

Performance en la Cuba Mayor: Tania Bruguera y *El peso de la culpa*

José Muñoz

Sentado en un bar en el sur de Manhattan con dos queridos amigos cubano americanos en la primavera de 2000, nos encontramos un tanto abrumados por la dura experiencia psíquica y política que representaba sencillamente ser cubanos en ese momento histórico específico. Hurgábamos la palabra adecuada para describir lo que sentíamos en aquel desconcertante momento. Habíamos pasado semanas siguiendo compulsivamente el caso de Elián González, el niño de seis años que había sido rescatado por pescadores en las costas del sur de la Florida en noviembre de 1998. No se nos escapa la ironía de que esto se producía casi exactamente en el vigésimo aniversario de otro escándalo de infausta memoria de la inmigración cubana: la salida por el Mariel. Para este momento de la experiencia, el país completo estaba familiarizado con el cuento del niño: su trágica huida, la muerte de su madre en el mar, los diversos detalles realistas que salpicaban el caso, como el relato de los benévolo delfines que mantuvieron al niño a flote en la cámara y la manifestación de la Virgen María en los contornos de un espejo astillado en la habitación de Elián en casa de su pariente en Miami. Los cubanos de Miami se congregaron en torno al tema de la devolución del niño. Según se intensificaba la situación, a los espectadores no cubanos les fue pareciendo raro y fantástico el comportamiento de los cubanos. A pesar de la forma en que los presentan los medios, los cubano americanos no son un bloque monolítico de fanáticos derechistas. En realidad existe una izquierda cubano americana, redes de grupos y personas individuales que pensaban que debía permitirse que el niño fuera devuelto a su padre y que además –y de modo aún más escandaloso– no demonizan a la revolución, sino que la ven de modo ambivalente.¹

Esa noche, en el bar con cubanos nortños, comprendí que sentíamos una estructura de sentimiento que sólo puedo llamar culpa comunal. Comprendí que tal vez esta estructura de sentimiento vinculaba a cubano americanos y cubanos. Sin dudas, mis parientes derechistas sienten una suerte de culpa de sobreviviente en relación con los cubanos de la isla, a quienes perciben como personas que viven a la sombra de un tirano en un infierno comunista. En Estados Unidos se regaña a los niños cubanos por ser derrochadores y se les recuerda todas las posesiones materiales que tienen en comparación con sus primos privados de las baratijas del capitalismo. Como cubano americano que

cree en la importancia del análisis materialista, el dominio ultraconservador de la comunidad en que crecí ha sido para mí una fuente de vergüenza y culpa de adulto. Como defensor de políticas de coalición panlatinas, percibo esta familiar estructura de sentimiento en relación con las preferencias y ventajas históricas que disfrutaban los inmigrantes cubanos en comparación con el acoso patrocinado por el Estado de otros grupos latinos como mexicanos, dominicanos y puertorriqueños. La culpa envuelve la tradición cubano americana. La culpa, según el teórico del afecto Silvan Tompkins, es una subcategoría de la vergüenza (142). Culpar a otros es similar a avergonzar a otros y la culpa en sí es una forma en que introyectamos la vergüenza.

En este ensayo deseo utilizar esta característica común de culpa para realizar una labor taxonómica decididamente diferente a la que hice en el párrafo anterior. En lugar de diferenciar entre tipos distintos de cubano americanos –nosotros y ellos, yo y el Otro Cubano– deseo examinar la forma en que hay estructuras de sentimiento que sueldan la cubanía a pesar de pedagogías nacionales y adquisiciones ideológicas diferentes. Además, me interesa presionar el código binario dentro/fuera de Cuba que se ha hecho tan central con posterioridad a la revolución. Al centrarme en la relación de la culpa con toda la *cubanidad*, intento presentar un análisis de lo que llamaré, siguiendo a la teórica de cine Ana López, la Cuba Mayor. López usa el término para hablar sobre las producciones culturales cinematográficas de los cubano americanos fuera de la isla en relación con el trabajo que se realiza en la isla. Su presentación ampliada de la cubanía funciona como un desafío a la retórica de la guerra fría interesadas en una estricta división binaria de la cubanía. Aunque en el caso de otras historias de inmigrantes latinoamericanos, como el de los chicanos, es importante diferenciar entre allá (mexicanos) y aquí (chicanos), afirmo que esto no es axiomático para todos los grupos latinos. Como el antagonismo que han encarado los chicanos es notablemente distinto a los obstáculos menos patrocinados por el Estado que han superado los cubanos, es fiable concluir que ambos casos son decididamente divergentes. Esto hace necesarios protocolos distintos para comprender de modo adecuado a los diferentes grupos latinos, grupos que de todos modos trabajan potencialmente en la formación de una coalición a manera de latinidad. Al parecer pensar más allá de la retórica anquilosante de lo que Gustavo Pérez Firmat ha llamado “la vida en el guión” nos conducirá a una comprensión más matizada de los contornos afectivos de lo que significa ser cubano en la geografía extendida y

un tanto fingida de lo que llamaremos Cuba Mayor. (Este mapa incluiría la isla y el sur de la Florida, pero también destacaría otros centros de producción cubana en Nueva York y Nueva Jersey, así como puntos en California y otras partes del continente americano.) Esta geografía se calcula en relación con consideraciones afectivas de espacio. Propondría que los cubanos viven en culpa y que una geografía afectiva de la cubanía, construida sobre este análisis de culpa como estructura de sentimiento es de especial importancia en este momento histórico. A este fin, examinaré la obra de la artista nacional cubana Tania Bruguera.

Bruguera llegó a mi atención después que su trabajo fue censurado por el Estado cubano en 1994. El objeto artístico ofensor fue una publicación con formato de periódico titulada *Memoria de la postguerra* en la que se incluía a cubanos dentro y fuera de la isla que expresaban sus sentimientos sobre el Estado cubano en aquel momento. El gobierno, a su vez, no la invitó a actuar en la Bienal de 1997. De todos modos Bruguera presentó su performance en su propia residencia durante la exposición bajo la mirada de visitantes internacionales y vecinos del lugar. Aunque Bruguera se graduó del Instituto de Arte de Chicago en 2001, se considera una artista con base en La Habana y regresará a la isla este otoño para inaugurar un departamento de estudios de performance en el Instituto Superior de Arte (el instituto de arte de La Habana). Examinaré su trabajo de performance, sobre todo la pieza titulada *El peso de la culpa*, como la mayor intervención cubana que media y teoriza la culpa y la condición cubana

Introyectando la culpa

El peso de la culpa, un performance que se estrenó en 1997 en La Habana, es parte de una serie de performances que Bruguera llama *Memorias de la postguerra*.² La propia descripción de la artista sobre los temas que intenta destacar recalca una historia de culpa en relación con los cimientos de la nación:

En esta pieza me refiero específicamente a los suicidios colectivos del pueblo cubano indígena durante la ocupación española. La única forma en que algunos de ellos pudieron rebelarse –pues no tenían arma alguna y no eran guerreros por naturaleza– era comer tierra hasta morir. Este gesto, que permaneció con nosotros más como rumor histórico, me pareció enormemente poético en un sentido: habla de nuestra individualidad como nación y como individuos. Comer tierra, que es sagrada y símbolo de permanencia, es como tragarse las tradiciones propias, el patrimonio propio, es como borrarse uno mismo, eligiendo el suicidio como forma de defenderse. Lo que hice fue tomar esta anécdota histórica y actualizarla en el presente. (“Tania Bruguera”)

La base de este performance es una historia de origen mitológico de la culpa cubana. La naturaleza fáctica de su origen es parcialmente pertinente. Sabemos que la colonización española en Cuba fue especialmente genocida en relación con el pueblo indígena. Casi todos los indígenas fueron exterminados en el impacto del encuentro colonial. La erradicación del pueblo indígena es la condición de posibilidad para la fundación de Cuba. Bruguera describe la fundación de la conciencia nacional cubana como formada por la culpa producto de la brutalidad colonial y la matanza en masa. Así, la culpa organiza y forma esta narración concreta del origen de la conciencia cubana. Esta prominencia que Bruguera imprime a la leyenda pide a la Cuba Mayor que comprenda su formación en esta escena de violencia de carácter racial. Recalcar los trágicos efectos de choque del encuentro colonial aparta a los cubanos de la comprensión problemática y miope de la revolución de 1959 como momento supremo o central de la historia de la Cuba Mayor. La obra de Bruguera ofrece una cronología ampliada de la cubanía. Este mapeo histórico ampliado (que también es una cartografía afectiva) desplaza la posición central y organizadora de la revolución de 1959 ofreciendo un mapeo más productivo de la Cuba Mayor.

El performance titulado *El peso de la culpa* se presentó en varios lugares y se modificó cada vez. La primera versión del performance se produjo en la Sexta Bienal de La Habana (1995), Aunque no se permitió oficialmente que Bruguera actuara en esta Bienal, de todos modos presentó un performance alterno en su casa en La Habana. En esta versión del performance, Bruguera espera a su público dentro de su casa. Detrás de ella hay una gran bandera cubana que la artista hizo de cabellos humanos. Lleva un cuerpo decapitado de cordero como chaleco-coraza sobre un conjunto blanco. Está descalza. Hay frente a ella una vasija con tierra cubana, junto con un plato hondo de agua y sal. Se inclina frente a los contenedores de modo lento, mecánico, y mezcla cuidadosamente en su mano la tierra y el agua salada. Procede a comer lentamente la tierra. Bruguera sigue comiendo tierra aproximadamente una hora. Comer lentamente tierra de modo ritualista es un performance de empatía donde se identifica con el cubano indígena perdido. El consumo real de tierra es un acto de penitencia que conecta a la artista con la isla en sí. El agua salada significa las lágrimas de lamento y pérdida. También consume este símbolo cargado. En este performance, el cordero es menos un símbolo de cosmología cristiana y significa más de cerca los sistemas sincréticos de creencias africanas como la santería, donde el chivo o el cordero es una criatura ritual de sacrificio. “Para mí –afirma ella– la relación que existe con la religión afrocubana es ese cordero cargado de energía y no mero simbolismo. Pero también juego con el sentido socialmente saturado en que el cordero se convierte en un símbolo eurocéntrico y, por ende, “universal”, de sometimiento. En otras palabras, es menos local en su intención de lo que pudiera parecer. La oveja o cordero, como todos saben en todas partes, se acuesta, igual que los indígenas cubanos e igual que los cubanos en la isla” (Carta). La bandera que cuelga detrás de ella está hecha del cuerpo real de la nación o al menos de una parte de ese cuerpo nacional. La obra de Bruguera hace literales las metáforas de identidad nacional y nacionalidad. La función de esta “literalización” revela el peso material y corpóreo de las metáforas. Como evidencia el caso de Elián, lo simbólico se despliega rutinariamente en la retórica de la Cuba Mayor. Para el gobierno cubano y los cubanos de Miami, Elián se convirtió en un símbolo. La bienandanza y el bienestar físico real del niño se vieron abrumados por la abstracción de convertirse en símbolo nacional. La insistencia de Bruguera en la literalización corpórea nos pone al corriente de lo que en realidad se pone en juego cuando personas y cuerpos se convierten en meros símbolos. Lo que se pone en juego, como sugiere el título del performance, es pesado.

Si examinamos el acoplamiento de los símbolos de culpa con el cuerpo y el consumo real –tierra natal y lágrimas saladas– a través del lente de la teoría psicoanalítica, podemos determinar una inversión significativa que contribuye a una comprensión de la naturaleza intervencionista del performance de Bruguera. Al examinar el tema de la culpa en una lectura del cine clásico de Hollywood, Slavoj Žižek explica:

En teoría psicoanalítica se habla mucho de la transferencia o proyección de la culpa al Otro (el judío, por ejemplo); puede que debamos invertir la relación y concebir el propio acto de asumir culpa como un escape del verdadero traumatismo: no sólo escapamos de la culpa puesto que escapamos a la culpa, nos refugiamos en ella. (38)

Los cubanos del otro lado de las líneas divisorias nacionalistas de la isla y el exilio proyectan culpa unos a otros y se constituyen unos a otros como lo que Žižek llamaría el gran Otro de la retórica cubano americana derechista con base en Miami. Del mismo modo, *gusano* (término derogatorio usado para los cubanos que se marcharon de Cuba después de la revolución de 1959) se interpreta como el Otro de la revolución. La obra de Bruguera dramáticamente hace al desafío y al imperativo político resistir el impulso de proyectar la culpa al Otro y, en lugar ello, comprende su introyección al cuerpo dispar de la Cuba Mayor. En otro lugar he afirmado que los cubano americanos viven en la memoria. Aunque no me retracto de esa formulación particular, presentaría otro análisis. La Cuba Mayor, cuya geografía espacial es afectiva, está también fracturada por proyecciones entrecruzadas de culpa. Pero la culpa es, de hecho, el terreno muy afectivo de lo cubano y no algo sencillamente desplegado contra el fantasmático gran Otro. El performance de Bruguera es una forma de crítica materialista que nos pide que sintamos el peso de la culpa y lo comprendamos como algo incorporado al cuerpo cubano y al cuerpo de la nación. De hecho, enmendaría mi afirmación anterior sugiriendo que los cubanos también viven en la culpa.

En otro performance, *El peso de la culpa II*, parte de la misma serie de trabajos –este realizado en Santa Fe, Nuevo México y Amberes–, Bruguera se arrodilla desnuda en el piso ante un plato que contiene grasa de carnero. Lenta y metódicamente escurre la grasa animal por sus manos. Al principio parece estarse lavando las manos con la sustancia y luego comienza a parecer que en realidad frota la sustancia de fuerte olor en su piel, lo que da la sensación de que desea incorporar la sustancia a su ser físico. Luego se arrodilla detrás de la cabeza del carnero. Se coloca detrás del cuello del animal hacia donde miran los ojos de éste. Se inclina en dirección de la cabeza del animal y, según su cabeza se retira dentro del cuerpo, la cabeza del animal parece mirar al público. La cabeza de la bestia sacrificada es ahora suya y ella se está convirtiendo en esta criatura, o al menos sutura el símbolo en su propio cuerpo. En este caso, escuchamos la sugerencia de Žižek de que no proyectamos culpa, sino que comprendemos la necesidad de las introyecciones de culpa. Para ver la forma en que la culpa siempre está ya dentro de nosotros y, además, una condición kantiana de posibilidad para la situación actual de cubanía.

El psicoanálisis es útil como instrumento heurístico. Narra historias sobre la formación del sujeto que podemos potencialmente utilizar para debatir las formaciones de grupos. Una táctica tal no es siempre eficaz o siquiera convincente. De todos modos, existe un momento y un lugar para una indagación tal. Tomemos por ejemplo la útil descripción que hacen Jean LaPlanche y J. B. Pontalis del proyecto psicoanalítico conocido como proyección:

En el sentido correctamente psicoanalítico: (es una) operación en virtud de la cual las cualidades, sentimientos, deseos o incluso objetos que el sujeto se niega a reconocer o rechaza en sí mismo se expelen del ser y ubican en otra persona o cosa. La proyección así comprendida es una defensa de origen muy primitivo que puede verse funcionar especialmente en la paranoia, pero también en modos normales de pensamiento como la superstición. (349)

Esta definición es útil para comprender cómo el proceso psíquico individualista guarda pertinencia con formaciones más amplias dentro de lo social. La explicación anterior, por ejemplo, parece ser una definición especialmente apta para centrarse temas de identidad étnica de afecto. El afecto no sólo se ubica en un sentido particular del ser, sino que con frecuencia se proyecta al mundo. El afecto, como a vergüenza y su vástago, la culpa, suelen proyectarse al mundo, contribuyendo muchas veces a un amplio desequilibrio que puede describirse como paranoia de masas. Eve Sedgwick ha hablado sobre un desequilibrio particular en muchas de nuestras prácticas críticas, en que las lecturas paranoicas han cobrado precedencia sobre otras estrategias interpretativas. Sedgwick, sin embargo, pide lecturas reparativas (“Lecturas paranoicas y lecturas reparativas”). Una lectura reparativa es un modo de análisis que no se interesa sencillamente en develar conspiraciones y los mecanismos de poder secretos (y, al parecer, siempre nefandos). Las lecturas reparativas se calibran para llamar la atención a las formas en que las personas individuales y los grupos crean la posibilidad de condiciones de (im)posibilidad. Las lecturas reparativas tienen que ver con la construcción y la potencialidad, Las personas de color y otros ciudadanos-súbditos minoritarios deben continuar visitando las lecturas paranoicas: algunos modos de paranoia están bien fundados mientras otros son sencillamente memorizados y, para ese momento, reflejos críticos trasnochados. Sedgwick no pide una simple inversión de metodologías críticas; en lugar de ello, expone argumentos para una diversificación de enfoques críticos. Una diversificación tal parece igualmente verdadera para el cuerpo emergente de conocimientos que podemos llamar tentativamente Estudios de la Cuba Mayor. El performance de Bruguera señala una potencialidad para una nueva formación, otra comprensión y sentido de cubanía no organizados mediante la rutina y antagonismos predecibles. La obra de Bruguera señala otra forma de trabajar con la culpa y a través de ella que no es sencillamente una limpieza de este afecto o la proyección paranoica tradicional de un afecto tal.

Sosteniendo la culpa: Bruguera con Albita

Ricardo Ortiz, uno de los críticos más dinámicos de la Cuba Mayor, ha escrito sobre la culpa en relación con la música de Albita Rodríguez, famosa artista de grabaciones e intérprete de cabaret con base en Miami. Ortiz explica que a los cubanos los alimentan dos adicciones en particular: café y culpa. Escribe: “La cubanía propia debe convertirse en el marcador de la culpa propia, el signo incontrovertible de la culpabilidad propia resulta precisamente de la necesidad de portar esa marca, de confesar la cubanía propia fuera de Cuba.” (69). Esta formulación se produce en relación a un sagaz análisis textual de las letras de las canciones de Albita Rodríguez, en especial la tercer pieza de su álbum *Qué culpa tengo yo*. Muchas veces he escuchado ese himno sentimental en una sala llena de cubanos y observado cómo mueve y une a grupos de oyentes. Existe una fuerza dada detrás de versos como: “¿Qué culpa tengo yo que mi sangre suba? / ¿Qué culpa tengo yo de haber nacido en Cuba?” Esta invocación de cubanía y culpa, a mi modo de ver, da el tono justo y entra en una estructura de sentimiento. Aunque Albita es mayor que Bruguera, al igual que la artista de performances llegó a la mayoría de edad en Cuba comunista y ahora ambas intérpretes, recientemente internacionalizadas y actuando dentro de la esfera de la Cuba Mayor, atestiguan la culpa que impregna la cubanía. Pero cualquier comparación entre la forma en que ambas artistas negocian la cubanía y la culpa resulta limitada. De hecho, las dos negocian el afecto de la culpa de modo bien diferente. Ortiz explica cómo la canción se eleva sobre la culpa autotorturante. Vale la pena citar su lectura experta de la canción: “En lugar de ello, el tono de la canción es puro desafío: ser cubano es en parte amar la libertad, soportar la adversidad con optimismo. Es también llevar adentro un tipo de sangre que pulsa y se eleva, que a un tiempo lo captura a uno y lo sostiene en un nivel de intensidad corporal apasionada igual a las demandas y desafíos de haber nacido cubano en este momento histórico” (72). Esta canción de desafío es extremadamente poderosa y eficaz. La posición afectiva de la canción sobrepasa la simple culpa torturada y autoinfligida. Ortiz vincula con destreza este desafío en torno a la cubanía con el desafío lesbiano de Aidita. Lee la culpa de la cubanía junto a la culpa del homosexualismo, Aunque estoy de acuerdo y el argumento de Ortiz me persuade, no estoy seguro de que la sangre hierva bajo estos términos particulares ayude a la cubanía a superar ese punto muerto en torno a la culpa que he descrito. Aunque el desafío lesbiano de Albita parece especialmente necesario a ambos

lados de la Cuba Mayor, en que la posibilidad y visibilidad gay suelen recibir antagonismo fóbico, este desafío a la culpa de la cubanía parece no funcionar realmente como ruptura con los divisivos nacionalismos cubanos. Sugeriría que Albita, que nunca aparece plenamente en la prensa o en los medios de difusión, utiliza la cubanía como analogía de homosexualismo. La genialidad de la canción tiene mucho que ver con la forma en que habla diferentemente del homosexualismo y potencialmente socava ideologías homofóbicas. Se dirige a estos cubanos hablándoles de una vergüenza que ellos creen conocer. Pero, como muchas analogías, este movimiento retórico sí presenta algunos peligros. ¿Qué tipo de desafío y tal vez nacionalismo irreflexivo reproduce Albita mediante este movimiento analógico? Puede que cuando se trate de la culpa de la cubanía debiéramos hacer más que simplemente desviarla con el campo de fuerza de una postura desafiante. Tal vez sea importante asirnos realmente a la culpa que ensombrece la cubanía y no sencillamente lanzarla mediante un proceso de proyección. ¿Qué sería tener culpa? ¿Qué conocimiento de la posicionalidad histórica aprovecharíamos cuando intentáramos conocer, interrogar y cargar realmente con el peso de la culpa?

Hacia una política de introyección

La práctica del performance por Bruguera supone justamente algo parecido. Es una retención crítica de la vergüenza en lugar de la más familiar y rutinaria negociación cubana de la vergüenza: el rechazo, la proyección externa o la limpieza. Sentir vergüenza parece muy diferente al desafío que realiza Albita. Resulta instructivo un examen de los performances de Bruguera anteriores a *El peso de la culpa* cuando se intenta comprender los movimientos críticos que realiza. *Cabeza abajo*, por ejemplo, presenta también una postura diferente a los rechazos directos o simplistas de la vergüenza. Este performance, presentado en diciembre de 1966 en la galería Espacio Aglutinador, comenzó con una invitación a artistas y críticos locales. Se pidió a los participantes que se acostaran en el suelo. Bruguera vestía una bata blanca de una tela que imitaba lana y llevaba un maquillaje blanco estilo *kabuki*. Portaba una bandera roja a la espalda, como las usadas en las guerras feudales japonesas. Caminaba por encima de los participantes postrados. Trincheras de sacos de papas separaban al público de los participantes, lo que infundía un mayor sentido de batalla, guerra y conquista. La artista procedió a marcar a sus participantes con banderas rojas. Se escuchaban himnos revolucionarios de los

sesenta y setenta. En una entrevista, Bruguera describe el performance diciendo que trata la relación entre los artistas y el poder y es un planteamiento general sobre el mundo del arte (29). Este performance se presentó en un momento en que el Estado tenía especial interés en censurar todo arte que pudiera considerarse antirrevolucionario. La revista/periódico de Bruguera *Memorias de la postguerra* había sido censurada por el Estado en ese momento. Cada cuerpo se convierte en un territorio colonizado. Pero sin dudas es posible descifrar otros significados si intentamos comprender la dimensión afectiva del performance. Los moradores del mundo del arte son conquistados por un espectro imperial. En el campo altamente metafórico de la Cuba Mayor, esta escena pudiera leerse como la presentación de la fuerza colonizadora de Estados Unidos, Miami o Castro, en dependencia de la posición ideológica de cada cual. Pero ese aspecto se deja abierto. La obra no se centra en un culpable dado; en lugar de ello, le interesa desempacar una escena afectiva particular. Su obra es un estudio en las formas en que la fuerza exterior colonizadora enfrenta a los cubanos. Como los indios que se invocan en *El peso de la culpa*, los participantes en *Cabeza abajo* no toman una postura de desafío sino que, en lugar de ello, brindan resistencia pasiva. Este performance puede verse como una suerte de ensayo de la posición afectiva que Bruguera encarna en *El peso de la culpa*. En *Cabeza abajo*, la artista blanqueada interpreta la encarnación del poder desde arriba, mientras sus participantes encarnan las masas pasivas. Sería un error ver esta posición como simple pasividad. *Cabeza abajo* es un performance descriptivo que presenta las formas en que un pueblo sobrevive a su situación histórica. El performance no es prescriptivo, no indica que el comportamiento que se presenta sea deseable; en lugar de ello, ilustra cómo los cubanos soportan las condiciones particulares de posibilidad asumiendo ciertas poses.

Otro performance, *Destierro*, ofrece una representación ulterior de la condición cubana, esta vez en forma de un objeto asociado a las raíces religiosas congoleñas de la santería cubana, el *nkisi nkonde*. La figura mítica es un objeto místico en que los creyentes invisten sus esperanzas y deseos. El objeto tiene una poderosa función en el performance dado que, según J. L. Austin, puede actuar, por ejemplo, como un acto de discurso. Así, dos muñecos atados juntos pueden funcionar del mismo modo que el acto de discurso lingüístico – “Los declaro marido y mujer” – en tanto que une contractualmente dos entidades. No todos los objetos *nkisi nkonde* son antropomórficos; en ocasiones pueden

sencillamente parecer una bolsa. El contenido de la bolsa puede dar el nombre u otro aspecto de la identidad de un sujeto. El objeto, en el caso de Bruguera, representa una forma humana. La naturaleza preformativa del objeto se ha transformado en la diáspora y no es poco corriente escuchar historias de personas que invierten algunos deseos y aspiraciones en el objeto, por ejemplo, alguien que pueda desear ganar la lotería muy bien puede coser dinero en el forro del muñeco. El objeto se convierte así en un receptáculo y símbolo de los deseos proyectados. Cuando Bruguera lleva su traje de *nkisi nkonde*, un sólido uniforme hecho de clavos de madera y metal y un material de lycra cubierto de fango, representa un aspecto de la cultura sincrética cubana. Cada clavo representa un deseo martillado en la forma del objeto. En este sólido traje Bruguera recorre espacios públicos como parte del performance *Destierro*. Enfrenta a cubanos y turistas según camina por las secciones más históricas de La Habana Vieja. En la belleza ruinoso de rústicas plazas, la figura de la naturaleza sincrética de Cuba enfrenta a su población. Quienes son conscientes de la epistemología del objeto, lo reconocen y enseguida forman una identificación con él que se calibra mediante su propia relación con la red de creencias, mientras que a los que se encuentran fuera de este circuito les parece una antigua reliquia mohosa que ha vuelto a la vida, puede que una momia caribeña surgida de una oculta cripta tropical. Los conocedores, al enfrentarse al *nkisi nkonde* pueden tal vez comprender cada clavo como un deseo que ha sido literalmente introyectado al objeto. Aunque introyectado al objeto, sigue siendo visible, un deseo que literalmente se lleva en la manga. Puede que el deseo que se hace visible en la figura sea de huida, o puede que sea un deseo para la isla, un deseo de quedarse. Es significativo que este performance se presentara por primera vez en el cumpleaños de Castro, día de fiesta que pide al país que abrace a su líder y su condición como representante literal de la nación. Para quienes creen en la gloria infalible de la revolución, Castro casi funciona como un *nkisi nkonde*, una figura simbólica en que la población cifra sus esperanzas y deseos. Para quienes censuran al líder, es el fetiche, el *juju*, el Otro supremo, también potencialmente representado en el performance. De nuevo, el performance de Bruguera comenta las formas en que el pueblo cubano, pudiera decirse que dentro y fuera de la isla, participa en una economía de proyección que invierte de deseo y culpa a objetos exteriores en lugar de comprender la posible transformación disponible mediante una política de introyección.

¿Cuáles serían los contornos de esta política de introyección? ¿Qué posibilidades podría sugerir? ¿Qué potencialidades aprovecharían? Para este fin, es importante tomar el hilo psicoanalítico que produce este trabajo. Es igualmente importante ser explícito en relación con este hilo, su naturaleza y exactamente qué no es. La encuesta psicoanalítica que intento componer aquí es decididamente no lacaniana o más bien representa un giro que se aleja de una recepción norteamericana particular y de la utilización del proyecto de Jacques Lacan. En el paradigma de Lacan existe una otredad abarcadora y de hecho terrible en relación con el otro. Lacan desarrolla la temática de la identificación proyectiva, motivo ubicado primeramente en la obra de la psicoanalista británica Melanie Klein, y lo usa para describir la ira que se produce cuando el niño comprende que no puede entrar en el espejo y, en lugar de ello, sólo se refracta en él su propia imagen. En la teoría de Klein de la introyección, el ego consume el objeto o ideal perdido mediante un proceso de introyección. Una vez introyectado, el ego canibaliza el objeto perdido y éste se pierde de nuevo. El teórico psicoanalítico francés Nicolas Abraham y Maria Torok discrepan de la asignación que hace Klein de la introyección como proceso primario. Ponen en duda, por ejemplo, la forma en que Klein coloca la fantasía: “Nos sorprende que Melanie Klein vea la fantasía –un producto del ego– como anterior al proceso, que es el producto de la psiquis completa” (125).

Abraham y Torok también se sienten atraídos al concepto de la introyección. Observan que la introyección fue inventada por primera vez por Sandor Ferenczi, el colaborador de Freud, quien lo describió como un proceso que ampliaba el ego. El dúo psicoanalítico explica que el proceso de introyección se manifiesta primeramente cuando el niño descubre el vacío de su boca en relación con la presencia y luego ausencia del pecho. El vacío oral, una vez descubierto, se llena de lenguaje y palabras. Con el tiempo, las palabras sustituyen el llanto y el placer y la satisfacción del pecho cede el paso a la satisfacción de poseer el lenguaje. Explican que la transición de la boca llena con el pecho a la boca llena de palabras se produce en virtud de las experiencias intermedias de la boca vacía. El lenguaje no existiría sin la satisfacción del pecho. Abraham y Torok dan un giro más bien poético cuando hablan del lenguaje en sí como la comunión de bocas vacías. Por tanto, una política de introyección sería algo como la comunión que aquí se describe. Si introyectáramos sentimientos como culpa, cosas que proyectamos con

demasiada facilidad, éstas no llenarían un vacío de modo reduccionista, pero el proceso nos pondría al corriente de nuestra naturaleza afectiva compartida: las bocas vacías de la cubanía. Cuando reconocemos que nuestras bocas están vacías, que ninguno de los dos ideales –aquí o allá– puede sustituir nuestra pérdida de modo permanente, sólo podemos comenzar el proceso absolutamente necesario de comunión. Para hacerlo parece importante visitar otros puntos en el firmamento de la psicología y el psicoanálisis que no constituyen la dialéctica reificada de la negación que domina los paradigmas lacanianos.³ Abraham y Torok nos narran la historia de una negación colectiva que podemos describir, siguiendo la obra de LaPlanche, como alógena en oposición a lo que él ha descrito como teorías de relacionalidad evitadas autocéntricamente de las teorías circunscritas del ser. Según LaPlanche, los últimos han impuesto su hegemonía sobre toda la meta-psicología, tanto clínica como teórica. Pide la revisión de nuestros enfoques al tema de lo psíquico cuando propone dar pleno lugar en la metapsicología a un proceso que es irreducible a un autocentrismo: aquellos cuyo sujeto es simplemente el otro (136). Esta afirmación alógena sin duda habla de la comunión de bocas vacías que describen Abraham y Torok. Guarda también pertinencia en un reciente giro a lo psíquico en la teoría crítica de raza que Hortense Spillers ha pedido (“All the Things You Could Be”). Spillers justifica su propio creciente interés en los enfoques psicológicos a lo social describiéndolos como posibles protocolos internos. Internos en tanto que pueden arrojar luz sobre nuestra relación unos con otros dentro de comunidades de color. Los performances de Bruguera son también ejercicios internos, actos alógenos que nos permiten ver más allá de la autorresistencia a proyectar. He explicado la forma en que la actuación de Bruguera evita la cubanía autocéntrica a favor de la Cubanía Mayor. Lo que me devuelve a la escena del bar y a mis amigos, compartiendo nuestra vergüenza y culpa por Elián, encontrándonos sin habla (fenómeno poco frecuente en general para los cubanos) y tal vez encontrándonos en nuestra estupefacción. Lo que quiere decir que nos consolaba la naturaleza comunal de las bocas vacías, ansiando y deseando un momento en que la Cuba Mayor descubra su propia comunión de bocas vacías.

¹ Esta ambivalencia no es una ambivalencia pasiva. Es más bien una inversión apasionada en Cuba que ve la promesa de la revolución, su potencial y sus diversos fracasos y deficiencias. La ambivalencia de la izquierda cubano americana es tal vez tan apasionada como el rechazo obsesivo que continuamente realiza la derecha cubano americana con base en Miami.

² La frase "memorias de la postguerra" fue utilizada originalmente por Bruguera como título de una revista / periódico / obra de arte que fue censurado de inicio por las autoridades culturales de Cuba. Más tarde se usó para describir la publicación y una serie de performances.

³ Por psicología aquí me refiero a bastante más que los paradigmas lacanianos que dominan los enfoques psicológicos de la crítica cultural en Estados Unidos y Gran Bretaña. En realidad me interesa más la obra aún subexplorada de psicólogos como Melanie Klein y Donald Winnicott.

Obras citadas

Abraham, Nicolas y María Torok. *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Birringer, Johannes. "Art in America (The Dream)" *Performance Research* 3.1. (1998): 24-31.

Bruguera, Tania. "Tania Bruguera in Conversation with Octavio Zaya." *Cuba, Maps of Desire*. Kunsthalle Wien Catalog. Berlín, 1999.

_____. Carta al autor, 1999.

Klein, Melanie. *The Selected Melanie Klein*. Ed. Juliet Mitchell. Nueva York: Free Press, 1987.

Laplanche, Jean y J. B. Pontalis. *The Language of Psycho-Analysis*. Nueva York: Norton, 1974.

López, Ana. "Film and Video in Greater Cuba." *The Ethnic Eye: Latino Media Arts*.