenta de una producción simbólica.

Lo cierto es que esta tercera dirección en la que confluyen las generaciones de los noventa y de las primeras décadas del dos mil son los protagonistas de los debates tropológicos en torno al arte cubano que hemos llamado contemporáneo. Obliterados en oportunidades, exacerbados en otras, este cúmulo de creadores visuales son el futuro. Ellos han expandido los campos “morfológicos” más allá de la sosa comprensión que el *stablishment* ha delimitado como lo verdaderamente correcto. Estas generaciones son “supra-institucionales” no necesitan de ellas para gestionar una producción, muchos menos para la comercialización de sus obras, se sirven de ellas, demostrando un pragmatismo poco usual en la cultura cubana. Sobre todo, si tenemos en cuenta que toda la institucionalidad en Cuba -más allá de la propia institución arte- está establecida desde una ideología política. Y esta generación han generado una profunda repugnancia por ese discurso oficial y oficialista y ha llegado a lo político, como indagación visual y crítica. Ahí radica su contundente carácter.

Concluyendo, si la desconexión entre el mundo “real” y “epifenoménico” de lo ideológico como forma práctica de ejercer el poder político lleva a lo que Rafael Rojas por medio de Aimé Césaire ha llamado “*la máquina del olvido*”. Los creadores visuales que se agrupan en este catálogo y muchos otros que no están, han generado un ejercicio de la memoria desde una crítica que destierra todo didactismo, una vez que potencia la individualidad y legitima el espacio público dilatado por las nuevas tecnologías; espacio que es, en última instancia un torpedo al discurso oficial y a la hegemonía ideológica.

Esta no es solo una generación que ha roto con una tradición, ella misma ha potenciado, -en tanto morfología, tropología y narratividad- la contagiosa sensación de la expansión de un campo hasta hace pocos años dominado por una institucionalidad enquistada y esclerótica. Como Leningrado, que ahora es San Petersburgo, el ejercicio de la memoria está generando desde las artes visuales, una Cuba Posible. Aunque el término es rotundamente taxonómico, las artes visuales cubanas, -sobre todo de esa generación que viene de los ochenta hasta la actualidad- ha encontrado una manera de decir y hacer que no tiene paralelo ni siquiera en el discurso de las ciencias sociales. La

---

<sup>81</sup> Suset Sánchez, *En el hastío de la espera: la experiencia de un régimen totalitario en las historias privadas del arte contemporáneo*, en *El fin del Gran Relato...*, p. 72.

literatura y las artes visuales contemporáneas han hecho más en función del cambio que toda la “tradicción” de pensamiento político de los últimos sesenta años.

La generación post-soviética en las artes visuales cubanas va más allá del nihilismo postmoderno. No tienen escrúpulos, para estos, la crítica no es un mero ejercicio retórico, es un instrumento en la articulación práctica de una visualidad contundente. La isla en peso deja de ser ingrátida, y el miedo que experimentó Virgilio Piñera -y parte de la intelectualidad cubana- ante el sonido sordo de un revolver sobre una de las mesas de la Biblioteca Nacional en 1961, se convierte en sorna, en socarrona ironía ante la obstinada tozudez de un totalitarismo que, travistiéndose de futuro, sigue negando la esperanza y la libertad.

## VANGUARDIA + RETAGUARDIA ≠ COMPLEMENTARIEDAD

Iván de la Nuez es uno de esos intelectuales cubanos que ha sabido, como bien decía Guillermo Cabrera Infante, hacer suyo el sueño de la libertad. “*Teoría de la retaguardia: cómo sobrevivir al arte contemporáneo [y a casi todo lo demás]*”<sup>82</sup> da cuenta de ello, como ha dado cuenta toda una obra que entre la sociología y la crítica de arte ha mostrado -con la sensibilidad de quien hace una disección- cierto lado oculto en las cosas. Cinco ejes temáticos articulan el texto que en cierta medida es una suerte de historización del arte, si tenemos en cuenta que de la Nuez comienza con Duchamp y concluye con el borrador para un epitafio dado el caso del fin del arte contemporáneo.

Lo contemporáneo, está en el centro de este texto no como anatema sino desde una fuerte vocación analítica. Como lo fue la pregunta por el arte en Heidegger, lo contemporáneo es el eje de atención de este libro, todo gravita en torno a ello y las respuestas que obtengamos, nos colocaran en un lado o en otro del problema. ¿Qué significa ser contemporáneo? ¿Se puede seguir siendo contemporáneo?<sup>83</sup> ¿Eufemismo? ¿Se puede seguir siendo contemporáneo en un mundo desbordado por lo efímero?

Al mismo tiempo, “*Teoría de la retaguardia...*” es un libro que pretende salirse del entramado conceptual que generó “*Teoría de la Vanguardia*”<sup>84</sup> texto icónico que nos ha permitido entender el “tránsito” del arte moderno al arte contemporáneo y el vínculo de este con la vida.

Iván de la Nuez en “*Teoría de la retaguardia*” hace una disección profunda. Si preguntarse qué es el arte hoy carece de sentido, una vez que cualquier cosa puede ser arte, habría que preguntarse por los procesos que rondan el entendimiento en torno al arte o de que modos estos se “transmutan” en objeto arte. Desde que Marcel Duchamp llamó “Fountain” a su urinario en 1917, la frágil línea que dividía el arte con la vida, quedó completamente fractura y desecha. “[...] desde lo más sagrado hasta lo más profano, ya es carne de museo”<sup>85</sup> Después el anunciado “fin del arte” promulgado por Hegel y mediatizado por Danto como la “muerte del arte”, cualquier cosa puede ser “reciclada” como arte.

Como hoy no hace sentido seguir a Peter Bürger y su “*Teoría de la vanguardia*”, Iván de la Nuez esboza una teoría de la retaguardia, que es sobre todas las cosas, un “un ejercicio que resituará el

---

<sup>82</sup> Consonni, Bilbao, 2018.

<sup>83</sup> [...] lo “contemporáneo” se convierte en un eufemismo para cobijarse en la inmortalidad. Un estribillo que lleva un siglo repitiéndose con el objetivo de no abordar el final” Iván de la Nuez, *Teoría de la retaguardia: Cómo sobrevivir al arte contemporáneo*, Consonni, 2018 p. 10.

<sup>84</sup> Peter Bürger, *Theory of the avant-garde*, University of Minnesota Press, 1974.

<sup>85</sup> Iván de la Nuez, 2018, p. 14.

pensamiento sobre el arte, aunque no en su relación con la vida, sino con la supervivencia”<sup>86</sup> Este nuevo emplazamiento sitúa una tensión entre la producción de arte, la reproducción, la comercialización y la supervivencia.

La supervivencia asociada a la retaguardia tiene como fundamento la revolución tecnológica que ha desbordado los márgenes de la imagen y la imaginación. La sobresaturación de la imagen, su sobre abundancia ha conducido a lo que he llamado “vaciamiento ontológico”, una imagen que carece de fundamento al menos en su ontogénesis. La tecnología -también como instrumento de estandarización- ha hecho su papel en todo ello. Ya no solo hoy cualquiera puede ser/hacer “arte” sino que cualquiera hoy tiene los dispositivos para generar una imagen, más allá si esta vaciada o no ontológicamente hablando. Si la imagen carece o no de contenido es irrelevante en estos tiempos, su carácter efímero, su efímera existencia no necesita de este para validarse ya no en una galería de arte, o en un museo, sino en las plataformas llamadas -oportunamente- sociales.

Iván de la Nuez en “Teoría de la retaguardia: cómo sobrevivir al arte contemporáneo y a casi todo lo demás” argumenta oportunamente este desplazamiento ontológico, y enfatiza en él, una de las razones de la supervivencia. Como el “*ready made*” lo abarca todo, o casi todo, la performatividad, la ligereza<sup>87</sup>, lo efímero, el travestismo, el ser, el querer ser, la simulación, inundan los espacios públicos y privados del arte y su institucionalidad. Con el último “ramalazo” de una estética que comenzó con Duchamp, los fundamentos de esta histórica renovación se han disuelto como la modernidad. Tendría entonces sentido -se pregunta de la Nuez- seguir hablando de arte contemporáneo. Quizás la denominación “arte contemporáneo” sea demasiado taxonómica, que de tanto serlo, comienza a dejar al descubierto sus grietas conceptuales, semiológicas, pero sobre todo ontológicas. Este es en el fondo la razón del desplazamiento que propone Iván de la Nuez de la Vanguardia a la Retaguardia.

Si como bien argumentara Blanchot en “El libro que vendrá” -acotado por Iván de la Nuez- “El arte se origina en una carencia excepcional” “[...] el arte futuro de una vida sin futuro tendría sus ventajas”<sup>88</sup>. Si a todo lo anterior se le añade el hecho de que el nuevo orden visual presagiado por Joan Fontcuberta y enfatizado por de la Nuez -aunque este “rehúsa”<sup>89</sup> el término-, nos sitúa de plano ya no solo en el mundo post-fotográfico del cual habla el autor de “La cámara de pandora” sino en el vórtice de una mutación profunda que tiene en la imagen, no ya el poder de crear una

---

<sup>86</sup> Iván de la Nuez, 2018, p. 17.

<sup>87</sup> Si se quiere profundizar en este aspecto recomiendo el texto de Paul Lewis que publicara en “*Guardian*” en octubre 6, 2017 en el que aborda cómo los dispositivos tecnológicos y las plataformas sociales gradualmente están generando una incapacidad para controlar nuestra mente.

<sup>88</sup> Iván de la Nuez, p. 25.

<sup>89</sup> Iván de la Nuez prefiere hablar de *Iconocracia*, que viene a ser una suerte de “dictadura de las imágenes pero que enseguida funciona como un ecosistema de poder y contrapoder” p. 64.

imaginario, sino la posibilidad de crear realidad. Y para ello de la Nuez establece un paralelismo analítico de rigurosidad curricular. Para comprender este proceso de extrañamiento, y disolución y explicarlo, Iván de la Nuez propone un “ciclo” que va desde Lyotard y “La condición postmoderna” hasta “La condición postfotográfica” de Joan Fontcuberta una vez que ambos hacen suyo esa dinámica de la transición a ese lugar que, aun sin ser, ha comenzado a hacer desde la imagen o desde lo que Iván de la Nuez llama Iconocracia, de este modo “mientras más nos acercamos -a la imagen-, menos discernimos”<sup>90</sup>.

Los presagios de una muerte anunciada no son muy contemporáneos que digamos. Desde Hegel hasta Fukuyama, la modernidad y sus derivaciones “han estado” a un escalón del patíbulo. Hoy más que nunca parece inexorable su decapitación; si el golpe seco y profuso separará la cabeza del cuerpo, este seguirá andando y -como afirma de la Nuez- estaremos “[...] certificando ese prolongado velatorio en el que vamos subsistiendo, avezados como este en el arte de amortajar unos cadáveres a los que ha sido más fácil asesinar que enterrar”<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> Iván de la Nuez, p. 67.

<sup>91</sup> Iván de la Nuez, p 101.



### **“Estéticas inasibles: ensayos sobre crítica y teoría del arte”**

es una compilación de textos escritos desde al menos dos campos de estudio. Es un libro que pretende abordar la experiencia del arte, pero, sobre todo, la experiencia del arte cubano, teniendo en cuenta que Cuba es más que su geografía.

“Estéticas inasibles...” pretende adentrarse en ese universo dominado por el concepto de “arte cubano” y desmontarlo desde un ejercicio de pensamiento. En todo caso, el valor y el significado de esta heterodoxia simbólica y conceptual está quizás en comprender que ningún criterio reduccionista es suficiente, sobre todo cuando de una producción simbólica se está hablando.



### **“Estéticas Inasibles: ensayos sobre crítica y teoría del arte”**

escapa de todo con naturalidad y rigor. Antonio Correa Iglesias acota un territorio en blanco, y lo hace desde una vocación por la poscubanidad, entendida ésta como el quiebre de la plomiza y repetitiva identificación de lo cubano con una ideología.

¿Y por qué un territorio en blanco? Reinaldo Arenas decía que en el exilio la hoja en blanco pasaba a ser la patria del escritor. Y es que, en su mayoría, este ensayo aborda la producción artística y teórica hecha fuera de Cuba, en ese exilio que desde la intolerancia totalitaria ha sido el espacio donde desechar la otredad, pero que en términos de memoria es un espacio en blanco donde reconstruir el desarraigo como una cultura de la sobrevivencia.

Julio Lorente

ISBN 978-987-48341-9-5



**POLIEDRO**  
EDITORIAL  
DE LA UNIVERSIDAD DE SAN ISIDRO