



Las víctimas (habaneras) del Arte*

Orlando Hernández

1. Todos somos cubanos

Debo admitir con incomodidad, con vergüenza, que siempre he escrito pensando en «Cuba», en «lo cubano», en el «arte cubano». Nunca he intentado descuartizar el universo de nuestra «nacionalidad» en porciones territoriales más reducidas, más pequeñas. ¿No es Cuba ya lo suficientemente pequeña? En mi imaginación, Cuba siempre ha sido una especie de átomo, de mónada, de organismo unicelular muy poco susceptible de fraccionamientos. ¿Pensar en La Habana, en lo habanero, en el arte habanero? Me parece ridículo. A pesar de mi origen rural, pueblerino, o quizás precisamente por eso, prefiero ser nacionalista antes que provinciano. Se trata, sin duda alguna, de una limitación de mi pensamiento que me gustaría achacar a la condición insular de mi país, y acaso también, desde luego, a la lenta e involuntaria asimilación de los símbolos patrios (Himno Nacional, Escudo Nacional, Bandera Nacional, etc.) que desde mi más temprana

* Este texto fue publicado inicialmente en inglés y francés en el número 125 (pp. 18-31, 2007) de la revista canadiense de arte contemporáneo *Parachute*, dedicado a La Habana. Su directora, Chantal Pontbriand, ha autorizado gentilmente la publicación de su versión original (en castellano). El autor ha aprovechado para introducir ligeras modificaciones en el texto.

© *Parachute*, 2007, sobre el original. Cuando se cite, en cualquier soporte, alguna parte de este texto, se deberá mencionar a su autor, así como la dirección de esta página electrónica. Se prohíbe reproducirlo y difundirlo íntegramente sin las previas autorizaciones escritas correspondientes.

<http://www.criterios.es/pdf/parachutehdezhabaneras.pdf>

2 *Orlando Hernández*

infancia han debido ir reforzando esta visión de Cuba como territorio compacto, indivisible, uno. Y aunque no estoy del todo satisfecho con el carácter genérico del concepto de «nación», ni con esas otras grandes abstracciones llamadas «cultura nacional» o «pueblo cubano», lo cierto es que en la práctica mi idea de «lo local» siempre ha tenido a Cuba como horizonte, como límite. Más allá simplemente está el mar y el resto del mundo. Los rasgos que distinguen o tipifican a cada una de nuestras 14 provincias y 170 municipios, así como las diferencias entre nuestras ciudades y pueblos, o entre poblaciones urbanas y rurales nunca han logrado interesarme, al menos de manera profesional. Me parecen temas de sabor regionalista, costumbrista, folklórico. Sobre todo porque ni siquiera tenemos en Cuba población «aborigen», ni existen «sociedades indígenas», ni «minorías étnicas». Para decirlo en dos palabras: todos somos cubanos. De ahí mi resistencia a pensar en La Habana (es decir, en Ciudad de La Habana) como en un territorio especialmente diferenciado del resto de la «nación».

No pongo en duda, desde luego, que las grandes ciudades constituyen escenarios mucho más amplios y atractivos que los humildes tabloncillos de provincia para la «puesta en escena» del siempre repetido drama humano. Pero ¿se trata en realidad de un argumento, de un guión muy distinto? La posición privilegiada que ha alcanzado Ciudad de La Habana como capital de la isla no convierte a sus habitantes en una población muy diferente de aquella que podemos encontrar en ciudades como Camagüey u Holguín. Las verdaderas diferencias, aquellas que generan desigualdades y asimetrías entre los distintos grupos de nuestra sociedad, no tienen mucho que ver con la ocupación del espacio, no son cuestiones de orden territorial o jurisdiccional, ni provienen de situaciones especialmente conflictivas entre lo urbano y lo rural. (Aunque es cierto que no siempre ha resultado muy cómodo ser «oriental» o «del interior» en ciudad de La Habana, del mismo modo que ser habanero en Santiago de Cuba o Manzanillo puede llegar a ofrecer ventajas comparables a las de un turista extranjero). Los problemas fundamentales siguen siendo (aquí y en cualquier sitio) de orden socioeconómico, de clase, de género, de pertenencia étnica, de adscripción religiosa, de opción política, de preferencia estética, y tales diferencias muy bien pueden localizarse —con mayor o menor grado de intensidad— en cualquier punto de nuestra geografía. Disminuir la escala (es decir, sustituir a Cuba por La Habana, o la «nación» por la «ciudad», o la «cultura nacional» por la «cultura urbana» o «habanera», etc.) sin acercarse la lupa a estos conflictos sería cambiar una totalidad por otra, una abstracción por otra, lo

cual no aportaría mucho al resultado. Incluso podría llegar a verse como una forma de distracción o de enmascaramiento de esas cuestiones esenciales.

2. Habanas múltiples

Pero digamos que uno llegara a interesarse por La Habana. ¿De qué Habana estaríamos hablando? ¿De cuál de ellas? Porque hay por lo menos cuatro o cinco Habanas. Probablemente muchas más. Tantas como uno puede imaginar dentro de una ciudad de casi cinco siglos y más de dos millones de habitantes. La idea de una Habana homogénea, unitaria, resulta tan ficticia como la imagen unicelular de Cuba que comenté al inicio. Borrar o no considerar las diferencias internas bajo el criterio de que es «la capital de todos los cubanos», como reza un eslogan, sería inexacto y deshonesto. En realidad, lo que tenemos son Habanas múltiples, plurales. Una Habana al lado de la otra. Y a menudo una Habana dentro de la otra. Todas metidas dentro del mismo espacio urbano y usufructuando el mismo nombre, pero sin muchas cosas en común. A veces en una misma zona, en una misma cuadra y hasta en el interior de un edificio, o en una misma casa coexisten fragmentos de todas las Habanas posibles. Se sobreentiende, claro está, que no todas son Habanas físicas, visibles, localizables en el mapa. Una ciudad no es un conjunto de casas y edificios, de parques y mercados, como a veces pretenden los urbanistas y arquitectos, sino un reflejo de su ciudadanía, de sus ciudadanos, de sus variadísimos hábitos culturales, de sus sentimientos y pensamientos, de sus actos, de sus formas de vida, de sus miserias y felicidades cotidianas. Y un reflejo también, desde luego, de los intereses y desintereses del Estado.

Visto desde esa perspectiva, quizás pueda simplificarse así: existen dos o tres Habanas «centrales», «hegemónicas» y un montón de Habanas «periféricas» y «subalternas». Habanas depauperadas y silvestres como pueblos de campo y Habanas sofisticadas y lujosas como ciudades extranjeras. Habanas (y habaneros) con *b* y Havanas (y havaneros) con *v*. De un lado, las dos o tres Habanas limpias, decorosas, bien maquilladas en espera del flash de los turistas, y del otro, las Habanas descuidadas, mugrientas, de las que sólo son testigos sus agobiados residentes. En un extremo, La Habana *chic* que habitan o frecuentan los empresarios extranjeros y los diplomáticos, y en el otro, la Habana ordinaria de los tugurios y los latones de basura desbordados. La vanidosa Habana del Miramar Trade Center y

4 *Orlando Hernández*

la Habana subterránea, secreta de los vendedores ambulantes y los negocios, «turbios», «ilegales», «prohibidos». Una Habana tolerada, consentida, mimada, y una Habana culpable, penalizada, castigada. El privilegio o la condena de vivir en una u otra de estas Habanas es lo que determina la visión que tenemos de la vida, del mundo, de la ciudad, del arte. Porque, como hemos visto, La Habana no existe. O no importa. Hay solamente formas de ser habanero, y formas también de ser cubano.

3. La Habana del «arte contemporáneo»

Digamos ahora que alguien muestre interés por La Habana como ciudad «emergente» en cuestiones de arte. Para muchos (aunque no para todos) se sobrentiende que con el término «arte» nos referimos exclusivamente a las artes plásticas, y de modo especial al llamado «arte contemporáneo», que es, por así decirlo, el que se halla situado en el más alto nivel de preferencias entre los varios tipos de arte que se desarrollan en nuestro medio. (No hay mucho espacio para comentar lo pernicioso que resulta nuestra habitual conformidad con estas suposiciones clasificatorias, de manera que sigamos adelante). En comparación con este nuevo arte «vanguardista», cuya casa matriz ya no parece radicar como antes en Europa o Norteamérica, sino en el meta-territorio de lo «global», todas las demás formas de arte han pasado a ser vistas como prácticas nativas, vernáculas, tradicionales, y, por consiguiente, no merecedoras de ostentar el calificativo de «contemporáneas», ya que este calificativo se ha convertido de golpe en una categoría de prestigio, de reputación y no en una simple condición temporal o cronológica. Atendiendo precisamente a ese tipo de arte, es que en nuestra ciudad podría estar sucediendo una especie de «salto de calidad» con relación a etapas anteriores de nuestro desarrollo, o con respecto a la situación actual de otras ciudades del Caribe y de Latinoamérica, o incluso de la totalidad de los países coloniales y postcoloniales. ¿Se trata, en realidad, de un verdadero progreso o simplemente de una mayor visibilidad o aceptación de esta forma de arte cubano en los circuitos internacionales de exhibición, y especialmente en el mercado? ¿Acaso se ha deducido esa supuesta notoriedad o destaque tomando como síntoma el alza de las cotizaciones alcanzadas últimamente en galerías, ferias y subastas? ¿O será que el arte cubano se está haciendo más interesante precisamente porque se ha convertido en un producto más «global», menos «local», es decir, menos cubano? ¿Para alcanzar este

diagnóstico optimista alguien habrá tomado en cuenta la opinión real del público cubano, sus reacciones, sus muestras de aprobación o desaprobación, o se ha contado sólo con el veredicto emitido por los «expertos» o por la crítica «especializada», generalmente neutral, condescendiente u obsequiosa? No creo que pueda medirse la temperatura del arte cubano colocando el termómetro fuera de su cuerpo, o en el distante cuerpo de Nueva York o de París, y mucho menos bajo el brazo o dentro de la boca del siempre enfermizo mercado.

El llamado «arte contemporáneo» de nuestra isla en realidad vive un momento lamentable, nefasto. Muchos de sus productos resultan formalmente impecables, conceptualmente inteligentes, sutiles, ingeniosos, pero espiritualmente fraudulentos y culturalmente anodinos, inútiles. En ellos es posible descubrir demasiados rasgos de frivolidad, de insinceridad creativa, de astucias comerciales, y lo que es peor aún, de posturas éticamente negligentes, de actitudes abstencionistas en el terreno cívico y político y de indecorosos compromisos con las reglas del juego que establece el Poder. ¿No resulta curioso que apenas existan artistas censurados en un país repleto de normas y principios inviolables, donde la intransigencia (y no la tolerancia) ha sido siempre celebrada como una especie de virtud patriótica? Las muestras de rebeldía o inconformidad con los despotismos y arbitrariedades del sector oficial, hegemónico, son escasísimas, o se hallan dirigidas a problemas menores, sin importancia, o a situaciones que el propio sistema puede neutralizar con relativa facilidad y convertir en atractivas mercancías y/o utilizar como propaganda de un liberalismo más ilusorio o imaginado que realmente existente. Bajo estas circunstancias no creo que pueda hablarse con honestidad de un avance. ¿Hacia dónde se hallaría dirigido ese supuesto avance? ¿Cuál sería su meta? Después de haberse comportado en diferentes ocasiones (durante los '60, los '80 y en cierto período de los '90 del pasado siglo) como un componente activo, dinámico y esencialmente crítico, polémico, dentro de nuestra cultura, el «arte contemporáneo» cubano se ha ido convirtiendo en gran medida en un sofisticado juego de salón, en un ejercicio marcadamente intelectual, formalista, elitista, relativamente alejado de muchas de las inquietudes y preocupaciones reales de su entorno social y cultural, por lo cual muchos de sus mensajes son recibidos con similar desinterés por gran parte de nuestra población.

Desde luego que esta visión pesimista en modo alguno involucra a todos los artistas. Ni son únicamente ellos los responsables de tan penosa

situación. Buena parte de dicha responsabilidad recae sobre las instituciones y personas «expertas» que ejercen el criterio y toman decisiones dentro de nuestro sistema local del arte, es decir, sobre los curadores, galeristas, especialistas de museos, críticos e historiadores del arte y también, desde luego, sobre los funcionarios encargados de establecer y poner en práctica la política cultural del Estado. Al parecer, todos se hallan entusiasmados, seducidos, hipnotizados por los criterios de valor que maneja el mercado capitalista, por los gestos de complacencia de los grandes coleccionistas de arte, por el dictamen de los curadores de Ferias y Bienales, por las ideas aparentemente «universales» que produce y propaga la intelectualidad occidental de moda, y han ido relegando o dejando caer en el olvido otras importantes funciones que la práctica artística debe cumplir dentro de sociedades como la nuestra, sobre todo como instrumento para reflexionar con profundidad sobre nuestra propia historia, para indagar sobre la diversidad de nuestras tradiciones culturales, muchas de ellas totalmente ignoradas o menospreciadas, para escarbar en los minuciosos archivos de nuestra memoria individual y colectiva, que son, entre otras, las funciones que podrían favorecer el proceso de descolonización de nuestro pensamiento y de nuestra sensibilidad, el cual en modo alguno ha concluido. En general, el proyecto de hacer reconocibles los verdaderos rasgos de nuestra identidad cultural y estética, o de alcanzar eso que algunos teóricos latinoamericanos (Juan Acha, Ticio Escobar, Adolfo Colombes, etc.) han denominado un «pensamiento visual independiente», parece hallarse ya fuera de moda o ha dejado de ser interesante.

Por suerte, la situación del llamado «arte contemporáneo» cubano no es algo que pueda afectar el funcionamiento normal de nuestra sociedad ni de nuestra cultura, ni posee verdadera influencia en el desenvolvimiento de la creatividad estético-visual del cubano, la cual se extiende mucho más allá de esa actividad específica. La Habana de los que se dedican al llamado «arte contemporáneo» (a producirlo, a exhibirlo, a venderlo, a comprarlo, a observarlo, a comentarlo, etc.), resulta ser bastante reducida. Y aunque a menudo parece mucho mayor de lo que es (sobre todo en temporada de Bienal, digamos), lo cierto es que la población involucrada en esta actividad en modo alguno es significativa. Y si el arte sigue siendo un asunto de minorías ¿por qué razón, entonces, debiera resultar más importante o atractiva la Habana del Arte que las demás Habanas dedicadas a otras prácticas culturales y estéticas?

4. Las víctimas del Arte.

Más que de arte («contemporáneo» o de cualquier otro tipo) La Habana y toda Cuba siempre han estado repletas de una gran variedad de creaciones visuales interesantes, seductoras, perturbadoras, que nada tendrían que envidiar a los prestigiosos productos exhibidos en galerías y museos. Y no sólo en cuestiones de «perfección» y de «belleza» –que no siempre son objetivos prioritarios–, sino también con respecto a otros muchos valores que sólo últimamente el arte ha comenzado a reconocer como suyos y que habían sido desterrados de su naturaleza por hallarse comprometidos con funciones no propiamente estéticas. Creaciones de carácter simbólico, semiótico, cognitivo, que se corresponden con las capacidades y los intereses de los muy diversos sectores y grupos que integran nuestra sociedad, y que satisfacen sus necesidades no sólo estéticas, sino también utilitarias, festivas, decorativas, de comunicación, de identificación, de devoción, de protección. En estas prácticas culturales participan cotidianamente millones de nuestros habitantes sin necesidad de asistir a galerías y museos, ni de cumplir con arduos entrenamientos académicos, lo cual no implica que se hallen desprovistos de creatividad, de imaginación y de profundidad intelectual. Sus espacios habituales de creación, de participación, de exhibición, de consumo, siempre han sido la calle, la casa, el cuerpo, los medios de transporte, los lugares de trabajo, los ambientes rituales, y, desde luego, la propia «naturaleza», la cual no constituye para muchos miembros de nuestra sociedad –especialmente para aquellos vinculados a tradiciones religiosas de antecedente africano– un elemento separado de la «cultura», como sí sucede en gran parte de la sociedad occidental (y occidentalizada) moderna. Las ilustraciones que acompañarán a este texto se encargarán de hacer visibles algunas de sus tipologías, cuya enumeración total sería demasiado extensa y abigarrada para resultar comprensible. Muchas han recibido comúnmente la denominación de «artesanías», otras son concebidas como «artefactos rituales» o etnográficos, o se hallan incluidas en la vaga definición genérica de «arte popular», siendo en todos los casos denominaciones que no resaltan las características específicas de tales manifestaciones, sino que enfatizan su condición no-artística. Expresiones generalmente desestimadas como el tatuaje, los pelados y peinados, la pintura de uñas, la decoración de fachadas, los arreglos de jardines, la repostería, entre otras muchas, no siempre constituyen actividades repetitivas y convencionales dirigidas al cumplimiento de funciones decorativas o utili-

8 Orlando Hernández

tarias sino que se hallan muchas veces provistas de significados culturales y simbólicos de gran complejidad, aunque desconocidos por la intelectualidad erudita. En ciertas ocasiones, sin embargo, quizás resulte más adecuado hablar de *formas artísticas particulares* allí donde se hallan presentes tradiciones culturales, religiosas, filosóficas, poéticas de gran antigüedad, como las que se desarrollan dentro de los grupos religiosos de la Regla de Ocha o Santería, de la Regla de Ifá, de la Regla de Palo Monte, de la Sociedad Secreta Abakuá, todas de antecedente afrosahariano, y en las cuales es posible detectar patrones estéticos muy bien definidos, a veces con un alto nivel de refinamiento y sofisticación. Muchas de estas expresiones han servido como un constante estímulo creativo y una fuente segura de recursos temáticos, formales, materiales, estilísticos, para las distintas vanguardias del arte erudito, pero sin que hayan recibido los merecidos créditos por dichos aportes. El desinterés y el mal disimulado menosprecio de nuestros historiadores, críticos, estetas y teóricos del arte, así como de nuestras instituciones culturales hacia estas manifestaciones estético-simbólicas de tradición no-occidental, que desde hace cientos de años se hallan integradas a nuestras culturas nacionales americanas y caribeñas, pone de manifiesto un desagradable componente clasista, elitista y racista dentro de estas disciplinas e instituciones, que, por otra parte, se hallan dedicadas de manera exclusiva a los fenómenos «artísticos» y no, como quizás debiera ser, al campo mucho más extenso de lo «estético». Como hemos dicho en otro sitio,¹ en estas prácticas religioso-culturales el elemento estético posee muy a menudo funciones muy distintas a las de la simple producción de «placer», y ocupa por ello una posición secundaria o subordinada a esos otros valores y funciones.

¿Se trata acaso de una defectuosa condición natural, de un déficit genético, de una incapacidad congénita de estos productos que ha motivado su descalificación, su descrédito estético, o, por el contrario, de una situación provocada, intencional y explicable históricamente? Dilucidar brevemente este asunto me parece más importante que acometer la enumeración y explicación de algunas de estas prácticas, cuya singularidad o rareza quizás sólo consigan exacerbar en muchos lectores un imprudente gusto por lo exótico.

¹ «Meditaciones (más o menos rencorosas) sobre la belleza». Conferencia leída en el Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 6 de septiembre del 2006. Publicada en la edición digital de la Revista Criterios, www.criterios.es

Como es sabido, o debiera saberse, desde su aparición en el Renacimiento europeo y aún con más fuerza desde la fundación de la disciplina «Estética» a mediados del siglo XVIII, el *concepto de arte* ha estado funcionando básicamente como un instrumento de censura, de intolerancia, de exclusión, de discriminación de todas las prácticas culturales y estéticas de los sectores subalternos, y en especial de las sociedades periféricas pertenecientes al amplio mundo colonial adonde tales cánones fueron transplantados. Al presentar una marcada diferencia con respecto al Arte occidental que fue tomado como patrón universal de referencia, dichas prácticas culturales y estéticas fueron excomulgadas de su seno y quedaron bajo la jurisdicción de disciplinas como la Etnografía y el Folklore, fundadas precisamente para encargarse de esos productos culturales diferentes, los cuales de inmediato fueron también considerados inferiores, de segunda, como sus propios productores. Quizás habría que recordar aquí que tales productores eran ya segregados por otras razones, especialmente por su condición socio-económica, cultural, racial, religiosa, pues se trataba mayormente de los «indígenas» y «negros» de las colonias, así como de los sectores populares de las propias metrópolis, de manera que la marginación estética podría considerarse una consecuencia lógica de aquellas otras. Por desgracia, esta situación parece haber cambiado muy poco en estos últimos quinientos años.

¿No resulta inconcebible que sigamos aceptando actualmente como racional y «científica» una taxonomía de la producción cultural y estética cubana, caribeña, latinoamericana que desde su origen se halla basada en la exclusión social, en la discriminación racial, en la persecución e intolerancia religiosa, que fue instaurada y ejercida desde el hegemonismo colonial y perpetuada luego bajo otras circunstancias, en apariencia muy distintas? La condición de desventaja en que se hallan aún estos objetos y prácticas debe ser vista entonces no sólo como el resultado histórico de aquella lejana confrontación colonialista, sino también como una de las consecuencias de la indiferencia con que hemos enfrentado esta situación los intelectuales y artistas pertenecientes a los países afectados. Hasta tanto no comencemos nosotros mismos a reconocer de forma desprejuiciada y positiva los valores de todas estas prácticas estético-simbólicas y a incorporarlos al patrimonio cultural de nuestras sociedades en pie de igualdad con los valores que hemos heredados también del polo occidental hegemónico, estos productos populares, indígenas y afroamericanos seguirán siendo solamente las lamentables víctimas del arte, y su existencia marginada, des-

10 *Orlando Hernández*

valorizada, despreciada, seguirá permitiendo o facilitando que el arte llamado culto, erudito, de élite, continúe disfrutando sin complejos de culpa de su exclusividad, de su prestigio, de su «aura».

Hasta aquí creo haber dejado más o menos en claro que para que exista actualmente una Habana o una Cuba «artística» capaz de provocar interés, asombro o beneplácito, no sólo han debido ocurrir innumerables eventos positivos, sino también una larga secuencia de negaciones, de agresiones, de exclusiones, las cuales se mantienen generalmente fuera de la vista. Si mi interés se ha dirigido de manera exclusiva a la Habana estéticamente marginada, a la Habana del no-arte, en modo alguno ha sido con la intención de desconocer aquellos logros, sino con la finalidad de aminorar la vergonzosa invisibilidad de esas lesiones y maltratos. Mientras sigamos admirando ingenuamente el Arte sólo como un producto inocente de la «Civilización», de la «Humanidad», del «Genio Humano» y no también como un eficiente artefacto ideológico-cultural elaborado por los sectores hegemónicos de Occidente (hoy disfrazados de cultura global) para conservar intacta su jerarquía y marginar la producción cultural y estética de los países coloniales y de los sectores subalternos de nuestras sociedades, nuestro futuro seguirá siendo eternamente colonial, dependiente. Y me disculpo si esta visión resulta exagerada o demasiado agresiva, pero considero que se trata de una situación de emergencia. Y en una situación de emergencia los «trapos sucios» resultan menos elegantes pero definitivamente más necesarios y eficientes que los «paños tibios».

Cerro, 11 junio 2006