

# Tania Bruguera: Cuba, performance y la relación de la sociedad con su historia

Por Jonathan Griffin

Siempre es fácil interpretar la obra de un artista observando su origen. Si el artista es de un país como Cuba, como es el caso de Tania Bruguera, es en extremo difícil que no sea así. La isla continúa siendo una anomalía en la escena mundial: un sobreviviente de una era anterior, una utopía fracasada, un lugar idealizado y vilipendiado en igual medida, tanto dentro como fuera. Cuando Bruguera escribe de su intención de atender “la sutileza y seducción del poder”, no podemos evitar pensar en la persistente lealtad del pueblo a su anterior presidente Fidel Castro, a pesar de las agobiantes privaciones económicas y de derechos humanos que ha tenido que soportar el país bajo su gobierno. Sin embargo, en sus performances, eventos, instalaciones e intervenciones sociales, Bruguera trabajó duramente a partir de los años ochenta para crear situaciones que reflejaran no solo la dinámica del poder dentro de su país, sino también, de modo más amplio, la naturaleza de la relación de la sociedad con su propio sentido de la historia, sus esperanzas, deseos y conciencia épica.

Durante un evento reciente en el Tate Modern de Londres, *Susurro de Tatlin #5 (2008)*, Bruguera consiguió la ayuda de dos policías uniformados montados a caballo. Usando técnicas desarrolladas para controlar multitudes amotinadas, éstos condujeron al público reunido por el espacio de la galería con la silenciosa autoridad imponente que esos grandes animales les conferían. Bruguera exponía respuestas conductuales del obediente público con arraigo en muchos niveles: respeto a los hombres de uniforme, temor a los animales y sometimiento pasivo ante una obra de arte y un artista. Pinchó una vena similar un año antes con su proyecto *Taller de confianza* concebido para la Segunda Bienal de Moscú. Se pidió a visitantes nerviosos pero dóciles que posaran con animales semi domesticados, como un águila o un mono, para fotografías tomadas por fotógrafos callejeros de las calles de Moscú (que normalmente ofrecen sus servicios a turistas en la Plaza Roja) bajo un retrato de Felix Dzerzhinsky, el fundador de la temida policía secreta bolchevique.

Bruguera escatima poco a su público. En una instalación hecha para el Frankfurt Bürgerhaus Gallus, donde se desarrollaron los juicios de Auschwitz en 1963, se colocó una cabina con un micrófono y se pedía a los visitantes que brindaran sus ideas sobre la responsabilidad y el destino, pero en realidad se transmitían al salón que quedaba afuera las palabras de los acusados nazis. La pieza se tituló *Responsable por el destino* (2004). En performances de fines de los noventa, como *El cuerpo del silencio* (1997) o *El peso de la culpa* (1997-99), aparecía desnuda, aprisionada con una caja forrada de carne o tragando bolas de tierra, en largas hazañas de auto humillación que eran tan difíciles de observar como de realizar. Como escribió Eleanor Heartney en 2002, anticipando la importancia de obras posteriores como *Susurro de Tatlin #5*: “En el mundo de Bruguera, conceptos como libertad y autodeterminación no son ideales abstractos, sino logros que escriben sus efectos en nuestras formas físicas.”

Los primeros performances de Bruguera condujeron a instalaciones de las que se ausentaba físicamente, pero que obligaban al público a posiciones no menos exigentes. En *Sin título* (Habana, 2000), para la Bienal de La Habana del 2000, llenó un espacio oscuro de una antigua prisión militar, parecido a un túnel, con una capa de bagazo podrido. Los visitantes caminaban con dificultad sobre los tallos de olor acre atraídos hacia una luz situada al final del túnel, que se revelaba como un video que presentaba tomas de discursos de Castro. Sólo en su regreso a la entrada observaban varias figuras masculinas desnudas en la oscuridad que repetían gestos como inclinarse, frotarse o golpear partes de sus cuerpos. Debido a la desnudez, se informó, pero es más probable que porque la obra describiera con fuerza la relación degradante y abyecta entre los súbditos del poder y sus íconos, las autoridades cerraron la instalación al día siguiente de su estreno.

En *Sin título* (Habana, 2000), se colocaba al público en un limbo incomodo entre dos extremos grotescos: en *Sin título* (Kassel, 2002), una instalación para Documenta 11, fue al propio público que se cuestionaba. Una hilera de poderosas luces de 750 vatios resplandecía en la entrada al espacio, lo que demoraba comprender que un sonido metálico que se escuchaba venía de un hombre que cargaba y descargaba un arma. Cuando se apagaban las enormes lámparas durante pocos segundos, podía verse un monitor que mostraba nombres de lugares en que se habían producido matanzas políticas después de la Segunda Guerra Mundial. Como su anterior pieza de La Habana, *Sin título* (Kassel, 2002) emplea la oscuridad y la luz como metáforas del pasado y el futuro, de la memoria y el olvido.

Si gran parte de su obra parece un tanto didáctica, Bruguera no se disculpa por ello. Ha dicho: “Para mí, hacer arte es una forma de adquirir y procesar conocimiento, de probar puntos de vista diferentes en un sujeto, sea artístico social o político.” Su *Translationsproject* (2002), en que invitó a miembros del público a reconstruir sus performances anteriores en lugar de repetirlos ella, es un ejemplo importante de la forma en que instrumentaliza su arte para este fin. Tiene el compromiso de combatir la inflexibilidad del pensamiento, el dogmatismo y la intolerancia. Desde 2002 ha estado desarrollando un programa de estudios, *Cátedra Arte de Conducta*, el único curso de performance y arte basado en el tiempo. En la Bienal de Kwangju este año creó un puesto de avanzada de la escuela en Corea del Sur. Con contribuciones de matemáticos, abogados, antropólogos, arquitectos, periodistas y sociólogos, el objetivo del programa, dice Bruguera, es repensar formas en que el arte puede realizar una contribución activa a la sociedad. Al fin y al cabo, el arte de Cuba hace mucho ha sido cooptado por el gobierno comunista como instrumento político: Bruguera sencillamente pretende, como en 1992 planteó *Rage Against the Machine*, “Recuperar el Poder”, liberar algo de la influencia del arte y hacerlo útil de nuevo.