

LA SANGRE Y EL HAMBRE: EL PAPEL DEL DOLOR EN EL PERFORMANCE AFROCUBANO CONTEMPORÁNEO

Bretton White
Colby College

El eje del *performance* es el cuerpo junto con la presencia de un público que ve o percibe el cuerpo performativo. Esta copresencia en conjunción con la incapacidad del arte del *performance* para ser una forma de arte reproducible significa que se nutre de los momentos no predecibles que se determinan en este tipo de interacción artística. En Cuba, con su historia contenciosa del control del Estado sobre los artistas, resulta que el *performance* es una de las expresiones artísticas más problemáticas para el régimen. El arte performático en Cuba es polémico porque tiene la capacidad de unir el cuerpo y el trabajo artístico en acciones que el Estado cubano percibe como desafíos a su papel como árbitro definitivo del "buen gusto", del acceso al arte y de la cubanidad en sí. Para los artistas cubanos que tratan lo político en su arte, la incomodidad –en el mismo *performance* o después de la reacción del Estado al mismo o las dos cosas– es un resultado probable.

Este artículo se enfoca en los artistas afrocubanos contemporáneos Carlos Martiel y Luis Manuel Otero Alcántara y en el papel del dolor en su obra, a través de una consideración de la resistencia, el ritual y la tortura. Específicamente, este análisis se concentrará en el sufrimiento del cuerpo performativo negro y su relación con el control del Estado. También se considera el legado de la esclavitud vinculado a las reglas represivas vigentes contra la producción cultural, tales como el Decreto número 349, que prohíbe el uso de objetos que representen a la nación, al arte no aprobado por el Estado, por lo que artistas como Otero quedan fuera de la aprobación estatal.

Siguiendo a Elaine Scarry, este artículo muestra la manera en cómo el dolor, más allá del idioma, está vinculado a la vitalidad, al conocimiento y a la inventiva. En su obra *The Body in Pain*, Scarry señala que el dolor está conectado a través de su incapacidad de expresión en el lenguaje, lo cual crea complicaciones

y dictamina la manera en cómo los humanos crean en el mundo (3). Debido al hecho de que el sujeto no puede expresar el dolor en el lenguaje, éste se representa por su dificultad en ser compartido (4). El dolor es aislado, en este sentido, dentro del cuerpo del que siente el dolor, aunque puede llegar a tener cierta visibilidad. Además, el dolor en sí no tiene referente porque, como dice Scarry, “It is not *of* or *for* anything” (5). El dolor, entonces, existe como una entidad aparte que, situada en el cuerpo, se resiste a la comunicación.

El uso del dolor en el *performance* tiene una historia tan larga como la de esta manifestación artística. El sufrimiento es palpable en la obra de artistas como Chris Burden en *Shoot* (1971) donde un amigo de éste lo hiere en el brazo con un rifle; o en *Art Must be Beautiful, Artist Must be Beautiful* (1975) de Marina Abramovic, donde la artista se peina tan agresivamente que se sangra. Su dolor está expresado en sus reacciones y heridas a la violencia infligida por otra persona, en el caso de Burden, o por la misma artista, en el caso de Abramovic. Mientras que *Shoot* termina en segundos y el video del *performance* de *Art Must be Beautiful* dura unos 50 minutos, las obras duracionales de Tehching Hsieh (1978-1999) prueban el límite humano sobre los años en los que el artista se puso restricciones severas. En *One Year Performance (Time Clock Piece)* (1980-1981), por ejemplo, él marcó cada hora en un reloj de fichar y sacó una foto del momento durante un año. Estas acciones repetitivas de Hsieh indican un enfoque a largo plazo sobre los efectos temporales en los actos rituales; por su parte, el espectador del video de la obra reconoce el paso del tiempo en su pelo que crece, y saben que para Hsieh fue un año en que no durmió sin interrupción por más de 59 minutos, lo que se aproxima a la tortura. Estos aspectos se asemejan a los de las otras obras cubanas mencionadas aquí.

Volviendo a Scarry, ella indica que la interrogación que –casi siempre– acompaña a la tortura no es para sacar información de la víctima, sino para deconstruir la voz de esa persona (20). Para Scarry, la estructura de la tortura es *no hacer*: “the structure of unmaking”, lo que parece requerir cierta teatralidad (20). Esta autora describe la tortura verdadera y no el arte del *performance*, pero dos de los tres fenómenos de la tortura que señala son parecidos al *performance* que se basa en el dolor: primero, que el dolor infligido aumenta en su intensidad; y segundo, que el dolor se hace visible (28). El tercer fenómeno consiste en que, en la tortura, el dolor no se lee como dolor, sino como poder; y en el arte performático tiene que ver más con la reacción del espectador a estas exhibiciones del dolor. Entonces, ¿el espectador siente el poder del sufrimiento de los artistas? Y si la (auto) tortura del *performance* *deshace* igual que la tortura política, ¿qué es lo que el *performance* del dolor *deshace* más allá del lenguaje?

El concepto de la estructura del deshacer de Scarry se relaciona también con una característica central del *performance*: lo efímero. Como señala Peggy Phelan en *Unmarked*, el *performance* marca su desaparición continuamente a través de su propia representación (115). La investigadora Mara Polgovsky Ezcurra en *Touched Bodies: The Performative Turn in Latin American Art* subraya el concepto clave de Phelan, indicando también el eje político y estético del cuerpo que está al centro del arte performático. Dice Polgovsky Ezcurra también que el cuerpo del artista de *performance* ya es un cuerpo político, dado que existe en un mundo con límites normativos y/o sociales (21). El cuerpo, como medio principal del arte del *performance*, se ubica entre lo estético y lo político y cuestiona el concepto de un cuerpo individual, ya que está siempre en tensión con lo político y el público (21). En su exploración de artistas en Chile, México y Argentina en los 80 y los 90, observa que los creadores “situated the body’s vulnerability to pain and injury as an ethical basis to reimagine the politics of art” (9).

Para una forma de arte que utiliza el cuerpo para crear momentos de conexión entre personas (los artistas y sus públicos) en momentos específicos, pero inherentemente efímeros, el arte del *performance* y su uso del dolor parece desafiar cualquier oportunidad para entender ese dolor en el acto de la representación, ya que éste destruye el lenguaje (Scarry 4). Y mientras que el dolor no tiene referente, como indica Scarry, el cuerpo político del artista se nutre de las conexiones políticas que posee. Para el arte del *performance* contemporáneo cubano que tiene lugar en la isla, el cuerpo del artista, presente en el lugar más público, la calle, es siempre un cuerpo politizado ya que amenaza la voz única del Estado al emplear una obra que ofrece una multiplicidad de interpretaciones. Estas variedades de lectura, entonces, ponen en duda el monopolio sobre la expresión política que tiene el Estado cubano y colocan al artista en una posición peligrosa.

El uso del espacio público en Cuba sin el permiso gubernamental está prohibido para organizar eventos o incluso para hacer teatro o *performance* en la calle; aun cuando el Estado llega a conceder el espacio a los artistas performáticos, exige su control llegando a pedir a los grupos que modifiquen sus planes. Agrupaciones e individuos como El Ciervo Encantado y Tania Bruguera han experimentado este tipo de control estatal.¹ En la X Bienal en 2009, Bruguera presentó el *performance* titulado *Tatlin’s Whisper #6 Havana Version* en el Centro Wifredo Lam. En la obra había un podio con un micrófono abierto a cualquier persona para expresarse por un minuto. Visualmente, el *performance* imitaba el primer discurso que dio Fidel Castro al llegar a La Habana durante la Revolución.

1 Señala Coco Fusco en *Pasos peligrosos* que “Sería incorrecto asumir que el estatus privilegiado de los artistas estatales es señal de que el medio artístico está por encima de toda sospecha o fricción [con el Estado]” (10).

Después de la exhibición, el gobierno cubano lo denunció en una comunicación escrita, pero como ha notado la artista y crítica Coco Fusco, Bruguera no hubiera podido hacer este *performance* fuera del ambiente internacional de la Bienal, ya que es un evento organizado para un público mayormente internacional, en el cual el Estado quiere presentarse como “abierto” a la libre expresión de ideas (“Letter”). Diez años después, en la XIII Bienal en 2019 –después de la implementación del Decreto 349–, se abrió la calle Línea en La Habana a varios grupos de *performance*, incluyendo El Ciervo Encantado. Según Nelda Castillo, la directora del grupo, el Estado forzó varios cambios a su obra en los días y horas antes del evento (comunicación personal). En ambos ejemplos, el gobierno sentía la necesidad de criticar o controlar lo que hacían o lo que iban a hacer los cuerpos performativos. Aunque ambos *performances* tuvieron lugar en el espacio internacional, y, por ende, en un espacio más abierto, la intervención del Estado fue palpable.

Cerrar o limitar los espacios públicos para la expresión del arte del *performance*, aun durante períodos de menor represión –como durante la Bienal–, genera tensión entre el Estado y los artistas, y reduce en general esta forma de arte en la isla. Además, el Decreto 349 se enfoca en reducir más la libertad de los artistas al prohibir el arte de creadores no oficialmente sancionados y por requerir que los artistas registren sus obras. En el caso del *performance*, el decreto significa que los artistas tienen que recibir la aprobación gubernamental antes de la exhibición, lo cual resulta en la censura de las obras que critican al Estado. Este control desestabiliza el estatus oficial del artista si no obtiene esta aprobación.

A pesar de esas restricciones, antes del decreto, dos cambios importantes en Cuba habían empezado a modificar esa trayectoria de limitar el arte por parte del gobierno: la legalidad de los teléfonos móviles en 2008 y la llegada de un sistema de internet nacional (pero lento) en 2013 y su expansión en 2018. Aunque los móviles y el acceso a internet continúan siendo caros, estas aperturas en la tecnología generan más diálogo con artistas y activistas fuera de la isla, han facilitado el apoyo financiero del extranjero, y han permitido un ambiente de vigilancia internacional inmediato que podría presionar al Estado cubano en momentos de represión. Las obras de Martiel y Otero tuvieron lugar después de estas aperturas que inició Raúl Castro después de que Fidel dejó de ser el líder del país; entonces, comparten un contexto de más conectividad con el mundo fuera de la isla. Pero, más que eso, las obras discutidas aquí comparten una visión del artista afrocubano que resiste el racismo y la opresión a través de y a pesar de la violencia y el silencio sufridos por estas comunidades y artistas.

Aunque la revolución cubana quería crear un ambiente de igualdad para todas las razas y géneros, el legado de la marginalización de la población afrocubana

que empezó en el período colonial con la esclavitud continúa en el período contemporáneo a niveles sistémico, simbólico e individual. A pesar de los cambios enormes como la desegregación en las instituciones y en los espacios de trabajo que ocurrieron en 1962, según la historiadora Lillian Guerra, el Estado cubano mantenía que el racismo no formaba parte de la ideología revolucionaria (265). Esta declaración, en combinación con la posición rígida y extrema del gobierno en contra de los que –desde su perspectiva– no parecían formar parte de la revolución, tuvo el efecto de silenciar todos los diálogos sobre el racismo, especialmente el racismo institucional. También Guerra indica que, en los primeros años de la revolución, el Estado eliminó las sociedades de ayuda mutua y relegó a las religiones afrocubanas a meros ejemplos de lo folclórico que sólo tenía un valor como entretenimiento (265).

Como señala la antropóloga Danielle Clealand, además del silencio sobre el discurso en torno al racismo, la ética antirracista del Estado transportó este fenómeno al pasado, ignorando su presencia actual; la ideología de que el racismo es una actitud que no forma parte de la estructura de la nación y de sus instituciones ha permitido que la gente cubana pueda reconocer el racismo mientras que también lo ubican en lo personal, y así, lo trivial (7). De hecho, en las entrevistas que condujo Clealand en 2008, se encontró que “the majority of those interviewed for this project viewed racism as a measure of individual prejudice and not something that could be connected to systemic patterns and policies. Racism, then, can only diminish with the progression of time and consequently, is accepted as the status quo” (8). Dada la historia del racismo durante una revolución que proponía la igualdad para todos, pero que no condujo a los cambios necesarios, ni en la ética ni en las instituciones estatales, ¿qué pueden esperar los artistas negros contemporáneos dentro de este ambiente estatal que promete oportunidades para todos mientras que no reconoce el racismo que sigue permeando a las estructuras estatales y que desplaza la culpabilidad de su práctica en el individuo?

Para el crítico José Esteban Muñoz, el hecho de ser “*brown*” (marrón/café) señala una comunidad que se basa en la devaluación de las contribuciones de los que son *brown* fuera de ella misma. También, *brownness* para Muñoz consta de una comunidad que está conectada pero no es continua, ya que “*brownness* is a being with, being alongside” (1).² Esta descripción de *brownness* presenta un aspecto performativo en cuanto a la presencia de la *comunidad marrón*, con todos sus integrantes juntos, como espectadores y artistas. Otro aspecto de *brownness*

2 Muñoz utiliza el término *brown* (marrón/café) en vez de negro para incluir a más gente latina, pero el legado del colonialismo y de la esclavitud es pertinente para ambos grupos, además del hecho de que hay muchas intersecciones entre los dos.

que destaca Muñoz es el sentido de ilegitimidad en cuanto a las maneras de vivir. Dice Muñoz que “Brown indexes a certain vulnerability to the violence of property, finance, and to capital’s overarching mechanisms of domination” (3). Esta vulnerabilidad se hace evidente frente a la falta de representación en los sistemas institucionales (y financieros) que dictan el poder en los estados capitalistas. Aunque Cuba es socialista, el bloqueo estadounidense y la intransigencia de la economía cubana han llevado a que, desde el colapso de la ayuda soviética en los 90, los cubanos utilicen estrategias capitalistas cada vez más para sobrevivir, dado que el estado cubano ha fracasado en proporcionar la comida y los productos que la ciudadanía cubana necesita. Cuando Muñoz señala que “Brownness is a kind of uncanny persistence in the face of distressed conditions of possibility”, parece que describe a todos los cubanos que no pueden satisfacer las necesidades diarias, lo que afecta más brutalmente a los que son más marrones y más cafés (4).³ Esta vulnerabilidad financiera que fluye de los sistemas e instituciones del gobierno cubano también es una oportunidad para que la *brownness* se muestre para luego conseguir una mayor cohesión. Es esta persistencia que describe Muñoz la que, en parte, forma la comunidad marrón/café.

Asimismo, Muñoz articula una línea de conexión entre *brownness* y el *performance* a través de la teoría de Fusco, quien indica que los orígenes de esta última no vienen de las tradiciones artísticas de occidente, sino de los poderes coloniales que deseaban ver la exhibición de los esclavos (citado en Muñoz 50). Esa exhibición forzada es el germen del *performance*; se basa en la falta de poder de la persona, generando así una posición de vulnerabilidad para el expositor. En su análisis de las obras de Nao Bustamante –una artista de *performance* chicana–, Muñoz demuestra que su propuesta artística –que depende del exhibicionismo– es excesiva para el espectador normativo, ya que lo excesivo expone lo privado o lo interior, y llama la atención a los afectos y los códigos de conducta que organizan las emociones que expresamos en público (50). Para Muñoz, la obra de Bustamante “engages and reimagines what has been a history of violence, degradation, and compulsory performance” (50). Para artistas “de color”, así como para una mujer, comprometerse con esta historia del *performance* que empieza con un carácter obligatorio y termina en su iteración contemporánea con el exhibicionismo, la vulnerabilidad es una vía que utiliza la emoción para reimaginar el futuro del *performance*.

3 Un artículo de opinión de Jean-François Fogel del *New York Times* cita un reportaje de GIGA sobre la desigualdad en Cuba y menciona la brecha financiera en Cuba: 50 % de los cubanos blancos tiene una cuenta bancaria comparado con 11 % de los negros y los mulatos; los cubanos blancos reciben 78 % de las remesas y son dueños de 98 % de los negocios privados. Con el internet, 70 % de los negros y mulatos no tienen acceso, comparado con 25 % de los blancos que no lo tienen.

Martiel y Otero acceden a esta vulnerabilidad a través de lo excesivo presente en sus cuerpos en combinación con el dolor que se autoinfligen sobre sí mismos. Aunque el *performance* de lo excesivo del cuerpo negro (o *brown*) puede tener un aspecto colonial debido a la historia de la asociación de estos cuerpos con el entretenimiento en las décadas anteriores, desde la revolución y hasta la esclavitud, estos artistas exponen sus cuerpos con el dolor para cuestionar quién puede ver al cuerpo negro. Los cuerpos de Martiel y Otero luchan contra su invisibilidad como artistas y activistas al exigir una relación con el espectador que se basa en un dolor universal. El espectador que desea generar un significado crea un espacio para el cuerpo negro que persiste, como indica la crítica Nicole Fleetwood en *Troubling Vision*, después de que el cuerpo que hace el *performance* desaparece, lo cual marca el *performance* como tal, según Taylor, Phelan y Schechner (19). En las suturas en la piel de Martiel o en los *performances* repetidos de Otero que resultan en múltiples detenciones o en sus huelgas de hambre; los dos presentan obras que dejan sus cuerpos con heridas y cicatrices que sobreviven el *performance* en sí, pero que siguen desapareciendo a pesar de la repetición de acciones parecidas.

De esta manera, los dos tienen algo en común con los artistas que representan la vulnerabilidad, como Bustamante, mientras que sus obras dejan la evidencia de estas costuras o la debilitación del cuerpo después de tantas repeticiones. Esta evidencia –que en estos casos es física– hace visible no sólo la vulnerabilidad en su *performance* actual, sino también los resultados de sus vulnerabilidades del pasado, con lo que se formulan lazos entre el *performance* y la historia que tiene su eje en el cuerpo afrocubano. Estos relatos son ambos personales y colectivos, y trazan los límites de historias y cuerpos en la degradación física del artista. Según Fleetwood, mientras lo excesivo corpóreo mina lo espectacular, la “costura visible” deja visible su reparación y la evidencia de la herida. Para ella, “It is a technique and a discursive intervention to address narrative erasure and to insert a troubling presence in dominant racializing structures” (9). La visibilidad de las costuras de Martiel y del cuerpo demacrado o detenido de Otero señala una voz que resiste los sistemas de opresión pasados y contemporáneos que oprimen a los afrocubanos, a los artistas y a los otros (cubanos) que no gozan de la libertad de expresión. Sus “costuras visibles” marcan una transición entre una omisión histórica y la invisibilidad subsecuente a la evidencia inevitable de la historia afrocubana y los efectos actuales del silencio de su voz política y artística.

Cosiendo un futuro

Con su participación en la Cátedra de Arte de Conducta –una mezcla de salón y academia creada por la artista y activista Tania Bruguera– la obra de Carlos Martiel (n. 1989) es informada por su visión de crear espacios públicos para el *performance* que inspiran diálogos que resisten a lo unívoco del Estado. Para Bruguera y sus estudiantes, la meta es fomentar creaciones artísticas que generen reacciones difíciles para sus espectadores. Para ellos, la intención es que, a través de la memoria colectiva que resulta de experimentar con eventos artísticos que desafíen la perspectiva del espectador, la sociedad pueda formular discusiones profundas sobre temas políticos y que lleguen a generar cambios que perduren. Además de la influencia de Bruguera en la obra de Martiel, también es imprescindible considerar el impacto del *performance* de Ana Mendieta, cuyas obras tratan las relaciones entre la tierra y el cuerpo. Otros artistas influyentes incluyen a Chris Burden y Tony Flanagan y sus *performances* que incorporan acciones de dolor autoinfligido y la dificultad para el espectador de ser testigo de este dolor. Mientras que hay un legado artístico entre ellos y la obra de Martiel, su *performance* cruza las fronteras entre las generaciones y el género artísticos. Su arte enfatiza la importancia del lugar –tan importante en la obra de Mendieta– con la crítica ética subrayada por Bruguera y el reconocimiento del *performance* de los años 70 y su enfoque intensivo en el cuerpo y su vulnerabilidad. Así, la obra de Martiel ha usado frecuentemente el castigo corpóreo para cuestionar nuestra relación con el espacio, el tiempo y el dolor.

En su obra *Sujeto* de la XI Bienal de La Habana de 2012 para la exhibición *Detrás del Muro*, curada por Juan Delgado Calzadilla, Martiel primero perfora su cuerpo desnudo con anzuelos y sedal a lo largo de la pierna y el brazo del lado derecho de su cuerpo. Luego, el artista sube el muro del malecón, se baja al océano y se acuesta sobre el arrecife en posición fetal mientras un asistente fija el filamento conectado a su cuerpo al muro del malecón. Mientras tanto, sube la marea hasta medio cubrir su cuerpo. Cuando las olas agitan su cuerpo, los anzuelos lo sujetan en su lugar por su piel perforada. Detrás del muro, los espectadores lo miran desde arriba, protegidos por el malecón de la marea que, a lo largo del *performance*, amenaza su seguridad; mientras tanto, las heridas en el cuerpo del artista se abren debido a la inquietud del mar.

El uso del dolor persuade al espectador por su capacidad de evocar el sentido del mismo dolor en su cuerpo. La locación de esta exhibición del dolor en el lado del mar del malecón genera preguntas: ¿Es una figura capturada? ¿O una que intentó escaparse? ¿Es un cuerpo muerto? ¿O recientemente nacido? En la

documentación en la página *web* del *performance*, el color de su cuerpo se mezcla con el color del arrecife creando una continuación entre el cuerpo del artista y la tierra. En las fotos del *performance* en su página *web*, el público y el malecón están ausentes, aunque la posición de la cámara es igual a la del público, imitando la mirada desde arriba hacia el arrecife que uno tiene mientras camina por el malecón. Esta distancia entre los espectadores y el cuerpo dolorido de Martiel resulta un espacio que no se puede cruzar. Para ellos, el muro mantiene la distancia para resistir la ayuda del espectador, aun cuando el espectador se asocia con el dolor que sufre Martiel.

Figura 1. Sujeto Carlos Martiel



La imposibilidad para el público de acercarse a Martiel implica un lenguaje relacional nuevo entre el espectador y el artista dolorido. Su dolor infiltra el espacio público del malecón y se mezcla con lo que imaginan los espectadores en cuanto a lo que sienten frente al dolor del otro, o lo que quieren hacer para ayudar al cuerpo que sufre, pero que queda inaccesible y abajo del nivel del espectador. La imagen de un hombre suturado en el arrecife representa el dolor físico, pero también todas las llegadas y las salidas que han tomado lugar en el malecón, incluyendo los balseros, más recientemente, y la llegada de los barcos llenos de esclavos, en siglos anteriores. El *performance* de Martiel tienta al espectador a entrar y posiblemente cruzar este espacio lleno de un dolor actual que también hace eco de los dolores históricos de la nación, especialmente para los cubanos negros. En la zona liminal del malecón, la distancia entre el público y el cuerpo dolorido de Martiel se aumenta frente a la frustración que emerge, lo cual tal vez permite una contemplación de un cuerpo sin voz, atrapado, ni saliendo ni llegando, sino vacilando en el límite de la isla.

Estos límites –de la isla y del cuerpo humano en el caso de la obra *Sujeto*– y su relación con los contextos históricos forman las tensiones centrales de su obra. Como señala el mismo Martiel, la ansiedad humana sobre el cuerpo es tan perpetua como el deseo (DíazCasas). Así, la materialidad de su cuerpo enlaza lo histórico con lo personal, con el dolor como una fuerza céntrica entre el espectador y el artista. En su obra *Hijo pródigo* (2010) que estrenó en House Witch en Liverpool, Inglaterra, Martiel otra vez confronta el dolor del cuerpo negro junto con la historia personal imbricada con la nacional. En este *performance* dentro de una galería, él se arrodilla mientras cose cinco medallas con las que el gobierno cubano galardonó a su padre por sus méritos patrióticos durante su vida (*Prodigal Son*). Vestido sólo de pantalones verdes que evocan un uniforme militar, la posición de su cuerpo es emblemática de un suplicante. Entonces la posición del cuerpo de Martiel hace referencia a lo religioso; también sugiere una orientación de sumisión frente al poder del Estado cubano, que desde la revolución ha reemplazado la práctica religiosa con la imposición de un ferviente apoyo de los líderes cubanos. Esta confluencia en el cuerpo negro en *Hijo pródigo* subraya la falta de éxito de los afrocubanos a lo largo del período revolucionario.

Con las perforaciones en su piel, hechas con precisión y con movimientos que Rafael DíazCasas describe como rituales, el artista se hiere para mostrar hasta dónde llega la autoimposición del dolor en nombre de la nación. Como indica Jill Lane sobre la obra, “Las perforaciones de Martiel, en parte, imitan el sufrimiento del mártir, convirtiéndose en un acto auto-flagelante de reverencia (el hijo pródigo, después de todo, vuelve penitente). Pero el gesto también resiste la inscripción en tales regímenes de sacrificio y redención” (“Estigmas políticos” párr. 9). Sí, Martiel es el hijo pródigo –para su padre y para los padres de la nación, como Fidel y el Che–, pero el dolor autoinfligido representa a los que han quedado fuera de la aprobación del Estado, especialmente los cubanos negros que no se han beneficiado de las promesas de la igualdad del proyecto utópico socialista. Su *performance* deja heridas en el pecho de Martiel y, como indica Fusco, “transformó un honor político en una aflicción, comparando el poder del Estado sobre sus súbditos revolucionarios con el marcado al fuego de los cuerpos de los esclavos como sello de propiedad” (*Pasos peligrosos* 119). Como el “brownness” de Muñoz que no es solamente la experiencia compartida del daño sistémico, sino también el potencial para la resistencia y la persistencia compartidas; aun cuando esa posibilidad esté en peligro, las obras de Martiel implican un futuro donde el dolor genera la posibilidad para otras historias (4).

Las heridas producidas en *Hijo pródigo* y *Sujeto* quedarán mucho después del *performance* inicial. El acto de coser la piel produce suturas que resultan en

costuras y hace evidente el dolor histórico de la nación y del individuo en el cuerpo negro de Martiel, formando espacios imaginarios para cambios futuros, tal vez para el activismo de artistas como Otero, entre otros. Siguiendo a Fleetwood y su concepto de costuras visibles, el *performance* de Martiel sí se compone de elementos espectaculares que le piden al espectador que se conecte con su cuerpo a través del dolor, lo que es la experiencia común. Pero después del dolor, el espectador puede, meses o años después, imaginar el cuerpo de Martiel cubierto por las cicatrices de sus performances. Estas cicatrices documentan un tipo de proceso personal que se mezcla con las experiencias de sus públicos mientras se entrelazan con las historias personales e históricas de la comunidad negra en Cuba. Esta durabilidad corpórea de las costuras es la esperanza de la obra de Martiel, porque esas marcas se resisten al olvido mientras están escritas en su cuerpo y en la memoria de su público.

Una bandera y el hambre

Luis Manuel Otero Alcántara (n. 1987) no es reconocido como artista oficial por el Estado. A diferencia de Martiel, quien estudió en la academia de San Alejandro antes de ingresar en el Instituto Superior del Arte por dos años, Otero no ha seguido las normas estatales académicas. Negro y pobre, y sin esta aprobación del Estado, prácticamente todo lo que hace artísticamente es ilegal y, además de esto, Otero lucha por crear arte que es sumamente visible y político. Esta confluencia de visibilidad –que afecta más a los artistas de *performance* y de teatro que a los que practican las artes plásticas– y de legalidad significa que la obra de Otero sigue incomodando al Estado, lo cual ha resultado en docenas de detenciones del artista. Actualmente está encarcelado, otra vez; en esta ocasión, por participar en las protestas del 11 de julio que resultaron en cientos de detenciones de ciudadanos, las cuales reclamaban por la escasez de comida en el país, pero también la falta de la libertad de expresión para los cubanos, en general, y para los artistas, en particular, después del Decreto 349.

El decreto, inaugurado en 2018, requiere de los artistas el permiso oficial del Estado para exhibiciones y performances públicos y privados. Esta ley arriesga la existencia del arte de *performance* político en Cuba, y asegura que los artistas no oficiales o, como señala Coco Fusco, los que no siguen la buena conducta política, no pueden practicar su arte en la isla (*Pasos peligrosos* 69). Históricamente, los artistas cubanos han visto otros momentos de represión o limitación artística, como durante los años 60 y los acampamentos de las Unidades Militares

de Ayuda a la Producción (UMAP) cuando el gobierno encarceló a varios artistas homosexuales por su “vagancia”; o durante los años 70 y el largo período de censura artística llamado el “quinquenio gris” (pero que duró al menos diez años); o durante los 90 y la escasez extrema del Período Especial, cuando toda producción artística se redujo. El Decreto 349 es parecido a estos otros momentos en la historia de la revolución cuando los artistas sufrieron la censura, la encarcelación y/o el exilio, aunque ahora el internet facilita enormemente la comunicación y la movilización de los que se oponen al Estado. Después de la instauración del decreto, un grupo de artistas, incluyendo a Otero, creó el Movimiento San Isidro (MSI) en 2018 para resistirse a él. Desde esa fecha, el grupo ha realizado performances, protestas, lecturas de poesía y conciertos mientras sus miembros han sufrido cientos de detenciones. Por ejemplo, el rapero Denis Solís del MSI publicó un video que registra la violencia por parte de un policía que entró su casa sin permiso, y luego su humillación, ya que después de que Solís lo insultara, fue encarcelado por desacato por ocho meses. Después, los miembros del MSI fueron detenidos repetidamente. Los lapsos entre las detenciones eran tan breves para Otero y otros que él tomó la decisión de protestar/dormir en frente de la estación de policía.

Esta mezcla entre la acción artística y el activismo –o el “artivismo”– ha llegado a ser clave para Otero y su arte. En el contexto cubano, Tania Bruguera instiga al Estado con frecuencia con sus *performances* y con la creación del Instituto de Artivismo Hannah Arendt (INSTAR) que emergió después de su intento de recrear su performance *Tatlin's Whisper #6 (Havana Version)* en 2014 en la Plaza de la Revolución. Fue detenida antes de poder realizar el *performance* y durante su arresto domiciliario leyó *Los orígenes del totalitarismo*, de Hannah Arendt, en una lectura pública que duró cien horas. Aunque Bruguera comparte una estética conceptual con su antiguo estudiante Martiel, Otero y Bruguera son dos de los artistas cubanos que más han podido agitar al Estado cubano con su *performance* y su activismo.

Para ambos artistas, el cuerpo es el eje de su activismo. Aquí, me enfoco en los performances de Otero después de la creación del MSI, en particular *Le drapeau: La bandera es de todos* (2019) y sus huelgas de hambre como *performance*. En *Le drapeau*, un *performance* que duró 30 días, Otero se envolvió en la bandera nacional para resistir la ley de los símbolos que prohibía que la llevara. Su movilidad por las calles habaneras con la bandera envuelta en su cuerpo produjo reacciones severas del Estado resultando en múltiples detenciones. Cubriéndose en uno de los símbolos cubanos más reconocibles, Otero parece honrar su nacionalidad con una muestra pública de su patriotismo. Pero, dada la ley contra la

exhibición supuestamente irrespetuosa de estos símbolos, el Estado anula al artista negro, convirtiendo su *performance* en una ofensa contra la nación.

Figura 2. *Le Drapeau* Luis Manuel Otero Alcántara



Esta yuxtaposición del artista negro que quiere desafiar al control del Estado sobre sus símbolos nacionales es interesante, dada la manera en que otras representaciones de la cultura afrocubana en Cuba han llegado a ser la esencia de la cubanidad, especialmente con la representación de la música y sus raíces africanas y afrocubanas; y también el uso común de la figura de la mulata como representante de una nación con una historia de una mezcla –bella y pacífica– de razas. Pero, mientras que la música cubana y sus raíces han llegado a ser una de las formas artísticas más exportadas de la isla, junto con la figura sincrética y birracial de la mulata que ha creado una imagen idealizada de una Cuba unificada, el cuerpo masculino afrocubano sigue ocupando una posición de amenaza a la conceptualización de una Cuba ideal.

Cuando Otero desafía abiertamente las leyes que supuestamente mantienen la pureza de la nación cubana, el artista expone la hipocresía del Estado que utiliza la figura de la mulata para mostrar una ciudadanía armónica y mestiza, pero que penaliza al cuerpo negro cubano por mostrar el otro lado de la indagación en la nación y el patriotismo. En este caso, la presencia en vivo del cuerpo de Otero se manifiesta como amenaza directa al Estado y pone en duda el poder legal y la fuerza policial. Las detenciones de Otero y otros artistas sirven para restablecer este control, mientras que el Estado no reconoce sus propias contradicciones en cuanto al uso del cuerpo de la mulata y la limitación persistente del cuerpo negro masculino, en el ámbito cultural en general, y especialmente

en el *performance* con un aspecto político, sin mencionar el arte de *performance* activista, como lo es el de Otero.

Igualando a la persistencia del Estado con el mes de performances de *Le drapeau* y las detenciones repetidas que ha sufrido por practicar su arte, Otero también ha hecho varias huelgas de hambre que forman parte de su obra performática. En su casa o en la cárcel, Otero ha dejado de comer, y en su huelga más reciente se ha privado de tomar líquidos por períodos de entre ocho a treinta días. En esta última protesta, que terminó el 2 de mayo de 2021, Otero estaba en su casa (la sede del MSI) y rechazó la atención médica durante ocho días. La huelga era para resistir el cerco policial alrededor de su casa, para que la policía le devolviera objetos y obras que había usado en sus *performances* y para pedir la libertad de otros artistas, escritores y activistas encarcelados. En el octavo día, el Estado intervino y lo sacó de su casa para recibir atención médica forzada en el Hospital Calixto García. Durante su estadía en el hospital, el Estado lanzó algunos videos breves para responder a las protestas del MSI sobre la condición de Otero después del secuestro. En un video publicado en la página de Facebook del médico que lo atendió, Ifrán Martínez Gálvez, Otero parece alegre pero tranquilizado en la habitación del hospital. Otro video muestra a Otero comiendo de un plato enorme con varias comidas. Después salió otro video publicado en Facebook en la página de un personaje creado por el Estado: “Kamilita Cuba”, que supuestamente formaba parte del MSI pero luego se desilusionó con la actitud alegre y relajada de Otero visto afuera del hospital en el sol, conversando con una enfermera. En el *post*, Kamilita escribe: “Miren a Luis Manuel, me lo mandó una amiga enfermera del Calixto, ya yo no sé qué pensar, mírenlo zorreando con la enfermera, yo no creo ya en él, pensé que sería nuestra salvación, pero me equivoqué” (“Intentan desacreditar”). Mientras que estas manipulaciones de los medios de comunicación son típicas del control del Estado cubano, el hecho de mostrar la condición de Otero –un artista de *performance* no oficial, negro y pobre– muestra cómo el poder del MSI aumenta el uso de las redes sociales en general.⁴

Según el crítico Patrick Anderson en *So Much Wasted*, su estudio sobre la intersección entre el *performance*, las huelgas de hambre y la autoinanición, la desaparición es un punto de conexión porque en el *performance* y en estas manifestaciones del hambre sin un fin reconocible, el cuerpo está marcado por su

4 La importancia de las redes sociales como una fuerza organizadora de gran poder emergió también en las protestas del 27 de noviembre de 2020 y del 11 de julio de 2021. En las de noviembre, un grupo de más de 200 artistas, escritores y activistas se reunieron en frente al Ministerio de la Cultura para denunciar el Decreto 349 y para exigir la liberación del rapero Denis Solís; en las protestas de julio de 2021, miles de cubanos alrededor de la isla protestaron por la libertad y para ayudar con el aumento extremo de precios de comestibles durante la recesión actual. Después de estas últimas protestas, el Estado canceló el internet en Cuba por varios días.

capacidad para desvanecerse. Siguiendo a Phelan, quien articula que el *performance* se hace a través de su propia desaparición, Anderson señala que el significado central de la autoinanición también proviene de la borradura del propio sujeto (11). Pero, para Anderson, esto es la paradoja de la autoinanición porque “death is at the center of self-starvation’s capacity to forge a subject whose existence is endangered by the very practice through which she or he produces power” (12). Como afirma Anderson, artistas como Chris Burden (en la década de 1970), el Doctor Tanner (en 1880) o el protagonista del cuento “Un artista del hambre” (1922) de Kafka utilizan el espectáculo para captar la experiencia de la autoinanición y no su apariencia (59). A diferencia de ellos, Otero no parece cultivar el espectáculo en parte porque el Estado lo genera en sus reacciones a sus performances. En su casa y vigilado por el Estado, fuera del espacio institucional y estatal del hospital, la espectacularidad de sus performances está eliminada por su falta de visibilidad. Pero cuando éstos llegan a ser excesivos desde la perspectiva del Estado, la propia respuesta de éste llega a niveles excesivos, formulando así un ambiente performativo alrededor de Otero.

En parte, este ambiente performativo viene de la persistencia de Otero en sus performances y en su activismo porque ya es una figura reconocida no sólo dentro de los círculos activistas, sino por todo el país y en el extranjero. Pero las reacciones del Estado muestran cómo los líderes (principalmente hombres blancos y heterosexuales) intentan manipular la narrativa nacional para enfatizar de nuevo su definición del ciudadano revolucionario ideal y del artista que se comporta bien. El Estado quiere que Otero desaparezca, pero no puede permitir que muera bajo su vigilancia, lo cual conduce a un Estado que, en cierto nivel, ayuda a cultivar el espectáculo por medio de su intervención. La vulnerabilidad del arte de Otero depende de este deseo del Estado por mantener la apariencia de humanidad hacia sus ciudadanos, aun cuando los reprime.

Semejante al artista que representa la vulnerabilidad en el cuento de Kafka, los performances persistentes de Otero resultan en su desaparición temporal en la cárcel, en su casa o en el bloqueo de sus redes sociales, siempre controlado por el Estado. Su *performance Le drapeau* exhibe una forma de nacionalismo excesivo por cubrirse con la bandera cubana, lo cual resulta en detenciones repetidas. El cuerpo negro cubierto en la bandera caminando por las calles de un barrio pobre en La Habana amenaza al Estado con su abundancia y esto causa su desaparición. La huelga de hambre y sed en su casa también es excesiva para el Estado, pero aquí es la desaparición que se acerca, pero que Otero controla lo que éste no puede soportar. En el hospital, Otero es visto por el público a través de un mensaje distorsionado. Regresando a Muñoz, Otero es un artista que representa

la vulnerabilidad por medio de su cuerpo negro y pobre, ya que éste desafía al Estado en cada momento de visibilidad que tiene. Como Nao Bustamante, el *performance* de Otero repara la historia de los negros en Cuba, no porque la llega a trazar, sino porque su práctica reimagina y reconfigura una historia, como dice Muñoz, de violencia, de degradación y de *performance* obligatorio (50). Otero resiste el Estado revolucionario que no ha reconocido sus propias acciones e inacciones contra los cubanos negros mientras que intenta reclamar un discurso sobre los derechos de los artistas cubanos.

Como dice Coco Fusco sobre los artistas cubanos activistas, “el dolor que sufren es una representación somática de la represión estatal, y su tolerancia al sufrimiento es un símbolo del dolor que sufren en una representación somática de la represión estatal, y su tolerancia al sufrimiento es un símbolo de una voluntad que desafía al poder” (128). Ambos, Martiel y Otero, muestran el poder del cuerpo dolorido en el *performance* para conectar con sus públicos. Lo hacen o en los espacios públicos aprobados para el arte (la Bienal, la galería) o en los espacios improvisados, inesperados y no aprobados para el arte y el activismo (la calle, la casa, el hospital, la cárcel). La sangre y el hambre describen experiencias de dolor y de peligro, y marcan al individuo que la experimenta (el hambre) o la pierde (la sangre). Su evidencia en los cuerpos de estos artistas refleja las experiencias cubanas negras mientras articulan una cubanidad multirracial también. El dolor expresado y experimentado por Martiel y Otero unifican el nivel humano. Pero esta universalidad no es idealista, sino basada en el dolor de historias de cubanos negros que están escritas en sus cuerpos.

Obras citadas

- Anderson, Patrick. *So Much Wasted: Hunger, Performance, and the Morbidity of Resistance*. Duke UP, 2010. <https://doi.org/10.1215/9780822393290>
- Castillo, Nelda. Comunicación personal. 9 de junio de 2019.
- Clealand, Danielle. *The Power of Race in Cuba: Racial Ideology and Black Consciousness During the Revolution*. Oxford UP, 2017. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190632298.001.0001>
- DíazCasas, Rafael. “The Performance Art of Carlos Martiel: Blood, Epiphany, Revelation”. *Cuban Art News*. 18 de abril de 2013.
- Fleetwood, Nicole R. *Troubling Vision: Performance, Visuality, and Blackness*. University of Chicago Press, 2011. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226253053.001.0001>
- Fogel, Jean-François. “Ending Systemic Racism is the Revolution Cuba Needs”. *New York Times*. 25 de enero de 2020.
- Fusco, Coco. *Pasos peligrosos: Performance y política en Cuba*. Turner, 2017.
- . “Public Address”. *Letter*. Artforum International, 2009, pp. 38-40.

- Guerra, Lillian. *Visions of Power in Cuba: Revolution, Redemption, and Resistance, 1959-1971*. University of North Carolina Press, 2012. https://doi.org/10.5149/9780807837368_guerra
- “Intentan desacreditar a Otero Alcántara con la filtración de un nuevo video.” *14ymedio*. 25 de mayo de 2021. www.14ymedio.com/cuba/Difunden-Manuel-Otero-Calixto-Garcia_0_3100489931.html
- Lane, Jill. “Estigmas políticos: Arresto y gasto en la obra de Carlos Martiel.” *Emisférica*, vol. 14, núm. 1, 2018. multimedia.hemisphericinstitute.org/carlos-martiel/es/estigmas-politicos-arresto-y-gasto-en-la-obra-de-carlos-martiel/
- Martiel, Carlos. *Carlosmartiel.net*. 2021.
- . “Carlos Martiel: ‘Ser un cuerpo negro es y será una lucha permanente’.” *Hypermedia*, 2021. www.hypermediamagazine.com/entrevistas/carlos-martiel-entrevista/
- . “Prodigal Son.” *Carlos Martiel*. 2021. www.carlosmartiel.net/prodibal-son-2/
- . “Sujeto.” *Carlos Martiel*. 2021. www.carlosmartiel.net/prodibal-son-2/
- Moore, Robin. *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. University of Pittsburgh Press, 1997. <https://doi.org/10.2307/j.ctt5vkh3b>
- Muñoz, José Esteban. *The Sense of Brown: Ethnicity, Affect and Performance*. Editado por Joshua Chambers-Letson y Tavia Nyong’o. Duke UP, 2020. <https://doi.org/10.1215/9781478012566>
- Otero Alcántara, Luis Manuel. *Le drapeau: La bandera es de todos*. La Habana, 2019.
- Phelan, Peggy. *Mourning Sex: Performing Public Memories*. Routledge, 1997. <https://doi.org/10.4324/9781315004969>
- . *Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge, 1993. <https://doi.org/10.4324/9780203359433>
- Polgovsky Ezcurra, Mara. *Touched Bodies: The Performative Turn in Latin American Art*. Rutgers, 2019. <https://doi.org/10.36019/9781978802063>
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford University Press, 1985.
- Schechner, Richard. *Performance Theory*. Segunda edición. Routledge, 2003.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke UP, 2003. <https://doi.org/10.1215/9780822385318>