

La aventura del silencio en Tania Brugueras

Yolanda Wood

*Y aún el silencio dice algo,
pues está preñado de signos.*

Octavio Paz

En el intenso panorama plástico cubano de los años 90, la obra de Tania Brugueras está cargada de una notoria originalidad por haber identificado su modo personal de hacer con el *performance*. Cuando el arte transitaba por diversas búsquedas y experimentos, el de Tania se orientaba siempre a explorar la intensa relación del artista con su público a través de medios no tradicionales y de obras efímeras. Esto la identifica con una poética en la que convergen múltiples recursos; de ellos —me ha dicho— «el silencio es fundamental,»¹ lo cual parece contradecir cualquier intención comunicativa. Y es que Tania recurre a la concentración y a la soledad que propicia el silencio como un medio para fortalecer la comunicación. En ese silencio interior de sus obras parecen estar contenidas todas las preguntas y todas las respuestas. Se diría también que ninguna, y es, en esa ambigüedad, donde comienza la aventura que ella misma protagoniza en cada una de sus piezas.

El sujeto en la obra es siempre Tania, quien se expresa con su propio cuerpo, lo que constituye una relación cómplice de ella consigo misma, produciéndose así una primera zona de silencio esencial que contamina toda la



obra y hace de ella un momento liberador para la artista por el proceso de desdoblamiento que significa su *alter ego*, su otro yo, el que Tania identifica como una energía: «Antes de hacer la obra me siento sola, tranquila, a visualizar lo que va a pasar. La obra debe pasar ante mí como una película.» Se trata de lograr la concentración y el relajamiento que contribuirán a liberar los instintos y dará autenticidad al proceso en el momento de su presentación pública. Se trata de crear una situación interfase entre la artista y el sujeto de la obra, en la cual toda la base conceptual que ha fundamentado la pieza tiene que pasar de un modo de existencia racional a otro sensorial en el que todo lo pensado queda incorporado a un proceder instintivo.

«Por eso no practico la obra,» me ha dicho la autora. «Yo necesito que ese momento sea mágico. Es cuando me siento bien: es el momento en que todas las piezas de mi cuerpo han encajado perfectamente. Entonces viene el éxtasis.» Quizás por eso Tania insiste en decir que sus obras no la agotan físicamente, aunque tenga que adoptar posturas incómodas o realizar actos de difícil contracción durante mucho tiempo. En ese proceso complejo trata siempre de encontrar una nueva sorpresa y evitar todo mecanicismo.

Por supuesto, como todos los conocedores pueden comprender, estamos hablando de obras que se ubican cronológicamente entre 1994 y el fin de siglo, en las que la autora se somete a situaciones cada vez más complejas..., diríamos a situaciones límites que se manifiestan como una retórica de las obsesiones. La obra de Tania puede inspirar en el investigador toda una búsqueda crítica desde la psicología del arte. «Hay obsesiones en mi obra, y son conscientes: el silencio es una de ellas, y también la repetición.»

Cualquiera que haya observado los *performances* de Tania se percatará de cómo todo el diseño de las circunstancias coloca al sujeto en condiciones extremas, donde el individuo parece llegar al trance de la locura, entendido como el momento más crítico y decisivo de un suceso. Entonces, «tomo un gesto y lo repito de manera infinita...el movimiento continuado es algo sin principio y sin fin.» Tania construye la catarsis y la reconstruye con gestos contraídos, sencillos e introspectivos, orientados al exorcismo dentro de formas de una ritualidad primitiva, como ocurre en la serie *El peso de la culpa*. En ella todo remite a un movimiento espiral a la inversa. En *Estudio de taller*, obra que impactó al público en la Bienal de Sao Paulo, las exigencias de inmovilidad que le imponían las circunstancias de estar amarrada, doblada, y soportar en las manos por largos intervalos un corazón palpitando (bien pudiera ser el propio por la mancha de sangre que llevaba sobre el lado izquierdo del pecho), pueden explicar esta comprensión del arte como ejercicio de energías autocontroladas ante situaciones límites.

En ese sentido el sujeto de las obras de Tania es un explorador de sentimientos agónicos, asumidos más desde lo trascendente que de lo circunstancial, por eso las piezas se instalan en un discurso humanista más allá de lo cotidiano pues «a nivel cultural —me ha dicho la autora— pierden las referencias», y es eso quizás lo que permite el diálogo de las obras con públicos de diferentes latitudes. En realidad creo que lo que ocurre es una transferencia de experiencias perceptivas que se contextualiza en el receptor a partir de sus propias referencias culturales. «Ante las piezas ven y sienten sus propias agonías y

tal vez sienten agonía porque no entienden la de ese otro y eso tiene una función también.» En ese sentido la obra de Tania cumple estrategias de provocación en el plano estético-cultural.

El currículum de Tania Brugueras da fe de su condición de artista instalada en los circuitos más importantes del arte internacional. Tanto en países de América Latina, como de Europa y Estados Unidos, su trabajo ha adquirido reconocimiento y valía. Sin dudas es esa dimensión humanista la que le garantiza su trascendencia, aun cuando la crítica internacional se ha orientado más a relacionar la obra de Tania con una circunstancia política insular que reduce sus valores significativos. Si el contexto cubano define la obra de Tania, lo hace más desde una perspectiva social en los difíciles años del período especial, cuando en los años 90 la economía nacional descendió a índices imprevistos después de la caída del campo socialista y el impacto se hizo sentir en cada casa cubana por las reducciones de abastecimiento, los horarios de electricidad programados y los conflictos que se derivaban de la resistencia ante las adversidades.

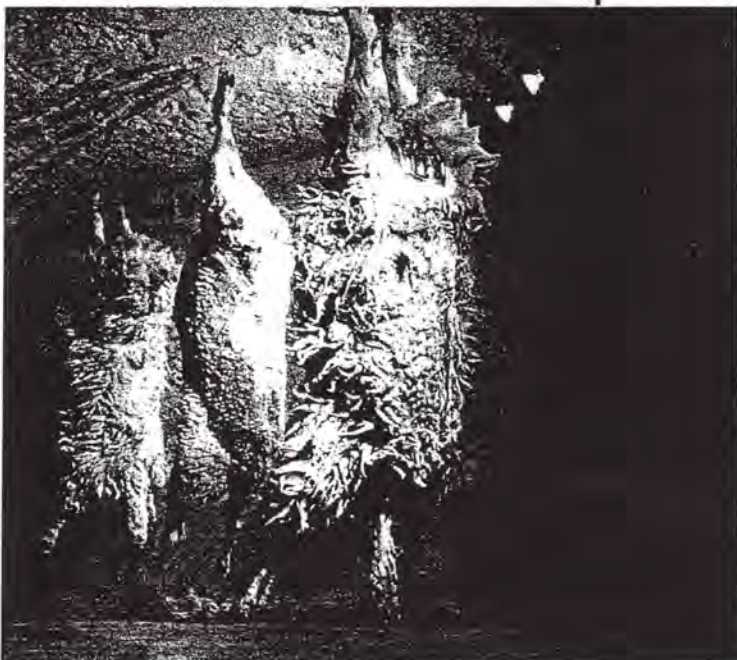
Los temas más importantes de la obra de Tania están relacionados con la emigración y con los conflictos de un sujeto colocado en condiciones límites. Podría pensarse que las obsesiones de los años duros que han vivido la economía y la sociedad cubanas marcan sensiblemente la obra de Tania Brugueras. Sin embargo, al colocarse temáticamente en los extremos, queda desdibujada la más generalizada situación de la sociedad cubana (entendida la agonía desde la etimología griega de la palabra: lucha y combate). La emigración en la obra de Tania es un modo de escapar en condiciones peligrosas, los artefactos que construye se revelan como una posibilidad infructuosa y un estado que parece preceder a la muerte, como ocurre en la serie *Dédalo o el imperio de la salvación*. Por otra parte, un proceder escéptico y pasivo en el que se instaló el desaliento ante las condiciones adversas que imponía la supervivencia. En esta dicotomía la artista revela dos modelos de actitud psicossocial críticas y polarizadas, la primera condicionada por la hostilidad de una ley de «ajuste»² que la favorece, la segunda por «los desajustes» que generan los estados de crisis. La obra de Tania desde un punto de vista temático se coloca en los extremos que —como expresa sabiamente el refranero popular— se tocan. Eso la sitúa fuera de toda verosimilitud contextual, y es precisamente en esa dinámica interpretativa que la obra funciona como dilema universal.

La obra de Tania es ajena a todo sentido representacional, de ahí que funciona simbólicamente a nivel tropológico. Esto quizás tiene que ver con ese efecto que a la artista le interesa que es el de remover y conmover la conciencia del espectador. Tania tiene las claves para hacerlo a partir de su formación de base conceptual durante largos años de estudios artísticos en Cuba y en el extranjero. Por eso ella misma, como sujeto de sus obras, dice que practica un desdoblamiento que es más de conciencia que de personalidad. «No me interesa actuar, yo no interpreto personajes». Se trata más bien de un proceso liberador de instintos, lo que desplaza al individuo de su objetiva racionalidad para colocarlo ante un espacio de confrontación sensorial consigo mismo. Es un ejercicio de exorcismo que, más que reflejar una circunstancia, indica una función regenerativa del arte como canal de comunicación, por el cual el propio artista y su *alter ego* expían todas sus culpas. En ese sentido el tra-



Estadística, 1990-96.
Cabello humano,
estambre, hilo/tela.

Uniformes, 1999.
Instalación.
Foto: Marcos Castillo.



bajo de Tania no escapa a sus propios conflictos. «Yo no puedo separar mi desesperanza en el arte de la mía personal por llegar a ser la persona que quiero ser con las contradicciones que todo el mundo puede tener con el mundo que le rodea.» En términos artísticos le agobian los encasillamientos..., en ese sentido «yo ya no digo que hago *performance*, me molesta esa palabra. Me molesta que es en inglés. Yo soy artista visual.»

Igualmente, la artista rechaza cualquier clasificación de su obra desde una perspectiva de género, lo que parece ineludible por el sexo de la artista y de su *alter ego*: «Yo soy mujer..., esa es mi naturaleza, pero por qué los varones cuando hacen arte es universal y las mujeres entonces quedan marcadas con un sello de identidad de género.» Sin embargo, el hecho de mostrarse completamente desnuda en sus trabajos más recientes hace pensar en una intención genérica que sin embargo se caracteriza en lo esencial por un tipo de sexo opaco. Se diría que Tania ha sometido su cuerpo a transformaciones conscientes para lograr esa opacidad que desvirtúa su edad. Sus formas corporales y la cabeza rapada, difuminan toda relación con modelos de apetencia sexual creados por la cultura occidental a través del tiempo. «El cuerpo femenino supuestamente es el paradigma de la belleza en el arte y mi cuerpo no es ni bello ni perfecto, no responde al canon contemporáneo, se parece más al de la Venus de Willendorf.» En esta semejanza con las figuras prehistóricas, la obra de Tania parece abrir otro posible campo de reflexión acerca de la relación con nociones de una mítica de lo primitivo a la que quedó tempranamente afiliada como discípula de Juan Francisco Elso y admiradora de Ana Mendieta. De modo que en estos aspectos, Tania Brugueras no ignora los valiosos aportes de esos dos constructores de nuevas mitologías que asumieron, sobre todo Ana, el camino nada sencillo de la autoexploración. Quizás, como ella, descubrió que «la desnudez era un recurso importante para el asunto de la feminidad. La mujer desnuda está ahí frente a ti diciéndote cosas y enfrentándote a cosas que te quiere decir... No tienes defensa ninguna, todos tus defectos están afuera, estás en la vulnerabilidad del ridículo.»

Pero Tania —como antes la Mendieta— no desconoce el modo de asumirlo con una cierta ritualidad de fundamento ético, no necesariamente religiosa: «Yo creo en la energía que puede venir de la naturaleza y que la gente codifica de cierta manera... las religiones organizadas y clasificadas me parece que tienen que ver más con el poder que con la religiosidad...» En una obra como *El Peso de la Culpa II*, Tania —arrodillada en el suelo, desnuda y con una cabeza de cordero delante— envuelve sus manos en sebo de carnero, y con ellas untadas deja sus marcas aceitadas sobre el piso, tal como hiciera, con sangre sobre la pared, Ana Mendieta. En el gesto la artista se carga de nuevos poderes.

El espacio artístico de la obra de Tania Brugueras es su escondite y su cautiverio: «Yo estoy cautiva del arte porque yo no me puedo expresar de otra manera.» A los doce años comenzó la artista sus estudios en Escuela Elemental, desde entonces hasta acá el arte se ha convertido para ella en «un sistema de pensamiento.» Hoy ya no puede escapar y constituye su silencioso espacio de aislamiento. *Lo que me corresponde*, una pieza de 1995, era un cuarto de espuma de goma y numerosos ojitos sustitufan los botones que hacían el acolchonado de las paredes. La impresión que recibía el espectador era la de

un manicomio, era «superdesesperante», me ha dicho Tania. «Había un canapé cerrado y un baúl con un metrónomo. La luz era cenital. La gente se quedaba encerrada allí por un tiempo que ellos no podían controlar.» Igualmente que en «el local todo recubierto de carne es la idea como de un manicomio interno, como mirarse desde adentro. Como si yo estuviera en el interior de una persona.» El sujeto de la obra se provee de un espacio protegido y un escondite, de autoflagelación muy evidente, en *El cuerpo del silencio*.

El espacio en la obra de Tania Brugueras es consustancial a sus propuestas y de un efecto muy logrado en correspondencia con la concentración necesaria como canal de comunicación: «Me gusta crear un ambiente para que la gente pueda estar más cerca de lo que estoy haciendo, pues el arte es como crear un mundo.» Los espacios preferentemente cerrados sin trayectorias definidas para el espectador crean una expectativa para el tránsito interno en las obras penetrables. En aquellas más herméticas, la artista parece construirse un escondite donde la soledad y la desnudez sitúan al espectador en una posición transgresora de la privacidad y el silencio. El sobrecogimiento forma parte del efecto deseado, mientras que la artista no parece advertir que el público existe y que es como un ojo visor o un espectador espía. Ambos comparten la circunstancia de ese espacio magnetizado por el arte.

En otros casos, cuando la artista se desplaza y lo hace en la actitud de alguien que está «tratando de llegar a algún lugar», lo que parece es referir el permanente estado de desasosiego de todo ser humano. Así ocurre en *Destierro*. Totalmente cubierta de tierras y clavos, la artista sale del espacio legitimado y transita entre la gente, en la calle, en medio de una evidente confusión. Esta obra pareciera hacer un homenaje a Juan Francisco Elso, al trasmutarse en escala real y humanizada, aquellos cuerpos escultóricos de arcilla y tierra que el artista cargaba de energías y atravesaba con dardos.

El lenguaje es un recurso enunciativo en las obras: el silencio y la soledad son metáforas esenciales. Aunque pueda haber otras personas en la obra, lo que no es frecuente, el protagonista siempre está en el *alter ego* de la artista, y precisamente en esa soledad descubre todas las posibilidades expresivas que recaban del público una complicidad participativa. El lenguaje, por la reticencia de algunos recursos, puede resultar en ocasiones monótono, y hace pensar que la repetición forma parte también de un proceder visual basado en una redundancia obsesiva que puede llegar a lacerar el resultado artístico. La artista lo utiliza con toda intención, pero al pretender que «el espectador no observe la obra sino que la viva», es evidente que puede resultar fatigoso el vivir reiteradamente situaciones similares con la misma intensidad. La implicación del espectador tiene en la serenidad del acto artístico uno de sus principales recursos: «cuando tú ves cosas tan agresivas, tan grotescas, tan difíciles de hacer, la ecuanimidad es muy contrastante. Es un elemento de impacto.» La artista se sirve de él convencida de sus efectos. En la serenidad localiza un tipo de comportamiento social. «Aunque esté ocurriendo lo peor, esa serenidad tiene que ver con un comportamiento general... es eso quizás lo que sea más cubano... la respuesta humana a una situación adversa.»

Contrariamente a los recursos visuales que emplearon Ana Mendieta y Juan Francisco Elso en sus obras

más reconocidas, no es ni lo vegetal ni el entorno natural lo que más le interesa. Su acercamiento a lo telúrico coincide con ellos en esa apropiación consciente de las energías cósmicas del aire, el agua, la tierra y el fuego, entendidas como fuerzas protectoras y maléficas que pueden ser aprehendidas y manipuladas. El animal en sus estados más grotescos: carne cruda, sangre, grasas, o en su imagen más humilde, «el cordero», atributo de tantos poderes que derivan de su identificación con Dios, con su humildad y sus sacrificios. La manipulación del cordero en Tania Brugueras podría entenderse como una estrategia de poder, pues se trata de un animal indefenso que mama todavía, dependiente y dócil, pero que según el refranero popular, se permite con su mansedad hacer lo que quiere (manso como un cordero en tanto hago lo que quiero), lo que hace pensar en una estrategia de simulación e ironía, en fin, otra forma de ocultamiento en esa aparente inocencia del «decir sin decir» en la obra de Tania, que al referirse al cordero dice que aunque «es el símbolo por excelencia de la sumisión, pude comprobar que no son sumisos para nada. Cuando los usé en el *performance* no querían caminar. Si les das por atrás caminan, pero si les das por delante son superrebeldes. Su imagen está asociada a la sumisión, a la nobleza y a la bondad... pero la sumisión es una manera de morir.» La obra de Tania parece siempre tender un «puente entre la vida y la muerte... y hablar de un conflicto interior que va más allá de la relación artista-sociedad.»³

Tania se vale de la frase popular como título y tema de muchos de sus trabajos artísticos, a la vez que sus obras —por su condición efímera—, ella sabe que viven y trascienden por oralidad; esta documentación del hecho artístico es muy interesante y difiere sensiblemente del modo de proceder de Ana Mendieta, pues las obras se desplazan de un sistema de referencias visuales a otro y en el tránsito se transforman de imagen en leyenda: «las obras quedan como palabras, el rumor como la manera de existir de la obra. Eso me interesa muchísimo.»

Tania no abandona su permanente utopía pues «soy de la generación en la que el Che significaba un paradigma... el arte para mí es como un gran peso que llevo encima... me gustaría ser un buen ser humano.» Tania y su *alter ego* se disponen a realizar el próximo *performance* después de un ayuno total para llegar a la obra y al espectador en una asepsia purificadora. Como el shaman taíno en el rito de la cohoba, Tania asume la obra con un efecto de limpieza ética y espiritual. Como entonces, la aparente inmovilidad del tiempo le aporta al espacio artístico una dimensión mítica. Los temores de Tania en cuanto a los encasillamientos y catalogaciones de su obra, sus preocupaciones por las manipuladas interpretaciones que de ella se puedan hacer, sus inquietudes ante la idea de que su trabajo se sistematice y se academice, la hacen pensar en la búsqueda de nuevos caminos. «Yo siento que tengo que hacer otra cosa.» Tania está en un momento de reencuentro, pero no anticipa nada, prefiere siempre la aventura del silencio.

¹ Todas las citas de la artista corresponden a una conversación sostenida para este artículo. Agosto, 2000.

² Se refiere a la Ley de Ajuste Cubano promulgado por el Gobierno de Estados Unidos que estimula la emigración ilegal.

³ Juan Antonio Molina. «Entre la ida y el regreso. La experiencia del otro en la memoria.» Catálogo de la Exposición Lágrimas de Tránsito. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. La Habana, 1996.