

*Réplicas entre Cuba y Nicaragua.
Relaciones destotalizantes en la región*

Celia Irina González Álvarez
Universidad Autónoma Metropolitana (UAM)

ABSTRACT

I am interested in analyzing the replica as a condensing element of the encounter scene between Cuban and Nicaraguan artists. At the same time, I intend to understand artistic practices as producers of de-totalizing exchange relations. I argue that the replica, as a mimetic reproduction of the original, also includes the effects of the copied object, in this case, the capacity to produce de-totalizing relations. By this I mean the capacity to create alliances that defy the division of the population into enemies and militants, revolutionaries and counterrevolutionaries, the logic that sustains the One Party.

Keywords: Contemporary Art, Curatorship, Cuba, Nicaragua, Visual Anthropology.

Me interesa analizar la réplica como elemento condensador de la escena de encuentro entre artista cubano y nicaragüense. A la vez me propongo comprender las prácticas artísticas como productoras de relaciones de intercambio destotalizantes. Argumento que la réplica, en tanto reproducción mimética del original, incluye también los efectos del objeto copiado, en este caso, la capacidad de producir relaciones destotalizantes. Me refiero a la capacidad de crear alianzas que desafíen la división de la población en enemigos y militantes, revolucionarios y contrarrevolucionarios, lógica que sostiene al Partido Único.

Palabras clave: Arte Contemporáneo, Curaduría, Cuba, Nicaragua, Antropología Visual.

En junio de 2021 un grupo de artistas contemporáneos nicaragüenses montaron la exposición *Telaplico* en Managua, Nicaragua. La motivación era muy específica, en abril de ese año, en La Habana, la policía política había destruido la serie de dibujos *A pesar de ser un niño bueno, yo no conocí a los Reyes Magos* del artista cubano Luis Manuel Otero Alcántara. Los artistas desde Nicaragua activaron una estrategia particular: producir réplicas de las obras destruidas en La Habana para exponerlas en Managua. Me interesa analizar la réplica como elemento condensador de la escena de encuentro entre artistas cubanos y nicaragüenses. A la vez me propongo comprender las prácticas artísticas como productoras de relaciones de intercambio destotalizantes.

Argumento que en *Telaplico* la réplica, reproducción mimética del original, incluye también los efectos del objeto copiado, en este caso, la capacidad de producir relaciones destotalizantes. Es decir, la capacidad de crear alianzas que desafíen la división de la población en enemigos y militantes, revolucionarios y contrarrevolucionarios, lógica que sostiene al Partido Único. ¿Cómo el replicar asumido como estrategia artística y metodología curatorial permite producir relaciones de intercambio y propicia el encuentro bajo una situación contingente? ¿Qué tipo de relación de intercambio se produce entre artistas nicaragüenses y cubanos ante el Partido Único: Partido Comunista de Cuba (PCC) y Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN)?

En Nicaragua después de las manifestaciones de abril de 2018 - con más de 365 desaparecidos y cientos de presos políticos no reconocidos por el FSLN - la inseguridad y persecución política había aumentado. La vigilancia de las redes sociales amparada en la figura del ciberdelito, el cierre de ONGs, asociaciones civiles y universidades y la criminalización de cualquier manifestación de oposición hacían imposible la producción de relaciones de intercambio fuera del control del FSLN. En este contexto la realización de una exhibición concentrada en los efectos de la censura y la represión era considerada un delito.

Había curado la exposición de arte contemporáneo nicaragüense *No somos memoria* en enero de 2021 en La Habana, también en una situación de alza de la represión. Los artistas nicaragüenses exhibidos en aquel momento eran los mismos que ahora realizaban *Telaplico* en Managua. Para *Telaplico* no fui curadora sino enlace entre la escena cubana y la nicaragüense. Sin embargo, esta exhibición fue consecuencia de las relación entre las escenas del arte de Nicaragua y Cuba comenzadas con *No somos memoria*. La práctica curatorial fue crucial para la producción de relaciones precisas en una condición contingente. Es la práctica curatorial como práctica etnográfica la metodología protagónica de la presente investigación (Marcus y Elhaik 2012; Elhaik, 2017; Sansi 2020).

Asumo la curaduría como una práctica que implica investigación de larga duración, entrevistas, organización de conversatorios, inauguración de eventos y

publicaciones, trabajo colaborativo con artistas, productores, montadores y editores. La figura del curador es aquella que despliega conexiones conceptuales hiladas a través de las propuestas de los artistas para proponer una tesis. Así, la propuesta curatorial es desplegada de forma multimedial a través de exhibiciones, publicaciones y conversatorios (O' Neill 2007). Las posibilidades colaborativas y de larga duración de la práctica curatorial fueron fundamentales para mi entrada a campo, no como una observadora más sino con una propuesta precisa de colaboración y despliegue de herramientas para la producción de conocimiento etnográfico. Por tanto, mi lugar en esta investigación tiene una doble condición: etnógrafa y curadora/artista participante de la escena del arte cubano, desde ahí realicé mi práctica etnográfica.



01 Dibujo de la serie *A pesar de ser un niño bueno, yo no conocí a los reyes magos*. Foto del estudio de Luis Manuel Otero, San Isidro, La Habana. Tomado del perfil de Instagram del artista.

Relaciones de intercambio destotalizantes

En los últimos 30 años la escena del arte contemporáneo ha identificado la práctica artística interesada en producir relaciones fuera de las esperadas por el sistema capitalista como relacional: arte socialmente comprometido, prácticas sociales, acción social, arte comunitario (Foster 2001; Bourriaud 2006; Bishop 2006, 2012; Kester 2009, Sholette 2009). Se trata de aquellas prácticas interesadas en producir encuentros cara a cara, dentro o fuera de la escena del arte proponiendo intersticios sociales ante la mercantilización de las relaciones en el capitalismo (Bourriaud 2006).

El fin último del arte relacional es la producción de formas de intercambio desinteresadas en oposición a la acumulación de bienes. Sin embargo, el antropólogo catalán Roger Sansi sugiere explorar cuáles son las intenciones de dichas prácticas artísticas, más allá de la inocente entrega gratuita. En *Art, Anthropology and the Gift* (2015) analiza estas prácticas artísticas desde las teorías de las relaciones de intercambio, propuesta de Marcel Mauss en *The Gift* (2002 [1925]), problematizada reiteradamente en el campo antropológico (Strathern 1988, Weiner 1992, Graeber 2001, Godelier 1999).

Para Mauss fue objetivo fundamental discutir la condición “natural” de la economía, en tanto intercambio de bienes entre individuos con un fin utilitario. Argumenta que en muchas sociedades — a través de dos ejemplos etnográficos fundamentales: el Potlach y el Kula — las formas de intercambio protagónicas están sostenidas en el don, es decir, en la entrega sin un fin acumulativo. Esto no significa que dichas formas de intercambio sean igualitarias y gratuitas, sino que producen relaciones sociales jerárquicas, para las cuales la deuda tiene un lugar protagónico. Así, el don implementa tres obligaciones: entregar, recibir y reciprocarse (Mauss 9, 2002 [1925]). Sin embargo, esto no implica que no existan formas de intercambio mercantiles, sino que aunque ambas conviven, es a través del don que se producen relaciones de intercambio que logran mantener alianzas entre personas y comunidades.

Sansi apunta que en la escena del arte contemporáneo ha sido priorizado un entendimiento del don como productor de relaciones desinteresadas: la entrega gratuita como la única legítima (2015, 96). Sin embargo, encuentra que en las prácticas artísticas participativas se crean relaciones jerárquicas más que de equidad. Dichas relaciones producen formas de intercambio que tienen como fin último la obtención de prestigio del artista en su gremio (2015, 101).

Me interesa, más que participar en la oposición entre entrega gratuita y relaciones de mercado, analizar la capacidad de producir alianzas de las formas de intercambio propuestas en *Telaplico*. “El don es una forma de crear relaciones sociales a través de la creación de alianzas” (Sansi 2015, 99 [traducción propia]).

Recurriendo a esta posibilidad, analizo *Telaplico* no como una acción desinteresada sino como resultado de la deuda establecida entre los artistas cubanos y nicaragüenses luego de la realización de la exposición *No somos memoria*, en La Habana. En este caso “El don no es el objeto entregado sino el evento de entregar” (Sansi 2015, 103 [traducción propia]).

Telaplico más que una exposición de objetos fue, en sí mismo, un evento productor de relaciones de intercambio entre la escena del arte cubano y nicaragüense. Dicho evento fue la oportunidad de reciprocarse ante la deuda que produjo la realización de la exposición de arte nicaragüense *No somos memoria*, en La Habana. Tanto *Telaplico* como *No somos memoria* son eventos movilizados por la urgencia de producir alianzas a través de relaciones de intercambio que no participen de la división de la población en enemigos y aliados, lógica totalitaria que ha sostenido al Partido Único.

Según Tzvetan Todorov (2002), historiador y filósofo búlgaro, el Estado totalitario impone un dogma ideológico indiscutible, estableciendo un régimen de Partido Único que implica la ilegalización de cualquier otro partido, organización y asociación. El ámbito económico está sometido al ámbito político, los bienes y toda forma de producción de bienes pasa a estar bajo control estatal, quedando el poder económico a cargo de quienes ostentan el poder político. La jerarquía social, que es lo mismo que jerarquía política, sería la siguiente: masas subordinadas a miembros del Partido, subordinados a los líderes del Partido, dirigidos por un pequeño grupo élite que responde al líder máximo, casi siempre Jefe de Estado y Secretario General del Partido y Jefe de las Fuerzas Armadas. Ideología y política son una misma cosa, toda verdad ideológica está irremediabilmente conectada al Partido. Por tanto, no existe posición político-ideológica posible sin la participación del Partido y su líder indiscutible:

La división de la humanidad en dos partes mutuamente excluyentes es esencial para las doctrinas totalitarias. No hay lugar aquí para las posiciones neutrales: cualquier persona moderada es un adversario; cualquier adversario, un enemigo. Reduciendo la diferencia a la oposición e intentando luego eliminar a quienes la encarnan, el totalitarismo niega radicalmente la alteridad, la existencia de un *tú* a la vez comparable al *yo*, incluso intercambiable con él, y que sin embargo, sigue siendo irreductiblemente distinto a él. Tenemos aquí una definición del pensamiento totalitario, mucho más extendido que los Estados totalitarios: aquel que no deja lugar legítimo alguno a la alteridad y a la pluralidad. (Todorov 2002, 24)

La división entre enemigo y militante, revolucionario y contrarrevolucionario ha sido fundamental para el sostenimiento de un solo partido como única opción política — en Cuba el PCC desde 1965 y en Nicaragua el FSLN desde 2007, en este

segundo gobierno —. Al mismo tiempo, la ilegalización de cualquier tipo de oposición política o asociación cívica es justificada en tanto el Partido Único defiende la soberanía de la nación.

Anchille Mbembe (2006) considera que la política es una forma de guerra y define la soberanía como el derecho a matar. La relación que establece Foucault (1976 [2003]) entre soberanía, guerra y biopoder es insuficiente, según Mbembe, para pensar hoy la relación entre lo político y la muerte. La producción de un estado de excepción y de un enemigo — ficcionalizado — son fundamentales para el ejercicio de la soberanía, en tanto derecho a matar (2006, 21). Afirma Mbembe que para la defensa de la soberanía el poder — en este caso el Estado — necesita de la división necropolítica de la población entre quienes tienen derecho a vivir y quienes merecen morir — sea esta una muerte física o social- (Ibid.). Dicho ejercicio de soberanía implica el fin de la pluralidad — tal como lo anuncia Todorov más arriba —.

En *Telaplico* y *No somos memoria* los artistas crearon un intercambio de eventos que desafió la clasificación de la persona en revolucionario o contrarrevolucionario. Esa producción del enemigo es necesaria para justificar la defensa de la soberanía. Un desafío intolerable si se quiere mantener el estado de excepción que hace indispensable al Partido Único, en su condición de única opción política.

Ante el fin de la pluralidad y la producción del enemigo ficcionalizado, la práctica artística produce relaciones de intercambio cuyo fin último es escapar de la exclusión a través del terror. A estas relaciones, capaces de crear alianzas que interrumpen la división necropolítica de la población, les llamo relaciones destotalizantes. ¿Cuáles fueron las operaciones de intercambio diseñadas en *Telaplico* por los artistas cubanos y nicaragüenses?

Anunciarse amenaza: A pesar de ser un niño bueno, yo no conocí a los Reyes Magos

El 16 de abril de 2021 fue destruida en La Habana por la policía política la serie de acuarelas del artista cubano Luis Manuel Otero *A pesar de ser un niño bueno, yo no conocí a los Reyes Magos*. Desde principios de marzo el artista había anunciado que esta serie era parte de un evento mayor, de una acción que culminaría el 4 de abril, día de los niños en Cuba. Para ese día Luis Manuel Otero había planeado una fiesta infantil con confituras, regalos y un payaso.

Su serie tenía como motivación un recuerdo infantil generacional, la experiencia sensible del primer encuentro con los sabores, texturas y olores de las confituras que comenzaron a entrar al país en la década de los 90. Después de la caída del campo socialista y con la entrada del capitalismo de Estado comenzaron

a tener presencia las corporaciones extranjeras, las cadenas hoteleras españolas, fue despenalizada la circulación del dólar y sobre todo se abrieron por primera vez para todos los clientes las “diplotiendas” – tiendas exclusivas para diplomáticos o personas autorizadas a comprar después de regresar de un viaje estatal –. Las diplotiendas estaban abastecidas con aquellos bienes que habían sido entendidos hasta ese momento como productos capitalistas, con una connotación ideológica negativa, opuesta al sistema estatal socialista.

Nosotros los niños nacidos en los 80, crecidos con una estética soviética de austeridad, nos enfrentábamos por primera vez a los colores de aquello que los adultos llamaban capitalismo. En el 1990 había comenzado también la crisis económica e ideológica conocida como “Período Especial”, una profunda escasez de alimentos y de cualquier tipo de producto, falta de energía eléctrica, abastecimiento de agua y gas, con apagones de hasta 12 horas cada día y una devaluación del peso que redujo el salario promedio a un equivalente de tres dólares al mes. La entrada del capitalismo de Estado fue el remedio del PCC a la grave crisis que enfrentaba el país. Sin embargo, no era una solución para todos, más bien nos enfrentó a un nuevo dilema: la presencia de unos productos diseñados para ser deseados, no solo para cubrir necesidades básicas al familiar estilo soviético, sino para encender nuevas ilusiones y vivir la imposibilidad de cubrirlas.

Mis padres como los de Luis Manuel Otero, y la mayoría de los adultos, no podían darnos accesos a los chicles con pegatinas de Barbie, los chupa chups, los m & m, las tabletas de chocolate Nestlé, las botellas de Coca Cola o Fanta, los helados. Luis Manuel Otero y yo sin conocernos durante nuestra infancia y a pesar de haber vivido en barrios distantes nos enfrentábamos a un mismo dilema y buscamos la misma solución: hacer “colecciones de papelitos”. Así le llamábamos a la colección de envolturas de confituras, casi nunca consumidas por nosotros, una gran fetichización del objeto. Las envolturas eran preciadas, las conservábamos entre las páginas de un libro seleccionado para esta tarea y las intercambiamos. Intentábamos siempre obtener una mejor, más colorida o que conservara más el olor a confitura.

Los niños del barrio de San Isidro, – donde Luis Manuel Otero tiene su residencia y sede del Movimiento San Isidro (MSI) – no coleccionaban papelitos en el 2021 pero sufrían un dilema similar al de los 90. La crisis económica actual es solo comparable con aquella del “Período Especial”. Otra vez las familias debían comprar en dólares o euros en tiendas estatales administradas por las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) para alimentarse y nuevamente esta era la única forma de acceder a las confituras.

Esta similitud entre nuestros recuerdos noventeros de una infancia recolectora de envolturas y la actual situación del país llevó a Luis Manuel Otero

a dibujar envolturas de confituras inaccesibles a gran escala, para luego colocarlas en la sala de su vivienda/estudio. Este era un ejercicio de reproducción mimética, variando solo la escala de los diseños de envolturas. El artista aumentaba el tamaño como recurso para destacar un contenido específico: una oda a la contradicción que representaban las formas de intercambio del capitalismo de Estado.

En la mañana de la anunciada fiesta infantil la policía política cerró la calle donde se encuentra la sede del Movimiento San Isidro (MSI) impidiendo el paso de los niños a la actividad. Luis Manuel Otero y Manuel de la Cruz – quien haría de payaso para la actividad – salieron con las bolsas de confituras y se dirigieron a los niños que esperaban en la calle con sus padres, enseguida la policía política los detuvo y fueron trasladados a una estación de la policía.

El 16 de abril, luego de varios días de arresto domiciliario ilegal, Luis Manuel Otero realizó, a modo de protesta, el performance “Garrote Vil”. Había comenzado el VIII Congreso del Partido Comunista de Cuba y muchos otros artistas, intelectuales, periodistas y activistas se encontraban sin acceso a internet y con una vigilancia permanente de la policía política, impidiéndoles salir de sus viviendas. Estas eran parte de las acciones preventivas de la policía política mientras era celebrado el VIII Congreso del Partido Comunista de Cuba. Durante su performance Luis Manuel Otero se sometía a sí mismo a los efectos de un garrote vil en la sala de su casa/estudio, durante ocho horas al día. La acción era transmitida en directo vía Facebook. La policía política entró a la vivienda de Luis Manuel Otero, lo detuvo con violencia – también a la activista Afrika Reina, quien lo asistía – y destruyó los dibujos de confituras a gran escala de la serie *A pesar de ser un niño bueno, yo no conocí a los Reyes Magos*.



02 Luis Manuel Otero en el performance Garrote Vil. Tomado del perfil de Facebook del artista, abril de 2021.

Telaplico. Managua, junio de 2021

En mayo de 2021, justo cuando Luis Manuel Otero era liberado, los artistas nicaragüenses con los que había colaborado para realizar la exposición *No somos*

memoria, me escribieron para anunciar que estaban preparando una exposición titulada *Telaplico*. En la exposición los artistas desde Managua replicaron las obras de Luis Manuel Otero robadas y destruidas por la policía política.

Telaplico más que una exposición de obras, fue un acto de magia. Las obras de Luis Manuel Otero eran reunidas y exhibidas, en otra situación geográfica y política, eran allí actuantes también los objetos/réplicas. Para los artistas de Managua se trataba de “reponerle la obra que le quitó el Estado”, la palabra “réplica” fue la utilizada por ellos para describir la operación que proponían a los artistas invitados exponer en *Telaplico*. Pensaban en la réplica en dos sentidos, primero cómo contestación al Estado cubano: “se la quitaron pero aquí están las obras otra vez, me entiendes, o sea que no se mueren las obras” y segundo, como copia de las obras originales: “Al principio pensamos que iban a ser estrictamente réplicas pues, de hecho así se llama la exposición.”

La facultad mimética, que alguna vez fue llamada magia simpática, es: “[...] la naturaleza que la cultura utiliza para crear una segunda naturaleza, la facultad de copiar, imitar, hacer modelos, explorar la diferencia, ceder y convertirse en Otro” (Taussig 1993, XIII [traducción propia]). La facultad mimética, y su poder mágico, se hace efectiva a través de la réplica: “El mago deduce que puede producir cualquier efecto que desee simplemente imitándolo” (Frazer en Taussig 1993, 52 [traducción propia]). La acción de replicar implica también la copia de los poderes de lo representado, capturar el poder de lo copiado, a la vez que tiene la capacidad de afectar aquello copiado (1993, 2). Entonces, se debe hacer un objeto, seleccionar un material, decidir modos de representación, sensorializarlo y fetichizarlo. Sólo así, haciendo que exista el objeto, comienza a ser efectivo el poder mágico de la facultad mimética. Sin embargo, la copia no tiene que ser exacta, el poder de la mimesis no viene de una ejecución precisa, esto complejiza la noción de copia. La facultad mimética tiene como tarea principal capturar el espíritu del poder del original no su imagen exacta (Taussig 1993).

Las réplicas de las obras de Luis Manuel en *Telaplico* fueron la oportunidad de hacerlas “aparecer” en Managua. Sin embargo, ya eran obras fantasmas, destruidas por la policía, así que se trataba de la copia de una “aparición”. Las réplicas en *Telaplico* no tenían el propósito de ser exactas. Lo que llegaba a Managua más que una imagen idéntica era la captura del poder de lo representado a través de la facultad mimética. En este caso, el poder disruptivo de la obra de arte ante el Partido Único. La facultad mimética o la ley por similitud sistematizada por Frazer (1981 [1922]) a principio de siglo XX y rescatada por Taussig ayudan a pensar la efectividad de la réplica como estrategia artística en su dimensión mágica en *Telaplico*.

Propone Taussig también que la facultad mimética es una forma de intercambio no comercial. La mimesis, copiar, es una vía de obtención de algo

difícil de intercambiar, como una lengua, gestos, formas de comportamiento (1993, 17). Para estos artistas de Cuba y Nicaragua el poder de la réplica fue una oportunidad de intercambio imposible de otra manera ante las relaciones totalizantes, agudizadas además por la pandemia. Taussig propone un vínculo entre el espíritu del don y el espíritu de la mimesis. El don como mimesis, en cuanto es entregado lo que se considera que el otro es, lo que es igual al otro, lo que se piensa que le gusta, lo que quiere (1993, 18).

La réplica como premisa curatorial de *Telaplico* fue la oportunidad de proponer una relación de intercambio destotalizante. Sin embargo, no se trataba de un intercambio desinteresado, los artistas de Nicaragua encontraban en la operación de replicar la oportunidad de producir una escena de encuentro activa frente a los acontecimientos recientes de su propia ciudad. En vista a las elecciones presidenciales de noviembre de 2021 la oposición al FSLN estaba siendo encarcelada y cualquier ciudadano en potencia podría ser considerado un opositor: “[...] es como decirle a Juan para que entienda Pedro también, pues, porque casi es la misma vaina aquí”.

Para atender *Telaplico* como práctica curatorial, con una operación precisa, hay que pensar en el lugar de la obra como objeto/réplica, en tanto parte fundamental de la relación de intercambio entre escena del arte cubano y nicaragüense. Me interesa continuar reflexionando sobre las posibilidades mágicas de estas obras de arte contemporáneo. No se trata de atraerlas hacia el esperado lugar de alteridad de lo nicaragüense sino de discutir el dualismo entre artefacto mágico y obra de arte, y así destacar la capacidad destotalizante de las réplicas en *Telaplico*.

En *Vogel's Net. Traps as artworks and artworks as traps* (2006) Alfred Gell utiliza la trampa como modelo para pensar en la obra de arte desde la antropología: “[...] como encarnaciones o residuos de intencionalidades complejas” (Gell 2006, 212 [traducción propia]). Gell tiene como núcleo la controversia provocada por la exposición *Art/Artifact* (1988), New York, debido al atrevimiento de la curadora y antropóloga Susan Vogel de exhibir una trampa de caza Zande como arte contemporáneo.

Al igual que Gell, llamo a una expansión del lugar de análisis de la obra de arte para pensar en las réplicas de *Telaplico*. Los artistas nicaragüenses no deben ser atendidos como un otro alterno, sino que pertenecientes a la escena del arte contemporáneo, con todo lo que ello implica. A la vez, intento que las réplicas sean entendidas no solo como obras de arte que significan, sino con la capacidad de capturar un escenario, uno que condensa relaciones destotalizantes entre artistas nicaragüenses y cubanos.

Sin embargo, me interesa la asociación obra/artista en potencia actuante, más que el artista intencional que “carga” de agencia a la obra. En un

entendimiento del agenciamiento humano/objeto no previo sino producido en una situación precisa (Latour 2005). Entiendo la asociación humano y no humano como productores de escenas de encuentro con la potencialidad de habilitar relaciones destotalizantes.

Para Latour “cualquier cosa que modifique con su incidencia un estado de cosas es un actor” (Latour 2005, 106). No solo un receptor de la agencia humana y resultado de sus intenciones. Se trata de atender ese instante en el que se produce la acción e identificar a quienes participan en ella, no solamente desde una dimensión simbólica, sino en tanto actor que aporta una fuerza no humana a ser entretrejada con la humana. Una acción colectiva que involucra actores diversos.

En el instante en que la policía saca los dibujos de Luis Manuel Otero y los destruye, el objeto es un actor fundamental. Tanto así, que deben ser atacados en tanto imágenes que ofende (Mitchell 2017). Los dibujos habían sido divulgados durante semanas, ya eran objetos reconocibles con una posición política clara. Aunque en este caso se trata definitivamente de objetos con un importante peso simbólico, pensados como obras de arte, los dibujos fueron un participante más durante la fiesta infantil. Este evento fue el fin último en tanto práctica artística para el artista Luis Manuel Otero. Así, los dibujos de la serie *A pesar de ser un niño bueno, yo no conocí a los reyes magos* no deben ser entendidos únicamente como símbolos con un significado dado por el artista. También fueron objetos actuantes que aportaron una fuerza específica al evento en el que participaron: artista, niños, payaso, padres, policías, agentes de la seguridad, y también no humanos: cámara de vigilancia, patrullas, caramelos, dinero, regalos y dibujos, por solo mencionar a los protagónicos.

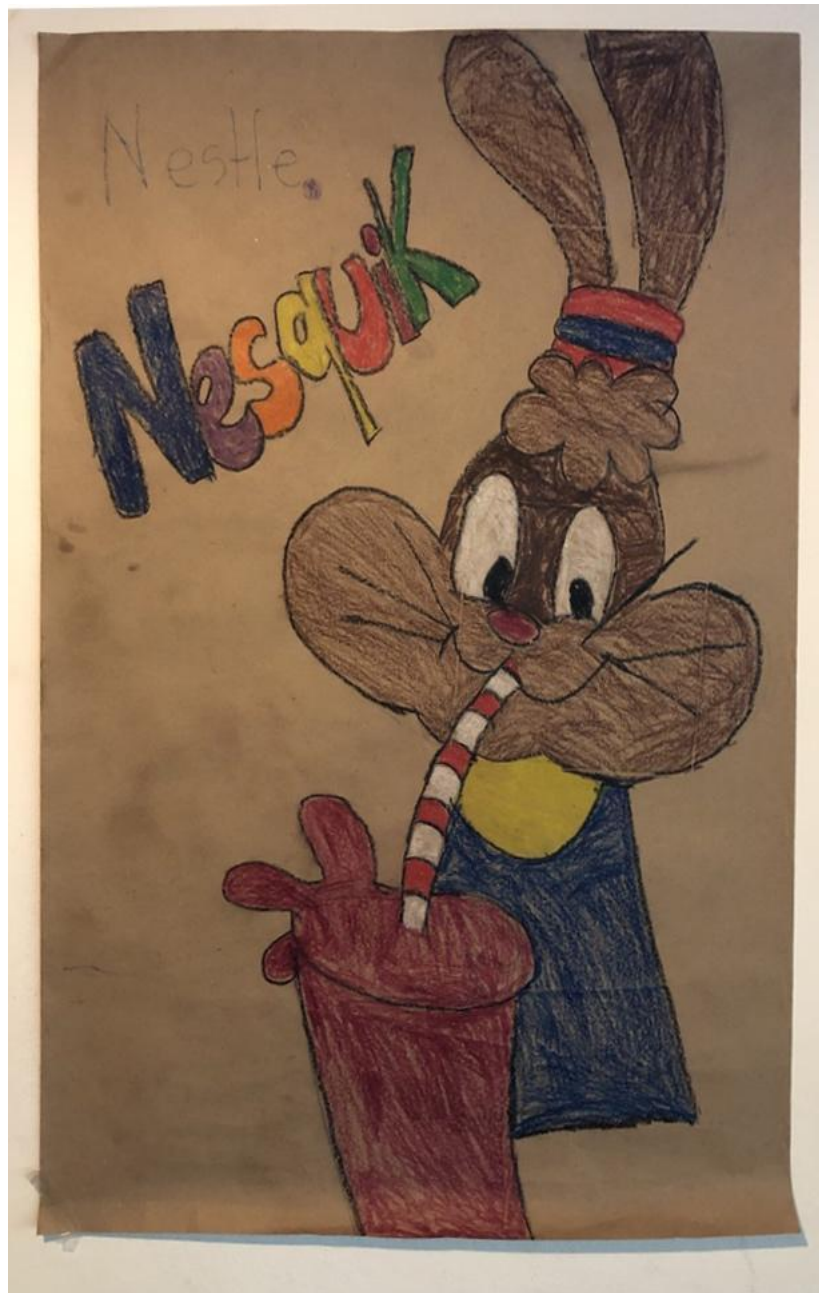
Objeto y obra de arte son ubicados no solamente desde una dimensión simbólica, apartándose de un entendimiento moderno del arte para acercarse al arte post Duchamp: un arte que hace, que es índice, “es lo que es”. Me refiero a una definición semiótica de índice, en tanto signo en una relación física directa con el objeto, por ejemplo, el humo es índice de fuego. Al mismo tiempo que el símbolo tiene una relación por convención con el objeto (Peirce 1998, 460). La obra como objeto no simbólico sino índice se acerca al objeto actuante de Latour, para entrar en asociación colectiva humano y no humano durante la acción social.

La réplica en *Telaplico* no tiene una función simbólica, no se trata de la representación de algo más, sino que es un índice: es la obra de Luis Manuel Otero presente en Managua, transfigurada por el uso de nuevos materiales pero identificables con las “originales”. Las réplicas como obras no son copias falsas, no pretenden pasar como “originales”, no ocultan su dimensión de duplicado de otra obra. Las réplicas en *Telaplico* no son resultado, resumen o producto de una relación de intercambio. Las réplicas son índice de una relación destotalizante y

como tal actúan. No simbolizan o representan sino que participan en asociación en una acción que ha desafiado las lógicas totalitarias del Partido Único.



03 Réplicas de la serie *A pesar de ser un niño bueno, yo no conocí a los reyes magos*, Telaplico, Managua, Nicaragua, 2021.



04 Réplicas de la serie *A pesar de ser un niño bueno, yo no conocí a los reyes magos*, *Telaplico*, Managua, Nicaragua, 2021.

Réplicas, anonimato e invisibilidad: “[...] ser anónimos, no poner nombres ahí”

Pareciera que las réplicas en *Telaplico* se sostienen en una operación habitual en el arte contemporáneo: la apropiación. Estrategia del arte postmoderno en la que el artista reinterpreta una obra anterior, dejando en evidencia características claras de la original, aunque introduciendo nuevos sentidos.

Antropólogos interesados en el intercambio entre arte contemporáneo y antropología destacan que la apropiación ha sido compartida entre ambas disciplinas desde sus comienzos (Marcus y Myer 1994, Schneider y Wright 2006). En el acto de apropiarse de artefactos, ideas, mitos, imágenes o estilos el sentido de los mismos es dislocado, cargando con una connotación moral negativa (Schneider 2006, 36). Sin embargo, la apropiación fue incorporada como estrategia del arte posmoderno, desafiando las nociones de autoría exclusiva y la aceptación de la superioridad del original sobre la copia (Krauss 1989). Al mismo tiempo, la apropiación en el arte ha sido atendida como recurso alegórico que cambia los significados durante el proceso artístico (Buchloh 1982).

Schneider sugiere una definición de apropiación cultural útil tanto para la antropología como para el arte: “[...] el acto de tomar – desde una cultura que no es la propia – propiedad intelectual, expresiones culturales o artefactos, historia y formas de conocimiento” (2006, 37 [traducción propia]). También propone reubicar el lugar inapropiado de la apropiación, interesado en destacar las posibilidades de aprendizaje y transformación que trae consigo en tanto “[...] trabaja en la mediación de diferencias culturales y se convierte en algo operativo en el trabajo de artistas y antropólogos” (2006, 37 [traducción propia]).

En *Telaplico* cada artista debía escoger una obra de Luis Manuel Otero para “replicarla” y en el proceso nuevos elementos expresivos eran inevitablemente incorporados. Sin embargo, la intención no era producir una “nueva” obra sino restituir la obra inicial y su capacidad destotalizante. El acto de replicar, apropiándose del original, fue también uno de aprendizaje, tal como sugiere Schneider (2006).

Los artistas de Nicaragua no solo restituyeron las acuarelas de la serie *A pesar de ser un niño bueno, yo no conocí a los Reyes Magos* sino que también seleccionaron obras anteriores. Aunque las obras de Luis Manuel Otero en su mayoría han sido acciones, también ha producido esculturas y dibujos. Algunas de las obras de Luis Manuel replicadas por los artistas nicaragüenses para *Telaplico* fueron: *Los Héroes no pesan*, *Resistencia y reciclaje*, *Made in China*, *Mikilandia*, *Regalo de Cuba a Estados Unidos*, *Naturaleza muerta, transformando la violencia en arte*.

Además de la operación de restitución a través de la obra/réplica los artistas de Nicaragua crearon obras nuevas a partir de la información que habían estado recibiendo sobre los sucesos en La Habana. Algunas de las obras surgidas a partir de la situación contingente vivida en La Habana fueron: una serie de retratos de Luis Manuel Otero a partir de una de sus directas, la ubicación a través de Google Map de instituciones estatales relacionadas con la represión y un performance colectivo de un grupo ruidista.

Sobre los efectos de la reproductibilidad técnica en el arte Walter Benjamín en su ensayo *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* (2016 [1936]) concibe la condición aurática de la obra original como diferencia crucial con sus reproducciones, incluso siendo estas exactas. La réplica entra en la categoría de copia, sin embargo, quien la expone no lo hace con la intención de “engañar” al público, muchas veces se advierte su condición de réplica en una ficha técnica, por ejemplo, tampoco se trata de una copia al uso para ser comprada a bajo precio en la tienda del museo. La réplica es una copia que debe tener la capacidad de producir efectos auráticos en el espectador. Es decir, el replicador debe lograr que quien contemple el objeto tenga la misma experiencia estética que con la original. Por tanto generalmente quien réplica no incluye su nombre como autor, sino que se convierte en un intermediario anónimo, entre el autor del original y el público. Sin embargo, en junio de 2021 en Managua la razón por la cual las réplicas se volvieron anónimas fue el miedo. En Nicaragua eran los meses previos a las elecciones presidenciales, comenzaba una ola de arrestos de la oposición política y de toda asociación o persona que pudiera tener intenciones de enfrentar o hacer pública una opinión opuesta al Partido Único. Exhibir las réplicas públicamente era impensable para los artistas de Nicaragua. Fue necesario acudir a estrategias específicas para no dejar de mostrarlas sin exponer a una situación de vulnerabilidad a los artistas participantes en *Telaplico* y a las propias réplicas, en riesgo de ser destruidas también en Managua.

Desde su condición de índice las réplicas indujeron un giro en el estado de las cosas en Managua. Los artistas las exhibieron para un público selecto – por seguro – de aproximadamente 50 personas, organizados en pequeños grupos y diferentes días para visitar *Telaplico* sin divulgar el evento. Las réplicas no representaban otra cosa, ellas eran en sí mismas: reproducciones nicaragüenses de las obras de un artista cubano detenido por la policía política. Desde ese lugar de índice del desafío al Estado totalitario en Cuba, las réplicas también replicaban la capacidad destotalizante en su nueva locación: Managua.

Finalmente decidimos no inaugurar por toda la situación que ha estado horita aquí medio difícil. Mucha gente ha tenido miedo, incluso mucha gente de la que está exponiendo ha tenido miedo y lo que estamos haciendo es no inaugurar sino ir con la gente pues. Vamos a la casa y mostramos la exposición, de hecho ya la ha visto mucha gente, pues.

Los artistas de Managua exponían sin nombres en las paredes acudiendo a un anonimato estratégico ante los posibles efectos de la réplica índice, sin anunciar la exposición. La información que tengo sobre *Telaplico* es dispersa, poco precisa, pedí a los artistas que me enviaran cada obra identificada con título y autor pero eso no sucedió, posiblemente porque era una información que suponía un riesgo.

Durante el montaje logré que me enviaran fotos de las obras vía whatsapp, imágenes contingentes, tomadas con celulares, imágenes del proceso de trabajo, de las obras instaladas. También logré una videollamada vía Whatsapp con tres de los integrantes y organizadores de la exposición. Los involucrados en la organización eran integrantes del colectivo XMácula: Félix Carril, Antonio Pacheco y Ramón Álvarez.

La conversación con Félix Carril, Antonio Pacheco y Ramón Álvarez fue una negociación sobre qué hacer con las imágenes y cómo divulgarlas. Experimentaban la contradicción de querer compartir lo que estaba sucediendo y el miedo a hacerlo. La premisa fundamental era el cuidado de los artistas participantes y ello implicaba un acuerdo colectivo difícil de establecer. Había que tener en cuenta cada posición y responsabilizarse como organizador con un compromiso de baja visibilidad y cero divulgación de nombres.

La falta de visibilidad tiene un efecto en la obra misma, en la exposición y su diseño, en el cómo contarla, cómo colocar la obra, cómo documentar, por ejemplo. Además de los efectos en la obra misma, están los efectos para el artista como comunicador, la pregunta de para qué hago esto si lo verán pocos. Esto fue resuelto con una página web que reúne todo lo producido para la exposición: poemas, carteles, performances, cartas y fotos de las obras. Todo sin nombres pero ordenado en un afán de contar con documentos suficientes para el futuro, de dejar claro que esto sucedió aunque no se dijo de forma inmediata, no se anunció pero existió.

Telaplico piensa en futuro, los artistas de Nicaragua han dejado la página web sencilla pero ordenada, suspendida en internet, esperando a los interesados del futuro. Confiando en la importancia que tendrá para próximas generaciones de artistas cubanos y nicaragüenses que haya existido esta exposición de reavivamiento, de primeros auxilios. *Telaplico* es para el futuro una evidencia de intento de relación destotalizante en una situación de reforzamiento de la totalización de las relaciones por los Partidos Únicos de ambas naciones.

En casi todas las imágenes de la exposición en las que aparecen los artistas montando sus caras están tapadas con máscaras del rostro Luis Manuel Otero. Nunca me enviaron fotos de las visitas del público a la exposición, no hubo inauguración sino que visitas previamente organizadas de personas de círculos cercanos. Sin embargo, la exposición no era explícitamente política, ante un censor del Estado eran difícilmente identificables como problemáticas si son miradas desde su morfología. Solo en una de ellas aparecía una imagen de Fidel Castro tapada con M & M, era la única imagen explícitamente relacionada con la historia política de Cuba. Sin embargo, la censura muchas veces no está interesada en la imagen de la obra misma sino en el tipo de relación que sostiene la exposición como evento: quién escribe las palabras de catálogo, quién fue el público, en qué

medio se publicó sobre la exposición, a quién se le agradece, quién hace difusión. Son estos vínculos, en tanto procesos extra-artísticos de los mundos del arte, revisados y atendidos por el censor estatal (Becker 2008, Helguera 2013 [2005], Bourdieu y Wacquant 2005). Es decir, no sólo es relevante el capital simbólico del artista, sino que es puesta en cuestión la relación y acceso del mismo a cierto capital económico y social (Bourdieu 1993).

Cuando los artistas nicaragüenses me anunciaron *Telaplico* ya estaba en montaje. Estuve al tanto desde ese momento, Félix comenzó a enviarme imágenes del montaje aunque siempre dispersas, sin identificar, era difícil unir los pedazos del puzle. Yo comencé a contarle a los artistas cubanos a través de los grupos de Telegram de esta exposición aunque no tenía todos los datos para describir completamente *Telaplico*.

Para *Telaplico* no fui curadora sino enlace entre la escena cubana y la nicaragüense. Sin embargo, la situación de contingencia en la que surgió *Telaplico* hacía difícil la tarea de generar una escena de encuentro entre ambos grupos. Incluso siendo esta escena de encuentro virtual partió de la desinformación potenciada por la inseguridad y la fragmentación de la conversación debido a la intervención de la policía política en los teléfonos en Cuba. El intento de producir relaciones destotalizantes era constantemente intervenido por el alcance del Partido Único y su ánimo totalizador.



05 Artistas nicaragüenses usando las máscaras con el rostro de Luis Manuel Otero en Telaplico, Managua, 2021.



06 Artistas nicaragüenses usando las máscaras con el rostro de Luis Manuel Otero en *Telaplico*, Managua, 2021.



07 Artistas nicaraguenses usando las máscaras con el rostro de Luis Manuel Otero en *Telaplico*, Managua, 2021.

Entregar, recibir, reciprocitar. Una carta y un video

En *Telaplico* las réplicas fueron las protagonistas, sin embargo, no se trataba de una exhibición de “réplicas/obras” sino que eran actores en una acción colectiva. Me interesa comprender la exhibición como forma de relacionamiento destotalizante que produce una escena de encuentro específica entre actores humanos y no humanos. Quisiera seguir a Sansi en el ejercicio de traer las reglas de las relaciones de intercambio del Potlatch según Mauss para pensar en las operaciones propuestas en la práctica artística como dispositivo de relacionamiento (Sansi 2015).

En las relaciones de intercambio hay tres momentos fundamentales a ser respetados: entregar, recibir, ser recíproco. Lo que intento aquí es comprender los diferentes momentos que conformaron *Telaplico* como parte de una única operación que ha tenido como fin último producir relaciones de intercambio destotalizantes. Es decir, mirar el paisaje general que produjeron estos eventos con una función específica dentro de la operación mayor. Pudiera parecer innecesariamente fija mi propuesta, sin embargo, es una posibilidad para organizar y producir una narración coherente ante la constante desactivación de esta por actores estatales.

Asumiré la acción de Luis Manuel Otero *A pesar de ser un niño bueno, yo no conocí a los Reyes Magos* como la primera parte de la operación de intercambio: el entregar. El artista produce un evento, en parte frustrado, en el que entrega de

forma gratuita confituras a los niños de su barrio. La segunda parte de la operación es *Telaplico*, incluyendo las réplicas de obras, el performance ruidista de los artistas, la carta dirigida a Luis Manuel Otero, los poemas y la página web que engloba estos elementos: el recibir. Aquí se establece que esta relación de intercambio se produce entre Luis Manuel Otero y los artistas nicaragüenses aunque intervienen muchos otros actores.

Esta operación de intercambio tuvo un tercer y último momento en junio de 2021, un mes antes de que Luis Manuel Otero fuera encarcelado y condenado a cinco años de prisión. El artista envió un video dirigido a los artistas de Managua en agradecimiento por haber replicado sus obras en *Telaplico*: la reciprocidad. Este video es quizás la parte de la operación de intercambio más concisa y directa. El video no debe ser leído de forma simbólica, es en sí mismo un texto y hace una cosa: agradece. Pareciera poco sofisticada la forma de reciprocidad elegida por Luis Manuel Otero. Sin embargo, el envío de un video con una pésima conexión a internet y en constante vigilancia significaba un esfuerzo considerable.

El video fue enviado a mí exclusivamente para que yo lo enviara a los artistas nicaragüenses, nunca fue publicado en redes. Me convertí en la intermediaria entre los artistas, en un actor participando de esta operación de intercambio. Mi función era servir de enlace entre acciones situadas en lugares geográficamente distantes para ayudar a producir una escena de encuentro. Las condiciones contingentes, la inseguridad tanto en Cuba como en Nicaragua y las detenciones habituales en La Habana durante las cuales los móviles eran intervenidos por la policía, hicieron que fuera yo, con el privilegio de poder salir del país, la intermediaria entre ambas escenas.

Describir *Telaplico* y su estrategia artística y curatorial, inserto en un panorama de relaciones de intercambio mayor, ha sido una oportunidad fundamental para comprender qué tipo de relación es posible establecer ante el sistema total sin la intervención del Partido Único: "relaciones destotalizantes". La réplica, operación contingente ante la exacerbación de la división necropolítica de la población, capturó el efecto disruptivo de la práctica de Luis Manuel Otero. La hizo "aparecer" en Managua gracias a la facultad mimética y a la urgencia de activar operaciones capaces de producir escenas de encuentro de otra forma imposibles. Así la obra/réplica no es solo obra, es "elemento vivo", modelo que captura el encuentro entre disidente y policía política. Condensación de un paisaje de miedo que insiste en pensar en futuro. Abordar la obra con una capacidad mágica, aunque no alterna, la ha ubicado no solo en la posición de objeto exhibido sino de agente no humano activo en una situación precisa. Así es parte de una relación de intercambio con capacidad destotalizante, es decir, capaz de irrumpir la división necropolítica entre revolucionario y contrarrevolucionario en la que se sostiene el Partido Único.



08 Performance del grupo ruidista. Artistas nicaragüenses usando las máscaras con el rostro de Luis Manuel Otero en *Telaplico*, Managua, 2021.



09 Luis Manuel Otero hablando a los artistas nicaragüenses de *Telaplico*, Still del video enviado en junio de 2021.

Bibliografía

- Becker, Howard S. 2008. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial
- Benjamin, Walter. 2016 [1934]. *El autor como productor*. Madrid: Casimoro.
- Benjamin, Walter. 2016 [1936] *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. Madrid: Casimoro.
- Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells. Participatory Art and The Politics of Spectatorship*. London: Verso Books.
- — —. 2006. *Participation. Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel Gallery.
- Bourdieu, Pierre y Loïc Wacquant. 2005. *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.
- Bourdieu, Pierre. 1993. *The Field of Culture Production*. NY: Columbia University Press.
- Bourriaud, Nicolas. 2006. *Estética Relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Buchloh, B.H.D. 1982. "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art", *Art Forum*, 21(1) <https://www.artforum.com/features/allegorical-procedures-appropriation-and-montage-in-contemporary-art-208272/> [consultado el 3 de septiembre de 2024].
- Elhaik, Tarek. 2017. *The Incurable-Image. Curating Post-Mexican Film and Media Arts*. Edinburgh: University Press.
- Frazer, James G. 1981 [1922]. *La rama dorada. Magia y religión*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Foster, Hal. 2001 "El artista como etnógrafo" En *El retorno de lo real. La Vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Gell, Alfred. 2006. "Vogel's Net. Traps as artworks and artworks as traps" En *The Art of Anthropology*. London: The Athlone Press, 187-214.
- Godelier, Maurice. 1999. *The Enigma of the Gift*. London: Polity Press.
- González, Celia I. 2023. "No somos memoria", *Horizontes Antropológicos* (67) [<https://journals.openedition.org/horizontes/8514>]
- Graeber, David. 2001. *Toward an Anthropological Theory of Value. The False Coin of Our Own Dreams*. NY: Palgrave.
- Helguera, Pablo. 2013 [2005]. *Manual de estilo del arte contemporáneo*, Ciudad de México: Tumbona ediciones.
- Kester, Grant. 2009. "Lessons in Futility: Francis Alÿs and the Legacy of May '68." *Third Text*, 23 (4), 407 – 420.

- Latour, Bruno. 2008. *Reensamblar lo Social. Una introducción a la teoría del actor – red*. Buenos Aires: Manantial.
- Marcus, George. and Elhaik, T. 2012. “Diseño curatorial en la poética y política de la etnografía actual. Una conversación entre Tarek Ehaik y George Marcus”, *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, 42, 89-104.
- Mauss, Marcel. 2002 [1925]. *The Gift. Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*. London: Routledge.
- Marcus, George. and Myers, F. 1995. *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley: University of California Press.
- Mbembe, Achille. 2011. “Necropolítica.” En *Necropolítica seguido de El gobierno privado indirecto*. España: Melusina.
- Mitchell, W. J. T. 2017. *¿Qué quieren las imágenes?* Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones.
- O’Neill, Paul. 2007. “The Curatorial Turn: from Practices to Discourse”. En *The Biennial Reader*, 240-259. Consultado en PDF.
- Peirce, Charles. S. (1998), *The Essential Peirce, Selected Philosophical Writings, Volume 2 (1893–1913)*. Bloomington and Indianapolis, IN: Indiana University Press.
- Krauss, Rosalind. 1989. “Retaining the Original The State of the Question”, En *Retaining the Studies in the History of Art, vol. 20. Original: Multiple Originals, Copies and Reproductions*. Hanover: University of New England, 8-10.
- Rocha, José Luis. 2021. “El zancudismo residual de Ciudadanos por la Libertad: impasibilidad ante los arrestos”, *Confidencial* <https://confidencial.digital/opinion/el-zancudismo-residual-de-ciudadanos-por-la-libertad-impasibilidad-ante-los-arrestos/> [Consultado en marzo de 2024]
- Sansi, Roger. 2015. *Art, Anthropology and the Gift*. London: Bloomsbury.
- — — (Ed). 2020. *The anthropologist as curator*. London: Bloomsbury.
- Schneider, Arnd. 2006. “Appropriations” En *Contemporary Art and Anthropology*, eds. Arnd Schneider y Christopher Wright, New York: Berg, 29-51.
- Sholette, Gregory. 2015. Delirium and Resistance after the Social Turn, *Field: A Journal for Socially-Engaged Art Criticism*, Vol.1 (1) 95-139.
- Strathern, Marilyn. 1988. *The Gender of the Gift. Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*. Berkeley: University of California Press.
- Taussig, Michell. 1993. *Mimesis and Alterity. A Particular History of The Senses*, London: Routledge.
- Todorov, Tzvetan. 2002. *Memoria del mar, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*. Barcelona: Ediciones Península.

Vargas, Oscar R. 2020. "Oscar René Vargas: Los partidos zancudos, el COSEP y el poder", *100 % Noticias* <https://100noticias.com.ni/editorial/102015-partidos-zancudos-cosep-poder/> [Consultado en marzo de 2024]

Weiner, Annette. 1992. *Inalienable Possessions. The Paradox of Keeping While Giving*. Berkeley: University of California Press.

Celia Irina González Álvarez

Es artista visual y antropóloga. Doctora en Antropología Social, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, master en Antropología Visual, FLACSO-Ecuador. Ha exhibido su obra en Wallach Art Gallery, Columbia University, NY, Bienal de Jakarta Indonesia, Bienal de Kochi-Muziris, Pabellón Cuba, Bienal de Venecia. Actualmente realiza un posdoctorado en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM-Xochimilco).

Contacto: irina.gonzalez.alvarez@gmail.com

Recibido: 22/07/2024

Aceptado: 05/11/2024

Copyright © 2024 The Author(s)

The text in this work is licensed under the Creative Commons BY 4.0 International License <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.