

Imágenes del desasosiego

Carlos Tejo
Universidad de Vigo

Abstract

Images of Uneasiness: The work of Manuel Piña (Havana, 1958) begins in the 1990's during the notorious "special period in peacetime", one of the toughest times since the triumph of the Cuban Revolution. Despite the crudeness of this serious political and economic crisis, Manuel and many other artists were, in some way, encouraged and decided to express, through their work, the serious incidents derived from this crisis. Aided by the winds of renewal experienced by Cuban art of the eighties, the poetry of this great artist has brought about a major conceptual shift in Cuban photography. Thus, Manuel Piña's artistic practice clearly subverted the propaganda value of documentary photography and built a way to of doing that managed to question and denounce the frayed edges of a political system. Through analysis of their images, we can understand how the traditional dogmas of the photographic medium are changed drastically. There is no place for "truth" and "objectivity". A critical metaphor will now become one of the best allies of Cuban cultural production in the late twentieth century.

Key words

Contemporary Art, photography, Cuba.

Resumen

La obra de Manuel Piña (La Habana, 1958) se inicia en la década de los noventa del pasado siglo durante el tristemente conocido "periodo especial en tiempos de paz"; uno de los momentos más difíciles desde el triunfo de la Revolución Cubana. A pesar de la crudeza de esta grave depresión política y económica, Manuel y otros muchos artistas se sintieron, en cierto modo, estimulados y decidieron expresar, a través de su trabajo, los graves episodios que daban cuerpo a esta crisis. Ayudado por los aires de renovación que experimentó el arte cubano de los ochenta, la poética de este excelente artista ha propiciado un importante giro conceptual de la fotografía en Cuba. Así, la práctica artística de Manuel Piña subvirtió claramente el valor propagandístico de la fotografía documental y construyó un modo de hacer que supo cuestionar y denunciar las aristas de un desgastado sistema político. A través del análisis de sus imágenes, comprobaremos como los dogmas tradicionales del medio fotográfico se modifican drásticamente. Ya no hay lugar para la "veracidad" y la "objetividad". La metáfora crítica se convertirá ahora en uno de los mejores aliados de la producción cultural cubana de finales del siglo XX.

Palabras Clave:

Arte contemporáneo, fotografía, Cuba.

Introducción

La fotografía es un término extremadamente resbaloso; muchos artistas están haciendo fotografía en estos momentos. No pienso que mi trabajo sea intrínsecamente fotográfico, aunque la fotografía tenga en él un papel importante y generalmente protagónico. Pero no soy un fotógrafo. Mi técnica es bastante pobre; es un problema cuando voy a hacer un retrato y las fotos de cumpleaños a algún amigo siempre quedan malas. Soy un fotógrafo regular, lo que pasa es que la fotografía tiene la característica de ser un medio muy democrático, asequible. (Piña, 2001)

Estas declaraciones de Manuel Piña permiten adivinar su postura ante el “hecho fotográfico” y también desvelan su interés en modificar aquellas conductas que modelan la práctica tradicional de la fotografía; una práctica que, desde el triunfo de la Revolución Cubana, goza de una fuerte tradición en la Isla. A pesar de esta pesada herencia, el contexto crítico que rodeaba a Manuel en los primeros años de la década del noventa acogía, de manera muy positiva, lo que la crítica especializada denominó el *Nuevo Documentalismo Cubano*. En aquel entonces, los fotógrafos que salían a la calle ya no lo hacían para cubrir grandes eventos ni para satisfacer imperativos ideológicos que alimentasen los desgastados ideales de la Revolución Cubana. Liberado de estas presiones y amparado por una atmósfera abierta a nuevas intenciones para el medio, Piña decide atrapar con su objetivo aquellos micro-relatos que la ciudad le ofrece. Sus imágenes congelan para el espectador instantes que dialogan con la realidad cotidiana de su entorno, con la dureza de una crisis interminable, con el miedo al cambio, con el aislamiento provocado por una soledad no elegida. En definitiva, Manuel lanza un rayo de luz sobre las sombras que, durante años, nadie se atrevía a iluminar.

En la evolución creativa de este artista cubano apreciamos un dinámico tránsito desde posiciones que cuestionan las herramientas tradicionales de la fotografía como documento, hasta la utilización del medio fotográfico como un soporte más de la práctica artística contemporánea. Manuel no se considera un fotógrafo como aquellos

que inmortalizaron las proezas de Fidel y contribuyeron a ensalzar los ideales de su régimen. Contrariamente, Piña subvierte los clásicos patrones de “espontaneidad”, “veracidad” y “objetividad” para proponernos un viaje sin retorno, un itinerario por su íntimo desasosiego. Bajo este proceder, Piña y sus coetáneos compartirán muchas de las estrategias que caracterizaron el movimiento conocido como *Renacimiento Cubano*¹ (Camnitzer, 2003). Así, el gusto por la apropiación, la ironía, la parodia o el simulacro serán armas recurrentes para un combativo sector formado por una dinámica clase intelectual.

Sobre los límites

Una de las mayores pasiones de Manuel Piña al principio de su carrera era salir con la cámara los domingos a “buscar” fotografías, a capturar instantáneas. La ciudad se rendía ante su objetivo e, imagen tras imagen, iba dando cuerpo a una de sus primeras series: *Avenida 51*. Este excelente conjunto de fotografías edificó una nueva textualidad y dio la vuelta a la complaciente versión oficial al mostrarnos una ciudad deteriorada, la ausencia, el abandono. Al igual que el artista cubano Carlos Garaicoa, Manuel recodifica la arquitectura de la ciudad de La Habana para hablarnos de sus inquietudes más profundas, problemáticas que tienen su origen en un detenido análisis de la difícil situación política del país. Piña dibuja en *Avenida 51* un nuevo paisaje con fragmentos de su realidad y se mueve en un terreno donde lo sociológico, lo político o lo etnológico parecen darse la mano a un mismo nivel de actuación.

Aguas Baldías (1992-1996) nace en medio de un panorama desolador. Este difícil contexto pronto se verá reflejado en la producción de otros muchos artistas que ven como la utopía del proyecto revolucionario se derrumbaba inevitablemente. Una de las consecuencias más dramáticas de esta debacle fue asistir al éxodo masivo que, a partir de finales de los ochenta, modificó drásticamente a la sociedad cubana. En este complejo escenario, la inquieta generación de los ochenta tiene que buscar refugio en lugares tan dispares como México DF, Miami, Berlín o Madrid. Ya en los inicios de los noventa, sobre todo en el periodo que va desde 1990 a 1994, el éxodo de personas relacionadas con la cultura es muy numeroso y se produce, entre otras razones, como una de las posibles soluciones para escapar de la desgarradora crisis económica y como reacción a la censura y al empobrecimiento cultural que tuvo



lugar a finales de los ochenta² . Prueba de este imparable éxodo es la relación de artistas en el extranjero que la publicación *Memorias de la Postguerra*³ incluye en su primer número. El contexto social que envuelve este registro, lo que ello representa y el impacto que pudo haber tenido sobre los artistas de la época le confiere tanta personalidad que es imposible verlo simplemente como una simple enumeración de nombres y lugares. La malograda revista funciona realmente como el resultado impreso de un proceso artístico que pone en evidencia el drama de la sangrante diáspora de los noventa.

Derivado de este complicado panorama social y político Manuel proyecta la serie *Aguas Baldías*: una irresistible atracción, como el propio autor comenta, por los grandes espacios. El escenario común a estas fotografías es el popular Malecón habanero, lugar de encuentro donde cientos de cubanos conversan, leen o simplemente piensan en esas noventa millas que les separan de lo que ellos creen el epítome de una sociedad libre y desarrollada. El Malecón también es el punto de partida para aquellos que se lanzan al mar en busca de lo que algunos consideran una vida mejor. Al caer la tarde en La Habana cientos de personas contemplan el horizonte desde el mismo escenario que Piña ha elegido para reflexionar sobre conceptos relacionados con lo fronterizo, el deseo, la espera o la muerte. Como en algunas piezas clave de Sandra Ramos, Kcho o Tonel, la cruda insularidad que apreciamos en estas *Aguas Baldías* representa el lado más amargo de una sociedad que ha tocado fondo y que busca

del otro lado nuevas perspectivas de vida.

Sin embargo, el fenómeno de la migración que plantea la serie se debe interpretar en un sentido más amplio. Según el artista, el éxodo también puede ser traducido como un cambio, un diálogo con lo desconocido, quizás, al final, el vacío. La analogía que el autor establece entre estas diferentes preocupaciones y el mar como una masa inabarcable nos descubre un prisma de significados polisémicos. Estas nuevas cartografías, alejadas de la crónica del tiempo presente, reconstruyen un espacio individual que atiende a cuestiones que nos hablan, según las palabras de Manuel, de caminos, decisiones y desgarramientos. El horizonte aquí implica una finísima presencia que marca la separación entre dos cosas. La contemplación de esta metáfora conduce nuestra imaginación hacia todo aquello que puede haber detrás de ese linde, aquello que no conocemos y que por lo tanto nos atrae y nos aterra⁴.

La estética de la mentira

A la fotografía se le ha otorgado desde sus inicios la capacidad de no mentir, virtud que se justificaba en una reproducción automática y supuestamente neutra del objeto/referente. Para Stieglitz, por ejemplo, una de las principales características de la fotografía era su indiscutible veracidad y su incuestionable valor testimonial: atrapar un tiempo pasado para ofrecernos una “realidad” visual de la ausencia. Baudelaire, que definía el arte como aquello que nos permitía evadirnos de la realidad, sostenía fervientemente que la fotografía debía asumir el papel contrario a esa evasión. Según su criterio, la técnica fotográfica proporcionaba una representación inicial de la realidad para que el *Arte* pudiese explorar, al fin, otros territorios. Esta concepción de lo fotográfico restringía sus funciones a un simple registro mecánico de la historia, a una ayuda para la ciencia o a una útil herramienta para clasificar todo aquello que nos rodeaba. Con el paso del tiempo, afortunadamente para el medio, hemos podido constatar numerosos ejemplos que amplían estas reducidas posibilidades.

Manuel Piña utilizará de manera consciente esa “herencia” de autenticidad como una estrategia para engañar al espectador que confía ciegamente en aquello que la fotografía pone delante de sus ojos. El proyecto *Manipulaciones, Verdades y otras Ilusiones*, es un buen ejemplo de esta línea de actuación. Al mismo tiempo, esta

excelente serie esconde una profunda reflexión sobre la hipocresía y la falsa moral y aborda, sin caer en el panfleto, el fenómeno de la prostitución en Cuba. En este trabajo, presentado en el año 1995 en el Centro Wifredo Lam, Piña crea un personaje que bautiza como Augusto Vidal y Pujols. La muestra se concebía como un sentido homenaje a este fotógrafo cubano del siglo XIX⁵ y el punto central de la misma incidía en la particular obsesión que Augusto tenía por retratar prostitutas⁵. Relacionado con este personaje, Manuel se inventa la existencia de un joven que, acuciado quizás por la crisis económica de finales del siglo XX, decide apropiarse de los retratos de Augusto Vidal y Pujols para venderlos a la industria del turismo.

Al hilo de esta historia, resulta sugerente pensar que una de las primeras funciones de la fotografía en Cuba era la de conceder cierto prestigio social a la persona que acudía al estudio en busca de un retrato. Paradójicamente, Piña homenajea a un fotógrafo que altera los códigos de su época y concede un estatus privilegiado a un colectivo tradicionalmente discriminado por las elites. Por un lado, se rinde consideración a un transgresor y, por otro, las imágenes de las prostitutas sirven de motivo esencial para promocionar Cuba como destino turístico. La obviedad del mensaje deja poco espacio para la interpretación. Según Piña, La Revolución Cubana ya no puede exportar al mundo los logros en materia cultural de educación o de salud pública. El sistema, acorralado, se ve en la necesidad de vender un paraíso tropical para saciar la voracidad de un turismo internacional muy agresivo.

Empecé a trabajar en esta pieza en un momento en que, en medio de una pobreza insólita -no sólo material, sino también y, sobre todo, de esperanzas- el país estaba cambiando. Se comenzaba a abrir la economía a las inversiones extranjeras, aparecían las prostitutas en las calles. A menudo tenía la impresión de que todo y todos estaban a la venta (Mestro, 2000 p.44).

El trabajo titulado *Una Sala de Historia Bélica* también podría quedar enmarcado en el cuestionamiento de nociones como la verdad de la historia, lo testimonial o el documento. Dentro de este juego con la mentira, este proyecto toma el formato de instalación en el Palacio de la Música de la ciudad de La Habana en el año 1997. En esta ocasión, Manuel relaciona objetos tridimensionales (armas y otros útiles propios de la industria bélica) junto a fotografías y textos. Al igual que *Manipulaciones, Verdades y otras Ilusiones*, uno de los propósitos de la exposición consistía en confundir al

espectador mediante la transmisión de contenidos que estructuraban una narración falsa⁶; narración que cobraba cierta autoridad al estar enmarcada dentro de una institución museística, garantía de autenticidad y calidad. Con este trabajo, Manuel vuelve a cuestionar el papel del documento fotográfico como duplicado del mundo o segunda realidad. Al mismo tiempo, al utilizar el museo como contenedor, nos invita a reflexionar sobre el rol que juega lo institucional en el campo de las prácticas culturales y sobre su poder para legitimar o invalidar los contenidos que acoge o rechaza. En *Una Sala de Historia Bélica*, Piña se interesa también por las diferentes estrategias que el poder utiliza para manipular la realidad y pone de manifiesto el valor contingente de la práctica artística al depender del contexto donde se ubique.

De construcciones y utopías: una nueva espiral de Tatlin.

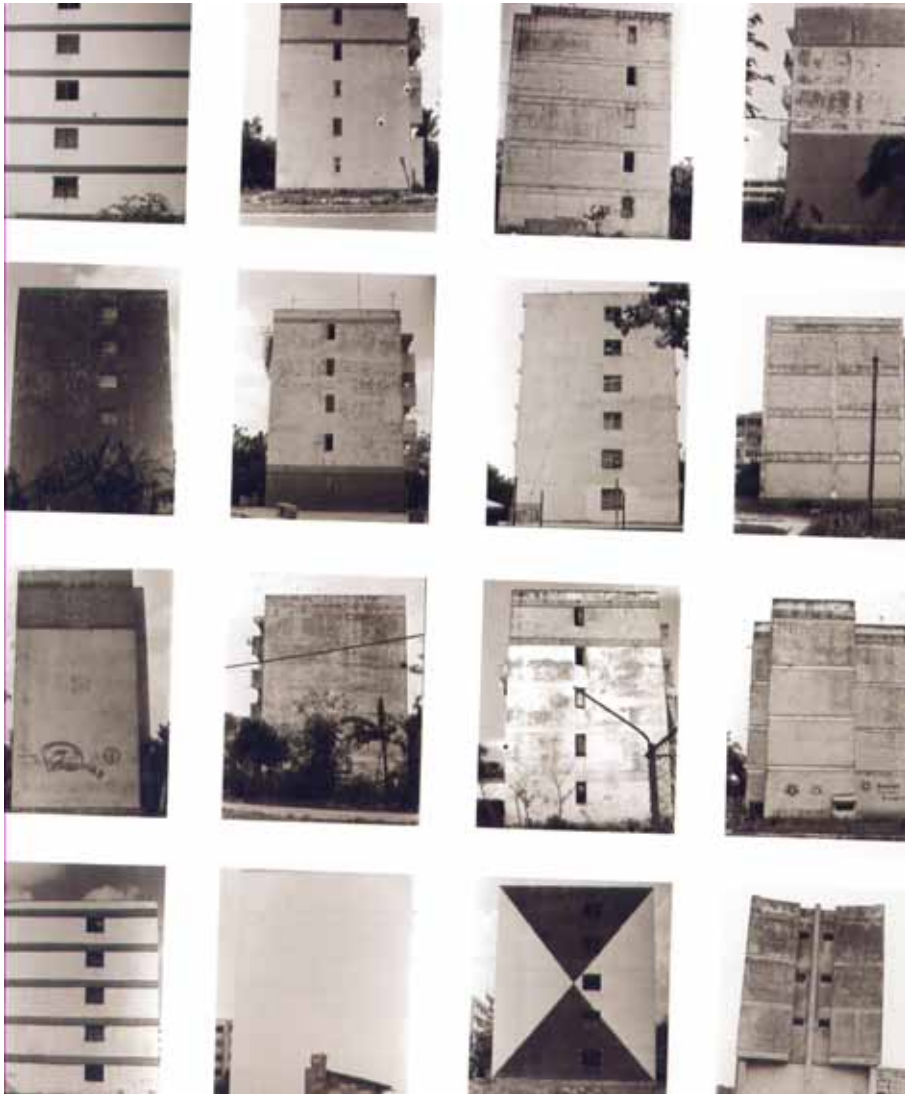
En el año 1920, el artista ruso Vladimir Tatlin diseñó un monumento proyectado para conmemorar la III Internacional Socialista y competir en tamaño y originalidad con la conocida Torre que Eiffel había proyectado para París. La idea de Tatlin planeaba una construcción con tres cuerpos cilíndricos en forma ascendente que formaban una inclinada espiral que podría alcanzar los 400 metros de altura. Concebida bajo una fuerte influencia del movimiento constructivista, esta espiral se consideraba como un símbolo de la lucha contra el arte burgués y recordaba la necesidad de conseguir una mayor participación de las masas en la cultura; un arte nuevo para una nueva sociedad que caminaba esperanzada hacia el horizonte de progreso y bienestar prometido por la Revolución de Octubre. No obstante, a pesar del ímpetu que manifestaba la vanguardia rusa, La espiral de Tatlin nunca se llegó a construir.

Al igual que el proyecto de Vladimir Tatlin, la Revolución Cubana ha devenido una utopía irrealizable; quizás uno de los últimos grandes proyectos del siglo XX que ha sido testigo de su propia degradación y deterioro. Cuando en 1959 triunfó la lucha comandada por Fidel Castro y sus tropas entraron en la ciudad de La Habana existía un verdadero apoyo popular que celebraba la caída del dictador Fulgencio Batista y que veía, en el nuevo rumbo político del país, la solución a tantos años de muerte y miseria. No obstante, a pesar de este optimismo inicial, los setenta fueron tiempos duros en los que el sistema propone una forma de gobernar mucho más opaca e implanta en Cuba un modelo basado en el férreo socialismo soviético

de la época. La censura aparece por vez primera y manifiesta incipientes fracturas entre el sistema y la clase intelectual.

En contraste, la década de los ochenta supuso un cambio de rumbo y la economía y la cultura experimentan una importante recuperación. En este momento, ningún joven recordaba ya algunas de las atrocidades cometidas en el periodo anterior como los campos de trabajo para homosexuales⁷, el caso Padilla, o el cierre de revistas como *Pensamiento Crítico*. La población lograba olvidar la censura de los setenta y el nivel de utopía volvía a subir. Pero esta inercia osciló bruscamente y los noventa se caracterizaron por un profundo y largo periodo de crisis que afectó de manera especial a la, ya tocada, sociedad cubana. La confianza en que algo pudiese mejorar se pierde por completo y el pueblo se entrega al desánimo más acusado del periodo revolucionario. En este panorama, la generación de Manuel Piña se alimenta de una quimera irrealizable que se quedó estancada en la mitad de la carrera. Dentro de este árido tejido social, las microbrigadas han sido la imagen central de la serie que Piña tituló *De construcciones y utopías* (1996-2002).

El proyecto de las microbrigadas nace en Cuba en 1970 y su principal objetivo era paliar el problema de la vivienda en densas áreas de población como, por ejemplo, la ciudad de La Habana. Contrariamente a los casos de Venezuela o Puerto Rico, las microbrigadas en Cuba implicaban en el proceso constructivo a las personas para las que iba destinada la vivienda. Al trabajador se le concedía una licencia pagada para poder participar en la construcción de lo que sería su futuro hogar o el de sus compañeros de su centro de trabajo. Este papel activo que asumía el futuro inquilino le concedía al proyecto una gran popularidad entre la clase trabajadora y servía, al mismo tiempo, como una útil propaganda de los logros del sistema. En 1978 se entregaron un total de 82.000 unidades habitacionales. Sin embargo, hacia finales de los setenta el plan se paraliza y tiene que esperar hasta 1988 año en el que se entregan 28.000 nuevas casas. En esta época se crea la "microbrigada social" donde los obreros ya no están vinculados a un centro de trabajo, sino que viven en la misma vecindad donde se actúa. De este modo, desempleados, amas de casa y ancianos pueden acceder a un trabajo remunerado durante el tiempo que dure la construcción de su futura residencia. Estas son, a grandes rasgos, las bases teóricas sobre las que se sustentaba el proyecto. Como es habitual, la praxis nos descubre otros inconvenientes⁸.



En *De Construcciones y utopías* Manuel Piña intenta poner de manifiesto la fragilidad de la utopía y utiliza, para ello, la fuerza conceptual que se esconde detrás de los deteriorados edificios de las microbrigadas. Al observar estas construcciones es inevitable recordar otras series como la geografía industrial del matrimonio Becher, las cuadrículadas casas de Dan Graham en *Homes for America* (1960-1966) o, trabajos más recientes como, las fantasmagóricas imágenes de *Resistente Pulido* (2004) del artista venezolano Alexander Apóstol. En todos estos casos,

↑Manuel Piña. *De construcciones y utopías*, 1996-2002.

descubrimos un mensaje que transparenta un alarmante grado de homogenización. Estos hogares son el símbolo más evidente de lo uniforme, de lo manipulable, de una sociedad con una capacidad crítica muy mermada que responde, de un modo mecánico, a los dictados del sistema. Las fábricas alemanas, las fachadas de New Jersey y los habitáculos de Caracas y La Habana son un buen ejemplo de ello. Pero Manuel nos está hablando, además, de un escepticismo general hacia las bases políticas que sustentan la Revolución Cubana, hacia sus promesas y actuaciones, en definitiva, hacia aquellos grandes relatos a través de los cuales el poder construye la historia.

Yo también trabajo con la noción de utopía y del modo como se manipula para movilizar o agrupar a un grupo de gente para un cierto fin o propósito. (...) Después de pasar una profunda crisis nuestra sociedad ha cambiado. Somos más realistas. Muchos de los sueños a los que nos agarrábamos durante años se han desvanecido, aunque algunos, creo que por suerte, todavía permanecen (Viera, 2000).

Sobre las ausencias

Por lo general, los monumentos conmemorativos pueden llevar implícita ciertas dosis de interés político y pueden llegar a funcionar como verdaderos signos del poder. Con su derribo no solamente estamos consolidando de manera simbólica el comienzo de una nueva época, sino que estamos disolviendo el periodo anterior. Recordemos aquel 9 de abril de 2003, cuando la gigantesca estatua de Sadam Husein cayó en la plaza del Paraíso. Estas imágenes, difundidas ampliamente por todas las televisiones, borraron simbólicamente la huella del dictador y reafirmaron la cuestionable invasión norteamericana de Irak. Del mismo modo, la llegada al poder de Fidel Castro eliminó los iconos que representaban un pasado dictatorial y creó otros que, de manera automática, se reprodujeron hasta el infinito, invadiendo espacios urbanos, dejándonos ver la otra cara de la historia. Lo que el gobierno revolucionario no sospecharía es que -cuarenta años más tarde- esas estatuas de aire soviético se llegarían a convertir en el símbolo más palpable de su decadencia.

A partir del año 2000 Manuel decide fotografiar los espacios vacíos

que, como resultado de la demolición de antiguos monumentos pertenecientes al periodo pre-revolucionario, se diseminaron por la ciudad de La Habana. La serie está compuesta por once fotografías que construyen una arquitectura de lo ausente y nos descubren nuevos significantes que dan cuerpo a una ilusión inalcanzable. Contrariamente al trabajo titulado *De construcciones y utopías* (1996-2002) donde la presencia de la arquitectura era el elemento central de la composición fotográfica, en la serie *Sobre Monumentos* (2000) las construcciones se nos ofrecen mutiladas, partes inconclusas de un proyecto desestructurado, el fracaso de una epopeya que en el estado natural de la ruina encuentra su más acertada iconografía. Estamos ante un archivo que clasifica lo que fueron actuaciones simbólicas de la Revolución Cubana, mecanismos que posibilitaban eliminar parte de un pasado molesto para poder enfrentarse a un futuro que se presagiaba esperanzador. Así, Piña cataloga unos espacios que desmontan con inteligencia uno de los mayores objetivos de la fotografía documental: los grandes hechos y los grandes héroes. El artista cubano sustituye una eternidad de gloria por la marca del deterioro y nos enfrenta a la inquietante presencia de lo que ya es ausencia. Algunos de estos derribados monumentos eran retratos de anteriores presidentes y generales conocidos por su corrupción y sus alianzas con los Estados Unidos de América. Otros, como la famosa columnata del águila imperial, eran representaciones de un rancio poder que ya no podía ser tolerado en la Cuba de Fidel. En el caso del águila, sólo permanece su fálico pedestal. Al recordar los excelentes diálogos de Sergio, el protagonista de la fantástica película de Tomás Gutierrez Alea⁹ *Memorias del subdesarrollo*, nos damos cuenta que la paloma que prometió Picasso para reemplazar el hueco que dejó la rapiña nunca llegó a La Habana. Como el propio actor dice en el film: “es muy fácil ser comunista y vivir en París”¹⁰. Y Manuel Piña trabaja sin descanso para recordárnoslo.

¿Siempre manda el mercado? (A modo de epílogo)

La presencia de un circuito internacional de comisarios y coleccionistas, interesados en la producción que se estaba desarrollando en la Isla, aumentó la demanda de aquellas prácticas que utilizaban el soporte fotográfico como medio fundamental de expresión. Este cambio en el contexto artístico cubano se puede interpretar como una “resaca” del propio panorama internacional: la fotografía como instrumento de la práctica artística comienza

a invadir prestigiosas exposiciones y galerías comerciales y desplaza, con fuerza, a un atascado ejercicio pictórico. Asimismo, este auge en la demanda de la producción cultural no hegemónica transcurre paralelo a una época de recesión del mercado del arte primermundista que ve en el multiculturalismo una mercancía lucrativa con amplios márgenes de ganancia. Derivado de esta situación, las leyes de la oferta y la demanda que el centro comienza a aplicar sobre los productos de la periferia producirán importantes e irreversibles secuelas. El comisario occidental selecciona, propone y dicta generando un esquema que vuelve a dejar a la periferia en una posición de inferioridad; posición que se alimenta de la voracidad de unos y la necesidad de otros. Este mercado internacional -muy activo en la Cuba de finales del siglo pasado- acaba convirtiéndose en una rentable estrategia que clasifica y estetiza la otredad, otorgándole contenidos que, lejos de ser subversivos o peligrosos para occidente, funcionan a la perfección como piezas que dinamizan un mercado de orientación eurocéntrica.

Sin embargo, sería injusto por nuestra parte reducir todas las experiencias de intercambio cultural propuestas desde el centro hacia la periferia a simples transacciones mercantiles sin contenido. Afortunadamente, existen proyectos que trascienden esta categorización y que reconocen la riqueza de la expresión artística propuesta desde los márgenes. Además, “la culpa” no siempre está en el centro. Tanto es así que, paradójicamente, la “cubanización” del producto artístico ha funcionado como una beneficiosa moneda de cambio en la obra producida por algunos creadores cubanos de los noventa. Aún considerando la ardua tarea de sobrevivir, hemos podido observar como una parte de la práctica cubana contemporánea se adapta muchas veces a las exigencias del mercado hegemónico y mercantiliza la poética de sus trabajos para vender una folklórica originalidad en sus propuestas estéticas. Y quizás sea en este punto, donde nos encontremos con uno de los problemas que actualmente amenaza a la producción cultural periférica. La presencia del mercado internacional en el contexto cultural cubano no hace más que agravar esta situación y fomenta una producción que se rige por las exigencias que demanda una creciente comercialización. Tras varios años bajo la influencia de esta dinámica, pronto hemos podido detectar sus drásticas consecuencias. Éstas nos dejan ver claramente una preocupante individualidad del creador y un producto artístico que quizás haya sacrificado frescura por virtuosismo técnico, contenido por vacío exotismo, contundencia por frivolidad. A pesar de ello y como nos

recuerda el crítico cubano Gerardo Mosquera, la generación de los noventa se comporta igual que la mala hierba y rebrota salvando las dificultades del terreno. Si esto es así, desearíamos que la maleza del *establishment* no acabe por eclipsar prometedoras poéticas que, sin duda, siguen brillando con fuerza dentro del contexto cultural de la Isla. Ahora bien, no debemos olvidar que en nuestra tecnificada globalización el interés hacia el “exótico otro” está bajando alarmantemente sus cotas y provoca, de nuevo, una traumática situación neocolonial donde los márgenes deberán esforzarse por demostrar que pueden “estar al día”. Al lado de este previsible esfuerzo y sin perder el tan necesario sabor local, al creador periférico le corresponderá la difícil tarea de articular un discurso que pueda competir en la arena global ya que las antiguas estrategias legitimadas por la posmodernidad han comenzado, peligrosamente, a perder vigencia.

Notas

- 1 Término acuñado por el crítico uruguayo Luis Camnitzer para referirse a una generación de artistas cubanos que, en la década de los ochenta del siglo pasado, revitalizaron sorprendentemente la atmósfera cultural de la Isla.
- 2 La década de los noventa es cuando se implanta el “periodo especial en tiempos de paz” que no era más que un conjunto de durísimas restricciones para poder superar la profunda crisis económica en la que se vio sumida la Isla después del desmoronamiento de los países de la órbita socialista europea, sobre todo la antigua Unión Soviética. Tres años más tarde, en agosto de 1994, tuvo lugar la conocida “*crisis*” de los *balseiros* que representó uno de los éxodos más importantes del gobierno de Fidel Castro. Cerca de 40.000 personas abandonaron el país. Además en este momento disminuyen, peligrosamente, los espacios de exposición y debate o las publicaciones especializadas y la crisis obliga a una redistribución de los bienes. En esta redistribución, la cultura -como es habitual- lleva los peores beneficios.

- 3 Publicado por la artista cubana Tania Bruguera, lo concibió como obra personal. Colaboraban artistas y críticos de arte de dentro y fuera de Cuba. La publicación fue aceptada por el sistema cubano a regañadientes sin recibir apoyos para su distribución y mantenimiento. Sus limitadas ediciones circulaban en un ámbito reducido siendo impresa y editada al margen de las instituciones. Tenía un marcado carácter crítico que denunciaba sin recato los problemas que vivía la sociedad cubana del inicio de la década de los noventa. Tania fue “educadamente amenazada” por las autoridades de la cultura hasta que, finalmente, la policía confisca el número segundo de la publicación.
- 4 Resulta significativo descubrir en su obra la reiterada alusión al límite, al momento final de un proceso; ya sea en una referencia directa a la utopía de la Revolución (*De construcciones y utopías*, 1996), en la huella que revela la ausencia (*Sobre Monumentos*, 2000) o en el paisaje donde apreciamos un territorio para el abandono (*s/t*, 2001-2002).
- 5 Las exposiciones-homenajes son muy frecuentes en Cuba. Por lo general se trata de ensalzar la figura de algún personaje público, generalmente relacionado con el ámbito de la política o la cultura.
- 6 Según el crítico cubano Nelson Herrera Ysla, este trabajo propone una reflexión crítica sobre la I Guerra del Golfo llevada a cabo en el año 1991.
- 7 Conocidos oficialmente con el nombre de Unidades Militares de Apoyo a la Producción (UMAP)
- 8 La microbrigada concentraba a la clase obrera en las afueras de los grandes núcleos urbanos. Por el contrario, las clases más privilegiadas económicamente preferían mantener sus ubicaciones en viviendas individuales situadas en barrios céntricos de la ciudad de La Habana como, por ejemplo, El Vedado. Las construcciones de las microbrigadas estaban realizadas con materiales de muy baja calidad siendo frecuente la aparición de graves desperfectos después de dos o tres años de su inauguración. La mejora en calidad de vida es, por lo tanto, cuestionable. Las viviendas son racionalmente simétricas con un espacio bastante reducido, estrictamente planificado para poder vivir una familia con un hijo. Generalmente el proceso constructivo -debido a la escasez de materiales- podía alargarse durante años, lo cual provocaba una lógica apatía en la persona implicada en la construcción. Este tipo de proyectos propician el hacinamiento que, como sabemos, implica indeseables consecuencias a nivel social.
- 9 Tomás Gutiérrez Alea (La Habana, 1928-1996). Es uno de los directores de cine cubanos más prestigioso a nivel internacional. Su labor como cineasta comenzó en la década de los cincuenta, extendiéndose hasta un año antes de su muerte. Entre sus títulos más conocidos destacamos: *Historias de la Revolución* (1960), *La muerte de un burócrata* (1966), *Memorias del subdesarrollo* (1968) o *Fresa y Chocolate* (1993).
- 10 *Memorias del subdesarrollo*. Cuba, 1968. Dirección / guión: Tomás Gutiérrez Alea en colaboración con Edmundo Desnoes. Film 35 mm, b/n, 104 m. Ficción.

Referencias

Camnitzer, Luis (2003). *New Art of Cuba*. Austin: University of Texas Press.

Piña, Manuel (2001). *No soy un fotógrafo*. En, Boletín Electrónico Casa de las Américas. Tomado de Internet el 02/09/2009
<http://www.paginadigital.com.ar/articulos/variocasaamericas.html>.

Mestro, Dany (2000). *El acoso de los límites. Entrevista a Manuel Piña*, *Habáname*. nº 2, pp. 43-44

Viera, Ricardo (2000). Entrevista a Manuel Piña, *VVAA, From the negative. Conceptual Photography from Cuba*, Minneapolis: pARTs Photographic Arts.

(Artículo recibido: 22-09-2009; aceptado 27-09-2009)