

Ejercicio de resistencia

Por Roberto Pinto

Sabes, dijo ella simplemente, cuando hago un ejercicio
comprendo. Con mi cuerpo comprendo.

David Grossman ¹

Una idea, un concepto, una idea, mientras es aún una idea, es
sólo una abstracción; si pudiera comer una idea, habría
hecho mi revolución.

Giorgio Gaben y Sandro Luporini ²

“... era tan buen comunista que lograba hacerse
invisible”

Guillermo Cabrera Infante ³

Algunas de las exposiciones más importantes de años recientes –por ejemplo, las dos últimas ediciones de Documenta o de la Bienal de Estambul, aún abierta– han propuesto principalmente arte que enfrenta temas políticos y sociales, creados a partir de una posición artística que puede ser llamada ética. Podemos reconocer esta posición como una de las constantes más claras a lo largo de toda la obra de Tania Bruguera. La posición de esta artista cubana puede apreciarse desde sus primeras acciones, por ejemplo, aquella en que recreó, como en un largo homenaje, los performances de Ana Mendieta. Esta posición ha continuado sin variación en sus más recientes trabajos –presentados, de hecho, en Documenta o en Estambul– y en esferas aparentemente lejanas a las artes visuales, como la fundación de la revista *Memorias de la postguerra*.

Homenaje a Ana Mendieta, una obra que se ha prolongado en el transcurso de años, de 1987 a 1996,⁴ está compuesta por una serie de performances, pero también de objetos sencillos que reconstruyen y representan la obra y acciones de la difunta artista. Tania Bruguera concibió esta obra con el propósito de

restablecer, en el contexto cubano que había borrado oficialmente a Ana Mendieta desde que desertó a Estados Unidos, la figura de una de las artistas más interesantes de decenios recientes. Esta serie de obras de Tania Bruguera surge de una necesidad de ilustrar una zona escondida del arte y la cultura cubanos y, al propio tiempo, de hacernos reflexionar sobre la fugacidad de la memoria y la “fragilidad” del performance (el medio que prefiere la propia Tania) que desaparece al terminar la acción. Creo, sin embargo, que si nos detenemos en esta primera interpretación existe el riesgo de que no se capte el sentido completo del proyecto, en toda su integridad. *Homenaje a Ana Mendieta*, como muchas de las obras de Tania, de hecho surge de la necesidad de llevar a cabo una vez más “la experiencia del otro”, una posición que nos lleva a introducir el concepto de arte relacional.⁵ Pasando en lugar de ello a otra disciplina, es posible construir un paralelo con la obra de Gertrude Stein *The Autobiography of Alice B. Toklas* (La autobiografía de Alice B. Toklas).⁶ Aquí, la autora no escribe en realidad una biografía, sino una autobiografía, procurando llevar las ropas de otra persona, en este caso específico, su compañera.⁷ De modo que Tania Bruguera desarrolla una estrategia análoga a la usada por Stein con una persona a la que considera artística y culturalmente cercana. Pero ponerse en los zapatos de otra persona –y, en general, crear un performance– no significa necesariamente efectuar una operación literaria o teatral. Por tanto, no nos sorprende que la artista cubana, en varias ocasiones, haya recalcado su distancia del teatro y la actuación: “No me interesa actuar. Yo no interpreto personajes.”⁸ Se hace evidente, pues, que no se trata de una representación sino de un acto de homenaje en que Tania intenta a un tiempo “anularse” a fin de recrear la obra de la otra artista y revivir esas experiencias que fueron tan importantes y tan desatendidas por la cultura oficial cubana.

Memorias de la postguerra fue una publicación enteramente autofinanciada en que los temas culturales y el debate político se entretrejieron, destacando posiciones y apoyando tendencias que eran decididamente antigubernamentales. En esta revista, Tania Bruguera reunió las ideas e intervenciones de artistas y críticos cubanos que oscilaban entre la seriedad y la ironía feroz. Sobre todo, *Memorias de la postguerra* fue un importante

vehículo que vinculó a dos generaciones de intelectuales cubanos que, aunque sólo separados por unos pocos años, se encontraron teniendo que llevar a cabo opciones muy diferentes; casi todos los artistas ligeramente mayores que Tania Bruguera, Carlos Garaicoa, Los Carpinteros, Kcho –que permanecieron todos en la isla– se vieron prácticamente obligados a emigrar para llenar la brecha de información y sobre todo encontrar esa libertad de expresión que no había existido en los últimos años de la bandera cubana de Castro.⁹ *Memorias de la postguerra* sucumbió tras sólo dos números, no por problemas financieros naturalmente.¹⁰

Este deseo básico de ponerse a prueba, pero también de actuar como intermediario y poner personas y generaciones distintas en contacto unas con otras, llevó a Tania Bruguera a hacerse también “curadora” y organizar una exposición de artistas en la Quinta Bienal de La Habana en 1994. Esta opción la compartieron otros dos artistas, Sandra Ceballos y Ezequiel Suárez que, ese mismo año, decidieron abrir un espacio de exposición en La Habana, “Aglutinador”, para dar a “artistas cubanos de todas las ‘sectas’ –vivos o muertos, residentes en Cuba o no, jóvenes o viejos, conocidos o desconocidos, famosos u olvidados, modestos o pedantes–“ la oportunidad de mostrar sus obras “mientras fueran de calidad indudable y, sobre todo, tuvieran el embate de honestidad y preocupación necesario para la creación de verdadero arte”.¹¹

Memorias de la postguerra fue también el título de una serie de performances e instalaciones, entre las cuales recordemos *Miedo*, una acción de 1994 en que Tania yacía en un botecito –como los usados por muchos balseros en los difíciles años de la recesión cubana en que intentaron cruzar el estrecho de mar que los separaba de Estados Unidos– que de cuando en cuando intentaba reparar.

Para similitudes temáticas con *Miedo*, debe mencionarse al menos la serie *Dédalo o el Imperio de Salvación*, compuesta por un grupo de objetos que recuerdan máquinas volantes mitológicas en que el gesto del performance meramente se sugiere.

El año de 1997 fue en extremo importante para Tania Bruguera pues presentó *El peso de la culpa*. Aparte del indudable impacto visual de su obra (de hecho, se reprodujo en un vasto número de catálogos y revistas), creo que representa un punto de giro conceptual en su obra. *El peso de la culpa* también es parte del ciclo *Memorias de la postguerra* y es un performance en que la artista, llevando el cuerpo de un animal muerto, dedica largas horas a mezclar solemnemente tierra con sal formando bolitas que entonces ingiere. De ese modo, Tania repitió la ceremonia de suicidio colectivo que, según una leyenda cubana, los indios habían realizado siglos antes a la llegada de los conquistadores españoles que los habían esclavizado. Comer tierra es también una expresión idiomática cubana que hace referencia a una situación desesperada de la que no hay vías de escape. Pero, sobre todo, “comer tierra, que es sagrado y símbolo de permanencia, es como tragarse las tradiciones propias, el patrimonio propio. Es como borrarse uno mismo. Es elegir el suicidio.”¹² Todo en este performance nos hace pensar en un ritual antiguo – “la tierra es de donde vengo y a donde regresaré” explicó Tania en otra entrevista– mediante un proceso de borrarse uno mismo, pero también de borrar la obra propia;¹³ de todos modos, es evidente que al hacer esta antigua leyenda de interés actual y pertinente es también una forma de hablar de la Cuba de hoy y, de modo más general, de las relaciones entre las personas individuales y el poder. También trata de aceptar una historia diferente, narrada por gente diferente, con recuerdos diferentes. Sabemos que la Historia, con “H” mayúscula, la escriben los conquistadores, mientras Tania Bruguera, por otra parte, busca puntos de vista de personas que no ejercen poder. Casi está diciendo que, al volverlo a vivir en primera persona, puede uno intentar comprender procesos históricos e historias privadas, puede comprender el presente propio. A esta luz, pues, *El peso de la culpa* representa una continuación ideal de la obra de Ana Mendieta. Algunos aspectos de este ritual, sin embargo, casi nos hacen pensar en una suerte de acto de arrepentimiento, de expiación de una maldad, incluso cuando, evidentemente, ni Tania ni su generación fueron quienes conquistaron Cuba y esclavizaron a los indios. Por tanto, Tania pretende revivir un suceso histórico (o como tal se narra) que ella considera fundamental para la sociedad cubana y, en general, de América. Su acción debe interpretarse, por tanto, como un gesto ético que podemos de

cierta manera definir a un tiempo como “puro” y místico.¹⁴ La propia artista utiliza esta acción para comprender y permitir comprender, a través suyo, una historia ejemplar que se eleva como un paradigma de la situación postcolonial, pero también, y diría yo que en mayor medida, de la naturaleza humana.

El mismo año Tania Bruguera también presenta otra acción, *El cuerpo del silencio*, donde están aún abiertos los efectos ejercidos por la historia sobre la persona individual. En un espacio cubierto por carne de oveja, la artista “corrigió” una lista de información tomada de un libro de historia oficial. Con posterioridad borró su propia obra limpiándola con la lengua, en un gesto de humillación propia y autocensura. Por último, intentó desesperadamente comerse las páginas del libro. En este caso también las referencias históricas, pero sobre todo las vinculadas con hoy, son totalmente claras.

En 2000, en la Séptima Bienal de La Habana, Tania Bruguera presentó otra obra muy intensa y, en algunos sentidos, también muy peligrosa debido a su polémica crítica al régimen cubano. De hecho, tras sólo un día, la obra fue censurada y prohibida. Me considero extremadamente afortunado por haber podido presenciar ese performance que, sin dudas, fue uno de los más sobrecogedores que he visto jamás. Un pequeño grupo de personas entraba cada vez en una suerte de túnel que penetraba dentro de la Cabaña (una fortaleza militar que albergó parte de la Bienal), lugar que en el pasado se usó para encarcelar a los condenados a muerte. La primera sensación que lo asaltaba a uno, junto con la oscuridad en fuerte contraste con la luz caribeña de afuera, era el olor acre que surgía de las cañas de azúcar pudriéndose que cubrían el suelo. Continuando lentamente a lo largo del peligroso camino enroscado en el interior del edificio, cuando los ojos se acostumbraban a la penumbra era posible distinguir, casi en el fondo, un monitor que colgaba del techo. Al acercarse, uno veía que transmitía un collage de imágenes de Fidel Castro tomadas de la televisión estatal de Cuba en los primeros años de la Revolución, cuando aún era posible ver a Fidel, el hombre, nadando en el mar o vestido con ropas informales en su propia casa. Hasta el momento, nada ilegal o prohibido, pero estas imágenes de Castro se encontraban a años luz de las del hombre en uniforme militar que, por televisión, entra a diario en los

hogares del pueblo cubano. El monitor, poder (pero en este caso también memoria) iluminaba débilmente el espacio circundante que, sólo ahora, se veía habitado por personas desnudas. Estas personas, como si se encontraran bajo una ducha inexistente formada por los rayos de tubos catódicos, se tocaban repetidamente en un intento de limpiarse. Gestos carentes de significado, repetitivos, alienados, hechos por personas “invisibles”, desnudas, frágiles iluminadas por el recuerdo de los valores perdidos en el tiempo.

Con esta obra, y sobre todo con la obra *Sin título* presentada en Documenta XI el año siguiente, Tania Bruguera parece estar poniendo en dudas la habilidad de la visión y las imágenes que nos permiten conocer la situación real y prefieren crear situaciones espaciales multisensoriales que envuelven por completo al espectador, en que la parte visual es sólo uno de los componentes. También en Kassel, de hecho, el papel dado a la visión se limitaba severamente (aunque la fuerza de la obra se derivaba en realidad de esta limitación). Al entrar en el local diseñado por Tania Bruguera, el espectador se encontraba en un espacio oscuro en que apenas podía distinguirse la pantalla. Los nombres de ciento un lugares (el número de días que estuvo abierta la exposición) pasaban como un bólido por la pantalla; los lugares eran de matanzas de motivación política ocurridas desde 1945 en adelante. Pero en cuanto los ojos se habían acostumbrado a esa atmósfera enrarecida, silente y oscura –en un espacio que parecía hecho específicamente para la reflexión– quedaba uno cegado por una serie de luces increíblemente fuertes, como si estuviera sometido a un interrogatorio. Al propio tiempo, la banda sonora cambiaba: podía oírse el ruido de una persona calzada con botas pesadas caminando por la pasarela situada sobre nuestras cabezas, mientras alguien más cargaba manualmente su arma. Estos no eran sonidos grabados; eran personas de carne y hueso quienes llevaban a cabo estos gestos amenazantes, lanzándonos al rostro nuestra vulnerabilidad y la de la sociedad que hemos construido a nuestro alrededor.

La aceptación indudable de nuestra vulnerabilidad es uno de los desafíos más complejos que nuestra sociedad, junto con las personas individuales que la componen, deben enfrentar, tanto en un nivel colectivo como individual. El “11

de septiembre” es solo el ejemplo más evidente –y perfecto desde el punto de vista de los medios de difusión– de todo esto. Nuestra democracia occidental no puede evadir este síndrome; se muestra vulnerable y, en más de una ocasión, ha negado su propia condición y principios, invocando en su defensa la autodefensa contra ataques fundamentalistas internacionales.¹⁵ Estas observaciones preliminares parecen necesarias porque también *Sin título*, en una segunda lectura, revela una relación estrecha con el recuerdo y los lugares: Kassel, sin duda, fue uno de los centros conductores de la industria nazi de armamentos en la Segunda Guerra Mundial y, durante muchos años, en la Guerra Fría, se encontró casi en los confines entre los dos bloques opuestos que hallaron su mayor contraste en una Alemania dividida en dos. El sentido de desorientación y la sensación de “estar en la línea de fuego” que transmitió *Sin título* puede también releerse a partir del papel que desempeñó esta ciudad a lo largo del siglo XX.

Desde un punto de vista dado, los recientes trabajos que he descrito, presentados en Kassel y en la Bienal de La Habana, también incluyen un cambio en el concepto en sí del performance, en el sentido de que el artista exige que parte de la acción sea del propio espectador quien participa como una suerte de coautor, o al menos co-actor. Hemos visto esta tendencia tomar forma en obras anteriores, como *Dédalo o el Imperio de Salvación*, pero en estas obras posteriores se desarrolla plenamente. Incluso si las imágenes se reducen a presencias fantasmagóricas, la capacidad evocadora de la obra permanece intacta, con toda su fuerza. Como Eleanor Heartney ha afirmado de modo tan claro: “en el mundo de Tania Bruguera, conceptos como libertad, independencia y autodeterminación no son ideales abstractos, sino logros que escriben sus efectos en nuestras formas físicas”.¹⁶

Según escribo este texto sobre la obra de Tania Bruguera, un grupo de intelectuales israelíes y palestinos se reúne en Ginebra en un intento por construir un proceso de paz alternativo al Mapa de Ruta oficial, mediante formas no alineadas a la política de sus respectivos gobiernos. En estos momentos parece verdaderamente imposible intentar vías antes andadas, asfaltadas exclusivamente con una mezcla de relaciones económicas y juegos

de poder. Pueden, deben buscarse vías alternativas, junto con relaciones en términos de igualdad basadas en el respeto y el conocimiento recíproco. No sé si el intento de este grupo de intelectuales (con un toque de amargo cinismo, podríamos llamarlos soñadores) logrará redimir una región que ha sido tan desfigurada por la actual situación que cada tema parece empujado al aislamiento en posiciones irreconciliables y fundamentalistas. Pero también esta iniciativa, geográfica y culturalmente tan alejada de Cuba, surge de una actitud similar a la de Tania Bruguera, a la tensión constante de mantener los ojos abiertos, de no hacerse indiferente a los dramas individuales y colectivos, a la participación en primera persona, careciendo del apoyo de ideologías o certidumbres o ambas cosas, pero dictada por la necesidad de vivir a plenitud el papel de intelectual, sin abdicar, asumiendo riesgos en primera persona. Con el riesgo, naturalmente, de cometer errores. Vivir, por tanto, actuar.¹⁷ Vivir. Puede que esta palabra bastara, comprendida en su primer y más profundo significado: vivir sin renunciar, sin temor, mostrando la parte de uno mismo, de la sociedad, del mundo del que uno es parte, que no nos ofrece certidumbres, que no nos gusta, pero que existe.

La obra de Tania es, por tanto, política si consideramos, tomando las palabras de Giorgio Agamben, que “la política futura no será sobre la lucha para conquistar o controlar el Estado, sino la lucha entre el Estado y el no Estado (la humanidad), separación insalvable entre las personas ordinarias y la organización estatal. [...] La persona ordinaria, que desea apropiarse el acto de pertenecerse a sí misma, de su lenguaje propio, y por esa razón rehúsa toda identidad y toda condición de pertenecer, es el principal enemigo del Estado. Dondequiera que estos individuos manifiestan pacíficamente su ser comunal, habrá una Plaza de Tienanmen y, más tarde o más temprano, aparecerán vehículos blindados.”¹⁸

La obra de un artista no ofrece soluciones, no se propone indicar el camino correcto a seguir; incluso si lo deseara, no podría hacerlo. Otras disciplinas plantean estos objetivos y las obras de Tania no constituyen una excepción a esta regla. Su obra, en lugar de ello, se cuestiona a sí misma y cuestiona a otros. Razona sobre el papel y el atractivo del poder, sobre el valor de la

utopía, pero nunca abandona, siquiera por un momento, su propia calidad física, su propio cuerpo, su propia emotividad, su propia condición de mujer que respira, come, hace el amor, disfruta la vida, ríe, sonrío, llora. “Lo personal es político” declaraba una consigna de hace algunos años. En este sentido, la obra de Tania es política porque pasa a través de sí misma, a través de su propio cuerpo. “Tu cuerpo es un campo de batalla”, leemos en una obra de Barbara Kruger. Tania parece añadir que, a través del cuerpo propio, uno puede comprender y decir un número infinito de cosas. Y uno se hace consciente de sí, de su propia realidad, ayudando de este modo, tal vez, a cambiarla.

¹ David Grossman, *In Another Life*, edición original en hebreo. Próxima publicación en inglés como *Her Body Knows*.

² Letra de la canción “Un’ Idea” de Giorgio Gaber y Sandro Luporini.

³ Guillermo Cabrera Infante, *La Habana para un infante difunto*, Seix Barral, Barcelona 1981, p. 24. Tomé la cita de la propia Tania Bruguera en la apertura de la Séptima Edición de “Generazione_delle Immagini”.

⁴ Cf. Tania Bruguera, “Multiple Identity, Invisible Identity, Invisible Behaviour”, en *Tales of Identity - The Generation of Images 7*, Roberto Pinto (ed.), Comune di Milano, Milán 2002.

⁵ Véase: Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Les Presses du Réel, Dijon 2002

⁶ Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, The Bodley Head, Londres, 1933.

⁷ Para más sobre el tema, léase *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, *Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milán 1997, especialmente el capítulo “L'altra necessaria”, que analiza el texto de Gertrude Stein.

⁸ En Yolanda Wood, “La aventura del silencio en Tania Bruguera”, en *Artcubano*, 3/2000.

⁹ Tania Bruguera in a Conversation with Octavio Zaya, en el catálogo *Cuba: Maps of Desire*, Kunsthalle, Viena 1999), Tania Bruguera explica: “En ese momento, intentaba salvar los temas e íconos usados por la generación de 1980 en Cuba y analizar lo que había ocurrido.”

¹⁰ Sobre este tema, véase: Luis Camnitzer, "Memoria de la Postguerra", en *Art Nexus*, No. 15, enero-marzo 1995.

¹¹ Para más sobre Aglutinador y la situación cubana en general, véase: Eugenio Valdés Figueroa, "Distance and Metaphor. On the Subject of Contemporary Art in Cuba, 1990-2000", en *Cityscapes - The Generation of Images 6*, Roberto Pinto (ed.), Comune di Milano, Milán 2001.

¹² Interview with Tania Bruguera by Octavio Zaya (Entrevista a Tania Bruguera por Octavio Zaya), en *Cuba: Maps of Desire*, Kunsthalle, Viena 1999.

¹³ Eugenio Valdés Figueroa escribe en *Cuba: Maps of Desire*, Kunsthalle, Viena 1999: "En realidad comete un acto de 'antropofagia' que implica una suerte de eucaristía, una ingestión purificadora de sí misma y su obra."

¹⁴ Para más sobre el tema, véase la entrevista de Tania Bruguera por Octavio Zaya (en *Cuba: Maps of Desire*, Kunsthalle, Viena 1999).

¹⁵ Cf. Giorgio Agamben, *Stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Turin 2003.

¹⁶ Eleanor Heartney en *Art in America*, marzo 2002.

¹⁷ Hannah Arendt escribe en *The Human Condition*, Chicago, Estados Unidos. 1958: "La acción, la única actividad que sitúa a los hombres en relaciones directas sin mediación de cosas materiales, corresponde a la condición humana de pluralidad, al hecho de que los hombres, y no el Hombre, viven en la Tierra y habitan el mundo. Incluso si todos los aspectos de nuestra existencia están en alguna forma vinculados a la política, esta pluralidad es específicamente la condición –no sólo la *conditio sine qua non*, sino la *conditio per quam* – de cada vida política."

¹⁸ Giorgio Agamben, *The Coming Community*, M. Hardt (trad.), University of Minnesota Press, Minneapolis 1993