
Acerca del necropoder, las performatividades subversivas y la infelicidad en Cuba¹

About necropower, subversive performativities and unhappiness in Cuba

Ileana Diéguez²

insular5@yahoo.com \ <https://orcid.org/0000-0002-7890-2958>
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa. México

Fecha de recepción: 07 de noviembre

Fecha de aceptación: 17 de noviembre

Fecha de publicación: 01 de enero

Favor citar este artículo de la siguiente forma:

Diéguez, I. (2023). Acerca del necropoder, las performatividades subversivas y la infelicidad en Cuba. *AULA Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 69 (1), 55-68
<https://doi.org/10.33413/aulahcs.2023.69i1.232>

RESUMEN

En este texto exploramos la teatralidad y la performatividad como estrategias para pensar las representaciones del poder y los actos de la sociedad civil en el contexto cubano, acotado por el control represivo y los levantamientos sociales. Exploramos el concepto de totalitarismo para pensar la configuración del poder en Cuba. Desde la frase *teatralidad totalitaria* reflexionamos las estrategias representacionales interesadas en producir una performatividad punitiva capaz de someter mediante el terror, lo que es también un modo de necropolítica. Buscamos dar cuenta de la emergencia de performatividades subversivas en una sociedad que asume el riesgo de disenter, apuntando hacia un posible diálogo con otros gestos estéticos y artísticos en el contexto latinoamericano.

Palabras clave: teatralidad, performatividad, totalitarismo, necropoder, necropolítica.

ABSTRACT

In this text we explore theatricality and performativity as strategies to think about the representations of power and acts of civil society in the Cuban context, limited by the repressive control and social uprisings. We explore the concept of totalitarianism to think about the configuration of power in Cuba. From the phrase *totalitarian theatricality* we reflect on the representational strategies interested in producing a punitive performativity capable of subdue through terror, which is also a mode of necropolitics. We seek to account for the emergence of subversive performativities in a society that assumes the risk of dissent, pointing towards a possible dialogue with other aesthetic and artistic gestures in the context Latin American.

Keywords: theatricality, performativity, totalitarianism, necropower, necropolitics.

Las ideologías nunca están interesadas en el milagro de la existencia.

Hannah Arendt

Aunque teatro y performance son palabras que encierran una variedad de sentidos, no voy a referirme propiamente al teatro o a la performance en términos disciplinares, sino a la teatralidad y a la performatividad. Ambas discursividades, como expresiones propias del ser humano, de su inserción cultural y política, me interesan como dispositivos expandidos, como estrategias de mirada, o como dispositivos teóricos. Es curioso que desde sus orígenes la teatralidad está etimológicamente asociada a la dimensión teórica. La palabra *theoria* procede del vocablo de origen griego latinizado como *theorein*, que señala la cualidad de observar, contemplar. De la misma raíz proviene también la palabra θέατρον, en latín theatrum o lugar para contemplar (Corominas, 1983: 445).

La teatralidad como acto de mirada o como estrategia teórica ha sido explorada en universos ficcionales, dramáticos (Shakespeare, Calderón, Sor Juana Inés de la Cruz), escénicos/culturales (Artaud, Evreinov), sociológicos (Balandier, Goffman, Blair) y antropológicos (Geertz, Taussig, Uribe). Para George Balandier, la teatralidad permite plantear “una sociología que no procede por enunciación, sino por demostración mediante el drama” (1994: 15), considerando que la teorización inicialmente adoptó un “carácter dramático” (1995: 16).

La teatralidad es un dispositivo que ha caracterizado una parte importante del arte contemporáneo desde la segunda mitad del siglo veinte. Se ha diseminado en los territorios de la vida y de las artes, más allá de la complejización del teatro a partir de la contaminación con otros lenguajes. Implica una disposición compleja y cambiante, que como ha precisado Alain Badiou (2007), no es reductible a la escena ni a la interpretación de un dato previo. Con el desarrollo del happening, el performance, los eventos de John Cage y Merce Cunningham, el movimiento Fluxus, el Accionismo Vienés, los assemblages, los environments, el pop art, el land art, la temporalidad y la escenifi-

cación tomaron las artes visuales propiciando esa otra escena que podría nombrarse como la teatralidad de la plástica. El nudo conceptual que se fue dibujando a partir de las hibridaciones y contaminaciones de las llamadas disciplinas, fue abordado una década después por Rosalind Krauss en el histórico ensayo “La escultura en el campo expandido”³. En las operaciones críticas que acompañaron al arte de posguerra, Krauss comenzó a problematizar lo que llamó el “alargamiento de un término” (1988: 60). Pienso que, en buena medida, la expansión de la teatralidad se perfiló por negatividad. La teatralidad comenzó a operar en la periferia del teatro, allí donde las contaminaciones entre los límites propiciaban algo que ya no era teatro ni tampoco escultura, que estaba más próximo a una instalación o una performance. Desmarcado de orígenes dramáticos y textuales, este “otro teatro” implica reconocer otras genealogías, no de raíces dramáticas sino escénicas y plásticas, tal y como lo experimentó y teorizó Tadeusz Kantor.

Pero las transformaciones y expansiones de lo performativo, de lo teatral y de lo escénico, no han sucedido solo por las diseminaciones indisciplinadas de las artes, sino muy particularmente por las solicitudes y contaminaciones que los acontecimientos de la vida generan en el arte, por la urgencia con que nos interpelan las escenas de los sitios donde vivimos. De manera que hablar de la teatralidad como campo expandido no sólo implica reconocer las otras escenas y el otro teatro que emerge en los intersticios artísticos, sino que también nos conmina a reconocer la teatralidad que habita en la vida y en las representaciones sociales. La teatralidad como campo expandido rebasa la periferia de las artes, diseminándose en la zona franca donde se negocian las representaciones, los espacios y los flujos sociales.

Desde hace varios años me han interesado la teatralidad y la performatividad para abordar escenarios callejeros y para hacer visibles los dis-

positivos representacionales comprometidos por el poder al imponer formas de comportamiento e íconos de adoctrinamiento. Entender la política como una “economía de visibilidad” (Lordon, 2017) me ha empujado a utilizar estas nociones para insistir en zonas de acción de antemano descalificadas porque no corresponden a los esquemas de la política tradicional. A través de ellas me interesa pensar las representaciones del poder y los actos de la sociedad civil en contextos acotados por el control represivo y los levantamientos sociales. La performatividad y la teatralidad conviven en situaciones de lucha y supervivencia, como en espacios de dominación. Deseo desplegarlas como estrategias que nos ayuden en el desmontaje de cualquier poder que se adjudica la posesión de la verdad y la eterna promesa de mundos idílicos.

Georges Balandier ha planteado que el poder modela lo real a través de lo imaginario utilizando el recurso ficcional para alimentar la idea de un porvenir idóneo; de manera que el Estado aparece como el productor de un teatro de ilusiones, muy especialmente en el caso de las sociedades totalitarias, donde la función unificadora se intenta desarrollar a su más alto grado (1994: 20). En sus reflexiones sobre el poder totalitario Hannah Arendt señaló a la Policía Secreta como “ejecutora y guardiana” para la “transformación de la realidad en ficción” (1998: 317). Me estoy refiriendo a *Los orígenes del totalitarismo*, el texto que funcionó como una especie de “prólogo de INSTAR” (Bruguera y Bishop, 2020: 264) y que fue leído en La Habana por Tania Bruguera y sus colaboradores durante cien horas⁴. Haberlo leído en alta voz, desde la casa y el barrio, y haber generado la posibilidad de que se escucharan tales reflexiones sobre los regímenes concentracionarios nazistas y stalinistas productores del modelo de estado totalitarista, operaba como una performatividad de disenso que pudiera propiciar detonaciones intersubjetivas. Como ha dicho la propia Tania desde su experiencia, la policía secreta cubana experta en espiar y manipular suele informarse mínimamente sobre los asuntos que interroga: “... pensé que

sería una gran idea usar a Hannah Arendt, porque iban a tener que leer al menos dos páginas para tener algo que decirme en el siguiente interrogatorio. Así que fue una jugada estratégica” (Bruguera y Bishop, 2020: 263).

No indago la complejidad totalitaria con el propósito de que prevalezca en nuestros imaginarios como una categoría desde la cual definir lo que sucede en esa isla donde nacimos, donde vivimos la mitad o parte de nuestras vidas, donde viven nuestras familias y afectos. Cuando necesitamos definirla rápidamente con alguna palabra decimos dictadura o totalitarismo. He buscado respuestas que nos permitan nombrar con mayor precisión el estado represivo y la miserable barbarie en la que se vive en Cuba. Curiosamente Carl J. Friedrich planteó el término “dictadura totalitaria” (2017: 69). Más allá de la lucidez de los primeros pensadores como el propio Friedrich y Hannah Arendt, la socióloga argentina Claudia Hilb ha realizado una contribución importante a esta discusión. Al régimen que gobierna en Cuba se le ha asociado a una dictadura que es un referente latinoamericano del terror impuesto por un grupo de poder militar. Pero, como ha dicho Claudia Hilb, “el concepto de dictadura tal como se usa es más una calificación moral que un concepto político conveniente para este tipo de régimen”, y es necesario considerarlo “en la senda de las definiciones de los regímenes totalitarios” o “régimen de dominación total” (En: Vázquez, L., 2021, junio 18).

El argumento desarrollado por Hilb en torno al llamado “proceso revolucionario cubano” se centra en mostrar que la promoción de la igualdad, impulsada por la Revolución cubana, “estaba indisolublemente ligada a la conformación de un régimen de dominación total” (2021: 128). Hilb recabó datos duros que daban cuenta del fracaso económico de aquella “utopía”, aportó singulares reflexiones sobre el modo en que un hombre concentró el poder de manera absoluta mientras se convertía en el corifeo aplaudido por el pensamiento progresista latinoamericano. *Silencio, Cuba* -como se tituló su libro- cierra con la esperanza de que lo expuesto

en sus páginas aporte otra mirada a esa “izquierda democrática”, alentándola a abandonar “su silencio vergonzoso” y su “apoyo explícito al régimen de dominación total surgido de la Revolución cubana” (2021: 130).

Indagar en este entramado no solo tiene como propósito orientarse ante el panorama represivo del régimen insular. Es también el modo en que intento exponer lo que me interesa pensar como *escena totalitaria*. Como he dicho, la teatralidad me ha permitido comprender el funcionamiento de escenarios de dominación, a la vez que me alienta en el camino de la desautomatización. Al menos, me ha permitido pensar y utilizar eso que Roselind Krauss nombró como “el alargamiento de los términos” para intentar realizar operaciones teóricas como desmontajes políticos.

Nicolás Evreinov, uno de los primeros estudiosos de la teatralidad social, propuso la noción de “teatrocracia” como “el único régimen durable” al que consideró “por encima de todos los regímenes políticos” (1936: 85). Busco entender el tejido escénico del totalitarismo para acceder al modelo dramático que ha sostenido su expansión y sigue sosteniendo su teatrocracia. ¿Cómo sería el sistema representacional de esa escena para que podamos entender su tejido de signos como representación totalitaria?

A partir de la idea de “teatrocracia” Georges Balandier reflexionó la teatralidad como dispositivo amplificador de las retóricas estatales, afirmando que precisamente por medio de la teatralidad todo poder político obtiene la subordinación (1994: 23). Balandier abordó la maquinaria totalitarista como un escenario donde la autoridad extrema sus funciones pedagógicas para garantizar la sumisión al mandato supremo en clave dramática. Desde los tiempos de las ejecuciones públicas administradas por la Inquisición o por los “sacrificios de fundación” durante la Revolución francesa, el teatro del horror está vinculado a la expectación de las decapitaciones, mutilaciones o cualquiera de las diversas formas de tortura y de liquidaciones corporales. Fue lo que Foucault llamó “el arte de

castigar” apoyado en toda una “tecnología de representación” (2005: 108). Y sin dudas, vinculado al ejercicio y diseminación del terror por todos los medios posibles que aseguren un espacio de muerte y de miedo. La escena política asume una forma trágica cuando la acusación sobre aquellos que amenazan los llamados “valores supremos” es utilizada para legitimar la muerte física o moral (Balandier, 1994: 24). Mediante el uso retórico de los cuerpos y las palabras, la espectacularidad política se organiza para sancionar públicamente la transgresión. La performatividad punitiva, capaz de someter mediante el terror, hace parte importante de las formas pedagógicas estatales profundamente comprometidas con lo que Michael Taussig pensó como la proliferación de “espacios de muerte” (1993: 26). En sus reflexiones en torno a “la magia del Estado”, Taussig (2015, 95) planteó la idea de una *mimesis de la muerte* que se ejerce como inducción a una representacionalidad capaz de dar cuenta de la autoridad de la muerte, y en el caso cubano me atrevo a agregar, la intencionalidad de producir lo que llama Mbembe (2011) como “muertos vivientes” o conductas zombis. Esta forma de “organización mimética” busca reproducir un sujeto “como sujeto del ser estatal” que responda a la máxima “muero, luego existo” y que conecta con las condiciones de dominio de las necropolíticas. ¿Cómo pensar hoy la noción de totalitarismo en vínculo con una noción más tardía y actual como la necropolítica?

Los necropoderes se legitiman a través de escenarios que reiteran ciertas necroescenas. Algunas determinadas por emblemas y disposiciones escenográficas que recuerdan a las y los ciudadanos bajo qué coordenadas es posible la vida o la sobrevivencia. El poder siempre se manifiesta a través de un sistema representacional que es apenas la parte visible de su ordenamiento ceremonial. Un recurso muy utilizado implica la textualización de la materia corporal, el uso del cuerpo como mensaje para diseminar pedagogías del miedo. Lo que percibo como teatralidad en estas escenas deviene por un ejercicio de mirada que intenta extraer

significaciones de las relaciones entre las partes y los elementos dispuestos para producir una imagen-metonimia, sin sustitutos ni representantes, sin metáforas. Los escenarios de este necroteatro implican al cuerpo como medio esencial de representación para ser vistos por otros y generar terror. El uso de materias fecales y corporales desplegados en La ciudad de La Habana, a la entrada de la casa de amigos de un familiar de Andy García⁵ en julio de 2022, transgrediendo el espacio privado, fue un claro indicio de las acciones de un necropoder que busca generar un estado de terror en el cual ningún sitio parece seguro. Aterrorizar es parte de los propósitos que guían las prácticas necropolíticas. En una sociedad que ha sido mitificada como modelo del socialismo latinoamericano, esta instalación de necroteatro manifiesta entre varias otras acciones, la configuración necropolítica del régimen que gobierna.

La violencia es por naturaleza instrumental, como ya ha reflexionado Hannah Arendt, se ejerce y desarrolla para determinado fin, y si bien nunca puede ser legítima, se construye como justificable por los grupos que la detentan. Cualquiera que sea el discurso, estas representaciones generan una estética de la muerte y subjetividades modeladas por los territorios del miedo.

Las teatralidades del Estado cubano transitan entre disposiciones disciplinares extremas y otras formas más persuasivas. Las imágenes de mártires dispuestas en plazas principales como la Plaza de la Revolución, en La Habana, reproducen en loop los relatos del sacrificio revolucionario sostenidos en el lema Socialismo o Muerte que a manera de mandato aparece en los lugares más diversos. Esas imágenes están en modo panóptico como recordatorios del mandato y vigilancia del poder que privilegia la muerte en aras de ideas sacrificiales como ofrendas de obediencia.

Curiosamente, ese tipo de escenarios también incide en el desvío de estos mandatos. Me acojo a la propuesta de “dictadura totalitaria” propuesta por Fiedrich, para relacionar a Cuba con situaciones que tuvieron lugar en regímenes dic-

tatoriales del cono sur como Chile, por ejemplo, donde los gestos sacrificiales actuaron en respuesta desesperada ante el acorralamiento generado por las fuerzas del estado.

Me detengo ante la cuestión de los gestos sacrificiales. Desde el punto de vista de Agamben, el gesto no puede ser reducido al orden estético, sino que pertenece al orden de la ética y la política. Pienso el gesto como una performatividad que atraviesa la plasticidad y horada los contratos sociales, las expectativas del comportamiento; de allí que sean sorprendentes, porque son modos desautomatizados en el espacio social. De esa manera fue definido el gesto en torno al cual Harun Farocki organiza el discurso inicial y principal del filme *El fuego inextinguible* (1969). El gesto de Farocki, en protesta por el poder abrasador del napalm⁶, cobró dimensiones extraordinarias en otro gesto radical. En la ciudad chilena de Concepción, frente a la Catedral, el 11 de noviembre de 1983, Sebastián Acevedo quemó su cuerpo exigiendo que la Central Nacional de Informaciones regresara a sus hijos desaparecidos.

En La Habana, en franco desafío a la teatralidad panóptica del Estado cubano, Luis Manuel Otero Alcántara -condenado a cinco años de cárcel por su disidencia- construyó un Garrote vil y dispuso su cuerpo a un mecanismo que lo implicaba en un acto de extrema vulnerabilidad. Para corporizar el asedio decidió permanecer sentado sobre el artefacto durante cinco días y ocho horas en cada jornada, convocando a la policía secreta cubana -que persistentemente lo detenía y vigilaba- a consumar la ejecución públicamente. Como comunicó Luis Manuel en su cuenta de Instagram el 16 de abril de 2021: “Esta obra es el resultado de una serie de videos donde denunciarnos la manera arbitraria en la cual son acusados los activistas y opositores en Cuba” y forma parte de la serie Causa No.1 de 2019. Más que una performance, pienso que fue una acción radical. Un gesto desesperado desde el cual sostener su última apuesta por una vida digna. Un acto también de obstinación, de persistencia. La obstinación, en la consi-

deración de Frederic Lordon, es una estrategia de afección utilizada por el activismo para transformar los afectos y producir impresiones perdurables (2017: 79). El propio objeto, el garrote, carga una memoria de actos soberanos a través de los cuales alguien se toma el poder de decidir la vida de otro. Es un aparato que requiere ser manipulado por un verdugo. El garrote es una máquina de matar que data del medioevo y que se introdujo en América para producir castigos y asesinatos ejemplares ante las insurrecciones. Estuvo vigente legalmente en España desde 1820 hasta la abolición total de la pena de muerte, cuando se aprobó la Constitución de 1978. Los últimos ejecutados por este método lo fueron durante la dictadura de Franco, en 1974.

En el acto de Luis Manuel el aparato hace parte de la representación del castigo en un gesto de subversión sacrificial que nada tiene que ver con las ofrendas sacrificiales de los mártires, sino que dirige la mirada hacia el verdugo que debe operar y que simbólicamente opera el garrote vil. Sostener el cuerpo en la postura que pide la máquina de matar, conforma una imagen altamente perturbadora porque contra todos los discursos justicieros y redentores propagados por el Estado, la imagen de un hombre joven y negro nos traslada a un momento donde los cuerpos negros esclavizados no importaban, como tampoco importan ahora los cuerpos y las vidas de cualquier disidente en Cuba. El proceso metonímico que activa la máquina, genera también analogías sobre los cuerpos reprimidos y los cuerpos represores. Cuando pienso que es un gesto, más que una performance, apelo también a la condición liminal que la atraviesa porque configura un modo radical de estar en la vida a través del arte o de cualquier otro tipo de práctica. Realizada desde el arte o desde “el plus diferencial” propio del sistema artístico y los artistas, configura un momento en que el gesto por la vida toma una forma estética que es también una agencia. Por el umbral en que se posiciona, por la agonía entre la vida y la muerte, es un gesto por la vida al tiempo que implica una señal sobre la elección de morir

antes de mal vivir. Es un acto ético concebido desde una forma estética.

La sustracción del garrote y la destrucción de la obra, el robo y daño de otras obras de Otero Alcántara, fue generando una cadena de acontecimientos que incluyen huelgas de hambre, encarcelamiento hospitalario y su actual condición de prisionero en la cárcel de máxima seguridad de Guanajay por haber “desarrollado acciones de performance en la vía pública bajo una aparente posición de protesta ante situaciones y problemáticas existentes en el país” (ver Diéguez, 2022: mayo 30). El gesto est/ético y urgente de Luis Manuel Otero está inscripto en nuestras memorias y hace parte de otras inscripciones corporales desesperadas encarnadas por artistas y ciudadanos en otras partes del mundo.

Tania Bruguera insiste en la dimensión ética de la estética y en su insistencia leo el diálogo con las reflexiones filosóficas de Mijaíl Bajtín (1997), ese pensador que vivió miserablemente exiliado en su propio país. Bajtín insistió en que toda poética es la forma estética de los actos éticos, sin coartadas para el ser. Como ha dicho la actriz cubana Mariela Brito, hacer arte es un ejercicio ciudadano. Y quiero citar su reflexión sobre el lugar cívico del arte, particularmente del teatro para cualquier sociedad, y especialmente la cubana:

...el teatro ha suplido, a pequeña escala, por supuesto, el rol de la prensa o la plaza pública. Es una cualidad que no tienen otras manifestaciones y que responde a los orígenes mismos del teatro, su ritualidad, su capacidad de remover tripas y cerebros en una acción colectiva y subversiva, una acción ciudadana (en González Marrero, 2022, agosto 30).

Esta reflexión invita a pensar las performatividades que agitan y atraviesan las prácticas. No importa la forma de su expresión, sino el pathos o la energía que las moviliza. Y nos implica también en pensar los vínculos profundos entre las *communitas* no jerárquicas que puede generar el arte, y los procesos transformadores, aun cuando sean a largo plazo.

El concepto de totalitarismo es antípoda del ideal propio de la sociedad civil, como reflexiona el politólogo Klaus Von Beyme (2017: 55). De allí que las performatividades del disenso y/o disidentes son claves en la existencia y manifestación de una sociedad civil, que es el cuerpo más vapuleado y castigado por los excesos totalitaristas. Pese al estado de terror que se impone en Cuba, estigmatizando y penalizando severamente a quienes se oponen, la sociedad civil tomó las calles y continúa insistiendo en el ejercicio de sus derechos. Está pagando por ello un alto el precio: las informaciones recabadas por Justicia11J y Cubalex dan cuenta de 1484 detenciones, la mayoría jóvenes entre 20 y 25 años; más de 50 menores de edad. Y más de 50 mujeres hoy permanecen presas y sometidas a violencias, torturas, castigos, falta de asistencia médica, insalubridad y agresiones. Como precisa el Informe 2022, *Un año sin Justicia*: “la mayor parte de las personas detenidas (1381, para un 93%) no pertenecen a ninguna organización política ni de la sociedad civil, ni colaboran con ningún medio de comunicación” (CUBALEX, 2022, julio). Salieron a ejercer el legítimo derecho de expresarse en el espacio público y por eso están en prisión.

El régimen cubano representa hoy la escena de un teatro trágico que trabaja en la producción de muerte moral y física de cientos de jóvenes. Si tenemos en cuenta la puesta en práctica de sus políticas de reclusión, represión, y anulación de sujetos cívicos con capacidad de disenso, por vías diversas, no es difícil afirmar que en Cuba opera un régimen necropolítico. En Cuba se vive bajo las formas de control totalitario --en lo económico, social y político-- a la usanza del modelo soviético; fuimos educados bajo dispositivos panópticos disfrazados de formas colectivas barriales. En consecuencia, el aparato de la policía secreta es la institución más eficaz en la isla, la más temida, pero también la más indeseada (Diéguez, 2021, julio 29). Como ha observado Arendt en el modelo totalitarista, desde el cuerpo estatal se desarrolla “un sistema de espionaje ubicuo, donde todo el mundo puede ser un agente de Policía y donde cada individuo

se siente sometido constantemente a vigilancia” (1998: 346). La teatralidad totalitaria despliega un dispositivo panóptico capaz de producir zonas de vigilancia sociopolítica que convierte a todos en posibles enemigos y que ejerce una *mimesis de la muerte*.

Para Hannah Arendt las “operaciones destructoras” propias del totalitarismo, no son episodios aislados ni excesos del régimen provocados por circunstancias extraordinarias, sino que constituyen la propia institución del terror (1998: 26). En el estudio sobre el poder concentracionario en Cuba, Claudia Hilb plantea que “el miedo es la única pasión activa que sostiene al régimen” (2021: 96). Al analizar la mutación del discurso de apelación moral a “la Virtud” en obediencia y Terror, observó que el miedo “difundido y capilar” estaba destinado a ordenar los comportamientos según las exigencias del régimen. Explícitamente expresa que la “articulación significativa que el régimen de la Revolución cubana es, constituye al miedo en su pasión organizadora” (2021: 95).

Una política del miedo implica un sistema de representaciones y un conjunto de performatividades dirigidas a producir temor social bajo la creencia de que todo está bajo control. La cuestión del miedo plantea problemas no tan sólo psicológicos, sino también semióticos como propuso Luri Lotman (2008: 11). Cuando se sufre el miedo se puede observar una situación de peligro según una parte de la sociedad que califica a la otra. Pero aquella parte identificada como el “objeto del miedo” debe ser una minoría a la que se le puede dar caza. Al menos este es el constructo bajo el cual Lotman planteó sus reflexiones situadas en los contextos europeos marcados por un estallido del miedo o una “cultura del miedo”, especialmente entre la segunda mitad del siglo XV hasta principios del XVII. El objeto del miedo es un constructo con ciertas características: además de considerarse como una minoría organizada, es también extraño e impropio porque representa a “las fuerzas del mal”. Se reconoce entre esas fuerzas una comunidad conformada por hechiceras, brujas y “aquellos

que en otras situaciones culturales son atribuidos a comunidades nocivas desde el punto de vista político” (Lotman, 2008: 19-20). A estas comunidades peligrosas para el resto de la sociedad, se les debe extirpar sin diferenciar entre sospecha, acusación y condena (2008: 27). No se necesitan procesos legales, basta dejar caer sobre ellas todo el peso de un consenso moral erigido como ley. Me interesa este relato semiótico para pensar ciertas lógicas totalitarias con las que actúan las fuerzas del Estado cubano. El nudo violencia y política ha sido ampliamente visibilizado en zonas de Latinoamérica, pero en torno a la violencia y las violaciones a la vida que tienen lugar en Cuba hay un silencio cómplice.

Considero que los gestos pueden ser poderosas señales para hacer visible lo que no se quiere ver. Durante los años gobernados por Pinochet, varios artistas realizaron sus obras como gestos minimalistas. Pienso en los pliegues de las pinturas aeropostales de Eugenio Dittborn, que viajaban de una ciudad a otra y que llevó al artista a declarar que en los pliegues estaba la politicidad de su obra. Pienso en las Acciones de Apoyo realizadas por Luz Donoso, particularmente la que realizara con Hernán Parada en la calle Ahumada interviniendo una vitrina de una tienda de electrodomésticos en el Centro de Santiago y haciendo aparecer por breves minutos el rostro de una mujer desaparecida. Pienso en las acciones gráficas de Leonardo Romero en La Habana, fotografiado por María Lucía Expósito, evocando la protesta de Luis Robles en San Rafael o su propia protesta en la calle Obispo. Pienso en los tatuajes efímeros de Mariela Brito, después fijados en la piel, haciendo caminar las siglas del 11J, que representan también el día de su nacimiento.

Son varias las personas que en Cuba han tatuado el 11J en su piel. Lo hemos podido conocer a través de algunos reportajes de medios independientes (Cibercuba, 2021, diciembre 27) y por fotografías subidas a las redes sociales. Se afirma que entre los primeros conocidos públicamente estuvo el tatuaje que se hizo Roberto Pérez Fonseca, el

cubano que rompió el cuadro de Fidel en las protestas del 11 de julio, condenado a 10 años de prisión y también encerrado en celda de castigo por ese tatuaje. La diseminación gráfica del 11J en la piel está cargada de afecciones y afectos. Yudinela Castro, la mamá de Rowland Castillo el menor de 17 años a quien un fiscal pedía 23 años de cárcel, ha tatuado el nombre de su hijo junto a la fecha que está hoy grabada en la memoria corporal de tantos cubanos.

Las inscripciones del 11J sobre la piel y los cuerpos, me conectaron con una histórica gráfica inicialmente inscrita en los muros de otra ciudad: el NO+ grabado por el CADA sobre los muros de Santiago de Chile y también diseminada como una cruz sobre el pavimento por Lotty Rosenfeld, en las avenidas de varias ciudades, incluyendo la Plaza de la Revolución en La Habana, en 1985. Esta performatividad minimalista y disidente reaparece a través de ciudades y tiempos como estrategia recurrente en contextos de alta represión en Latinoamérica. Y testimonia, desde los cuerpos, las proximidades entre las violencias en este continente.

Me interesa la performatividad en el camino reflexivo propuesto por la antropología liberada de Víctor Turner. Entiendo la dimensión performativa como una serie de prácticas y gestos que insisten en su dimensión expresiva y significativa en la esfera pública. Lo performativo es un campo de acción que abarca lo socio-estético desde una discursividad corporal que se configura en puestas en ejecución. En el campo de los estudios culturales, George Yúdice ha problematizado la performatividad como “el modo en que se practica cada vez más lo social” (2002: 43). Para Judith Butler se trata de la puesta en ejecución de normas sociales, pero también de la contestación y rechazo a las mismas, situación en la que emergería lo que Butler ha identificado como performatividad subversiva en tanto expresiones no-armónicas o disonantes que movilizan lo establecido para generar algún tipo de cambio.

Muchos familiares de presos políticos no ceden en la exigencia de liberación para sus seres

queridos. Sin lugar a dudas, actúa en ellos el dolor y la rabia acumulada. Pero considero que también ha contribuido al sostenimiento de estos gestos y a las performatividades subversivas, la persistencia que desde hace varios años han dispuesto en el espacio callejero las Damas de Blanco: las mujeres de la Primavera Negra son en nuestra memoria una especie de Erinias que salieron al espacio público a ex/poner sus cuerpos.

En junio de este año, 2022, aparecieron tres poemas gráficos sobre los muros de una calle en el Vedado, La Habana. Fueron fotografiados y compartidos en las redes sociales por una artista/performer que también ha utilizado su cuerpo como lienzo/memoria/muro. Esos grafitis desplegaban tres versos, repitiendo una misma palabra:

NECESITAS
NECESITAS SER
NECESITAS SER FELIZ

La primera vez que vi estas imágenes, recordé las intervenciones de Alfredo Jaar “¿Es usted feliz?”, realizadas en Santiago de Chile, en 1981, a partir de encuestas callejeras. Recordé el poemario de Diamela Eltit sobre las Cruces de Lotty Rosenfeld, y la escritura lapidaria: “NO, NO FUI FELIZ”.

Un extraño cadáver exquisito se arma con estas frases:

¿ES USTED FELIZ?
NO, NO FUI FELIZ
NECESITAMOS
NECESITAMOS SER
NECESITAMOS SER FELICES

... Aunque apenas sea un deseo. Un inmenso deseo que pudiera conjurar la miserabilidad, la infelicidad que es hoy Cuba. Pese a tanto silencio cómplice, pese a la performatividad del silencio en torno a Cuba, insistimos en la potencia testimonial de los gestos

Referencia

- Arendt, H. (1998). *Los orígenes del totalitarismo*. Taurus.
- Badiou, A. y During, E. (2007). Un teatro de la operación. En: *Un teatro sin teatro* (pp. 22-27). Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Museu Colecção Berardo-Arte Moderna e Contemporânea de Lisboa.
- Balandier, G. (1994). *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Paidós.
- Bajtín, M. (1997). *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Anthropos/ Universidad de Puerto Rico.
- Bruguera, T. & Bishop C. (2020). *Tania Bruguera in conversation with/en conversación con Claire Bishop*. Fundación Cisneros.
- Cibercuba. (2021, diciembre 27). 11J en la piel: Cubanos se tatúan la histórica fecha de las protestas. En *Cibercuba*. <https://www.cibercuba.com/noticias/2021-12-27-u1-e199370-s27061-11j-piel-cubanos-tatua-historica-fecha-protestas>
- Corominas, J. y Pacula, J. A. (1983). *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*. RI-X. Gredos.
- CUBALEX (2022, julio). *Un año sin justicia: Patrones de violencia estatal contra manifestantes del 11J*. Informe preparado por 11J Detenciones Políticas, Justicia 11J, Cubalex Centro de Información Legal. Recuperado <https://cubalex.org/wp-content/uploads/2022/07/UN-AN%CC%83O-SIN-JUSTICIA-Informe-2022-Justicia11J-Cubalex.pdf>
- Diéguez, I. (2022, mayo 30). Luis Manuel Otero Alcántara: la práctica artística en la Cuba totalitaria. En *Rialta*. <https://rialta.org/luis-manuel-otero-alcantara-la-practica-artistica-en-la-cuba-totalitaria/>
- _____ (2021, julio 29). La performatividad de la izquierda neocolonial. En *Rialta*. <https://>

[rialta.org/la-performatividad-de-la-izquierda-neocolonial/](https://www.rialta.org/la-performatividad-de-la-izquierda-neocolonial/)

- Evreinov, N. (1936). *El teatro en la vida*. Ercilla.
- Foucault, M. (2005). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.
- Friedrich, C. J. (2017). El carácter único de la sociedad totalitaria. En: *Antologías para el estudio y la enseñanza de la ciencia política*. Volumen II: Régimen político, sociedad civil y política internacional (pp. 69-82). UNAM, Instituto de Investigaciones Jurídicas.
- González Marrero, C. (2022, agosto 30). Mariela Brito: “El teatro ha suplido el rol de la prensa”. En *Hipermedia Magazine*. <https://hypermediamagazine.com/entrevistas/mariela-brito-el-teatro-ha-suplido-el-rol-de-la-prensa/>
- Krauss, R. (1988). La escultura en el campo expandido. En: *La posmodernidad* (pp. 59-74). Kairós.
- Lotman, I. (2008). Caza de brujas. La semiótica del miedo. *Revista de Occidente* (329), 5-33.
- Lordon, F. (2017). *Los afectos de la política*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Melusina.
- Taussig, M. (2015). *La magia del Estado*. Siglo XXI.
- _____. (1993). *Xamanismo, colonialismo e homen salvagem. Um estudo sobre o terror e a cura*. Paz e Terra.
- Vázquez, L. (2021, junio 18). La Repregunta. Claudia Hilb: “El embargo a Cuba sirve hoy para los que buscan defender un régimen indefendible”. En *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/opinion/la-repregunta-claudia-hilb-el-embargo-a-cuba-sirve-hoy-para-los-que-buscan-defender-un-regimen-nid18072021/>
- Von Beyme, K. (2017). Totalitarismo: Acerca del Renacimiento de un concepto después del fin del régimen comunista. En: *Antologías para el estudio y la enseñanza de la ciencia política*. Volumen II: Régimen político, sociedad civil y política internacional (pp. 51-67). UNAM, Instituto de Investigaciones Jurídicas.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Gedisa.

Notas

¹Este texto, en su primera versión, fue elaborado como conferencia que fue impartida en el contexto del programa público INSTAR-DOCUMENTA FIFTEEN que tuvo lugar en Kassel, Alemania, el 10 de septiembre de 2022.

²Profesora investigadora Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel II.

³Publicado por primera vez en October 8 (Primavera, 1979).

⁴Donde tus ideas se convierten en acciones cívicas (100 horas lectura *Los orígenes del totalitarismo*), La Habana, 2015.

⁵Andy García es un preso político del 11J, condenado a cuatro años de prisión. A mediados de este año, 2022, fue enviado a una prisión de máxima seguridad en el PREE de Santa Clara, tras un breve período en un campamento de trabajo forzado en el que se rebeló.

⁶Ver el texto de Georges Didi-Huberman donde se analiza este gesto: Abrir los tiempos, armar los ojos: montaje, historia, restitución. En *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Buenos Aires: Biblos-Universidad.

Anexo

Imagen 1. Garrote Vil, performance de Luis Manuel Otero Alcántara



Fuente: Publicado en Instagram por el artista [@luismanuel. oterocalcantara], 16 abril 2021

Imagen 2. Garrote Vil, performance de Luis Manuel Otero Alcántara



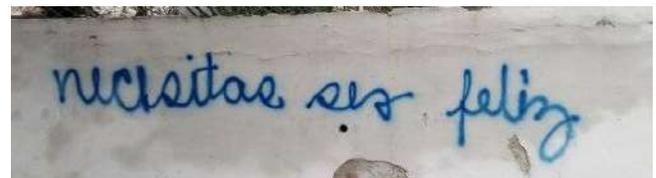
Fuente: Publicado en Instagram por el artista [@luismanuel. oterocalcantara], 16 abril 2021

Imagen 3 y 4. Tatuajes



Fuente: facebook de M. B., febrero 2022

Imagen 5, 6 y 7. Graffitis en la calle Línea, Vedado, La Habana



Fuente: Tomadas de Facebook, junio 2022.

Imagen 8. Escena de Necroteatro en La Habana. Entrada de casa de Junior Aguilera, vandalizada supuestamente por los “vecinos cederistas”



Fuente: 22 de octubre del 2021. Foto © Twitter / Yunior García

Imagen 9. Escena de Necroteatro, entrada vandalizada supuestamente por la Seguridad del Estado, casa de amigos de Roxana García Lorenzo, hermana del preso político Andy García.



Fuente: Captura de pantalla del video publicado por Roxana García. Foto © Facebook / Roxana García Lorenzo. 14 julio 2022.

Imagen 10. Leonardo Romero Negrín. Esto no es un cartel



Fuente: Foto de María Lucía Expósito tomada del texto escrito por Romero, “Escucha tu nombre”, La Joven Cuba, 12 abril 2022.

Imagen 11. Performatividad ciudadana. Familia en protesta callejera frente a su casa, Guanabacoa. Los viejos equipos electrodomésticos sufren roturas irreparables por los reiterados y prolongados cortes de luz en Cuba



Fuente: Tomado de Facebook DESAPARECIDOS #SOSCuba. 6 octubre 2022.



Ileana Diéguez

Vive y trabaja en Ciudad de México. Escribe en torno a prácticas artísticas y est/éticas, cuerpos, violencias, teatralidades y performatividades. Curadora independiente de exposiciones vinculadas a estas problemáticas y que han sido expuestas en Ciudad de México, Medellín, São Paulo y Salvador de Bahía. Profesora investigadora en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, Ciudad de México. Profesora invitada en varias universidades latinoamericanas donde ha impartido seminarios de posgrado. Doctora en Letras con estancia posdoctoral en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Maestra en Literatura Comparada, también por la UNAM. Licenciada en Teatología y Dramaturgia por el Instituto Superior de Arte-Universidad de las Artes, La Habana. Miembro del

Sistema Nacional de Investigadores del CONACYT, nivel II. Autora de varios textos sobre estos temas, entre ellos *Escenarios Liminales. Performatividades, teatralidades y política* (México: Paso de Gato, 2014; Buenos Aires: Atuel, 2007); *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor* (Monterrey: UNANL, 2016; Córdoba: DocumentA/Escénicas, 2013) y *Cuerpos Liminales. La performatividad de la búsqueda* (Córdoba: DocumentA/Escénicas, 2021).