



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

Centro de las Artes y la Cultura

TRABAJO PRÁCTICO

Entre ficción y realidad. Un acercamiento al apócrifo en el arte contemporáneo cubano

QUE PRESENTA

Lic. Laura Magela Garcés Ramírez

PARA OPTAR POR EL GRADO DE

Maestría

PROGRAMA DE POSGRADO

Maestría en Arte (2021-2023)

TUTOR

Dr. Jorge Prieto Terrones

ASESORES

Dr. Armando Andrade Zamarripa

Dr. Ricardo Arturo López León

Aguascalientes, Ags., mayo de 2023

CARTA DE VOTO APROBATORIO
INDIVIDUAL

DRA. EN LING. BLANCA ELENCA SANZ MARTIN
DECANA DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

PRESENTE

Por medio del presente como **TUTOR** designado de la estudiante **LAURA MAGELA GARCÉS RAMÍREZ** con ID 308604 quien realizó *el trabajo práctico* titulado: ***Entre ficción y realidad. Un acercamiento al apócrifo en el arte contemporáneo cubano***, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que ella pueda proceder a imprimirlo así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE
"Se Lumen Proferre"

Aguascalientes, Ags., a 14 de junio de 2023.



DR. JORGE PRIETO TERRONES
Tutor de tesis

c.c.p.- Interesado
c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado

CARTA DE VOTO APROBATORIO
INDIVIDUAL

DRA. EN LING. BLANCA ELENA SANZ MARTIN
DECANO (A) DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

PRESENTE

Por medio del presente como **ASESOR** designado del estudiante **LAURA MAGELA GARCÉS RAMÍREZ** con ID 308604 quien realizó *el trabajo práctico* titulado: **ENTRE FICCIÓN Y REALIDAD. UN ACERCAMIENTO AL APÓCRIFO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO CUBANO**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que ella pueda proceder a imprimirlo así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE
"Se Lumen Proferre"

Aguascalientes, Ags., a 14 de junio de 2023



DR. ARMANDO ANDRADE ZAMARRIPA
Asesor de tesis

c.c.p.- Interesado
c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado

CARTA DE VOTO APROBATORIO
INDIVIDUAL

DRA. EN LING. BLANCA ELENA SANZ MARTIN
DECANO (A) DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

PRESENTE

Por medio del presente como **ASESOR** designado del estudiante **LAURA MAGELA GARCÉS RAMÍREZ** con ID 308604 quien realizó el trabajo práctico titulado: **ENTRE FICCIÓN Y REALIDAD. UN ACERCAMIENTO AL APÓCRIFO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO CUBANO**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que ella pueda proceder a imprimirlo así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE
"Se Lumen Proferre"
Aguascalientes, Ags., a 14 de junio de 2023



DR. RICARDO ARTURO LÓPEZ LEÓN
Asesor de tesis

c.c.p.- Interesado
c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado

Fecha de dictaminación dd/mm/aaaa: 14/06/2023

NOMBRE: Laura Magela Garcés Ramírez **ID** 308604

PROGRAMA: Maestría en Arte **LGAC (del posgrado):** Análisis del Arte y la Lengua, Procesos de Producción y Gestión Artística

TIPO DE TRABAJO: () Tesis () Trabajo Práctico

TÍTULO: Entre ficción y realidad. Un acercamiento al apócrifo en el arte contemporáneo cubano

IMPACTO SOCIAL (señalar el impacto logrado):

La investigación y el proyecto práctico realizados tuvieron un impacto social significativo en la medida en que se reveló y profundizó sobre la importante presencia de esa vertiente del arte conceptual en Cuba volcada hacia el apócrifo. Se demostró que dicha tendencia existe fundamentalmente mediante cuatro tipologías conceptuales específicas: el remix, el heterónimo, el objeto histórico y el producto simulacro. Cada una de las cuales juega un papel fundamental en la exploración de la ambigüedad y la construcción de narrativas alternativas en el contexto artístico cubano. El trabajo ofreció una exploración profunda de los límites entre realidad y ficción, de las maneras para comprender la complejidad de la construcción de significados, y de cómo a con este tipo de arte se desafían convenciones establecidas y se abren nuevas posibilidades para la expresión artística y el diálogo crítico en Cuba y en el mundo. También se demostró cómo un grupo diverso de artistas cubanos aborda este fenómeno a través de una variedad de medios artístico y cómo a través de sus obras, cuestionan y problematizan la manipulación de la información y las narrativas dominantes. Además, se exploró el papel fundamental que desempeñan los curadores al seleccionar, contextualizar y diseminar estas obras de arte. Ellos actúan como mediadores entre los artistas y el público, guiando la interpretación y fomentando el diálogo en torno a las cuestiones planteadas por las obras.

INDICAR SI NO N.A. (NO APLICA) SEGÚN CORRESPONDA:

INDICAR	SI	NO	N.A. (NO APLICA)	SEGÚN CORRESPONDA:
<i>Elementos para la revisión académica del trabajo de tesis o trabajo práctico:</i>				
				El trabajo es congruente con las LGAC del programa de posgrado
				La problemática fue abordada desde un enfoque multidisciplinario
	<i>SI</i>			Existe coherencia, continuidad y orden lógico del tema central con cada apartado
	<i>SI</i>			Los resultados del trabajo dan respuesta a las preguntas de investigación o a la problemática que aborda
	<i>SI</i>			Los resultados presentados en el trabajo son de gran relevancia científica, tecnológica o profesional según el área
	<i>SI</i>			El trabajo demuestra más de una aportación original al conocimiento de su área
	<i>SI</i>			Las aportaciones responden a los problemas prioritarios del país
	<i>SI</i>			Generó transferencia del conocimiento o tecnológica
	<i>SI</i>			Cumple con la ética para la investigación (reporte de la herramienta antiplagio)
<i>El egresado cumple con lo siguiente:</i>				
	<i>SI</i>			Cumple con lo señalado por el Reglamento General de Docencia
	<i>SI</i>			Cumple con los requisitos señalados en el plan de estudios (créditos curriculares, optativos, actividades complementarias, estancia, predoctoral, etc)
	<i>SI</i>			Cuenta con los votos aprobatorios del comité tutorial, en caso de los posgrados profesionales si tiene solo tutor podrá liberar solo el tutor
	<i>SI</i>			Cuenta con la carta de satisfacción del Usuario
	<i>SI</i>			Coincide con el título y objetivo registrado
	<i>SI</i>			Tiene congruencia con cuerpos académicos
	<i>SI</i>			Tiene el CVU del Conacyt actualizado
	<i>NA</i>			Tiene el artículo aceptado o publicado y cumple con los requisitos institucionales (en caso que proceda)
<i>En caso de Tesis por artículos científicos publicados</i>				
	<i>NA</i>			Aceptación o Publicación de los artículos según el nivel del programa
	<i>NA</i>			El estudiante es el primer autor
	<i>NA</i>			El autor de correspondencia es el Tutor del Núcleo Académico Básico
	<i>NA</i>			En los artículos se ven reflejados los objetivos de la tesis, ya que son producto de este trabajo de investigación.
	<i>NA</i>			Los artículos integran los capítulos de la tesis y se presentan en el idioma en que fueron publicados
	<i>NA</i>			La aceptación o publicación de los artículos en revistas indexadas de alto impacto

Con base a estos criterios, se autoriza se continúen con los trámites de titulación y programación del examen de grado:

Sí X

No

FIRMAS

Elaboró:

* NOMBRE Y FIRMA DEL CONSEJERO SEGÚN LA LGAC DE ADSCRIPCIÓN:

DR. ARMANDO ANDRADE ZAMARRIPA

NOMBRE Y FIRMA DEL SECRETARIO TÉCNICO:

DRA. CRISTINA ESLAVA HEREDIA

* En caso de conflicto de intereses, firmará un revisor miembro del NAB de la LGAC correspondiente distinto al tutor o miembro del comité tutorial, asignado por el Decano

Revisó:

NOMBRE Y FIRMA DEL SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO:

DR. ARMANDO ANDRADE ZAMARRIPA

Autorizó:

NOMBRE Y FIRMA DEL DECANO:

DRA. BLANCA ELENA SANZ MARTIN

Nota: procede el trámite para el Depto. de Apoyo al Posgrado

En cumplimiento con el Art. 105C del Reglamento General de Docencia que a la letra señala entre las funciones del Consejo Académico: ... Cuidar la eficiencia terminal del programa de posgrado y el Art. 105F las funciones del Secretario Técnico, llevar el seguimiento de los alumnos.

Agradecimientos:

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT).

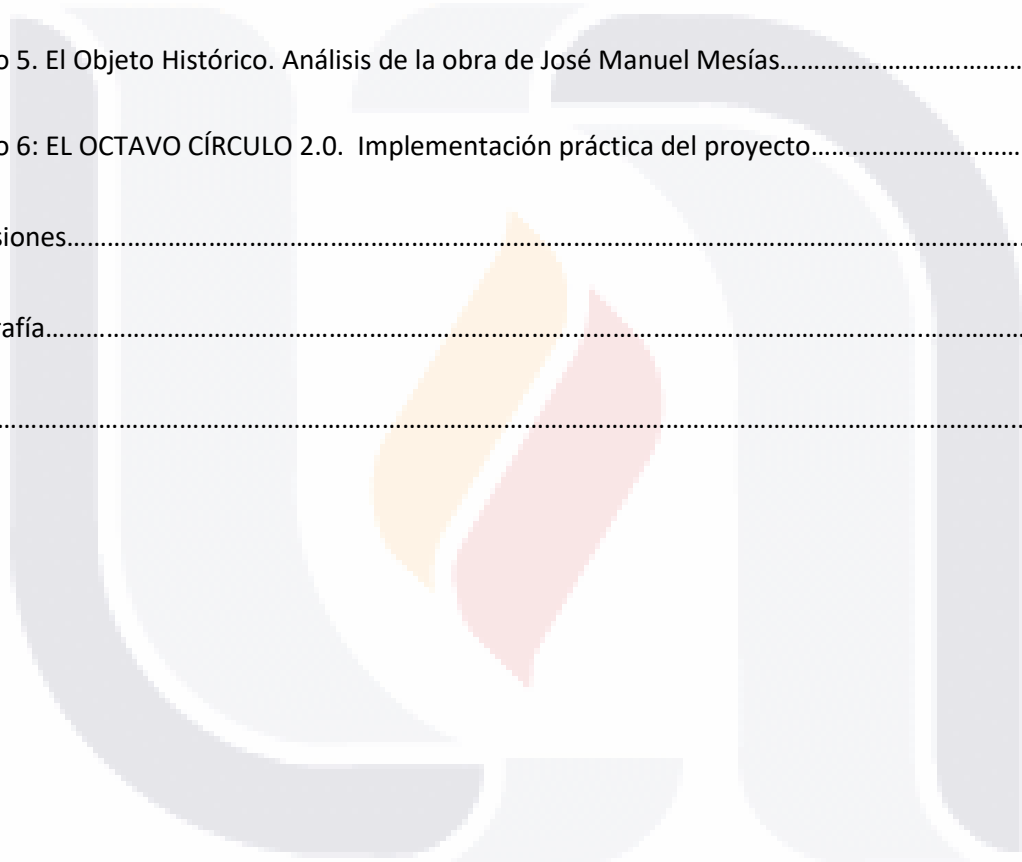
A la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Al comité tutorial.

A mis padres.

Índice general:

Introducción.....	4
Capítulo 1: Marco conceptual.....	11
Capítulo 2: El Producto-Simulacro. Análisis de la obra de Jorge Rodríguez Diez (R10).....	42
Capítulo 3: El Heterónimo. Análisis de la obra de Fernando Rodríguez.....	56
Capítulo 4: El Remix. Análisis de la obra de la obra de Julio César Llópiz.....	61
Capítulo 5. El Objeto Histórico. Análisis de la obra de José Manuel Mesías.....	69
Capítulo 6: EL OCTAVO CÍRCULO 2.0. Implementación práctica del proyecto.....	76
Conclusiones.....	86
Bibliografía.....	88
Anexos.....	94



Índice de imágenes

Figura 1. Francisco de la Cal.....	80
Figura 2. Francisco de la Cal y Fernando Rodríguez.....	80
Figura 3. ARTnews 2013.....	81
Figura 4. Re-encuadre.....	82
Figura 5. Montura diseñada por el General de división Avelino Rosas para montar hombres.....	83
Figura 6. Retrato de Narciso López. V.V. 1851.....	84
Figura 7. Postage & Revenue.....	85
Figura 8. Vista 1.....	98
Figura 9. Vista 2.....	98
Figura 10. Vista 3.....	99
Figura 11. Vista 4.....	99
Figura 12. Postage & Revenue.....	100
Figura 13. La idea del sol del hombre ciego	100
Figura 14. For the love of gold.....	100
Figura 15. ARTnews.....	102
Figura 16. Re-encuadre	102
Figura 17. Sospitalismo s. XXI	103
Figura 18. Esto no es un partido	103
Figura 19. Regulado	103
Figura 20. Montura	104
Figura 21. Retrato de Narciso López. V.V	104
Figura 22. Caracol con la efigie de Martí	105
Figura 23. Sombrero de Ignacio Agramonte	105
Figura 24. Mandil	106

Resumen:

Esta tesis examina el fenómeno de las obras de arte apócrifas y su impacto en la sociedad actual, con un enfoque específico en el contexto de artistas cubanos. El estudio se propone explorar cómo estos artistas enfrentan el desafío de crear obras que difuminan los límites entre realidad y ficción en la era de la posverdad. Se investiga el papel de los artistas y los profesionales de los medios de comunicación en la construcción de la realidad y se analiza la influencia de los curadores al diseminar estas obras de arte apócrifas. La investigación busca comprender cómo lo apócrifo se manifiesta en nuestro imaginario colectivo y cómo contribuye a nuestra percepción de una sociedad obsesionada con lo auténtico, lo real y lo original. Además, se plantea la necesidad de abordar interrogantes sobre la relación entre el arte, las historias, las identidades y la política que se reflejan en estas obras. En Cuba, se identifica una vertiente importante de arte conceptual, aquella con tendencia al apócrifo, que utiliza fundamentalmente cuatro tipologías conceptuales: el remix, el heterónimo, el objeto histórico y el producto-simulacro. La investigación profundiza en el fenómeno de las obras de arte apócrifas, su influencia en la sociedad y la importancia de mantener una mirada crítica hacia ellas.

Abstract:

This thesis examines the phenomenon of apocryphal artworks and their impact on contemporary society, with a specific focus on the context of Cuban artists. The study aims to explore how these artists tackle the challenge of creating works that blur the boundaries between reality and fiction in this post-truth era. The research investigates the role of artists and media professionals in shaping reality and analyzes the influence of curators in disseminating these apocryphal artworks. It seeks to understand how the apocryphal manifests in our collective imagination and how it contributes to our perception of a society obsessed with authenticity, reality, and originality. Additionally, it raises questions about the relationship between art, narratives, identities, and politics reflected in these artworks. In Cuba, an important facet of conceptual art is identified, one that tends towards the apocryphal, and that mainly utilizes four specific conceptual typologies: remix, heteronym, historical object, and simulacrum-product. The research delves into the phenomenon of apocryphal artworks, their influence on society, and the importance of maintaining a critical perspective towards them.

Introducción:

A la luz de un fenómeno como el de la “era de la *Postverdad*” -declarada Palabra del Año 2016 por el Diccionario de Oxford-, surgen muchas interrogantes. En estos días todo parece susceptible de falsificación y se siente como si viviéramos una deshonestidad pandémica (nunca mejor dicho). Engañar a los demás se ha convertido en un hábito. La sensación general es que no podemos confiar ante mucho de lo que nos dicen.

En los tiempos que corren, el acceso masivo a la información (tanto como consumidores lo mismo que como generadores) ha favorecido un nivel muy alto de incertidumbre. A diario se genera una cantidad de contenido tan grande (respecto a cualquier tema), que resulta abrumador y con frecuencia se dificulta notablemente el lograr definir si determinada información es real o ficticia. La *fake new* es tendencia. Lo apócrifo vive con nosotros de manera casi ubicua.

Pero la *Postverdad* no es un fenómeno nuevo, ni lo apócrifo es exclusivo de nuestro tiempo. Ha estado con nosotros a lo largo de la historia en todos los aspectos de la vida. Y en un país como Cuba la *Postverdad* es vida cotidiana. Al interior de semejantes países, la línea entre ficción y realidad es muy a menudo borrosa, porque el poder se sustenta en ciertas -ficticias- narrativas. La propaganda, los eufemismos y la paranoia abundan. El simulacro genera realidad y vivimos una post-veracidad particular erigida sobre un frágil edificio social basado en el sigilo.

Así pues, el estudio que proponemos, tomará como objeto obras de arte con una peculiaridad: serán objetos apócrifos.

Para quienes hablan de la lectura “ideal” de una pieza de arte, ello incluye arribar a conclusiones basadas en el bagaje intelectual del espectador, y en la verificación de hechos, requisitos esenciales para el discernimiento y útil habilidad para superar las confusiones las por la sobreexposición a la tanta información manipulada y contaminada. Pero la obra de arte que es una pieza apócrifa, no está concebida para ese tipo de enfoque, porque ella, de entrada, genera confusión en la audiencia: esa es

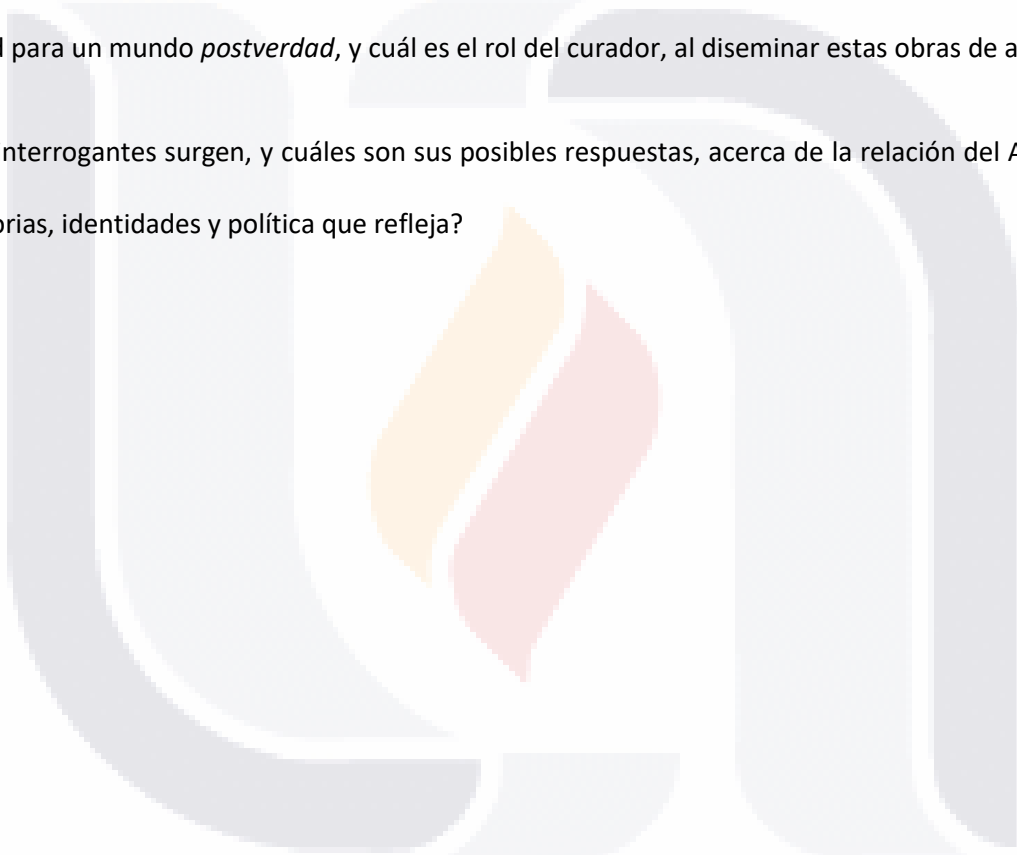
su esencia. Al ser obras insertadas en esa fina grieta que separa la realidad de la ficción, el espectador ha de convertirse en un sujeto sospechoso. No te pierdes el juego, incluso si no sabes que estás jugando. Es la ambigüedad como arma emancipadora que te muestra cómo la Historia (y casi gran relato) puede ser una construcción arbitraria. El arte no necesita apegarse a “los hechos”. El punto no es si la información dada es real o no, sino qué significa ella en profundidad, de qué cosas nos está hablando más allá de su veracidad, y en relación con su contexto inmediato. Y aquí las obras que serán analizadas hurgan, transversalmente, en ese fenómeno.

La investigación mostrará cómo un grupo de artistas cubanos enfrenta dicho fenómeno desde una variedad de medios. Se explorará el papel que juegan los artistas y los profesionales de los medios de comunicación en la elaboración de la realidad para un mundo *Postverdad*, y el rol del curador, al disseminar estas obras de arte. Este es un tipo de obra que, con frecuencia, pone en duda y difumina los valores y códigos sobre los que se basan nuestras sociedades. La presente investigación busca abordar las diversas formas en que se muestra el apócrifo en nuestro imaginario y cómo contribuye a nuestra percepción de una sociedad obsesionada con lo auténtico, lo real, lo original...

Pretendemos plantear interrogantes sobre la relación del Arte con las historias, identidades y política que refleja. Porque los artistas no necesariamente tienen que ser dadores de la verdad, no podemos presionarlos de ese modo. En cambio, debemos (en este caso) tratar de descubrir los enigmas que son las obras de arte. De nosotros depende preservar el ojo crítico y cuestionarlo todo.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Definición de problemas:

- ¿Cómo un grupo de artistas cubanos enfrenta todo este fenómeno desde una variedad de medios?
 - ¿Cuáles pueden ser algunas de las maneras en que se muestra el apócrifo en nuestra cultura y cómo contribuye a nuestra percepción de una sociedad obsesionada con lo auténtico, lo real, lo original, específicamente al interior del imaginario cubano, en la contemporaneidad?
 - ¿Qué papel que juegan los artistas y los profesionales del campo del arte en la elaboración de la realidad para un mundo *postverdad*, y cuál es el rol del curador, al diseminar estas obras de arte?
 - ¿Qué interrogantes surgen, y cuáles son sus posibles respuestas, acerca de la relación del Arte con las historias, identidades y política que refleja?
- 

Justificación:

La presente investigación se enfocará en estudiar los problemas definidos en el apartado anterior, pues hemos detectado que el objeto apócrifo constituye una vertiente particularmente relevante (sobre todo por su poder subversivo, a todos los niveles) dentro del arte conceptual cubano. El estudio nos permitirá tener una comprensión profunda de este fenómeno tan poco explorado en nuestro contexto -cubano y latinoamericano-, en tanto lo analizaremos desde una perspectiva múltiple.

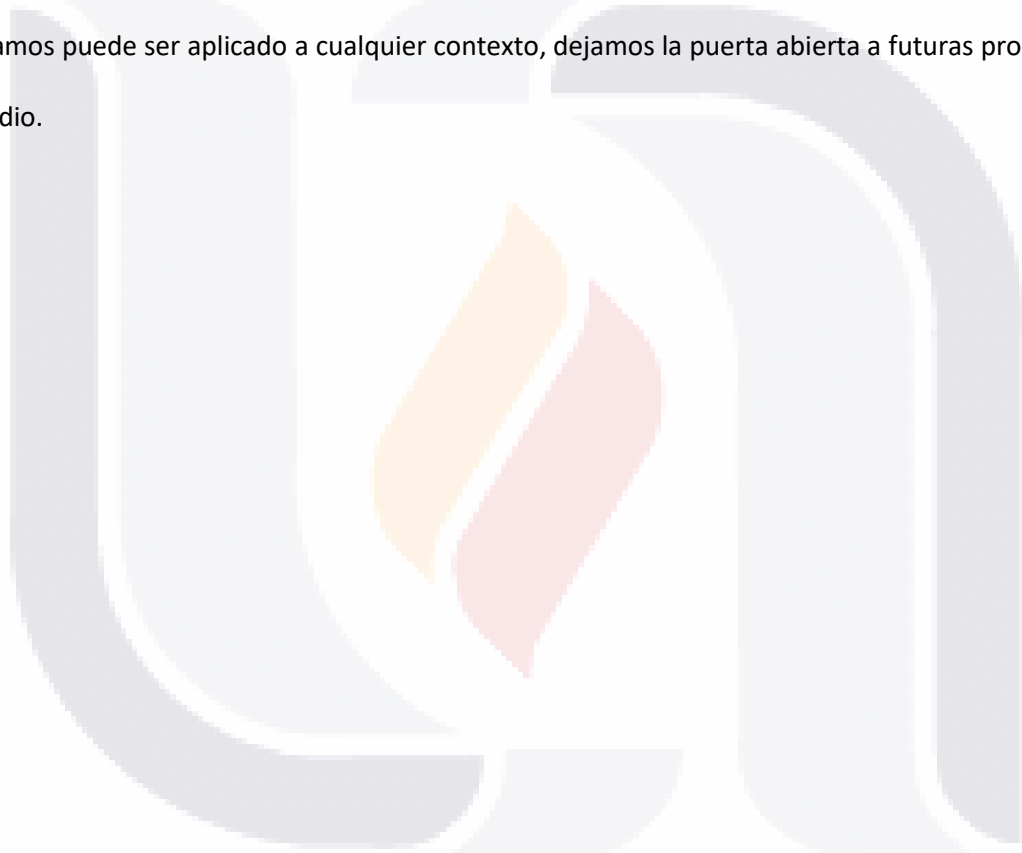
Ante la pregunta que puede surgir acerca de por qué analizar este asunto a partir del ejemplo cubano, tenemos lo siguiente. Cuba es un país de esos con una peculiaridad: se vive bajo un régimen totalitario. En ese tipo de contextos, la frontalidad cuesta muy cara, porque el gobierno dispone arbitraria e impunemente de los cuerpos de las personas. Así, la ciudadanía busca siempre maneras subrepticias de operar. En el caso del arte, hablamos de una práctica cultural que de por sí implica una entrega a la ambigüedad, un espacio para la polisemia. De modo que, en este tipo de contexto, una obra de arte que es un objeto apócrifo, apela a una serie de elementos que quizás en otro contexto tuvieran menos fuerza. Es decir, y me atrevo a afirmarlo sin haber explorado a profundidad otros casos más que el cubano, la vida bajo un régimen totalitario, donde día a día en los medios la realidad y la ficción se tocan descaradamente, constituye un caldo de cultivo muy interesante para la creación de apócrifos, tanto desde el arte como desde cualquier otra arista de la vida.

Por otro lado, en cuanto a arte (y contemporáneo, más aún), es un hecho que, dentro del contexto latinoamericano, Cuba tiene un número importantísimo de representantes, lo mismo en artistas que en obra. Esto a pesar de la poca presencia en el país de museos de arte y galerías privadas (asunto contraintuitivo y que merece un estudio aparte).

Tras haber realizado un extenso rastreo bibliográfico, concluimos que, hasta ahora, en el ámbito del análisis artístico y cultural cubano, no existe texto alguno donde se aborde un objeto de estudio ni una perspectiva como la aquí propuesta. En lo que al arte cubano contemporáneo respecta, el asunto

del simulacro se comenta levemente en algún que otro texto puntual, no así el tema de “lo apócrifo” propiamente dicho, como fenómeno macro. En ese sentido, existe un vacío informacional que urge llenar. Resulta pertinente, entonces, llevar a cabo un estudio de corte crítico que sistematice el modo en que lo apócrifo se manifiesta en el arte cubano contemporáneo.

Así pues, es por estas razones fundamentales que, consideramos, es de relevancia para los estudios de arte contemporáneo, examinar la cuestión de lo apócrifo en el arte cubano. No obstante, insistimos, dado que este es un fenómeno cada vez más global y que el modelo de análisis que acá formulamos puede ser aplicado a cualquier contexto, dejamos la puerta abierta a futuras propuestas de estudio.



Objetivo General:

Analizar cómo lo apócrifo se manifiesta en el arte contemporáneo cubano a partir de cuatro tipologías conceptuales específicas (el remix, el heterónimo, el objeto histórico y el producto simulacro).

Objetivos Particulares:

- Mostrar cómo un grupo de artistas cubanos enfrenta todo este fenómeno desde una variedad de medios.
- Analizar el papel que juegan los artistas y los profesionales del campo del arte en la elaboración de la realidad para un mundo postverdad, y cuál es el rol del curador, al diseminar estas obras de arte.
- Plantear interrogantes (y acaso posibles respuestas) acerca de la relación del Arte con las historias, identidades y política que refleja.

Hipótesis:

Existe una vertiente importante dentro del arte conceptual en Cuba que consiste en presentar objetos que difuminan los límites entre realidad y ficción. Dicha tendencia a lo apócrifo se expresa fundamentalmente a partir de cuatro tipologías conceptuales específicas: el remix, el heterónimo, el objeto histórico y el producto simulacro.



CAPÍTULO 1. MARCO CONCEPTUAL

1.1. Introducción

De acuerdo con la teórica rumana Melania Stancu, “El “apócrifo” o el “manuscrito encontrado” como tópico persuasivo, de función proléptica, empezó a ser reproducido y difundido sobre todo en la literatura de la Edad Media. La palabra *apocrypha*, cuyas raíces grecolatinas indican algo oscuro, oculto, secreto, se relaciona primeramente con el ámbito religioso, denominando bien textos considerados fuera del canon, o textos que no se pueden dar a conocer por su contenido esotérico y sagrado y, finalmente, textos considerados heréticos –por lo tanto falsos–. En el caso del “apócrifo” literario, su uso en la literatura medieval tiene mucho que ver con el tópico de “magister dixit”: del autor que se esconde detrás de las *auctoritat*, hecho que otorga prestigio a la obra y palabras de una denota erudición por parte del que la usa.”¹

Esto se relaciona mucho con la idea de Gerard Genette, para quien el “apócrifo” o, según su propia definición: “la atribución errónea” de un texto a un autor ficticio, considerándolo un caso de pastiche imaginario, puesto que no existe el modelo real, de manera que no se puede hablar de una auténtica relación transtextual.”²

Según Joaquín Álvarez Barrientos, “lo apócrifo, que es aquello que finge, suplanta, emula autoría.” (...) “La obra apócrifa es una impostura porque finge apariencia de verdad, es un simulacro de lo que se tiene por verdad, pero, al mismo tiempo, lo apócrifo es en sí mismo verdad. Para alcanzar la verosimilitud de pasar por obra auténtica, para insertarse en la serie literaria, el apócrifo engaña al lector doblemente: de forma “honrada”, según la preceptiva, pues sabe que está leyendo una ficción, y de otra que traiciona su pacto de credibilidad, pues se presenta como lo que no es: la obra de otro autor, de otra época, etc. Pero este segundo engaño se aplica más a los estudiosos

¹ Stancu, Melania. *Las máscaras del autor: el apócrifo como mecanismo autorreferencial en el Quijote*. En El retablo de la libertad: la actualidad del Quijote / Mianda Cioba (coord.), Adolfo Rodríguez Posada, Melania Stancu, Silvia-Alexandra Ștefan. Editura Institutului Cultural Român, Bucarest, 2016

² Ibidem.

que a los lectores “ingenuos”, a los que importa poco o nada que una pieza sea o no falsa. Lo apócrifo o falso funciona como concepto historiográfico de valor moral (se podría también hablar de una economía de la moral) desde el que se ordena la historia literaria, más que como valor estético, razón por la que, quizá, no merezca la pena hablar de pacto entre falso y lector (aunque el erudito también lo sea), ni siquiera de pacto ambiguo, como se ha hecho al referirse a la autoficción (Alberca, 2007). El lector está ante una obra literaria más, aunque esa ficción altere las tipologías textuales, las categorías y clasificaciones de la historia literaria. Desde el punto de vista de los pactos de lectura, la obra falsa lo es porque afirma que es verdad. Es decir, lo es porque engaña, incluso si se toma como un juego.”³

Todo lo antes mencionado nos resulta útil solo hasta un punto, porque lo apócrifo es un terreno que va mucho más allá de la simple atribución autoral fingida. El ejercicio de lo apócrifo, al decir de Asunción Castro Díez, “supone una predisposición al juego”⁴ y además “parte de un asunto a menudo considerado nuclear en nuestro tiempo: la conciencia posmoderna de la destrucción de los límites entre realidad y ficción, la puesta en duda o el cuestionamiento tanto del estatuto ficcional, como del de verdad, o bien la consideración de la realidad como mero simulacro”⁵. En este sentido, la recién citada idea de Álvarez Barrientos acerca de que el nivel de falsedad de la obra resulta de poco o nulo interés para el lector, adquiere especial relevancia, en la medida en que lo que analizaremos acá será puro arte contemporáneo, posmoderno por circunstancia histórica, y desde luego, cuestiones específicas de nuestro tiempo como la llamada muerte de los metarrelatos⁶, la deconstrucción y

³ Álvarez Barrientos, Joaquín. *Literatura apócrifa e historia literaria*. En María Rosell y Joaquín Álvarez Barrientos (eds.), *Falsificación y plagio en la literatura española*, monográfico de Ínsula (827, noviembre 2015), pp. 37- 40

⁴ Castro Díez, Asunción. *Teoría y práctica del apócrifo. La poética de Sabino Ordás en la narrativa de Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez y José María Merino*. En J. M.^a Pozuelo Yvancos y N. Álvarez Méndez (eds.), *Pensamiento y creación literaria en Sabino Ordás* (J. M.^a Merino, J. P. Aparicio y L. M. Díez) (pp.45-71) Publisher: Visor.

⁵ Ibidem.

⁶ Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna*. Ediciones Cátedra S.A., Madrid, 1987

demás temas referentes al extremo relativismo subjetivista que vivimos, se relacionan estrechamente, o más bien condicionan, que el susodicho interés sea tan escaso o de plano no exista.

Por otro lado, el Diccionario de la Real Academia Española, por ejemplo, en una primera acepción del vocablo “apócrifo”, lo define como: falso o fingido. Y en una segunda acepción, propone: dicho de una obra, especialmente literaria: de dudosa autenticidad en cuanto al contenido o a la atribución. A los efectos de nuestra investigación, son estas acepciones, en particular la segunda, lo más parecido a lo que estaremos manejando como referencia fundamental (si bien, como es lógico, por extensión semántica, la primera acepción saldrá a flote una y otra vez).

Es decir, entenderemos como “apócrifo” aquel objeto (ya sea fáctico o conceptual), que se inserta en la grieta que separa la realidad de la ficción, que difumina los límites entre esta y aquella.

Sabino Ordás (autor apócrifo), citado por María Rosell en un texto sobre Max Aub, plantea: “Frente a otras manifestaciones literarias que se conforman con su propia consistencia de universo de ficción y reducto de la fantasía, el apócrifo y el heterónimo suponen una práctica transgresora que subvierte las normas del arte y las reglas del pacto o espacio autobiográfico: son la fabulación —y la vida—, que se pretenden hacer pasar por reales y cobrar así la autonomía que les pertenece. La ficción se enmascara para no dejar entrever su identidad, escondiéndose, y la simulación opera en un primer término ejecutando la copia más exacta y posible que el original.”⁷

Hemos de señalar acá que, si bien Ordás⁸ hace una distinción entre apócrifo y heterónimo, con frecuencia la literatura especializada los trata casi como categorías idénticas, como sinónimos. Sin embargo, en el presente trabajo, consideramos que, si bien todo heterónimo es un apócrifo, no todo apócrifo es un heterónimo; es decir, este último será considerado un subconjunto de aquel, cuestión que quedará esclarecida más adelante, en el acápite correspondiente.

⁷ Rosell, María. *Aproximaciones al apócrifo en la órbita de Max Aub: del modelo francés a las últimas manifestaciones peninsulares*. Revista De Literatura, 71(142), 525–564. 2009.

<https://doi.org/10.3989/revliteratura.2009.v71.i142.92>

⁸ ¿O debería decir Aparicio, Diez, y Merino (sus creadores)?

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

El análisis de lo apócrifo ha estado, generalmente, dedicado al texto escrito, mucho más que a cualquier otra manifestación artística, digamos. Acaso porque es en ese ámbito donde mayor presencia ha tenido, a lo largo de la historia (o al menos donde mayor visibilidad se le ha dado). De modo que acá dichas consideraciones serán trasladadas al espacio de las artes visuales, que es lo que nos ocupará en el presente estudio.

El apócrifo constituye, desde luego, una categoría altamente englobante, que puede contener dentro de sí numerosas variantes. No obstante, hemos detectado que, en el arte cubano contemporáneo, lo apócrifo se muestra fundamentalmente a partir de cuatro maneras, a cada una de las cuales puede asignársele, metonímicamente, un creador. Son estos los cuatro ejes cardinales y los cuatro artistas a partir de los cuales conduciremos nuestro estudio:

- El **producto-simulacro** (Jorge Rodríguez Díez “R10”)
- El **heterónimo** (Fernando Rodríguez/Francisco de la Cal)
- El **remix** (Julio César Llópiz)
- El **objeto histórico** (José Manuel Mesías)

Dentro de cada uno de estos cuatro ejes cardinales, existe más de un artista cubano contemporáneo cuya obra puede ser analizada desde esos presupuestos. Así pues, la selección de artistas que hemos realizado para acometer el estudio, responde a los siguientes criterios: 1) que fueran artistas que abordaran el tema desde una diversidad de medios (tenemos desde medios más tradicionales como la pintura, la escultura y la fotografía, hasta las llamadas prácticas postmodernas como pueden ser el videoarte, la instalación y el performance); 2) que fueran artistas icónicos en el panorama, en lo que respecta al tema del apócrifo, es decir, artistas en cuya obra se evidenciara un particular interés este tema. 3) que fueran artistas con cierto reconocimiento y legitimación dentro del panorama del arte contemporáneo, a nivel nacional e internacional.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Ahora, debe ser aclarado que, si bien una parte importante de la obra de estos creadores está definida por el abordaje del tema en cuestión, en tanto ha sido método y asunto recurrente, no toda se reduce a ello. Para la presente investigación, como es natural, tomaremos como objeto de estudio únicamente aquellas obras que, a la vez que icónicas dentro de sus carreras individuales, correspondan al fenómeno investigado.

Desde luego, todas las obras a analizar, más allá de la heterogeneidad de forma y discurso, corresponden a lo que conocemos como arte conceptual. El construir una historia, el hecho de que a cada pieza le corresponda una narrativa solapadamente ficticia, también lleva implícito una postura política específica. Subyace, en algunos casos más visiblemente que en otros, un cinismo que, a todas luces, constituye un aspecto de relevancia a la hora de leer la obra en su contexto. En buena parte de las piezas que se analizarán de cada uno de estos artistas, otro denominador común es el humor, como recurso desautomatizador y subversivo, pero también como condición intrínseca de toda obra que juega a desenfocar los límites entre la realidad y la ficción.

Así pues, veremos en el presente capítulo que el “producto-simulacro”, toma como referencia lo que el historiador del arte y Doctor en Teoría de la Recepción, Hamlet Fernández, justamente en un texto a propósito de la obra de R10 (La Habana, 1969) definió como *cartel-simulacro*: aquellos “mensajes visuales, a la manera de carteles; pero que se desmarcan de las reglas comunicativas del diseño gráfico para correrse completamente hacia la especificidad comunicativa propia del arte.”⁹ Aquí tomamos dicha definición como referencia y la extendemos a un tipo de creación que, a nivel formal, trasciende lo que puede ser un “cartel”, para convertirse en un “producto” más elaborado. R10 en su obra nos presenta imágenes (bi y tri-dimensionales) de objetos que bien pudieran ser una producción en serie de determinada pieza mecánica, o un libro de instrucciones de determinado artefacto, o un manual de identidad de determinada marca de automóviles... En todos los casos, el elemento ficticio queda

⁹ Fernández, Hamlet. *El cartel-simulacro de R10: más que una cuestión de actitud...* Revista Artecubano, Artecubano Ediciones, 2012.

siempre solapado, es preciso levantar varias capas de significados antes de caer en la cuenta del engaño, porque dicho “producto” bien pudiera existir en nuestra cotidianidad. Siendo R10 un artista proveniente del mundo del diseño gráfico, su obra está caracterizada por la sobriedad, el preciosismo y, sobre todo, el juego semiótico y el guiño con matiz político.

Por su parte, un heterónimo es entendido como una identidad literaria o artística ficticia, creada por un autor, a la cual se le atribuye parte de su creación, así como una biografía y un estilo particular. El heterónimo es algo más que un personaje de ficción y algo menos que un individuo “real”. En ese sentido, y siendo que es un elemento que habita en la grieta que separa realidad y ficción, podemos decir que es un tipo de apócrifo. Francisco de la Cal es el heterónimo por antonomasia de las artes visuales en Cuba. Nace a inicios de los años noventa del siglo pasado, como ejercicio de clase del tiempo en que su creador, Fernando Rodríguez (Matanzas, 1970), estudiaba en el Instituto Superior de Arte de La Habana. El personaje es un anciano campesino de la Ciénaga de Zapata, que había sido escultor y pintor naif, y queda ciego a inicio de los 60; luego, tras encontrarse con el joven Fernando en 1991, le encomienda a este la tarea de traducir a obras los sueños y las ideas de su imaginación, los cuales suelen estar relacionados con la vida del pueblo cubano y sus líderes. Afirmamos que este es el heterónimo por antonomasia de las artes visuales en Cuba porque su creador se ha mantenido trabajando con él casi ininterrumpidamente desde el momento de su surgimiento, de modo que Francisco de la Cal tiene una extensísima obra. En la producción artística de Fernando Rodríguez, ha sido una preocupación constante el modo de materializar o traducir las ideas de un medio a otro, así como hacer converger discursos y realidades materiales opuestas, las relativas a la pobreza de recursos y su expresión en modelos y tecnologías cada vez más desarrollados. En el uso de los llamados Nuevos Medios, ha procurado una legitimación de un arte digital de aspecto intencionalmente empobrecido, separado de la típica visualidad *high tech* de las nuevas tecnologías. Para ello, Francisco de la Cal ha sido un apoyo decisivo. Debemos decir que, en la obra de este heterónimo, tras el aspecto aparentemente ingenuo de cada pieza, se esconde un agudísimo comentario de corte político sobre el contexto.

Por otro lado, "remix" es el término que utilizaremos para referirnos a esa clase de objeto apócrifo caracterizado por ser un tipo de creación hecha a partir de la apropiación y edición (o no) de material proveniente de otras creaciones ya existentes. En el contexto cubano contemporáneo, un artista cuya producción es modelo ejemplar en este aspecto, es Julio César Llópiz (La Habana, 1984). Su obra, muy a la manera de Maurizio Cattelan, se caracteriza por un constante juego intertextual. Ya como la copia más burda, ya como pastiche, ya como parodia, ya como un objeto que se presenta, incluso, como creación de algún otro artista reconocido. En cualquier caso, sus piezas están todo el tiempo generando dudas en el receptor, ya sea sobre la autenticidad de la historia que cuenta, o sobre la autenticidad del nombre que firma, o sobre la autenticidad del referente que dice tomar. El trabajo de Llópiz representa, dentro de esta temática macro que es el apócrifo, un tipo particular de acercamiento a ella, pues, a la vez que echa mano de casi cualquier recurso retórico que le permita asumir la intertextualidad (siempre desde un conceptualismo muy fino, calmado), no deja de estar presente ese espíritu irreverente que cuestiona todo a su alrededor y nos devuelve una sonrisa cínica, con mucho que decir sobre nosotros y sobre su entorno.

Finalmente, al "objeto histórico", lo esbozamos de la siguiente manera: es aquel objeto (material, tangible) que se presenta como pieza de museo de historia. Esto es, una pieza que se muestra casi como hallazgo arqueológico, con un relato de trasfondo que, en ocasiones, puede ser auténtico. De modo que el engaño es a medias, nunca es evidente; de hecho, la pieza puede pasar por real ante un ojo no tan ingenuo. A dicho objeto se le da un tratamiento estético muy cuidado para otorgarle el aspecto visual más creíble posible. Y podemos hallar, por ejemplo, una escarapela perteneciente a cierto personaje (real) de la historia de Cuba; o un dispositivo (silla para montar hombres) creado por un general de división del Ejército Libertador, tal y como está descrito en su diario de campaña; o el sombrero que Ignacio Agramonte (Mayor General del Ejército Libertador) llevaba en el momento de su muerte. Estos tres ejemplos son obras de José Manuel Mesías (La Habana, 1990), quien viene a ser uno de los artistas paradigmáticos en este aspecto. Gran parte de su obra se define por un interés en la Historia de Cuba (específicamente el periodo de las guerras de independencia) y en los diversos

discursos que hay tejidos a su alrededor. De modo que, en su creación, el apócrifo es presencia constante, a menudo muy bien solapada, tanto, que pone en tela de juicio los modos en que dicha Historia ha sido construida y la relación del discurso oficial con la cotidianidad de su contexto más inmediato.

En cuanto a la fecha que cubre el objeto de estudio (2005-2020), tenemos que responde a lo siguiente:

El tema del apócrifo comienza a hacerse popular en las artes visuales cubanas a partir de los años noventa del pasado siglo, momento en que el arte da un giro hacia el tropo y la sutileza. Si los 80 estuvieron marcados por una frontalidad en el gesto, los noventa fueron, en general, más irónicos; se comienza a notar un cierto cinismo. Ahora bien, no es hasta entrada la década de los 2000 que dicha postura cínica se hace más evidente y, hoy por hoy, tiene más fuerza que nunca. Asimismo, es entonces cuando el apócrifo adquiere una peculiar presencia en las artes visuales en Cuba. Por otro lado, ocurre que es dicho marco temporal el que comprende el accionar artístico de Julio César Llópez, de José Manuel Mesías, y de R10. Y en el caso de Fernando Rodríguez, si bien Francisco de la Cal, como creación, data de inicios de los años 90 del pasado siglo, es a partir del 2005 cuando comienza a tener una mayor visibilidad, pues ese año participa, junto a otros artistas latinoamericanos, en la exposición itinerante (Madrid, Barcelona, Quito) *Andén 16: Heterónimos. Los otros de uno mismo*, curada por Magaly Espinosa y Wendy Navarro.

Hemos de aclarar que, si bien se toma como objeto de estudio el caso cubano, la investigación aborda un fenómeno de alcance mundial, que toca la cultura y la sociedad a niveles globales. Los ejes cardinales propuestos para el análisis de cada caso pueden ser igualmente utilizados para analizar otros casos de artistas procedentes de otros contextos.¹⁰

¹⁰ De hecho, es mi intención desarrollar, a largo plazo y a partir de dichos ejes (y/u otros que puedan ser detectados como predominantes según el contexto que se tome como objeto de estudio), una investigación mayor -una vez concluida esta que proponemos-, con un enfoque más internacional.

1.2. El Producto-Simulacro

Para la dilucidación de lo que entendemos como **producto-simulacro** asumiremos, como base referencial, lo que el historiador del arte y doctor en Teoría de la Recepción, Hamlet Fernández propone, justamente en un texto a propósito de la obra de R10 (La Habana, 1969), como *cartel-simulacro*: aquellos “mensajes visuales, a la manera de carteles; pero que se desmarcan de las reglas comunicativas del diseño gráfico para correrse completamente hacia la especificidad comunicativa propia del arte.”¹¹

Fernández explica lo que entiende como “reglas comunicativas del diseño gráfico” y “especificidad comunicativa del arte”, basándose en el modelo comunicacional propuesto por el lingüista ruso Roman Jakobson, en la conferencia titulada *Lingüística y poética*¹², impartida en la Universidad de Indiana en 1958. Dicho modelo es “un esquema operativo básico de los factores que intervienen y hacen posible un acto de comunicación”¹³.

El modelo de Jakobson está estructurado en seis factores: hablante, mensaje, referente, código, canal, oyente. “El HABLANTE envía un mensaje al OYENTE. Para que sea operativo, ese mensaje requiere un CONTEXTO al que referirse («referente», según una nomenclatura más ambigua), susceptible de ser captado por el oyente y con capacidad verbal o de ser verbalizado; un CÓDIGO común a hablante y oyente, si no total, al menos parcialmente (o lo que es lo mismo, un codificador y un descifrador del mensaje); y, por último, un CONTACTO, un canal de transmisión y una conexión psicológica entre hablante y oyente, que permita a ambos entrar y permanecer en comunicación.”¹⁴

¹¹ Fernández, Hamlet. *El cartel-simulacro de R10: más que una cuestión de actitud...* Revista Artecubano, Artecubano Ediciones, 2012.

¹² Jakobson, Roman. *Lingüística y poética*. En *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)* (Comp. de Nara Araújo y Teresa Delgado). Universidad de La Habana, Universidad Autónoma Metropolitana de México, 2003

¹³ Fernández, Hamlet. Op. cit.

¹⁴ Jakobson, Roman. Op. cit.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

A cada uno de estos factores corresponde una función específica en el acto comunicativo. Por lo general, no encontramos mensajes que realicen una sola de ellas, sino que coexisten varias a la vez, ordenadas de manera jerárquica. En dicho orden, la función predominante será la que determinará la estructura del mensaje.

Así pues, cuando hay una tendencia hacia el contexto o referente, en el mensaje predomina la *función referencial*. Si la orientación es hacia la actitud del hablante, hablamos de la *función emotiva*. Cuando el mensaje es una expresión en modo imperativo o vocativo, o sea, con énfasis en el oyente, predomina la *función conativa*. La *función fática* se da cuando la intención del mensaje es comprobar si el canal funciona. Si se fija la atención sobre el código, tenemos la *función metalingüística*. Y finalmente, si el mensaje reflexiona sobre sí mismo, ocurre que predomina la *función poética* (también llamada *función estética*).

Dicho esquema ha sido desde entonces aplicado a producciones más allá del plano lingüístico, y muy específicamente a lo que entendemos hoy como “artes visuales”. Hamlet Fernández, en el texto citado, lo lleva al diseño gráfico y explica cómo este representa un tipo de mensaje específico diferente del tipo de mensaje que representa aquello que podemos llamar arte, en tanto en cada caso la función comunicativa predominante es diferente¹⁵:

(...) El diseño gráfico está comprometido con la eficiencia comunicativa, siendo un valor esencial la objetividad del mensaje, aunque este aspire a ser expresado con calidad estética (...) El diseñador puede explotar el resto de las funciones del lenguaje, pero ninguna de ellas debe llegar a deformar la jerarquía de la función referencial, si no el contenido se haría ambiguo, hasta cierto punto indeterminado, y en este caso no sería un buen cartel.

Mientras, es sabido que en el arte la función del lenguaje protagónica por excelencia es la estética, lo cual no quiere decir que lo estético sea exclusivo ni privativo del arte, al contrario,

¹⁵ Fernández, Hamlet. Op. cit.

está presente en la inmensa mayoría de las experiencias humanas. Retomando a Jakobson, el mensaje cuya función predominante es la estética, tiene la cualidad, en primer lugar, de llamar la atención sobre sí mismo, por tanto, se define como un mensaje ambiguo y autorreflexivo. (...) en el momento en que irrumpe la pregunta surge el arte, porque se abre un espacio posible para la construcción de sentido, para la producción de conocimiento, para la desfamiliarización de lo automatizado, para la concientización de lo invisibilizado (...). En la obra de arte (...) la comunicación no es lineal, ni el mensaje es objetivo, todo lo contrario; la obra abre un diálogo que fluye de la estructura sígnica al receptor, y viceversa.

De lo anterior se pudiera concluir que el diseño gráfico produce informaciones, mientras que el arte produce conocimiento; lo cual no implica en lo absoluto que una práctica tenga que ser superior a la otra, solo que arte y diseño cumplen roles sociales diferentes, por más interrelacionados que estén. He escuchado a mi coterránea Elvia Rosa Castro decirlo así de sencillo: el diseño es la eficiencia, el arte la emancipación...

Así pues, a los efectos del presente proyecto investigativo, asumiremos, para analizar una de las cuatro variantes de lo apócrifo propuestas, esta definición de *cartel-simulacro* planteada por Hamlet Fernández. Dicha variante será estudiada a partir de la obra de Jorge Rodríguez Díez (R10), dentro de la cual el cartel, como recurso, tiene un rol determinante; pero también hay obra que, a nivel formal, trasciende lo que puede ser un "cartel", para convertirse en un "producto" más elaborado. R10 en su trabajo nos presenta imágenes (bi y tri-dimensionales) de objetos que bien pudieran ser una producción en serie de determinada pieza mecánica, o un libro de instrucciones de determinado artefacto, o un manual de identidad de determinada marca de automóviles... En todos los casos, el elemento ficticio queda siempre solapado, es preciso levantar varias capas de significados antes de caer en la cuenta del engaño, porque dicho "producto" bien pudiera existir en nuestra cotidianidad. Es por ello que, al asumir el concepto planteado por Hamlet Fernández, acá lo extendemos a lo que hemos convenido en llamar *producto-simulacro*.

1.3. El Heterónimo

Si bien el término *heteronimia* constituye un neologismo acuñado por Fernando Pessoa (en 1914 comienza a firmar sus libros con su nombre y el de sus heterónimos), lo cierto es que, como fenómeno referido a un tipo particular de desdoblamiento escritural, no es, para nada, una cuestión reciente. De hecho, posiblemente sea un recurso tan antiguo como la historia de la literatura misma. No obstante, es en la Modernidad cuando se deja ver un poco más notoriamente (con creadores como Lope de Vega, James Macpherson, Thomas Chatterton) y ya a partir del siglo XIX comienza a practicarse con cierta notoriedad. Otro par de ejemplos, un poco más cercanos en el tiempo, fueron Antonio Machado, quien prefería llamar “apócrifos” a sus heterónimos, y el francés Boris Vian.

La teórica mexicana Marú Ruelas, en su estudio *José Emilio Pacheco ante la heteronimia. El lado apócrifo del autor*¹⁶, examina algunos autores que, considera, desarrollaron técnicas que sirvieron de base al fenómeno de la heteronimia: Robert Browning y el monólogo dramático; Ezra Pound y la *personæ*; Thomas Stearns Eliot y las voces poéticas; Sören Kierkegaard y los *dramatis personæ*; y Valéry Larbaud, considerado por algunos el inventor del primer heterónimo moderno (si bien el término no sería acuñado hasta más tarde).

Según Ruelas, en la contemporaneidad hispanoamericana “se identifican influencias del Romanticismo y del Simbolismo francés que convergen en artilugios de despersonalización. De los románticos se tomó la corriente que contemplaba en el sueño «una segunda vida»; postura onírica de Nerval (1808-1855) que abre una puerta al desdoblamiento, con todas las posibilidades infinitas que ofrecen los sueños. En tanto, de los simbolistas se retomó el debate de «la falsa significación del Yo», que pone en duda «la dramatización de la biografía individual y sus desviaciones escénicas»¹⁷. A su vez, la autora detecta como antecedentes del fenómeno de la heteronimia un par de cuestiones: el fenómeno de “la posesía”, entendido como “la tradición de concebir la creatividad literaria supeditada

¹⁶ Ruelas, Marú. *José Emilio Pacheco ante la heteronimia. El lado apócrifo del autor*. Editorial CUCSH-UDG, Guadalajara, 2010.

¹⁷ *Ibidem*.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

a los estados psíquicos”; y el tema del “doble”, el yo desdoblado en el otro. En este último caso, “la doble naturaleza inherente a todo ser implica la integración de dos elementos: lo que yo soy (lo revelado), pero también lo que yo no soy (el otro, lo oculto). Este fenómeno dual es compartido, en parte, por la heteronimia, en la medida en que un escritor inventa a un heterónimo que no es reconocido como el autor que lo creó, aunque ineludiblemente ambos son el mismo”¹⁸. Según Ruelas, “la heteronimia se separa de la teoría del “doble” en tanto este representa características censuradas y adversas que una persona tiene y que no puede aceptar; y constituye la proyección de su interior maligno y oscuro. Por su parte, el heterónimo contraviene a esto pues no constituye el lado oculto y perverso del autor, no participa de una batalla interna entre el bien y el mal en una persona. (...) El heterónimo es un conjunto de cualidades posibles en un personaje y no la polarización o exageración de un rasgo, como es en el caso del doble”¹⁹. En nuestra opinión, esto que plantea Ruelas no habría de ser necesariamente así, dado que puede darse el caso de un heterónimo que sea, a la vez, “doble”. En la medida en que constituya una unidad individual diferenciada de su ortónimo en cuanto a pensamiento, estilos, biografía, etc., podremos decir que estamos frente a un heterónimo, más allá de si las características que lo conforman son un modo de polarización específico.

Etimológicamente, la palabra heterónimo se origina en la simbiosis de dos palabras griegas: ἕτερος (otro, diferente) y ὄνομα (nombre, palabra).

Al decir de Ruelas: es un “procedimiento creativo alternativo que es utilizado por el escritor para, entre otros, despojarse de sí y liberar sus inquietudes, a través de la invención de «personajes vivos» que dirán, con un estilo propio y ajeno, pensamientos que en su nombre no expresarían. La heteronimia es un recurso poético de fingimiento y enmascaramiento, es un disfraz y una apuesta de creación que convoca a un juego laberíntico de personalidades. La heteronimia es una postura, una simulación, una

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

apariencia; otra forma técnico-estilística para representar realidades y sensaciones. (...) Es una extensión artificial que el escritor ha emprendido para pronunciarse con otra voz. (...) A grandes rasgos, el heterónimo debe ser entendido como un personaje inventado, del cual se vale un autor para crear obra literaria que no sea la suya conocida con su nombre y con su carácter.”²⁰

Varios teóricos (no todos) hacen énfasis en el hecho de que no se debe confundir un heterónimo con un seudónimo, pues aquel es más que un mero cambio de nombre. El mismo Fernando Pessoa, en su famosa carta a Adolfo Casais, comenta sobre el origen de sus heterónimos: “[...] La obra seudónima es la del autor en su personalidad, salvo en el nombre con que firma; la heteronimia es del autor fuera de su personalidad, es de una individualidad completa fabricada por él, como si fueran los parlamentos de cualquier personaje de cualquier drama suyo [...]”²¹. Un heterónimo es un autor nuevo, cuya obra responde a un estilo personal y una cosmovisión diferenciadas de las del ortónimo. Es un tipo de autor-personaje. De alguna manera, el autor, al esconderse, desaparece. Entonces pasa a importar más la obra en sí misma que la firma autoral.

La heteronimia, en tanto autoría apócrifa, utiliza como materia prima la simulación y el ocultamiento, es puro artificio. “Si el acto de escribir es ya en sí mismo un fingimiento, el fenómeno de la heteronimia resulta ser un artificio retórico para hacer más fingido el fingimiento”²², es “un apócrifo del yo”²³.

Y si bien, como fenómeno, constituye una cuestión originalmente literaria, y ha sido este el ámbito donde más se ha desarrollado y estudiado, lo cierto es que, más allá de eso, ha sido también empleada, como recurso, en otras manifestaciones artísticas como la música y las artes visuales (que al cabo también son un tipo de escritura). El caso que compete al presente estudio estará enfocado en las artes visuales, donde acaso el precursor de mayor relevancia al respecto sea la dupla Marcel Duchamp/Richard Mutt.

²⁰ Ibidem.

²¹ Pessoa, Fernando. Carta a Adolfo Casais Monteiro. En: <http://ensayopessoa.blogspot.com/2007/08/primeracarta-adolfo-casais-monteiro.html?m=1>

²² Ruelas, Marú. Op. Cit.

²³ Ibidem.

Antes de continuar dilucidando la cuestión de la heteronimia, hemos de aclarar, brevemente, otro término que utilizamos y utilizaremos en lo adelante: “ortónimo”. Se trata del concepto empleado para hacer referencia al autor original y creador de heterónimos, a su nombre propio. La obra ortónima de Fernando Pessoa, por ejemplo, sería la que está la publicada bajo este nombre.

Diversos teóricos se han detenido a examinar el fenómeno de la heteronimia, y casi todos lo han hecho a partir de la obra de Fernando Pessoa, no solo por haber sido este autor quien acuñó el término, sino porque fue también quien llevó dicho recurso al máximo y creó más de 72 apócrifos, no en vano se le considera el padre de la heteronimia. Entre estos teóricos antes mencionados podemos citar al mexicano Andrés Ordóñez y a los españoles Pedro Martín Lago y Antonio Chicharro Chamorro, los tres citados a su vez por Marú Ruelas.

Para Ordóñez, el fenómeno que nos atañe puede explicarse a partir de dos motivos fundamentales: una alienación clínica, derivada de un caso de esquizofrenia, y una alienación intelectual o filosófica. “La dramatización se entiende pues, como «división de personalidad» y una forma de rebelión ante un orden determinado. Aunque su explicación parte de la esquizofrenia, ello no significa que sus practicantes estén afectados crónicamente por ella. (...) La conclusión que este teórico propone respecto al tema es que la heteronimia es un proceso de negación del «yo» empírico, dramatizándolo para afirmar a un «otro», que en realidad es una prolongación enmascarada del ortónimo”²⁴.

Esto que plantea Ordóñez está, de hecho, muy relacionado con una de las explicaciones que da Pessoa al origen de sus heterónimos. Él se define a sí mismo como histérico-neurasténico²⁵, y atribuye la heteronimia, por un lado, a dicha condición psicológica, y por otro, al “mismo drama de la vida, de todos los personajes que un individuo puede representar”²⁶. En este punto, hemos de señalar también, de acuerdo con Marú Ruelas, que un heterónimo no debe ser confundido con un personaje dramático. Para la mexicana, este último no logra “la individualización que sí consiguen los

²⁴ Ibidem.

²⁵ Véase: Pessoa, Fernando. Op. Cit.

²⁶ Ibidem.

heterónimos, que con su ardid ficticio de personificación dejan de ser simples personajes poéticos, para encarnar a poetas (ficticios) que cuentan con una detallada fisonomía y psicología, y que a su vez se interrelacionan con otros personajes (históricos) y conviven, incluso, con el mismo autor²⁷.

Por su parte, el español Pedro Martín Lago analiza el tema y explica que, “desde el punto de vista psicológico, la heteronimia reside «en la fragmentación del yo». (...) Expone que es una técnica que puede surgir como una manifestación de la pluralidad que habita en un individuo y como una vía de fuga neurasténica; es un recurso poético y estilístico que sirve para despojar y deslindar al autor de la obra; es un juego de voces, apariencias y máscaras, y una postura filosófica de las diversas representaciones que un individuo puede dar de la realidad. (...) Con la heteronimia el escritor forja personalidades que dan rienda suelta a las obsesiones y contradicciones reprimidas por el consciente y las restricciones sociales. La heteronimia abre la posibilidad de ser muchas personas en una sola, y una en todas²⁸.”

Antonio Chicharro Chamorro, por otro lado, en su análisis de Gabriel Celaya, comenta cómo este afirma que “el heterónimo no es otra persona fuera del poeta, sino que es la verdadera personalidad sin tapujos en el poeta; no es un fingimiento, es la expresión sin inhibiciones²⁹.” Y además, según Celaya, “el seudónimo no es una categoría opuesta al heterónimo, es su nombre: heterónimo y poeta coexisten porque son uno mismo (...) Ante los planteamientos de Celaya, Chicharro recomienda que para entender el fenómeno de los heterónimos, éstos deben explicarse sin perder de vista la persona histórica del autor. Para Chicharro, «la utilización-creación de heterónimos supone la existencia de algo más que un mero ocultamiento de la personalidad», a diferencia del seudónimo³⁰.”

²⁷ Ruelas, Marú. Op. Cit.

²⁸ Martín Lago, Pedro. *Poética y metafísica en Fernando Pessoa*. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, Universidade de Santiago de Compostela, 1993

²⁹ Chicharro Chamorro, Antonio. *El pensamiento literario de Gabriel Celaya: evolución y problemas fundamentales*. Universidad de Granada, Granada, 1983.

³⁰ Ibidem.

Surgen en este punto algunas interrogantes. ¿Qué pasa en los casos donde no se conozca el ortónimo, como Lil Puñeta o Nat Tate o el propio Richard Mutt antes de revelarse? ¿Acaso la existencia de un heterónimo lleva consigo inherentemente la existencia/presencia/revelación de un ortónimo? Nuestra respuesta sería no. Un autor apócrifo, del cual no se conoce su origen, pero sí su “biografía”, puede ser considerado un heterónimo, en tanto este no existe solo por oposición a, sino que goza de total autonomía. Visto así, incluso el mismo Banksy podría ser considerado un heterónimo (tiene hasta su biografía en Wikipedia).

No es intención del presente trabajo cuestionar ni profundizar en los motivos que propician la práctica de la heteronimia y sus fines. No obstante, sí hemos de aclarar que, consideramos, explicarla solo desde el aspecto psiquiátrico es restringir el asunto y dejar fuera otras interpretaciones igualmente útiles. En este sentido, la heteronimia, a nuestro juicio, debe ser considerada (más allá de la neurastenia, la personalidad múltiple, y cualquier otra implicación psíquica que pueda llevar a un autor a echar mano de ella), en primera instancia, como un mero recurso instrumental. Una herramienta poética que, en este movimiento de ocultación, funge también como excusa, como táctica para la liberación de responsabilidades -a tono con Martín Lago-, en tanto le permite al ortónimo no asumir compromisos de ningún tipo, lo cual se puede llevar al límite sobre todo en el caso de los heterónimos cuyo creador permanece en lo oculto. En ese sentido son también una forma de protección, esa máscara que nos permite abandonar el yo. Incluso, la intención puede incluso ser meramente lúdica, de divertimento personal y/o de provocación al receptor.

1.4. Remix

Si bien diversos teóricos presentan definiciones que por momentos incluso parecerían encontradas entre sí, lo cierto es que existe una base invariable sobre la cual todos se basan para proponer sus posturas individuales. Este común denominador con respecto a la definición de *remix* es el grupo de características que comentaremos a continuación.

Para definir lo que asumiremos como *remix*, nos basaremos en el concepto planteado por el teórico mexicano Eduardo Navas.

Según el autor, uno podría en efecto argumentar que todas las cosas en la vida, desde la naturaleza hasta la cultura, son remixes. En el ámbito cultural, este es de hecho el argumento de Kirby Ferguson, quien tituló su serie de películas en línea "Everything is a Remix". Para Navas, el hecho de que el vocablo "remix" sea a la vez verbo y sustantivo, dificulta su definición, en tanto describe la reutilización de algo siendo a la vez acción y objeto. Así, comenta:

On the basic meaning of remix; the term consists of two syllables, the prefix "re" and the root "mix." According to the New Oxford American Dictionary "mix" can be defined as a verb to "combine or put together to form one substance or mass." It can also be a noun describing something that has been mixed. The prefix "re" means "once more, afresh, anew." It can also mean "return to a previous state, restore, revert." (...) as a verb, remix is defined as to "mix (something) again. Produce a different version of (a musical recording) by altering the balance of the separate tracks." It is also defined as a noun, "a different version of a musical recording produced in such a way."³¹

³¹ Navas, Eduardo. *Remix theory: The aesthetics of sampling*. SpringerWien NewYork, New York, 2012.

El término remix es específico del período en el que los medios de comunicación se convirtieron cada vez más en parte de la vida diaria. Por su parte, “la cultura del remix”³², de acuerdo con Navas, se puede definir como una actividad global que consiste en el intercambio creativo y eficiente de información hecho posible por las tecnologías digitales que se apoya en la práctica de cortar/copiar y pegar.

Siempre dependerá de la autoridad del original. Cuando esta actividad se extiende a la cultura en general, el remix es al final un reordenamiento de algo ya reconocible; funciona en un segundo nivel, un “metanivel”. Esto implica que la originalidad del remix es inexistente, según Navas. Y nos dice el autor: “Remix is not an actual movement, but a binder—a cultural glue. (...) Remix is more like a virus that has mutated into different forms according to the needs of particular cultures. Remix, itself, has no form, but is quick to take on any shape and medium. It needs cultural value to be at play; in this sense Remix is parasitical. Remix is meta—always unoriginal. A la vez, cuando es implementado con efectividad, puede convertirse en un ente autónomo.”³³

En resumen, el remix, como práctica cultural, es un compuesto de herramientas intertextuales e interdiscursivas, una segunda mezcla de algo preexistente; el material que se mezcla al menos por segunda vez debe ser reconocido, de lo contrario podría malinterpretarse como algo “nuevo” y se convertiría en plagio.

Navas explica que la fundación del remix, desde el punto de vista técnico, comienza con la innovación que hizo posible documentar el mundo desde los 1820s: la fotografía. Sin embargo, el remix, como concepto específico de mezcla de grabaciones, se hizo frecuente en la música durante la década de 1970. De ahí, luego de que las computadoras a su vez hicieron del cortar/copiar y pegar un principio básico de comunicación, el concepto se extendió a la cultura en general, y aquel pasó a ser un

³² Ibidem.

³³ Ibidem.

elemento primordial para todo tipo de creatividad, desde la escritura de textos hasta la creación de las obras de arte multimedia más complejas.

Según el teórico macedonio Vangel Nonevski, “aunque toda manipulación de una obra/artefacto existente (en lo que, sin falta, entran las artes/prácticas dadá y post-dadá y con lo que, hasta cierto punto, se sobrentiende también la interpretación) puede ser considerada como un remix, los fundamentos modernos de los procedimientos artísticos del remix deben ser buscados en la música reggae jamaicana de fines de los años 60 y principios de los años 70 del siglo XX. (...) El dub representa una copia manipulada de una obra artística musical, nunca es una obra autoral, per se. (...) se basa en la manipulación de música existente, y no en la composición de nueva música.”³⁴

Para Nonevski, “los DJ de hip-hop que mezclaban la música en vivo no hacían más que reaccionar a las señales que les enviaba el público. Los verdaderos sujetos creativos del remix fueron los consumidores finales de la música. (...) la estética del remix rechaza de manera resuelta el mito de la autoría singular privilegiada, según el cual existe una clara distinción entre el creador (el artista activo) y el público (el consumidor pasivo). Cuando el público en la práctica y la estética del remix se vuelve un factor activo de la obra artística, entonces el concepto del carácter acabado de la obra artística resulta superado definitivamente. (...) La era digital se diferencia por el hecho de que en ella la obra artística nunca está acabada (...) Hoy potencialmente todo usuario (receptor) puede intervenir en toda obra si la obra está inserta en red.”³⁵

Sobre ello, y muy a tono con la Teoría de la Recepción y las ideas de H. G. Gadamer, Nonevski plantea que, en el caso del remix, “la verdadera realización completa, la autoría de la obra artística llega después, en los procesos de terminación del contexto por parte del público inserto en red. (...) no se trata de que la autoría no exista; se trata, en primer lugar, de la pérdida de su singularidad en la pluralidad del proceso creativo. Por eso, ya no existe una clara distinción artista-consumidor; ese

³⁴ Nonevski, Vangel. *Estética del remix*. En *Denken Pensée Thought Mysl...*, Criterios, La Habana, nº 49, 2013

³⁵ *Ibidem*.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

dualismo hace implosión en su pluralidad unida³⁶. En este punto, según Navas, el DJ de hip-hop juega un rol de importancia en el cambio cultural del modelo de consumidor pasivo al modelo de consumidor/productor, tan presente hoy en internet.

Navas distingue tres formas básicas del remix: el extendido, el selectivo y el reflexivo.

El remix extendido consiste en una mera prolongación de la obra. Este remix tiene particular presencia en la música, y surgió cuando los DJs empezaron a tomar composiciones de 3 o 4 minutos, que luego extendían hasta 10, para hacerlas más bailables.

El remix selectivo supone adicionar y/o sustraer ciertas partes de la obra original, siempre dejando el aura intacta. Ergo, “el intervencionismo recontextualizante es más pronunciado en el remix selectivo que en el prolongado³⁷. Acá Navas cita como ejemplo de la historia del arte, el urinario de Duchamp, obra en la cual el artista se apropió de un objeto, apenas lo intervino (salvo para escribirle la firma) y lo recontextualizó como arte.

El remix reflexivo, por su parte, directamente alegoriza y extiende la estética de la remezcla. La versión remix desafía el aura del original, incluso en casos donde lleve su mismo nombre, y reclama mayor autonomía que los dos tipos anteriores. Con frecuencia, la referencia (que es la que otorga legitimidad a la nueva versión), es en sí misma cuestionada, de lo cual resulta una fricción, una tensión que demanda un espectador ágil y sospechoso de lo que ve. No obstante, explica Navas, y a pesar del material que se añada o suprima, las referencias deben coexistir en cantidades suficientes para ser reconocibles en la medida mínima necesaria; de lo contrario, la remezcla podría ser asumida como algo “nuevo” y eso sería plagio³⁸. Esto último es una característica definitoria del remix en general, de acuerdo con el teórico antes mencionado.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Dicho sea de paso: no es intención del presente trabajo discutir las implicaciones éticas o morales del fenómeno.

Estas definiciones, desde luego, no son monolíticas, a menudo difuminan sus límites y se trasvisten entre sí.

Con el remix (así como con el *ready made* y muchas otras formas de arte), se da un proceso de descontextualización-recontextualización-resemantización. Esto es, al seleccionar materiales provenientes de fuentes ya existentes y recombinarlos de modo distinto, estos son extraídos de su contexto original y colocados en un contexto nuevo; al ocurrir este movimiento, se produce un desplazamiento semiótico que le otorga nuevos significados a los materiales en cuestión.

El remix, como práctica, con frecuencia trasciende la mera producción material y se mete en el ámbito político, donde, de hecho, ha venido a erigirse como una herramienta particularmente efectiva y recurrente. Su auge, como se ha visto, va en proporción directa con el desarrollo tecnológico, con la "democratización" de la tecnología; ahora cualquiera tiene acceso a una cámara y a una app para editar imagen, video, sonido...

Paolo Peverini³⁹ plantea que, desde la perspectiva de la semiótica, al remix incluso podría considerársele un acto político en sí mismo, en tanto siempre que un texto (entiéndase: una referencia cualquiera) es "remezclada", su significado está en todo momento reabierto y renegociado. (La resemantización luego de la recontextualización).

En este aspecto, resulta útil a la presente investigación, las perspectivas que sobre ello tiene el teórico Byron Russell, con su propuesta del "critical remix"⁴⁰, que convendremos en llamar "remix crítico". Se trata acá, al decir del autor, de un "metagénero" de remix, que incluye todos los remixes hechos desde

³⁹ Peverini, Paolo. *Remix practices and activism: A semiotic analysis of creative dissent*. En Navas, Eduardo, Owen Gallagher, and xtine burrough (editors). *The Routledge companion to remix studies*. Routledge, New York, 2015

⁴⁰ Russell, Byron. *Appropriation is activism*. En Navas, Eduardo, Owen Gallagher, and xtine burrough (editors). *The Routledge companion to remix studies*. Routledge, New York, 2015

una perspectiva crítica, ya sea que esta se enfoque en la referencia o en cualquier otro sitio. El remix crítico es el arma por excelencia del artista activista.

La efectividad de las formas de reescritura no se basa en una deformación indiscriminada de la fuente referenciada (lo cual sería mero pastiche, para decirlo en términos de Jameson⁴¹), sino en la habilidad del autor para seleccionar y combinar los elementos de una manera específica que provoque un efecto determinado, lo cual, a todas luces, constituye un proceso semiótico bien calculado.

Otra característica recurrente en este tipo de remix orientado a la crítica, es que se muestra de manera juguetona. Al echar mano de recursos como el humor, o la moda, se convierte en un objeto que, desde el entretenimiento, resulta altamente subversivo.

Así, al presentar un material que no solo es atractivo al público, sino que lleva en sí el espíritu democratizador del DIY, se incrementa la participación cívica en el ámbito de la política. Las redes sociales juegan acá un papel fundamental, pues constituyen una plataforma muy efectiva para lograr el alcance necesario (si bien, hay que aclarar, ya se sabe que los algoritmos en las redes sociales favorecen una narrativa específica y que la censura tiene lugar de modos a veces inauditos).

La *mainstream media*, explica Russell, continúa dominando el panorama mediático y las personas encuentran el mismo contenido en gran cantidad plataformas. Dichos medios a la historia utilizando los mismos lenguajes simbólicos, tropos, arquetipos y patrones de comunicación en los que se basó la comunicación a lo largo del último siglo. Estos mensajes altamente codificados y controlados también se difunden a través de medios que antes no estaban disponibles, como enlaces web, canales afiliados y redes sociales para crear una narrativa y una visión del mundo que se refuerzan a sí mismas. Así, el remix responde de varias formas a esta avalancha de propaganda, y se apropia y subvierte los mismo tropos, arquetipos y patrones antes mencionados. El creador del remix imita tales prácticas para enmascararse momentáneamente como los medios dominantes, y establece un momento de

⁴¹ Véase la distinción que hace Jameson entre *pastiche* y *parodia* en: Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós Ibérica, Barcelona, 1991

percepción mientras la ilusión se vuelve transparente. A medida que la sintaxis de la *mainstream media* es desamarrada, deconstruida y reconstituida, se puede producir lo que Russell llama el *détournement*; el autor del remix puede señalar un tropo, aprovechar su poder, subvertir el mensaje y estimular un momento de comprensión, todo en una sola acción⁴².

Respecto a esto, uno de los autores más citados respecto a los estudios sobre el remix, Lawrence Lessig, sostiene que, durante las primeras etapas de Internet, la cultura entró en un nivel sin precedentes de creatividad global que, en ese momento, parecía que estaría abierta durante unos años antes de ser superada por corporaciones que, según Lessig, intentarían controlar como lo hacían con la televisión y la radio⁴³.

Y en efecto, en la medida en que las corporaciones y los gobiernos poseen más dinero y poder, sus mensajes y medios son omnipresentes en nuestro mundo. De ahí que, según Russell, para responder de una manera significativa y eficaz, nosotros, como individuos, nos esforcemos por igualar el medio y la codificación que emplea. En otras palabras, el poder, a la larga, siempre acaba domesticando el recurso, de modo que, como bien comenta Peverini, la protesta creativa se convierte en un arma de marketing que fomenta una especie de bucle cultural, una batalla entre activistas y marcas en la que ambas partes compiten y manipulan los signos, tácticas y estrategias los unos de los otros.

⁴² Russell, Byron. Op. Cit.

⁴³ Véase: Navas, Eduardo, Owen Gallagher, and xtine burrough (editors). *Keywords in remix studies*. Routledge, New York, 2018.

1.5. Objeto histórico

Por otro lado, el cuarto eje cardinal a partir del cual estará estructurado el presente trabajo de investigación es, justamente, lo que hemos convenido en llamar el *objeto histórico*. Para la definición de dicha categoría conceptual nos hemos basado en una serie de características que, hemos detectado, se muestran de manera recurrente en determinado tipo de obra artística. Así pues, y dado que, de los cuatro ejes conceptuales que estructuran nuestro estudio, este que ahora nos ocupa es el único que no parte de un referente específico (es decir, es el único que constituye, en su totalidad, una propuesta puntual), a continuación pasaremos a definir, pues, a qué nos referimos cuando hablamos de *objeto histórico*.

En primer lugar, tenemos que se trata de una **pieza material, tangible**. Este tipo de obra que acá estamos analizando (léase: los apócrifos), corresponde a lo que hoy entendemos como “Arte conceptual”. Sobre el arte conceptual, también llamado Conceptualismo, existe aún hoy una discusión abierta en la cual los expertos no acaban de ponerse de acuerdo acerca de su origen exacto, en términos de fecha específica, sobre todo, e incluso sobre su definición misma, dada la gran amplitud de procedimientos y modos de abordaje que puede englobar dicha denominación. No obstante, sobre algunos puntos sí existe consenso: por un lado, se trata de una tendencia cuyo auge e inicios se sitúan en la década de los 60 del pasado siglo y en la cual la idea, el concepto, lleva más peso que la pieza física. Es decir, lo conceptual no solo predomina sobre lo formal, sino que es lo único en verdad relevante, lo otro es accesorio; el modo en que se resuelva, a nivel visual, pierde importancia e incluso, a veces dicha resolución es hasta prescindible. Por otro lado, el consenso general suele, asimismo, estar de acuerdo en la idea (no pun intended) de que fue con Duchamp y sus *ready-made* (sobre estos volveremos más adelante) con quien se abrieron las puertas de lo que más tarde sería considerado “arte conceptual”, en tanto el creador francés puso en crisis y subvirtió diversas cuestiones sobre lo que hasta ese momento era considerado “arte” y sus especificidades, y propuso otra posible variante sobre el fetichismo formalista. De acuerdo con la profesora y teórico del arte María Elena Jubrías, el

Conceptualismo “redujo la obra a proyectos, documentos, investigaciones, una palabra aparecida en un periódico. Lo trascendente era la idea.”⁴⁴ Acá, más que de “obra” se habla de “gesto” o de “hecho” artístico.

Ahora bien, a pesar de que este tipo de obras que en esta investigación nos ocupan (los apócrifos, repito) corresponden, o pueden ser consideradas como “arte conceptual”, la categoría que acá proponemos ahora (el objeto histórico), engloba solo, única y exclusivamente, objetos fácticos, piezas concretas, tangibles. Aquí la materialidad es fundamental porque se trata de obras que se presentan y se exhiben a la más rancia manera de pieza de museo. Y esta es, justamente, la segunda característica que nos ocupa.

El “objeto histórico” es una pieza más digna de un museo de historia que de una galería de arte pero que difícilmente encontremos en aquel. Puede tener todo el aspecto de **hallazgo arqueológico** o, para el caso, de **objeto encontrado** (si bien ha sido construido ex profeso -sobre este punto regresaremos poco más adelante-). Acá el artista funge como una especie de arqueólogo, en la medida en que, partiendo siempre de la investigación histórica, colecta, reorganiza y con frecuencia desentierra y desempolva cuestiones que luego convierte en objeto físico. Cuando digo cuestiones me refiero a elementos de la historia que, presentados luego en forma de objeto, se erigen como detonadores mentales para la reflexión y la mirada escrutadora.

El artista cubano José Manuel Mesías, cuya obra será analizada en el capítulo correspondiente a esta categoría conceptual que estamos definiendo, comenta a propósito: “Me interesa en estos trabajos hacer el objeto histórico, es decir, tomarme el atrevimiento de volver a hacer el objeto y cargarlo de una sacralidad. Entonces la idea es que se exponga a modo de museo histórico con sus textos explicativos (...) el espectador debe llenar simplemente el vacío histórico.”⁴⁵ Nótese que Mesías utiliza aquí el sintagma “objeto histórico”, pero lo hace solo de manera nominal, no asignándole categoría

⁴⁴ Jubrías, María Elena. *Arte Postmoderno*. Ediciones Adagio, La Habana, 2006

⁴⁵ Espinosa, Magaly (editora). Transcripción del conversatorio *Lo neohistórico: su presencia en el arte cubano actual*. Museo del Ron, La Habana, 2013.

de concepto en sí mismo, tarea que acá nos ocupa. Por otro lado, hemos de señalar que, si bien en el caso particular de Mesías tenemos que a él le interesa cargar al objeto de esa sacralidad, esto no es algo que necesariamente ocurra siempre, para el caso que pretendemos definir. Es decir, en lo que llamamos “objeto histórico” como categoría conceptual, la intención sacralizadora no es condición necesaria, de hecho puede perfectamente darse el caso contrario: una pieza, “objeto histórico”, donde la intención sea a todas luces desacralizadora, ironizante, satírica.

En este tipo de piezas el montaje es clave. La presentación visual viene dada con una puesta en escena muy peculiar, requiere de un cuidado y una representación muy elaborada, en tanto debe evitar la caricatura. El más mínimo exceso puede delatar el engaño y provocar el fracaso del apócrifo. Es preciso hallar, en la sobriedad, un equilibrio entre la pieza en sí y su montaje. Al decir de la curadora cubana Sachie Hernández: “mostrar que el objeto, los pedestales, las urnas, los cuadros, en fin, que van a enmarcar esas pinturas, no excedan tampoco lo que la pintura necesita, lo que el objeto necesita, porque a veces los artistas están muy preocupados en ese tipo de cosas, y yo siempre les pregunto: ¿No crees que el objeto casi va a ser más importante que el libro que vamos a mostrar? ¿Qué justifica que sea ese objeto y no otra cosa más sencilla si la pieza fundamental es el libro? En las artes visuales todo es simbólico, pero cuando tú trabajas con la historia, si lo puedo definir de alguna manera, es como doblemente simbólico, porque todo puede connotar (...).”⁴⁶

Y no es solo el montaje lo que importa acá, la teatralidad museográfica viene dada también (he aquí nuestra tercera característica definitoria) por el **tratamiento estético muy cuidado que se le da a la pieza, para otorgarle el aspecto visual más creíble posible**. Ya que son exhibidas como evidencia histórica real, y presentadas con una puesta en escena acorde a ese espíritu (vitrinas, pedestales, textos explicativos), acá el **engaño siempre será sutil, a medias, nunca evidente**, sobre todo apoyado por el hecho de que el **relato de trasfondo no solo puede ser auténtico**, sino que, en efecto, con frecuencia lo es. Y con ello tenemos otros dos aspectos determinantes del “objeto histórico”.

⁴⁶ Ibidem.

Las fuentes documentales del artista creador de “objetos históricos” pueden ser desde textos investigativos realizados por historiadores y demás expertos, hasta elementos anecdóticos, curiosidades, rumores, chismes, diarios (lo mismo de campaña que de cualquier otra índole), testimonios, recortes de periódico... en general, documentos y archivos de toda clase, generalmente no ficticios pero también, en ocasiones, obras de arte y de literatura.

Asevera Sachie Hernández: “son piezas que exigen para su reconstrucción de la participación de personas que aporten veracidad, a veces también aportan parte de su interpretación, pero de eso va también un poco su obra de contenido histórico. Hay piezas que surgen apegadas al documento histórico real y otras que se cargan de un lirismo, de una poética muy especial, que es como si completara lo que la historia no ha dicho, aquello que no está en la historiografía claramente recogido a partir de una memoria que quizás no está sistematizada en un libro de historia, pero que tiene historiadores locales, que tiene geógrafos, que tiene gente que vive en los lugares y eso aporta ciertos niveles de imaginación, de poesía al trabajo creativo.”⁴⁷

Con todo ello, podemos afirmar que el “objeto histórico” es, a todas luces, un **falso ready-made (objeto supuestamente encontrado, en realidad construido)**.

Como ya mencionamos antes, fue Duchamp quien abrió las puertas a lo que luego, alrededor de medio siglo después, sería el arte conceptual. Pues bien, dicha apertura se dio con lo que él mismo acuñó como *ready-made*, esto es, un tipo de “obra” artística que consiste en lo siguiente: se trata de una pieza, usualmente procedente de un ámbito cotidiano equis en el cual cumple una determinada función práctica; dicha pieza es entonces separada de dicho ámbito y colocada como “arte” en un entorno que la legitima como tal. Tenemos, pues, que con el *ready-made* se da un proceso descontextualización-recontextualización-resemantización; es decir, el objeto es extraído de su hábitat natural (la cotidianidad), colocado en un contexto completamente distinto y, en ese proceso,

⁴⁷ Ibidem.

adquiere nuevas capas de significación, en gran medida determinadas por ese espacio nuevo en el cual ha sido emplazado.

Ahora bien, con el “objeto histórico”, ocurre que es un falso *ready-made* porque, si bien se presenta como un objeto que existía de antemano y que ha sido “encontrado”, en realidad ha sido construido ex profeso. Es, en todos los casos, una fabricación -en este sentido, podría incluso considerarse una escultura, pero de momento no entraremos a dicho debate en el presente trabajo-. Este proceso es una movida que pareciera implicar cierta postura dadaísta, pero que en realidad no tiene nada de aleatoriedad. Por el contrario, lo que prima es un frío cálculo matemático, sustentado por la investigación y donde cada elemento de su composición ha sido metódica, estratégica y detenidamente pensado.

Otro de los aspectos estructurales de la categoría que nos ocupa es el **juego con la Historia como gran narrativa**, como metarrelato, en tanto no solo nace de la investigación y la consulta histórica, sino que ella se erige como su esencia misma. Y este es, a mi juicio, uno de los aspectos más atractivos de lo que constituye un “objeto histórico”: el hecho de que devela historias (con minúscula) y/o pone de manifiesto asuntos que no son de conocimiento público, o al menos de conocimiento general y que en muchas ocasiones no solo apuntalan o contradicen el relato oficial⁴⁸, sino que de plano lo subvierten. Hacen ver la Historia desde otra perspectiva, en la cual muchas cuestiones que damos por sentadas o que por defecto asumimos como las únicas válidas, son presentadas desde un punto de vista otro, diseccionadas, dibujadas con colores que no hubiéramos concebido.

Si bien por lo general es esta una aproximación que deja ver una postura cínica o, como mínimo, irónica, también puede darse con cierta solemnidad, grandilocuencia. Es decir, una cosa no excluye, automáticamente, la otra. Dicho en corto: al “objeto histórico” lo define, sobre todo, su visualidad y su presentación, no así el grado de mayor o menor ironía que pueda contener. Por ejemplo, en el caso

⁴⁸ Como Historia oficial entendemos el relato difundido por el gobierno, esto es, la historia que se enseña en las escuelas y la que se publica en las editoriales nacionales (cuando dichas editoriales se encuentran en países donde el gobierno es quien las gestiona).

de José Manuel Mesías, según declaraciones propias, su “acercamiento a la historia es totalmente personal, íntimo. Es decir, he encontrado una manera de quizás resolver aspectos internos de carácter existencial, filosófico, es un acercamiento quizás filosófico sin que me quede muy grande la palabra. Temas como el valor, el miedo, la muerte. (...) El acercamiento me interesa lo más posible que no sea leído de manera política, de manera satírica, puede que tenga cosas irónicas, pero no satíricas, es decir, es muy serio. Incluso si se quiere ver de manera religiosa puede ser también, pero no político, salvando las cosas que se me escapan de las manos.”

Ahora bien, respecto a esta declaración de Mesías, resulta curioso el hecho de que plantee cierto distanciamiento de la intención política porque, justamente, cuando el objeto de estudio y de trabajo es la Historia, y más que eso, la Historia oficial, es casi imposible no realizar lecturas que impliquen una mirada sobre lo político. Cuando se da un proceder en el cual el contenido abordado es reinterpretado, ergo, enriquecido, se reconstruye el pasado desde el presente y se propone un cuestionamiento de ciertas (establecidas) verdades, el aspecto político es una presencia indiscutible. Arrojar sospecha sobre la Historia es pura subversión en sentido estricto.

La teórica y profesora de arte Magaly Espinosa se pregunta: “¿Por qué el interés por la historia perdura y es tan intenso?”⁴⁹ A lo que responde: “Cuando el arte se acerca al contexto social y cultural, su mirada no deja de lado la visión temporal al pasado y al presente, o a la interpretación del pasado desde el presente. (...) Debe tenerse en cuenta a su vez, cómo ello se vincula a un conjunto de temas de gran presencia en el arte internacional: la memoria, el archivo, el arte como documento, el artista como autoetnógrafo, la autobiografía artística.”⁵⁰

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Estos dos últimos puntos mencionados, el del falso *ready-made* y el del juego con la Historia son, podemos afirmar, los dos aspectos de mayor relevancia en cuanto a lo que entendemos como “objeto histórico”.

De todo lo comentado arriba se desprende pues, que, en esta categoría, otro elemento presente es la enorme **diversidad visual**. Esto debido a que, por un lado, un “objeto” puede ser prácticamente cualquier cosa, y por otro, que el acercamiento a la Historia puede estar dado desde aristas diversas (ora puede ser una lectura desde la personalidad del sujeto, ora un relato autobiográfico o autoetnográfico, ora puede partir de una investigación cuasi científica, ora puede ser, incluso, parodia). En todo caso, la actitud ante la investigación histórica y la perspectiva crítica al respecto son asimismo cuestiones comunes a cada variante.

En resumen, el “objeto histórico” será, en esencia, lo siguiente: una obra material, tangible, que se presenta como pieza de museo de historia (hallazgo arqueológico, etc.), que puede considerarse como un falso *ready-made* (en la medida en que se exhibe como objeto supuestamente encontrado, pero en realidad ha sido construido), al cual se le da un tratamiento estético muy cuidado para otorgarle el aspecto visual más creíble posible, cuyo relato de trasfondo puede ser auténtico, donde hay un constante juego con la Historia como gran narrativa y donde, desde luego, el engaño está siempre dado a medias, nunca de manera evidente.

CAPÍTULO 2. El producto-simulacro, análisis de la obra de Jorge Rodríguez Díez (R10)

Para el estudio de lo que en el capítulo anterior definimos como *producto-simulacro* será examinada, como declaramos en ese mismo acápite, la obra del artista Jorge Rodríguez Díez. Específicamente, el énfasis analítico estará abocado en particular a una obra de este artista: Havoneea. Hemos decidido centrar el análisis en dicha obra debido a su complejidad y nivel de elaboración, tanto en términos formales como conceptuales. De hecho, más que “obra” o “pieza”, para este caso, será más adecuado llamarle “gesto” o “hecho” o incluso “proyecto” artístico, por tratarse estos últimos de términos más englobantes.

Jorge Rodríguez Díez (La Habana, 1969), diseñador gráfico y artista visual, graduado del Instituto Superior de Diseño de Cuba (ISDI). Su obra está marcada por una visualidad muy ligada a la gráfica y al lenguaje cartelístico así como por el comentario irónico casi siempre asociado a cuestiones políticas.

Pues bien, entrando en materia:

2.1. Havoneea, el proyecto

Havoneea es, en primera instancia, un gesto artístico. En segunda, un país.

Acá el engaño es punto de partida; el proyecto se presenta, en principio, desde la ficción.

Havoneea o, como dicta su nombre oficial, el Principado de Havoneea, es una micronación⁵¹ soberana que, a pesar de tratarse de un principado, no depende de metrópoli alguna. De hecho, ni siquiera está ubicado en ningún continente, es una isla que se encuentra a la deriva en el océano Atlántico. Única en su tipo, flota y se desplaza con las corrientes oceánicas. Sus orígenes e historia están por precisarse.

El proyecto, concebido para existir en el mundo virtual como excusa para la venta de NFTs, cuenta con un sitio web que es, en efecto, la web "oficial" del principado. Además, la venta de los NFT

⁵¹ Véase, más adelante en el texto, la definición de micronación y la diferencia entre esta y "microestado".

correspondientes se realiza a través de OpenSea, la principal plataforma de comercialización de NFTs en este momento, a nivel mundial.

Las siglas NFT se refieren a “Non Fungible Token”, lo que en castellano se conoce como “Token No Fungible”. ¿Qué significa esto? Pues:

“more or less means that it’s unique and can’t be replaced with something else. For example, a bitcoin is fungible — trade one for another bitcoin, and you’ll have exactly the same thing. A one-of-a-kind trading card, however, is non-fungible. If you traded it for a different card, you’d have something completely different. You gave up a Squirtle, and got a 1909 T206 Honus Wagner, which StadiumTalk calls “the Mona Lisa of baseball cards.””⁵² (...) “How do NFTs work? At a very high level, most NFTs are part of the Ethereum blockchain. Ethereum is a cryptocurrency, like bitcoin or dogecoin, but its blockchain also supports these NFTs, which store extra information that makes them work differently from, say, an ETH coin. It is worth noting that other blockchains can implement their own versions of NFTs.”⁵³

Los NFT “permiten comprar y vender la propiedad de artículos digitales únicos y llevar un seguimiento de quién los posee, utilizando la cadena de bloques. Técnicamente pueden contener cualquier cosa digital, incluidos dibujos, GIF animados, canciones o elementos de videojuegos. Un NFT puede ser único, como un cuadro de la vida real, o una copia de muchos, como las tarjetas de intercambio, pero la cadena de bloques mantiene un registro de quién tiene la propiedad del archivo.”⁵⁴ En esencia: un NFT es un objeto único, irrepetible (aunque haya, como en la fotografía, por ejemplo, ediciones de varias copias), creado con un tipo de encriptación especial y que existe sólo en el espacio digital; se compra con criptomoneda. Pueden ser desde bienes raíces (virtuales) hasta obras de arte, pasando

⁵² Clark, Mitchell. *NFTs, explained*. En <https://www.theverge.com/22310188/nft-explainer-what-is-blockchain-crypto-art-faq>

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Kastrenakes, Jacob. Beeple sold an NFT for \$69 million. En <https://www.theverge.com/2021/3/11/22325054/beeple-christies-nft-sale-cost-everydays-69-million>

por cualquier tipo de coleccionable –un video, una canción, un ítem X para un videojuego X– o el comprobante de la realización de un examen.

En cuanto a lo que a antecedentes respecta, son innumerables los ejemplos de países ficticios que podemos encontrar tanto en la literatura, como en el cine, los videojuegos, la televisión...⁵⁵ Por solo citar algunos, muy icónicos: La Atlántida; Utopía, de Tomás Moro; El Dorado; Wonderland, de Lewis Carroll; Camelot; Liliput (y todos los demás a los que llega Gulliver), de Jonathan Swift; Zenda, de Anthony Hope Hawkins; Oz, de Lyman Frank Baum; Neverland, de James Matthew; Tierra Media, de J. R. R. Tolkien; Uqbar, de Borges; Narnia, de C. S. Lewis; Macondo, de Gabriel García Márquez; Fantasía, de Michael Ende; o todo el universo de Juego de Tronos, de George R. R. Martin.

Si bien los antecedentes en el mundo de la ficción son tan numerosos como recurrentes, sucede que, en la realidad, también existen (o han existido) sitios que, como "países", caen en una extraña categoría en lo que a estatus, o denominación, respecta. Llamémosles, de momento, *no-países*. Son regiones que, ya por falta de reconocimiento diplomático, o bien por carecer de membresía en la Organización de Naciones Unidas, desdibujan las fronteras de la legitimidad (no sé hasta qué punto sería adecuado hablar acá de "legalidad"), pero que, en todo caso, sí pueden ser visitados de manera física, presencial. Muchos de estos casos son lo que se conoce como "micronación", esto es, países autoproclamados que, a diferencia de lo que se entiende como "microestados", no cuentan con reconocimiento oficial por parte de las entidades o convenios diplomáticos pertinentes; asimismo, una micronación puede o no estar emplazada en un sitio físico. Por su parte, un microestado es un Estado soberano "con muy poca superficie y población y a menudo enclavado o aislado y cuya condición exigua ha planteado dudas acerca de su capacidad para cumplir las obligaciones de la Carta

⁵⁵ Véase, como curiosidad, la siguiente (larguísima) lista de países ficticios:
https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_fictional_countries

de las Naciones Unidas exigidas para la admisión en la organización. La ONU ha resuelto tales dudas con la admisión generalizada de esos Estados”⁵⁶.

Curiosamente, Havoneea tiene más en común con estos modelos, los recién mencionados no-países, que con los ficticios como tal. A continuación, algunos ejemplos que demuestran lo que acabo de afirmar⁵⁷:

Isla de Man

También conocida como Ellan Vannin o Mannin, es un territorio autónomo que, aunque depende de la Corona Británica, no forma parte ni de Reino Unido ni de la Unión Europea. Se ubica geográficamente entre Inglaterra e Irlanda. Su parlamento, el *Tynwald*, es el órgano de gobierno vigente más antiguo del mundo y ha dirigido la isla desde la llegada de los vikingos a fines del siglo XVIII. Antes de los Nórdicos, la isla fue habitada por los Celtas, que dejaron su lenguaje. Los Vikingos dominaron por casi cinco siglos antes de que el control pasara por un breve periodo al Rey de Escocia en 1266 y luego de modo permanente a la Corona Inglesa. La isla cuenta con iglesias de piedra, castillos, fuertes y cruces celtas con enrevesados grabados, elementos atractivos para el turismo. No obstante, de lo que vive realmente es de su industria internacional de servicios financieros.

Forvik

De igual modo conocido como Forewick Holm, es un estado correspondiente al archipiélago de Shetland, creado por el navegante inglés, Stuart Hill. Este, luego de haber sido rescatado por la guardia costera y haber decidido permanecer en la isleta, arrancó en 2008 con una campaña en pro de la autodeterminación local, alegando que las islas en cuestión eran más afines a Escandinavia que al Reino Unido. Como parte de dicha campaña propuso al gobierno británico que explicara en qué

⁵⁶ Véase: <https://dpej.rae.es/lema/micro-estado#:~:text=Int.,la%20admissi%C3%B3n%20en%20la%20organizaci%C3%B3n>.

⁵⁷ Ejemplos tomados de: Middleton, Nick. *An Atlas of Countries That Don't Exist*. Macmillan, London, 2015

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

basaba su autoridad sobre las islas Shetland. Naturalmente, no recibió respuesta alguna. Entonces, declaró la "independencia" y hoy ofrece la ciudadanía a cambio del pago de una tasa anual.

Seborga

Principado declarado independiente de Italia en 1995, a raíz de un referéndum realizado ese mismo año. Luego de haber realizado un exhaustivo estudio, Giorgio Carbone, el jefe de la cooperativa local de floricultores del municipio de Seborga (ubicado en la frontera con Francia), descubrió que el sitio no formaba parte de Italia pues no aparecía mencionado en los tratados de creación del estado italiano ni en los registros de compra y venta sobre esta zona. Informó su descubrimiento a los demás habitantes y propuso un **referéndum para la independencia, que fue aprobado**. A Carbone le fue otorgado, entonces, el título honorífico de "Su Tremendidad" y fue elegido príncipe de por vida, siguiendo la tradición que había durante la Edad Media. El príncipe murió en 2009 pero sus fieles súbditos mantienen la postura de la independencia, a pesar de que pagan impuestos al estado italiano, el cual, desde luego, no reconoce como tal al Principado de Seborga.

Redonda

Tierra declarada soberana en 1865 por su primer rey, posición que hoy se encuentra en disputa por varios aspirantes al trono. Redonda es una isla deshabitada, cuya superficie es de menos de 2 kilómetros cuadrados; es una dependencia de Antigua y Barbuda. Se dice que Colón fue el primero en divisar la isla, durante su segundo viaje de descubrimiento, en 1493. Cerca de 400 años después, un comerciante de la vecina isla Montserrat, Matthew Shiell, reclamó la isla como su reino y "se dedicó sobre todo a la extracción del guano como fuente de ingresos. La actividad cesó bruscamente al estallar la I Guerra Mundial, pero la monarquía de aquel reino persistió en el exilio. El primer rey abdicó en su hijo de 15 años, Matthew Phipps Shiell, que se convirtió más tarde en un popular novelista británico y en su lecho de muerte legó la isla de Redonda a un poeta, su asesor literario. En sus últimos años el rey poeta pasó su tiempo en una taberna de Londres donde, a cambio de una copa, concedía títulos de duque o de caballero en escritos el dorso de

una servilleta. Hoy no se sabe muy bien quién es su sucesor y hay hasta nueve aspirantes al trono. El escritor **Javier Marías**, que en 2002 creó la editorial Reino de Redonda, ostenta el título en términos literarios.”⁵⁸

Sealand⁵⁹

Fundada en 1967, en alta mar, a unas 7 millas náuticas al este del Reino Unido, Sealand cuenta por el momento con 27 habitantes. El sitio es una plataforma marina de acero y hormigón de 50 metros cuadrados, creada en 1943 por la Armada Británica y abandonada luego de la Segunda Guerra Mundial. En los años 60 del siglo pasado, Roy Bates, un antiguo comandante de Infantería, asumió la plataforma como residencia y se instaló allí junto a su familia, con la intención de dedicarse a “emitir música pop desde una emisora de radio pirata situada fuera de las aguas territoriales británicas, y allí se quedó. Roy falleció en 2012 pero su saga “real” ya va por la cuarta generación con el nacimiento del príncipe Freddy, nieto de Michael.”⁶⁰ Sealand tiene una web oficial y además cuenta con “moneda propia, escudo, himno, sellos (por cierto, emitidos por Correos de España), y hasta un equipo de fútbol (Sealand All Stars), y una serie de *souvenirs* que se venden por internet, aunque su principal fuente de ingresos es la venta de títulos nobiliarios: ser declarado *lord* o *lady* cuesta unos 50 dólares y convertirse en conde de Sealand algo más de 300. Como destino turístico es casi inabordable ya que no cuenta con ninguna playa, hotel o instalación turística, sin embargo, puede observarse desde algunos puntos de la costa británica de Suffolk.”⁶¹

⁵⁸ Escudero, Lola. *10 países que no existen*. En <https://www.lonelyplanet.es/blog/10-paises-que-no-existen>

⁵⁹ Véase: <https://sealandgov.org/>

⁶⁰ Escudero, Lola. Op. Cit.

⁶¹ Ibidem.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

A propósito de este último, habría que mencionar acá, justo un ejemplo que viene a ser un enlace entre esta categoría de *no-países* y el arte contemporáneo. Me refiero a la obra *The emancipation of the lord*, realizada por el cubano Levi Orta. En dicho gesto artístico el creador, el 6 de noviembre del 2017, se convirtió oficialmente -luego de haber pagado para ello- en Lord of the Principality of Sealand. Muy a la manera y en el más cínico espíritu de los "land barons" de Second Life⁶², el artista, además, compró 30 centímetros cuadrados de propiedad en dicho sitio. Sealand es, posiblemente, la micronación más famosa del mundo en este instante, y tiene una monarquía constitucional como sistema político, a la cual Orta ahora pertenece. Como parte de su proyecto, Levi Orta demanda, desde su posición como Lord of Sealand, la independencia de la parte del territorio que ahora le pertenece, así como el subsecuente reconocimiento como una nueva micronación.

Asimismo, como antecedente directo en el mundo de las artes visuales, está el atolón **Palmira**, correspondiente a la obra *El Recolector de Datos Ridículos*, del también artista cubano Ranfis Suárez⁶³. Dicha obra consiste en lo siguiente: un webshow humorístico, alojado en Youtube, en el cual cada video, en esencia, no es más que una alocución al pueblo realizada por El Recolector, hombre perturbado y delirante, máximo jefe y dictador de una isla (el atolón Palmira) habitada solo por él. En cada alocución el sujeto desvaría y todo lo que habla son datos curiosos, e irrelevantes, acerca de la historia y la cultura universales.

Además de estos casos, cercanos por analogía geográfica, hay en el mundo del arte contemporáneo otro ejemplo que debemos citar: el de la República Real de **Ladonia**⁶⁴. Se trata acá de una micronación proclamada por el artista e historiador del arte Lars Vilks, en junio de 1996. Dicha proclama se dio como consecuencia de una batalla legal que tuvo lugar entre el artista y el gobierno sueco, debido a la inconformidad de este con un conjunto escultórico instalado por aquel en la zona de la reserva natural de Kullaberg, al suroeste del país. Luego de años de litigio, las autoridades no solo no lograron

⁶² Véase: <https://community.secondlife.com/forums/topic/482143-what-is-a-land-baron/#comment-2404745>

⁶³ Véase: <https://www.youtube.com/user/ElRecolectorDeDatos>

⁶⁴ Véase: <https://www.ladonia.org/>

desmantelar la instalación, sino que el artista anunció la creación de una micronación en el área donde se emplazan las esculturas. Aunque Vilks no declara la fundación de la Ladonia como un gesto artístico, es evidente su espíritu irreverente y la intención de detonación reflexiva, de modo que, consideramos, sí puede ser asumida como tal.

Otro ejemplo peculiar de micronación que debemos mencionar acá es el de **Wirtland**⁶⁵. Según se manifiesta en su web oficial, constituyen la primera nación alojada en internet. De acuerdo con lo que se expone en dicha web, Wirtland "fue fundada el 14 de agosto de 2008 como iniciativa pública"⁶⁶, pero no se declara quién (o quiénes) ni por qué la fundaron. A diferencia de Havoneea, por ejemplo, no presenta un relato asociado a un supuesto espacio físico determinado, es decir (y esta es su característica fundamental), Wirtland no "reclama" un lugar material sino uno enteramente digital. Como dato curioso, tenemos que esta micronación ha otorgado su ciudadanía a individuos como Julian Assange o Edward Snowden.

Por otro lado, en el mundo de los NFT propiamente dicho, encontramos plataformas que, aunque no constituyen micronaciones, sí cuentan con espacios (virtuales, obviamente) en los cuales los usuarios realizan diversas actividades –desde asistir a exposiciones y conciertos, hasta participar en competencias de diversa índole e intercambiar productos y servicios-. Me refiero, por ejemplo, a comunidades virtuales como Second Life o Decentraland, en las cuales, de hecho, la venta de bienes raíces constituye un negocio particularmente lucrativo. Si bien por el momento Havoneea no se pretende erigir como "comunidad virtual" en el sentido de estas dos antes mencionadas, ni mucho menos como videojuego (al menos no ahora, quién sabe luego) a lo Fortnite o Minecraft, digamos, sí constituye una plataforma viva, un terreno fértil y propicio a futuras experiencias un tanto más inmersivas.

⁶⁵ Véase: <http://www.wirtland.com/>

⁶⁶ Véase: <http://www.wirtland.com/> T. del A.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Ahora bien, a pesar de la existencia de todos los susodichos antecedentes, ocurre que, al menos hasta donde hemos podido comprobar, no existe en este momento una micronación que aúne en sí todas las características fundamentales de Havoneea, esto es, en esencia, las siguientes: que exista exclusivamente en internet, que constituya un gesto artístico, y que se estructure como un rizoma compuesto de NFTs.

Insertado en la dicotómica tradición de historias basadas en dos grupos (familias, usualmente) antagónicas, el principado de Havoneea tiene dos casas reales: la Casa Halvorsen y Casa Horgensen. De la primera, procede una larga prole de Minimilianos, los cuales, según lo que se conoce hasta el momento, son quienes están actualmente en el poder desde hace varios siglos; mientras que los segundos, son lo que convendremos en llamar "la oposición". Por ahora, el universo Havoneea se sustenta en oposiciones binarias, predomina el maniqueísmo, hay muy poco espacio para las medias tintas. Se llevan hasta el absurdo, hasta el ridículo, las diádas el bien/el mal, lo bello/lo feo... y desde luego, lo real/lo ficticio. No obstante, como la historia de Havoneea es un relato en construcción, todo lo antes mencionado es susceptible de cambio. Si bien la vida en dicho universo privilegia los negros y los blancos, y da muy poco (o ninguna) cabida a los matices, lo cierto es que no hay ahí verdades monolíticas, por contradictorio que pueda parecer.

Hasta este instante se cree que, en algún momento de la Alta Edad Media, la isla pudo estar situada al sur de Kristiansand en el estrecho de Skagerrak. También se sospecha que, posiblemente, fue ocupada, durante cortos espacios de tiempo, por algunas familias noruegas. Fue un sitio ignorado por la historia durante toda la edad antigua debido a su pequeño tamaño y al hecho de que no cuenta con tierras cultivables. Sus primeros habitantes, se supone, vivieron de la pesca y del comercio durante cientos de años.

El equipo creativo del proyecto, en este momento, trabaja en la generación de una estructura de gobierno moderna, y en la creación del Ministerio de Comunicaciones y todo el aparato informativo

de Havoneea. Porque hablamos acá de un país que quiere reconstituirse, insertarse en el mundo contemporáneo, para lo cual se pretende que, en los próximos meses (este texto se escribe en mayo de 2022), ya cuente con una estructura lo suficientemente sólida como para lograrlo. (De más está decir que esto es un juego de ficción, pero hacemos la aclaración una vez más, de todos modos.) Como parte del antes mencionado ministerio, está el Servicio Postal de la isla, encargado de la emisión y venta oficial de sellos, actividad que constituye, al día de hoy, el principal pilar de la economía en el peñón. Con esta comercialización filatélica (obviamente, sellos en versión NFT), se pretende financiar el conjunto de investigaciones multidisciplinares pertinentes para estructurar la historia del principado; dígase, entre otras cosas, el levantamiento arqueológico necesario, y el estudio y escritura de la historia de Havoneea. Una de las razones por las cuales aún mucho de dicha historia permanece en la ignorancia, es que, en algún momento del siglo XVIII, la isla fue cubierta por la nieve durante una espantosa tormenta. Las corrientes, entonces, la arrastraron hasta el círculo polar ártico, donde quedó atascada y sepultada hasta hace apenas unos cinco años cuando, debido al cambio climático, comenzó a descongelar el hielo y asomaron los muros de sus dos castillos. De momento, ya han comenzado las primeras excavaciones y se esperan grandes avances en la medida en que el peñón se desplace por el Atlántico Norte, arrastrado por las corrientes, y que el calor derrita la inmensa capa de hielo que cubre casi toda la superficie.

Entre las pocas certezas que por ahora se tienen sobre el principado, están su geografía y su composición geológica. Se trata de un peñón de pumita (piedra pómez) de diez kilómetros cuadrados, cuyo litoral tiene una longitud de 14,3 kilómetros; el largo de la isla es de poco más de tres kilómetros y el ancho, dos y medio. Su porción sur muestra el impacto de un meteorito de pequeño tamaño; se especula que dicho impacto haya desprendido, al paso de los años, el peñasco del continente, dejándolo a merced de las olas. Como dato curioso, no relevante, está el hecho de que la visualidad geográfica se inspira en el islote canario de Alegranza.

Con respecto a esta idea de la composición geológica de la isla, sobresale, en primer lugar, el absurdo: el meteorito, el desprendimiento, el tamaño, la vida humana sobre una "balsa" de piedra pómez... Y, en segundo lugar, ya a nivel semántico, la pumita como significante. Estamos hablando acá de un tipo de piedra volcánica muy porosa, casi hueca, de superficie no pulida, que se muestra como elemento frágil al mismo tiempo que adaptable, que cuenta con una gran capacidad de absorción y de flotar... ¿Acaso como su pueblo, como su historia? Con todas estas características, cabría pensar que, en efecto, la piedra acá viene a ser la extensión metonímica de la gente y la historia de Havoneea.

Dado que la existencia del principado ocurre en el mundo digital, absolutamente cualquier elemento de esa índole (o sea, digital), relacionado de modo más o menos directo con Havoneea, es susceptible de ser convertido en un NFT. Desde los estandartes, los símbolos del principado, escudos de armas, etc., hasta espacios, terrenos de la isla; pasando por, incluso, los textos (ficticios o no) directamente asociados con Havoneea... Ahora bien, ello no significa que en efecto vaya a suceder de esa manera. Ya se verá, según vaya creciendo el rizoma que conformará la identidad del universo Havoneea, lo cual ocurrirá en la medida en que avancen las investigaciones pertinentes. Incluso, se pretende que, llegado el momento, el principado cuente con un boletín de noticias (apócrifas, desde luego, parodias del mundo contemporáneo real, con una esencia muy parecida a la de *The Onion*, *El Mundo Today*, *The Babylon Bee*...). En este sentido, es altamente probable que la corrección política no sea una prioridad para los havoneeos. Como es un país que flota y se construye día a día, al parecer el totalitarismo contemporáneo aún no se manifiesta ahí, al menos no mediante el régimen de la ultracorrección política bajo el cual vivimos en Occidente en este minuto. Así pues, os podéis imaginar el espíritu de las noticias y demás materiales que se emitan desde Havoneea (si no de todos, al menos de algunos).

Asimismo, teniendo en cuenta que Havoneea es un principado, otra actividad que comprenderá es la venta de títulos nobiliarios, así como su otorgación por motivos honoríficos. Lo mismo se hará con la ciudadanía, la cual tendrá un precio un tanto mayor al de los títulos de la nobleza. En cada caso, se

emitirá un comprobante oficial que tendrá su versión NFT y su versión física. Para los títulos, dicho comprobante consistirá en un certificado y para la ciudadanía, un pasaporte. De igual modo, hay altas probabilidades de que, según el desarrollo de los acontecimientos, se proceda con la venta de terrenos correspondientes al peñón.

Por otro lado, también se contempla la posibilidad de llevar parte del universo Havoneea al mundo real, físico. En primer lugar, a modo de *merchandising*, es decir, mediante la venta de productos promocionales directamente relacionados con Havoneea como marca, más allá del concepto de "país" que la define. Y en segundo lugar, también es intención del equipo creativo, llegado un punto en que la "historia" del sitio esté un poco mejor definida y ya haya salido al menos un par de colecciones de sellos, realizar una exhibición a propósito del asunto.

En esta obra/gesto hay, digamos, tres cuestiones de importancia, tres ejes cardinales (ineludiblemente conectados entre sí) que sobresalen: por un lado, la fabulación, la capacidad de invención, si se quiere, literaria, la fuerza del mito; por otro, que se desprende de lo anterior, el pensamiento crítico (y cínico), visto ora como parodia, ora como pastiche, siempre como significativo incisivo; y, en tercer lugar, la visualidad, la sobriedad y elegancia de cada elemento gráfico.

Como es evidente, el proyecto está atravesado por un espíritu profundamente cínico, muy a tono con nuestro *zeitgeist*, con nuestra apática contemporaneidad. Acá el absurdo, por un lado, y la ironía, por otro, se erigen como elementos detonadores del pensamiento y conductores de la narrativa. Nótese, por ejemplo, que ha sido el cambio climático la causa fundamental de la revelación de Havoneea... O el hecho mismo de proponer un país ficticio que, visto perversamente, en realidad constituye un espacio de libertad, una plataforma para la experimentación, un sitio donde poder hacer todo lo que no podemos hacer en nuestras casas. Sin embargo, a pesar del sinsentido general que semejante proyecto pareciera abrazar, ocurre que Havoneea, dado que se presenta desde una ficción no declarada como tal, y con un relato más o menos bien elaborado, juega con unos límites que, si el

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

espectador descuida su observación por un instante, pueden quedar desdibujados sin que nadie lo note. Me refiero, naturalmente, a los límites entre lo real y lo ficticio.

En este punto, hay que señalar que, en Havoneea, coexisten diferentes niveles de fabulación, capas de realidades superpuestas e interconectadas. Entre la vida en el universo Havoneea y la vida en el mundo real, se da un paralelismo en el cual la ficción funge, de hecho, como correlato de la realidad: lo que en Havoneea es comercialización filatélica, en el mundo real es venta de NFTs; lo que en Havoneea es obtención de fondos para financiar investigaciones sobre la historia del lugar, en el mundo real es obtención de fondos para financiar la vida del equipo creativo detrás de todo el asunto. En todo caso, y a pesar de cualquier posible incongruencia, destaca acá la verosimilitud del proyecto, con lo cual no nos referimos a que se trate de una historia realista, ni siquiera una disfrazada de verdad, sino a que (y esto es clave si hablamos de coherencia) ese universo sea consecuente con sus propias leyes internas.

Si bien, luego de examinar todo lo antes expuesto, es muy probable que el lector quede con más dudas de las que al inicio pudo haber tenido, el hecho es que, en este momento, se está trabajando en esclarecer tanto como sea posible toda la información referente al principado.

Por otra parte, ocurre con Havoneea, como obra artística, una peculiaridad que difícilmente encontraremos en el resto de obras que serán analizadas en la presente investigación. Me refiero al hecho de que, al ser un gesto de magnitudes tan grandes, a niveles lo mismo conceptuales que fácticos, constituye un producto sobremanera englobante, al punto de que, si bien no en este preciso instante (recuérdese: escribimos este texto en mayo del 2022), en algún momento no muy lejano, Havoneea incluirá sub-productos que podrán ser categorizados individualmente dentro de cada uno de los cuatro presupuestos cardinales que nos ocupan en el presente proyecto. Es decir, veremos dentro de Havoneea (que ya en sí misma es un *producto-simulacro*) tanto *heterónimos*, como *objetos históricos*, como *remixes*, como otros (*sub*)*productos-simulacro* a su vez. Debido a esta versatilidad y

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

a las amplias y adecuadísimas posibilidades que ofrece, estamos incluso considerando, de momento, asumir como ejercicio práctico profesionalizante la curaduría y exhibición del proyecto Havoneea.



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

CAPÍTULO 3. El Heterónimo, análisis de la obra de Fernando Rodríguez

Fernando Rodríguez (Matanzas, 1970), graduado del Instituto Superior de Arte de La Habana (ISA) y de la Escuela Nacional de Arte (ENA). Su obra, con la cual sustentamos la categoría de *heterónimo* que hemos venido manejando en el presente trabajo, se ha desarrollado, en gran medida “en colaboración” (como él mismo gusta de afirmar) con Francisco de la Cal, su alter ego.

Francisco de la Cal es el heterónimo por antonomasia de las artes visuales en Cuba. Nace a inicios de los años noventa del siglo pasado, como ejercicio de clase del tiempo en que su creador estudiaba en el Instituto Superior de Arte de La Habana. El personaje es un anciano campesino de la Ciénaga de Zapata, que había sido escultor y pintor naif, y queda ciego a inicio de los 60. Tras encontrarse con el joven Fernando en 1991, le encomienda a este la tarea de traducir a obras los sueños y las ideas de su imaginación, los cuales suelen estar relacionados con la vida del pueblo cubano y sus líderes.

De acuerdo con la crítico de arte Daleysi Moya: “La peculiaridad de este binomio no radica en la existencia de dos perspectivas diferenciadas de entender y proyectar el arte, sino en que cada una de éstas se entrecruza, en mayor o menor medida, por la visión del otro. Es decir, no existen (como sucede en la vida real) los blancos y negros, sino las medias tintas y los planos fragmentados. Las posturas particulares de Fernando y Francisco están compuestas por un sinnúmero de elementos desincronizados generacional y culturalmente. Unos se filtran dentro de otros y de esta contaminación emerge su principal riqueza. Esta conexión permanente (e indisoluble) los salva de la caricatura, del reduccionismo. Lo impreciso de sus individualidades (más allá de las líneas principales de su caracterización) les dota de una gran eficacia en sus propuestas.”⁶⁷

Francisco de la Cal es un entusiasta de la Revolución cubana y, siendo el joven y vidente Fernando un personaje de otra generación y proyección, la relación con Francisco le ha funcionado como estrategia

⁶⁷ Moya, Daleysi. *La obsesión como praxis vital*. Texto para el catálogo de la muestra *Work In Paper*, de Fernando Rodríguez en Galería Servando, La Habana, 2014.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

para comentar (y casi siempre, podríamos afirmar, burlarse) y “enjuiciar la realidad y la ficción del proyecto político-social cubano desde entonces: hombre/sociedad, colectivismo/individualismo, libertad de expresión/censura. El dúo continúa trabajando hoy intermitentemente entre la «imperfección» del lenguaje naif de Francisco (en las esculturas, instalaciones y dibujos de autoría compartida) y la «asepsia» tecnológica de Fernando (en las infografías, animaciones 3D y video juegos firmados en solitario). En realidad Francisco sigue escondiéndose tras Fernando, o viceversa, en un subterfugio de simulación y maledicencia.”⁶⁸

Analicemos un par de obras que ilustran lo anterior.

En primer lugar tenemos *La idea del sol del hombre ciego* (2019, Pulpa de papel reciclada de libros sobre Fidel Castro y la Revolución Cubana, 135 x 96 x 10 cm). Esta se encuentra firmada solo por Francisco de la Cal

La pieza muestra una especie de globo de pensamiento donde se ve la figurita de un campesino ondeando la bandera cubana, sobre dicha figurita, hay una placa con la palabra "SOL" escrita en braille. Por otro lado, la pieza tiene un aspecto parecido a la piedra sepulcral donde se encuentran los restos de Fidel Castro. A través de una composición de símbolos y elementos visuales, el artista desafía y cuestiona el culto a la personalidad y la narrativa oficial que rodea a Castro y su legado.

La pequeña figurita del campesino ondeando la bandera cubana, en buena medida, constituye una representación simplificada de los ideales revolucionarios y el papel del pueblo en la historia cubana.

Sobre la figura del campesino, se coloca una placa con la palabra "SOL" escrita en braille. Esta combinación de elementos plantea una interesante dicotomía entre la oscuridad y la luz, entre la ceguera y la idea del sol. Esta placa, que emula la que en la realidad dice "Fidel" en la piedra sepulcral donde se encuentran los restos de Castro, juega con la idea de iluminación y conocimiento. El uso del

⁶⁸ Vives, Cristina. Texto de la contratapa del catálogo de la muestra *Work In Paper*, de Fernando Rodríguez en Galería Servando, La Habana, 2014.

braille sugiere que hay una interpretación más profunda y simbólica de la figura de Castro y su influencia en la historia de Cuba. Al sustituir el nombre de Castro por "SOL", el artista subvierte y despoja de su aura mítica al líder revolucionario, al tiempo que señala la necesidad de mirar más allá de las narrativas oficiales y descubrir la verdad oculta. Lo pinta como Luis XIV, el "rey sol", aquel que decía "el estado soy yo".

La referencia a la piedra sepulcral en la apariencia de la obra refuerza la crítica hacia el culto a la personalidad. Al utilizar materiales reciclados de libros sobre Castro y la Revolución, el artista desmantela la narrativa oficial y ofrece una perspectiva alternativa y cuestionadora. Es esta, a todas luces, una obra que, con un espíritu profundamente satírico, invita al espectador a poner la mira sobre el poder de la manipulación de la historia y la importancia de buscar la verdad más allá de las versiones oficiales.

La otra pieza que analizaremos será *For the love of gold* (De la serie *Render global*, 2009; *Render 3D; After Damien Hirst, For the love of God*, 2007), firmada por Francisco de la Cal y Fernando Rodríguez. Dicha serie "adoptó como proceder la apropiación de obras mediáticas de la Historia del Arte Contemporáneo y su criollización, con el objetivo de reactivarlas desde experiencias otras y dinamizar así sus sentidos."⁶⁹

tiene la peculiaridad de que rompe con dicha tendencia y presenta un Francisco mucho más actualizado con la contemporaneidad y cínico en su postura.

Se trata acá de una pieza provocativa y subversiva que cuestiona y satiriza el arte contemporáneo. Firmada por el autor Fernando Rodríguez y su heterónimo Francisco de la Cal, y perteneciente a la serie "Render global" de 2009, esta obra utiliza un render en 3D para representar una calavera

⁶⁹ Moya, Daleysi. Op. Cit.

completamente cubierta de diamantes, inspirada directamente en la famosa obra de Damien Hirst, *For the Love of God*. Sin embargo, lo que distingue a esta versión es la adición de un diente de oro, elemento que cambia radicalmente el significado y la interpretación de la obra.

Ponerse dientes de oro solía ser una práctica estética muy común entre los sectores marginales de la sociedad cubana. De ahí que podamos asumir la obra como una burla al arte contemporáneo y a lo que se asume como sagrado dentro de este. Basta un pequeño elemento para marcar la diferencia con respecto a la pieza de Hirst, para volcar el significado y cambiar la perspectiva: del lujo extremo (obra que se vende en millones) a la vulgaridad más ordinaria (sujeto X que se engalana con un diente de oro).

Es muy superficial del mercado del arte contemporáneo y acá la incorporación de un símbolo como el diente de oro, viene a comentarlo con mucha gracia. Al hacer referencia a la práctica estética común de ponerse dientes de oro entre los sectores marginales de la sociedad cubana, la obra pone en tela de juicio la autenticidad y el valor intrínseco del arte en un contexto dominado por la comercialización y la apreciación superficial de la belleza y el lujo. La inclusión del diente de oro resalta la vulgaridad y la banalidad que pueden surgir cuando el arte se convierte en un objeto de ostentación y consumo desenfrenado.

Al utilizar una técnica de render en 3D, el artista explora nuevas posibilidades estéticas y conceptuales. El medio digital le permite crear una representación visualmente impactante y detallada de la calavera, resaltando aún más la brillantez y la artificialidad de los diamantes y el contraste con el diente de oro. La representación espectacular enfatiza el brillo frívolo y la excesiva ornamentación que a menudo se asocia con el arte contemporáneo. El maquillaje/camouflage, la apariencia grandilocuente y trascendental de algo que, frecuentemente, suele estar vacío. En este sentido, la elección del susodicho medio puede asimismo leerse como un comentario incisivo sobrevaloración de las técnicas y los aspectos visuales en detrimento del contenido y la profundidad conceptual en el mundo del arte.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

For the love of gold se burla no solo del arte contemporáneo, sino también de la sacralización de ciertos objetos y conceptos dentro de este ámbito. Al tomar la obra de Damien Hirst como punto de partida y añadir simplemente un diente de oro, el artista señala la arbitrariedad y la superficialidad que a menudo se encuentran en la valoración del arte y en la veneración de ciertos íconos artísticos. Esta acción de subversión y ridiculización desafía los dogmas y las jerarquías establecidas, invitando al espectador a reflexionar sobre el verdadero significado y propósito del arte en la sociedad contemporánea.

En resumen, tenemos acá una obra que combina la crítica social, la provocación artística y la burla al arte contemporáneo. Se cuestiona el papel del arte en el contexto actual, donde a menudo es más y mejor valorada la apariencia y el valor comercial que la profundidad conceptual subyacente. Mediante la manipulación de símbolos y la subversión de esquemas mentales, la obra desafía al espectador a cuestionar las narrativas dominantes y a explorar nuevas perspectivas sobre el arte y su significado. Es, podemos decir, un llamado de atención para reconsiderar nuestras actitudes hacia el arte y buscar una aproximación más profunda y significativa a las obras de arte, en lugar de centrarnos exclusivamente en su valor material o comercial.

CAPÍTULO 4. El Remix, análisis de la obra de Julio César Llópiz

Julio César Llópiz (La Habana, 1984). Graduado de Historia del Arte por la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Su labor como artista visual combina el diseño gráfico con la tradición del arte conceptual, en una visualidad que tiende al minimalismo. A nivel temático, sus intereses van desde preocupaciones de índole filosófica o literaria, hasta lo político e histórico.

Al decir del propio artista:

Mi obra surge del interés por combinar el diseño, tanto por sus aspectos formales como por sus mecanismos de funcionamiento, con la tradición del arte conceptual. Me expreso principalmente desde la visualidad minimalista aunque también me ajusto en determinados casos a cualquier otro lenguaje gráfico en dependencia de las necesidades de alguna pieza específica. Me tomo la libertad de manejar desde intereses políticos e históricos hasta preocupaciones de índole filosófica, literaria o lingüística, sin establecer prioridades temáticas. Los soportes y técnicas también los enfrento con toda la libertad posible; dejo que las ideas que se manejan en cada obra sean las que determinen la solución final: pintura, fotografía, video, instalación, producción de un objeto, ready-made, performance, intervención, net art, etc.⁷⁰

Acá nos apoyaremos en su trabajo para ilustrar lo que hemos definido como “remix”.

Comencemos por la obra *ARTnews*, del año 2013. Buena parte de la obra de Llópiz viene a sustentar lo que entendemos como remix, es decir, ese tipo de creación hecha a partir de la apropiación y edición (o no) de material proveniente de otras creaciones ya existentes. En este caso, el modelo “sampleado” es la portada de la revista ArtNews, una de las publicaciones, dedicadas al arte contemporáneo, más reconocidas a nivel mundial, acá ilustrada con una fotografía (tomada por el

⁷⁰ *Statement* del artista. Tomado de la página de Facebook de la revista CdeCuba:

<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.630415290355012.1073741851.149752021754677&type=3>

artista) del performance *Conga irreversible* (2012), de Los Carpinteros; en dicha foto se ve a Marina Abramovic como parte del público espectador.

Al utilizar la portada de ArtNews como base y reemplazar su imagen con una fotografía de un performance, Julio Cesar Llópiz crea una nueva obra que fusiona diferentes elementos y contextos artísticos. La apropiación de la imagen de la revista y su combinación con la fotografía del performance de Los Carpinteros genera un diálogo entre las diferentes formas de expresión artística y los actores involucrados.

La elección del performance *Conga irreversible* y la presencia de Marina Abramovic en la fotografía agregan un nivel adicional de significado a la obra. Los Carpinteros son reconocidos por sus intervenciones y obras que abordan cuestiones sociales y políticas, mientras que Marina Abramovic es una figura destacada del performance y ha explorado temas como el cuerpo, la presencia y la relación con el público. Al combinar estos elementos, Llópiz establece una intersección entre diferentes perspectivas y enfoques artísticos.

La utilización de la fotografía como medio también es importante en esta pieza. La fotografía captura un momento específico del performance y, al ser incorporada en la portada de una revista, se transforma en una forma de arte en sí misma. La imagen fija congelada en la fotografía adquiere una nueva vida y una nueva narrativa al ser remezclada en el contexto de la obra de Llópiz.

En términos más amplios, esta piza destaca la naturaleza colaborativa y en constante evolución del arte contemporáneo. El remix y la apropiación se convierten en herramientas para la reinterpretación, la crítica y la creación de nuevas conexiones entre diferentes elementos culturales y artísticos. Al combinar la portada de una revista prestigiosa con una fotografía de un performance, el artista invita al espectador a reflexionar sobre las relaciones entre el arte, la sociedad y la representación.

Otra obra que nos sirve para ilustrar el tema en cuestión es *Re-Encuadre* (2012, Postal troquelada, 20.3 x 20.3 cm), la cual constituye un remix de una de las fotografías más icónicas de la revolución cubana. Dicha fotografía, en su versión más conocida (difundida por el régimen), está recortada de manera que solo se ven las figuras de Fidel Castro y Camilo Cienfuegos. Se ha eliminado sobre todo el personaje de la derecha, Huber Matos, comandante del M-27-7 que, poco tiempo después del triunfo de la revolución, tras entrar en contradicciones con Castro, fue encarcelado durante 20 años y luego exiliado. De más está decir que dicho personaje ha sido difamado, por el oficialismo cubano, hasta el cansancio. Acá el artista presenta la imagen en su totalidad, y la exhibe a manera de cartulina troquelada, de forma tal que el público puede decidir de qué modo recortarla y con qué personajes quedarse y conformar así otra versión de la Historia.

Esta obra representa un interesante ejemplo del poder del remix y la reinterpretación en el arte. El acto de incluir a Huber Matos, un personaje que ha sido difamado y omitido en la narrativa oficial del régimen cubano, es una declaración audaz y poderosa por parte del artista.

Se trata de una pieza que plantea preguntas fundamentales sobre la construcción de la historia y la manipulación de la información por parte de los poderes dominantes. El recorte selectivo de la imagen original es una táctica utilizada para moldear la narrativa y perpetuar una versión particular de los eventos históricos. Al presentar la imagen completa y dar la posibilidad al espectador de reencuadrarla, el artista desafía la versión oficial y plantea la importancia de considerar diferentes perspectivas y voces en la construcción de la historia.

El título de la obra, *Re-encuadre*⁷¹, refuerza este mensaje y resalta la idea de que la historia no es una verdad absoluta e inmutable, sino que puede ser reinterpretada y reconfigurada desde diferentes puntos de vista. Al hacerlo, el artista invita a la reflexión sobre la manipulación de la información y la importancia de cuestionar la narrativa oficial.

⁷¹ Véanse anexos.

El uso de la cartulina troquelada como medio visual es significativo, en tanto permite al público interactuar físicamente con la obra y se fomenta así una participación activa y personal en el proceso de creación. Cada espectador puede tomar decisiones sobre cómo recortar la imagen y, de esa manera, se convierte en un colaborador en la construcción del relato y la representación de la realidad.

La obra *Sopitalismo s. XXI*⁷² es otra que se inscribe en esta línea. Pertenece a la serie *#aforismosensartados* (la cual vive esencialmente en redes sociales, es una práctica muy común en el quehacer de Llópez publicar su obra en estas plataformas) y va acompañada por el siguiente *caption*: “El *#sopitalismo* es el marketing de la miseria socialista. Intentan vender un producto moral malo, que además quieren hacer pasar como un regalo. *#china #northcorea #venezuela #nicaragua y #cuba* son países *#sopitalista (s)*. *#aforismosensartados #juliollopizcasal #contemporarycubanart #graphicdesign #warhollegacy*”⁷³

La obra presenta una reinención de la icónica lata de sopa Campbell de Andy Warhol. En esta reinterpretación, la lata se muestra en blanco y negro y está adornada con pegatinas que representan las banderas de China, Nicaragua, Corea del Norte y Venezuela. El título, *Sopitalismo*, es un juego de palabras que combina los términos "socialismo", "capitalismo" y "sopa". A través de esta ingeniosa combinación lingüística, el artista plantea una crítica hacia lo que él denomina el "marketing de la miseria socialista". Concepto referido a la forma en que los gobiernos de estos países intentan comercializar y vender un producto moralmente discutible, presentándolo como un regalo o una solución. En esencia, el artista cuestiona las estrategias de propaganda y manipulación utilizadas por estos regímenes políticos para mantenerse en el poder.

⁷² Véase en anexos o en el Instagram del artista: <https://www.instagram.com/p/CpQfR0iNOVI/>

⁷³ Ibidem.

El uso del blanco y negro en lugar de los colores originales de la lata de sopa Campbell de Warhol puede tener múltiples interpretaciones. Dichos tonos pueden estar simbolizando la dicotomía entre el bien y el mal, la luz y la oscuridad, o todavía más: la falta de diversidad y libertad en los sistemas políticos abordados en la obra. Asimismo, dado que el blanco y negro a menudo se asocia con imágenes históricas y documentales, podría acá estar sugerida una reflexión sobre la realidad y la verdad detrás de la fachada presentada por estos gobiernos.

La inclusión de las pegatinas con las banderas de China, Nicaragua, Corea del Norte y Venezuela agrega otro nivel de significado a la obra. Estas banderas representan países que han sido objeto de controversia y críticas en relación con sus sistemas políticos y la violación de los derechos humanos. Al incorporar estas banderas en la lata de sopa, el artista establece una conexión directa entre los regímenes políticos y el concepto de "marketing de la miseria" mencionado anteriormente.

La pieza forma parte de la serie *#aforismosensartados*, que el artista publica periódicamente en plataformas como Instagram y Facebook. Esta serie se caracteriza por presentar reflexiones breves y críticas visuales sobre temas políticos y sociales contemporáneos. A través de estas publicaciones en redes sociales, Llópez utiliza el arte como medio de expresión y concienciación, aprovechando el alcance y la accesibilidad de estas plataformas digitales.

También como ejemplo de remix, está la obra *Esto no es un partido*, igualmente publicada en redes sociales⁷⁴. La obra es una intervención visual que combina elementos conocidos y una frase en francés para transmitir un mensaje crítico. Mediante la pixelación en 8 bits del imagotipo del Partido Comunista de Cuba (PCC) y la inclusión de la frase "Ce n'est pas un Parti" (sic), el artista evoca la famosa pintura de René Magritte, *La Trahison des Images (La traición de las imágenes)*, en la que se muestra una pipa con la inscripción "Ceci n'est pas une pipe" (Esto no es una pipa).

⁷⁴ Véase en: <https://www.instagram.com/p/CpbUjSQI5Uy/>

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

En primer lugar, el imago tipo pixelado del Partido Comunista de Cuba crea una distorsión visual que puede interpretarse como una forma de cuestionar la imagen idealizada que el partido proyecta hacia la sociedad. Al pixelar la imagen, el artista sugiere que la representación del partido no es lo que realmente es o lo que pretende ser. De esta manera, se destaca la tensión entre la imagen que se presenta al público y la realidad subyacente.

Asimismo, el artista también pone de manifiesto que el Partido Comunista de Cuba no es realmente un partido en tanto no representa verdaderamente a la ciudadanía cubana. Al jugar con la frase "esto no es un partido", se sugiere que la entidad política en cuestión carece de la verdadera esencia de un partido político democrático, donde múltiples opciones y voces pueden ser expresadas y representadas.

La obra es una crítica al hecho de que en Cuba solo existe el Partido Comunista y está prohibida la existencia de cualquier otro partido político. Esta situación de monopolio político limita la diversidad de ideas y perspectivas, lo que implica una falta de rendición de cuentas y un debilitamiento de los equilibrios necesarios en un sistema político saludable.

El mensaje de crítica se intensifica aún más al mencionar que el Partido Comunista de Cuba no solo carece de representatividad, sino que también se señala su papel en la represión de los ciudadanos y el fomento de la corrupción dentro del sistema. El partido no trabaja en beneficio del pueblo cubano, sino únicamente de funcionarios corruptos que se aprovechan del poder y reprimen cualquier forma de disidencia o crítica.

Igualmente publicada en redes sociales, está la obra *Regulado*⁷⁵(2021). Se trata de una imagen donde se ve la portada del pasaporte de la república de Cuba, pero en donde debería estar la palabra "pasaporte", se lee "regulado". El color del pasaporte también ha sido sustituido: ya no es azul sino

⁷⁵ Véase en: <https://www.instagram.com/p/CTtbXVmL8PJ/>

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

negro. Acá la palabra "regulado" alude a un mecanismo "diseñado por las autoridades cubanas para restringir de manera arbitraria la libre circulación de activistas, periodistas, artistas, opositores y cualquier persona que haya decidido disentir. En los últimos años se ha convertido en un método represivo habitual. Toda persona que haya tenido el decoro de manifestar lo que piensa, pasando por encima de sus temores, corre el riesgo de ser un regulado."⁷⁶

La pieza aborda el tema de la represión y la restricción de la libre circulación en Cuba. En cuanto a los cambios significativos en su diseño, el elemento más destacado de la obra es la sustitución de la palabra "pasaporte" por la palabra "regulado". Esta modificación subvierte el propósito original del pasaporte, que es facilitar y garantizar la movilidad y la libertad de los individuos. Al utilizar la palabra "regulado", el artista resalta el control y la imposición de restricciones arbitrarias por parte de las autoridades cubanas. Esta alteración provoca una reflexión sobre el poder y la arbitrariedad del sistema gubernamental en el país.

Otro aspecto importante de la obra es el cambio de color del pasaporte. En lugar del tradicional azul, el artista ha optado por el color negro. El negro se asocia comúnmente con la opresión, la oscuridad y la falta de transparencia. En este contexto, el uso del color negro recalca, a nivel simbólico, la represión y la negación de la libertad que enfrentan aquellos que deciden disentir o expresar sus opiniones contrarias al gobierno. Dicha elección cromática intensifica la carga emocional y política de la obra.

En última instancia, esta obra de arte invita a la reflexión sobre la represión y las restricciones impuestas por el gobierno cubano. Julio Cesar Llópiz utiliza el lenguaje visual para denunciar el sistema de regulación y opresión en Cuba, particularmente en relación con la libre expresión y la libre circulación de personas. El impacto de la obra radica en su capacidad para transmitir un mensaje político y social contundente a través de la modificación y la subversión de elementos simbólicos. Al

⁷⁶ Ibidem.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

cuestionar el significado y el propósito del pasaporte, el artista incita al pensamiento crítico sobre el ejercicio del poder y la lucha por la libertad en la sociedad cubana.

En resumen, la obra de Julio Cesar Llópiz examina el concepto del remix y la apropiación en el arte contemporáneo a través de la combinación de elementos visuales provenientes de diferentes contextos artísticos. Con ello, el artista invita a una reflexión profunda sobre las contradicciones entre las imágenes y los ideales políticos, y cómo estas contradicciones pueden afectar la vida de los ciudadanos y el desarrollo de una sociedad justa y equitativa.



CAPÍTULO 5. El Objeto Histórico, análisis de la obra de José Manuel Mesías

José Manuel Mesías (La Habana, 1990). Graduado de pintura en la Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro. Su trabajo, con un lirismo entre lo *povera* y lo, a ratos, naif, explora mayormente temas asociados a la memoria, el tiempo, y la Historia. Esto último, de hecho, constituye un aspecto muy recurrente en su obra, en específico la Historia de Cuba correspondiente a los períodos de las guerras de independencia. Es justo en este corpus de trabajo donde el regodeo en lo apócrifo ha sido herramienta definitiva. Acá, como veremos, su obra es el ejemplo perfecto de lo que hemos definido como *objeto histórico*.

A continuación, pasaremos a analizar un grupo de piezas que demuestran esta última afirmación.

La primera obra es *Retrato de Narciso López. V.V. (1851, Óleo sobre tela, 50 x 40 cm)*⁷⁷. Se trata de una pintura, un retrato, supuestamente pintado en vida, el mismo año de su muerte, del militar español nacido en Venezuela, Narciso López. Este fue un personaje de gran significación para los cubanos pues, por un lado, participó en la primera guerra de independencia contra España y diseñó la hoy bandera de Cuba; y, por otro lado, su postura más destacada fue el anexionismo (a Estados Unidos), hecho en el cual la versión oficialista de la historia cubana se ha basado para generar un discurso de desprecio y disminución de importancia hacia la figura, cuando en la realidad sí representó un elemento clave en la lucha. En la pintura apócrifa que acá vemos se ve a Narciso López haciendo un gesto que llama al silencio, tapándose los labios con el índice derecho.

La peculiaridad de esta obra radica en su aspecto apócrifo. El término "apócrifo" como hemos visto, se refiere a algo de dudosa autenticidad. En el contexto de esta pintura de Mesías, el aspecto apócrifo radica en la afirmación de que se trata de un retrato Narciso López, pintado en vida, el mismo año de su muerte. Esta afirmación desafía la realidad histórica y plantea interrogantes sobre la veracidad de la representación y las narrativas que rodean a dicha figura histórica.

⁷⁷ Véase capítulo seis y anexos.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

El gesto que Narciso López realiza en la pintura, tapándose los labios con el índice derecho, adquiere un significado adicional en relación con el aspecto apócrifo de la obra. Este gesto puede interpretarse, más que como un llamado al silencio, una invitación a cuestionar la veracidad y la manipulación de la historia. Al taparse los labios, López parece aludir a la supresión de la verdad o la imposición de una narrativa particular en relación con su postura anexionista y su importancia en la lucha por la independencia cubana y, por extensión metonímica, a la supresión de la verdad y la imposición de una narrativa particular en relación con la historia de Cuba correspondiente a todo el periodo anterior a enero de 1959.

“El gesto de Narciso López semeja el fresco donde San Pedro Mártir exhorta al silencio (c. 1441). En la parte superior de la puerta que une claustro e iglesia, un dintel acoge la figura que, sobresaliendo del marco, invita al silencio a quien allí penetre.”⁷⁸

Acá el hecho de que la pintura se presente como un *ready-made*, aunque haya sido construida por el artista, es lo que define el aspecto apócrifo de la obra. Mesías juega con la idea de la autenticidad y desafía la noción de que un objeto o una representación deben ser genuinos para tener valor artístico o histórico. Al crear la pintura y presentarla como un retrato real, Mesías cuestiona las narrativas establecidas y pone en tela de juicio la construcción de la historia, en particular de la historia de Cuba en su versión oficialista.

Otra pieza que se inscribe en esta línea es *Montura diseñada por el General de división Avelino Rosas para montar hombres* (1897; Cuero, fieltro, tejido vegetal, madera, bronce, hierro; dimensiones variables)⁷⁹. Es una instalación donde el objeto principal se presenta como **ready-made**, aunque en realidad ha sido construido por el artista. Se trata de una montura para montar hombres, elaborada a

⁷⁸ Medina, Jamila. Texto del catálogo de la exposición *Índice de imágenes*, de José Manuel Mesías. Factoría Habana, Habana, 2017.

⁷⁹ Véase capítulo seis y anexos.

partir de la descripción que de ella hace el General de División del Ejército Libertador, Avelino Rosas, en su diario de campaña. Acá el relato, y el documento de donde sale, son verídicos, solo la pieza no lo es.

El uso del *objeto histórico* en esta obra plantea cuestiones sobre la naturaleza de la autenticidad y la construcción de la historia. Mesías toma la descripción de la montura y la transforma en un objeto físico, creando una tensión entre la realidad y la ficción e invitándonos así a cuestionar la forma en que se construyen y presentan los relatos históricos.

La montura para montar hombres en sí misma es un objeto intrigante y simbólico. Representa una inversión de roles, donde el hombre es tratado como bestia, por medio de un objeto de uso y control. Este gesto artístico plantea interrogantes sobre el poder, la dominación y la opresión. Al traer esta descripción histórica a la vida a través de la construcción de la montura, Mesías nos invita a reflexionar sobre las relaciones de poder y las dinámicas sociales presentes no solo en el contexto de la guerra y la lucha por la independencia, sino también en la contemporaneidad.

La ficcionalidad de la montura también pone de relieve la naturaleza subjetiva de los relatos históricos y la forma en que se selecciona, se omite o se distorsiona la información para construir una narrativa determinada. Mesías desafía esta narrativa establecida al crear una pieza que nos insta a cuestionar las versiones oficiales de la historia.

Dentro de este grupo, otra obra que ilustra a la perfección nuestro concepto de *objeto histórico* es *Sombrero de Ignacio Agramonte (1873, fibras vegetales)*⁸⁰. Se trata de una instalación donde se ve el supuesto sombrero que llevaba Ignacio Agramonte (Mayor General del Ejército Libertador entre 1868 y 1873, figura histórica de gran relevancia en la lucha por la independencia de Cuba⁸¹), en el momento

⁸⁰ Véanse anexos.

⁸¹ Casasús, Juan José Expósito. *Vida de Ignacio Agramonte*. Linkgua Ediciones, Barcelona, 2016.

de su muerte. El sombrero está atravesado por una bala y se muestra dentro de una vitrina cuyo cristal también se ve traspasado por la misma bala.

El sombrero, objeto tangible y personal, representa a Ignacio Agramonte y se convierte en un símbolo de su sacrificio y valentía en la lucha por la independencia cubana. Sin embargo, la presencia del hueco de la bala introduce un aspecto de tragedia y violencia, representa no solo la amenaza y el peligro que Agramonte enfrentó en su lucha revolucionaria, sino su muerte misma.

La vitrina en la que se exhibe el sombrero y el cristal atravesado por la bala añaden capas adicionales de significado a la obra. La vitrina funciona como un dispositivo de preservación y exhibición, como un intento de conservar y proteger cierta memoria y cierto legado. Sin embargo, el hecho de que su cristal también esté atravesado por la bala sugiere una ruptura y una vulnerabilidad en esa protección. La historia y los eventos violentos no pueden ser completamente contenidos ni silenciados, ellos son capaces de atravesar los más cuidados intentos de preservación.

La exploración del tema de lo apócrifo por parte del artista es especialmente intrigante en esta obra. En el contexto de la historia cubana y la figura de Ignacio Agramonte, existen diversas narrativas y versiones de los eventos que acontecieron en su vida. Al presentar el sombrero atravesado por una bala, Mesías plantea, una vez más, preguntas sobre la veracidad y la construcción de la historia.

La obra invita a repensar la violencia y el sacrificio asociados con los movimientos libertarios y las luchas por la independencia. El sombrero y la bala representan una dualidad: la protección y la vulnerabilidad, la resistencia y la fragilidad, la vida y la muerte. Es esta una obra que habla sobre la memoria y la autenticidad, sobre la constancia de la violencia en la construcción de la historia.

Otra pieza que viene mucho al caso es *Caracol con la efigie de Martí* (Caracol, espina vegetal, caja de cedro; dimensiones variables)⁸². Otra instalación. Presenta un caracol (cauri) que supuestamente perteneció a José Martí. La historia con la que se acompaña es la siguiente:

“Estuvo fijado con una espina de pescado al fondo de la cajuela de madera de cedro en que se exhibe. La inscripción a máquina dataría de la República. Fue parte de una colección de reliquias de la familia Gómez-Toro. Su historia comenzó en Playitas de Cajobabo, en 1895. Habiendo desembarcado juntos, Máximo Gómez lo hallaría en sus caminatas y lo entregaría al Apóstol, indicándolo como signo de suerte, siendo que el cauri se le parecía. El caracol permaneció con Martí hasta que –acaso previendo su fallecimiento, que ya rondaba– lo dio a un Coronel aún ignorado, para ser devuelto al Generalísimo.”⁸³

José Martí es una de las figuras más emblemática en la historia de Cuba y el movimiento independentista, tanto, que se le conoce como El Apóstol.⁸⁴

La historia que rodea al caracol es fascinante y evoca una conexión simbólica entre Martí y el objeto. La instalación, al presentar el caracol en una cajuela de madera de cedro, evoca la idea de un objeto preciado y cuidadosamente guardado. La fijación del caracol con una espina de pescado puede interpretarse como un acto simbólico, donde la espina representa la fragilidad y la conexión entre la vida y la muerte.

El uso de elementos como el caracol y la cajuela de madera de cedro en la obra sugiere una exploración de la memoria, la historia y la preservación de los objetos relacionados con figuras históricas. Otra vez, se trata de una instalación que resalta la naturaleza especulativa de la historia y la posibilidad de que las narrativas históricas puedan estar sujetas a reinterpretaciones y manipulaciones. La historia del caracol que supuestamente perteneció a Martí es una que se mueve entre la realidad y la ficción, lo

⁸² Véanse anexos.

⁸³ Medina, Jamila. Op. Cit.

⁸⁴ Fernández, Tomás y Tamaro, Elena. «Biografía de José Martí». En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea* [Internet]. Barcelona, España, 2004. Disponible en <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/marti.htm> [fecha de acceso: 3 de febrero de 2023].

que invita a reflexionar sobre la construcción de la historia y cómo se seleccionan y presentan ciertos objetos y relatos para dar forma a la narrativa histórica oficial.

En quinto lugar, examinaremos la pieza *Mandil* (Fibra de algodón, botones de latón y pigmento al óleo; 33 x 41 cm).⁸⁵ En este caso, lo que se muestra es un mandil que supuestamente perteneció al mayor general Calixto García, otra figura clave en las guerras cubanas de independencia y reconocido masón. “Como prenda protectora externa, el mandil cubre parte de la zona frontal del cuerpo, en favor de la higiene y contra los desgastes de las labores. Delantal usado en oficios como la albañilería, fue parte del uniforme de los gremios de constructores de catedrales en la Edad Media; de ahí su empleo ritualístico entre los masones, sin importar grados y como señal de trabajo y servicio.”⁸⁶

El mandil, en este caso, se presenta como un objeto de valor histórico y simbólico, que supuestamente perteneció a Calixto García. Al ser parte del uniforme de los gremios de constructores de catedrales en la Edad Media, el mandil tiene una connotación de trabajo y servicio. Su utilización ritualística entre los masones, independientemente de los grados, refuerza esta idea de dedicación y laboriosidad.

La obra de Mesías, por un lado, nos invita a reflexionar sobre la importancia de la masonería en la historia de Cuba y su relación con las luchas independentistas y por otro, sugiere la idea de protección y cuidado en el contexto de las labores y tareas desempeñadas por García y otros revolucionarios. Viene a representar la necesidad de protegerse tanto a nivel físico como simbólico.

En términos estéticos, la presencia de semejante prenda evoca asimismo un sentido de nostalgia y conexión con el pasado histórico, a la vez que funge como símbolo que resalta la dedicación y el servicio. La exhibición del mandil como una reliquia vinculada a Calixto García sugiere una conexión tangible con la historia, un elemento de continuidad entre el pasado y el presente.

⁸⁵ Véanse anexos.

⁸⁶ Medina, Jamila. Op. Cit.

En resumen, la obra de Mesías, en su aspecto apócrifo, desafía la realidad histórica y plantea preguntas sobre la autenticidad y la manipulación del relato oficialista. Dicho aspecto apócrifo invita a examinar las maneras en que se construye la memoria colectiva. Mesías, así, cuestiona convenciones establecidas y desafía las versiones oficiales de la historia. En última instancia, la obra de Mesías nos incita a cuestionar y examinar críticamente las narrativas que dan forma a nuestra comprensión del pasado.



CAPÍTULO 6: EL OCTAVO CÍRCULO 2.0. Implementación práctica del proyecto

Como resultado de la investigación presentada, y también a manera de correlato de la misma, proponemos la exposición colectiva *El Octavo Círculo 2.0*. La muestra, que viene a ser de carácter completamente virtual, constituye uno de los dos ejercicios de implementación práctica del proyecto investigativo hasta acá desarrollado. El otro ejercicio ha sido, pues, el desarrollo y ejecución de Havoneea, gesto analizado en capítulos anteriores. Justamente, es dentro del universo Havoneea donde *El Octavo Círculo 2.0* tiene lugar.

Para participar de manera total en todo lo que Havoneea representa, la muestra viene acompañada de un relato asimismo apócrifo: ocurre dentro del Museo de Arte Contemporáneo de Havoneea (MOCA Havoneea), de hecho, es una de las exhibiciones inaugurales del mismo (recuérdese que Havoneea es un país en construcción, cuya historia se está destapando por capas a la vez que erigiéndose desde la contemporaneidad). La manera en la que el público puede acceder al show es a través de un enlace muy bien señalado en la página web de Havoneea. Dicho enlace (<https://www.artsteps.com/view/638b017c8bc360fd9e56ac4a>) se puede ver en una reseña publicada en la sección de noticias. Esta reseña, a su vez, está escrita por un autor apócrifo, Glafira Rosales.

El antes mencionado enlace conduce a <https://www.artsteps.com/>, web concebida para diseñar exhibiciones virtuales. El sitio brinda la posibilidad de armar espacios arquitectónicos en 3D, modificarlos en cuanto a forma, color, dimensiones, y colocar en ellos las piezas a exponer. Es esta la plataforma que hemos escogido porque se trata de una de las más fácilmente manejables para personas que no son desarrolladores web, así como por su amigable y cómoda interfaz de usuario, y por la cantidad de variables que permite manejar para llevar a cabo el montaje de una exposición.

Aquí puede surgir una pregunta: ¿Por qué una muestra virtual? Si bien al inicio la idea fue realizar la curaduría en un espacio físico, durante el proceso de la maestría fueron ocurriendo una serie de

eventos que condicionaron la decisión de implementar el aspecto práctico de manera digital. Por una parte, debido a que los artistas en cuestión se movieron a diversos países, surgió el contratiempo logístico relacionado al envío de piezas. Hubiera representado un gasto no solo de recursos sino de energía, además de un riesgo, demasiado grande, el enfrentarnos al envío de piezas, sobre todo desde Cuba. Por otra parte, en la sección de la investigación correspondiente al análisis del producto simulacro, visto a partir de la obra de Jorge Rodríguez Díez (R10), las obras en las cuales teníamos pensado basarnos, variaron. O más bien: fueron sustituidas por *Havoneea*. Esta es una obra en la que R10 comenzó a trabajar el año pasado y, debido a lo englobante y a lo perfectamente bien que se ajustaba al concepto de análisis propuesto acá, se decidió que sería solo ella el objeto de estudio en ese capítulo. A partir de ahí surgió la idea de proponer llevar a cabo la muestra dentro de ese mismo espacio digital, y de paso aprovechar el involucramiento en la dinámica NFT. En conjunto con la asesoría tutorial, se decidió que ello era, pues, la variante no solo más viable sino más pertinente. Y así se procedió.

El objetivo fundamental de la realización de la muestra es conformar un correlato práctico de la investigación realizada. Es decir, ilustrar, con un hecho concreto, lo se ha venido analizando hasta ahora. Por lo tanto, hablamos acá de un gesto abocado a aglutinar un conjunto que, en efecto, ponga de manifiesto nuestra hipótesis, esa de que “existe una vertiente importante dentro del arte conceptual en Cuba que consiste en presentar objetos que difuminan los límites entre realidad y ficción. Dicha tendencia a lo apócrifo se expresa fundamentalmente a partir de cuatro tipologías conceptuales específicas: el remix, el heterónimo, el objeto histórico y el producto simulacro”⁸⁷.

El título responde a un par de cuestiones: primeramente, al octavo círculo descrito por Dante Alighieri en el *Infierno*, libro primero de la *Divina Comedia*⁸⁸. En dicho círculo reciben su castigo los fraudulentos, los mentirosos de toda índole. Dado que quien crea un apócrifo es, podemos decir, una

⁸⁷ Véase acápite correspondiente al planteamiento de la hipótesis.

⁸⁸ Alighieri, Dante. *La Divina Comedia*. Distribuidora de Libros Hidalgo, Bogotá, 2010.

especie de mentiroso, es en ese círculo del infierno donde pasaría la eternidad de su existencia post-terrenal. Por otro lado, el “2.0” alude a una segunda versión, en jerga informática. En este caso, la muestra es la segunda versión de *El Octavo Círculo*, exposición realizada en Novo Estudio (La Habana) en 2019, la cual exploró este mismo tema, pero de forma un tanto más atomizada y con mayor número de artistas.

Como es natural, el principal criterio para la selección de obra fue que fueran piezas apócrifas. Por otro lado, tenemos que, en todos los casos, se trata de trabajos previamente existentes, elegidos según se acoplaran del modo más adecuado a cada una de las categorías conceptuales hasta aquí manejadas. Es decir, no es esta una exposición compuesta por obras comisionadas, hechas en específico para la muestra, como sí lo fue (en su mayoría) *El Octavo Círculo*.

Por otro lado, dada la naturaleza de la exhibición, es decir, dado el hecho de que todo ocurre de manera virtual, tenemos un par de peculiaridades. En primera instancia, ocurre que en algunos casos son obras concebidas para el espacio digital, y en otros, concebidas para el espacio físico. De estas últimas, la imagen que se exhibe en *El Octavo Círculo 2.0* es, técnicamente, documentación de la pieza fáctica, lo cual aquí asumimos como la obra en sí misma. (No es interés del presente trabajo participar del debate que cuestiona hasta qué punto la documentación puede ser obra de por sí.)

En segundo lugar, la otra peculiaridad de estas piezas, es que cada una será convertida en NFT. Asumiendo que Havoneea, entre otras cosas, se erige como plataforma para la presentación y comercialización de NFTs, lo más coherente es que, una muestra que tenga lugar dentro de semejante contexto, participe de dicha dinámica.

Para esta muestra, hemos decidido que, en cuanto a cantidad de piezas a exhibir, sean expuestas dos por cada artista. Consideramos que dicha cantidad constituye un número adecuado, en tanto permite a cabalidad argumentar la categoría en la que hemos colocado a cada artista, a la vez que propicia que el conjunto expuesto destaque por su sobriedad y por lo conciso de su unidad. El único caso que, técnicamente, se sale de este esquema, es el de Jorge Rodríguez Díez, pues su obra no son solo las

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

dos imágenes presentadas en la muestra sino todo el sitio en sí mismo donde la exposición tiene lugar (Havoneea). No obstante, ello, lejos de constituir un problema en la articulación de *El Octavo Círculo 2.0*, representa un aspecto de hecho enriquecedor pues no interviene para nada en el discurso curatorial.

Con respecto a la selección de artistas, dado que son los mismos a partir de los cuales articulamos la investigación, su presencia responde exactamente a los mismos criterios bajos los cuales fueron escogidos para ella, me refiero a: 1) que fueran artistas que abordaran el tema desde una diversidad de medios (desde medios más tradicionales como la pintura, la escultura y la fotografía, hasta las llamadas prácticas postmodernas como pueden ser el videoarte, la instalación y el performance); 2) que fueran artistas icónicos en el panorama, en lo que respecta al tema del apócrifo, es decir, artistas en cuya obra se evidenciara un particular interés este tema. 3) que fueran artistas con cierto reconocimiento y legitimación dentro del panorama del arte contemporáneo, a nivel nacional e internacional.

En cuanto a la museografía, la distribución de las obras en la galería está determinada de acuerdo a la articulación de un discurso que sustente las nociones fundamentales abordadas en la exposición, de modo que revele las múltiples connotaciones que puede tener un mismo símbolo. Así, la disposición de las piezas responde a la conformación de una narrativa respaldada en la separación de cada uno de los ejes conceptuales propuestos. El recorrido se produce de manera orgánica, donde cada obra dialoga con su vecina y con la exposición en general, tanto visual como semánticamente, a la vez que cada una queda separada en su propio espacio, acentuando el aspecto diferenciador en cada caso. Para ello, la planta del lugar tiene forma de cruz. Esto con la intención, además, de hacer el recorrido más atractivo a la interacción. Dado que son cuatro artistas con dos piezas cada uno, hubiera sido muy ortodoxamente aburrido plantear la muestra en una tradicional habitación rectangular de cuatro paredes.

Asimismo, a cada imagen corresponde un pie de obra en donde se lee la ficha técnica y, en los casos pertinentes, muy brevemente enunciada, la historia de la pieza, lo que (supuestamente) es.

La lista de obras expuestas es la siguiente:

Fernando Rodríguez (Matanzas, 1970), graduado del Instituto Superior de Arte de La Habana. Su obra, con la cual sustentamos la categoría de *heterónimo* que hemos venido manejando en el presente trabajo, se ha desarrollado, en gran medida “en colaboración” (como él mismo gusta de afirmar) con Francisco de la Cal, su alter ego.



Figura 1
Francisco de la Cal
La idea del sol del hombre ciego, 2019
Pulpa de papel reciclada de libros sobre Fidel Castro
y la Revolución Cubana
135 x 96 x 10 cm



Figura 2
Francisco de la Cal y Fernando Rodríguez
For the love of gold
De la serie *Render global*, 2009, Render 3D
After Damien Hirst, *For the love of God*, 2007

Francisco de la Cal, como hemos comentado en capítulos anteriores, es el heterónimo por antonomasia de las artes visuales en Cuba. Nace a inicios de los años noventa del siglo pasado, como ejercicio de clase del tiempo en que su creador estudiaba en el Instituto Superior de Arte de La Habana. El personaje es un anciano campesino de la Ciénaga de Zapata, que había sido escultor y pintor naif, y queda ciego a inicio de los 60; luego, tras encontrarse con el joven Fernando en 1991, le encomienda a este la tarea de traducir a obras los sueños y las ideas de su imaginación, los cuales suelen estar relacionados con la vida del pueblo cubano y sus líderes. Acá la primera pieza responde sin dudas a la tradición asociada a Francisco de la Cal, sin embargo, la segunda tiene la peculiaridad de que rompe con dicha tendencia y presenta un Francisco mucho más actualizado con la contemporaneidad y cínico en su postura.

Julio César Llópez (La Habana, 1984). Graduado de Historia del Arte por la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Su labor como artista visual combina el diseño gráfico con la tradición del arte conceptual, en una visualidad que tiende al minimalismo. A nivel temático, sus intereses van desde preocupaciones de índole filosófica o literaria, hasta lo político e histórico.



Figura 3
ARTnews, 2013
Portada revista ARTnews

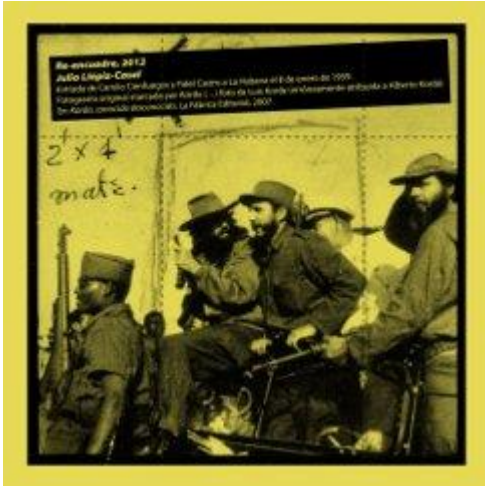


Figura 4
 Re-Encuadre, 2012
 Postal troquelada
 20.3 x 20.3 cm

Las piezas de Llópiz acá vienen a sustentar lo que hemos asumido como *remix*, es decir, ese tipo de creación hecha a partir de la apropiación y edición (o no) de material proveniente de otras creaciones ya existentes. En el primer caso, el modelo *sampleado* es la portada de la revista ArtNews, una de las publicaciones, dedicadas al arte contemporáneo, más reconocidas a nivel mundial, acá ilustrada con una fotografía (tomada por el artista) del performance *Conga irreversible* (2012), de Los Carpinteros, en la cual se ve a Marina Abramovic como parte del público espectador.

La otra pieza constituye un remix de una de las fotografías más icónicas de la revolución cubana, la cual, en su versión más conocida (difundida por el régimen), está recortada de manera que solo se ven las figuras de Fidel Castro y Camilo Cienfuegos. Se ha eliminado sobre todo el personaje de la derecha, Huber Matos, comandante del M-27-7 que, poco tiempo después del triunfo de la revolución, tras entrar en contradicciones con Castro, fue encarcelado durante 20 años y luego exiliado. De más está decir que dicho personaje ha sido difamado, por el oficialismo cubano, hasta el cansancio. Acá el artista presenta la imagen en su totalidad, y la exhibe a manera de cartulina

troquelada, de forma tal que el público puede decidir de qué modo recortarla y con qué personajes quedarse y conformar así otra versión de la Historia.

José Manuel Mesías (La Habana, 1990). Graduado de pintura en la Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro. Su trabajo, con un lirismo entre lo povera y lo, a ratos, naif, explora mayormente temas asociados a la memoria, el tiempo, y la Historia. Esto último, de hecho, constituye un aspecto muy recurrente en su obra, en específico la Historia de Cuba correspondiente a los períodos de las guerras de independencia. Es justo en este corpus de trabajo donde el regodeo en lo apócrifo ha sido herramienta definitiva. Acá, como hemos visto, su obra es el ejemplo perfecto de lo que hemos definido como *objeto histórico*.



Figura 5
Montura diseñada por el General de división Avelino Rosas para montar hombres, 1897
Cuero, fieltro, tejido vegetal, madera, bronce, hierro
Dimensiones variables

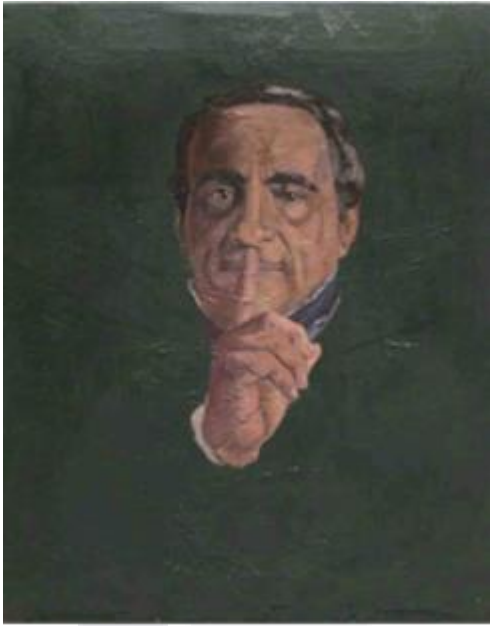


Figura 6
Retrato de Narciso López. V.V., 1851
Óleo sobre tela
50 x 40 cm

Aquí ambas obras se presentan como *ready-mades*, aunque en realidad han sido construidas por el artista. En el primer caso, se trata de una silla para montar hombres, construida a partir de la descripción que de ella hace el General de División del Ejército Libertador, Avelino Rosas, en su diario de campaña. Acá el relato, y el documento de donde sale, son verídicos, solo la pieza no lo es.

En el segundo caso se trata de un retrato, pintado en vida, el mismo año de su muerte, del militar español nacido en Venezuela, Narciso López. Personaje de gran significación para los cubanos pues, por un lado, participó en la primera guerra de independencia contra España y diseñó la hoy bandera de Cuba; y por otro lado, su postura más destacada fue el anexionismo (a Estados Unidos), hecho en el cual la versión oficialista de la historia cubana se ha basado para generar un discurso de desprecio y disminución de importancia hacia la figura, cuando en la realidad sí representó un elemento clave en la lucha.

Jorge Rodríguez Díez (La Habana, 1969), diseñador gráfico y artista visual, graduado del Instituto Superior de Diseño de Cuba. Su obra está marcada por una visualidad muy ligada a la gráfica y al lenguaje cartelístico así como por el comentario irónico casi siempre asociado a cuestiones políticas.



Figura 7
Postage & Revenue, 2022
 De la serie U.S. Presidents
 NFT

Acá su obra es expone para darle cuerpo a lo que proponemos como *producto simulacro*⁸⁹, y aplica perfectamente, en la medida en que las imágenes se presentan como sellos postales. Ambas piezas forman parte de la primera serie de sellos postales emitidos por el Ministerio de Comunicaciones de Havoneea⁹⁰ (recuérdese que la comercialización filatélica es, ahora mismo, la principal rama de la economía en dicho país). Esta primera serie toma como ícono a los presidentes de Estados Unidos, y en este caso arranca con la figura de Donald Trump porque, al tratarse de un personaje tan polémico como mediático, el impacto potencial de dichas imágenes es mayor que si se tomara cualquier otro.

⁸⁹ Véase el apartado correspondiente en el primer capítulo de este trabajo.

⁹⁰ Véase el segundo capítulo del presente trabajo.

Conclusiones

La investigación realizada sobre esa vertiente del arte conceptual en Cuba volcada hacia el apócrifo revela la presencia de una corriente significativa en la creación artística cubana, que busca desdibujar los límites entre realidad y ficción. Esta tendencia se manifiesta, fundamentalmente, mediante cuatro tipologías conceptuales específicas: el remix, el heterónimo, el objeto histórico y el producto simulacro. Cada una de estas categorías juega un papel fundamental en la exploración de la ambigüedad y la construcción de narrativas alternativas en el contexto artístico cubano.

El primer enfoque, el *remix*, implica la combinación y reinterpretación de elementos preexistentes para crear nuevas formas y significados. Los artistas utilizan este enfoque para subvertir la realidad, fusionando fragmentos dispares de objetos y referencias culturales en composiciones que desafían la lógica tradicional.

El segundo enfoque, el *heterónimo*, se basa en la creación de identidades ficticias o alter egos que permiten a los artistas explorar múltiples perspectivas y voces. Dichas identidades ficticias actúan como intermediarios entre la realidad y la ficción, desafiando la noción de autoría y cuestionando la estabilidad de la identidad artística.

La tercera tipología, el *objeto histórico*, involucra la manipulación de objetos o artefactos históricos para desestabilizar su contexto original y generar nuevas interpretaciones. Mediante la alteración o reinterpretación o recreación de elementos históricos, se busca cuestionar las narrativas establecidas y fomentar una reflexión crítica sobre la construcción de la Historia.

Por último, el *producto-simulacro* implica la creación de objetos artísticos que se desmarcan de la lógica comunicativa del diseño (gráfico o industrial), para correrse hacia el esquema comunicacional propio del arte. Son piezas que generan una sensación de extrañamiento y confusión y cuestionan la relación entre lo real y lo artificial en la sociedad de hoy.

En conjunto, estas cuatro tipologías conceptuales de lo apócrifo en el arte cubano contemporáneo, ofrecen una exploración profunda de la realidad y la ficción, invitando a los espectadores a cuestionar sus percepciones y comprender la complejidad de la construcción de significados. A través de la difuminación de los límites entre realidad y ficción, estos artistas desafían convenciones establecidas y abren nuevas posibilidades para la expresión artística y el diálogo crítico en Cuba.

Además, es importante destacar cómo un grupo diverso de artistas cubanos aborda este fenómeno a través de una variedad de medios artísticos. Utilizan la pintura, la escultura, la instalación, la fotografía y el videoarte para explorar y desafiar las convenciones establecidas. Cada medio artístico ofrece posibilidades únicas para presentar narrativas apócrifas y generar reflexiones críticas.

En un mundo cada vez más influenciado por la *postverdad*, los artistas y los profesionales del campo del arte desempeñan un papel crucial en la elaboración de la realidad. A través de sus obras, cuestionan y problematizan la manipulación de la información y las narrativas dominantes. Además, los curadores desempeñan un papel fundamental al seleccionar, contextualizar y diseminar estas obras de arte. Ellos actúan como mediadores entre los artistas y el público, guiando la interpretación y fomentando el diálogo en torno a las cuestiones planteadas por las obras.

El arte no solo refleja historias, identidades y políticas, sino que también las cuestiona y desafía. Surge la interrogante de si el arte debe ser un reflejo fiel de la realidad o si puede ser un agente transformador que desestabilice las narrativas establecidas. El arte puede plantear preguntas incómodas y desafiar las verdades aceptadas, para darle paso a nuevas perspectivas y discusiones en torno a temas sociales y políticos.

Bibliografía

- Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. Heinle & Heinle Thomson Learning, Boston, 1999
- Alighieri, Dante. *La Divina Comedia*. Distribuidora de Libros Hidalgo, Bogotá, 2010
- Álvarez Barrientos, Joaquín. *Literatura apócrifa e historia literaria*. En María Rosell y Joaquín Álvarez Barrientos (eds.), *Falsificación y plagio en la literatura española*, monográfico de *Ínsula* (827, noviembre 2015)
- Andrew, Benjamin. *Art in the Age of Mechanical Bullshit*. <http://www.bmoreart.com> (Consultada el 8 de noviembre de 2017)
- Araújo, Nara y Teresa Delgado (comp.). *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. Universidad de La Habana, Universidad Autónoma Metropolitana de México, 2003
- Ballario, Nicolas. *Maurizio Cattelan: «lo sono la fake news»*. <http://www.rollingstone.it> (Consultada el 17 de febrero de 2018)
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós, Barcelona, 1987
- Boyd, William. *Nat Tate: An American Artist 1928-1960*. 21 Publishing, London, 1998
- Casasús, Juan José Expósito. *Vida de Ignacio Agramonte*. Linkgua Ediciones, Barcelona, 2016
- Castro Díez, Asunción. *Teoría y práctica del apócrifo. La poética de Sabino Ordás en la narrativa de Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez y José María Merino*. En J. M.^a Pozuelo Yvancos y N. Álvarez Méndez (eds.). *Pensamiento y creación literaria en Sabino Ordás* (J. M.^a Merino, J. P. Aparicio y L. M. Díez) Publisher: Visor
- Cattelan, Maurizio. *What I've Learned About Copies: Artist Maurizio Cattelan on the Strange Saga of the Nine Lassies*. <https://news.artnet.com/about/maurizio-cattelan-923> (Consultada el 17 de diciembre de 2018)
-
- _____. *What I've Learned About Copies: Artist Maurizio Cattelan on Barack Obama's Secret Pharaonic Past*. <https://news.artnet.com/about/maurizio-cattelan-923> (Consultada el 17 de diciembre de 2018)

_____. *What I've Learned About Copies: Maurizio Cattelan on Dafen, China's (Unoriginal) Town of Master Art Copyists.* <https://news.artnet.com/about/maurizio-cattelan-923> (Consultada el 17 de diciembre de 2018)

Chicharro Chamorro, Antonio. *El pensamiento literario de Gabriel Celaya: evolución y problemas fundamentales.* Universidad de Granada, Granada, 1983.

Clark, Mitchell. *NFTs, explained.* En <https://www.theverge.com/22310188/nft-explainer-what-is-blockchain-crypto-art-faq> (Consultada el 20 de agosto de 2021)

Debord, Guy. *La société du spectacle.* Champ Libre, París, 1967

Dell'Aversano, Carmen. *Assimilation as a Hypertextual Practice.* <http://www.e-flux.com/> (Consultada el 17 de diciembre de 2018)

Domínguez Arribas, Javier y Cécile Fourrel de Frettes (eds.). *Imposturas hispánicas: fraude y creación (siglos XVII-XXI).* Iberoamericana/Vervuert, Madrid, 2021

Eco, Umberto. *Faith in Fakes: Travels in Hyperreality.* Minerva, 1996

Elmyr De Hory, falsificador de Picasso. www.erroreshistoricos.com (Consultada el 20 de agosto de 2017)

Escudero, Lola. 10 países que no existen. En <https://www.lonelyplanet.es/blog/10-paises-que-no-existen> (Consultada el 20 de agosto de 2021)

Espinosa, Magaly (editora). Transcripción del conversatorio *Lo neohistórico: su presencia en el arte cubano actual.* Museo del Ron, La Habana, 2013

Fernández-Armesto, Felipe. *Truth: A History and Guide for the Perplexed.* Bantam Press, 1997

Fernández, Hamlet. *El cartel-simulacro de R10: más que una cuestión de actitud...* Revista Artecubano, Artecubano Ediciones, 2012

Fernández, Tomás y Tamaro, Elena. «Biografía de José Martí». En *Biografías y Vidas.* La enciclopedia biográfica en línea [Internet]. Barcelona, España, 2004. Disponible en <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/marti.htm> (Consultada el 3 de febrero de 2023)

Freind, Bill. *Hoaxes and Heteronymy: An Interview with Kent Johnson.* <http://jacketmagazine.com/05/yasu-wein> (Consultada el 19 de octubre de 2018)

Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?*. En *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)* (Comp. de Nara Araújo y Teresa Delgado). Universidad de La Habana, Universidad Autónoma Metropolitana de México, 2003

Glover, Michael. *The Big Question: How many of the paintings in our public museums are fakes?*. <http://www.independent.co.uk> (Consultada el 17 de octubre de 2018)

Gray, Maggie. *Four Fake Exhibitions*. Apollo The International Art Magazine. September 2019

Gould, Rachel. *The Hoax Art Movement that Fooled the Art World Establishment*. <http://www.artsy.net> (Consultada el 17 de octubre de 2018)

Groys, Boris. *Obra de arte total Stalin. Topología del arte* (sel. y trad. de Desiderio Navarro). Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 2008

_____. *The truth of art*. Journal #71, Marzo de 2016. E-flux. <http://www.e-flux.com/journal/71/60513/the-truth-of-art/>. (Consultada el 17 de febrero de 2017)

_____. *Fin(es) del arte. El auto-diseño y la responsabilidad estética*. <http://www.e-flux.com/journal/view/68> (Consultada el 17 de febrero de 2017)

Hubbard, Sue. *POST TRUTH ART? John Baldessari: Miro and Life in General*. <http://www.3quarksdaily.com/3quarksdaily/2017/01/john-baldessari-miro-and-life-in-general-marian-goodman-gallery-london> (Consultada el 20 de julio de 2017)

Iannucci, Armando. *Why in the post-truth age, the bullshitters are winning*. <http://www.newstatesman.com/politics/elections/2017/05/election-has-sparked-weird-debate-one-which-no-one-seems-want-talk?amp> (Consultada el 20 de julio de 2017)

Jakobson, Roman. *Lingüística y poética*. En *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)* (Comp. de Nara Araújo y Teresa Delgado). Universidad de La Habana, Universidad Autónoma Metropolitana de México, 2003

Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós Ibérica, Barcelona, 1991

Jubrías, María Elena. *Arte Postmoderno*. Ediciones Adagio, La Habana, 2006

Kastrenakes, Jacob. *Beeple sold an NFT for \$69 million*. En <https://www.theverge.com/2021/3/11/22325054/beeple-christies-nft-sale-cost-everydays-69-million> (Consultada el 20 de agosto de 2021)

Keyes, Ralph. *The Post-Truth Era: Dishonesty and Deception in Contemporary Life*. <http://www.ralphkeyes.com/wp-content/themes/blogum/ie.css> (Consultada el 19 de febrero de 2017)

Kirchick, James. *The 'Fake News' Problem*. <http://www.tabletmag.com/jewish-news-and-politics/223736/the-fake-news-problem> (Consultada el 5 de diciembre de 2018)

Knight, P., & Long, J. *Fakes and forgeries: The Politics of Authenticity in Art and Culture*. Cambridge Scholar Press, Cambridge, 2004

Llópiz, Julio César. Statement. Tomado de la página de Facebook de la revista CdeCuba: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.630415290355012.1073741851.149752021754677&type=3> (Consultada el 20 de agosto de 2021)

Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna*. Ediciones Cátedra S.A., Madrid, 1987

Martín Lago, Pedro. *Poética y metafísica en Fernando Pessoa*. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, Universidade de Santiago de Compostela, 1993

Medina, Jamila. *Índice de imágenes*, texto del catálogo de la exposición *Índice de imágenes*, de José Manuel Mesías. Factoría Habana, Habana, 2017

Midgley, Neil. *Word of the Year 2016 is...* <https://en.oxforddictionaries.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2016> (Consultada el 25 de abril de 2017)

Middleton, Nick. *An Atlas of Countries That Don't Exist*. Macmillan, London, 2015

Moya, Daleysi. *La obsesión como praxis vital*. Texto para el catálogo de la muestra *Work In Paper*, de Fernando Rodríguez en Galería Servando, La Habana, 2014

Navarro, Desiderio (comp.). *INTERTEXTUALITAT 1. La teoría de la intertextualidad en Alemania*. Criterios, La Habana, 2004

Navas, Eduardo. *Remix theory: The aesthetics of sampling*. SpringerWienNewYork, New York, 2012.

_____, Owen Gallagher, and xtine burrough (editors). *Keywords in remix studies*. Routledge, New York, 2018

_____, Owen Gallagher, and xtine burrough (editors). *The Routledge companion to remix studies*. Routledge, New York, 2015.

Nonevski, Vangel. *Estética del remix*. En *Denken Pensée Thought Mysl...*, Criterios, La Habana, nº 49, 2013

Ousmanova, Almira. *Fake at stake: semiotics and the problem of authenticity*. Problemos magazine, European Humanities University, Minsk, 2004

Pessoa, Fernando. Carta a Adolfo Casais Monteiro. En: <http://ensayopessoa.blogspot.com/2007/08/primer-cart-a-adolfo-casais-monteiro.html?m=1> (Consultada el 20 de agosto de 2021)

Peverini, Paolo. *Remix practices and activism: A semiotic analysis of creative dissent*. En Navas, Eduardo, Owen Gallagher, and xtine burrough (editors). *The Routledge companion to remix studies*. Routledge, New York, 2015

Pozuelo Yvancos, J. M.^a y N. Álvarez Méndez (eds.). *Pensamiento y creación literaria en Sabino Ordás (J. M.^a Merino, J. P. Aparicio y L. M. Díez)* Publisher: Visor

Rosell, María. *Aproximaciones al apócrifo en la órbita de Max Aub: del modelo francés a las últimas manifestaciones peninsulares*. Revista De Literatura, 71(142), 525–564. 2009. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2009.v71.i142.92> (Consultada el 20 de agosto de 2021)

Ruelas, Marú. *José Emilio Pacheco ante la heteronimia. El lado apócrifo del autor*. Editorial CUCSH-UDG, Guadalajara, 2010.

Russell, Byron. *Appropriation is activism*. En Navas, Eduardo, Owen Gallagher, and xtine burrough (editors). *The Routledge companion to remix studies*. Routledge, New York, 2015

Salter, Steve. *Fake news! gucci's new publication explores our copy and paste culture*. I-D Magazine, 2019

Satirical Art Hoaxes.
[http://www.museumofhoaxes.com/hoax/archive/display/category/satirical art](http://www.museumofhoaxes.com/hoax/archive/display/category/satirical_art) (Consultada el 20 de agosto de 2020)

Slatcher, Adrian. *The Art of Fiction. Art in a Post-Truth World*. <http://artoffiction.blogspot.com/2016/11/art-in-post-truth-world> (Consultada el 17 de febrero de 2017)

Stancu, Melania. *Las máscaras del autor: el apócrifo como mecanismo autorreferencial en el Quijote*. En *El retablo de la libertad: la actualidad del Quijote / Mianda Cioba (coord.)*, Adolfo Rodríguez Posada, Melania Stancu, Silvia Alexandra Ștefan. Editura Institutului Cultural Român, Bucarest, 2016

- Sun, Kevin. A Brief History of Trolling in the Arts and Elsewhere. http://www.thecrimson.com/column/flirting-with-coherence/article/2013/2/20/Brief_History_Of_Trolling/ (Consultada el 14 de abril de 2017)
- Tello Díaz, Lucía. *Transtextualidad y metaficción en el falso documental: el discurso autorreferencial en The Unmaking of*. *Communication & Society* no. 27, 2014. pp 113-129
- The Economist. *The post-truth world. Yes, I'd lie to you*. <http://www.economist.com/news/briefing/21706498-dishonesty-politics-nothing-new-manner-which-some-politicians-now-lie-and> (Consultada el 19 de febrero de 2017)
- Vives, Cristina. Texto de la contratapa del catálogo de la muestra *Work In Paper*, de Fernando Rodríguez en Galería Servando, La Habana, 2014
- Worthen, Molly. *The Evangelical Roots of Our Post-Truth Society*. <https://www.nytimes.com/2017/04/13/opinion/sunday/the-evangelical-roots-of-our-post-truth-society> (Consultada el 20 de agosto de 2021)
- Zhong, Fan. *Maurizio Cattelan explains how to plagiarize artfully*. <https://www.wmagazine.com> (Consultada el 22 de octubre de 2018).

Anexos

1- Reseña, publicada en la web de Havoneea, de la exposición El Octavo Círculo 2.0, firmada por

Glafira Rosales

Trust me, I'm a liar. Apocrypha and Art in Havoneea museums

By Glafira Rosales

Last November, a curious exhibition, *The Eighth Circle 2.0*, was inaugurated at the Havoneea Museum of Contemporary Art (MOCA Havoneea), conceived by the young Cuban curator based in Mexico, Magela Garcés. In conversation with her we obtained certain elements of relevant information regarding the show, which we will comment on below.

The exhibition, which is entirely virtual, has been built with artsteps.com, a web platform dedicated to the design of virtual shows. The site offers the possibility of assembling architectural spaces in3D, modifying them in terms of shape, color, dimensions, and placing the pieces to be exhibited in them. This platform stands out for being one of the most easily manageable for people who are not web developers, as well as for its friendly and comfortable user interface, and for the number of variables that it allows to manage in order to carry out the assembly of an exhibition. The link to access the show is the following: <https://bit.ly/the-eighth-circle-2>

The Eighth Circle 2.0, according to the curator, constitutes the practical co-story of the research carried out in her master's degree project. That is to say, it is a gesture aimed at bringing together a group that highlights the hypothesis proposed in said work, which, in her words, states that "there is an important aspect within conceptual art in Cuba that consists of presenting objects that blur the boundaries between reality and fiction. This tendency towards the apocryphal is expressed fundamentally from four specific conceptual typologies: the remix, the heteronym, the historical object and the simulacrum product". For the elucidation of each of these categories, she relied on the work of a different artist each time (Julio César Llópiz, Fernando Rodríguez, José Manuel Mesías, and Jorge Rodríguez Díez respectively).

The title of the show corresponds to a couple of questions: firstly, the eighth circle described by Dante Alighieri in *Inferno*, the first book of the *Divine Comedy*. In this circle, fraudulent people, liars of all kinds, receive their punishment. Since whoever creates an apocrypha is, definitely, a sort of liar, it is in that circle of hell where they would spend the eternity of their post-earthly existence. On the other hand, "2.0" refers to a second version, in computer jargon. In this case, the exhibition is the second version of *El Octavo Círculo*, a show also curated by Garcés, held at Novo Estudio (Havana) in 2019, which explored this same theme, but in a somewhat more fragmented way and with a greater number of artists.

As is natural, the main criterion for the selection of works was that they were apocryphal pieces. In all cases, they are previously existing works, chosen according to how they fit in the most appropriate way to each one of the conceptual categories mentioned above. That is to say, this is not an exhibition made up of commissioned works, made specifically for the show, unlike the most part of *El Octavo Círculo*.

With respect to the selection of artists, since they are the same ones from which the investigation was articulated, their presence responds exactly to the same criteria under which they were chosen for that

study, I mean: 1) that they were artists who addressed the subject from a diversity of media (from more traditional media such as painting, sculpture and photography, to so-called postmodern practices such as video art, installation and performance); 2) that they were iconic artists on the scene, regarding the subject of the apocryphal, this is, artists whose work showed a particular interest in this subject. 3) that they were artists with some recognition and legitimacy within the contemporary art scene, nationally and internationally.

Regarding museography, the display of the works in the gallery is determined according to the articulation of a discourse that supports the fundamental notions addressed in the show, so as to reveal the multiple connotations that the same symbol can have. Thus, the arrangement of the pieces responds to the conformation of a narrative supported by the separation of each of the proposed conceptual axes, while they continue to complement each other. The tour is produced organically, each work dialogues with its neighbor and with the exhibition in general, both visually and semantically, while each pair is placed in its own space, accentuating the differentiating aspect in each case. In order to do this, the floor plan of the place has the shape of a Greek cross. This also with the intention of making the route more attractive to the user interaction. Given that there are four artists with two pieces each, it would have been very orthodoxly boring to setup the show in a traditional four walls rectangular room.

On the other hand, due to the nature of the exhibition, that is, given the fact that everything happens virtually, there are a couple of peculiarities. In the first place, it happens that in some cases they are works conceived for the digital space, and in others, conceived for the physical space. Of the latter, the image on display that we see here is, technically, the documentation of the factual piece, which here is assumed to be the work itself. (At the moment, it is not in our interest to participate in the debate that questions to what extent art documentation can be art itself.)

For this exhibition, it has been decided that, in terms of the number of pieces to be exhibited, two for each artist is the perfect amount. This number constitutes a proper one, as it allows us to fully argue the category in which each artist has been placed, while at the same time allowing the exhibited set to stand out for its sobriety and the conciseness of its unity. The only case that, technically, falls out of this scheme, is that of R10, since his work is not only the two images presented in the exhibition but the entire site itself where the show takes place (Havoneea). However, this, far from constituting a problem in its articulation, actually represents an enriching aspect since it does not intervene at all in the curatorial discourse.

Let us now discuss the shown works. The tour opens with **Fernando Rodríguez** (Matanzas, 1970), graduate from the Higher Institute of Art in Havana. His work, with which the above said category of heteronym is based, has been developed, to a large extent "in collaboration" (as he himself likes to affirm) with Francisco de la Cal, his alter ego. Here the pieces that he presents to us are *La idea del sol del hombre ciego* (2019, paper pulp recycled from books on Fidel Castro and the Cuban Revolution, 135 x 96 x 10cm), signed only by Francisco de la Cal; and *For the love of gold*, (from the series *Render global*, 2009, *Render 3D*, After Damien Hirst, *For the love of God*, 2007), which bears the signature of both characters, Francisco de la Cal and Fernando Rodríguez.

De la Cal, according to Garcés, is the quintessential heteronym of the visual arts in Cuba. It was born at the beginning of the nineties, as a class exercise from the time when its creator was studying at the Higher Institute of Art in Havana. The character is an old peasant from the Ciénaga de Zapata, who used to be a naive sculptor and painter, and became blind in the early 1960s; then, after meeting the young Fernando in 1991, he entrusts him with the task of translating his dreams and ideas into works, which are usually related to the life of the Cuban people and their leaders. Here the first piece undoubtedly responds to the tradition associated with Francisco de la Cal, however, the second one has the peculiarity

that it breaks with this trend and presents a much more up-to-date and cynical Francisco.

On the next cross arm, we meet **Julio César Llópiz** (Havana, 1984), graduated in Art History from the Faculty of Arts and Letters of the University of Havana. His work as a visual artist combines graphic design with the tradition of conceptual art, in a visuality that tends towards minimalism. At the thematic level, his interests range from concerns of a philosophical or literary nature, to the political and historical ones.

On this occasion, his pieces are *ARTnews* (2013, ARTnews magazine cover) and *Re-Framing* (2012, die-cut postcard, 20.3 x 20.3 cm). Both works support what Garcés has assumed as remix, that is, that type of creation made from the appropriation and edition (or not) of material from other already existing creations. In the first case, the sampled model is the cover of ArtNews magazine, one of the most recognized publications dedicated to contemporary art worldwide, here illustrated with a photograph (taken by the artist) of the performance *Conga irreversible* (2012), by Los Carpinteros, in which Marina Abramovic is seen as part of the audience. The other piece is a remix of one of the most iconic photographs of the Cuban revolution, which, in its best-known version (distributed by the regime), is cropped so that only the figures of Fidel Castro and Camilo Cienfuegos are visible. On that official version, the figure on the right, Huber Matos, has been eliminated. He was a commander of the M-27-7 who, shortly after the triumph of the revolution, got into contradictions with Castro, and therefore was imprisoned for 20 years and then sentenced into exile, where he died without being able to return to Cuba. It goes without saying that such a character has been slandered by the Cuban government, ad nauseam. Here the artist presents the image in its entirety, and exhibits it as a die-cut cardboard, in such a way that the public can decide how to cut it out and which characters to keep and thus create another version of History.

The third pair of works that we see is that of **José Manuel Mesías** (Havana, 1990), a painting graduate from the San Alejandro National Academy of Fine Arts. His work, with a lyricism between the povera and the, at times, naïve, mostly explores themes associated with memory, time, and History. The latter, in fact, constitutes a very recurring aspect in his work, specifically the History of Cuba corresponding to the periods of the independence wars. It is precisely in this body of work where wallowing in the apocryphal has been the definitive tool. Here, as we have seen, his work becomes the perfect example of what the curator defines as historical object. That is, a material, tangible piece that is presented as a history museum piece (archaeological finding, etc.), which is a false ready-made (object supposedly found, actually built), which is given a very careful aesthetic treatment in order to present it with the most credible visual aspect possible, whose background story can be authentic, so that it always constitutes a game with History, and the deception occurs halfway, it is never evident.

His works here are a saddle designed by Major General Avelino Rosas for riding men (1897, leather, felt, vegetable fabric, wood, bronze, iron; variable dimensions) and *Portrait of Narciso López*. V.V. (1851, oil on canvas, 50 x 40 cm). Both are presented as ready-mades, although they have actually been built by the artist. In the first case, it is a saddle for men, built based on the description given by the Division General of the Liberation Army, Avelino Rosas, in his campaign diary. Here the story, and the document from which it comes, are true, only the piece is not. In the second case, it is a portrait, presumably painted during his lifetime, the same year of his death, of the Spanish soldier born in Venezuela, Narciso López. This is a very symbolic character for Cubans because, on the one hand, he participated in the first war of independence against Spain and designed the current Cuban flag; and on the other hand, his most prominent position was annexationism (to the United States), a fact on which the official version of Cuban history has been based to generate a discourse of contempt and diminishing importance towards the figure, when in reality he did represent a key element in the fight.

Finally, the tour closes with the pair corresponding to **R10** (Havana, 1969), graphic designer and visual

artist, graduated from the Superior Institute of Design of Cuba. His work is marked by a visuality closely linked to graphics and poster language, as well as by ironic comments almost always associated with political issues.

For this occasion, he brings us two pieces from the same set, *Postage & Revenue* (2022, from the series *U.S. Presidents*, NFT). Here his work gives shape to what is proposed as a simulacrum product, that is, those, in the words of Hamlet Fernández "visual messages, in the manner of posters, but that distance themselves from the communicative rules of graphic design to move completely towards the communicative specificity of art", a notion that Garcés extends to a type of creation that, on a formal level, transcends what can be a "poster", to become into a more elaborate "product". In the case of these R10 pieces, the concept applies perfectly, since the images are presented as postage stamps. Both are part of the first series of postage stamps issued by the Havoneea Ministry of Communications (remember that philatelic marketing is, right now, the main branch of the economy in that country). This first series takes the presidents of the United States as an icon, and in this case, it starts with the figure of Donald Trump because, since he is a character as controversial as he is mediatic, the potential impact of these images is greater than if any other were taken.



2- Vistas de la exposición virtual

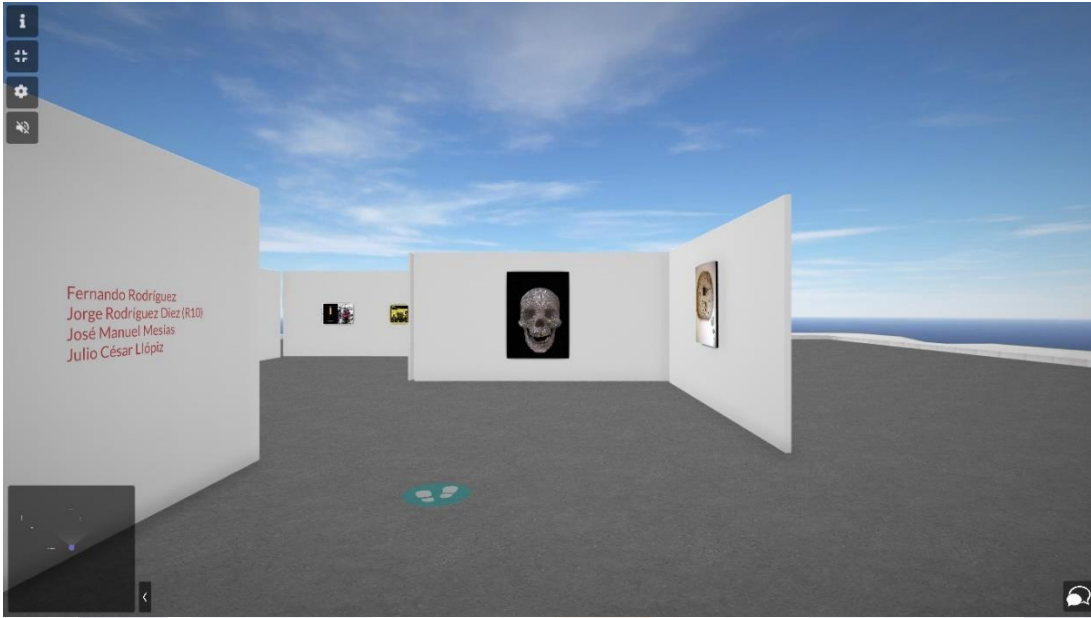


Figura 8. Vista 1

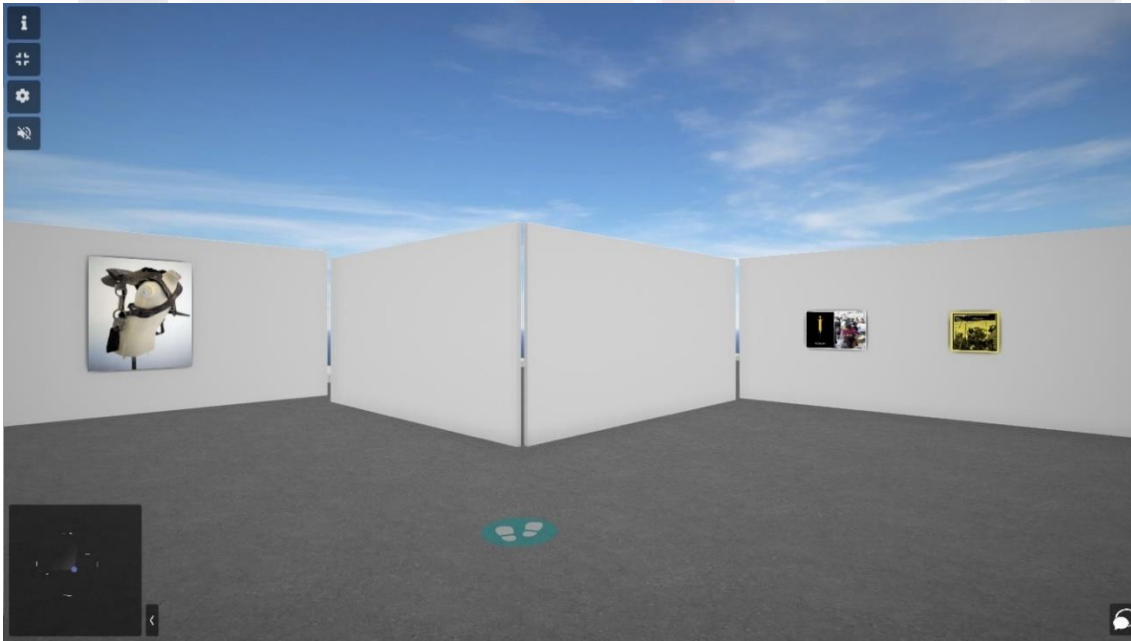


Figura 9. Vista 2



Figura 10. Vista 3



Figura 11. Vista 4

3- Obras comentadas

De Jorge Rodríguez Díez (R10)



Figura 12
 Postage & Revenue, 2022
 De la serie U.S. Presidents

De Fernando Rodríguez / Francisco de la Cal



Figura 13
 La idea del sol del hombre ciego, 2019 Pulpa
 de papel reciclada de libros sobre
 Fidel Castro y la Revolución Cubana
 135 x 96 x 10 cm

Figura 14
 For the love of gold
 De la serie *Render global*, 2009, Render 3D
 After Damien Hirst, *For the love of God*,
 2007

De Julio César Llópiz



Figura 15
ARTnews, 2013
Portada revista ARTnews

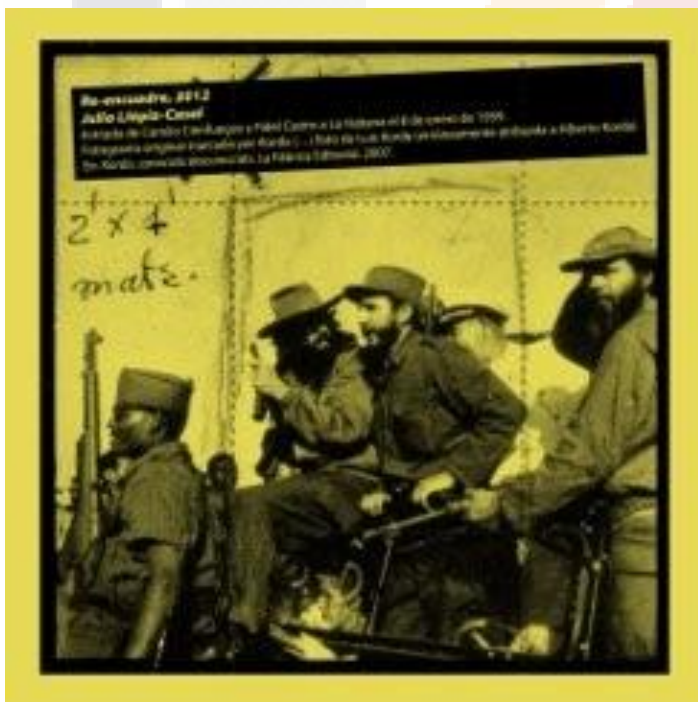


Figura 16
Re-Encuadre, 2012
Postal troquelada
20.3 x 20.3 cm



SOPITALISMO
s. XXI

Figura 17
Sopitalismo s. XXI
<https://www.instagram.com/p/CpQfR0iNOVI/>



Ce n'est pas un Parti

Figura 18
Esto no es un partido
<https://www.instagram.com/p/CpbUjSQI5Uv/>

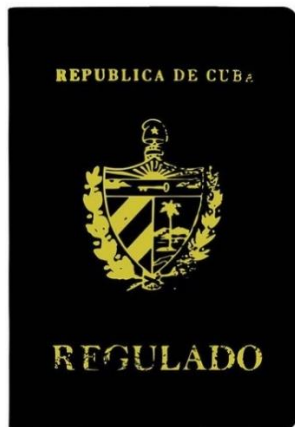


Figura 19
Regulado
<https://www.instagram.com/p/CTtbXVmL8PJ/>

De José Manuel Mesías



Figura 20

Montura diseñada por el General de división Avelino Rosas para montar hombres, 1897
Cuero, fieltro, tejido vegetal, madera, bronce, hierro
Dimensiones variables

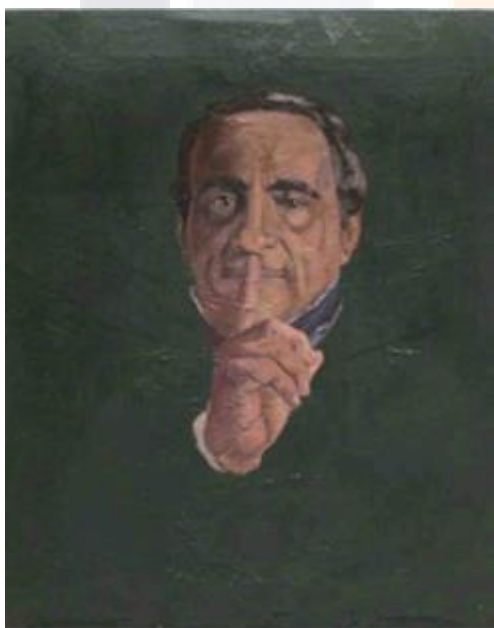


Figura 21

Retrato de Narciso López. V.V., 1851
Óleo sobre tela
50 x 40 cm

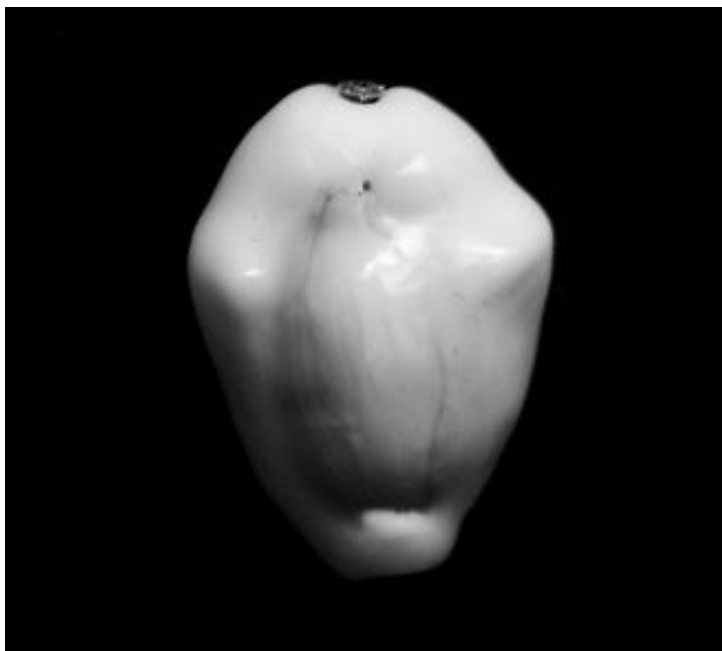


Figura 22
Caracol con la efigie de Martí
Caracol, espina vegetal, caja de cedro. Dimensiones variables



Figura 23
Sombrero de Ignacio Agramonte. Camagüey, Cuba, 1873.
Fibras vegetales



Figura 24
Mandil (anverso y reverso)
Fibra de algodón, botones de latón y pigmento al óleo
33 x 41 cm

