



Universidad Nacional Autónoma de México  
Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos  
Maestría en Estudios Latinoamericanos

Rebelión y revolución  
Comentarios del arte independiente cubano y venezolano

Tesis que para optar por el grado de  
Maestra en Estudios Latinoamericanos  
presenta

Amarilis Pérez Vera  
Tutor: Dr. Gerardo de la Fuente Lora  
Facultad de Filosofía y Letras

México, DF. enero 2015



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*No están todos los que son, pero son todos los que están.*

*Ni esperanzados ni desesperados.*

HEINER MÜLLER

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	5
CAPÍTULO 1. LA REVOLUCIÓN CULTURAL: CUBA Y VENEZUELA.....	21
CAPÍTULO 2. OTRAS FORMAS DE REPRESENTACIÓN .....	53
2.1. LA RELACIÓN ENTRE ARTE Y POLÍTICA.....	53
2.2. REPETICIÓN .....	59
2.3. IDENTIDAD .....	66
2.4. LA PERFORMANCE .....	78
2.5. ÍCONOS, MITOS Y SÍMBOLOS.....	86
2.6. LA FIESTA.....	112
CONCLUSIONES .....	116
BIBLIOHEMEROGRAFÍA .....	125
ANEXOS .....	<b>¡Error! Marcador no definido.</b>

## INTRODUCCIÓN

Mi abuelo se encargaba de recordar a todos en casa que nosotros, y muchos cubanos como nosotros, la mayoría de los cubanos, nos habíamos beneficiados con la Revolución. Si teníamos una casa, educación, profesión y salud era gracias a la Revolución. Por estas garantías valía la pena luchar: contra los esbirros en el Escambray, en Girón, en la Planta Eléctrica, en los Comités de Defensa Revolucionaria, en la escuela, en el trabajo, en todos los frentes; y esta lucha nunca era suficiente. Mi abuelo decía y se lamentaba de no haber estado a la altura de la Revolución.

Pero en la universidad y después de la universidad conocí que en Villa Clara no eran tan iguales los cubanos a los habaneros, ellos no comían lo mismo que nosotros, ni veían lo mismo, ni la misma gente o ¿sí?; que los abuelos de mi amiga habían estado presos por creer en Dios; que muchos intelectuales y homosexuales y vagos habían sido perseguidos y excluidos de sus centros laborales, estudiantiles y otros ámbitos de la sociedad y reclutados a otros centros, a otras laborales y frentes para la defensa y construcción de la Revolución; que algunos jóvenes eran detenidos dizque por ser connotados contrarrevolucionarios al servicio del imperialismo yanqui; que la mayoría de mis amigos y de los amigos de mis amigos vivimos fuera de Cuba.

La manera en que estas personas expresan su incomodidad me cautivó; sobre todo porque estas personas, a pesar de “no estar con la Revolución”, hablan de la Revolución, de sus símbolos, sus íconos y sus mitos. Yo no alcanzaba a entender cómo se podía plantear la idea de que ellos, estas personas, estaban “fuera de la Revolución”; y hay que decir, que en muchos planos esta idea es cuestionada hoy en Cuba por la sociedad civil y también por los órganos del poder, pero que también es una idea totalmente vigente para algunas personas excepcionales, y esto es inconcebible para mí y de esto trata esta tesis que también habla de la Revolución bolivariana por los estrechos vínculos que existen, principalmente de orden geopolítico y diplomático, pero también en torno a la idea y la más grande utopía sostenida en círculos de la izquierda en el continente: la Revolución en América Latina.

Entonces, el proyecto de tesis intitulado “Rebelión y revolución. Comentarios del arte independiente cubano y venezolano”, parte del tema: Potencia política en los actos

performativos del arte cubano y venezolano a la entrada del siglo XXI, que estará contenido en la celebración del medio siglo de Revolución cubana y en la llamada Revolución bolivariana, ambos enmarcados en la expectativa del tránsito de un siglo a otro: Hugo Rafael Chávez Frías es electo presidente de Venezuela; comienza a circular el euro; colisionan dos aviones de vuelos comerciales las Torres Gemelas en NYC; Estados Unidos invade Irak; el Partido Revolucionario Institucional pierde las elecciones por primera vez en 71 años en México, entre otros acontecimientos fundamentales.

La cuestión catalizadora en la investigación es: ¿qué factores propician y favorecen la potencia política de dichas expresiones artísticas en el contexto señalado, si tomamos en cuenta el perfil de la política cultural en la Cuba y Venezuela revolucionarias? Con este fin el foco estará sobre el comentario que algunos exponentes del arte independiente cubano y venezolano actual hacen de la simbología, la iconografía y la mitología de la nación, por cuanto ha sido “representada” por ambas revoluciones, la cubana y la bolivariana: la bandera, el himno nacional, José Martí y Bolívar, lo cubano, la propia noción de revolución, entre otros. Entiendo por arte independiente aquel que sus creadores reconocen como tal porque la producción no recibe fondos ni apoyo del gobierno. Por tanto, el trabajo desarrollará el análisis contemplando simultáneamente aquello que caracteriza la política cultural de las revoluciones cubana y bolivariana y el modo en que son comentados estas expectativas o lineamientos para la construcción de una sociedad y hombre nuevos.

El objeto es partir del cuestionamiento ¿estetización de la política o la politización del arte en Cuba y Venezuela? y el campo de acción es el comentario de los símbolos, íconos y mitos del discurso revolucionario planteado a través de las políticas culturales de Cuba y Venezuela revolucionarias. En tanto, el problema fundamental es: ¿Los factores formales del discurso propician y favorecen la potencia política de los actos performativos del arte independiente cubano y venezolano a principios del siglo XXI? Y otra serie de cuestiones surgen, favorecen y orientan la indagación: ¿Qué aspectos de las políticas culturales cubana y bolivariana son clave en la interpelación que de ellos pueden hacer el arte cubano y venezolano actual? ¿Qué apuntan las interpelaciones que el arte cubano y venezolano hace de estos aspectos? ¿Qué importancia tienen los espacios públicos y la selección de contextos concretos, bien determinados y definidos porque potencian la agencia política de

estos actores culturales? ¿Se trata de negar la prerrogativa a las piezas más prestigiosas o textos fundacionales de nuestra herencia cultural, de nuestra nación, de nuestra ideología – socialista–? ¿Hasta qué punto para el arte o la política estas piezas prestigiosas, textos fundacionales, personajes clave, son íconos o símbolos triviales de la mitología popular intercambiables y sin profundidad histórica, materiales desechables o estímulos de superficie?

Probablemente así sea y podamos decir que el planteamiento de este tema guarda una estrecha relación con el del arte postmodernista estadounidense y europeo de los años setenta y ochenta. En este sentido y en especial, valdría la pena revisar la obra del estadounidense Dan O'Neill por el empleo que hace de un medio popular (el comic) para criticar valores promovidos a través de los archiconocidos personajes animados Mickey Mouse y Pluto que estaban en el centro de la cultura popular estadounidense en los años sesenta y setenta.

En fin, para tales cuestionamientos propongo la siguiente respuesta: La potencia política de los actos performativos del arte independiente cubano y venezolano a la entrada del siglo XXI radica en la interpelación formal y estructural del ideario revolucionario cubano y bolivariano mediante el comentario que el arte hace de los símbolos, íconos y mitos de las revoluciones cubana y bolivariana durante un espacio-tiempo concreto y definido.

Con este fin me propongo plantear en qué consiste la potencia política de los actos performativos del arte independiente cubano y venezolano a medio siglo de Revolución cubana y del contexto de la Revolución bolivariana; así como definir qué entiendo por potencia política. Para ello me apoyo en tres autores fundamentalmente: Agamben por su estudio sobre lo que llama potencia política; Jacques Rancière por sus ideas respecto a la relación entre política, arte y estética; y finalmente Erika Fisher Lichte por su análisis sobre la relación entre estética y ética; también por ofrecer, mediante su teoría de la performatividad, un vasto aparato metodológico que me permitió, primero, tener conciencia, en cada análisis de cada *obra*, aspectos clave de la producción artística como ritmo, evanescencia, materialidad y, sobre todo, la noción de acontecimiento en lugar del concepto de obra de arte.

Por tanto, en una primera parte, el trabajo se centrará en crear un marco histórico-teórico apropiado para el desarrollo satisfactorio de la hipótesis que incluye la descripción del contexto político cultural en que se producen dichas manifestaciones del arte independiente cubano y venezolano actual; mientras que para una segunda parte tendremos el análisis de la muestra.

Sin tener que remontarnos a los griegos o romanos, a los egipcios o amerindios, ni a los asiáticos, bastaría con revisar la arquitectura, las artes plásticas y el teatro, por ejemplo, y tendremos numerosos ejemplos de esta relación. O más recientemente, si echáramos un vistazo al nazi fascismo alemán e italiano. También observamos un gran desenvolvimiento del arte o las políticas culturales durante disímiles periodos revolucionarios como los de las Revoluciones industriales, francesa (1789), mexicana (1910), rusa (1917), cubana (1959), mayo del 68 francés y finalmente la bolivariana (1999-actualidad), por solo mencionar algunas.

Hay numerosos estudios sobre el tema y debate teórico tanto desde las ciencias sociales como desde la historia del arte: *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte* de Karl Marx, todo el material sobre muralismo mexicano, parte de la obra de Vladimir Ilich Lenin y Joseph Stalin, Ernesto Guevara y Fidel Castro hasta Hugo Chávez Frías; con sus respectivas repercusiones posteriores como *Entre la pluma y el fusil* de Claudia Gilman, *Obra de arte total Stalin* de Boris Groys (2008): “Para ellos [la vanguardia] lo principal era la unidad del proyecto político-estético, y no la cuestión de si sería alcanzada por la vía de la politización de la estética o de la estetización de la política” (p. 54).

Lo que quiero plantear aquí –salvando las distancias– es que ante el propósito de construcción de una sociedad y hombres nuevos, tanto la revolución soviética, la china como la cubana y la bolivariana, por ejemplo, expresaron la necesidad de una revolución cultural. Sin duda, hay grandes diferencias en el modo en que cada uno de estos proyectos mencionados encontró sus fuentes, proyectó, encaró y fue dando solución a las situaciones que se fueron suscitando; pero también es cierto que los debates sobre lo que debía ser esta revolución cultural se discutieron y enfrentaron o se discuten y enfrentan en cada una de estas sociedades o cualquier otra que esté en un periodo de reformulación de sí misma, de

sus relaciones, de su autopercepción, de su proyección. Así mismo, no quiero expresar que estas sociedades proyectan desde su dirigencia lo que se planifica y que luego el pueblo organizado simplemente ejecuta. Precisamente, lo que vamos a ver a lo largo de este documento es una relación más compleja y no necesariamente de subordinación entre arte y política, entre estética y poder, principalmente tomando como punto de partida las políticas culturales de Cuba y Venezuela en revolución por ofrecernos la arquitectura de qué es aquello que se pretende y a lo que se recurre ante el inmensurable proyecto de la construcción de una sociedad y hombre nuevos, la revolución cultural.

En Cuba, también los principales líderes de la Revolución –Fidel Castro y el Che– comentaron con abundancia el asunto, que de ningún manera quedó clausurado con el deceso del Che, sino que durante cinco décadas ha sido uno de los tres aspectos fundamentales en los debates sobre la construcción del socialismo en Cuba: el aspecto económico, las garantías sociales (educación, salud y seguridad) y el de la formación político e ideológica como un componente central de la revolución cultural. En general, el material crítico se enfoca principalmente en el rol de los intelectuales, la educación y las ciencias sociales en el debate político y cultural que suscita la Revolución cubana con su proyecto de creación de una sociedad y hombre nuevos. Aspecto que ha sido suficientemente comentado y estudiado con riqueza, principalmente por el investigador Fernando Martínez Heredia. Además tenemos las constantes referencias que han hecho funcionarios de la cultura:

Las mejores representaciones de la cultura y la Revolución, de uno y otro lado del quehacer político ineluctable, hace unos veinte años, ponían en solfa, desde cualquier signo ideológico, la relación entre lo nacional y lo revolucionario-socialista. La misma idea de Fidel de que en Cuba independencia, socialismo y Revolución están indisolublemente unidas fue cuestionada desde las múltiples orillas del pensamiento (Rojas, 2011, p. 12).

Sin embargo, si bien a lo largo de cinco décadas el arte ha representado la simbología, iconografía y mitología de la Revolución cubana y esto ha provocado enconados debates, que sí dieron lugar a la producción de abundante bibliografía sobre la relación arte,

intelectualidad y política en Cuba y América Latina sobre los años sesenta y setenta; no son muchos los estudios publicados *in extenso* respecto al uso de la simbología, iconografía y mitología de la Revolución o la nación, ni sobre el viraje que se produjo en el mismo y que la crítica de arte cubano ubica en la década de los ochenta. Apenas en 2007 fue publicado *Plantar banderas* de Claudia Felipe, un texto elaborado a partir de su tesis de licenciatura sobre la presencia de este símbolo en las artes plásticas contemporáneas cubanas. A propósito Héctor Antón Castillo comenta en la nota de cubierta: “la bandera se transforma en un recurso tropológico visual y no fin político para sintetizar traumas colectivos en lugar de quimeras individuales”.

Igualmente, en Venezuela, Hugo Chávez, durante su periodo presidencial, se refirió a la cultura y lanzó proyectos para introducir cambios, sobre todo, en la educación. También están las referencias hechas por los ministros de cultura.

Durante el trabajo de campo (agosto 2013-enero 2014) bajo la tutela del Dr. Pedro Enrique Alzuru en la Universidad de los Andes me concentré en visitar monumentos, museos, galerías y otros depositarios de la cultura venezolana; en la realización de entrevistas a estudiantes, exponentes del ámbito artístico y profesores; así como en el levantamiento bibliográfico en bibliotecas públicas o escolares, visitas a librerías y editoriales en las ciudades Caracas, Mérida y San Cristóbal que me permitieron notar la copiosa bibliografía que ha generado la Revolución bolivariana esencialmente dirigida a esclarecer el proyecto bolivariano a los ciudadanos y a defender de críticas y acusaciones dichos lineamientos. Pero el material crítico autorreferencial es muy pobre. Hallé “La política cultural de la Revolución bolivariana: una lectura histórica del país” una tesis de Juan José Duarte Peña (2008) que, como bien anuncia su título, es un análisis de la política cultural de la Revolución bolivariana.

Por política cultural estoy entendiendo el conjunto de lineamientos y políticas públicas que rigen, orientan, distribuyen y delimitan el aparato institucional y el manejo gubernamental en el dominio fundamental de aquello que es considerado relativo a la cultura, el arte y las tradiciones en cuanto bienes y servicios y su democratización desde el estado como principal agente de la economía cultural. En los casos que nos ocupan, las políticas

culturales se encaminan a la reproducción de prácticas y sentidos relacionados con un proyecto, la construcción de una sociedad y hombre nuevos, que a su vez articula cuestiones políticas, sociales, económicas, ideológicas y culturales. Por tanto, reviso someramente las políticas culturales cubana y venezolana por ser estas vías de acceso a la convocatoria, promoción, regularización y normalización de un deber ser cubano y venezolano según el proyecto político de la construcción del socialismo del cual el arte es uno de sus actores.

También hay estudios foráneos sobre publicidad, espectacularidad y seducción en las campañas electorales chavistas. A esto se suman numerosas publicaciones y exposiciones como *Topografías de la independencia* en la Galería de Arte Nacional (GAN) a propósito del bicentenario de la firma del Acta de la Declaración de Independencia de Venezuela en 1811. Todo lo cual fue muy útil para constatar el “uso” de la simbología, iconografía y mitología tanto del universo nacional como socialista de la Revolución bolivariana. Quizá el principal analista, al menos del Libertador en diversos ámbitos, ha sido Elías Pino Iturrieta, quien enfatiza en el aspecto socio-político lo que ha sido re-utilizada la figura del Libertador para la construcción de la nación, el nacionalismo y la identidad venezolana.

No obstante, si bien la Revolución cubana, con poco más de medio siglo de existencia, ha podido desarrollar un mayor estudio sobre su impacto en el arte y las políticas culturales y alguno que otro sobre el uso de la simbología e iconografía de la nación; la Revolución bolivariana no lo ha hecho necesariamente. Su reciente aparición en un ámbito político-cultural completamente diferente a aquel en que se produjo la Revolución cubana, esto es una actualidad caracterizada por la decadencia del arte político a nivel global y sobre todo por el fracaso de los intelectuales de izquierda en América Latina producido, según *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor en América Latina* de Claudia Gilman, en una triple dirección: abandono del arte y la literatura por la toma de las armas en los años sesenta y setenta sin que se consiguiera que la revolución llegara al poder y se mantuviera, la posterior escisión entre prácticas políticas y culturales principalmente porque nada era suficientemente político (como la revolución), y en sí el fracaso de la revolución en América Latina y, en su lugar, la instauración de dictaduras militares en el cono sur con excepción, precisamente, de Venezuela. Por otra parte, los sucesos acontecidos a partir del

12 de febrero de 2014 han repercutido notablemente en este ámbito. La bandera venezolana es la insignia ideal durante las manifestaciones y las propias consignas revolucionarias bolivarianas son actualizadas: “Venezuela, la lucha es de todos”, en lugar de “Venezuela ahora es de todos” (figs. 1 y 2).



Fig. 1. Imagen digital anónima, Venezuela, febrero de 2014.



Fig. 2. Imagen digital anónima, Venezuela, febrero de 2014.

Pero definitivamente, en Cuba, no solo son pocas las indagaciones recientes sobre el uso de la simbología, iconografía y mitología de la Revolución –artículos dispersos, la revista *Movimiento* de la Agencia Cubana del Rap y el Simposio de Hip Hop Cubano–, sino escasos los nuevos enfoques sobre las expresiones más recientes, en general realizados desde una perspectiva sociológica orientada particularmente a problemas de género y raza como: “Movimiento de Rap Cubano: Nuevas identidades sociales a través de la Cultura Hip Hop” de Yesenia Selier Crespo o los múltiples artículos de Roberto Zurbano. Otro enfoque es el de la musicología, pero este ha sido verdaderamente pobre al cuestionarse la cubanidad de determinados géneros musicales desde una postura ontológica sobre lo cubano. Finalmente está el material producido por el periodismo, sobre todo, independiente ante la dificultad para la promoción, los espacios de (re)presentación y los conflictos ideológicos que puedan surgir como “Empujar los límites. Entrevista a Omni-ZonaFranca” de Yoanis Sánchez en *Consenso*.

Así mismo, parte de la opinión se ha canalizado a través de los correos personales, los blogs, otros dominios electrónicos o novedosos soportes tecnológicos: *Cubaencuentro*, la página web de Omni-ZonFranca<sup>1</sup>, el blog de El Sexto<sup>2</sup>, la valiosa multimedia *Talento cubano.net*. *El mapa de todos los músicos cubanos*, el documental de Patrycja Satora *Alamar Express* y *Cuba performance* de Elvira Rodríguez Puerto. Aunque desde finales de la década de los años noventa, hay un interés por parte de las autoridades culturales de “dialogar” con estas expresiones mientras no pasen ciertos límites políticos e ideológicos y sean catalogadas como contrarrevolucionarias.

En tanto, en Venezuela la indagación acumulada al respecto es ínfima. Sobre el arte urbano podemos encontrar documentales sobre el rock anterior a la Revolución bolivariana. Y si bien tenemos exposiciones de interés para nuestro tema en salas y museos, no se genera suficiente material crítico sobre desde la academia –de arte o facultades de Historia del Arte–, principalmente, por la divergencia de posturas políticas. En general, observé que la academia ha rechazado las corrientes del chavismo de modo que los artistas no parecen interesados ni en temas tan relevantes y antiguos en la sociedad venezolana como la

---

<sup>1</sup> Recuperado (2011 agosto) de [www.omnizonafranca.net.tc](http://www.omnizonafranca.net.tc)

<sup>2</sup> Recuperado (2011 octubre) de <http://delsexto.blogspot.mx/>

violencia. Tampoco parecen interesados aquellos artistas que sí trataron el tema en los años noventa: “No me importa la dignidad de las banderas. Creo en cosas vivas” (Los Residuos, 1999) o “Y yo debía disparar entonando el himno aciago, el último himno de la patria, el himno de la muerte... tatatá tatá” (Los Residuos, 1996); que, sin embargo, para 2010 expresan “Pelear hasta la muerte” (Los Residuos, 2010) según el sentido de lucha insuflado por Chávez. Quizá solo algunos exponentes de la música punk fueran los que, de una forma u otra, seguirían llamando la atención al respecto.

Por su parte, los llamados artistas chavistas se refieren a asuntos que afectan a América Latina en general, como la pobreza, y el comentario con respecto a la realidad venezolana es para ubicarla como ese país cabecera que ofrece una alternativa para los pueblos latinoamericanos, el sueño de Bolívar, el de Chávez.

Así pude concluir durante mi estancia que el uso de la simbología, iconografía y mitología de la nación y la Revolución bolivariana tenía lugar, principalmente, en el ámbito institucional –bibliotecas públicas, galerías de arte, misiones bolivarianas, etcétera– o de la política (principalmente para las campañas electorales, por ejemplo: Nosotros –los pobres– con Chávez o en noviembre de 2013 el concierto Caracas rebelde. Juntos somos Chávez con la participación de jóvenes cantantes y grafiteros). Y que, en su mayoría, los artistas estaban imbuidos en búsquedas personales porque, según ellos y la posición en la que los coloca su contexto, el arte no tiene que ser político.

En la medida en que he podido seguir por la red los sucesos que han tenido lugar desde febrero de 2014, este proceso ha cambiado. Algunos artistas realizan intervenciones públicas diariamente en diálogo con la Revolución bolivariana y el acontecer nacional, principalmente desde una postura crítica y se habla de protestas creativas. Max Provenzo toma unos trozos de carne de cerdo cruda, sanguinolenta. Cose los trozos unos con otros y hace un traje que pondrá sobre su cuerpo desnudo. Está sentado frente al Palacio de Justicia. Su intervención pública se titula “Somos carne” (fig. 3).



Fig. 3. *Somos carne*, Max Provenzano, documentación de la acción frente al Palacio de Justicia, Caracas, febrero de 2014.

Pero, en general, tanto la política cultural como el *mainstream* artístico y editorial parecieran abocados a un nacionalismo patriótico. Si bien se ha hablado en más de una ocasión de la espectacularidad de los procesos electorales chavistas como populismo – *Eleições espetaculares. Como Hugo Chávez conquistou a Venezuela* de Marcelo Serpa–, no se ha planteado la cuestión de una estetización de la política en un sentido que trascienda el marco comunicativo político o la teoría de la sociedad de los simulacros (Mario Perniola), ni se ha prestado suficiente atención al empleo de la simbología, iconografía y mitología de la Revolución bolivariana, que tiene sus referentes en la simbología, iconografía y mitología de la nación venezolana y del socialismo latinoamericano, una alternativa al socialismo real, por ejemplo, con su propia trayectoria de lucha, ascenso al poder, variantes conceptuales y fuerte énfasis en las reivindicaciones nacionales y sociales de carácter antimperialista; aunque hay un *entrecruzamiento* de unos y otros referentes,

parece inimaginable un socialismo sin el color rojo, una Venezuela sin Bolívar, a esto me refiero.

Por tanto, retomando a los autores citados, así como a Boris Groys, por ejemplo, o a Óscar Cornago –*Éticas del cuerpo: Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo*– propongo un acercamiento al arte y la política desde una perspectiva multidisciplinaria y el cuestionamiento ¿estetización de la política o politización del arte?, con apoyo, sobre todo, de la teoría de la *performance* (Fiecher-Lichte y Pfister) para estudiar el referente empírico que es, fundamentalmente, el *hip hop*, punk, *slam poetry*, *spoken word* y *performance art*.

Se trata, entonces, de una valorización de la estetización de la política y la politización del arte en revolución, que permitirá apuntar determinadas zonas de conflicto para evidenciar un panorama más dinámico de la relación entre arte y política, estética y poder en Cuba y Venezuela. Este énfasis en el comentario que el arte independiente cubano y venezolano hacen del poder revolucionario mediante la re-utilización de los símbolos, íconos y mitos me remite a la posibilidad de agencia del sujeto frente a un dominio político, económico o social y, en este sentido, resulta fundamental la crítica que el estudio propuesto puede hacer de los modelos, de marcado trasfondo modernista, de identidad. No solo es plantear en qué radica la potencia política de estos actos performativos, sino la importancia de nuestro lugar como sujetos en un contexto dado (Stuart Hall) y cómo el arte –sin la posibilidad de cambiar el mundo– potencia la creación de nuevos espacios de disenso para ello. No quiero decir con esto que un cambio sea intrínsecamente positivo, pero el solo hecho de que se produzca la apertura, la desestabilización de lo dado por sentado y naturalizado precisamente como bueno o malo, me parece valorable.

El presente estudio va más allá de establecer una clasificación de los distintos fenómenos que son nominados *performances*. Lo que interesa es cómo esta comunicación en presente afecta a la recepción y cómo la posibilidad del “habla” y del ser público es, también, la posibilidad de expresar nuestra potencia política (Giorgio Agamben, Óscar Cornago) por el empoderamiento de la persuasión. En este sentido la teoría de la intertextualidad alemana y francesa –por cuanto la comunicación entre los distintos textos empleados se constituye herramienta performativa del empleo del lenguaje– nos aporta una serie de herramientas

para analizar el comentario al poder revolucionario mediante la apropiación estética – selección, reproducción y perversión– de los símbolos, íconos y mitos (Erwin Panofsky). La investigación propuesta en el presente documento, en ocasiones, podría requerir, por una parte, de un estudio de la performatividad en textos literarios más allá de que sean “actuados” o no; y, por otra, ofrece una serie de categorías como cita, carnavalización, entre otras, que nos arman para analizar no solo textos literarios sino obras plásticas, musicales, etcétera.

Apunto hacia la revalorización del arte como uno entre otros procesos y espacios de discursos y prácticas discursivas que nos generan un lugar como sujetos sociales y como productor (el arte) de subjetividades que nos construyen como sujetos susceptibles de “decirse”, de autoafirmarse. Sujetos cuya potencia es la rebelión que opone la ética a la ley y la moral como posibilidad para la constante re-ordenación. El hombre rebelde como subversor del orden establecido, porque lo pone a prueba y lo revitaliza (Hinkelammert).

Mi acercamiento al arte no es a aquel que ofrece concepciones de obras de arte o de un arte autónomo (fuera de la sociedad), que escinde la estética de la ética, que se rehúsa a ser político. Sino a aquella estética (del arte) que nada tiene que ver con lo bello, sino con la experiencia, con la composición de lo visible y lo invisible, con la creación de espacios para el disenso y la interrupción y, por tanto, con la ética y con lo político. La estética para el arte, al menos, como potencialmente político.

Me adjunto a las corrientes de pensamiento que no ven la estética desligada de la ética (Erika Fischer-Lichte, Manfred Pfister, Óscar Cornago y Slavoj Žižek) por cuanto es pulsión para la invención de posibilidades de vida mediante la provocación y puesta en riesgo de los comportamientos habituales o concepciones cotidianas. Es decir, parto de una concepción estratégica y posicional de la identidad (Stuart Hall). La identidad como proceso inmediato, en reconstitución incesantemente, un continuo estar haciéndose en cada espacio, en cada tiempo, en cada cuerpo (Judith Butler), y, por tanto, sujeta a la reiterabilidad que es lo que se ordena, consolida, recorta e impugna constantemente o se ve forzado a ceder. Con esto quiero decir, que si bien quienes somos no es un asunto de mero

voluntarismo, tampoco lo es del destino: “Si sentimos que tenemos una identidad unificada desde el nacimiento hasta la muerte, es solo porque construimos una historia reconfortante o ‘narrativa del yo’ sobre nosotros mismos” (Hall, 98, citado por Restrepo 2014). Se trata de las cuestiones en torno al devenir y no del ser; de nuestros derroteros y no de nuestras raíces. La pregunta no es quiénes somos ni de dónde venimos, sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo podemos representarnos.

Estos cuestionamientos nos conducen congruentemente a la cuestión de los otros y de la ética como ese espacio para la suspensión de la política (Žižek). “Pero los otros también son yos: sujetos como yo, que solo mi punto de vista, para el cual todos están *allí* y solo yo estoy *aquí*, separa y distingue verdaderamente de mí” (Todorov, 2007, p. 13). Y teniendo en cuenta el fuerte basamento performativo de esta concepción de la identidad: yo estoy aquí frente al otro sujeto o grupo que está allí; diría que son los sujetos en un espacio-tiempo específico los que propician procesos de diferenciación e identificación, un espacio político. Así, preferiría referirme a identificación para hacer énfasis sobre la cualidad de proceso y no a identidad que nos remite inmediatamente a la idea de una esencia, un origen y, por tanto, una predisposición para actuar de la cual no podemos desprendernos por completo; pero sí interrumpirla o discutirla mediante procesos. En este sentido, es significativo el desplazamiento que hay hacia una urgencia por hablar, por hacerse público, impulsada por el conocimiento del derecho a la libertad de expresión. La *performance* como creación de un espacio político, en la medida en que lo específicamente político es el hacerse público, el mostrarse frente a un grupo de personas (Sloterdijk), mediante la posibilidad de actuar, reflexionar sobre uno mismo y sobre las relaciones, acciones, símbolos, significados, códigos, estatutos, estructuras sociales, roles éticos y legales y otros componentes socioculturales que componen los yoes públicos en los espacios públicos. La *performance* inicia y legitima la posición del sujeto en sociedad en la medida en que restituye la potencia física del yo-actúo frente al Otro (Cornago, 2008), en la medida en que el sujeto puede decirse a sí mismo en público y potenciar la capacidad de la escucha en un espacio-tiempo viciado por el espionaje y la sospecha, formas únicas que pareciera ejercer la escucha. Precisamente, este trabajo pretende ofrecer un estudio y un interés más allá del que encontramos, sobre todo, en Cuba: el estudio más amplio que se posee de los componentes de la muestra para esta investigación los posee el Ministerio del Interior.

Pretendo el esbozo teórico para un posible estudio de las estrategias artísticas o estetización en las prácticas políticas y la politización del arte mediante prácticas carnavalescas; esto es prácticas de inversión, disenso y subversión de valores empoderados a través de géneros de la intertextualidad como la parodia, entre otros, porque son la re-utilización, la re-performancia, el re-ciclaje, y al final de cuenta, la realización del comentario a la militancia de la memoria cultural, “ese archivo de textos imágenes y rituales compartidos a través de los cuales una cultura [o nación] particular define y proyecta su identidad” (Pfister, 2004, p. 13); una crítica a la instrumentalización del pasado por los poderes gubernamentales y políticos en el que se confunden juicio histórico con juicio político, en la medida en que la noción misma de cultura y, por qué no, de identidad cultural, deja de ser entendida como estática para ser ella misma una *performance* de sus textos e imágenes fundacionales.

Tomaré la teoría de la *performance* como área de investigación y conocimiento, por cuanto las formas del saber son modos de posicionarse y hacer la historia. Entender la *realización* –performativa– como un espacio-tiempo para la experiencia, algo vivo porque está pasando, aconteciendo y al mismo tiempo escapando una situación en la que los postulados estéticos y éticos no son ajenos entre sí. Entender y emplear la teoría de la *performance* no solo para estudiar los procesos artísticos que ya no se explican mediante los conceptos de obra, producción y recepción, sino los procesos artísticos en calidad de procesos sociales y políticos dada su propia performatividad, en cuanto *realizadores* –de realidad–, por cuanto nos ponen a unos frente a otros produciendo un nuevo nosotros generador de múltiples posibilidades y alternativas no para la moral, que transita por los códigos y valores que la sociedad dicta en un momento dado, por los códigos de la memoria cultural y que, por tanto, a veces se opone a la ética.

*La primera forma de la esperanza es el miedo, el primer semblante de lo nuevo, el espanto.*

HEINER MÜLLER

## CAPÍTULO 1. LA REVOLUCIÓN CULTURAL: CUBA Y VENEZUELA

Son de conocimiento general las condiciones económicas, políticas y sociales que condujeron al triunfo revolucionario en Venezuela y Cuba. En 1999 arriba a la presidencia, vía elecciones democráticas, el comandante Hugo Rafael Chávez Frías encabezando la alianza política entre los militares de la Operación Ezequiel Zamora<sup>3</sup> el 4 de febrero de 1992 y los sectores de izquierda, ambos excluidos del Pacto de Punto Fijo<sup>4</sup> y reunidos para las elecciones de 1998 en el Polo Patriótico.<sup>5</sup> Cuarenta años antes, en Cuba, aconteció una revolución democrática y antiliberalista que se proclamó socialista en 1961, dando lugar a una radicalización y no digamos escisión política del programa del Movimiento 26 de julio.<sup>6</sup> Sin embargo, quizá no sean del dominio público las complejidades de tales procesos que no pienso, por esta misma razón, agotar en tan breves líneas, sino que, para eficacia del tema tratado en este documento, me referiré solo a aquellos aspectos de incumbencia.

Partamos de que ambos casos –tanto la Revolución cubana como la bolivariana– proclaman la refundación de la nación y la cultura con la Constitución de 1999 en Venezuela y, en 1959, con el programa del Moncada en Cuba que según Graziella Pogolotti “sintetizaba las demandas acumuladas de un proyecto de nación siempre postergado” (VV. AA., 2006, p. VII). Esta perspectiva está muy bien reflejada en el largometraje de ficción *Lucía* de Humberto Solás, realizado en 1968 a propósito del centenario de las luchas independentistas cubanas y el décimo aniversario del triunfo revolucionario. Principalmente

---

<sup>3</sup> La historiografía bolivariana revaloriza esta acción como heroica llamándola rebelión cívica-militar. En aquella ocasión el propio Chávez se refirió a esta como movimiento militar bolivariano.

<sup>4</sup> Desde 1958 hasta prácticamente 1989, Venezuela vivenció la alianza Pacto de Punto Fijo, acuerdo entre los partidos Acción Democrática (AD) de tendencia social demócrata y el Partido Socialcristiano (Comité de Organización Política Electoral Independiente, COPEI) que cerró la última dictadura y abrió la llamada “bipolaridad”.

<sup>5</sup> Estaba constituido por el Movimiento V República, Patria Para Todos, Movimiento Electoral del Pueblo, Movimiento al Socialismo y el Partido Comunista de Venezuela, algunos de estos comenzaban a ganar posición desde 1988, otros eran de reciente surgimiento.

<sup>6</sup> *Grosso modo*, fue una organización política y militar cubana creada en 1955 por un grupo de revolucionarios dirigidos por Fidel Castro. Tenía una ideología nacionalista, antiimperialista y democrática fundada en las ideas de José Martí.

es notable la decepción y el hastío que causó, en los jóvenes comprometidos con el derrocamiento del presidente Gerardo Machado, el fracaso de la Revolución del treinta.<sup>7</sup> Con la refundación de la nación y la cultura se rearticula el protagonismo de las clases populares (Portantiero, 1977), los intelectuales y los estudiantes principalmente. Por ejemplo, en los años sesenta en Cuba y en la primera década del siglo en Venezuela se vivió un sentimiento de derrumbe de lo *viejo* y construcción de lo *nuevo*; pero es falso pensar el triunfo y la creación como liberados de tensiones. Lo que hoy está representado en la historia de Cuba y lo que ha tratado de plantearse en Venezuela como lo viejo (“el viejo orden social”) no es algo que murió instantáneamente o se venció, sino que vive y hace latente las divergencias internas imposibles de soslayar incluso entre los ciudadanos más jóvenes.

La estrategia bolivariana se propuso no solamente la refundación de la nación sino la reestructuración del Estado y de todo el sistema político desde sus fundamentos filosóficos hasta sus componentes y las relaciones que los regulan. Se habló de una reconstitución o refundación del Poder Nacional en todas sus facetas, basado en la legitimidad y en la soberanía popular. En tanto, bajo la protección del Poder Constituyente se encuentra lo nuevo, la potencialidad de una nueva institución, de un nuevo gobierno y de un nuevo modo de gobernar. Mediante el Poder Popular, articulado a través de las cooperativas y consejos comunales, se pretende fomentar nuevos modos de participación en las estructuras y ejercicio del poder, así como la socialización de la producción, el poder y el conocimiento y la construcción de una cívica, principalmente, a través de la revolución cultural. Dentro de esta se reconocen como ejemplares los proyectos EPATU,<sup>8</sup> Hip Hop Revolución y Beta Petare en los cerros de Caracas u otros barrios marginales del país por sus altos índices de insalubridad, analfabetismo, violencia, drogas y prostitución entre jóvenes. Estos proyectos promulgan la participación ciudadana mediante lo que llaman una estética urbana, inscrita en los códigos de la calle y el pensamiento rebelde, dizque en la búsqueda de una forma

---

<sup>7</sup> Movimiento popular para el derrocamiento del presidente Gerardo Machado. Había muchas organizaciones políticas implicadas, sobre todo estudiantiles. La Revolución del treinta aspiraba a mucho más que cambiar de presidente. Sin duda, un momento complejo de la historia de Cuba que merece más espacio para ser explicado.

<sup>8</sup> Escuelas para las Artes y Tradiciones Urbanas.

menos manida de construir un ser revolucionario, cuyos principios fundamentales son la formación política e ideológica en el bolivarianismo, el socialismo y el chavismo para la victoria sobre el capitalismo. Sin embargo, acontece la siguiente paradoja: en tanto el discurso y la legislación plantean el paulatino tránsito a una sociedad sin Estado, el gobierno pasa a ocupar y dominar todas sus estructuras y funciones –las nuevas y las viejas que permanecen–, deviniendo en el gran garante y produciéndose una centralización perversa del Estado.

Pero fundar una nación, al menos desde la perspectiva moderna que ha sido para bien y para mal, en mayor y menor medida, el de ambas revoluciones, es también la institución de una identidad nacional basada en la supuesta, pero efectiva y tácita, unidad cultural y territorial: “¿Qué es identidad nacional sino cultura propia?” (Fernández, 1998 p. 169). Por una parte, este proceso en Cuba traería el debate sobre el nacionalismo, el universalismo y el cosmopolitismo. Por otra, tanto la revalorización de lo autóctono, lo peculiar, lo *auténticamente nacional*, el énfasis en *los orígenes*, en la preservación del patrimonio, así como la recurrencia con un sentido aglutinante a *las raíces*,<sup>9</sup> el folclore, las tradiciones, las costumbres, al negro, al indio y al pasado independentista cuna de la nacionalidad, tanto en Cuba como en Venezuela, han sido fundamentales. Es decir, tras la propuesta de la revolución cultural no está una ideología socialista o comunista sino, fundamentalmente, una ideología nacionalista. Un nacionalismo que redefine sus rasgos distintivos, pero que peca, como todos los nacionalismos, de esencialismo y en su mítica alienta a los ciudadanos venezolanos a convertirse del anarquismo al nacionalismo bolivariano y autorreconocerse como descendientes y herederos directos de los héroes de las epopeyas independentistas: “Y el ritmo Simón Bolívar que liberó a Venezuela/ Yo soy la misma chispa de fuego que prende candela” (Mc Sucre *et al.*, 2013); o “Llevo en el alma el tricolor [...] / Cuna de El Libertador” en “Yo te amo Venezuela” de El gran estilo, tema musical de la selección vino tinto para el Mundial de Fútbol de 2006. Un nacionalismo que finalmente intercambia una visión mítica –el fatalismo de los pueblos subdesarrollados– por otra presuntamente liberadora. En lugar de involucrar a los ciudadanos con la responsabilidad civil a través de la autogestión y el empoderamiento en los poderes populares –como dicta la Constitución

---

<sup>9</sup> Los subrayados son de A. P. V.

de 1999–; se anima a la camaradería –instituciones de interés histórico y cultural mediante, para la valorización del patrimonio cultural e histórico popular, principalmente con los programas Proyecto Nacional Simón Bolívar y Plan de la Patria– para el fortalecimiento de la identidad, la memoria y la revaloración de la historia de Venezuela; y se prioriza así el *compromiso* político –con el chavismo–, en lugar de estimular la *responsabilidad* político y social.

A finales del siglo XIX en Venezuela las ideas de emancipación nacional se entrelazaban con la de independencia latinoamericana. Las gestas independentistas y sus personajes protagónicos gozaron de la representación, por ejemplo, en las artes plásticas, cuyos máximos exponentes son Martín Tovar y Tovar con *Mariscal Antonio José de Sucre* (1874), *El Constituyente de 1811* (1884), *Batalla de Carabobo* (1887); Arturo Michelena con sus famosos cuadros: *La entrega de la bandera de invencible de Numancia al batallón sin nombre* (1883), *El Libertador en traje de gala* (1895) y *Miranda en la Carraca* (1896) y Tito Salas cuya extensa serie nos lega la popularización de la imagen del Libertador: *Apoteosis del Libertador*, *Juramento de Bolívar en el Monte Sacro* y *Bolívar en el Chimborazo*, por solo referirnos a lo más representativo del siglo XIX.

Siguiendo *Historia documental de Venezuela*, me atrevo a afirmar que esta idea magnánima del venezolano como libertador de libertadores –“la patria que libertó cinco naciones ha de ocupar sitio prominente en América y en el mundo” (López Portillo, 2003, p. 111) –, guardada en el “olimpio de los próceres” y que se recuerda en el himno nacional “Gloria al bravo pueblo” –“La América toda/ existe en nación”– ha tenido mayor o menor popularidad en los distintos gobiernos: ninguna alrededor de los años treinta del siglo XIX, alguna a principios de siglo XX con la fundación de la Sociedad Bolivariana de Venezuela en 1938, Juramento de Fe en el Panteón Nacional en 1941; poca ocurrencia en el periodo que comprende el Pacto de Punto Fijo dominado por la idea de la ciudad moderna –urbanización, enseñanza y democracia– y mucha en el correspondiente a la Revolución bolivariana. Entre 1998 y 2013, se incorporaron al Panteón Nacional –monumento que no había sido modificado desde que se concluyera su construcción en 1929– los restos de Antonio Guzmán Blanco, estadista y jefe militar de la Guerra Federal y presidente de Venezuela; Cipriano Castro, militar y político, presidente de Venezuela que dirigió la

Revolución Liberal Restauradora; y los restos simbólicos del cacique Guaicaipuro y Manuela Sáenz, y se manda a edificar el Mausoleo para El Libertador; además, los restos de Chávez reposan con guardia en el Cuartel 4F. Se trasciende el ámbito nacional al aliarlo con el integracionismo latinoamericano y la idea del importantísimo rol de Venezuela en este destino que hunde sus raíces hasta las luchas independentistas de América del Sur. Poco antes de las elecciones de 1998, los venezolanos ven el nombramiento que, el comandante en jefe de la Revolución cubana, Fidel Castro Ruz hace a Chávez en la Universidad de La Habana como comandante revolucionario. Este último, durante su toma de posesión, ante el Congreso de la República, el 2 de febrero de 1999, invocó a Jano para referirse a su relación con el pasado de la nación:

No es entonces mera retórica nuestra bolivarianidad. No. Es una necesidad imperiosa para todos los venezolanos, para todos los latinoamericanos y caribeños fundamentalmente, rebuscar atrás, rebuscar en las llaves o en las raíces de nuestra propia existencia, la fórmula para salir de este laberinto, terrible laberinto en que estamos todos, de una o de otra manera. Es tratar de armarnos de una visión jánica necesaria hoy, aquella visión del dios mitológico Jano, quien tenía una cara hacia el pasado y otra hacia el futuro (Chávez, p. 292, citado por Aguiar 2010).

Además, la bolivarianidad fue elevada a nivel constitucional: “La República Bolivariana de Venezuela es irrevocablemente libre e independiente y fundamenta su patriotismo moral y sus valores de libertad, igualdad, justicia y paz internacional, en la doctrina de Simón Bolívar, el Libertador” (Duarte, 2008, p. 68). Es decir, la nueva nación venezolana debía realizarse a sí misma mediante el ideario de Bolívar que, desde 1928, se anunciaba inconcluso. Expresa Jóvito Villalba durante el discurso en el Panteón Nacional:

Desde la atalaya altísima de una tribuna, donde se forjó la redención, todavía no cumplida de un pueblo, José Martí dijo cierta vez, como trompetazo de orgullo vidente, que al Libertador le faltaba mucho por hacer en América: Hoy compañeros, en este día de la ofrenda, vinimos ante el Libertador, porque ha llegado para él precisamente, inminentemente, la hora de volver a ser (López, 2003, vol. II, p. 55).

Pronunciamiento que hace clara referencia a:

Ahí está Bolívar en el cielo de América, sentado aún en la Roca de crear, con el inca al lado y el haz de banderas a los pies. Ahí está él, calzadas aún las botas de campaña, porque lo que él no dejó hecho, sin hacer está hoy. Porque Bolívar tiene que hacer en América todavía (José Martí, 1975, vol. 8, p. 243).

La refundación de la nación debía darle a ambas revoluciones un lugar en la historiografía patria y se requirió la reescritura de la historia: “Cambió inclusive el sentido de los tiempos, cuando el presente se pobló de una multitud de acontecimientos, el pasado fue requerido para que apoyara la lucha revolucionaria y revisado” (Martínez, 2014). En Cuba se exaltó el patriotismo popular de espíritu libertario en el que negros y blancos eran protagonistas – pensemos en las luchas de los años treinta y cincuenta del siglo XX–, con particular predominio del ideario martiano. La recurrencia al ideario martiano atraviesa todo el siglo XX y llega al XXI.

El partido del Dr. Grau se llamó Partido Revolucionario Auténtico en alusión al Partido Revolucionario Cubano fundado por José Martí; y el Partido Ortodoxo de Eduardo Chibás se refiere a la ortodoxia martiana. En la década de los años cuarenta, Fidel había participado en una expedición a República Dominicana. Uno de los batallones se llamó Martí. En el año 53, el comunicado escrito para ser pronunciarse en caso de resultar exitoso el asalto al cuartel Moncada decía: “Esta revolución se inspira en los ideales de José Martí y hace suyos los programas revolucionarios de la Joven Cuba”. Y durante el presidio político Fidel escribió a Luis Conte:

Los esfuerzos de José Martí para reconciliar a todos los grandes líderes de la lucha por la independencia, cada uno de los cuales tenía su historia, sus glorias y sus proezas, se debían al amor, a la incompreensión y a la infinita paciencia del hombre que era el único en poder llevar a cabo ese milagro [...] admiro más esa gigantesca empresa heroica y silenciosa de José Martí para comprometer a todos los cubanos honestos en el combate, que todas las proezas sobre los campos de batalla que adornan las páginas de nuestra historia (Karol, 1972, p. 323).

La Constitución de 1976 manifiesta estar “precedida por este profundo anhelo, al fin logrado, de José Martí: ‘Yo quisiera que la ley primera de nuestra república sea el culto de

los cubanos a la dignidad plena del hombre””. En tanto, en Venezuela se enaltecerán, principalmente, las figuras Ezequiel Zamora –“¡Tierra y hombres libres!”–, Simón Bolívar –independencia, soberanía, redención social y unidad continental– y Robinson –seudónimo de Simón Rodríguez–, quienes constituyen lo que Chávez llamó el árbol de las tres raíces, metáfora que formula cuando hurga en el pasado independentista en busca de las “raíces profundamente venezolanas”; además se hace constante alusión a otros personajes como Francisco de Miranda, Maisanta –Pedro Pérez Delgado–, el Primer Negro y Guaicaipuro, por ejemplo.

En cambio, no se menciona prácticamente el derrocamiento de la dictadura pérezjimenista en 1958. Del periodo que va de 1959-1989 solo se rescata al cantautor de la canción de protesta Alí Primera por su compromiso político y social. Tampoco se mencionan las acciones guerrilleras de los años sesenta ni la actividad política del Partido Comunista; aunque hay una alianza con el histórico Movimiento Revolucionario Tupamaro. Si bien “ya comenzaba a oler algo mal en Venezuela” desde los años setenta, el nuevo líder de la izquierda latinoamericana en el poder maldice la República de partidos, y el futuro estará marcado, en adelante, no por este pasado inmediato sino por el origen mediato –y mediatizado–: las luchas independentistas y las escrituras de Bolívar:

el futuro no puede ser otro que una vuelta a los orígenes y hasta el punto en que hace aguas el ideario de Bolívar; quizás en el mismo punto en que el Libertador tiene su desencuentro con José Antonio Páez y nace la República de Venezuela, separada de la Gran Colombia (Aguar, 2010, p. 291).

Este retorno a los orígenes forzosamente aparecerá emparentado con el ideario de otros próceres de la independencia en América Latina, por ejemplo, con el martiano, y la también forzosa unidad de estos pensadores; y como aporte fundamental al integracionismo latinoamericano, el rol importantísimo de Venezuela. De modo que se alcanzará, ahora sí, la buena y verdadera unidad latinoamericana con la que soñaron nuestros próceres, en un futuro que ya se está construyendo; idea que, además, en el ámbito venezolano se representa, en murales populares, asociada al concepto de paz. Expresa Chávez en el mensaje anual a la Asamblea Nacional en 2008:

Este territorio, mezcla mágica de lo indio aborígen con lo negro africano, lo blanco europeo, esta tierra de un millón de macondos y de años y siglos de soledades y de batallas, parafraseando a Gabriel García Márquez, esta parte de nuestro mundo es territorio para la utopía, para hacer concreta la utopía (Chávez, p. 340, citado por Aguiar 2010).

La utopía de Miranda –quien ideó un Estado que agrupara todos los pueblos que se asientan por debajo del Mississippi–, Bolívar y Martí, Emiliano Zapata, el Zapatismo del subcomandante Marcos, Lenin, Marx, Engels, Stalin, Che Guevara, Fidel, y la que ha representado la Revolución cubana como continuadora legítima de la lucha por la unidad y la independencia latinoamericana para parte de la izquierda latinoamericana. Hacer posible la utopía que solo es posible, según el propio Chávez, mediante el socialismo, nacionalismo latinoamericano y la fe en Jesús Cristo.

En el *Aló presidente* núm. 188 Chávez expresó ideas del tipo: “Jesús nuestro padre, Jesús nuestro Comandante en jefe, Jesús redentor de pueblos” o “Jesús redentor de los oprimidos y libertador de los pueblos”. Sería un tema atractivo estudiar las referencias que hace Chávez a Jesús Cristo. Es algo que no podré desarrollar en estos momentos, pero supongo que alguna relación guarde con la teología de la liberación. Esto recordará a algunos aquellos manuales soviéticos de literatura, historia del arte o historia de carácter poco científico y, sin embargo, con un tono hagiográfico propagandístico donde los personajes eran completamente indiferenciables: “todos ellos amaban al pueblo, sufrían por los manejos de las fuerzas reaccionarias, trabajaban para el futuro luminoso” (Groys, 2008, p. 79).

No es novedad la recurrencia al pasado. Es algo que se puede apreciar en distintos momentos de la historia de ambos países. Sin embargo, esta identidad cultural fundamentada en las luchas independentistas, pero también en las luchas de liberación nacional, antimperialistas y anticolonialistas, que en el caso del triunfo de la Revolución cubana estaba enmarcada justo en plena Guerra Fría, difiere al asimilar, en muy diversas magnitudes, el discurso integracionista latinoamericano y el universo socialista.

La integración de América Latina como región se proyecta a través de la recurrencia a las escrituras de Miranda, Bolívar, Martí y Ernesto Guevara. A principios del siglo XIX Simón Bolívar constató que “el destino del Norte era saquear el Sur” y José Martí previno contra el “monstruo” del Norte. Así se plantea una situación frente al imperio estadounidense que desde entonces requiere una respuesta regional que, actualmente, se rearticula mediante las acciones recientes de varios gobiernos de América del Sur y el Caribe, sobre todo, con fines económicos, las cuales repercuten, igualmente, en la concepción del socialismo y el comunismo, este último bastante impopular ante los dirigentes y ciudadanos al momento de la ascensión al poder de los gobiernos revolucionarios cubano y venezolano, impopularidad que llega hasta la actualidad.

A propósito de los hechos de febrero de 2014 el presidente de la República Bolivariana Nicolás Maduro recuerda a los venezolanos que la ideología del proyecto bolivariano no es comunista: “Nuestro proyecto es bolivariano y con Bolívar hemos comenzado la construcción de una sociedad socialista [...] Con Bolívar hemos ensayado la construcción de un modelo propio [...] Nuestro proyecto es democrático, humanista, bolivariano, revolucionario, inspirado en el socialismo del siglo XXI” (Micha, 2014). En Cuba la lucha guerrillera había llevado a un cambio de poder; sin embargo, el Partido Comunista contaba con una historia de penosas y desacertadas decisiones políticas. En tanto, en Venezuela durante las elecciones de diciembre de 2013, la campaña electoral del Partido Socialista Unido de Venezuela (PSUV) renunció al color rojo para difuminar la polarización y acceder a un mayor número de electores, se trataba de votar por Venezuela unida y pacífica y no explícitamente por el PSUV. Es el chavismo popular el que más ha gozado, valga la redundancia, de popularidad.

En este sentido, ambas propuestas nacionales son novedosas y producen debates y enfrentamientos. Los años sesenta fueron en Cuba, principalmente, tiempos de grandes polémicas. Hay suficiente documentación al respecto. Basta con revisar los primeros números de las revistas *Pensamiento crítico*, *Lunes de Revolución*, *Casa de las Américas* y *La gaceta de Cuba*; además de *Polémicas culturales de los 60*, con selección y prólogo de Graziella Pogolotti; y *Cuba, cultura y revolución, claves de una identidad*, una compilación Humberto Rodríguez Manso y Alex Pausides. Todo ello nos muestra la riqueza del debate

ideológico y teórico entre diversos grupos, investigadores e intelectuales, en general apoyado en la libertad de cátedra y de investigación en la militancia revolucionaria que evidenciaba la comprensión del papel crucial del conocimiento. Esto, de ninguna manera, significaba que se ponía en riesgo la estabilidad y la seguridad de la Revolución cubana.

Siguiendo “Pensamiento social y política de la Revolución” de Fernando Martínez Heredia podemos afirmar que en un primer momento (1959-1971) el número y la profundidad de los cambios reformularon la vida social, civil y la historia cubana en todos los niveles del presente –experiencia– y el futuro –expectativas–, y que esta sociedad, así estremecida, en medio de acciones colectivas, luchas y enfrentamientos ideológicos, hacía grandes esfuerzos por pensarse a sí misma y su revolución. Acudieron para participar, comentar y aportar, intelectuales de diversas partes del mundo. “Fidel y el Che pusieron definitivamente al marxismo en español, inspiraron la formación de una nueva vertiente marxista latinoamericana y se dirigieron al mundo entero desde un comunismo de liberación nacional, occidental, igualitarista, insurreccional y realmente internacionalista” (Martínez, 2007, p. 13). Es decir, la Revolución cubana impulsó, sacudió y exigió el consumo y la producción del pensamiento social. La participación en una búsqueda por establecer y comprender su alcance, sus objetivos, su rumbo y la metodología y la praxis necesarias para llevarlos a cabo:

La emergencia victoriosa de la praxis, el nuevo poder y la participación masiva y organizada le brindaron al pensamiento una inapreciable oportunidad para su desarrollo, pero a la vez le hicieron muy fuertes exigencias de nuevas ideas, instrumentos para conocer y actuar, y proyectos [...] Las relaciones entre el poder y el pensamiento social se convirtieron en uno de los temas sensibles para las prácticas de los intelectuales, de los políticos, y para el proyecto socialista. En la segunda mitad de los 60, el tema enunciado como “el compromiso del intelectual” tuvo un enorme arraigo y resonancia en Cuba y en innumerables medios del mundo (Martínez, 2007, pp. 5-10).

O sea, la emergencia victoriosa de la praxis revolucionaria (específicamente la experiencia de la guerra de guerrillas), el nuevo poder y la participación masiva y organizada generaban

un clima de debate entre intelectuales, guerrilleros y comunistas –identidades, varias de las cuales, que confluían en un mismo individuo–. Finalmente, la confluencia de la trayectoria del Partido Comunista y la praxis y pensamiento de la guerra de guerrillas con una perspectiva nacionalista, antimperialista evolucionó a latinoamericanista, tercermundista y anticolonialista. Se habla incluso de la articulación de una filosofía de la Revolución cubana en la que el rol de los guerrilleros fue tan crucial que, incluso, el logo del PCC tiene hombres con fusiles y machetes como alusión a las luchas independentistas y de la guerrilla cubana. Clásicos ejemplos del ardoroso debate en la sociedad civil son la reunión de los intelectuales con Fidel en 1961 donde se produjo el importante documento que hoy se conoce como *Palabras a los intelectuales*; y la polémica entre los comunistas Alfredo Guevara, presidente entonces de Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y Blas Roca, Secretario General del Partido Comunista de Cuba (PCC) sobre los problemas de la cultura revolucionaria, la posibilidad e imposibilidad de la crítica dentro de la Revolución cubana, la viabilidad o no de prescribir normas estéticas a los artistas, el “revisionismo”, el “idealismo” y otros lugares ideológicos.

Bajo la dirección del comunista Alfredo Guevara –quien había militado en la Juventud Comunista antes del triunfo de la Revolución cubana–, el recién fundado ICAIC (24 de marzo de 1959) contaba con la Comisión de Estudio y Clasificación de Películas, departamento responsable de la programación artística según los problemas fundamentales de la estética y sus vínculos con la política cultural. En 1961 este departamento fue el responsable de la censura –en el cine porque sí se transmitió por televisión– del audiovisual, *free cinema*, *PM* de Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal “por ofrecer una pintura parcial de la vida nocturna habanera, que empobrece, desfigura y desvirtúa la actitud que mantiene el pueblo cubano contra los ataques arteros de la contrarrevolución a las órdenes del imperialismo yanqui” (William, p. 11, citado por Del Valle 2013). Este episodio causó tal escándalo y temor entre los intelectuales cubanos que Carlos Franqui, quien fuera director del periódico clandestino *Revolución*, órgano oficial del Movimiento 26 de julio y de la estación Radio Rebelde en la Sierra Maestra, solicitó una cita personalmente con Fidel, pero el Comandante prefirió reunirse con la intelectualidad cubana en la Biblioteca Nacional. Recuerda el propio Franqui (Del Valle, 2013) que Fidel había dicho: “Que hable

el que tenga más miedo” y Virgilio Piñera preguntó “¿Por qué el escritor revolucionario debía tenerle miedo a su Revolución?” (p. 4).

Fundamentalmente se ventilaron los temas: la censura y los límites de la creación; esto es, la libertad tanto de expresión como formal. Poco después diría Alfredo Guevara: “la libertad de expresión será la libertad de expresarnos a través de todos los géneros, de todos los métodos, de todos los estilos, pero siempre a partir de las posiciones de la sociedad que estamos creando” (Guevara, p. 13, citado por Del Valle 2013).

Se espera, a la vez, la responsabilidad de que cada artista realice una entrañable conciliación entre su libertad de expresión y su deber revolucionario, trazando una barrera a las sutiles penetraciones ideológicas que tienen como fin último la destrucción de las instituciones que garantizan y propician esa misma libertad (Otero, 1971, p. 13).

En la reunión con Fidel (1961) se pronunció la sonada frase: “Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada”. Habrían tres saldos efectivos: la desacreditación de la revista *Lunes de Revolución* como portavoz de la Revolución cubana en el campo de la cultura y su posterior clausura; el surgimiento de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC);<sup>10</sup> y la necesidad de formular una política cultural, cuyos fundamentos legales, sin embargo, no serían establecidos hasta 1976 con la creación del Ministerio de Cultura, a propósito del Primer Congreso de Educación y Cultura que, según el testimonio de Manuel Pérez (García, 2013, pp. 17-18), inicialmente había sido pensado como un evento solo de maestros y educadores, pero resultó de Cultura bajo el ímpetu pedagógico que comenzaba a imponerse y la radicalización de la postura del gobierno revolucionario con los intelectuales: tendrán cabida únicamente los revolucionarios. La revolución político y económica, democrática y antimperialista debía acompañarse de una revolución cultural;

---

<sup>10</sup> Organización profesional de dirección colectiva, con personalidad jurídica, coordinada con los organismos de Estado y organizaciones de masas y basada en la rendición de cuentas para la garantía de las condiciones laborales (deberes y derechos), la difusión del arte, las tradiciones y la cultura nacional, así como para el cumplimiento político-social, esto es velar contra la penetración cultural imperialista y estimular los vínculos y el conocimiento de América Latina y el Caribe y el reflejo de la Revolución y las luchas de los pueblos del Tercer Mundo por emanciparse mediante el debate y la crítica.

esto es: que el nuevo arte, el arte revolucionario, proletario, se fundamentaba en una concepción –y planificación– constructivista del comunismo; por tanto, como plantea Groys, a diferencia del arte burgués con la metodología del conocimiento de la vida; el arte proletario planteaba la construcción de la vida y al constructor –obrero– como artista por cuanto trabaja en la construcción del socialismo, la obra de arte más importante:

nosotros como revolucionarios valoramos las obras culturales en función de los valores que entrañen para el pueblo.

[...] valoramos las creaciones culturales y artísticas en función de la utilidad para el pueblo, en función de lo que aporten al hombre, en función de lo que aporten a la reivindicación del hombre, a la liberación del hombre, a la felicidad del hombre.

Nuestra valoración es política. No puede haber valor estético sin contenido humano. No puede haber valor estético contra el hombre. No puede haber valor estético contra la justicia, contra el bienestar, contra la liberación, contra la felicidad del hombre. ¡No puede haberlo!

Para un burgués cualquier cosa puede ser un valor estético, que lo entretenga, que lo divierta, que lo ayude a entretener sus ocios y sus aburrimientos de vago y de parásito improductivo (Castro, 1971).

¿Qué significaba esto luego de la fundación del ICAIC, la Orquesta Sinfónica Nacional, el Conjunto Nacional de Danza Moderna y el Ballet Nacional de Cuba (1959), la Campaña de Alfabetización (1961), la UNEAC (1961), las Escuelas de Arte (1962), la apertura del Instituto de Etnología y Folklore (1966) y el Instituto Cubano del Libro (1967), la creación del Consejo Nacional de Cultura (1976), “la participación de las masas en la actividad cultural con la incorporación activa de trabajadores, campesinos y estudiantes y muy especialmente de los niños y jóvenes” (Tesis y resoluciones sobre la cultura artística y la literatura del I Congreso del PCC, 1975, p. 15), de los grandes teatros y montajes, de las brigadas teatrales de la Escuela para Instructores de Arte y el movimiento de aficionados; pero también después de la censura de *PM*, el ostracismo de Virgilio Piñera y José Lezama Lima, los casos de Heberto Padilla y Antón Arrufat? O luego de la publicación de un texto

clave, como sin duda lo es *El socialismo y el hombre en Cuba*, que respondía, principalmente, a las cuestiones lanzadas por Carlos Quijano: qué es la revolución y quién era este hombre que hacía la revolución. Para Guevara la revolución era la herramienta de la vanguardia política para producir el cambio cultural. La cultura es parte de la batalla revolucionaria porque la revolución quiebra el orden social, económico y político del capital y pone en crisis, también, su dominación cultural. La Revolución cubana mostraba una nueva realidad política con repercusiones más allá de sus fronteras. Por otra parte, Guevara concibe al hombre nuevo basado en la experiencia de la guerra de guerrillas en Cuba y las tesis marxistas-leninistas –aunque él no era propiamente un marxista-leninista–. Fundamentado en la guerra de guerrillas, no cabe duda de que este individuo es cardinal por cuanto tiene una responsabilidad para y en una comunidad y de él dependen la vida y la muerte de sus compañeros. Guevara explica que cada individuo era un factor clave para la victoria en la batalla que se estaba librando, pero este hombre debía estar a la altura del proceso que apenas comenzaba: la construcción del comunismo. Era necesario conciliar al individuo con la colectividad. Un individuo que, sin embargo, era libertario. Debía, él mismo, iniciar un profundo cambio, ser un hombre nuevo, un hombre liberado de su enajenación. Todo lo que, por cierto, creó la conciencia de que la cultura es una aspiración y un derecho legítimo en los cubanos.

El planteamiento del Congreso de Educación y Cultura significaba, y aquí su ímpetu pedagógico:

El arte es un arma de la Revolución. Un producto de la moral combativa de nuestro pueblo. Un instrumento contra la penetración del enemigo [...] nuestro arte y literatura serán un valioso medio para la formación de la juventud dentro de la moral revolucionaria, que excluye el egoísmo y las aberraciones típicas de la cultura burguesa (Castro, 1971).

Y, por tanto, que la cultura debía jugar un rol pedagógico fundamental para lograr los objetivos de la revolución: la construcción de una nueva sociedad –la socialista– y un hombre nuevo, un hombre que alcanzaría la liberación de su enajenación bajo la conducción de una enseñanza que garantizara la formación de nuevos artistas y escritores

libres del *pecado original* –en *El socialismo y el hombre en Cuba*, Guevara plantea que aquellos que no son libres del pecado original son los hombres no auténticamente revolucionarios.

Esta visión recibió severas críticas:

si el arte educa –y me permito citar a Gramsci por enésima vez– lo hace en cuanto arte y no en cuanto arte educativo, porque si es arte educativo deja de ser arte y un arte que se niega a sí mismo no puede educar a nadie (Fornet, 2007, p. 252).

Pero también tuvo defensores, por ejemplo, Lisandro Otero (1971): “El cine debe constituir un llamado a la conciencia y contribuir a liquidar la ignorancia, a dilucidar problemas, a formular soluciones y plantear, dramática y contemporáneamente, los grandes conflictos del hombre y la humanidad” (p. 39). Evidentemente, todo esto acontece en medio de un gran debate social, político y económico que a veces se trató de la vida y la muerte, pero que condujo a una inmediata y creciente polarización que también se expresaba en Cuba en los problemas de la cultura según el PCC o la opinión de figuras con poder en la cultura.

Sin embargo, a partir de la década de los años setenta, circunstancias internas –urgente necesidad de garantizar el consumo mediante el desarrollo económico y fracaso de la sonada Zafra de los 10 millones– y externas (el insuficiente despertar de los pueblos de América, pero el competente despertar del imperialismo estadounidense traducido en el fracaso de la revolución y emancipación en América Latina –principalmente Venezuela, Brasil y Bolivia– que favorecieran una alianza política y económica e ingreso formal al Consejo de Ayuda Mutua Económica CAME), no solo motivaron a Fidel a expresar “Cuba está sola” sino que se declaró en la Constitución del 76 que el PCC era la fuerza dirigente de la sociedad y del Estado, que organiza y orienta los esfuerzos comunes hacia los altos fines de la construcción del socialismo y el avance hacia la sociedad comunista, la integración económica y política de América Latina y la importancia de la liberación nacional. Así cambió el sentido de esta puesta en cuestionamiento divergente y conflictivo dentro de la Revolución cubana: “el pensamiento social quedó en una posición muy diferente respecto al poder y a la sociedad, y ha desempeñado desde entonces funciones distintas” (Martínez, 2007, p. 3) y la cultura de debate quedó reducida hasta el presente,

donde predomina el apoliticismo y los rasgos sobrevivientes del sectarismo, el dogmatismo y el autoritarismo.

En 1963 el periódico *Le Monde* definió que contrarrevolucionario era:

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 fallarán los resortes morales de que depende en medida considerable el triunfo de la Revolución (pp. 4-5, citado en Arango 2007).

Al ser acusado de contrarrevolucionario, el poeta Heberto Padilla estuvo detenido aproximadamente un mes (20 de marzo – 26 de abril de 1971) por la Seguridad del Estado. Los principales hechos que se esgrimían en su contra serían: la crítica a *Pasión de Urbino* de Lisandro Otero y el elogio a *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante; sus reuniones con Pierre Gollendorf, militante del Partido Comunista de Francia, y Jorge Edwards;<sup>11</sup> y por último, la lectura de alguno de los poemas de su libro *Fuera del juego* – Premio de Poesía “Julián del Casal”– en la Universidad de La Habana. El libro que había sido publicado con sendas notas, al menos no corrió la suerte de *Lenguaje de mudos* de Delfín Prats, Premio David (1968) que fue impreso y destruido. Una nota decía que pecaba por su falta de comprometimiento y por exaltar al individualismo frente a las demandas colectivas del pueblo; la otra, la del Jurado, reconocía el dominio literario de Padilla y argumentaba: “El libro se sitúa del lado de la Revolución, se compromete con la Revolución y adopta la actitud que es esencial al poeta y al revolucionario: la del inconforme”. Cuando fue absuelto, Padilla solicitó una reunión con los compañeros de la UNEAC para hacer una autocrítica, en la que partía de asumir su desapego con la

---

<sup>11</sup> El uno declarado por el gobierno revolucionario como agente de la Center Intelligence Agency (CIA) y el otro, *persona non grata*.

Revolución cubana y la realización de actividades contrarrevolucionarias: poner por encima de la Revolución sus intereses como escritor, su ego artístico por encima de la eficacia colectiva del proyecto revolucionario. Este documento sería publicado por los medios de comunicación dispuestos a “esclarecer” penosas situaciones. El “caso Padilla” expresó la profundización del disenso de intelectuales cubanos –José Lezama Lima y Nicolás Guillén– y extranjeros –*Le Monde*, París– con la política cultural del gobierno revolucionario.

“Si tuviera que resumir en dos palabras lo ocurrido, diría que en el 71 se quebró, en detrimento nuestro, el relativo equilibrio que nos había favorecido hasta entonces y, con él, el consenso en que se había basado la política cultural” (Fornet, 2007, p. 255). Si en 1968 asistieron al Congreso Internacional Cultural en La Habana cientos de intelectuales provenientes de decenas de países, entre ellos Bertrand Russell y Jean-Paul Sartre;<sup>12</sup> en 1971 este último sería uno de los firmantes de la carta, denuncia y pronunciamiento en contra del “caso Padilla” redactada por Mario Vargas Llosa, Hans Magnus Enzensberger y los hermanos Goytisolo, que posteriormente fue publicada con las firmas de Susan Sontag, Italo Calvino, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Carlos Fuentes, José Revueltas, Juan Rulfo y Carlos Monsiváis, por solo mencionar algunos.

En 1975, durante el Primer Congreso del PCC se planteó:

La Revolución al mismo tiempo que crea y robustece de modo ininterrumpido las condiciones materiales y espirituales para el ejercicio de la más plena libertad de creación artística, tiene el deber de rechazar cualquier tentativa de esgrimir la obra de arte como instrumento o pretexto para difundir o legitimar ideologías adversas al socialismo (Tesis y resoluciones..., 1975, p. 1).

Y más adelante se diseñó:

---

<sup>12</sup> Aquí sería necesario confrontar varias fuentes. Carlos Tello afirma la asistencia de Sartre al Congreso; pero Rafael Rojas (2007) plantea que no pudo asistir “por un ataque de artritis —no, como se ha dicho, porque en ese momento estuviera distanciado ya de la Revolución” (p. 14).

Debemos [...] desarrollar el intercambio de obras de arte, escritores, artistas, especialistas e investigadores, estimular la realización de jornadas culturales y de coproducciones artísticas así como ediciones y traducciones que contribuyan al más amplio conocimiento entre las culturas de los países de la comunidad socialista y el estudio conjunto de las leyes que rigen el desarrollo artístico sobre la base del marxismo-leninismo (Tesis y resoluciones..., 1975, p. 6).

Pocos años después, sin duda alguna, el proclamado derecho de la Revolución cubana a existir en 1961 era el derecho a regular, revisar, fiscalizar y orientar –a más de estimular, fomentar y desarrollar– lo artístico y lo cultural. En respuesta a Alfredo Guevara:

El criterio revolucionario para juzgar la obra artística o cultural –sea película o libro, pintura o teatro– que debe ir al pueblo es si la tal obra está en contra de la Revolución, si contradice la obra –la construcción del socialismo–, los fines y propósitos de la Revolución o si sirve a la Revolución y a sus fines, a su obra, a sus ideales (VV. AA., 2006, p. 209).

En fin, derecho a la crítica revolucionaria por parte de las autoridades culturales que censuraban según fuera considerado o no verdadero arte revolucionario y, por tanto, dentro o contra de la Revolución cubana. Esto tomó la forma de una sucesiva parametración de los artistas. Concluía así el binomio espíritu libertario-poder revolucionario que hasta entonces funcionaba bajo las reglas de la retroalimentación, se detenía el desarrollo del pensamiento social ante el avance firme de la dogmatización como medio de control social y aconteció una gran ruptura para el pensamiento social y para la creación artística y literaria, que comienza a restaurarse con la implementación de la política de rectificación errores y tendencias negativas en 1986.

Esta radicalización y, con ella, la incapacidad de asimilar opiniones diferentes y convivientes, y la reticencia a cambios que “desestabilizaran” el proyecto emancipador nacional, significó que el Otro era el extranjero, pero también aquellos individuos al margen del fenómeno, tanto emigrados como residentes en Cuba. El Otro fue percibido como una amenaza a la identidad cultural, al proceso, que desde “fuera” corroe la Revolución cubana. La diferencia solo fue reconocida e interpretada como expresión de un

pensamiento, ideología u orientación ideológica contra el proceso revolucionario cubano. Comienzan a emplearse los vocablos “gusano” –cuya primera aparición creo ubicar a partir del ataque a Playa Girón en 1961– y “contrarrevolucionario” para nombrar a quien –o aquello que– se manifestara de modo diferente e independiente a los paradigmas de la Revolución cubana.

Entonces, vale aclarar que en Cuba siempre se trató de un debate político, ideológico y estético pero también ético y moral. La propia convocatoria a una crítica marxista concibe una orientación no solo en el ámbito estético sino ideológico para el esclarecimiento del sentido, el mensaje, el contenido ideológico que entraña la obra, como plantean las conclusiones de un debate entre cineastas cubanos en 1963:

2. Las ideas y tendencias estéticas viven necesariamente en lucha, 3. El desarrollo general del arte está determinado por la existencia de esa lucha y por el carácter de sus condiciones, 4. El carácter necesario de la lucha, como forma de existencia de las ideas y tendencias estéticas, implica que proclamar la coexistencia pacífica entre las ideas y tendencias estéticas equivale a proclamar una ilusión. Por razones idénticas condenar la coexistencia pacífica de ideas y tendencias estéticas significa una ilusión, 5. La lucha de ideas y tendencias estéticas supone, necesariamente, la coexistencia de ideas y tendencias estéticas, 6. Fijar las condiciones de la lucha entre ideas y tendencias estéticas supone, por lo tanto, determinar, las condiciones de coexistencia entre ideas y tendencias estéticas, 7. Fijar las condiciones de la coexistencia entre tendencias o ideas idénticas equivale, por lo menos a reconocer carácter de necesidad a los siguientes principios: a) cultura solo hay una, b) las categorías formales del arte no tienen carácter de clase (VV. AA., 2006, pp.17-20).

Y en este sentido resulta falsa la siguiente afirmación treinta años después durante el Consejo Nacional de la UNEAC en 1992: “Evitamos dar a este proceso una connotación política e ideológica, salvo cuando haya traición y colaboración con la campaña anticubana. En esos casos se cancelan los vínculos, se cierra todo diálogo posible y la traición recibe la respuesta merecida” (VV. AA., 2006, p. 165).

En Cuba, todo este proceso estuvo marcado por la prioridad de crear “un hombre nuevo”, expresaba Fidel: “¡Sí, hombre nuevo no es una palabra inútil ni una visión de nuestra mente! ¡Tenemos muchos hombres nuevos en este país!” (Castro, p. 531, citado en Karol 1972). Este proyecto reformulaba también la noción de ciudadanía cubana en la de pueblo:

Entendemos por pueblo, cuando hablamos de lucha, la gran masa irredenta, a la que todos ofrecen y a la que todos engañan y traicionan, la que anhela una patria mejor y más digna y más justa; la que está movida por ansias ancestrales de justicia por haber padecido la injusticia y la burla generación tras generación, la que ansía grandes y sabias transformaciones en todos los órdenes y está dispuesta a dar para lograrlo, cuando crea en algo o en alguien, sobre todo cuando crea suficientemente en sí misma, hasta la última gota de sangre (Castro, 2007, p. 33).

Esta masa irredenta estaba compuesta por individuos, en el sentido que lo describe Guevara en *El socialismo y el hombre en Cuba*, un individuo que debía comprometerse con el momento histórico, con las tareas de la Revolución cubana que, fundamentalmente, consistían en alcanzar un gran desarrollo económico, combatir contra varios focos armados que resistían principalmente mediante acciones terroristas y establecer una sociedad más justa, colectiva, basada en el trabajo, el compañerismo, en los estímulos morales y no materiales; y hacia el exterior, con el internacionalismo y la solidaridad con los pueblos de América Latina, Asia y África que luchaban por su independencia, contra el colonialismo y el imperialismo.

Este hombre debía ser patriota, internacionalista, solidario y, también, marxista-leninista. Según Karol, Fidel Castro llegó a soñar verdaderamente con una sociedad sin dinero. “El Che [...] daba a entender siempre que para él solo contaba una cosa: la formación del hombre nuevo y desalienado, de un ser social integrado a la colectividad y capaz de vivir y expresar su *esencia*” (Karol, 1972, p. 428).<sup>13</sup> Un hombre que se iba haciendo sobre la marcha, que no era libre del pecado original<sup>14</sup>, pero que era el artífice del futuro. Un

---

<sup>13</sup> El subrayado es de A. P. V.

<sup>14</sup> Aquí me refiero al no ser auténticamente revolucionario según Ernesto Guevara en *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965).

hombre al que si bien no le faltó pasión, tesón y deseo, pecó de voluntarismo. Tras su muerte, el Che representaría con excelencia este ideal de hombre nuevo no solo en Cuba, sino en el mundo. En la actualidad, cuando entramos al Centro de Arte La Estancia en Caracas leemos: “Una revolución debe producir hombres nuevos, mujeres nuevas, nuevos seres humanos” (agosto de 2013); y no son pocas las referencias al hombre nuevo y al Che por parte de la dirigencia chavista; pero el pueblo se reconoce de la siguiente manera: “Pobres, obreros, los del barrio, los esclavizados, los tierrucos, los relegados, la chusma, la turba, el lumpen, monos, malandros, zarrapatrosos, borrachos, vagos, flojos, sarnosos, cachifas, macacos [...] Pueblo motor de la historia” (“Nosotros con Chávez”, *Hijo de lobo caza*, 2012); y manifiesta: “gran esfuerzo de la Revolución bolivariana por dignificar y tributar la memoria del Padre de la Patria, a manos de un pueblo que hoy, a diferencia del pasado, reconoce al Libertador como líder inspirador de estos tiempos” (“Nosotros con Chávez”, *Hijo de lobo caza*, 2012).

El compromiso con el cambio en Cuba establecía un vínculo necesario entre vanguardia política y vanguardia artística. Así podemos comprobarlo en “El arte y la literatura cubanos como integrantes de la cultura de la América Latina y el Caribe. Memorias del Segundo Congreso de la UNEAC” de 1982 (VV. AA., 2006):

El arte de la Revolución, al mismo tiempo, está vinculado estrechamente a las raíces de nuestra nacionalidad, será internacionalista. Alentaremos las expresiones culturales legítimas y combativas de la América Latina, Asia y África, que el imperialismo trata de aplastar. Nuestros organismos culturales serán vehículos de los verdaderos artistas de estos continentes [...] de los que no se dejan domesticar por el colonialismo cultural y que militan junto a sus pueblos en la lucha antiimperialista. Combatimos todo intento de colonización en el orden de las ideas y de la estética (p. 113).

También en Venezuela, la cultura, y dentro de ella el pensamiento y la creación artística, desempeñan un papel decisivo en la creación del hombre y la sociedad nuevos, en la difusión de los objetivos de la Revolución bolivariana; es decir, la sociedad del trabajo y la fraternidad, pero también del heroísmo y la abnegación en oposición al egoísmo y las lacras

morales de la sociedad que, sin embargo, no ha muerto; algo que muy rápidamente se polarizó en Revolución-contrarrevolución, socialismo-capitalismo, patria-muerte, revolucionarios-gusanos/escuálidos –gusano o escuálido, al igual que un contrarrevolucionario, es aquella persona o grupo que piensa o actúa contra los ideales y objetivos de la revolución–. En Venezuela, por ejemplo, esta polarización repercute en la desarticulación de los movimientos sociales que, lamentablemente, están siendo, cada vez más, criminalizados como maniobras a favor del golpismo y el imperialismo o han sido absorbidos por el oficialismo, limitando aquello que aportarían al proceso mediante la crítica por la renovación estructural –que sí ha tenido lugar aunque en la práctica no se implementen todas las leyes.

Específicamente, el proyecto revolucionario bolivariano canaliza la gestión cultural mediante el Poder Popular en coordinación con los consejos comunales –conformados por los Comités del Agua, de Tierra, de Energía, de Estudiantes– para la generación de una ética y valores propios –que toman y dejan de las más variopintas ideologías a la moda– y adecuados a una cultura nueva, esto es: la sociedad socialista por la justicia. La articulación se establece mediante los Centro de Cultura Activa y el cuerpo rector de esta gestión es el Ministerio de Cultura, estructura que, para la “descentralización”, democratización y masificación de la cultura, se replica en veinticuatro estados con carácter de gabinetes que determinan las estrategias y diseño de las políticas culturales y facilitan la creatividad, el arte, el conocimiento de la cultura y del universo revolucionario bolivariano (Duarte, 2008). Un claro ejemplo de ello es El perro y la rana, un proyecto y fundación editorial por la democratización del libro y la lectura, descentralización, descaraqueñización y masificación de los bienes culturales, que publica desde ciencias sociales hasta la literatura infantil y difunde un amplio número de autores universales y latinoamericanos atravesando como temas fundamentales la integración de América Latina y el Caribe, la construcción del ser revolucionario, la promoción del arte y la cultura y el fomento del imaginario venezolano, dedicada a la difusión de una moral socialista. O ViVe TV, una televisora de carácter cultural y educativo fundada por el gobierno de Venezuela en 2003 para la información sobre las diversas culturas de las regiones del país y la promoción y expresión del Poder Popular, organismo al que se encuentra adscrita por pertenecer al Sistema Nacional de Medios Públicos de Venezuela. ViVe TV obedece a la política comunicacional de la

Revolución bolivariana, que estimula la toma de decisión política: Nosotros con Chávez, el chavismo, el bolivarianismo y el socialismo en calidad de herederos de los ideales y espíritu de lucha revolucionaria de Bolívar, Maisanta y Chávez:

porque ya nadie más  
puede sentirse débil  
si recibió el mensaje  
que grabaste en su mente  
de fuerza, de grandeza  
de ser los descendientes  
de aquellos que lucharon por nuestra independencia (Hildegard Rondón de Sansó, 2013).

Imaginario que se multiplica y se constata en los temas musicales “Hijo de lobo caza” y “Somos como la coka pura” de los Mcs Sucre, Ardilla y 2K; o “No volverán” de Gregory, Zapato y Dejavu; en cuyo video clip, además, podemos apreciar citas visuales o textuales al himno nacional “Gloria al bravo pueblo”, Bolívar, Manuela Sáenz, Maisanta, Che y a la bandera de Venezuela, así como fragmentos de discursos de Chávez y de imágenes de revueltas callejeras, supongo que del Caracazo.

El 30 de diciembre de 1999 Chávez estableció el sistema de encadenamiento semanal de la radio y de la televisión para la transmisión de *Aló presidente*. El programa está diseñado para informar a los venezolanos sobre los lineamientos y acciones de la Revolución bolivariana, también para su defensa contra el terrorismo mediático de los grandes y poderosos medios de comunicación, como declara el Comandante en enero de 2002. Eso sí, observemos que *Aló presidente* es también un medio de gran alcance porque está en el seno del poder comunicativo de la presidencia y dispone de medios oficiales de difusión nacional y de otros “autónomos” o comunitarios para su transmisión en cadena.

Durante el programa radial *Aló presidente* núm. 58 (21 de enero de 2001) se anuncia la Revolución cultural con los sucesivos cambios en los liderazgos históricos de las instituciones culturales. El 10 de junio de 2005 se lanza la Misión Cultura en el *Aló presidente* núm. 228:

Revolución que no venga acompañada de un impulso cultural destinado a repotenciar *nuestras raíces*, destinado al impulso de las ideas, al rescate de *las costumbres* y todo lo que lleva consigo la carga cultural [...] Revolución que no lleve eso, ¡no es Revolución! (Duarte, 2008, p. 89).<sup>15</sup>

Contrario a lo que dispone la Constitución –Venezuela es una nación multiétnica y pluricultural–, la Misión cultura busca fortalecer la identidad nacional –con una visión latinoamericana universal– bajo los auspicios de la Universidad Experimental Simón Rodríguez y el Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), con la finalidad de crear una red de gente que viva donde vive el pueblo. En tanto, la educación como proyecto del Estado viene a desempeñar un rol semejante al de Cuba, es la guía y el ideal para formar al hombre nuevo protagonista y partícipe de la nueva sociedad que se desea construir, la socialista. Mientras, la defensa de las culturas populares y étnicas pasa a ser una de las banderas.

Sería protagonista el Estado, y la comunidad, el principal promotor cultural. Así la cultura deviene un bien irrenunciable del patrimonio nacional y un derecho fundamental. Pero en general, la idea de cultura plasmada en la Constitución bolivariana

mantiene la concepción tradicional de las responsabilidades culturales del Estado. Basadas en las nociones de fomento, protección patrimonialista y acceso a los bienes y servicios culturales [...] es de hacer notar que la participación de la comunidad o la sociedad se vincula al Estado, como garante del desarrollo de los mismos, con lo cual se palpa el protagonismo del mismo en la política cultural de la nación (Duarte, 2008, pp. 66-67).

Por otra parte, “se busca hacer del Ministerio de Cultura un organismo del Estado en el que la elevada conciencia creadora sea su norte bajo el lema ‘El pueblo es cultura’” (Duarte, 2008, p. 82). En fin, el cine, la radio, la televisión, el teatro, la literatura, la música, las artes plásticas, los museos, las galerías, las escuelas, las universidades, el arte urbano y el espacio público son los principales medios para dar a conocer y poner en práctica las reformas culturales abocadas principalmente al conocimiento de la historia y las tradiciones

---

<sup>15</sup> Los subrayados son de A. P. V.

populares, así como al fomento del imaginario venezolano y su posicionamiento social y geopolítico en el ámbito latinoamericano. Tanto el aspecto ideológico, como el histórico y tradicionalista conservan el ámbito religioso como una característica fundamental; mientras, la referencia al marxismo o al comunismo es solapada bajo el llamado socialismo del siglo XXI que es deudor de discursos más contemporáneos como la lucha mediante movimientos sociales feministas, ecologistas, etcétera. O sea, los agentes culturales bolivarianos a nivel constitucional parecieran no desempeñar otro rol que el de administradores de bienes artísticos y culturales o un animadores y promotores de formas de creatividad popular, tanto porque la ideología de la cultura toma la forma de un servicio público al cual tenemos derecho como a la salud y la educación porque se entiende por necesaria para la formación colectiva de un grupo dotado de identidad, en este caso, la nueva identidad bolivariana.

También se aprueba la Ley Orgánica de Telecomunicaciones que, entre otras cosas, orienta las normas que el gobierno considere necesarias para la regulación de los contenidos informativos de la radio y la televisión y para que se suspenda la transmisión de aquellos que, también el gobierno, considere afectan los intereses de la nación. Medida que es reforzada con la Ley de Responsabilidad Social de Radio y Televisión o Ley de Contenidos. Por último, el año 2001 termina con una averiguación administrativa en contra de la estación televisora Globovisión –de militancia opositora– y el dictado de la Sentencia 1.013, regulatoria del ejercicio libre del periodismo, que, sin embargo, no regula la abundante prensa roja.

Se funda el Ministerio del Poder Popular para la Cultura (2005) bajo el lema: “el pueblo es cultura” y se dictan una serie de leyes orgánicas para el cumplimiento de lo que contempla la Constitución: la Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión (2004) y la Ley de Cinematografía (2005). Todos aspectos que persiguen profundizar y consolidar la democratización de la cultura, pero que en la práctica no obtienen los resultados más satisfactorios, principalmente porque no se cumplen las leyes y el presupuesto dedicado al sector permanece inamovible.

Así, tanto en Cuba como en Venezuela, la cultura participa en el propósito de crear una sociedad, cultura y hombre nuevos. Es deber del arte, para el fomento de esta cultura diferente, proyectar, promocionar, comentar y reconocer la imagen de la Revolución cubana o bolivariana según sea el caso; identificarse con la moral, los sentimientos y la sensibilidad de la nueva sociedad en gestación. En 1968 La Habana convocó a cientos de intelectuales provenientes de 70 países al Congreso Internacional de Cultura. El tema fundamental era –sin ser explícito–: ¿cómo debe servir un intelectual a la revolución? Tanto el arte como la Revolución cubana requerían, también, un creador nuevo que no solo debía identificarse con el hombre de pueblo, sino que podía provenir, él mismo y en lo delante, del estudiantado y de la masa obrera y campesina a través de las numerosas instituciones culturales fundadas para el consumo y la producción del arte nacional y universal y a esto también ha aspirado la Revolución bolivariana con la concepción de las misiones y proyectos comunitarios, así como el apoyo a los ya existentes que no sean opuestos a los intereses del gobierno revolucionario. Entre los llamados cinco motores de la revolución socialista en Venezuela está la educación bolivariana a cuyo efecto, y con vista a la fragua del “hombre nuevo”, se modificaron los currículos de estudios para la enseñanza en valores socialistas. Sin embargo, “el creador de ese mundo nuevo no puede pretender que su proyecto sea completamente racional, puesto que él fue formado en una realidad todavía no armonizada” (Groys, 2008, p. 12).

Expresa Antonio Gramsci:

Luchar por un nuevo arte significaría luchar por crear nuevos artistas, lo cual es un absurdo, ya que estos no pueden ser creados artificialmente. Se debe hablar de lucha por una nueva cultura, es decir, por una nueva vida moral, que no puede dejar de estar íntimamente ligada a una nueva intuición de la vida, hasta convertirla en una nueva manera de ver y sentir la realidad, y, por consiguiente, en un nuevo mundo íntimamente connaturalizado con los “artistas posibles” y con las obras de arte posibles (VV. AA., 2006, p. 169).

Pero volviendo un poco atrás, en el clima creativo y de reinención cultural que traen las revoluciones cubana y bolivariana ¿cómo se expresa el universo socialista? Si bien tanto la

Constitución de Cuba (1976) como la de la República Bolivariana de Venezuela (1999) declaran el estado socialista, tanto en relación con la cultura como con el arte no se enunció el realismo socialista, incluso fue condenado por Guevara en *El socialismo y el hombre en Cuba*: “Las probabilidades de que surjan artistas excepcionales serán tanto mayores cuanto más se haya ensanchado el campo de la cultura y la posibilidad de expresión” (Guevara, 1988, p. 9). En Venezuela, si bien se estampaba el carácter socialista en la Constitución de la V República, no había leyes que interpretaran esta declaración. No es hasta 2009, con la Enmienda Constitucional y la Ley Habilitante, que se propone el I Plan Socialista que proyecta: una nueva ética socialista, la felicidad suprema social, una democracia protagónica revolucionaria, el modelo productivo socialista, una nueva geopolítica nacional e internacional

Si revisamos a varios autores, podríamos plantear que en la década de los años sesenta en Cuba hubo una gran afluencia de pensamiento, algo que se vio dramáticamente reducido en los años setenta. Se incrementaron las relaciones culturales y la difusión del arte –herético o no– proveniente de los países socialistas –se vertió gran parte del material simbólico y estético sobre el universo de lo nacional y la Revolución cubana– a la par de lo procedente de América Latina y el Caribe. Esto explica la aparición de imágenes y discursos en el que convergían el ideario y los retratos de los cubanos Martí, Julio Antonio Mella y Camilo Cienfuegos con Karl Marx, Federico Engels y Vladimir Ilich Lenin; la promoción del Congreso de la Organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS) en 1967: “¿Qué es la historia de Cuba sino la historia de América Latina bajo los retratos de Simón Bolívar, Máximo Gómez, José Martí y Ernesto Guevara?” (Karol, 1972, p. 397); o del propio comunicado de la delegación cubana que “no se iniciaba con la descripción de la carga al machete [...] sino con la evocación de la batalla de Carabobo [...] que dio origen a Venezuela y Colombia” (Karol, 1972, 398). Cuarenta años después, este universo, que, digamos, también era el del socialismo latinoamericano, engrosaría el que produciría por sí misma la Revolución bolivariana, para la que son fundamentales, como hemos visto, los próceres de la independencia, especialmente Simón Bolívar, pero también Jesús Cristo.

La aprehensión del socialismo tendría repercusiones en el énfasis del carácter formativo, ideológico, comunicador y divulgador de la cultura en Cuba que abarcó de lo tradicional a

lo universal e, incluso, aspectos de la cotidianidad privada. Marcaría la pauta, sobre todo a partir de los años setenta, aunque desde los sesenta se proyectaba cuando el Consejo Nacional de Cultura contesta a Alfredo Guevara: “un arte y una literatura que reflejen los problemas, inquietudes y sentimientos de nuestro pueblo y que sirvan de medios de comunicación con el mismo” (VV. AA., 2006, p. 191). Una década después habría un énfasis:

valoramos las creaciones culturales y artísticas en función de la utilidad para el pueblo, en función de lo que aporten al hombre, en función de lo que aporten a la reivindicación del hombre, a la liberación del hombre, a la felicidad del hombre (Tesis y resoluciones..., 1975).

En definitiva, se convocaba y proyectaba una cultura que educara a las masas en el espíritu de la construcción del socialismo. Así el presente socialista sería el panorama de gran relevancia y, por ende, el que preferiblemente debía ser tema y contenido del arte, de ser posible épico, a imagen y semejanza de la epopeya de la Revolución cubana. En Cuba la revolución se consideró en sí misma una “obra de arte”, y en cuanto tal la cultura, que es parte medular de esta obra de arte mayor que es la revolución, era y es motivo de discusión y planificación del PCC y el gobierno revolucionario porque es un derecho y un deber de ambos promocionar y desarrollar la cultura –y el arte nuevo– para el conocimiento y la transformación del mundo. Es también el derecho de los creadores –artistas, intelectuales, científicos, etcétera– precisamente a esto y a enriquecer la cultura nacional. La cultura es un asunto tan serio como la planificación económica, principalmente porque debía contribuir a la creación de una conciencia diferente, de un sentido de la vida diferente al propuesto por el capitalismo.

Por tanto, la cultura no era ni es ajena a la batalla por la emancipación y liberación de los pueblos. La vía sería la defensa de las culturas nacionales, para el caso latinoamericanas y caribeñas, sin abandonar la perspectiva socialista que se tiñe, paradójicamente, de tradicionalismo, purismo y esencialismo, baste escuchar una afirmación como esta de Nicolás Guillén acerca del arte en el socialismo en el Teatro Karl Marx en 1975: “Arte extranjero a nuestra sangre [...] no lo queremos” (VV. AA., 2006, p. 92); o revisar lo

referente a la cultura en las constituciones vigentes en Cuba y Venezuela. Así, por una parte, el discurso latinoamericanista no deja de estar necesariamente basado en la popularización de la creencia de la raíz común, desde la más estrecha visión al pensar que todos en América Latina compartimos una misma lengua, religión y enemigo, hasta otras más amplias que, reconociendo el máximo espectro de diversidad, señalan la pobreza en que se vive a lo largo y ancho del continente y las islas y la dominación de Estados Unidos en el hemisferio como común denominador.

Cuba vio, una vez más, cómo colapsaba la utopía del progreso hacia finales de los años ochenta con la caída del Campo Socialista y la crisis económica consecuente a principio de los noventa. Hubo, en la década de los ochenta, un gran trabajo con el material simbólico de la Revolución cubana y una dificultad inicial por parte de las instituciones para relacionarse con este arte: incomprendimientos estéticos y carencia de legitimación. En este sentido propongo revisar el poco material que hay sobre Arte Calle y el grupo PURÉ. De cualquier modo, en los noventa Cuba se abrió mucho más al mundo. Recibió no solo a los cubanos emigrados, sino a turistas y empresarios foráneos. En la actualidad este proceso crece con la derogación del Permiso de salida y la creación del trámite Repatriación. Además, esta posibilidad se enriquece con el intercambio en la región mediante la integración y participación en la Alianza Bolivariana para Nuestra América (ALBA) – primeramente Alternativa Bolivariana para las Américas–, la Asociación Latinoamericana de Integración (ALADI), la Comunidad del Caribe (CARICOM), la Asociación de Estados del Caribe (AEC), PETROCARIBE y la Comunidad de Estados Latinoamericanos y del Caribe (CELAC), donde el rol del gobierno bolivariano ha sido decisivo en la traducción del Nuestra América martiano en el socialismo del siglo XXI para la cooperación en América Latina y el Caribe:

Nuestra revolución viene de lejos: es la de Bolívar y es la de Zamora. Se había apagado pero estaba avanzando por debajo de la tierra como esos ríos subterráneos que de repente salen de entre las rocas de una montaña y cogen sabana (Hugo Chávez, 2006).

Durante los años noventa en Cuba se promovieron la necesidad de afirmación y las lecturas parciales y provisorias. En el ámbito cultural abundaron las reflexiones sobre temas tabúes y publicaciones extraoficiales, muchas veces en conflicto con el rígido discurso de la Revolución cubana, pero que hicieron públicas las diversas expresiones identitarias de los cubanos. Esto favoreció la depresión de la identidad del sujeto cubano revolucionario; el incremento de la distancia entre este –aún emitido y reconocido por el aparato de Estado– y los cada vez más visibles sujetos metamórficos, simuladores, camaleónicos de la ficción y la realidad; y la proliferación de discursos que también recularon al pasado, al origen, al proceso, con una responsabilidad cívica, una tendencia a preservar la memoria y en busca de un sujeto otro capaz de concordar con la realidad crítica, inestable, incierta: “Parece evidente que se ha producido un desfase entre el proyecto cultural de la Revolución y los referentes que establecen para sí mismos amplios sectores del pueblo” (Rojas, 2011, p. 275).

En oposición a los años setenta, década en la que cerraron incluso los bares y cantinas ante la férrea disciplina impuesta para el cumplimiento del exigente plan de producción y desarrollo, los noventa –con el Periodo Especial<sup>16</sup>– significaron culturalmente una apertura ideológica y de gestión económica que favoreció el surgimiento de nuevas expresiones y debates que, a veces, parodiaron los símbolos y valores institucionalizados. Los cambios en la dinámica productiva promovieron la capacidad de emprendimiento creativo de la sociedad cubana con repercusión en el ámbito de la sociedad civil. Se catalizaron los cuestionamientos y el diálogo entre todos.

Las mejores representaciones de la cultura y la Revolución, de uno y otro lado del quehacer político ineluctable, hace unos veinte años, ponían en solfa, desde

---

<sup>16</sup> Término empleado por los militares en la planificación para un caso de guerra. Así denominamos los cubanos los años que el país estuvo sumido en una profunda crisis económica. “[Era] una nueva batalla victoriosa en la heroica historia de nuestra patria bajo la suprema dirección de Fidel”, Raúl Castro, Discurso pronunciado en el Presidio Modelo, Isla de la Juventud, 26 de julio de 1994, en *Medio siglo de Revolución. Cincuenta momentos históricos* (VV. AA., 2008, p. 89). Castro transmitía –como lo había estado haciendo desde el triunfo revolucionario–, por los medios de comunicación, el sentido de trascendencia heroica al esfuerzo cotidiano, insuflaba aliento épico al pueblo.

cualquier signo ideológico, la relación entre lo nacional y lo revolucionario-socialista. La misma idea de Fidel de que en Cuba independencia, socialismo y Revolución están indisolublemente unidas fue cuestionada desde las múltiples orillas del pensamiento (Rojas, 2011, p. 12).

Serían protagonistas, en el ámbito cultural, las artes plásticas, pues mostraban y enfatizaban con sus *performances*, *happenings* o intervenciones públicas, la función social de la creación artística por el estrecho vínculo que propician estos tipos de expresiones entre artistas y espectadores. El Museo de Arte Cubano de La Habana, en su texto curatorial, anuncia la exposición de la década de los años noventa, en la que tuvo un gran impacto el trabajo con el capital simbólico de la Revolución cubana que es el de varias generaciones de cubanos, como:

Esta nueva generación de egresados de la escuela de arte incorporó el mundo de las religiones y las culturas indoamericana y afrocubana. Inserción de elementos de la cultura popular y kitsch [...] una poética diferente, de mucha tensión ética, con gran arraigo en lo vernáculo, impugnador por excelencia de problemas sociales, muchas veces grotesco y, sobre todo, convencido de su poder transformador social. Esta poética dinamitó las relaciones de subordinación del arte con el poder, arremetió contra todo esteticismo, batió lanzas contra la doble moral en el plano artístico y midió fuerzas y capacidad de convocatoria desde el arte. Tuvo el don de la provocación y suscitó enconadas opiniones en todos los ámbitos de la sociedad, fueron juzgados por la crítica artística, por el poder, por el público y por las instituciones.

Hoy algunos de los temas tratados por el arte cubano anteriormente han sido asimilados, en gran medida, por las autoridades y por los individuos. Pero sobre el tapete se ponen nuevos asuntos, causas y modos de expresarlas y este comentario sobre la simbología, iconografía y mitología de las Revoluciones cubana y bolivariana se recompone en ambas naciones.

*No hay allí ningún lugar  
Que no te vea: debes cambiar tu vida.*

RAINER MARIA RILKE

## CAPÍTULO 2. OTRAS FORMAS DE REPRESENTACIÓN

### 2.1. LA RELACIÓN ENTRE ARTE Y POLÍTICA

El tema: Potencia política en los actos performativos del arte independiente cubano y venezolano que desarrollamos a lo largo del texto nos ha enfrentado a la reflexión, primeramente, sobre lo que es la política y lo que constituye el arte. Por ello, para dar continuidad a esta cuestión, quisiera referirme a un texto bastante esclarecedor de Jacques Rancière: “Las paradojas del arte político” (2009), sobre las relaciones entre arte y política, sobre la interrogante de cómo se posiciona el arte ante el poder económico, institucional e ideológico. En el caso que nos ocupa, principalmente veremos cómo se posiciona el arte ante el poder ideológico, aunque en lo personal pienso que todo posicionamiento político hoy significa, por defecto, un posicionamiento frente al poder económico dado que todo modo de productividad guarda una relación de afecto o desafecto con el modelo ideológico vigente a nivel global, aun cuando se trate de islas sociales como Cuba y Venezuela. Así mismo, creo que no podemos hablar de poder ideológico sin uno o varios referentes institucionales. Pero volvamos sobre las relaciones entre arte y política.

Primero, en su texto, Jacques Rancière se ve obligado a referirse a un arte hoy en día rechazado, en general, por el ámbito artístico. Nadie quiere panfletos políticos en el arte, ya es suficiente con una política panfletaria. Así este arte queda excluido del ámbito artístico, folclórico, tradicionalista y hasta popular. En ocasiones se le llama arte oficialista. En general, estas producciones artísticas son financiadas, promovidas y posicionadas en la cultura de masas o en la cultura popular a través de canales gubernamentales de promoción y conservación; es decir, tienen lugar en espacios y tiempos inmersos o dominados por la esfera ideológica del gobierno. Sin embargo, hay un arte igualmente panfletario que no es excluido gracias al deslinde que suele hacerse, en general, entre ideología y economía, entre estética y política. Entonces, cuando una obra de arte es posicionada por el *mainstream* económico –el mercado del arte– o por el institucional –el museo– no pareciera ser poseída por una ideología y no se le considera oficialista, a menos que el museo sea depositario evidente de una ideología como ocurre en todos los países o expaíses del socialismo real.

Aunque todo esto es discutible. Hay casos y casos, pero en Cuba y Venezuela pareciera ser este el sentido común que opera.

Para Rancière, el arte político que revoca la distancia estética de la política del arte, que eleva la visión tradicional del artista como virtuoso y estratega e identifica efectividad del arte con la intención del artista. Este arte político, el objeto arte o, por identificación, el sujeto “intención del artista”, parte de suponer la pasividad del público; o sea, parte de la objetivación de los sujetos que conforman este grupo receptor y, por ello, se empeña en suprimir la pasividad del espectador. En cambio la política del arte es la conciencia de la actividad de los sujetos y su reexaminación.

Jacques Rancière se enfoca en el arte que se reconoce a sí mismo como arte político que, por cierto, es el que mayor riesgo corre de ser considerado panfletario, y plantea que este arte político se enfrenta al deber ser crítico y al deber salir de “sus espacios” hacia la vida real y ser práctica social:

ciertamente ya no creemos en la corrección de las costumbres por obra del teatro [como lo hacía Bertolt Brecht]. Pero todavía creemos que la representación en plástico de tal o cual ídolo publicitario nos sublevará contra el imperio mediático del espectáculo o que una serie fotográfica sobre la representación de los colonizados por el colonizador nos ayudará a hacer fracasar hoy día las trampas de la representación dominante de las identidades (Rancière, 2009, p. 67).

Sin embargo, este modelo del arte político –nos hace ver Rancière– se ha cuestionado desde los años sesenta del siglo XVIII con la *Carta sobre los espectáculos* de Rousseau y la pretendida lección de moral de *El misántropo* de Molière. Ambos autores pensaron el arte no en función de la emisión de un mensaje, un deber ser o una moraleja, sino el arte en función de la materialidad de un lenguaje, el lenguaje del arte: “disposiciones de los cuerpos, en corte de espacios y tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, ante o en medio de, dentro o fuera, cercanos o distantes” (Rancière, 2009, p. 67). Propuesta que, no obstante, desembocó en la alternativa:

arte sin representación, el arte que no separa la escena de la *performance* artística y la escena de la vida cotidiana. Al público de los teatros opone el pueblo en acto, la fiesta cívica en que la ciudad se presenta a sí misma (Rancière, 2009, p. 67).

Si bien este modelo archiético –según lo nombra el propio Rancière–, por cuanto los pensamientos son encarnados en las costumbres y modos de ser de la comunidad, en cuanto arte devenido forma de vida, alcanzó sus máximas manifiestas en la obra de arte total de Richard Wagner; nunca logró su más excelsa y perversa realización sino a través de la política estalinista con sus actos masivos –el coro del pueblo en acto–, por ejemplo, y su expresión artística por excelencia: el realismo socialista, por nombrar uno de los ejemplos más representativos y completos.

Si en adelante la política real socialista fue y sigue siendo una de las más virtuosa ejecutante de la prima: el arte como forma de vida; el arte político no cesa en sus intentos por lograrlo: suprimirse a sí mismo, invertir su lógica, abandonar los museos, salir a la calle, anular la separación entre arte y vida, oponiendo a la antigua –pero no en desuso– pedagogía de la representación, la actual pedagogía de la inmediatez ética que en Rancière quiere decir reemplazar la “impotencia” –ya que parte de este supuesto pasivo– de la mirada y del habla por la acción directa. Y ciertamente, comencé este trabajo bajo la creencia de este apelar a la inmediatez del recurso ético, un aspecto que retomaré más adelante.

En su reflexión, Rancière nos habla del “régimen estético del arte”. Esto es “la eficacia de la suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado” (Rancière, 2009, p. 71). Los cientos de objetos o esculturas del Museo Nacional de Antropología fueron, en su mayoría, cierta vez, objetos sagrados o deidades de algún importante ritual pero, al menos para la mayoría de los que visitamos el museo, no lo son más. “No se dirige[n] a ningún público en específico, sino al indeterminado público anónimo de los visitantes de museos y los lectores de novelas” (Rancière, 2009, p. 71). Mediante este vaciado es que tanto antiguos objetos sagrados como modernos objetos profanos –objetos separados de las formas de vida que habían dado lugar a su producción– pueden encontrarse en las distintas

salas de un museo: desde la Cuatlihuac hasta *La fuente* de Marcel Duchamp. Así mismo este vaciado es el que permite la definición hegemónica “del domino del arte como el de una forma de experiencia propia, separada de las otras formas de conexión de la experiencia sensible” (Rancière, 2009, p. 76), exactamente como tiende a verse el ámbito ideológico y político desligado del económico o como tienden a posicionarse algunos artistas que apelan a cierto modo de entendimiento sobre la autonomía del arte.

Esta inversión entre las producciones de las competencias artísticas y los fines sociales definidos es lo que Rancière entiende por ruptura estética y halla la eficacia de la política del arte en este *disenso*, en este *conflicto* entre varios regímenes de sensorialidad, entre el sentido y el sentido, entre un mundo visible, un mundo de afecto, un régimen de interpretación y un espacio de posibilidades, entre las referencias sensibles que permitían estar en un orden de las cosas. En este punto Rancière localiza la política del arte, por cuanto “la política comienza cuando hay una ruptura en la distribución de los espacios y las competencias –e incompetencias” (Rancière, 2009, pp. 72-73). Es decir, cuando hay una *inversión* de tiempo y espacio para hacer un mundo común, un nosotros, formas de enunciación colectiva por parte de aquellos cuerpos que son privados de uno y otro, para hacerse de un cuerpo dedicado a una cosa que no sea la dominación.

En este sentido, entiendo el consenso como un espacio-tiempo del nosotros posterior al disenso porque es concordancia entre sentido y sentido, entre un modo de presentación sensible y un régimen de interpretación de sus datos; un espacio-tiempo de posibilidades reducidas en la medida en que a cada significante corresponde un significado y un sentido. Por otra parte, el consenso sería también, un espacio-tiempo del nosotros previo al acuerdo, sin el cual este último no sería posible. El acuerdo, que es la acción, reduce las posibilidades y la potencia –política– que son más propias del ámbito del conflicto, el espacio pleno de posibilidades.

Para Rancière, el centro de lo real de la dominación es esta privación de las posibilidades de los cuerpos que oscila entre el poder actuar y el elegir no hacerlo:

El poder –y esta es su figura más opresiva y brutal– separa a los hombres de su potencia y, de ese modo, los vuelve impotentes. Existe, sin embargo, otra y más

engañoso operación del poder, que no actúa de forma inmediata sobre aquello que los hombres pueden hacer –sobre su potencia–, sino más bien sobre su impotencia, sobre lo que no pueden hacer, o mejor aún, pueden no hacer (Agamben, 2011, p. 59).

Por ello, la política es el “hacer ver en él lo que no se veía, o hacer oír en él como palabra discursiva sobre lo común lo que no se oía sino como el ruido de los cuerpos” (Rancière, 2009, pp. 72-73).

Entonces, para Rancière, la política del arte se localiza en la experiencia estética que se define como experiencia de disenso. Si la política es en un sentido lato ese ámbito ideológico –ley o religión– donde se define lo que es visible, lo que se puede decir de ello y quiénes lo dicen –la constitución de personas según la capacidad jurídica y la dignidad política del hombre libre–; la política de la estética o del arte es otra configuración de lo posible para la circulación de la palabra, de lo visible, de los afectos, así sea como recorte de los objetos de la experiencia común. Explica, Rancière:

La ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que opera disensos, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación cambiando los marcos, las escalas [la perspectiva] o los ritmos, construyendo relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación (Rancière, 2009, p. 77).

Y, sobre todo, este trabajo que opera disensos propicia la pulsión de posibilidades para la creación del mundo sensible donde emergen mundos propios de los nosotros políticos, por cuanto son los propios cuerpos los que deciden actuar o no. Según Agamben (2011) la potencia –política– es también esta impotencia, este poder no hacer:

Impotencia no significa aquí [*Metafísica*] solo ausencia de potencia, no poder hacer, sino también y sobre todo “poder no hacer”, poder no ejercer la propia potencia [...] Esto lo expone, más que a cualquier otro viviente, al riesgo del error, pero a la vez le permite acumular y dominar libremente sus propias capacidades, transformarlas en “facultades”. Puesto que no solo la medida de lo que alguien puede hacer, sino

también y antes que nada la capacidad de mantenerse en relación con su propia posibilidad de no hacerlo, define el rango de su acción (Agamben, 2011, p. 60).

El extrañamiento de la impotencia es la forma más perversa y efectiva del poder, según Agamben, porque bajo la máscara de la democracia, el hombre es separado, incluso, de su capacidad de poder no hacer, de su capacidad de resistirse a hacer. Al hombre se le exige flexibilidad y parece reducido al ámbito del “no hay problemas, puede hacerse”. Agamben propone pensar una ética sin relación necesaria a la ley, una potencia sin referencia inmediata al acto, una política desprendida de toda soberanía, una vida humana desde la cual no es posible separar de sí lo animal. La vida concebida como “pura contemplación sin conocimiento” remitiría, en último término, a una potencia que “se preserva sin actuar”, una vida de potencia. La vida concebida como inmanencia absoluta sería, precisamente, aquella vida que vuelve imposible el establecer jerarquías y separaciones como la más básica de todas, a saber, zoé y bíos. Esta vida, en cuanto absolutamente inmanente, sería inmediatamente política.

Para Rancière, lo real es la ficción dominante, la ficción consensual, que niega su carácter de ficción haciéndose pasar por lo real mismo; y, por tanto, la política y la política del arte –dos maneras diferentes de producir ficciones– fracturan este real, lo polemizan con la invención de sujetos y objetos nuevos y otra percepción de los datos comunes. Pareciera que, posterior a los años sesenta, el arte y la política compartieran la cuestión por “las relaciones del mundo” (Nicolas Bourriaud), por las formas activas de comunidad, los modos de encuentro y de invención de relaciones. Plantea Rancière:

las prácticas del arte no son instrumentos que suministren formas de conciencia o energías movilizadoras en beneficio de una política que sería exterior a ellas [y] tampoco salen de sí mismas para devenir formas de acción colectiva. [Solo] contribuyen a dibujar un paisaje nuevo de lo visible, lo decible, lo factible. Forjan contra el consenso otras formas de “sentido común”, formas de un sentido común polémico (Rancière, 2009, p. 85).

Así mismo, el arte crítico es aquel, por tanto, que polemiza el tejido consensual de lo real, la configuración de los sujetos y los objetos, los regímenes de expresión y “las

*performances* que ‘invierten el ciclo de degradación producido por la victimización’ manifestando las capacidades de hablar y de actuar [o de ni hablar ni actuar] que pertenecen a aquellos y aquellas [que creemos en el limbo de la pasividad]” (Rancière, 2009, p. 86).

## 2.2. REPETICIÓN

Si bien *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte* de Karl Marx está dedicado a hacer un análisis exhaustivo de la Revolución francesa de 1848-1851, hay algunos aspectos que los investigadores Mario Perniola y Alenka Zupančič retoman para emprender estudios culturales, y los tendremos en cuenta para el tema que nos ocupa. Marx comienza recordando: “Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal se producen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y otra vez como farsa” (Marx, 1852). Precisamente el factor repetición es el que inquieta de diferentes maneras a Perniola y Zupančič en *La sociedad de los simulacros* (2009) y *Sobre la comedia* (2012), respectivamente.

Según Perniola, Marx apunta hacia una reflexión sobre la política cultural de lo que concibe como la revolución burguesa, por una parte, y la revolución comunista, por otra, y toma como ejemplo la Revolución francesa, donde parece que la referencia a un modelo histórico pasado es fuente de poder; es decir, donde el factor cultural es efectivo para la política y la legitimidad se funda en la repetición de un prototipo respetable. Explica Perniola (2009) que, en adelante, la política cultural se caracteriza por:

el ocultamiento de una realidad oscuramente percibida como sórdida detrás del modelo originario, el ideal, el valor, [y por] el entusiasmo, el fervor emotivo, el compromiso personal, que permite magnificar las nuevas luchas y exaltar en la fantasía los cometidos que se plantean: idealización y sublimación (p. 42).

Por el contrario, plantea Marx que la revolución comunista “no puede obtener su propia poesía del pasado, sino tan solo del porvenir. No puede ser ella misma sin haberse desembarazado de cualquier supersticiosa fe en el pasado” (Perniola, 2009, p. 47). El vacío de la efectividad del mito y del espectáculo social para el mantenimiento del poder es

llenado con el simulacro histórico y da lugar a la repetición simulada de las identidades de los seducidos.

Perniola argumenta entonces que, según Marx, en una revolución comunista siquiera tiene lugar la estructura de representación original-copia, prototipo-repetición y además, se supera aquel imaginario ideológico basado en el ocultamiento y el entusiasmo, en la metafísica y la moral. En palabras de Perniola (2009): “Marx piensa en el final de la política cultural, basada en la ideología, y en el advenimiento de un imaginario efectivo sin ocultamiento y sin entusiasmo” (p. 47). Pareciera que para Marx las revoluciones proletarias son revoluciones del futuro, deben romper radicalmente con el presente –o abogar por el futuro–. La apuesta de Marx es una revolución que no pueda/deba ser una repetición.

Pero Zupančič nos brinda una visión más polémica respecto a la cuestión de la repetición. Su acercamiento está dado por la definición de lo constitutivo del género comedia, y parte de la cita anterior de Marx sobre el comentario de Hegel y se pertrecha del conocimiento de Gilles Deleuze, Søren Kierkegaard y Jacques Lacan para sostener su argumentación. Si bien Marx se refería a aquellas repeticiones vacías, fantasmáticas o farsas que bajo las formas de lo nuevo –la revolución– perpetúan lo viejo –el poder burgués–; Zupančič nota que, no obstante, la repetición también es lugar y soporte de la novedad, para el quiebre con el pasado y la erección de algo nuevo; pero según Zupančič para Marx:

para la nueva revolución, la repetición no puede ser una vía a través de la cual pueda conocer su novedad, su quiebre –con lo dado–, la diferencia que trae al mundo. No puede vestirse con los viejos disfraces y repetir viejas frases para lograr desarrollar “las tareas de su tiempo” (2012, p. 225).

Zupančič nos avisa de los grandes debates que esta idea ha generado entre marxistas debido a que una revolución que solo sustrae su poesía del futuro, no puede ser consecuencia directa de la necesidad histórica –de desarrollo económico– y lograr las tareas de su tiempo. Para Zupančič el imperativo “dejar que los muertos entierren a sus muertos” es el de la ruptura de la repetición que, paradójicamente, da lugar a una pulsión incontrolable de

repetición, de reiniciar una y otra vez, repitiendo viejos lemas y comandas, repitiendo irremediabilmente lo que se repite y se diferencia a sí mismo: la repetición.

las revoluciones proletarias, como las del siglo XIX, se critican constantemente a sí mismas, se interrumpen muy a menudo en su propia marcha, vuelven sobre lo que parecía terminado, para comenzar de nuevo desde el principio, se burlan concienzuda y cruelmente de las indecisiones, de los lados flojos y de la mezquindad de sus primeros intentos, parece que solo derriban a su adversario para que este saque de la tierra nuevas fuerzas y vuelva a levantarse más gigantesco frente a ellas, retroceden de vez en cuando aterradas ante la infinita prodigiosidad de sus propios fines, hasta que se crea una situación que no permite volverse atrás (Marx, 1852).

En tanto, esta repetición, a veces mecánica y estereotipada no solo de las frases, sino de las operaciones e intentos vanos contra un adversario infinitamente mayor, tiene también su dimensión cómica; y no es, necesariamente, la farsa que nos advierte Marx.

No es una ‘repetición vacía’ como una revolución al servicio de perpetuar lo establecido, sino un intento persistente de hacer algo a pesar de todos los pronósticos, que, debido a su carácter repetitivo, deja atrás el dominio de lo heroico y entra en territorio más cercano a lo cómico, no porque siga fallando, sino porque continúa insistiendo (Zupančič, 2012, p. 227).

Y en este caso, la repetición de la revolución no es la de una revolución del pasado –la repetición de la revolución del pasado se tropieza a cada paso con su imposibilidad radical– sino la de una forma de lo nuevo –la revolución– para la premier: la revolución del futuro y el advenimiento de un mundo nuevo. “Las repeticiones no repiten algo que ocurrió primero, sino, más bien, conducen hacia ello” (Zupančič, 2012, p. 251). Lo que se repite es definitivamente la imposibilidad de la repetición y lo que se obtiene es su propia diferencia: la utopía de un mundo nuevo deviene, entonces, “¡Un mundo mejor es posible!”.

Zupančič nos exhorta a ver esta repetición no como motivada por el fracaso y la imposibilidad, sino como aquello que, a pesar de todo, contra todos los pronósticos, logra

ser repetido; pero la diferencia es el fracaso de la repetición positiva, en el sentido que siempre obtenemos una diferencia, no el retorno de lo mismo –la identidad–; y este es el éxito, la obtención de un producto previo al fracaso que tiene como referencias la identidad y la semejanza, las cuales existen solo con base en y partiendo de la diferencia. Así la diferencia siempre aparece como una diferencia entre dos entidades o dos identidades; es decir, nuestra concepción de la diferencia “procede necesariamente de categorías de identidad, semejanza o igualdad (y posteriormente convoca las operaciones de analogía y oposición)” (Zupančič, 2012, p. 220).

La repetición y la diferencia que la constituye son una manifestación de lo lúdico y de la comedia que prospera gracias a esta repetición, sobre todo, mecánica. Este mecanis(is)mo le permite mostrar cómo algo funciona y se perpetúa. La tragedia, por el contrario, no soporta la repetición de los acontecimientos trágicos porque queda privada de su aura y se torna algo cotidiano. Su singularidad es la capacidad de elevar un destino singular subjetivo a la estructura simbólica y mantener la pasión a la altura de la gran tragedia histórica para representar, en el futuro, la nueva escena de la historia universal.

La composición del músico venezolano Glauber González, Glausx, tematiza la repetición. No solo la utiliza como un recurso característico de la música electrónica, medio que permite la reproducción mecánica y, en este caso gracias a la reproductibilidad técnica, exacta de sonidos instrumentales, electrónicos y vocales extraídos de otras fuentes, principalmente del cine comercial y de los *samples* electrónicos popularizados por el “fácil” acceso a los softwares –piratas–. La repetición *per se* se articula como un recurso lúdico y, en este sentido, disensual o por lo menos diferencial.

Diría que en la acción de Glausx hay un triple distanciamiento. Primero, la repetición mecánica, una y otra vez, de frases extraídas textualmente de contextos comerciales y puestas en otro soporte comercial –la música electrónica–, pero en un ámbito de tensión política –la actualidad venezolana–; segundo, la enfatización de la mecanización de lo humano al pasar las voces por un procesador que produce tonos robóticos, voces humanas artificializadas; y tercero, la toma de fragmentos exactamente igual a como están en los

doblajes de tales filmes produce un efecto cómico, burlesco; ya sabemos que en América Latina y el Caribe es generalizada la burla del acento español.

Por una parte, las frases son un sonido más, un instrumento más dentro de la amalgama de sonidos electrónicos; pero, por otra, el modo en que se produce este triple distanciamiento en la repetición mecánica y exacta de frases comunes: “Hay cosas en este mundo por las que vale la pena luchar y morir”, “¿Qué haríais sin libertad?”, “Puede que nos quiten la vida, pero jamás nos quitarán la libertad”, o “Se supone que tú y yo no debemos ser amigos, tenemos que ser enemigos”; todas estas extraídas del cine comercial: *Los tres mosqueteros* de Paul W.S. Anderson, *Malditos bastardos* de Quentin Tarantino, *Corazón valiente* de Mel Gibson, entre otras, propone una reflexión sobre la perpetuación simbólica de los valores: heroísmo, patriotismo, libertad y enemistad, este último alentado en el marco de polarización actual de Venezuela –seamos sinceros– por el PSUV y la oposición, Primero Justicia. Ante la alza de la violencia en febrero 2014, ambos partidos tuvieron que tomar acuerdos para convocar la paz. Muchos artistas llamaron la atención sobre la violencia generada por los enfrentamientos durante las supuestas manifestaciones pacíficas (fig. 4).



Fig. 4. *Sin título*, Demián Gil, imagen digital, Venezuela, 2014.

Sin embargo, las series *Che* y *Chávez* del artista Alejandro Teixeira con la técnica impresión sobre tela (figs. 5 y 6) se sitúan del lado del arte pop y proponen una reflexión sobre la reproductibilidad técnica, el arte postmoderno, las campañas políticas, la cultura de masas y el consumo en sociedades socialistas y capitalista al emplear, hasta la exacerbación, los mecanismos de repetición y ritmo. No es el artista con su propuesta el que devalúa la imagen de los políticos, sino ellos mismos con sus campañas de comunicación que emplean el lenguaje de las publicitarias en el mercado. En ambas series, el artista toma alguna imagen famosa de cada uno de los líderes revolucionarios y les introduce una pequeña variación provocada por un detalle en su morfología o la adición de un accesorio. Luego actúa el juego de palabras: Chávez, Charlize Theron, Chantilly, Channel, Charro, Chapulín... o Che, Cher, Cherry, Cheetos, Chef, Chewbacca, Chepina... Juego que recuerda el que hacemos de niños al repetir una palabra hasta que pierde su significado y sentido, a veces, transfigurándose en otras palabras. Este juego (semántico) llama la atención también en un sentido triple: primero, nos hace dudar de la correspondencia significante-significado; luego, nos pone frente al vaciado de sentido de la palabra; y finalmente, nos hace notar que si bien estas palabras están vaciadas de sentido, no lo están de poder ideológico y que solo siguen funcionando bajo este poder que detentan; en este caso, el poder de una ideología política que al no tener sentido, reducir su potencia polisémica y elevarse a un plano simbólico es incuestionable.

Pero hay un aspecto más de la repetición que quisiera comentar. A la luz de las teorías de la intertextualidad, concepto acuñado por Julia Kristeva en 1966, la sociedad actual podría entenderse como un texto sin unidad ni identidad cerrada, en este sentido es un texto profano. Y la memoria cultural como:

ese archivo de textos, imágenes y rituales compartidos a través de los cuales una cultura particular proyecta su identidad [...] Aquí, la noción misma de archivo de textos re-utilizados, re-performado, re-ciclado a través de los siglos, está endeudada con las teorías de la intertextualidad, como lo está la noción de la cultura no como un texto estático, sino como una *performance* y *re-performance* de sus textos e imágenes fundacionales (Pfister, 2004, p. 13).



Fig. 5. *Che*, Alejandro Teixeira, impresión sobre tela, Venezuela, 2014.



Fig. 6. *Chávez*, Alejandro Teixeira, impresión sobre tela, Venezuela, 2014.

Entonces, el contexto social no es un contexto s gnico monológico, sino dialógico que, por sí mismo, desmiente el carácter concluyente, definitivo del proceso s gnico; es decir, de la relación significante-significado-sentido. En este caso, la acción en un contexto s gnico no es más una acción ideológica, sino una operación cultural entre cuyos textos no hay, necesariamente, un conflicto.

Para la Kristeva, el concepto de dialogismo de Bajtín es esencialmente dinámico, y hasta revolucionario, y lo que ese concepto trataba de revolucionar dinámicamente era no solo el estructuralismo, sino la política cultural en general. Al propagar la relatividad de cada posición individual, la autocrítica de cada palabra, el socavamiento de todo monologismo dogmático y oficial, la profanación carnavalesca de todo lo sagrado y la subversión de toda autoridad, Bajtín estaba luchando contra la creciente rigidez de la política cultural soviética postrevolucionaria y la canonización doctrinaria del realismo socialista. De hecho, estaba continuando la lucha revolucionaria contra la represión creciente (Pfister, 2004, p. 146).

Aquí agregaría, siguiendo la lectura de Perniola, que Bajtín junto a otros artistas, como Maiakovski quizás, estaba continuando la lucha revolucionaria, no solo contra la represión creciente, sino contra la opresión de la revolución burguesa que estaba teniendo lugar bajo el discurso del dogma comunista.

Sin embargo, en la actualidad también estamos en presencia de una perversión de este relativismo, en lugar de minar al poder o a la autoridad, esta se empodera –valga la redundancia– con la configuración de una sociedad y, como parte de ella, de una memoria cultural como espacio en el que los individuos están capacitados para decir lo que haya que decir en el momento que sea preciso, un poco al modo flexible que sugiere Agamben (figs. 7 y 8).

### 2.3. IDENTIDAD

A pesar de la tentativa de la Kristeva y de muchos otros autores de concebir la sociedad actual como un texto sin unidad ni identidad cerrada; parece, no obstante, que sigue

dominando una concepción de la identidad como sustancia, como noción integral, originaria y unificada, de corte tribal según la explica Amin Maalouf (1999), resabios metafísicos y compromisos fundamentalistas bajo los que se pensó; sin embargo, resulta ineficaz entenderlo así. Siguiendo a Stuart Hall, la identidad es clave para la cuestión de la política por cuanto la identificación articula la relación entre sujetos y prácticas discursivas. Por tanto, la concepción contemporánea de la identidad no es esencialista, sino estratégica y posicional. Se trata de la cuestión en torno al devenir y no al ser; de nuestros derroteros y no de nuestras raíces. La pregunta no es quiénes somos ni de dónde venimos –como podría plantearlo el nacionalismo–, sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo podemos representarnos. Es decir, la identidad atañe a la representación.



Fig. 7. Congreso del PCC, Cuba, años setenta.



Fig. 8. *Sin título*, anónimo, el mural incluye la firma de Chávez, Mérida, septiembre de 2013.

Este asunto nos conduce congruentemente a la cuestión del respeto a los otros que es el respeto a la vida de los otros, su derecho a la no discriminación. Es difícil mantener diariamente este respeto, es algo que se hace continuamente, sin interrupción, un proceso inmediato que solo puede entenderse como un continuo estar-haciéndose en cada espacio, en cada situación. Así las identidades habrían perdido sus fundamentos, sus aires heroicos, sus referencias territoriales y sus grandes formatos. Tanto un mismo individuo o un mismo actor colectivo puede tener varias identidades, incluso conflictivas entre ellas. El sujeto que está frente a un texto es también un cruce de textos que se enreda en las palabras, normas y verdades previamente dadas, y por otra, que tiene la posibilidad de la desviación, del juego distanciador, del aprovechamiento de la rivalidad entre sistemas y puntos de vista divergentes y de la *différance* (Jacques Derrida) como un diferir y diferenciar que nunca cesa, que difiere una y otra vez la autoridad del origen y de una verdad última (figs. 9 y 10).

[E]ste concepto de identidad no señala ese núcleo estable del yo que, de principio a fin, se desenvuelve sin cambios a través de todas las vicisitudes de la historia; el fragmento del yo que ya es y sigue siendo siempre “él mismo”, idéntico a sí mismo a lo largo del tiempo. Tampoco es –si trasladamos esta concepción esencializadora al escenario de la identidad cultural– ese “yo colectivo o verdadero que se oculta dentro de los muchos otros ‘yos’, más superficiales o artificialmente impuestos, que un pueblo con una historia y una ascendencia compartidas tiene en común”, (Hall,

1990), y que pueden estabilizar, fijar o garantizar una “unicidad” o pertenencia cultural sin cambios, subyacente a todas las otras diferencias superficiales (Hall, s. f.).



Fig. 9. Logotipo de la agrupación Porno para Ricardo a partir del logo de la Unión de Jóvenes Comunistas de Cuba, Gorki Ávila, La Habana, años 2000.

La identidad no es un todo acabado, claro, lleno de luz, sino una representación simbólica o fantasmática en el interior de formaciones y prácticas discursivas específicas, mediante estrategias enunciativas concretas que solo puede construirse a través de la relación con el otro –opresor u oprimido–, el vínculo con lo que él no es, con lo que le falta, con el requerimiento y el rechazo a la presencia del otro que siempre está ahí. En ello podríamos ver algo que trataremos más adelante: la cuestión ética del estar frente al otro. Así mismo se nos permite afirmar que la homogeneidad y unidad que la identidad trata como fundacional



Por una parte, tenemos que las unidades proclamadas responden al poder afirmado y, por otra, contienen la represión o exclusión del otro. Esto es lo que diríamos una identidad cultural o una identidad nacional, una identidad sujeta a una Historia, fundamentada en la fetichización del pasado y la exclusión en lo que se conoce como memoria cultural. Por ello es preciso ver la noción de identidad como el punto de sutura entre los discursos y prácticas discursivas que nos apuntan un lugar como sujetos sociales y los procesos que producen subjetividades –entre ellos el arte–, que nos construyen como sujetos susceptibles de decirse, de autoafirmarse, sujetos cuya potencia es la rebelión que opone la ética –una cuestión, además física, que exige la problematización responsable y la deliberación lúcida del conflicto en la búsqueda de alternativas para la satisfacción de sus necesidades– a la ley y la moral –códigos y valores que la sociedad dicta en un momento histórico dado– como posibilidad para la constante re-ordenación. La identidad como proceso inmediato, en reconstitución incesantemente, un continuo estar haciéndose en cada espacio, en cada tiempo, en cada cuerpo, y, por tanto, sujeta a la reiterabilidad que es lo que se ordena, consolida, recorta e impugna constantemente o se ve forzado a ceder. Y el hombre rebelde como subversor del orden establecido, porque lo pone a prueba y lo revitaliza.

El *tag* El Sexto apareció no solo en las calles de La Habana, sino en los espacios interiores. El Ciervo Encantado en su espectáculo teatral *Varietades Galiano* (2011) escribe sobre un latón que compone la escenografía: El Sexto, como expresión evidente de la identificación, no solo con el grafiti, sino con el impacto que este había tenido sobre el cubano de a pie. La repetición del mencionado *tag* por diferentes municipios de la capital cubana produjo un efecto de reverberación: el sexto héroe que es el pueblo.

En la superficie hay ignorancia, preocupación, intriga, empatía, curiosidad, admiración y proyección de inquietudes, inconformidades y deseos. Detrás, está un joven cariñoso, *naïf* pero atento y sobre todo sensible. El joven salió con unos amigos y una plantilla con el signo de rebobinar de las radiograbadoras y las letras “rv” e imprimen –sobre cualquier superficie, todas las veces posibles y precaviendo a los imprudentes ojos alertas– su estencil, una pátina fina, que pule la superficie con la imagen, el signo.

La policía quiere borrarlo, quitar el sello, el cuño, la huella; entonces, raya, tacha, y en su afán por eliminar, olvidar, suprimir y con propósitos contrarios a los de los autores del estencil, la policía produce lo que en términos de grafiti se denomina *kill*. Así se subraya el signo que se recarga, se polemiza. Si antes era –según el policía– algo negativo, ahora lo es evidentemente. Sin embargo, cambiando el punto de vista, podríamos notar que tanta “negatividad” hay en dañar el ornato público –así se denomina al acto de grafitear considerado, por tanto, vandalismo– como en el modo en que sobre la violación de una ley se inscribe con fuerza, insistencia, neurosis –hiriendo la superficie, *killing*– el inaplazable deseo de borrar la huella de la rebelión. A la mancha del crimen se opone la marca del castigo. Ley, violación, rebelión, castigo.

La herida infligida sobre el estencil cifra una doble significación ahora explícita. La censura potencia el valor de lo censurado y del censurado. El joven nota que esto implica un poder: el de la rebelión. Este es el motivo que lo impulsa cada día a salir a la calle y escribir la ciudad; también el efecto de reverberación que ha producido su caligrafía nítida, legible –al contrario de la de muchos grafiteros–. En tanto, la lección dada por la policía al tachar su estencil le mostró el camino para inscribir su *tag* sobre los murales revolucionarios o financiados por el poder institucional. Esto ha significado que El Sexto sea perseguido por las autoridades.

El Sexto enfatizó la resonancia política de su *tag* acompañándolo con el dibujo de un pinocho –este personaje caricaturesco también aparece en algunos de los temas de rap cubano, por ejemplo, de Los Aldeanos–. Otra de sus obras que podemos ver es el circulado con *spray* de algún objeto público rematado por el letrero: “Esto es mío”. Además, El Sexto ha lanzado *flyers* como mecanismo de promoción y divulgación de su obra, su sentir y su postura disidente. Lo mismo sugiere que el arte caerá como un cuerpo pesado sobre la ciudad, que divulga la imagen de alguna figura popular –Manolito, el loco–, que satiriza y parodia algunos de los discursos o batallas recientes o no del gobierno revolucionario al tiempo que critica y reclama algún derecho: económico, social o político. En este caso están los *flyers* “¿Hasta la victoria siempre?” y “Devuelvan mis cinco euros”; el uno hace referencia a la famosísima frase del comandante Ernesto Guevara y, el otro, a una de las consignas de la campaña por la liberación de los cinco héroes prisioneros del imperio. Sin

embargo, no siempre encontramos el *tag* de El Sexto como identificación de su obra, ni siquiera en el personaje del pinocho que aparece independiente por distintas zonas de la capital cubana, pero ya muchos saben que se trata de El Sexto.

Entiendo que detrás del supuesto cuidado del ornato público en cualquier país se manifiesta la represión de la expresión del sujeto, incluso anónimo. Al poder de las instituciones, los discursos, etcétera, se opone simplemente el poder del sujeto. El Sexto ha descubierto también esta fuerza. En entrevista realizada en agosto de 2011 en La Habana expresó:

si gran parte del poder de los políticos consiste en aparecer en todas partes, repetir un mismo signo, yo me voy a hacer del poder a través del mismo mecanismo y también voy extender este poder, esta posibilidad de existir y expresarse a otros.

Entonces, y apoyándome en *Estética de lo performativo* de Erika Fischer-Lichte podría afirmar que “la identidad –como realidad corporal y social– se constituye siempre a través de actos performativos. Performativo significa en este sentido, sin duda, como en J. L. Austin: constitutivo de realidad y autorreferencial” (Fischer-Lichte, 2011, p. 55). Para ello Fischer-Lichte recurre a los estudios sobre género y *performance* de Judith Butler, quien siguiendo a Maurice Merleau-Ponty –el cuerpo como repertorio de posibilidades que continuamente producen realidad: “an active process of embodying certain cultural and historical possibilities” (Fischer-Lichte, 2011, p. 55)–, explica la generación performativa de la identidad como un proceso de corporización –*embodiment*–; es decir, “a manner of doing, dramatizing and reproducing a historical situation” (Fischer-Lichte, 2011, p. 56).

Es la corporización durante la experiencia lo que determina la participación. El actor –sujeto– “no le presta su cuerpo a una mente, no encarna en este sentido algo mental, esto es, significados preexistentes, sino que hace que la mente aparezca a través de su cuerpo al conferirle capacidad operativa –*agency*– a su cuerpo” (Fischer-Lichte, 2011, p. 169). Es decir, no que la historia determina estrictamente a los *performers* –actores sociales, sujetos, etcétera–, sino que mediante la reiteración de los actos performativos se corporizan las posibilidades histórico-culturales, se genera el cuerpo, la identidad.

Por dramático entiendo [...] que el cuerpo no es mera materia, sino una continua e incesante materialización de posibilidades. Uno no es simplemente un cuerpo, sino que en un sentido crucial, uno hace su propio cuerpo [su propio género, a fin de cuentas, su propia identidad, el material de su propia existencia] (Fischer-Lichte, 2011, p. 55).

Volver al cuerpo humano como fuente de toda experiencia –incluida la del espacio y el tiempo– se considera en la actualidad un medio –ahora cada vez más privilegiado– de enfrentarse a la entera red de abstracciones –científicas, sociales, políticas y económicas– a través de las que se definen, representan y regulan las relaciones sociales, las relaciones de poder y las prácticas materiales. Ningún cuerpo existe fuera de sus relaciones con otros cuerpos, y este ejercicio de poderes y contrapoderes entre los cuerpos es un aspecto constitutivo fundamental de la vida social. A esto se refiere Agamben cuando manifiesta su preocupación sobre las identidades sin personas, aquellas identidades meramente biológicas que son reconocidas; sin embargo, sin necesidad y sin la posibilidad del reconocimiento no ya del propio individuo, sino de los otros miembros del grupo social. Así la ética a la que apelábamos, constituida por lo relacional, no tendría lugar, hay un “placer, rápido y casi insolente, de ser reconocidos por una máquina, sin la carga de las implicaciones afectivas que son inseparables del reconocimiento operado por otro ser humano” (Agamben, 2011, pp. 71-72).

El movimiento del rap cubano surge a principios de los años noventa, en plena crisis económica, al este de La Habana, en ese gran proyecto urbano, habitacional y cultural que fue la construcción de la ciudad socialista Alamar. El lema Revolución y la bandera cubana son los principales símbolos que se apropia el movimiento de rap cubano hasta nuestros días.

Maykel Xtremo vive en el capitalino Vedado y con el rap desata su rebeldía e inconformidad, pero también su compromiso ético y responsabilidad social: “El raper tiene que ser consecuente con lo que dice. Hacer rap no es adornar una canción”.<sup>17</sup> En entrevista realizada comentó que el hecho de que en el Vedado haya casonas de personas

---

<sup>17</sup> Maykel Xtremo en entrevista realizada en La Habana, agosto de 2011.

acomodadas, de personas que no tienen solvencia económica y que algunas de estas casonas sean solares,<sup>18</sup> constituye fuente de su obra y de su búsqueda artística. Llama su atención cómo estos individuos de diferentes poderes adquisitivos, estilos y propósitos de vida se encuentran y conviven en escuelas, teatros, cines, en el barrio. Su disco *Western. El Oeste de las Rimas* (2006) describe un lugar hipotético donde el Xtremo es libre y evidencia la disolución de los mapas que cartografían los centros y las periferias urbanas.<sup>19</sup>

Xtremo forma parte del comité organizador de los Premios Puños Arriba del rap cubano, del cual se han realizado dos ediciones. Este evento ha sido organizado de manera independiente y contando con la aprobación de las instituciones que han entregado, en la primera ocasión, el cine Riviera del Vedado y, en la segunda, el Teatro América de Centro Habana. También ambas ediciones han padecido las fricciones con el poder que como consecuencia trajeron, en el primer encuentro, la suspensión de la gala de clausura. Además Xtremo dirigió el número 00 de la revista impresa e independiente –que no cuenta con apoyo institucional para su producción– *Puños Arriba. El catálogo de los premios del rap cubano*. El volumen recoge, mediante crónicas ilustradas con fotografías, la historia de las dos ediciones de Puños Arriba. En la primera de las cuales, Maykel Xtremo ganó el premio al Mejor Featuring con el tema “Yo lo sé” del disco *Western. La segunda temporada* (2008).

Además, entre otros muchos escenarios, Xtremo se ha presentado en el desaprobado por las autoridades culturales Rotilla Festival, realizado en la playa Jibacoa al este de La Habana, hoy provincia de Mayabeque. Allí Maykel Xtremo difundía su música, al igual que muchos jóvenes creadores de la música cubana. Además grabó junto a Omni-Zona Franca y raperos invitados el tema “Protesto”, en el Laboratorio Ómnibus 2010 por Enforis Producciones

---

<sup>18</sup> Casas vecindad.

<sup>19</sup> En el Quinto Seminario Internacional Intensivo de la Red de Estudios y Políticas Culturales de CLACSO en la Universidad de Puerto Rico, durante la exposición del tema que nos ocupa, un colega de Brasil me preguntó sobre las periferias en La Habana. Su idea de periferia está estrechamente ligada a la de favela o a la de los barrios en los cerros caraqueños. Le respondí que en ese sentido no se podía hablar de periferia en La Habana y que, sin duda, era un tema tabú para el gobierno revolucionario que ha invertido ingentes esfuerzos en conseguir la igualdad y la dignidad del hombre en Cuba.

con el apoyo y la colaboración de La Familia en Movimiento, Raspadura Producciones, Producciones Acetato, Crick Crack Record y Producción Sin Barreras, todas independientes.

Tanto como raper, promotor y coordinador cultural, Xtremo está implicado en la apertura de espacios para la expresión pública de la música *underground*, aquella que tampoco cuenta con apoyo institucional para su producción y cuyos temas no se deliberan abiertamente en la palestra pública ni en los medios de comunicación masiva de mayor alcance. Además Xtremo y su música gozan de la identificación con jóvenes y algunos intelectuales por visibilizarse como parte de alguna de aquellas identidades musicales, artísticas, entre otras, solapadas quizá por el propio modo de producción y sustentabilidad que desarrollan, tanto como por los temas tratados, cuyo espectro abarca desde canciones de amor, otras que exponen preocupaciones económicas hasta aquellas que publican los conflictos del barrio entre sus habitantes y también entre estos y el poder.

Al igual que sus congéneres, Xtremo se apropia de las características del rap como género surgido en los suburbios y márgenes urbanos, que se distinguió desde los inicios por criticar al poder y ser la voz de los otros, de los que nadie nunca ha oído hablar, de los que nadie quiere oír, de los que están destinados a callar, en palabras de Xtremo; pero debemos estar atentos y considerar que Xtremo es un actor de estos supuestos marginados y que de ninguna manera es pasivo porque es él, y no un tercero, el que se visibiliza y expresa su propio comentario sobre los “paradigmas” de la Revolución cubana y la actualidad mediante la notable recurrencia y argumentación del lema “¡Hip hop, Revolución!”.

A diferencia de los primeros exploradores del género en Cuba, que en algunos casos empleaban como *backgrounds* temas cubanos y razón por la cual se levantó toda una polémica sobre si el rap que se estaba haciendo en Cuba en los 90 era o no cubano; a diferencia de estos antecedentes, no hay en los temas de Xtremo una posición ontológica sobre lo cubano, sino una discusión sobre el sentido generacional en relación con el proyecto de creación de una plataforma socio-económica para el hombre nuevo, el compromiso social, el reconocimiento de la marginalidad como el estrato social en el que se ha enclavado el movimiento de rap y su propuesta a reconstruir esta población, el

reclamo a las libertades de prensa, expresión e información, la intención de definir el sentido, una ética y relevancia del *hip hop* y al mismo tiempo el hecho de que este sea asumido como una especie de fe (Selier, 2005).

Por ello es fundamental que estemos pendientes de la necesidad de apropiarse de íconos y valores institucionalizados por el poder –que a su vez encarna el foco de la corrupción de los valores que emiten– para reelaborar tanto el significado de estos como los valores que encarnan. Un ejemplo notable es la reapropiación de la bandera cubana en el logo de los Premios Puños Arriba. La insignia se encrespa como un puño en el extremo superior, en tanto en el inferior toma una forma aguda, cortante, quizá en alusión al “puño de Hierro” del tema musical “De veinte mil maneras” de Los Paisanos.

Esto denota por un lado todos los valores éticos y sociales del discurso del rap; pero también la necesidad no solo de una reapropiación, sino de un llenado de todas aquellas frases y consignas revolucionarias que abundan y que se han vaciado de su sentido recargando su significado paradigmático en el espacio revolucionario, como he dicho antes, pasando a un plano netamente simbólico y hasta sacro.

No obstante, podemos pensar si no en una noción ontológica sobre lo cubano en la música de Xtremo, sí en un sentimiento nacionalista aunque personalizado o individualizado –dice el Xtremo en un tema: “Le vendí mi alma al pueblo porque el pueblo es mi doctrina”–, y esta necesidad de individualización y personalización –sentimiento experimentado por más de un cubano debido al igualitarismo revolucionario y la carencia económica– sitúa toda la razón de ser y necesidad de expresión en la subsistencia y el reconocimiento de la persona en el ámbito relacional, en este caso, principalmente la familia y los amigos.

Así, la *performance* musical del raper en la tarima es, sobre todo, la posibilidad de actuar y reflexionar sobre sí mismo y sobre las relaciones, acciones, símbolos, significados, códigos, estatutos, estructuras sociales, roles éticos y legales y otros componentes socioculturales que componen los *yoés* públicos en los espacios públicos cubanos.

Hablar o actuar es también yo puedo hablar o actuar; o sea, la palabra es una enunciación lingüística performativa porque realiza la acción que expresa en el marco institucional y

social de una comunidad por medio del surgimiento de un nuevo *nosotros* y, por tanto y en cuanto acto social es la afirmación de la existencia, de una potencia política, la posibilidad de generar identificación/comunidad aunque sea al margen de las ideas dominantes y la propia idea de dominación que es, en sí y en la medida en que inflige temor, la perversión de la potencia. De modo que en estos casos, la identidad se enuncia mediante un yo-político, esto es, un ser-con-el otro.

#### 2.4. LA PERFORMANCE

Según Fischer Lichte (2011), el giro performativo es el que se produce cuando la obra de arte se plantea como acontecimiento y no existe más en calidad de objeto/producto autónomo del autor y de la recepción, todo lo contrario, la obra no es sino como acontecimiento entre realizadores/vividores. El Situacionismo cuestionó la concepción de la estética basada en la contemplación y trascendencia de lo bello –de la obra de arte– y consideró la actividad cultural como *acontecimiento* entre vividores, aquí radica su carácter artístico. Así, para esta *nueva* experiencia estética es fundamental el proceso de *embodied mind*<sup>20</sup> que significa la experiencia conjunta de cuerpos reales en un espacio real, afectando y dejándose afectar, experimentando lo que pasa y lo que *les* pasa.

En tales realizaciones escénicas lo estético es impensable sin lo ético. Lo ético es más bien una dimensión constitutiva de lo estético. Por eso las realizaciones escénicas de este tipo suponen un gran desafío: una revisión de los fundamentos de la relación entre lo estético y lo ético, una nueva y radical conceptualización de la misma (Fischer-Lichte, 2011, p. 341).

Por ejemplo, hasta el teatro de Bertolt Brecht, la obra buscaba la intervención de los espectadores en el ámbito social y político, pero no en la obra misma que pretendía actuar como una motivación para la reflexión sobre la realidad social y política. Lo estético era un aspecto independiente de lo ético.

---

<sup>20</sup> Erika Fischer-Lichte (2011) plantea proceso físico, pero siguiendo su propio texto, prefiero expresarlo en términos de *embodied mind* para evitar la connotación que lo físico tiene como exclusión de la mente. Para profundizar en el concepto leer a Jerzy Grotowski.

Entonces, de las acepciones de *performance*: *performance art* y *performance* como principio cultural, según la cual toda comunidad humana tiende a congregarse en algún espacio-tiempo enmarcado para desarrollar secuencias vivas de acciones que sujetas a alguna pauta previa desencadenan efectos significativos sobre la convivencia; lo primero es anotar que hay *performance* siempre que se presente o exhiba el cuerpo con el fin de reforzar o transformar situaciones de existencia mediante la exploración de los límites del cuerpo, de la propia materia del cuerpo, frontera frágil entre sujeto y objeto; lo segundo, es la producción de experiencia más allá de la ficción y la congregación –en este caso de realizadores– en un espacio-tiempo específico para producir acciones sujetas a pautas previas; pero capaces de desencadenar efectos sobre la marcha de ese instante de diálogo, relación y coexistencia que los moviliza hacia fuera de sus comportamientos habituales, del orden dado.

Por tanto, la especificidad de la experiencia estética performativa es la producción y regulación por medio del bucle de retroalimentación autorreferencial (Fischer-Lichte, 2011) que se opone a la idea de un sujeto autónomo y también a la idea de su determinación por factores externos –la Historia, por ejemplo–; es decir, lo que plantea es que cada sujeto es responsable, con su participación, de sus acciones y el comportamiento de los otros que, a su vez, lo determinan. Esto es, una acción responsable, aquí radica su eticidad y politicidad y la producción de un contrapunteo entre la concepción liberal de identidad personal y la concepción relacional de la identidad narrativa (Paul Ricoeur). Así, el proceso relacional de entorno, representación y prácticas corporales plantean una política corporal, en cuanto cuerpo procesual, responsable de sus actos que resiste, desea, se rebela, revoluciona: “Las anteriores revoluciones necesitaban remontarse a los recuerdos de la historia universal para aturdirse acerca de su propio contenido. La revolución del siglo XIX debe dejar que los muertos entierren a sus muertos, para cobrar conciencia de su propio contenido” (Marx, 1852).

Según el semiólogo francés Patrice Pavis, la *performance*, que reelabora el lugar del espectador, el cuerpo del actor, la palabra y la representación, responde a una lógica del movimiento y la acción y no a la técnica de la puesta en escena clásica y continental. Pensemos que hasta las vanguardias de los años sesenta el espectador era el *voyeur*, el otro

que mira. Entonces podemos decir que la *performance* es una práctica discursiva del sujeto que supone un ejercicio de la alteridad. En la *performance*, privilegiar el momento de la diferencia/disidencia sobre el de la unidad, desestabiliza el esquema conceptual dicotómico –principalmente sujeto-objeto, significante-significado, cuerpo-mente, estético-político, estético-ético, conocimiento del mundo-construcción de un mundo–. Fischer-Lichte (2011) explica que la ruptura de la dicotomía sujeto-objeto –actores-espectadores– es la posibilidad de realización de la comunidad. En tanto, en tales realizaciones escénicas, al contrario de como lo plantea Rancière, “lo ético es más bien una dimensión constitutiva de lo estético” (Fischer-Lichte, 2011, p. 341).

Siguiendo a Groys parecería que una de las mayores dificultades a las que se enfrentaron los artistas soviéticos –o no– fue a este par dicotómico que significaba la oposición entre un arte burgués y un arte revolucionario. Sin embargo, tan solo siguiendo la idea: el conocimiento es una cuestión física (Nietzsche), esta oposición no es posible porque el conocimiento, por cuanto es cuestión física, es también una cuestión ética y por tanto política; es la potencia de construir un mundo nuevo al valorar y conocer posibilidades más allá de las establecidas por la sociedad mediante la ley y la moral. Por tanto, planteemos un modelo/proceso según el cual la identidad es una tarea histórica y no atributos intrínsecos:

Los actos performativos, en tanto que corporales, hay que entenderlos como “non-referential” en la medida en que no se refieren a algo dado de antemano, a algo interno ni a una sustancia o a un ser a los que esos actores tengan que servir de expresión, pues no hay identidad estable, fija de la que pudieran serlo [...] Los actos corporales denominados aquí performativos no expresan una identidad preconcebida, sino que más bien generan identidad, y ese es su significado más importante (Fischer-Lichte, 2011, p. 54).

De ahí que diversos autores y artistas verán la *performance* como estructura fundamental y de carácter reflexivo de la acción política y estética, como instrumento de contestación social y de transformación del espacio público a partir de la exposición del cuerpo en movimiento como expresión de lo humano, del límite entre el espacio privado y el público; pero, principalmente, como posible espacio-tiempo para el conflicto entre varios regímenes

de sensorialidad. Por tanto, la *performance* es siempre la creación de un espacio político, en la medida en que lo específicamente político es el hacerse público, el mostrarse frente a un grupo de personas (Sloterdijk, s. f.). La *performance* inicia y legitima la posición del sujeto en sociedad en la medida en que restituye la potencia física del yo-actúo frente al otro (Cornago, 2008), en la medida en que el sujeto puede “decirse” a sí mismo en público y la capacidad de actualización mediante el acto de habla, su potencia política para hacer ver y oír aquello que no era más que “ruido de cuerpos”.

Como antes mencionamos, la práctica y teoría de la *performance* proponen una reflexión sobre el tiempo, el espacio y el cuerpo. Pienso que la teoría reformuló la conciencia del espacio como fluido e imprevisible, espacialidad, esto es espacio pleno de posibilidades – movimiento, percepción, organización, atmósfera y estructura– entre los congregados. Así se plantea todo espacio como espacio visual –*theatron*– y sonoro –*auditórium*–. La *performance* nos coloca entonces frente al carácter de acontecimiento del espacio por cuanto es susceptible de la acción que se establece; y, en este sentido, de cara a sus cualidades fugacidad y transitoriedad, advierte también sobre qué posibilidades de movimiento se prevén y permiten, qué correspondencia entre libertad de movimiento y negociación de relaciones.

Así mismo, la *performance* puso en evidencia, abrió una reflexión sobre la conciencia de la noción del tiempo como *continuum* mediante el énfasis en el ritmo –regularidad, fragmentación, dinamismo, repetición, simultaneidad e intensidad– como principio rector de la organización y estructuración del tiempo e igualmente su carácter de acontecimiento, y por tanto, su vínculo insoslayable con la espacialidad y el cuerpo como proyecto inacabado, histórica y geográficamente maleable, membrana y miembro que se relaciona, se crea, limita, sostiene y disuelve en un flujo espacio-temporal múltiple, una noción existencialista y no esencialista del cuerpo, y por ello, un cuerpo con capacidad operativa, esto es agencia.

La revaloración del tiempo, el espacio y el cuerpo como material activo y del análisis de los comportamientos eróticos constituye la base de los cuestionamientos más radicales dirigidos contra los dominantes modelos racionalistas de concepción y comunicación de la

realidad en Occidente. Por un lado, el cuerpo como metáfora de un espacio ilimitado donde la palabra conoce límites se erigió signo por excelencia y fue la vía de acceso a la identidad. Por otro, el erotismo en calidad de *volonté de jouissance* (Barthes) señaló un camino más allá de lo útil y de la razón. Esta conciencia de la materialidad, pero también de la corporalidad, precipitó en una crisis de la signicidad –el esquema dicotómico significante-significado– y la representación en una experiencia real.

El poeta Luis Eligio Pérez Meriño Cafria pertenece al proyecto Omni-ZonaFranca que radica, desde 1999, en Alamar, municipio al este de La Habana. Hasta 2009 –año en que fueron desalojados– tuvieron su sede y hogar en la Galería Fayad Jamís de la Casa de Cultura de Alamar. El proyecto se ha caracterizado por actuar en la comunidad. En este sentido es importante notar cómo todas sus obras expresan una necesidad urgente por comunicar en presente; es decir, comunicarse directamente con las personas en un contexto definido. Por eso, por ejemplo, su poesía generalmente es dicha y no publicada, o en la realización de un video participa la comunidad si no de Alamar, al menos, la del *hip hop* hecho en La Habana. Así, la obra artística de Luis Eligio abarca los géneros *performances*, artes plásticas, música, video y poesía; se inspira en la vida cotidiana –lenguaje, creencias, conflictos, personajes de la calle y necesidades– y convoca cada año en el festival, Poesía sin Fin, producido por Omni-ZonaFranca, a gran número de artistas y curiosos transeúntes.

En general, los integrantes de Omni son personas muy espirituales y, por tanto, amantes y respetuosas de cualquier espiritualidad. Dicen ser –o se relacionan con– sujetos de diferentes credos que eviten todo tipo de sectarismos. Es así que valoran toda relación mítica del hombre con lo que lo rodea y, por ejemplo, la poesía de Luis Eligio intenta expresar, rescatar, reconstruir y trazar una “mitología” de la cotidianidad, de lo urbano, de la civilidad. Este es un tema al que le conceden especial importancia los convocados por Omni: la preocupación por la educación cívica y el proyecto civil de Cuba en la actualidad. Y precisamente por la búsqueda de esta civilidad, la obra en general de Omni se distingue por el viaje a los orígenes, a lo primigenio y por una conducta cívica. A mi entender, este es uno de los aspectos que los relaciona directamente con la obra de los originistas cubanos y su visión sobre el “ser cubano”, así como lo que impulsa el estudio y admiración por la obra de José Martí. También aquí está el planteamiento de una de las cuestiones más polémicas

al respecto: la necesidad de intercambiar una recreación mítica, la de la Revolución cubana; por otra, el comentario sobre la simbología, iconografía y mitología de la Revolución y también la nación; la necesidad de un saberse raigal aun cuando sus *performances*, evidentemente, priorizan la cuestión relacional.

En lo particular, como mencioné, la obra poética de Luis Eligio es deudora del proyecto Omni-ZonaFranca tanto en lo formal, en lo temático, como en el modo en que concibe el arte, la poesía, un libro. Luis Eligio prefiere decir la poesía, leerla, hacerla pública a través de su voz para habitarla y para que ella también lo habite a él. De este modo Luis Eligio tiene un amplio acervo de poesía sonora cuyos principales soportes o modos de expresión son el *performance*, la musicalización y el video.

Aunque la escribe, la poesía para Luis Eligio habita en él, en su cuerpo y luego de un tiempo esta puede morar en un libro, objeto sagrado para él. Entonces este vivir con su poesía y decirla con su voz –acompañado o no por la de sus colegas y amigos– es una constante experimentación del ritmo, el cuerpo, la fonética y la estructura del poema en creación, que posee no solo cuerpo sonoro sino tridimensional, por cuanto es siempre *puesto en escena* por su autor. Hay un redimensionar el aspecto sonoro, visual y vehicular de la poesía que repercute en el universo lingüístico y mítico, de la redacción y la forma del poema. A veces se estructura como caligrama, a veces es puro tautograma. Durante la *realización* de alguno de sus poemas sonoros, casi siempre, podemos disfrutar del uso que el poeta hace de las interjecciones y onomatopeyas para enfatizar o pervertir el significado de alguna palabra o frase.

Veamos algunos ejemplos de la poesía de Luis Eligio:

- “No sé, no puedo pasar” (1999) es una frase que da título a uno de poemas del libro *Estados de guerra* y con ella parafrasea un verso de “El alma trémula y sola” de José Martí. Al final de este mismo incluye una nota: “Este poema es con Nilo Julián González, poeta, pintor y veterano de la de Cuba y Etiopía”.

- Empleo del lenguaje cotidiano, su resignificación y evidente preocupación por el ritmo y el sonido explícito en la grafía:

... tanta gente confusa en las aceras.

Vienen cerrando la ciudad:

Humo

ASEDIAR AL ENEMIGO<sup>21</sup>

NO DENGUE

NO AIRE

(Voces)

VENDO CEBOLLAS...

al

MENOS ESPECIE

la

no

FALTA

en La Casa

[...]

La antigüedad es la situación de nosotros

/No somos los mismos que

En la pequeña pantalla

/que vivimos fuera de la moneda (Pérez E., 1999b).

Y en los versos finales podemos leer con claridad cómo el sujeto del poema no se identifica con el sujeto emitido por el poder estatal. En el caso de Cuba, la Televisión Cubana pertenece al Consejo de Estado, máximo órgano ejecutivo del país, dirigido por el Partido Comunista de Cuba.

- A continuación un fragmento de un poema que combina la sonoridad de los fonemas y el parafraseo de “ser cultos para ser libres” de Martí –cláusula reproducida en muchos de los murales de la Revolución– mediante la

---

<sup>21</sup> Una de las consignas revolucionarias.



en ti confié.

Integridad y rectitud me guarden

porque en ti he esperado

preso de la vida

libre de mí.

Se va, se va por cualquier calle.

Rezan, rezan, rezando:

asere culto para asere libre

asere culto para asere libre (Pérez E., 1999c).

## 2.5. ÍCONOS, MITOS Y SÍMBOLOS

Cuando se concuerda con la idea de la experiencia cultural común, aceptamos que tenemos sobreentendidos del contexto sógnico social. La inserción o, preferiblemente, actualización del texto –entendamos tejido cultural– en el contexto sógnico social marca un lugar cultural e ideológico. En este sentido, el texto es una acción ideológica porque mina o relativiza los supuestos ideológicos del texto anterior –por ejemplo, cualquier aspecto nacionalista, religioso o ideológico de una cultura dada– en un contexto social que, sin embargo, por cuanto es actualizado ya no será más palabra ajena. “La palabra dialógica, originada por el contacto con la ajena, que perturba el binarismo sógnico, al desmentir el respectivo carácter conclusivo del proceso sógnico, el carácter definitivo de la relación comprobada entre significante y significado” (Lachmann, 2004, p. 106).

Y así y en cuanto acción conflictiva y divergente –divergencia semántico-ideológica– y no afirmativa, porque es voz que replica al otro y articula un yo hablante, es palabra performativa. La performatividad aquí es tanto la potencia del poder decir y el poder apropiarse de la palabra ajena. Así mismo, es su eficacia performativa, fuerza ilocucionaria y resignificación lo que garantiza la agencia política: poder decir, poder hacer al contradecir, también poder callar y no hacer. Interesa entonces el modelo amplio de intertextualidad, aquel de mayor alcance teórico al reducir el signo al significante, disolver el texto y el sujeto autónomo y soberano, la autoridad proponiendo un análisis en el que, sin

embargo, sí importa el texto anterior o sobreentendido –por ejemplo, la fraseología revolucionaria–. Así mismo, esto significa la inclusión del otro significado y sentido.

Si bien en la sociedad occidental moderna, todos los símbolos, íconos y mitos no guardan relación entre sí necesariamente, no siempre ha sido así. Solían estar imbricados y son la expresión sónica de una esencia no sónica suprema y absoluta, insondable –de ahí su carácter místico– que en las sociedades tribales, en la actualidad, por ejemplo, podemos verificar. El símbolo contiene la esencia de lo que simboliza, la representa, pero no la devela del todo, la mantiene en el ámbito del misterio.

Tanto el símbolo, el ícono como el mito son signos o conjuntos semióticos a través de los cuales se describe y conserva –de un modo bastante estable– la identidad cultural de un grupo o de una nación a lo largo del tiempo, del pasado –a veces arcaico– al futuro. Esto condiciona un desfase con el espacio cultural que rodea a los símbolos, íconos y mitos porque sus originarios vínculos con la esfera sacra los mantiene en el ámbito del conservadurismo, de los fundamentos antiguos –eternos– de la cultura. Es decir, cuando estamos frente a un fuerte dominio sobre la producción y significación de los símbolos, íconos y mitos –en los nacionalismos, por ejemplo–, los sujetos solo a largo plazo suelen incidir tanto en la forma como en la interpretación de los mismos en lo macro; sin embargo, a un nivel micro, los sujetos tienden a hacer constantemente, un comentario sobre estas significaciones, por ejemplo, en ámbitos, sobre todo, festivos. También la unidad del repertorio básico de los símbolos, íconos y mitos dominantes y su duración cultural determinan, en considerable medida, las fronteras nacionales o regionales de la cultura.

Un símbolo es un medio de traducción del plano de la expresión a la del contenido, la alusión de un contenido valioso culturalmente que es su significado intrínseco, algo dado en él, no arbitrario. Cuando un símbolo, ícono o mito varía por un corte violento, se produce una desestabilización de la autopercepción del grupo o nación. Cuando un símbolo, ícono o mito está siendo vaciado de su sentido, cuando el desfase entre la memoria del símbolo, ícono o mito y el entorno cultural evidencia la ineficacia –por ejemplo, no garantiza la unidad del grupo–, pero continúa representando, digamos, la esencia que mantiene a la élite del poder, los individuos comienzan a insuflarle nuevos sentidos, por lo general, mediante

la perversión o parodia de su anterior valor y así se maneja una apertura polisémica, la inclusión del otro, un sentido nuevo.

Se suele distinguir entre símbolo y reminiscencia o cita por ser el símbolo un signo que representa un texto acabado, dizque puede incorporarse a una serie sintagmática y conservar su independencia de sentido y estructural; pero cuando el símbolo, el ícono o el mito son parodiados ¿acaso no estamos frente a una cita, un comentario, no se imprime una huella de subjetividad? ¿Qué significa esta acción performativa en cuanto acción ideológica y, por tanto, constitutiva de realidad y autorreferencial, la intervención, la puesta en evidencia, el trabajo con el propio material del símbolo, el ícono o el mito, la desarticulación de la trinidad que los caracteriza? ¿Es decir, qué significa que el recurso a la profundidad de la memoria sea mediante la parodia del símbolo, el ícono o el mito? ¿Se entabla una lucha por el poder simbólico o su desestabilización? ¿Se trata de gestualidades políticamente simbólicas?

En las múltiples visitaciones de que fue objeto el estandarte peruano [la bandera], era evidente que no se regresaba a él para solemnizarlo sino para desmontarlo y a la vez reconstruirlo ya no como representación única de un sujeto nacional, sino como reivindicación dolorosa o carnavalesca a través de la utopía poética [...] se des-solemnizaba el máximo símbolo patrio, colocándolo en situación cotidiana. La bandera, objeto de oficiales honores, fue manipulada como ropa común, un gesto de destronamiento y apropiación popular (Diéguez, 2007, pp. 89-94).

Toda celebración, principalmente institucionalizada, tiene un vínculo con los símbolos, íconos y mitos del entorno cultural. Pero también toda celebración es una convocatoria abierta a los cuerpos afectándose y dejándose afectar, experimentando lo que pasa, lo que *les* pasa, con capacidad operativa, a las continuas e incesantes materializaciones de posibilidades, a la reflexión sobre los propios símbolos, íconos y mitos, sobre las relaciones, códigos y estructuras sociales. Por ejemplo, cada 15 de septiembre los mexicanos se reúnen en el Zócalo para asistir al discurso conmemorativo del presidente por el grito de independencia; unos van de coristas, otros protestan. Algo que las televisoras nunca muestran. En estos casos ocurre una actualización de la potencia política por cuanto

acontece la actualización y apropiación de la palabra ajena, esto es, la apropiación de un espacio–tiempo simbólico, icónico y mitológico: el momento en que acontece el discurso del presidente en la plaza del palacio de gobernación en el aniversario del grito de independencia.

Sin embargo, Mario Perniola en *La sociedad de los simulacros* pretende caracterizar la imagen contemporánea a partir de la noción de simulacro que define como: la afirmación de la valoración de la imagen por cuanto es imagen, la imagen carente de identidad. Lo principal es que en ciertas imágenes contemporáneas parece haberse superado las concepciones metafísicas de ideología, cultura y ética; es decir, no estamos precisamente frente a íconos, mitos y símbolos, no hay una esfera sacra aunque el discurso gobernante la pretenda, sino solo una esfera profana, la desrealización, y la ineficacia del Estado, las instituciones y el partidismo porque se dista, se distancian de la realidad social y la política: “los gobernantes hablan del pasado o del futuro, pero no hay soluciones para el presente” (Perniola, 2009, p.18).

Según sostiene Perniola, hacia la segunda mitad del siglo XX, el lugar que ocupaba el mito en la gobernabilidad tanto de países occidentales como orientales –URSS y China– es reemplazado por la imagen contemporánea –lo que remite a una copia infinitamente– que no es ni puede ser un símbolo –lo que aparece y escoden al ser– porque en ella el significante no refiere a un significado sino que es predominio del significante y del referendo. A diferencia del símbolo, que refiere al mito, la fe y la religión; la imagen contemporánea es referendo del escepticismo, la superación de la metafísica y la desrealización social y, por tanto, desconcertante para determinadas posturas tradicionales, ancladas por identificación o diferenciación en la dicotomía platónica: realidad sustancial-apariencia que reaccionan mediante la afirmación exagerada de una realidad presente o futura que implica la representación caricaturesca tanto del ícono como de la visión. Entonces la efectividad de la imagen contemporánea no depende de la repetición de un prototipo, de un original, sino de la emancipación de la copia respecto de esto. El símbolo es expresión/identificación/entidad de una ideología; pero la imagen contemporánea es una copia/repetición desprovista de significados, ideología y valores.

Sobre la creación de nuevas narrativas gráficas de la historia nacional versa el proyecto curatorial *La meta es desmontar la simulación* de Helena Acosta, un trabajo visual a propósito de las protestas iniciadas en febrero de 2014 en Venezuela. El soporte principal mediante el cual se da conocer la propuesta son las redes sociales Facebook<sup>23</sup> y Twitter,<sup>24</sup> bajo el concepto “La meta es desmontar la simulación”, que la curadora proyecta como:

un espacio abierto que desde lo visual propone cuestionar los hechos contemporáneos políticos-sociales que afronta el país en la actualidad. La Meta busca responder las siguientes interrogantes: ¿Cuál es la realidad venezolana más allá de los discursos oficialista y opositores del gobierno? ¿Cómo luce esta Venezuela? (Acosta, 2014).

*La meta es desmontar la simulación* posteriormente se presenta a la convocatoria de la III Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Mérida, Venezuela, “Violencia y paz en el arte urbano” con las piezas en físico: *El sueño de María Corina* (fotografía) de Violette Bule, *PLM04L4M46* (videoarte) de Augusto Gerardi, *Sin sembrar* (arte sonoro, concepto *glitch* –en términos informáticos: característica no prevista–) de Andrea Ludovic, *Desde mi corazón* de Gabriela Ruiz (*gif* animado), *Chávez mashup* de Katherine Sultán (*glitch* videoarte), *NikoMosh* de Maggy Almao (*datamosh* videoarte) y *Duhka* de Miyö van Stenis, Violette Bule y Nelson Díaz (videoarte).

Según la curadora, mediante estas producciones artísticas, los artistas y el proyecto en su totalidad pretenden una reflexión sobre lo que entienden como dualidades culturales, sociales y políticas que constituyen una realidad simulada que domina la historia venezolana y alcanza su punto más álgido con la aparición del chavismo en el escenario político. *La Meta* facilita y convoca esta reflexión al abrir el espacio para la expresión de una pluralidad de posturas frente a la situación polarizada: chavismo –dirigencia civil– versus oposición –que se llama a sí misma sociedad civil–; e intenta, con este espacio, pasar por encima del clima de enemistad y violencia alentado por ambas posturas políticas en su

---

<sup>23</sup> Recuperado (2014, febrero-actualidad) de <https://www.facebook.com/groups/Lametaesdesmontarlasimulacion/?fref=ts>

<sup>24</sup> Recuperado (2014, febrero-actualidad) de <http://la-meta.tumblr.com/>

lucha por tomar o conservar el poder; al tiempo que evidencia el obstáculo que esto representa para hacer una valoración más profunda y acertada de la realidad, al colocar a los ciudadanos en un ámbito de incapacitación para ir más allá de este clima de polarización.

Por ello, las obras presentadas dentro del proyecto se concentran en el discurso que rodea la representación de la identidad venezolana en los medios oficiales (medios de comunicación masiva, escuelas, museos, galerías, teatros, literatura) para ofrecer una re-lectura de la memoria venezolana y el acontecer actual mediante la expresión visual, que abarca desde el campo del arte digital, diseño gráfico, ilustración, tipografía hasta la fotografía. Y bajo este dominio están estacionadas, en la plataforma habilitada en Facebook y Twitter, las documentaciones de obras anónimas, oficialistas o de autor que permiten a la curadora y a todos los integrantes del grupo mostrar la fractura entre la “solemnidad” y “seriedad” de sendos discursos dominantes –chavismo y oposición– mientras pretenden una respuesta o solución al conflicto venezolano que, sin duda, ambos sostienen. Entre las imágenes recogidas, una explícita muy claramente esta idea en *The Truman Show* de OCabrita (fig. 11) o encontramos parodias tan simples como “Chávez Bieber, la lucha sigue”, en lugar de la frase chavista: “Chávez vive”; pero en este caso no solo se parodia la frase, sino la imagen ya que el Comandante aparece peinado como Justin Bieber, el rey del *teenpop* (fig. 12).



Fig. 11. *The Truman Show*, OCabrita, imagen digital, Venezuela, 2014.



Fig. 12. *Sin título*, anónimo, cartel, Venezuela, 2014.

Como mencioné, en general se trata de obras cuya visualidad se refiere a los símbolos, íconos y mitos de la revolución/nación bolivariana; de apropiaciones populares o no de estos que hablan, en su mayoría, de la violencia (fig. 13). En el caso de las apropiaciones, estas suelen ser muy sencillas, claras, simples: el escudo no debe representar más el triunfo –espada, lanza y arco– sino la violencia –armas de fuego–; la independencia y la libertad –caballo blanco–, sino la presencia de los *cholos* motorizados –moto–; la unión de los estados venezolanos e independencia –manejo de mieses–, sino el narcotráfico –hojas de marihuana–. A través de la sustitución del símbolo por su significante –arma, medio de transporte, planta–, tenemos una coronación paródica al elevar el significante arma de

fuego, moto y hoja de marihuana al plano simbólico: estar presente en el escudo de la República Bolivariana de Venezuela y por ello significar, como interpretación posible, el triunfo de la violencia, la libertad de acción de los cholos fuera del poder cívico y la abundancia del narcotráfico, el desorden total en la vida cotidiana. Otras obras hacen referencia al sentido común crítico establecido: vigilancia, manipulación por la ideología de otros socialismos reales, por ejemplo, *Sin título* de Pedro Sajona hace un paralelismo entre una foto de Lenin y Stalin y otra de Chávez con Maduro (fig. 14).



Fig. 13. *Sin título*, anónimo, tatuaje, Venezuela, julio de 2014.

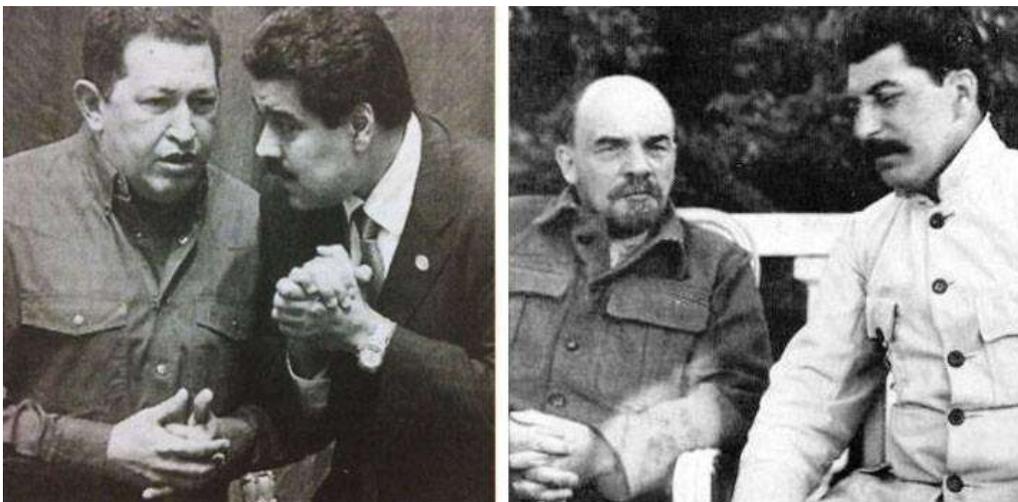


Fig. 14. *Sin título*, Pedro Sajona, imagen digital, Venezuela, 2014.

Un cartel representa la mirada famosa de Chávez y se apropia del cartel del *reality show* *Big Brother*. Serie que tomó el nombre de la novela *1984* de George Orwell, en la que Big Brother es el líder que todo lo ve en la distópica Oceanía. Un letrero dice en lugar de *I want you, I watching you* en clara alusión a la vigilancia, el aislamiento y un comportarse al gusto del poder para permanecer y ser premiado. Por su parte, *Desde mi pantalla* de Miyö Van Stenis versiona la escena fundamental de la bóveda de la Capilla Sixtina, *La creación de Adán*: Fidel encarna a Dios y con su dedo insufla vida a Chávez que encarna a Adán; otros personajes, como Evo Morales, los rodean; cada uno de ellos está cubierto con la bandera de su nación. Una vez más estamos ante el entrecruzamiento explícito de tres ideologías: Revolución latinoamericana, nacionalismo y catolicismo; pero sobre todo una sátira que alude a cómo es elevado el ámbito de lo profano a lo sacro.

Pero las apropiaciones populares son cautivantes, evidencian hasta qué punto puede llegar el entusiasmo del pueblo venezolano partidario del chavismo en su demostración de correspondencia con el proyecto. Las frases “Yo soy Chávez” o “Chávez no soy yo, Chávez es un pueblo” fueron lanzadas por el Comandante antes de su deceso para decir a cada elector que en sus manos estaba la continuidad del proyecto bolivariano, que no dependía de la presencia de su persona porque cada uno de ellos –de los electores– era portador de los ideales chavistas y bolivarianos (figs. 15 y 16). Otra vez, el sentido literal domina las representaciones del arte popular y en *La meta...* los participantes hacen notar ciertos anacronismos al postear imágenes digitales, por ejemplo, con el retrato de Chávez con el traje de Bolívar cabalgando un unicornio a partir de “Bolívar a caballo” de Eliobaldo Pérez (fig. 17) que se refiere, sin duda, a la herencia y encarnación del ideario de Bolívar en la persona Chávez. En otras ocasiones, se postea, simplemente, la documentación de los murales “populares”: el Che abrazando a su camarada Chávez (fig.18); o la captura de un instante de la cotidianidad que el artista titula con perspicacia al usar literalmente una frase de las campañas políticas chavistas para una imagen que es referente de la cotidianidad que la propia frase anuncia: *Chávez, hombre de pueblo* es una fotografía de Estefanía Valero Merkt que capta el momento en que un verdadero hombre de pueblo, o sea, un ciudadano común y corriente, pasa en su bicicleta por delante de un mural del comandante Chávez.



Fig. 15. *Sin título*, anónimo, arreglo de uñas, Venezuela, 2014.



Fig. 16. *Sin título*, anónimo, tatuaje, Venezuela, 2014.



Fig. 17. *Sin título*, anónimo, imagen digital, Venezuela, 2014.



Fig. 18. *Sin título*, anónimo, mural, Venezuela.

La chica de las famosas imágenes de la mirada y firma de Chávez tatuadas en la parte superior de sus senos –ingeniosa obra de la cultura popular– pudo haber inspirado al artista Max Provenzano para hacer *Pietá* que se presentó, también, en la III Bienal de Arte Contemporáneo, Mérida 2014, como registro fotográfico y audiovisual de la acción: el artista hace un tatuaje removible con alguna de las afamadas fotografías tomadas al comandante Chávez, lo pone en su glúteo, se desnuda y se acuesta sobre las piernas de otra artista desnuda, quien le da nalgaditas. Por una parte, el tatuaje removible sugiere la idea de simulación por cuanto esta marca sobre la piel no significa –como sí ocurre con el verdadero tatuaje– la inflexión de dolor; es un juego, un tatuaje de mentiritas como dirían los niños que se lo ponen para “hacer” lo que hacen los adultos: dedicar tiempo, paciencia y dedicación a cosas dolorosas, dejar una huella perecedera. Pero, por otra parte, está la acción: ambos artistas están desnudos y uno parece golpear a otro. De nuevo, estamos ante una simulación, no es exactamente la estetización de un acto masoquista, sino la estilización: sus cuerpos son gruesos, con curvas, suaves; nada en la imagen parece viril, no hay músculos, no hay posturas firmes, no hay líneas rectas en esa composición (fig. 19).



Fig. 19. *Pietá*, Max Provenzano, fotografía para la documentación de la acción, Mérida, 2014.

En cierto modo, pareciera que la reflexión dominante es aquella sobre la relación entre la cultura popular, la cultura de masas, el arte pop, la reproductibilidad técnica, la imagen contemporánea, las campañas políticas y las ideologías. En este caso tenemos la serie del artista Francisco J. Bassim, *Héroes de la independencia*, que retoma famosas representaciones de Bolívar y Miranda en las artes plásticas venezolanas. “Bolívar 100% chic” es la imagen de un busto de Bolívar reproducida con vestuario y poses femeninas por excelencia según lo dicten las modas al uso. Los vestidos son de épocas diferentes, de hecho, están colocadas las imágenes de forma tal que las faldas van de más largas a más cortas, de maxifalda a minifalda como si de una modernización y actualización de la imagen de Bolívar se tratara (fig. 20).



Fig. 20. “Bolívar 100% chic” de la serie *Héroes de la independencia*, Francisco J. Bassim, imagen digital, Venezuela, 2014.

Las otras imágenes digitales son a partir de “Miranda en la Carraca” de Arturo Michelena: “Miranda en Yare”, “Monroe” y “Visita en la Carraca”. La primera de ellas hace referencia a la actualmente famosa prisión venezolana de Yare, por ello nos muestra un Miranda con máscara de diablito típico de la región y una postura despreocupada, para nada representativa del hastío que muchos achacan al cuadro original. Esta despreocupación y reposo se ven acentuados por la dispersión de cervezas Polar por todas partes, todavía Miranda sostiene una en la mano y un perro está echado a sus pies. Al fondo, como algo

más en ese desparpajo que es la celda, un estencil con la imagen famosa del Che Guevara (fig. 21).



Fig. 21. "Miranda en Yare" de la serie *Héroes de la independencia*, Francisco J. Bassim, imagen digital, Venezuela, 2014.

"Monroe" representa a la sensual actriz con el cuerpo de Miranda o a Miranda con el rostro de Monroe. Otra vez, la imagen muestra despreocupación, relajación y hasta diversión. Monroe tiene, para nosotros, una carcajada. Esta celda pareciera ser la de una figura privilegiada: le permiten tener una lamparita sobre su mesa, su bolso, varios pares de zapatos, su maquillaje y un teléfono. En una pared, al fondo, está colgado el cuadro de un hombre, el torso musculoso y hermoso, la cabeza de Bolívar. Tampoco puede faltar el crucifijo colgado en uno de los muros de la celda (fig. 22).



Fig. 22. “Monroe” de la serie *Héroes de la independencia*, Francisco J. Bassim, imagen digital, Venezuela, 2014.

“Visita en la Carraca” no es otra cosa que la inédita posibilidad de que Bolívar visitara a Miranda durante el periodo en prisión. Tanto Bolívar como Miranda están desnudos; el uno completamente, el otro las piernas, que son las de una mujer, muy probablemente las de *La maja desnuda* de Goya. Algunos objetos dispersos como un zapato en el suelo que alguien se quitara rápidamente y la postura más abierta, suave y voluptuosa que sugieran las piernas de La Maja pudiera insinuarnos que algo erótico ha pasado antes en esta habitación (fig. 23).



Fig. 23. “Visita en la Carraca” de la serie *Héroes de la independencia*, Francisco J. Bassim, imagen digital, Venezuela, 2014.

Entonces porque, como he dicho, *La meta...* propone una reflexión sobre la simbología, iconografía y mitología de la revolución bolivariana para un cuestionamiento sobre la memoria y la identidad venezolana en la actualidad política polarizada; plantea, también, el asunto de las relaciones entre las campañas políticas y la cultura de masas, la cultura popular, la ideología, el arte pop y el kitsch, principalmente, el kitsch latinoamericano (fig. 24).



Fig. 24. *Sin título*, Yarínés Suárez, fotomontaje, Venezuela, 2014.

El video arte de Miyō Van Stenis, Violette Bule y Nelson Díaz, *Venezuelan Duhkha Levitation*, recurre al término budista Duhkha que se refiere al sufrimiento y a la imagen del dios hindú Ganesha, patrono de las artes y las ciencias, dios de la inteligencia y la sabiduría. Alrededor de la imagen de Ganesha están animadas, como si levitaran, una variedad de imágenes, íconos o identidades de marcas, productos del mercado, monedas, cosmogonías contemporáneas, Miss Venezuela y Chávez. En fin, al ritmo de la música electrónica, se representan los anhelos de una sociedad que padece una profunda crisis cultural y obcecación por el consumo. Además, en el espacio curatorial, este video arte se presentó acompañado de una instalación: un maniquí ahorcado y un montón de dólares en el suelo junto a las carpetas que es necesario hacer para comprar los dólares a través de la Comisión de Administración de Divisas (CADIVI).

Otras series del artista Francisco J. Bassim son *Bolívar somos todos* y *Cristo libre*, en las que toma, principalmente, los referentes directos del chavismo: Bolívar –bolivarianismo– y Cristo, el comandante del Comandante –fe católica–. La propuesta hace, en primera instancia, una observación a la propia propaganda y “cultura bolivariana” generada por el chavismo, al menos la superficie de esta cultura, que no es otra cosa que lo que hay, esta superficie es lo que es, no hay un algo más en el fondo.

El título de la primera serie es una paráfrasis de “Chávez somos todos” y propone una oscilación entre el chavismo y el bolivarianismo. Oscilación enfatizada con la elección de una imagen famosa, en este caso, la imagen de la reconstrucción 3D del rostro de Bolívar y, otra vez, la representación literal del significado “Bolívar somos todos”: sobre la genéticamente proyectada y, por tanto, *copia fiel* del supuesto rostro de Bolívar, o sea, sobre la imagen de lo que la ciencia nos asegura que pudo ser este rostro, seguridad proveniente de la exacta reconstrucción realizada a partir de precisos algoritmos biológicos y la osamenta de una calavera, sobre esta imagen el artista incorpora otros fragmentos de imágenes digitales simulando la técnica del collage y nos presenta una serie de bolívares monstruosos.

Bassim emplea la escala de grises, quizá porque así puede agrupar diversas imágenes digitales para que no se diferencien en sus facturas. De cualquier modo, no le interesa la hiperrealidad que propone el 3D, todo lo contrario, a esta opone la fractura al simular la técnica del collage y no recurrir al camuflaje que permiten otras técnicas del fotomontaje. Así Bassim logra un simulacro monstruoso, una visualidad, por cierto, muy común en el *kitsch* latinoamericano; pienso, por ejemplo, en las producciones musicales del cantante ecuatoriano Delfín Quishpe y las cantantes peruanas Wendy Sulca y La Tigresa del Oriente donde las imágenes se superponen de manera tal que niegan cualquier posibilidad de realismo.

Bassim reúne imágenes de partes de cuerpos de personas y género diferentes, una identidad fragmentada; sin embargo, siempre se reconoce a Bolívar, la persona: Bolívar con rolo o tubos, tiene un solo ojo de mujer, está amoratado, labios de mujer, cerrados, pintados, la boca es grande aunque el labio inferior es más grueso que el superior, una mueca; Bolívar

con ojos muy bien maquillados, su iris es claro, el arco de la ceja de nuevo es muy delgado, su boca está pintada, es grande pero no gruesa, de nuevo su cara parece una mueca (fig. 25); Bolívar con peinado afro, los labios también son de negro, gruesos –el superior es muy fino– y sonrío con amplitud mostrando sus dientes grandes (fig. 26); Bolívar con ojos de mujer, pequeños, maquillados, de pestañas cortas y cejas de arco delgado, bigotico Hitler, labios muy finos (fig. 27). A veces, si estos fragmentos en sí mismos no mostraban una deformación, al ser incluidos en el conjunto pareciera que sí: la recurrente mueca de la boca, por ejemplo.



Fig. 25. De la serie *Bolívar somos todos*, Francisco J. Bassim, fotomontaje, Venezuela, 2014.



Fig. 26. De la serie *Bolívar somos todos*, Francisco J. Bassim, fotomontaje, Venezuela, 2014.



Fig. 27. De la serie *Bolívar somos todos*, Francisco J. Bassim, fotomontaje, Venezuela, 2014.

Una vez más, la frase “Bolívar somos todos” significa, literalmente, que Bolívar es una mujer, un transexual, un travesti, un monstruo que nos muestra, valga la redundancia, la monstruosidad implícita de la idea de que Bolívar seamos todos; pero también la simpática ocurrencia de la inversión del sujeto de la historia, de Bolívar hacia –para usar el lenguaje chavista– el hombre de pueblo; y en lugar de que todos tengan un pequeño Bolívar dentro, Bolívar contiene un pequeño trozo de todos los venezolanos.

La campaña política “Chávez somos todos” o, en su defecto, “Bolívar somos todos”, en lugar de emplear el sentido recto de las voces, recurre al figurado en virtud de inspirar al pueblo –o a la masa– a seguir un supuesto patrón, una supuesta ideología, una supuesta causa, alimentando su fe en la semejanza, en la identidad con el héroe. Pero el artista hace justo lo contrario, una inversión del sentido metafórico mediante la obturación de la metáfora, que de hecho, es lo que el chavismo en realidad quisiera lograr: que todos realmente creyeran que llevan un Bolívar bolivariano dentro. Mediante esta recurrencia al sentido recto de las voces, Bassim nos muestra que tales frases no tienen un sentido metafórico. Cuando el chavismo propaga “Chávez somos todos” o “Bolívar somos todos”, busca un sentido concreto real que se refleja en el número de votos electorales.

*Cristo libre* es una serie muy interesante porque propone un tema completo de investigación: la figura de Cristo y el catolicismo en la “cosmogonía” bolivariana, según la propuesta chavista, como pilar de la revolución bolivariana. No obstante, proponga un tema independiente al que nos ocupa, vale no dejar pasar la oportunidad de mencionar el recurrente cruce de temas de la cultura popular y cultura de masas, entre el ámbito católico y el ámbito bolivariano, entre el ámbito cotidiano –profano– y el ámbito sacro.

Un cuerpo masculino muestra, de pie y sobre un pedestal, sus heridas de bala. En realidad estas heridas son falsas, parecen heridas hechas en el concreto, en un edificio durante un enfrentamiento. La cabeza de este personaje es la de Cristo. A la izquierda, un letrero: “Bienvenidos a La piedrita en paz, si vienes en guerra, te combatiremos. Patria o Muerte”. Sobre el letrero zopilotes –aves de rapiña venezolanas–, en el suelo un perro callejero, dos butacones y unos zapatos; el escenario, una favela de un cerro caraqueño (fig. 28).



Fig. 28. De la serie *Cristo libre*, Francisco J. Bassim, fotomontaje, Venezuela, 2014.

El resto de la serie, en general, representa a Cristo con el traje de algún superhéroe: Batman, Superman, entre otros personajes del popular y altamente comercializado arte secuencial. La imagen de un Sagrado Corazón, el fondo es tejido con hilos, el motivo principal es Superman que tiene la cara de un Cristo suplicante y los cuatro brazos de Laksmi, Siva o Visnu, deidades hindúes. La cabeza está coronada por la aureola, pero el cuerpo y el vestido que lo cubren pertenecen a Superman, y en el pecho, en lugar de una S, tenemos el sagrado corazón (fig. 29).

Otra imagen tiene dos pilares como columnas griegas, la una dórica y la otra corintia. Una de ellas sostiene la cruz con el Cristo crucificado; la otra un, muñeco King Kong de cuerda. Los aviones de la escena famosa de King Kong están alrededor del crucifijo; la rubia, a la derecha de la fotografía. Arriba de la cruz, un perro y un auto Volkswagen Beetle. Con la mano derecha Cristo hace la señal V de victoria. Otra vez un aro luminoso rodea su cabeza cabizbaja. Los ojos son de otro personaje. Tiene senos y vulva, pero cada una de estas partes pertenecen a cuerpos diferentes (fig. 30).

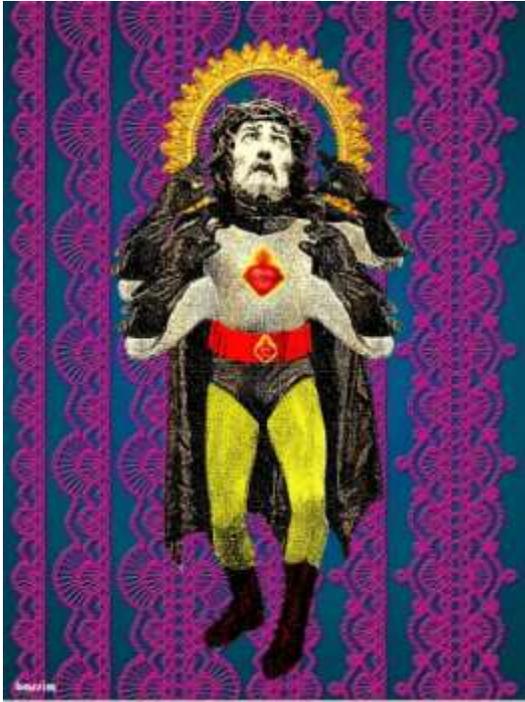


Fig. 29. De la serie *Cristo libre*, Francisco J. Bassim, fotomontaje, Venezuela, 2014.



Fig. 30. De la serie *Cristo libre*, Francisco J. Bassim, fotomontaje, Venezuela, 2014.

Las revoluciones cubana y bolivariana hacen un llamado a la cultura popular para la conservación y estudio del folclor y las tradiciones como medio de reforzamiento de la identidad nacional; pero qué diferencia hay entre cultura popular y cultura de masas. La línea que las separa es muy delgada y la obra de Bassim precisamente nos habla, también, de cómo esta delgada línea se cruza de un lado a otro constantemente si de campañas políticas se trata.

Otra serie muy sugerente, en este sentido, es la del artista Michael Abarca: *The Chiabe Project*. El autor toma la famosa imagen de la mirada de Chávez empleada en campañas políticas como distintivo de los proyectos que emprende el gobierno bolivariano y sobre esta dibuja, con líneas minimalistas, otros rostros. Rostros de ficción semejantes a caricaturas o personajes de historietas: monstruos con cuernos o de siete ojos, zoomórficos, folclóricos y tropicaleros; rostro con casco vikingo, samurái, brujo; rostros gruesos y deformados, con prognatismo y cicatrices; rostros femeninos, con turbante; rostro de princesa horrible. En definitiva, una serie que en el plano conceptual considero semejante a *Bolívar somos todos* de Francisco J. Bassim. Pero Abarca quiere, además, hacer énfasis en la relación entre el consumo de ideologías y productos comerciales ya que pone bandas con identidades o íconos de marcas en la frente de sus personajes (figs. 31, 32 y 33): Nike, pero también OBEY del artista estadounidense de *street art* Shepard Fairey, quien toma elementos y frases del cartelismo de la propaganda política de mediados del siglo XX. “Piensa y crea, imprime y destruye”, una mezcla de subversión y entretenimiento, entre la caricatura y la propaganda política, las ideas situacionistas y las revoluciones estético-filosóficas de los años sesenta, con trasfondos temáticos muy comunes al arte de finales de los noventa y principios del presente siglo. Su reciente obra más significativa fue el retrato de Barack Obama con la leyenda *Hope*, utilizado por el actual presidente de los Estados Unidos durante su campaña presidencial. Ciertamente, y teniendo en cuenta esta idea de Perniola sobre la imagen contemporánea, me atrevo a afirmar que en Venezuela se convoca a elecciones de campañas políticas y no a elecciones de ideologías. Este no es, por el momento, el caso de Cuba donde no se trata de elegir, sino de ratificar el compromiso con la continuidad del proyecto revolucionario cubano y su carácter socialista. Este no es

exactamente un planteamiento propio, sino el parafraseo de un planteamiento extraído de la convocatoria a los procesos electorales en Cuba.



Fig. 31. De la serie *The Chiabe Project*, Michael Abarca, imagen digital, Venezuela, 2014.



Fig. 32. De la serie *The Chiabe Project*, Michael Abarca, imagen digital, Venezuela, 2014.



Fig. 33. De la serie *The Chiabe Project*, Michael Abarca, imagen digital, Venezuela, 2014.

Pero la obra *Caracazo* de Hensen García y Yaneth Rivas (fig. 34) va más allá. No solo recurre a los colores e imágenes más representativos de la estética de la cultura de masas y cultura popular que motivó a artistas del pop y el kitsch; sino que se basa en la estrategia fundamental de la historieta: la imagen como herramienta, como atajo para crear la ilusión de acción sobre el manejo del tiempo para que ese lapso imaginado, invisible, entre una imagen y otra, parezca durar un tiempo específico y, a través de esos tiempos imaginarios y esas pausas, crear atmósfera, tono y hasta mensajes complejos que ocurren en el espacio invisible en el que el espectador imagina el movimiento o la acción.



Fig. 34. *Sin título*, Hensen García, imagen digital, Venezuela, 2014.

Frente a la obra de García y Rivas podríamos imaginar un hecho real: el Caracazo o sucesos de febrero de 2014; o no, quizá uno ficticio, ubicado en el futuro o en este espacio invisible, la memoria del espectador. Así se suceden, de izquierda a derecha: un policía granadero; dibujo de mujer con lágrimas en los ojos; tanque de guerra con soldado en la escotilla; mano con guantes como los de Mickey Mouse sosteniendo una granada; un niño desnudo sobre un túmulo de basura; a los pies del túmulo, la silueta de cuerpo entero de un soldado camuflado; más granaderos y un niño que mira tras las rejas. El centro de la imagen está dominado por un payaso abanderado con la insignia del partido Acción Democrática. El escudo ha sido manipulado por el artista y en lugar de estar rodeado por ramas de olivo, lo está por bolsas de basura, y centrado, el mapa de Venezuela se muestra atravesado por el dibujo digital de un misil.

## 2.6. LA FIESTA

En *Desnudez* (2011), Agamben sugiere que la fiesta es un momento anterior, un precedente de lo sacro y no que es un resultado de la profanación de sus dispositivos. Solo porque los íconos, mitos y símbolos están vaciados de sentido en la fiesta, la esfera de lo sacro puede apropiárselos y darles un sentido otro.

Quizá se debería [...] sostener [...] la hipótesis de que el momento en que las actividades humanas son sencillamente neutralizadas y vueltas inoperosas es en un momento anterior [a la religión]. Los significantes “con valor simbólico cero” corresponderían a las acciones y a las cosas humanas que la fiesta ha vaciado y vuelto inoperosas y que la religión interviene para separar y recodificar en su dispositivo ceremonial (Agamben, 2011, p. 140).

Es decir, la fiesta es el momento de la inoperosidad, el momento en que los significantes se suspenden, se hacen inoperosos los gestos, las acciones y las obras humanas. Y no ocurre como se piensa: esta suspensión o inoperosidad es previa a la fiesta, sino que solo ocurre en el espacio fiesta, un espacio, sobre todo, de creación y redención por medio del consumo y la eliminación de significados que no necesariamente serán transferidos a una esfera más elevada y solemne: religión, nacionalismo o cualquier otra ideología.

Según Agamben, la fiesta no se define por lo que no hace, este es el caso extremo de su mecanismo fundamental, la suspensión del trabajo; sino por lo que de hecho se hace y que no difiere de lo que cotidianamente se realiza. Lo que ocurre es que el sentido normal –en cuanto norma– o dominante de lo que se hace es deshecho, liberado y suspendido de su “economía”:

Si comemos, no lo hacemos para asimilar la comida; si nos vestimos, no lo hacemos para cubrirnos o resguardarnos del frío; si nos mantenemos despiertos, no lo hacemos para trabajar; si caminamos no es para ir a alguna parte; si hablamos, no es para comunicarnos informaciones; si intercambiamos objetos, no es para vender o para comprar (Agamben, 2011, p. 139).

Es decir, la fiesta comporta una desactivación de los valores y poderes vigentes porque es un espacio íntimo y comunitario para la participación y el lenguaje inmediato. En una fiesta todos están convocados. No hay escenario fijo. Actor protagónico. Hay juego de roles que se intercambian mientras avanza la jornada cumbanchera. En este caso recordamos que el mito proviene del ritual, y no viceversa como sugieren las puestas en escenas de textos dramáticos.

Coco Solo Social Club es un grupo de cubanos que reúne a músicos profesionales o no, así como a artistas plásticos y teatristas en el patio de la casa del Pollo y Yamilka. Ahí tienen lugar, lo que los cubanos llamamos, unas descargas. Se citan amigos de diferentes localidades de La Habana y los vecinos de los anfitriones para escuchar y tocar música, actuar, recitar, bailar, jugar y ver videos realizados o no por Coco Solo Social Club; además para comer, beber y fumar –el que guste– durante toda la noche. Los participantes suelen irse, poco a poco, mientras avanza la madrugada. Actualmente Coco Solo... tiene grabados

alrededor de cuatro discos: *Algo ahí, cualquier cosa* (2009), *Con tres patas no cojeo* (2010), *Los hijos de María* (2011) y *Ay, Curucu* (2012).

En este patio pude ver el video “Tarará. Ay, Curucu”, bailar con “Playing for Perucho” o asistir a un concierto de *La babosa azul* de Ciro Javier Díaz Penedo, compositor, guitarra y vocal de Porno para Ricardo, uno de los poquísimos grupos de punk cubano que experimenta los conflictos más frontales con las autoridades cubanas por su activismo político y el uso que hacen de toda la simbología, iconografía y mitología del discurso oficial y comunista nacional o internacional en su gráfica, música, manifiestos y actividades culturales. Son representativos dos logos –aquellos en que toman la hoz y el martillo y el sello de la Unión de Jóvenes Comunistas de Cuba– y el tema “Trova con distorchon”. Sugiero revisar todo el trabajo de este grupo. En 2013 realizaron una gira por Europa que inició el 11 de julio en Polonia con la participación en el Seven Festival, continuó en República Checa y concluyó en Madrid, España, el 2 de agosto para la promoción de su disco más reciente *Maleconazo* en alusión a una de las manifestaciones más masivas de los ciudadanos en La Habana ante las carencias enfrentadas en 1993.

El disco *Tarará. Ay, Curucu* tiene un video homónimo realizado en Tarará, campamento de Pioneros José Martí al este de La Habana. Cada año asistían a allí grupos de pioneros cubanos para recibir entrenamiento como exploradores. De este modo varias generaciones de cubanos se hicieron de recuerdos de la infancia hoy rememorados con nostalgia: la playa, la maestra, los amigos y también las guaguas, las latas de leche condensada, evaporada o de carne; en fin, un sin número de productos provenientes de diferentes regiones del Campo Socialista. En 1986, con la explosión de Chernóbil, Tarará se convirtió en el refugio de niños víctimas de las radiaciones. En adelante, pocos pioneros disfrutarían del privilegio de asistir a Tarará. Estas actividades fueron trasladadas a otros lugares como el Palacio de Pioneros Che Guevara, al oeste de La Habana. Quizá esto sería un anticipo de todo lo que en los próximos siete años desaparecería de la experiencia de los capitalinos y otros cubanos o permanecería hasta su extinción, por ejemplo, por el deterioro con el transcurso del tiempo.

El video, realizado como la exposición de una serie de fotos, nos muestra a los integrantes de Coco Solo vestidos de pioneros en Tarará al tiempo que se intercalan imágenes de la explosión, la noticia y la época en Cuba. Se combinan de este modo elementos de carácter simbólico, unos provenientes del discurso oficial, otros de la memoria de quienes vivieron aquellos años. Los pioneros encarnan todavía hoy la esperanza de la Revolución como aquellos hijos que son educados para ser, en un futuro, el hombre nuevo representado por la figura del Che, dice el lema de estos jóvenes estudiantes: “Pioneros, por el comunismo, seremos como el Che”.

“Playing for Perucho” es un reggae fusionado con elementos de la salsa y otros géneros musicales. La musicalización, la realización del video y el título se refieren *Playing for change. Song around the world*, título con el que, además, se entabla un juego de palabras. En tanto, la letra se tomó del himno nacional de Cuba cuyo autor es Perucho Figueredo. “Playing for Perucho” viene siendo un *national anthem after* Perecho; esto es, una variación o versión del himno a partir del original de Perucho, *La bayamesa*. Finalmente, como es característico de la salsa, el tema termina con un coro extraído a su vez de otra salsa. Para cuando llega el coro, ya todos están como locos, en el patio de la casa del Pollo y Yamilka, haciendo una rueda y bailando al ritmo del grito: “Por eso Perucho se puso como se puso./ ¡Cómo se puso Perucho!”.

*No hacer más cuadros, sino construir directamente las formas de vida nueva.*

MALEVICH.

## CONCLUSIONES

Si bien, por una parte, las teorías posmodernistas y posestructuralistas –con el fin de la historia, la muerte del autor o el vale todo– pretendían asestar un duro golpe a la función contemporánea de los símbolos, íconos y mitos, la existencia de los actuales estados nación niega esta posibilidad. Cuando dos grupos se enfrentan, los símbolos, íconos y mitos son los espectros de las ideologías de los tiempos pasados que se alzan como principales estandartes. En las manifestaciones venezolanas de febrero de 2014, además de aparecer letreros que dijeran: “Cubanos go home”, algunos manifestantes optaron por quemar la bandera cubana aun cuando la oposición fuera más explícitamente contra el gobierno revolucionario cubano y no contra los ciudadanos cubanos. Por eso hoy sigue siendo necesario cuestionar el uso de los símbolos, íconos y mitos en cuanto factores para la “estabilidad” de la identidad como sustancia, noción integral, originaria y unificada de corte tribal según la explica Amin Maalouf (1999) para el mantenimiento del “orden”. Por eso también resulta tan desagradable jugar el rol del disidente que es marginalizado y criminalizado, cuanto más solemnes y eternos parecen ser los valores evocados en la oratoria política. Para ello basta con revisar la biografía de los disidentes durante la postrevolución soviética, cubana y la bolivariana.

Precisamente este documento pretendió:

- Operar en el instante y el espacio del contrapunteo entre la concepción liberal de la identidad personal y la concepción relacional de la identidad narrativa (Paul Ricoeur).
- Trabajar con aquellos acontecimientos en los que ocurre, digamos, un conflicto entre el uso de los símbolos, íconos y mitos de la nación –que nos remiten a las raíces, los héroes, la ley moral, el orden y son fundamento de la identidad cultural o nacional sujeta a una Historia, forjada en la fetichización del pasado– y la identidad como proceso –identificación–, un continuo estar haciéndose, repitiéndose, reiniciándose en cada espacio, en cada tiempo, en cada cuerpo que apela a la rebelión, la ética, la re-ordenación.

- Apelar a la noción de cultura no como texto estático sino como una *performance* y *re-performance* de sus textos e imágenes fundacionales –símbolos, íconos y mitos– y negar no solo la estabilidad la identidad del individuo, sino la de un yo colectivo. Sinceramente, una y otra estabilidades identitarias parecen sustentables a partir de una continuidad de la autopercepción del sí mismo y el nosotros mismos que, sin embargo, constantemente está sometida a juicio ético y se quiebra cuando, por alguna razón, el pacto se hace insostenible con ese otro innombrable.

El Caracazo en 1989 marca, de modo definitivo, un punto de inflexión en la vida política de Venezuela que en adelante, y hasta nuestros días, ha sido determinada en los medios de comunicación de masas, lo cuales juegan el rol protagónico ante la desarticulación total de la sociedad de partidos con el arribo y profundización de la llamada Revolución bolivariana, cuya máxima expresión es el programa transmitido en cadena televisiva y radial *Aló presidente*, que merece un estudio minuciosamente profundo.

La Revolución bolivariana no aspira a ser una revolución cultural –comunista–; en primer lugar, porque su figura protagónica no la concibe así y, por tanto, la política cultural no va encaminada a la construcción de un mundo nuevo, sino que se mueve bajo la frase entusiasta, fervorosa, exaltada, voluntariosa: “¡Un mundo mejor es posible!”. Solo la Revolución bolivariana es capaz de constituir una sociedad multiétnica y pluricultural y en la praxis emplear el patrimonio tradicional, la idealización de los héroes y hechos de guerra como espacio no conflictivo para la identificación de todos los sectores de la sociedad y paradójicamente y de facto, la exclusión de un sector y el ensalzamiento de la Independencia como hecho fundante y de única importancia que hace del militar el depositario del ser nacional, encargado de redimir la patria, por ser el protagonista fundamental del origen de la nación. El propio gobierno revolucionario bolivariano es consciente de ello y por esta razón, y ante el peligroso aumento de la polarización en Venezuela que tuvo una explosión en febrero de 2014, realizó elecciones en diciembre de 2013 bajo la consigna “Por una Venezuela unida”.

Este no es exactamente el caso de la Revolución cubana, que sí pugnó entre 1959 y 1963 por un mundo nuevo –el Che y Fidel realmente imaginaron una sociedad sin dinero– que fue encaminándose, digamos que haciendo una comedia de sí misma, hacia el mejor mundo posible con sus constantes procesos de reinicio: Discurso “Patria o Muerte” de Fidel Castro Ruz a propósito de la explosión del barco La Coubre en el puerto de La Habana (1960), “Primera Declaración de La Habana” (1960), proclamación del carácter socialista de la Revolución (1961), Crisis de octubre (1962), Constitución Socialista de la República de Cuba (1971), proceso de rectificación de errores (1986), caída del 35% del PIB o Periodo Especial (1991), regreso del niño Elián a la patria o Primera Victoria de la Batalla de Ideas (2000), entre otros.

En general, entiendo el uso de la simbología, iconografía y mitología de la nación y la revolución cubana –al menos en los casos hasta aquí presentados– como el despliegue de identidades emisoras de una contra-historia o contra-memoria que responden a la necesidad de crear condiciones para la invención de posibilidades de vida producidas a partir de un procesamiento de las diferencias y no de su rechazo u ocusión. Así mismo, diría que se actúa con una intención premeditada de inmediatez para visibilizar identidades más allá de las reconocidas y emitidas por el poder.

Además, en el arte independiente cubano y venezolano que comenta la iconografía, simbología y mitología de la Revolución se pudiera explorar una reacción a la apatía social y política, a la no participación, a la incapacidad de adoptar una postura crítica del proceso revolucionario, que se niega a compartir la ideología disponible –por ejemplo, revolución-contrarrevolución, chavismo-oposición– y propone una reflexión sobre el consumo y el contrato entre lo popular y lo elitista. En estos casos, los artistas no renuncian a su voluntad de poder político, todo lo contrario, la consideran una posibilidad necesariamente explorable.

De cualquier modo, la trivialización del supuesto poder político solo es posible por la potencialidad con que la nueva cuestión política se propone, y por la visibilización que hace de la ineficacia que el poder político instaurado ya posee y es evidente en su baja capacidad de convocatoria y en la monotonía de la fraseología –simbología, iconografía y mitología–

revolucionaria en una comunidad dada, que ni siquiera los “convencidos” están en condiciones de percibir más; pero es este sobreentendido cultural el que pasa al campo de la estética, perdiendo su potencia política que, sin embargo, es recuperada mediante la actualización que hacen los artistas de esta fraseología.

Los artistas cubanos y venezolanos no pueden ser, de ninguna manera, ajenos al poder revolucionario; no pueden concebirse a sí mismos independientes de este proceso –diría yo–, tampoco del mercado, aunque así lo pretendan. Sin embargo, el objeto fundamental de la reflexión artística de este arte inmerso en las Revoluciones cubana y bolivariana es precisamente la identidad entre arte y poder, entre arte y política, también la cuestión en torno a la posibilidad de transformación del mundo.

En la Cuba y Venezuela revolucionarias de hoy,<sup>25</sup> la recurrencia a los símbolos, íconos y mitos por parte del arte independiente, difiere. En el proceso de comentario –parodia, cita y carnavalización– de los símbolos y valores del poder revolucionario en Cuba iniciado hacia finales de los años ochenta por Arte Calle, por ejemplo, profundizado en los noventa y que llega hasta nuestros días, hemos visto el comportamiento de la (re)apropiación de la simbología de la nación y la Revolución; pero también de la mitología e iconografía, así como de signos relevantes en el universo de la nueva nación fundada por y para la construcción del socialismo como los del comunismo internacional y la nueva trova cubana, que ha cantado toda la “épica de la Revolución”. Reelaborar tanto el significado de estos como los valores que encarnan denota la necesidad de apropiación y llenado de aquellos que se han vaciado. Esta apropiación muchas veces depara en la clasificación de disidencia, contrarrevolución y que, efectivamente, tiene lugar en ámbitos del activismo político.

Por el contrario, en Venezuela, durante la estancia de investigación (31 de agosto de 2013– 2 de enero de 2014) pude recabar suficiente información gráfica, audiovisual e impresa que me permite afirmar que antes de los sucesos de febrero de 2014, el uso de la simbología, iconografía y mitología de la nación y la revolución tenía lugar, principalmente, en el ámbito institucional –bibliotecas públicas, galerías de arte, misiones bolivarianas, etcétera–

---

<sup>25</sup> Me refiero al periodo 1999-actualidad.

o de la política –principalmente para las campañas electorales– con el propósito de crear precisamente todo un universo simbólico para el fortalecimiento de la identidad cultural venezolana bolivariana –tal y como está plasmado en la Constitución de 1999– y de colocar “orgánicamente” la revolución bolivariana en el devenir histórico de la nación.

En este sentido hay dos figuras fundamentales: el Libertador Simón Bolívar y el comandante Hugo Rafael Chávez Frías; y dos “movimientos”: el bolivarianismo impulsado por el propio Chávez y el chavismo. También hay un énfasis en la formación político ideológica para la unidad latinoamericana –fundamento del bolivarianismo– y la construcción del socialismo del siglo XXI, que al menos en el marco cultural se impulsa, tanto en la educación nacional hasta en las comunidades con planes de estudios, seminarios y talleres, cuyo principal objeto son los lineamientos de la revolución bolivariana, mediante la remembranza de la historia patria de la nación venezolana, el reconocimiento de la multietnicidad y el catolicismo –característica que no hayamos en ninguna de las revoluciones socialistas conocidas hasta ahora.

En 2013, el grupo de música punk Los Dólares saca el disco *Las venas abiertas de América Latina*, en abierta alusión al ensayo de Eduardo Galeano y a la popularización de la Teoría de la dependencia. La portada del disco representa barcos piratas cuyas banderas son las del Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional. Sin duda, es prioridad del grupo dar cifras estadísticas de la pobreza y explotación en la región latinoamericana. De hecho, el recurso a la voz cantada no es el predominante, sino el recurso del habla, del orador que da una noticia, una información que debe ser conocida por todos; del narrador o cronista –de Las Américas– que describe un hecho real, un panorama:

Sueñan las pulgas con comprarse a un perro y sueñan los nadie con salir de pobres, que algún mágico día llueva de pronto la buena suerte, que llueva a cántaros la buena suerte; pero la buena suerte no llueve ayer ni hoy ni mañana ni nunca, ni en lloviznita cae del cielo la buena suerte por mucho que los nadie la llamen, ni aunque les pique la mano izquierda, o se levanten con el pie derecho, o empiecen el año cambiando de escoba. Los nadies: los hijos de nadie, los dueños de nada. Los

nadies: los ningunos, los ninguneados, corriendo la liebre, muriendo la vida, jodidos, rejodidos.

Que no son, aunque sean.

Que no hablan idiomas, sino dialectos.

Que no profesan religiones, sino supersticiones.

Que no hacen arte, sino artesanía.

Que no practican cultura, sino folclor.

Que no son seres humanos, sino recursos humanos.

Que no tienen cara, sino brazos.

Que no tienen nombre, sino número.

Que no figuran en la historia universal, sino en la crónica roja de la prensa local.

Los nadie, que cuestan menos que la bala que los mata (Galeano, 2006).

Sin embargo, Los Dólares no plantean otra toma de partido que no sea el anarquismo: “Muerte al Estado. ¡Viva la anarquía!” (Los Dólares, 2013); y señalan los filos cortantes de la creencia en la democracia: “Democracia. ¡Vota por mí!” (Los Dólares, 2013).

Durante septiembre–diciembre de 2013, como he dicho, hallé poquísimos casos fuera del marco institucional o de la política en que se recurriera a la simbología, iconografía y mitología de la nación y la Revolución bolivariana, muchos menos con una intención paródica o subversiva, modos restringidos principalmente a los círculos que de una forma u otra se reconocían anarquistas: rock y punk, así como otras expresiones que les acompañan, fanzines, por ejemplo. También en las artes plásticas había algo, pero en general, predominaban la apatía y el rechazo a la política y con ello, la renuncia a lo político, que mantenía a gran parte de los artistas ajenos a temas tan antiguos y dolorosos en la sociedad venezolana, como la violencia. Un caso excepcional, para hacernos una idea exacta de lo que planteo, es la filmografía más reciente del cineasta Luis Alberto Lamata: *Miranda regresa* (2007), *Taita Boves* (2010) y *Bolívar, el hombre de las dificultades* (2013), que está completamente sumida en el espacio productivo del proyecto bolivariano.

No obstante, en Venezuela, los muros parecieran, desde entonces, campos de batalla entre chavismo y oposición principalmente. A diferencia del grafiti como provocación al sistema,

a la propiedad, con una convocatoria abierta a la creatividad; el mural revolucionario o el cartel político expresan la toma de partido por una campaña política. El Gallo rojo representa el partido y la juventud comunista venezolana; el maíz de los pueblos originarios y los símbolos, íconos y mitos de la revolución cultural de los años sesenta: Mahatma Gandhi, John Lennon y la nueva canción latinoamericana.

Son imágenes recurrentes las de Miranda, Chávez, Bolívar, Sucre, Che, Marx, Evo Morales, Rafael Correa; las banderas de los países de América Latina que conforman algunas de las organizaciones para la integración económica y cultural de la región; así mismo, el tricolor de la bandera, el rojo del chavismo y el amarillo de la oposición; pero también anuncios publicitarios de pequeños propietarios o grandes transnacionales: desde taxistas o peluqueros en Mérida hasta Maggi en Petare, Caracas; o desde “Te amo, così”, hasta consignas de otros movimientos sociales o estudiantiles recientes o que datan de 1992 como el ecologismo, el feminismo y Utopía 78 de Mérida. Tampoco faltan las denuncias contra la Policía Militar ni la habitual lucha por el espacio que caracteriza al grafiti: monstruos de muchos ojos y dientes, *bobbles*, *tags*... O extensos murales como el de la salida de la Universidad Central de Venezuela en Caracas del M-28 que por alguna razón me recuerda el lema revolucionario: “La lucha de todo el pueblo”. El número de murales chavistas disminuye en aquellos estados y alcaldías gobernados por la oposición, por ejemplo, en Mérida son mucho menos vistosos los murales que en Caracas.

Pero definitivamente, los acontecimientos de febrero de 2014 dieron un vuelco al panorama y son precisamente las artes plásticas las que generarán más producciones. Como ya hemos dicho que suele ocurrir en caso de conflicto, los símbolos, íconos y mitos saltan como los principales estandartes de la contienda callejera.

Aunque no es posible en este trabajo, es tan interesante el estudio de la relación estética entre arte y política de estos exponentes como el de sus mecanismos de producción, sus canales de divulgación, el rol que juegan las nuevas tecnologías también en la documentación de todo el material, la diversidad de sus escenarios y su vínculo con las instituciones estatales, pues arrojaría una idea más amplia de la heterogeneidad y niveles de

complejidad de las construcciones identitarias, su trasmisión, zonas de conflicto, aceptación o rechazo tanto en Cuba como en Venezuela actualmente.

## BIBLIOHEMEROGRAFÍA

Acosta, Helena. (2014). *La meta es desmontar la simulación*. Recuperado (2014, marzo) de <http://la-meta.tumblr.com/>

Alzuru, Pedro. (2011). *Estética y contemporaneidad*. Mérida, Venezuela: GIECAL.

Agamben, Giorgio. (2011). *Desnudez*. Barcelona: Anagrama.

Aguiar, Asdrúbal. (2010). La última transición: Otra vez el tiempo de los militares y los viejos guerrilleros, de los antipolíticos y de los políticos de antes, de bolivarianos neosocialistas, y también de estudiantes 1989-2009. El gran viraje. *De la Revolución restauradora a la Revolución Bolivariana. La historia, los ejes dominantes, los personajes*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

Arango, Arturo. (2007, mayo 15). Con tantos palos que te dio la vida : Poesía, censura y persistencia. Recuperado (2013, noviembre 13) de <http://www.criterios.es/pdf/arangotantospalos.pdf>

Báez, Luis. (1986). *Cambiar las reglas del juego*. (Ent. a Armando Hart Dávalos). La Habana: Letras cubanas.

Bagú, Sergio. (2008). *Tiempo, realidad social y conocimiento. Propuesta de interpretación*. (18ª ed.). México: Siglo XXI.

Barrera Tyszka, A. y Marcano, C. (2007). *Hugo Chávez sin uniforme*. (2ª ed.). México: Debate.

Benjamin, Walter. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (Trad. A. E. Weikert). México: Ítaca.

Butler, Judith. (1995). Soberanía y actos de habla performativos. Recuperado (2014, enero 25) de <http://www.accpa.org/numero4/butler.htm>

Calabrese, Omar. (1999). *La era neobarroca*. (Trad. Anna Giordano). Madrid: Cátedra.

Carrera Damas. (1983, febrero). Simón Bolívar, el Culto Heroico y la Nación. *Hispanic American Historical Review*, núm. 63. EE. UU: Duke University Press.

Castro Ruz, Fidel. (1961). *Palabras a los intelectuales*. La Habana.

*La historia me absolverá.*

(1971, abril 30). Discurso pronunciado en la clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura. La Habana.

- (1975, mayo 29). Discurso pronunciado en el acto en que le fueran entregados los compromisos del pueblo en saludo al Primer Congreso del Partido por parte de los dirigentes de las organizaciones de masas. La Habana.
- (1975, diciembre 22). Discurso pronunciado en el Acto de masas con motivo de la clausura del Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba. La Habana.
- Constitución de la República de Cuba. (1976). Extraída de <http://www.cuba.cu/gobierno/cuba.htm>
- Cornago, Óscar. (2001). La escritura erótica de la Posmodernidad: De la representación a la transgresión performativa en la obra de Juan Goytisolo. *Bulletin of Hispanic Studies*, 78. Escocia, Reino Unido: University of Glasgow.
- (2008). *Éticas del cuerpo: Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo*, España: Espiral/Fundamentos.
- (2011). Introducción. En torno al conocimiento escénico. *Estética de lo performativo*. (Trad. Diana González Martín y David Martínez Perucha). Madrid: ABADA EDITORES.
- Chaguaceda, Armando. (2010, abril). La campana vibrante. Intelectuales, esfera pública y poder en Cuba: balance y perspectivas de un trienio. *A contracorriente*, vol. 7, núm. 3. Recuperado (2013, octubre 27) de [www.ncsu.edu/project/acontracorriente](http://www.ncsu.edu/project/acontracorriente)
- (2010, 3 de mayo). Intelectuales públicos y política en Cuba: continuidades y emergencias. Extraído de <http://www.nexos.com.mx/?p=13748>
- Chávez Frías, Hugo. (2006). Discurso de toma de posesión en Palacio Miraflores. Caracas.
- (2009). *Comunas, propiedad y socialismo*. Caracas: Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información.
- (2013a). Patriotas de Venezuela: rodilla en tierra. Caracas: Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información.
- (2013b). *Golpe de timón. I Consejo de Ministros del nuevo ciclo de la Revolución Bolivariana*. Caracas: Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información.
- Del Valle Casals, Sandra. (2013, octubre 28). Revolución, política y cultura. Extraído de [http://www.perfiles.cult.cu/articulos/3\\_revolucion,\\_politica\\_y\\_cultura.pdf](http://www.perfiles.cult.cu/articulos/3_revolucion,_politica_y_cultura.pdf)
- Diéguez, Ileana. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.

- Duarte, Peña Juan José. (2008). La política cultural de la Revolución Bolivariana: una lectura histórica del país. [Tesis], Universidad de los Andes, Facultad de Humanidades y Educación, Venezuela.
- De Landa, Manuel. (2011). *Mil años de historia no lineal*. Barcelona: Gedisa.
- Echeverría, Bolívar. (2011). *La modernidad de lo barroco*. (2ª ed.). México: Era.
- Elías, Norbert. (2010). *Sobre el tiempo*. (3ª ed.). México: FCE.
- Escobar, Ticio. (s. f.). Identidades en tránsito. Extraído de *Los mil y un textos*. (Comp. digital). La Habana: Criterios.
- Fanon, Frantz. (1972). *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Felipe, Claudia. (2006). *Plantar bandera*. La Habana: Casa Editorial Abril.
- Fernández Retamar, Roberto. (1998). Cultura y sociedad. Memorias VI Congreso de la UNEAC. *Cuba, cultura y Revolución, claves de una identidad*. (Comp. Humberto Rodríguez Manso y Alex Pausides). La Habana: Colección Sur.
- Fischer-Lichte, Erika. (2007). La performance postmoderna. ¿Regreso al teatro ritual? *El postmoderno, el postmodernismo y su crítica en Criterios*. (Pról. Margarita Mateo). La Habana: Editorial Criterios.
- (2011) *Estética de lo performativo*. (Trad. Diana González Martín y David Martínez Perucha). Madrid: ABADA EDITORES.
- Fornet, Ambrosio. (2007). El Quinquenio gris: revisitando el término *Cuba, cultura y Revolución, claves de una identidad*. (Comp. Humberto Rodríguez Manso y Alex Pausides). La Habana: Colección Sur.
- Foucault, Michel. (2011, junio). “El sujeto y el poder”. Extraído del <http://www.artenovela.com.ar>.
- Galeano, Eduardo. (2006). *El libro de los abrazos*. (8ª ed.). México: Siglo XXI.
- García Borrero, Juan Antonio. (2008, septiembre 2). Cine cubano post-68: Los presagios del gris. Recuperado (2013, noviembre 12) de <http://www.criterios.es/pdf/8borrercinepost68.pdf>
- Gonçal, Mayos. (1999). Nietzsche: pensar más allá de la identidad. *Identidad humana y fin de milenio*. *Thémata*, núm. 23. Sevilla.
- González Vilera, Amaury. (2009). *Ensayos críticos por una Revolución Cultural (contribución a la batalla de las ideas)*. Caracas: Pensamiento Social.

- Groys, Boris. (2008). *Obra de arte total Stalin. Topología del arte*. (Selec. y pról. Desiderio Navarro). La Habana: Editorial Criterios.
- Guevara, Ernesto. (1988). *El socialismo del hombre en Cuba*. La Habana: Editora Política.
- Hall, Stuart. (s. f.). Introducción: ¿quién necesita identidad? Extraído de *Los mil y un textos*. La Habana: Editorial Criterios.
- Harvey, David. (2003). *Espacios de esperanza*. (Trad. Cristina Piña Aldao). Madrid: Akal.
- Heidegger, Martin. (1957). *Identidad y diferencia*. Recuperado (2011, junio) de <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Heidegger/Identidad%20y%20diferencia.pdf>
- Hinkelammert, Franz J. (2006). *El sujeto y la ley. El retorno del sujeto reprimido*. La Habana: Editorial Caminos.
- Hurtado Galves, José Martín. (s. f.). *La identidad*. Recuperado (2011, junio) de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/hurtado28.pdf>
- Hutcheon, Linda. (1991). *La política de la parodia posmoderna*. Recuperado (2009) de <http://www.criterios.es/pdf/hutcheonpolitica.pdf>
- Kohan, Néstor. (s. f.). *Pensamiento Crítico y el debate por las ciencias sociales en el seno de la Revolución Cubana*. Recuperado (2014 enero 28) de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/critica/C07NKohan.pdf>
- Karol, K. S. (1972). *Los guerrilleros en el poder*. Barcelona: Seix Barral.
- La cultura cubana de hoy: temas para un debate. *Polémicas culturales de los 60*. (2006). (Selec. y pról. Graziella Pogolotti). La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Lacan, Jacques. (s. f.). *El estadio del espejo*. Extraído de *Los mil y un textos*. (Comp. digital). La Habana: Centro Cultural Criterios.
- León, Glenda. (1999). *La condición performática*. La Habana, Cuba.
- Lineamientos del VI Congreso del Partido Comunista de Cuba. (2011). La Habana.
- López Portillo Tostado, Felicitas. (2003). *Historia documental de Venezuela*. México: Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos,
- Llamamiento de La Habana. (1967). Recuperado (2014, febrero 13) de <http://www.filosofia.org/rev/pch/1968/n12p003.htm>
- Maalouf, Amin. (1999). *Identidades asesinas*. España: Alianza Editorial.

- Martí, José. (1975). Discurso en honor de Simón Bolívar. *Obras completas*, vol. 8. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.
- Martínez, Raúl. (2008). *Yo, Publio*. (2 ed.). La Habana: Letras Cubanas.
- Martínez Heredia, Fernando. (2007). Pensamiento social y política de la Revolución. Recuperado (2013, noviembre 13) de <http://www.criterios.es/pdf/martinezherediapensocial.pdf>
- (2014, febrero). Revolución, cultura y marxismo. *La Jiribilla*, núm. 664. Recuperado (2014, febrero 11) de <http://www.lajiribilla.cu/articulo/6906/revolucion-cultura-y-marxismo>
- Marx, Karl. (1852). *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, (2ed.). Recuperado (2013, noviembre) de <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Marx/18marx.pdf>
- Mateo Palmer, Margarita. (2005). *Ella escribía poscrítica*. La Habana: Letras Cubanas.
- Micha, Adela. (2014, marzo 22). Entrevista a Nicolás Maduro. Extraída de [https://www.youtube.com/watch?v=7YUy38\\_c\\_HU](https://www.youtube.com/watch?v=7YUy38_c_HU)
- Muguerca, Magali. (2009). Sobre estudios de performances en América Latina. *Encrucijadas del teatro latinoamericano actual*. Bolivia: Asociación Cultural APAC.
- Navarro, Desiderio. (2007, enero 30). Introducción al Ciclo La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión. Recuperado de <http://www.criterios.es/pdf/navarrointrociclo.pdf>
- Otero, Lisandro. (1971). *Política cultural de Cuba*. (7ª ed.) Paris: Unesco.
- Padilla Bravo, Iván. (2007). *El socialismo anda a pie*. Venezuela: Fundación Editorial El perro y la rana.
- Pavis, Patrice. (2007). Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia? *Telondéfondo*, núm. 7. Recuperado (2008) de <http://www.telondéfondo.org/numeros-antteriores/numero7/articulo/129/puesta-en-escena-performance-cual-es-la-diferencia.html>
- Pérez Meriño Cafria, Luis Eligio. (1999-2011). Estados de guerra. La Habana: [inédito].
- (1999a). No sé, no puedo pasar. *33 y 1/tercio*, núm. 2. Recuperado (2011) de <http://revista33y1tercio.blogspot.com>
- (1999b). Círculo. *33 y 1/tercio*, núm. 2. Recuperado (2011) de <http://revista33y1tercio.blogspot.com>

- (1999c). Cristo en la calle. *33 y 1/tercio*, núm. 2. Recuperado (2011) de <http://revista33y1tercio.blogspot.com>
- Pérez Vera, Amarilis. (2008). Nelda Castillo: composiciones del cuerpo para el alma. *Tablas*, núm. 1. La Habana: Editorial Tablas-Alarcos.
- (2011a). Performances e identidades: Enriqueta, Cubita y otros compañeros. *La Gaceta*, núm. 2. La Habana: Unión.
- (2011b). ¿Cómo nos representamos? Otras identidades en acción. *Rasa*. México.
- (2014). *Otro heredero. Elementos neobarrocos en los espectáculos de El Ciervo Encantado*. La Habana: Ediciones Alarcos.
- Perniola, Mario. (2009). *La sociedad de los simulacros*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu.
- Pfister, Manfred. (2004). Prefacio. *Intertextualität 1. La Teoría de la intertextualidad en Alemania*. (Selec. y pról. Desiderio Navarro). La Habana: Criterios-Casa de las Américas-UNEAC.
- (2006, enero). Teoría de la performatividad y de la performance presentada en el Centro Cultural Criterios. La Habana.
- Portantiero, Juan Carlos. (1977). *Los usos de Gramsci*. México: Siglo XXI.
- Primer Congreso de Educación y Cultura. (1971). La Habana.
- Primer Congreso del PCC: Tesis y Resoluciones. Sobre los estatutos del Partido. (1975). La Habana.
- Ranciére, Jacques. (2009). “Las paradojas del arte político”. *Criterios*, núm. 36. La Habana: Criterios.
- Reforma constitucional. (1992). La Habana.
- Restrepo, Eduardo. (2014). “Sujeto e identidad”. *Suart Hall desde el sur: Legados y apropiaciones*. Buenos Aires: CLACSO.
- Rojas, Fernando. (2011). El universo de “Palabras a los intelectuales”. *Cuba, cultura y revolución, claves de una identidad*. La Habana: Colección Sur.
- Rojas, Rafael. (2007, diciembre). Anatomía del entusiasmo. La Revolución como espectáculo de ideas. *América Latina Hoy*, núm. 47. Recuperado (2013, octubre 28) de <http://www.redalyc.org/pdf/308/30804703.pdf>

- Rondón de Sansó, Hildegard. (2013, septiembre). *Poema a la historia viviente*. Residencia del artista. Caracas.
- Sánchez, Yoanis. (2007). Empujar los límites. Entrevista a Omni-Zona Franca. *Consenso* 8. La Habana.
- Schechner, Richard. (2000). *Performance teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Selier Crespo, Yesenia. (2005). Movimiento de Rap Cubano: Nuevas identidades sociales a través de la cultura Hip Hop. Recuperado (2011, agosto) de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2005/demojov/selier.pdf>
- Sesto, Farruco. (2009). *Notas sobre el arte de gobernar en revolución escritas con la ayuda de un diablito al oído*. Caracas: Cuadernos para la Comuna.
- Silva Luongo, Luis José. (2010). El petróleo en la vida económica y política de Venezuela. *De la Revolución restauradora a la Revolución Bolivariana. La historia, los ejes dominantes, los personajes*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Sloterdijk, Peter. (s. f.). El hombre operable. Notas sobre el estado ético de la tecnología génica. *Revista Observaciones Filosóficas*. Recuperado (2010, agosto) de <http://www.observacionesfilosoficas.net/>
- Todorov, Tzvetan. (2007). *La conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo XXI.
- VV. AA. (1996-2011). *Música y anarquismo. Selección de artículos publicados por El Libertario*.
- (2004). *Intertextualität I: La teoría de la intertextualidad en Alemania*. La Habana: Criterios.
- (2006). *Polémicas culturales de los 60*. (Selec. y pról. Graziella Pogolotti). La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- (2007). *El postmoderno, el postmodernismo y su crítica en Criterios*. La Habana: Criterios.
- (2008). *Medio siglo de Revolución. Cincuenta momentos históricos*. (Pról. Ricardo Alarcón de Quesada). La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- (2009, enero 1). *Granma*. La Habana.
- (2011). *Cuba, cultura y revolución, claves de una identidad*. (Comp. Humberto Rodríguez Manso y Alex Pausides). La Habana: Colección Sur.

- Vattimo, Gianni. (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona-México: Paidós.
- Volpi Escalante, Jorge. (2009). *El insomnio de Bolívar: cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. Barcelona-México: Debate.
- Žižek, Slavoj. (s. f.). Ideología. Un mapa de la cuestión. México: FCE. Extraído de *Los mil y un textos*. La Habana: Criterios.
- Zupančič, Alenka. (2012). *Sobre la comedia*. (1ª ed. español). México: Paradiso editores.

#### RELACIÓN DE FUENTES AUDIOVISUALES

- Coco Solo Social Club. (2012). ¡Ay!, Curucu. (Prod. Paja Recold). La Habana.
- Hijo de lobo caza. (2012). “Nosotros con Chávez”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=u3u8mg7dLUA>
- Los Dólares. (2013). *Las venas abiertas de América Latina*. Recuperado (2013, septiembre) de <https://www.youtube.com/watch?v=quhGmV7dF5M>
- Los Residuos. (1996). *Y que la guerra nos deje en paz*. Versión digital donada por los autores.
- Los Residuos. (1999). *Los residuos*. Versión digital donada por los autores.
- Los Residuos. (2010). *No hay que olvidar*. Versión digital donada por los autores.
- Mc Sucre, Mc Ardilla y Mc 2k. (2013, octubre). Somos como la coka pura. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zAxN-8ynTAw>
- Monzón, A. y Julián, N. (s. f.) *Talento cubano.net. El mapa de todos los músicos cubanos*. La Habana.
- Omni-ZonaFranca. (2005). Alamar Express. (Prod. Enforis). Extraído de [www.omnizonafranca.net.tc](http://www.omnizonafranca.net.tc)
- Porno para Ricardo
- Xtremo, Maykel.
- (2006). *Western. El Oeste de las Rimas*. La Habana.
- (2008). *Western. La segunda temporada*. La Habana.