

ENTREGA FINAL FIGURAS DE LA EXCLUSIÓN

**Grietas en una utopía revolucionaria en ruinas. Los hashtags
#00BienaldeLaHabana y #NoALaBienalDeLaHabana**

ROSSANA BOUZA FAJARDO



Diciembre 2023

A modo de introducción

El recrudescimiento de los mecanismos de control y censura por parte del Estado cubano, la posibilidad de narrativas más plurales dadas por la llegada del Internet a Cuba, así como el agotamiento del proyecto revolucionario, conllevaron en los últimos años a rupturas inusitadas entre los artistas y la institución arte en Cuba, las que se evidenciaron mediante los hashtags #00BienaldeLaHabana y #NoALaBienalDeLaHabana.

Si bien, en la historia de la Revolución se han registrado casos de creadores e intelectuales que sufrieron represión y fueron relegados al ostracismo, después del llamado Quinquenio Gris se dio una rectificación de errores y una mayor tolerancia hacia expresiones artísticas que adoptaban una postura más crítica respecto al gobierno. No obstante, la brecha entre lo permitido y lo considerado como diversionismo ideológico ha experimentado un estrechamiento gradual, al punto que la Bienal de La Habana, el evento cubano más destacado en el ámbito de las artes visuales, ha dejado de ser representativo para un número considerable de artistas cubanos.

Los boicots a la Bienal expusieron las contradicciones de los discursos y prácticas del mustio proyecto revolucionario. El papel que tuvo la Bienal durante los ochenta, noventa y todavía a principio de los 2000, como un ámbito de resistencia y visualidad para el arte de Sur Global, quedó relegado a una política cultural más autoritaria y paranoica. Con los #00BienaldeLaHabana y #NoALaBienalDeLaHabana, la Bienal de La Habana vuelve a fungir como espacio simbólico de representación, pero esta vez desde los bordes.

El acto de ruptura con la institución arte en Cuba, incluida la Bienal de La Habana, ha creado fugas en esa visualidad hegemónica cimentada por más de seis décadas por el régimen revolucionario. Estos hashtag se erigen como un gesto iconoclasta; una iconoclasia entendida como manifestación de una disputa en torno al poder. Al respecto Mondzain (citada por Otero, 2012) planteaba: “Nuestras imágenes lo tienen, las del otro simplemente pretenden tenerlo de un modo ilegítimo”(p.14). Es decir, existe un marcado carácter de exclusión en estas disputas por el poder, una destrucción de unas imágenes (Osorio, 2012, p.12) para el control de otras.

I: Preludio. La construcción de la visualidad hegemónica de la Revolución: el caso de la Bienal de La Habana

A aquel hombre le pidieron su tiempo
para que lo juntara al tiempo de la Historia.
Le pidieron las manos,
porque para una época difícil
nada hay mejor que un par de buenas manos.
Le pidieron los ojos
que alguna vez tuvieron lágrimas
(...) le pidieron las piernas,
duras y nudosas,
(...) Le pidieron el pecho, el corazón, los hombros.
Le dijeron
que era estrictamente necesario.
Le explicaron después
que toda esta donación resultaría inútil
(...)Y finalmente le rogaron
que, por favor, echase a andar,
porque en tiempos difíciles
esta es, sin duda, la prueba decisiva.
Poema *En tiempos difíciles* de Heberto Padilla¹

Al comienzo de la Revolución, la mayoría de los intelectuales cubanos respaldaron el emergente régimen, sin importar sus inclinaciones políticas. Entre ellos se encontraban republicanos (Fernando Ortiz, Jorge Mañach) comunistas o marxistas (Juan Marinello, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén), católicos (José Lezama, Cintio Vitier, Eliseo Diego) y la nueva generación vanguardista de simpatías liberales o socialistas (Guillermo

¹ En el poema *En tiempos difíciles*, Padilla utiliza la estructura anatómica para expresar la demanda de la Revolución: manos, ojos, labios, piernas, pecho, corazón, hombros y lengua. A diferencia de obras anteriores, esta enumeración no buscaba la transformación personal, sino la idea del desmembramiento y donación al colectivo y el reclamo del régimen al intelectual, al artista y al pueblo en general, de convertirse en “combustible social”.

El poeta Heberto Padilla (Pinar del Río, 1932-EE.UU.,2000), inicialmente entusiasta de la Revolución cubana, se volvió crítico tras su experiencia en la Unión Soviética. *En tiempos difíciles* formó parte del poemario *Fuera del juego* (1968), el cual fue galardonado con el Premio de Poesía Julián del Casal otorgado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Su contenido crítico sobre el proceso revolucionario, incomodó a los dirigentes estatales catalogándolo como contrarrevolucionario. Incluso trataron de coaccionar al jurado presidido por José Lezama Lima para que seleccionaran otra obra. Finalmente, el jurado mantuvo su postura y fue publicado, aunque con una escasa circulación y una nota de alerta de la UNEAC sobre el carácter crítico y pesimista de los poemas. El escritor continuó con su visión aguda de la realidad cubana y sacó el poemario *Provocaciones*. Padilla se convirtió en un literato contestatario y para marzo de 1971, la Revolución decidió “apaciguarlo” mediante su encarcelamiento y el de su esposa. Después de 38 días, leyó una Autocrítica renegando de sus obras anteriores. Estos acontecimientos tuvieron importantes connotaciones internacionales y algunos intelectuales que habían apoyado al proceso revolucionario, ahora estaban alarmados por la estalinización de la cultura en Cuba. Juan Goytisolo, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Margarite Duras, Mario Vargas Llosa, Susan Sontag y Carlos Fuentes, entre otros, le hicieron llegar una carta a Fidel Castro pidiendo la liberación del poeta. El caso Padilla es uno de los ejemplos de mayor resonancia durante el proceso de censura y parametración conocido como Quinquenio Gris. El intelectual terminó emigrando a Nueva York en 1980, tras presiones internacional y sufrir el ostracismo en Cuba (Martínez, 2020).

Cabrera Infante, Antón Arrufat, Edmundo Desnoes, Roberto Fernández Retamar). A pesar de sus diferencias, existía un consenso en la esfera cultural para evitar la desunión en el proceso revolucionario. No obstante, a medida que avanzaba la década y la Revolución se consolidaba, el panorama intelectual cubano adoptó posturas diversas, desde aquellas laudatorias al gobierno hasta otras más contestatarias o de filiación política ambigua. A medida que la Revolución revelaba su naturaleza socialista y se aproximaba a la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), ganó predominancia el marxismo-leninismo, junto con la manera soviética de comprender y guiar el arte en el contexto socialista.

Desafortunadamente, esta diversidad de perspectivas no fue tolerada dentro del nuevo proyecto revolucionario, el cual estableció un régimen de visualidad hegemónico y homogéneo, que condujo a uno de los períodos más restrictivos y de cooptación de la libertad de creación y expresión, conocido como el Quinquenio Gris. Se procuró relegar la expresión artística a una labor propagandística, subordinando su función estética a su propósito ideológico. Aunque no puede afirmarse la instauración de un único modo de expresión, prevaleció la promoción de un arte panfletario, facilista y acrítico, que limitaba el espacio para otras formas de creación artística. Esta etapa pasó a las páginas de la historia de Cuba como una muestra del daño que el sectarismo y la estética normativa pueden causarle a la cultura de un país.

El intelectual Desiderio Navarro (2007) describe el Quinquenio Gris como la guillotina censora de los setenta, que perseguía y condenaba al ostracismo, a los que no seguían al pie de la letra la política cultural, incluyendo a los homosexuales y otros grupos marginados como los religiosos. Artistas, profesionales y jóvenes sufrieron atropellos y prejuicios porque su línea de pensamiento distaba, en alguna medida, de lo que era revolucionariamente correcto. Se difundió la idea de que las diferencias estéticas encerraban desacuerdos con el nuevo régimen nacido en 1959 y por lo tanto, se trató de imponer modelos, algunos hasta ajenos al contexto cubano. Los patrones foráneos, como el llamado realismo socialista, tan en boga en la URSS, se asignó como la corriente verdaderamente consecuente con la Revolución y sus principios.

La ideología revolucionaria se convirtió en una especie de dogma que limitaba la exploración y experimentación en el arte que no se ajustaba a la visión del hombre nuevo promovida por el Che. La censura del texto sobre Gaston Bachelard, el cierre del

programa televisivo Lunes de Revolución y el encarcelamiento de Heberto Padilla por su crítica frontal al proceso revolucionario en sus poemas, son ejemplos de la traumática represión de este período. Incluso se llegaron a métodos extremos como el trabajo en las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), una especie de campo de trabajo para “enderezar todo lo torcido”.

La frase expresada por Fidel Castro en 1961: “Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada” (p.15) se ha mantenido como eslogan de la política cultural del gobierno cubano. El propósito subyacente era poner fin a los conflictos inherentes a la libertad de expresión. A pesar de lo sucedido durante el Quinquenio Gris y su muy posterior rectificación de errores, ha sido constante la exigencia de los artistas e intelectuales a tener un arte políticamente alineado con la Revolución. Bajo este principio se cometieron y se han cometido acciones contra la comunidad cultural. Sobre la posibilidad de realizar una crítica social en la esfera pública, Desiderio Navarro expresó: “al intelectual revolucionario, en la práctica, sólo le queda realmente, en el mejor de los casos, el silencio o el papel de apologista” (2000, p.116).

En paralelo a la tensa relación entre intelectuales, artistas y la política cultural, la Revolución se erigió como un paradigma de la izquierda latinoamericana. Se concebía a sí misma como el punto de partida de un movimiento de alcance continental y global que buscaba la libertad y la independencia de la región frente a la creciente hegemonía estadounidense (Salazar Navarro, 2020, p.111). Desde el triunfo revolucionario el gobierno desarrolló una capacidad diplomática para mantener un liderazgo dentro del Sur Global desde lo político —que se evidenció con la destacada participación de Cuba en el Movimiento de Países No Alineados y que incluso llegó a ser su sede en 1979— y hasta lo cultural con la creación de instituciones y eventos que sobrepasaban la geografía nacional, como Casa de las Américas (1959), el Ballet Nacional de Cuba (1959), el movimiento Nueva Trova Cubana (1967), el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano (1979) y el Festival Latinoamericano de Teatro (1980). Estas instituciones y eventos desempeñaron un papel crucial en la configuración de una imagen de la Revolución a través de diversas manifestaciones artísticas como la literatura, la danza, la música, el teatro y el cine. En el ámbito artístico, cabe destacar la influencia ejercida por la Bienal de La Habana en la construcción y proyección de esta representación revolucionaria.

La Bienal de La Habana, creada en 1984 por el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam (CACWL), surgió como parte de la estrategia de “exportación de la Revolución” y la consolidación de su capital simbólico. Se podría incluso considerar como una alternativa al imperialismo cultural de la Organización de Estados Americanos (OEA).² Inaugurada en una época donde las tensiones centro-periferia eran muy latentes, y no había grandes oportunidades de participación para los artistas del Sur en las exposiciones y las bienales internacionales, “La Habana devino una plataforma inédita de confrontación y diálogo para las periferias culturales” (Noceda Fernández, 2014, p.10). El evento buscó posicionar el arte del Sur Global en el panorama artístico internacional, así como estimular y visibilizar la crítica y la teoría de esta región geopolítica.

Las conexiones establecidas por la Bienal de La Habana en el sentido Sur-Sur contribuyeron a un cambio en la concepción de las bienales a nivel global, especialmente por la inclusión de artistas de diversas partes del mundo, y de acertadas decisiones que la desligaron del modelo de bienal de Venecia y São Paulo, como la no división por países, la eliminación de los premios, la curaduría colectiva, los viajes de exploración y la preparación del encuentro por especialistas en áreas culturales específicas.

La creación de un proyecto de semejante envergadura permitió elevar la representatividad de La Habana a nivel global. Cuba, a través de la Bienal, se ganó el respeto y la admiración de la comunidad internacional, pues el arte y la cultura han jugado un papel esencial en la legitimación de los discursos políticos. “La Bienal buscó proporcionar un terreno alternativo en el que pudiera romperse el aislamiento, y donde mediante el intercambio y la comparación pudiera surgir una dinámica colectiva que hiciera impacto en todo el continente” (Camnitzer, 2010, p.34).

La cita habanera fue un ejemplo de la diplomacia cultural, que ayudó al gobierno cubano a alcanzar un prestigio internacional al ser un acontecimiento de magnitudes globales, que tejió redes con embajadas, empresas privadas e instituciones gubernamentales a lo largo del mundo y sobre todo manifestó el papel protagónico que buscaba Cuba en el establecimiento de conexiones entre el Sur Global. Un ejemplo de estas redes y de cómo

² Durante la Guerra Fría, la iniciativa continental de unidad conocida como la Unión Panamericana evolucionó y en 1948 se transformó en la Organización de los Estados Americanos (OEA), de la cual Cuba fue expulsada en 1962. La OEA, a lo largo de ese periodo, desplegó diversas exposiciones artísticas, mayormente en Estados Unidos. Sin embargo, los modelos económicos y culturales promovidos por la OEA tenían un marcado carácter anticomunista, que funcionaban como una extensión de la política exterior estadounidense (Rojas-Sotelo, 2009, p. XXIII).

la imagen política de Cuba afectó dentro de sus eventos fue lo ocurrido en la Octava Bienal (2003). Las visitas del Papa Juan Pablo II en 1998 y del ex presidente Jimmy Carter en el 2001, fueron importantes para estrechar vínculos con la comunidad internacional más allá de los países del llamado Tercer Mundo, y articular un movimiento opositor dentro de la isla. Como consecuencia, en la primavera del 2003 el gobierno cubano arrestó a 75 opositores en su mayoría defensores de una iniciativa que buscaba reformas constitucionales llamada Proyecto Varela.³ Estos encarcelamientos, bautizados en la literatura como la Primavera Negra, empañaron la imagen internacional de Cuba por cuestiones de violaciones de los derechos humanos, lo que conllevó a que varias instituciones retiraran su apoyo financiero a la Bienal de La Habana como la Asociación Francesa de Acción Artística (AFAA), la Fundación Príncipe Claus para la Cultura y el Desarrollo y el Instituto Humanista para la Cooperación de los Países en Desarrollo (Rojas-Sotelo, 2009, p.509).

Con respecto al interior de la isla, la Bienal de La Habana “se convirtió en el buque insignia de las estrategias promocionales del arte cubano desde su creación” (Acosta de Arriba, 2008, s/p). Participar en la Bienal, especialmente para los artistas nacionales, no solo representaba una oportunidad para visibilizar y legitimar su trabajo, sino que también constituía un catalizador esencial para el desarrollo de sus carreras en términos de exposición, contactos y reconocimiento económico. La Bienal, más allá de fungir como una vitrina exclusiva para el arte insular, propició de manera significativa su inserción en el mercado artístico internacional. Adicionalmente, promovió el surgimiento de espacios independientes que operaban de manera paralela a la Bienal. Como iniciativa personal y aprovechando que el marco legal para esta actividad no estaba claramente definido (antes del Decreto 349),⁴ los creadores abrían sus estudios al público aprovechando el turismo cultural que llegaba a la capital caribeña.

³ El Proyecto Varela, liderado por Oswaldo Payá Sardiñas (La Habana, 1952-2012), se fundamentó en el artículo 88, inciso G, de la Constitución de 1992, que permitía reformas constitucionales si eran propuestas por 10 000 ciudadanos electores. Esta iniciativa buscaba cambios en la Constitución para ampliar los derechos de expresión y asociación, permitir la creación de empresas no estatales, establecer una nueva ley electoral y otorgar amnistía a presos políticos. A pesar de reunir más de 11 000 firmas en la primera vuelta y probablemente más de 20 000 en la segunda, la Asamblea Nacional del Poder Popular rechazó la propuesta y, en su lugar, lanzó un referéndum con la afirmación “el socialismo es irrevocable” para prevenir futuros proyectos similares (Rojas, 2015, p. 153).

⁴ El Decreto 349, a grandes rasgos, fue otro mecanismo de control gubernamental sobre el arte, los artistas cubanos y sus fuentes de ingreso. Sus páginas estaban enfocadas a regular la producción artística independiente en Cuba, así como el contenido del arte. En el mismo le otorga a la figura del inspector la potestad de cerrar una exposición o terminar un concierto si considera que no está en sintonía con la política

La Bienal se convirtió en una abanderada del arte de protesta con marcados tintes políticos que discursaban sobre los problemas de estas geografías. Obras frontales y críticas con la desigualdad, la marginalidad, la pobreza o la gestión gubernamental, eran habituales dentro del evento. Lo que podría decirse que la Bienal permitió visibilizar un arte que no tenía cabida en los circuitos hegemónicos o inclusive en los países de origen de algunos creadores, como piezas o artistas que denunciaban las dictaduras del Cono Sur.⁵ En el caso del arte cubano, se mostraban obras ácidas y poderosas visualmente con la situación de Cuba. La Bienal estaba consiente que uno de sus principales atractivos era el arte crítico, en particular el cubano, que cuestionaba el concepto de utopía socialista mientras sobrevivía a él (Rojas-Sotero, 2011,p.170). Sin embargo, es imperativo señalar que las decisiones de la Bienal, en términos de obra, artistas y ejes curatoriales, han estado supervisadas y condicionadas por la política y el Estado cubano.

Los reductos críticos dentro del arte cubano también estaban controlados por la narrativa del régimen.⁶ Por ejemplo, uno de los núcleos expositivos de la Quinta Bienal (1994) fue *La otra orilla*, donde se mostró la difícil situación migratoria por la que atravesaba Cuba.⁷ Irónicamente, aunque el eje fundamental fuera la migración cubana, no había ningún cubano de la diáspora. Los creadores cubanos del exilio, aunque trataran el tema de la

cultural de la Revolución. Fue aprobado en abril de 2018, pero hasta julio no salió a la luz con su publicación en el Diario Oficial de Cuba, lo que instantáneamente provocó la indignación de los artistas y personas del mundo del arte. Un grupo de creadores entre los que se encontraban Tania Bruguera, Luis Manuel Otero Alcántara y Yanelys Núñez Leyva planificaron una sentada en el Ministerio de Cultura de La Habana para expresar su rechazo al decreto. Esta protesta no se pudo llevar a cabo por las hostilidades, el acoso e incluso los arrestos a los artistas. El Decreto 349 terminó promulgándose el 7 de diciembre de 2018 (Cabrera Perez, 2020).

⁵ Un ejemplo fue la exposición *Fotos Censuradas de Chile* en la Tercera Bienal de La Habana. Estaba conformada por imágenes de protesta y de actos violentos realizados por la dictadura chilena. Originalmente estas instantáneas se exhibieron en Santiago de Chile en 1984 pero la muestra fue cerrada y destruida por la policía.

⁶ Después de los convulsos años del Quinquenio Gris, hubo un cambio dentro de la política cultural, mediado por un proceso de rectificación de errores como una estrategia retórica de la Revolución. Un dato a destacar es que los ochenta, en términos económicos, políticos y sociales, fue una época bastante estable, lo que posibilitaba una crítica “más directa” con el proceso revolucionario. La década del noventa fue un contraste completamente diferente. La desintegración de la URSS y del CAME y el inicio del llamado eufemísticamente Periodo Especial conllevó a una profunda crisis económica y política. En el campo de la cultura se dio un éxodo de artistas y una contracción institucional, esto se pudo observar con lo sucedido durante la exposición *El objeto esculturado* en 1991. La muestra fue interrumpida y censurada por el performance del artista Ángel Delgado, que consistió en defecar en un periódico Granma, el órgano oficial del Comité Central del Partido Comunista de Cuba. El artista fue procesado y pasó seis meses en prisión. Con este suceso, no es de extrañar que el arte cubano de los noventa, según el crítico de arte Rufo Caballero (2007), adoptara una forma más metafórica, incorporando recursos como la ironía y el humor, aunque mantuvo su tono crítico.

⁷ La Bienal de 1994 se desarrolló durante la llamada crisis de los balseros, donde decenas de miles de cubanos se lanzaban al mar en embarcaciones improvisadas con la esperanza de llegar a Miami y huir de la desgarradora crisis económica que se vivía en el país tras la desintegración de la URSS.

migración, no fueron incluidos en las exposiciones, como si al abandonar la isla hubiesen desaparecido totalmente. La pieza *Cubanos fuera de Cuba* de la fotógrafa Lourdes Grobet, un proyecto sobre la migración cubana en México, fue censurada y retirada durante esa misma edición,

Asimismo y a pesar de la relevancia de la diáspora de los países del Sur Global dentro de la Bienal, la cubana fue notoriamente ausente hasta la sexta edición en 1997, cuando se incorporó oficialmente a figuras como Ernesto Pujol (Cuba/EE. UU.) y Rosa Irigoyen (Cuba/Puerto Rico). Por otro lado, aquellos artistas que emigraron en las décadas de los ochenta y noventa enfrentaron dilatadas esperas para recibir invitaciones al evento, como la artista María Magdalena Campos-Pons, quien participó en las primeras ediciones pero no regresó hasta la oncenava (2012) y la decimocuarta (2021/2022).

Uno de los ejemplos más notables de censura durante la Bienal fue la exclusión de los encuentros teóricos de la Séptima Bienal (2000) a Gerardo Mosquera, Orlando Hernández y Desiderio Navarro, intelectuales y curadores que abiertamente se habían manifestado contra la censura y el dogmatismo de las instituciones culturales cubanas. Además, otro de los casos significativos, fue la interrupción por supuestos problemas técnicos de la obra de Tania Bruguera *El susurro de Tatlin # 6* durante la décima edición (2009). El performance consistía en que el espectador podía hablar sin restricciones durante un minuto en una especie de tribuna, donde al lado del micrófono estaban un hombre y una mujer vestidos de militares que le colocaban una paloma blanca en el hombro al orador(a) (una alusión a la imagen emblemática de Fidel Castro cuando se le posó una paloma blanca durante su primer discurso después del triunfo revolucionario). “Fue un evento histórico en Cuba: por primera vez en medio siglo se permitió un foro público gratuito para que la gente dijera lo que pensaba” (Mosquera, 2015, s/p). Bruguera quiso recrear nuevamente la pieza en el espacio público de la Plaza de la Revolución el 30 de diciembre de 2014 pero la policía evitó la realización del performance, y le retiró su pasaporte y computadora portátil.



Figura 1. Tania Bruguera, *El susurro de Tatlin* # 6, 2009. Performance.



Figura 2. Discurso de Fidel Castro en el antiguo Cuartel Columbia el 8 de enero de 1959.

En los últimos años, además de los actos de censura, factores internos y externos han afectado el desarrollo y el prestigio del evento. El protagonismo de Cuba en la cultura del llamado Tercer Mundo ha disminuido en comparación a épocas pasadas, cuando lideraba el Movimiento de Países No Alineados y contaba con recursos económicos en los años ochenta (Rojas Sotero, 2011). Asimismo, la competencia de otros encuentros como Kassel, Estambul, Dakar y Johannesburgo, hicieron que la Bienal de La Habana perdiera notoriedad internacional.

Por otro lado, una política cultural cubana más paranoica y dictatorial y una situación de escasez dentro de Cuba, desencadenó en una crisis al interior del sistema artístico cubano y la Bienal de La Habana. A partir del 2000 se dieron una serie de cambios estructurales e ideológicos que resultaron en detrimento de la calidad de la Bienal. Los dirigentes principales de la cultura provenían de otras esferas de la sociedad y eran de mayor confianza dentro del aparato estatal. También se dio una inestabilidad en los directivos del CACWL, una reducción del presupuesto de la Bienal, el retiro o partida de los curadores veteranos y sobre todo un mayor control ideológico. Incluso los debates teóricos que formaban parte de la Bienal fueron perdiendo relevancia por el miedo a la censura y la salida de voces críticas. Esta crisis fue escalando desde los años 2000 y tuvo su punto culminante en el 2018 con la realización de #00 Bienal de La Habana y en el 2021 con el #NoALaBienalDeLaHabana.

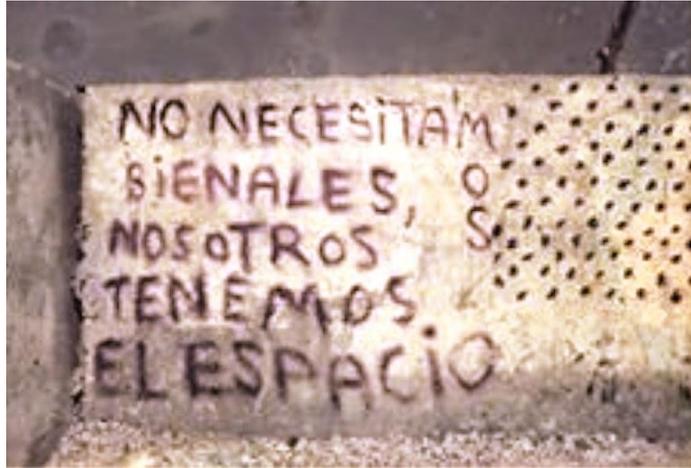


Figura 3. Artrecalle, *No necesitamos bienales, nosotros tenemos el espacio*, 1986. Grafiti en el muro de la Playa de 16. Acción para protestar sobre la política cultural que discriminaba y limitaba a participar en la Bienal de La Habana a los estudiantes de arte, los artistas que no poseían el Registro del Creador⁸ y los artistas autodidactas. La acción exaltaba a los creadores a resignificar y apropiarse del espacio urbano y salir de las instituciones. La respuesta oficialista tachó la acción como inaceptable artística y éticamente.

La Bienal de La Habana, a pesar de su significación para el arte del Sur Global, se encuentra intrínsecamente vinculada al régimen de visualidad hegemónica forjado por la Revolución, y de su narrativa oficialista del arte cubano. Tal como lo señala Mirzoeff: “Si el régimen visual imperante no nos representa, es necesario hallar formas de representarnos a nosotros mismos. Es necesario una revolución, no en términos marxistas, sino una revolución de la visión” (2016, p. 256). Precisamente, eso es lo que han hecho los artistas y activistas cubanos en los últimos años: desarticular e incluso, hacer cortocircuito, a la retórica y la visualidad promovida por la Revolución, llevando a cabo, entre otras acciones, estos boicots contra la Bienal de La Habana.

II: Fugas dentro del régimen de visualidad hegemónico de la Revolución: el hashtags #00BienalDeLaHabana y #NoALaBienalDeLaHabana

En el año 2017, se gestó un acontecimiento de singular relevancia en el panorama del arte cubano de las últimas décadas: un grupo de artistas e intelectuales optaron por llevar a cabo una bienal independiente denominada #00 Bienal de La Habana. Luego de que se diera a conocer la suspensión de la Trigésima Bienal de La Habana, alegando la devastadora situación de Cuba tras el paso del huracán Irma, surgió un debate en los círculos artísticos que cuestionaban la falta de participación de los creadores en tal

⁸ El Registro del Creador es una suerte de credencial conferida por entidades estatales como la UNEAC, el ICAIC o el ISA (Instituto Superior de Arte). Constituye un requisito *sine qua non* para que un artista cubano pueda vender y exhibir su obra en las galerías y museos insertos en el tejido artístico cubano. De este modo, se configura una forma peculiar de censura artística, ya que la ausencia del “aval oficial” impide al artista acceder al circuito galerístico, limitando así su participación en el ámbito cultural formalmente reconocido.

decisión. Conforme a la observación de Yanelys Núñez Leyva (2019), la postergación de la Bienal no solo respondió a la coyuntura provocada por el desastre meteorológico, sino también a consideraciones de índole política, tales como las elecciones presidenciales de 2018 (donde ya no estaría el apellido Castro) y el Examen Periódico Universal de la Organización de las Naciones Unidas (EPU), un mecanismo destinado a evaluar el cumplimiento de las obligaciones y compromisos relacionados con los derechos humanos por parte de los Estados Miembros de las Naciones Unidas. “Era un año de importantes acontecimientos internos como para permitirse prácticas artísticas susceptibles a la crítica descarnada, confrontativa, en medio de una cobertura mediática descontrolada”(s/p).

Con un claro desencanto institucional y preocupados por el ambiente cultural tras la suspensión de la 13ª Bienal de La Habana, se llevó a cabo del 5 al 15 de mayo de 2018 la #00 Bienal de La Habana. El evento surgió entre un grupo de creadores que compartían ciertas características comunes: habían sido marginados de las instituciones culturales, generalmente eran de formación autodidacta, provenían de barrios humildes y sus obras contenían una fuerte y explícita crítica al gobierno cubano.

La bienal alternativa quería demostrar que las iniciativas personales dentro del arte cubano podían coexistir con las instituciones estatales sin necesidad de paranoias contrarrevolucionarias. Incluso se invitó a las galerías y museos del gobierno a participar. A pesar del intento de colaboración con las instituciones oficiales, Luis Manuel Otero Alcántara (LMOA) fue apresado y la bienal independiente fue desacreditada por la Asociación Hermanos Saíz y la UNEAC (UNEAC y AHS, 2018), quienes los tacharon de inescrupulosos y vetaron la posibilidad de discusión sobre la cancelación de la Trigésima Bienal y la realización de la #00 Bienal de La Habana. Por un lado, el encarcelamiento de LMOA sembró más miedo entre los creadores cubanos y los lugares expositivos que participarían, pero por otro, recibió una mayor visibilidad mediática que se reflejó en el aumento de la ayuda económica y del número de artistas asistentes.

El propio nombre #00Bienal de La Habana se desmarcaba de la concepción tradicional que se tenía de una bienal y potenciaba la cuestión de los espacios digitales. El contexto cubano, indiscutiblemente, ha experimentado notables metamorfosis con la irrupción de la era digital, especialmente con el acceso masivo a Internet en la isla. A pesar de las restricciones de infraestructura y el elevado costo asociado, la conectividad en Cuba ha propiciado la emergencia de fuentes informativas alternativas, y ha abierto un espacio

para la discusión y el intercambio de información sobre asuntos públicos. Las “facilidades” para el acceso al espacio digital propició una ruptura con las lógicas del monopolio del emisor único y dio visibilidad a quejas y demandas que no tendrían cabida, por las características del régimen, dentro de otras zonas de la esfera pública.

En las redes sociales los organizadores promocionaron el encuentro artístico, recaudaron fondos, documentaron las actividades y denunciaron los hostigamientos que sufrieron por parte de la seguridad del Estado. En un régimen que tiene “un monopolio legal y fáctico sobre la representación/ participación política, sazonado con control/represión del activismo cívico” (González, 2017, p.75), el hecho que se hayan sumado decenas de artistas residentes en Cuba y de la diáspora, evidenció la resistencia y la relevancia de la bienal realizada al margen de la Revolución.

La #00Bienal de La Habana se concibió como un evento inclusivo, democrático y planificado desde la colaboración entre los artistas. Con esta premisa, no es de extrañar que el elemento que más llama la atención en el *flyer* promocional sea una hormiga, la que se asocia con la tenacidad y el esfuerzo. La estructura anatómica del insecto se hallaba compuesta, a su vez, por diminutas hormigas, configurando un simbolismo que aludía a la unidad como medio para alcanzar metas y lograr cambios en la sociedad.

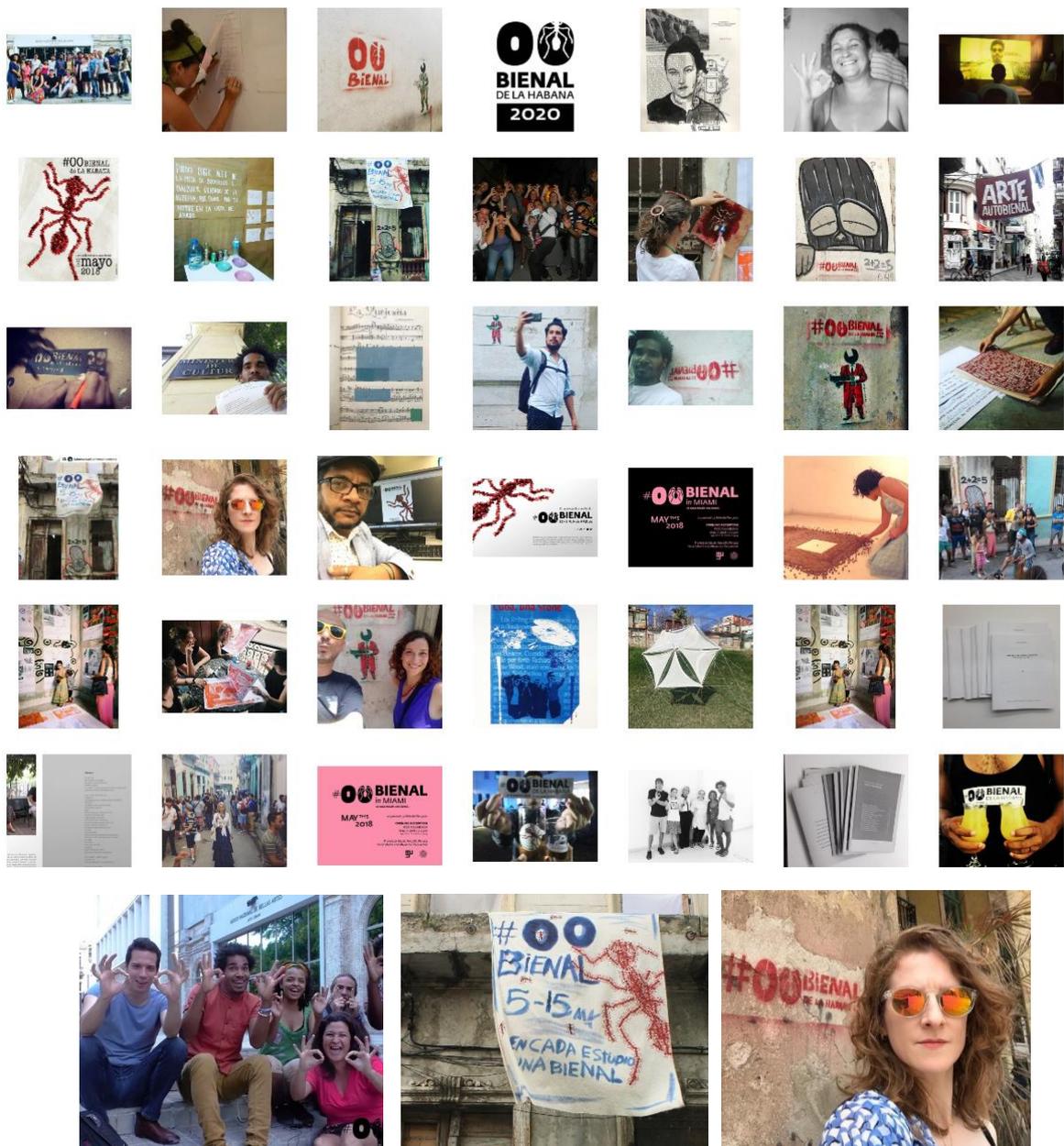


Figura 4. Imágenes extraídas de las publicaciones en Instagram sobre el #00BienaldeLaHabana. Para la recolección de los datos se utilizó el programa Apify y con la herramienta Tropy se visualizaron en conjunto con la finalidad de identificar posibles patrones visuales emergentes.

En el corpus de imágenes recopilado, sobresale la predominancia de aquellas vinculadas a la promoción de la #00Bienal. En general eran instantáneas colectivas de los participantes o las obras, con un carácter más bien documental y por momentos envueltas en un ambiente lúdico. En algunas podemos divisar a los organizadores realizando el gesto que se convirtió en el emblema del evento: la unión del dedo pulgar con el índice, formando un cero. Otro tipo de fotografías que resalta son las enfocadas en las obras

exhibidas y las diversas acciones en el entorno urbano, las cuales abarcaron desde grafitis hasta la disposición de carteles. La elección del grafiti como medio para dejar estas huellas por las calles subraya la concepción *underground* de la #00Bienal, gestada desde la voluntad de los artistas y prescindiendo de un presupuesto considerable. Como un acto iconoclasta, los grafitis y telas intervenían ese espacio urbano dominado por gigantografías laudatorias de la Revolución, un espacio que metafóricamente, está tan en ruinas como la utopía del proceso revolucionario.

La apropiación de la ciudad, aunque fuese a una escala reducida, no solo representó una invitación a llevar el arte a la calle y distanciarse de las instituciones culturales, sino que evidenció que en el año 2018, se “podía” llevar a cabo una bienal independiente. Asimismo demostró que no era indispensable el respaldo institucional para organizar y gestionar un encuentro artístico de tal envergadura en el contexto cubano (participaron alrededor de 170 creadores entre nacionales y extranjeros).

En relación con los componentes lingüísticos extraídos de las descripciones de las imágenes, se advierte que la mayoría de las palabras están relacionadas con la planificación y la promoción, tales como el nombre, la fecha y la ciudad. Resulta particularmente significativa la mención a la urbe de Miami, ya que denota la inclusión de la diáspora cubana como un aspecto crucial en el desarrollo del evento y donde tuvieron lugar exposiciones simultáneas a la bienal. En contraste con el régimen político en la isla, el cual —a pesar de cierta apertura— todavía no le concede legitimidad a la narrativa de la diáspora, la #00 Bienal adoptó una postura receptiva hacia los cubanos residentes en Miami, reconociéndolos como “entes perteneciente a la cada vez más diversificada sociedad civil cubana” (Celecia, 2017, p.43).

“En cada estudio una bienal...” es otro de los términos más frecuentes que acompañaron las imágenes. La expresión que constituyó el lema del encuentro artístico es una adaptación de la frase: “En cada cuadra un Comité”, la cual aludía a los Comités de Defensa de la Revolución (CDR), una organización establecida en 1960 con el propósito de ejercer vigilancia colectiva y que, fundamentalmente, desempeñaba la función de denunciar a los opositores del gobierno. La carga panóptica y de control inherente a la original, se suprime con la invitación de realizar una bienal en cada estudio. La consigna no solo representa una reconfiguración conceptual, sino una petición a la apertura y democratización del circuito artístico, alejándose de la vigilancia coercitiva que

caracteriza a los CDR. Esta demanda también es evidente con la alusión al arte libre, locución encontrada entre los términos más frecuentes del corpus de trabajo.

Términos	Contar
00bienaldelahabana	94
00bienal	39
habana	32
cuba	28
bienal	19
miami	16
artistas	16
arte	16
encadaestudiounabienal	15
artists	14
havana	13
artecubano	12
art	12
2018	12
memoriasdela00bienal	9
mayo	9
cubano	9
primera	8
artelibre	8



Figura 5. Muro pintado con el eslogan de los Comités de Defensa de la Revolución (CDR) en Santa Clara.

Tabla 1: Términos más frecuentes de las descripciones que acompañaban las imágenes extraídas de Instagram sobre la #00Bienal de La Habana. Para la recolección de los datos se utilizó el programa Apify y con la herramienta Voyant Tools se generó una tabla con los términos más repetidos en el hashtags seleccionado.

El #00BienaldeLaHabana evidenció los reclamos de los artistas cubanos por un espacio independiente y legítimo ajeno a las instituciones culturales. A pesar de exteriorizar su descontento hacia estas instituciones, aún se percibía una voluntad de entablar un diálogo con las mismas. El hashtags y su contraparte *offline*, propició un evento de naturaleza colectiva y colaborativa y desarrolló un vocabulario visual alternativo que intervenía las consignas y los espacios de la Revolución, en búsqueda de obliterar a la imagen de consenso que promueve el gobierno.

A pesar de las críticas y las polémicas suscitadas en las ediciones de la Bienal de La Habana, especialmente el trigésimo encuentro en el 2018, el evento seguía manteniendo cierta popularidad entre los artistas cubanos y extranjeros. Sin embargo, los acontecimientos relacionados con la imposición del Decreto 349, la violencia a los miembros del Movimiento San Isidro⁹ que conllevó a una manifestación frente al

⁹ El Movimiento San Isidro (MSI) surgió en el 2018 como respuesta al Decreto 349. Es un grupo plural, constituido por artistas, periodistas, curadores y activistas en general. Una de las acciones más renombradas de este movimiento fue la huelga de hambre que realizaron como protesta al encarcelamiento arbitrario del rapero contestatario Denis Solís. El 26 de noviembre la policía, junto con un equipo de salud, irrumpió la casa donde se encontraban los huelguistas. Como inconformidad por el allanamiento violento, el día 27 de

Ministerio de Cultura el 27 de noviembre de 2020 (27N) y la represión violenta contra los cubanos que protestaron el 11 de julio de 2021 (11J), desembocó en que un grupo numeroso de artífices, curadores y especialistas de la cultura en general, declararan su malestar público hacia la realización de la Decimocuarta Bienal de La Habana (12 de noviembre de 2021 al 30 de abril de 2022) y convocaron a boicotearla en las redes sociales a través del #NoALaBienalDeLaHabana.

En una carta abierta titulada ¿Por qué decimos NO a la XIV Bienal de La Habana y pedimos que hagas lo mismo? (Hypermedia Magazine, 2021) se expusieron los motivos que fundamentaban el rechazo a la Bienal. Los mismos eran: la reclusión domiciliaria a decenas de profesionales del arte por criticar al gobierno, el arresto masivo de cubanos durante las protestas del 11 de julio, considerar que la actual Bienal de La Habana es un intento del gobierno para silenciar a aquellos que discrepan y el encierro de creadores cubanos como Luis Manuel Otero Alcántara y el cantante Maykel Castillo “Osorbo”. A la campaña encabezada por figuras reconocidas y mediáticas como Tania Bruguera y Coco Fusco, se le fue sumando un centenar de artistas de prestigio internacional como Marina Abramovich.

En las redes sociales, las imágenes de apoyo al boicot se mostraron como si fuera una obra en serie. Iterativamente los manifestantes, fuesen artistas, curadores o simpatizantes, colocaban una fotografía suya, su nombre y la frase “Por solidaridad dijo no a la Bienal de La Habana”. Otra forma en que se presentaron, fue con una instantánea de la persona sosteniendo un cartel que ponía #NoALaBienalDeLaHabana. Estas imágenes, a diferencia de las capturadas durante la #00BienaldeLaHabana, se caracterizaron por la ausencia de representaciones grupales y lúdicas, optando por un formato de retrato que confería solemnidad e incluso idea de cerrazón a la composición.

noviembre, un grupo de artistas e intelectuales fueron hasta el Ministerio de Cultura para exigir explicaciones del caso San Isidro y condenar las prácticas sistemáticas de censura y represión por parte del Estado. A pesar del despliegue de un gran dispositivo de seguridad alrededor del Ministerio, durante el transcurso del día creció el número de plantados hasta llegar a varios cientos. Finalmente funcionarios ministeriales se reunieron con treinta de ellos y luego de varias horas de debate, se establecieron algunos acuerdos que a la larga no fueron respetados (Rialta y El Estornudo, 2020).

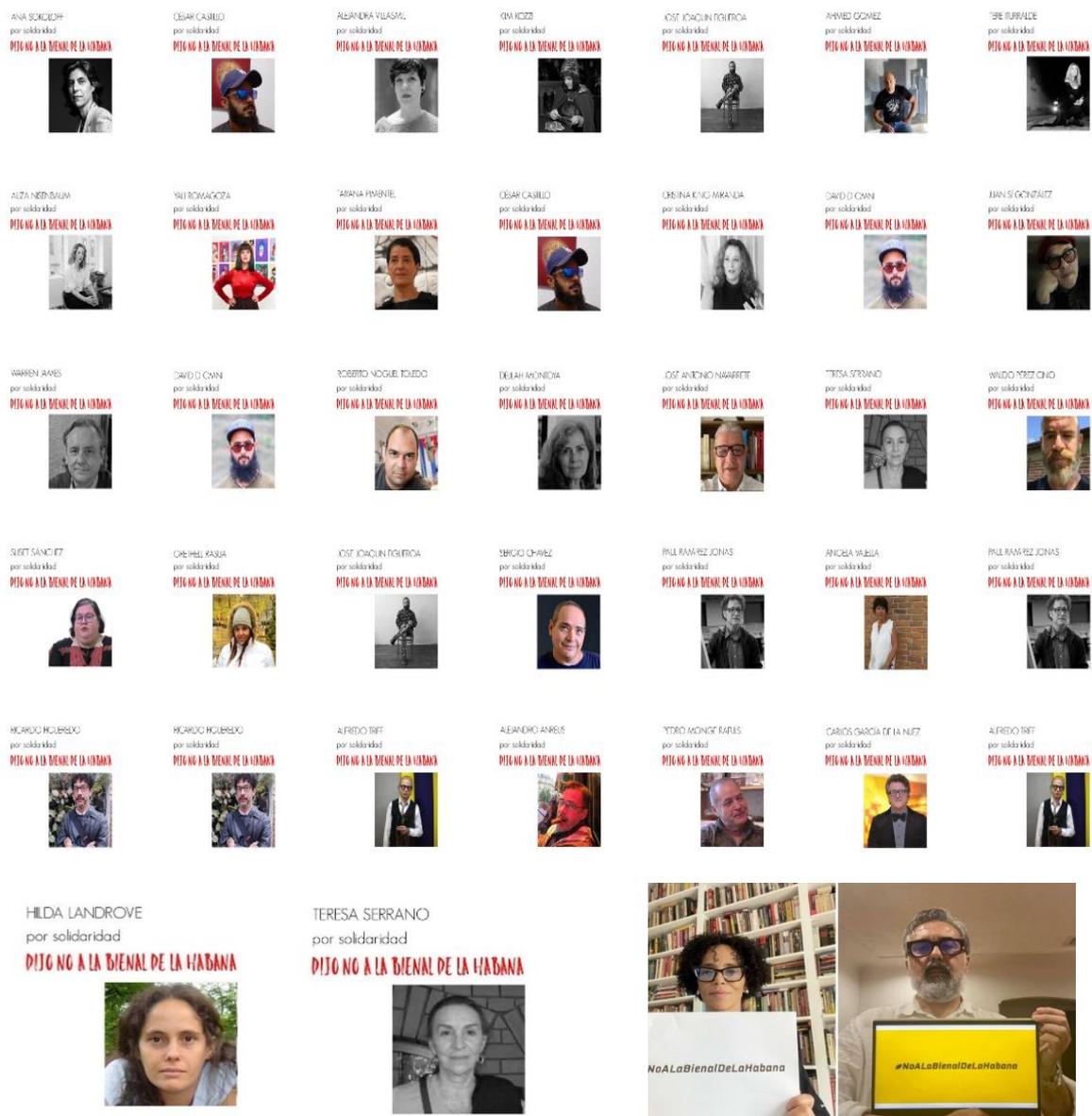


Figura 6. Imágenes extraídas de las publicaciones en Instagram sobre la #NoALaBialDeLaHabana. Para la recolección de los datos se utilizó el programa Apify y con la herramienta Tropy se visualizaron en conjunto con la finalidad de identificar posibles patrones visuales emergentes.

Fueron imágenes poderosas a nivel discursivo, pues no solo se estaban manifestando abiertamente contra la Bienal, sino que al mostrar sus caras le ponían rostro al boicot. Fue una manera de individualizar estos reclamos ante el gobierno cubano que demerita cualquier frontalidad directa con su política bajo una masa homogénea que cataloga como disidente y contrarrevolucionaria.

En cuanto a las descripciones asociadas a estas imágenes, se observó un incremento significativo —en relación con el hashtags del 2018— de expresiones contra el régimen cubano como “libertad sin cargos” y “Patria y Vida”, esta última una adaptación de la

consigna “Patria o Muerte” que forma parte del imaginario popular de la Revolución. La frase Patria y Vida se popularizó por el tema musical homónimo y se convirtió en el himno de protesta durante el 11J. En el caso de “viva Cuba libre”, es un grito de guerra nacido durante las luchas de independencia contra el dominio español. La Revolución también acogió este eslogan y se convirtió en parte de su retórica. En este hashtag, dicha frase se desprendió de las capas propagandísticas del gobierno y regresó a su razón primigenia: la intención de incitar a la lucha por una Cuba libre.

Términos	Contar
noalabienaldelahabana	100
no	55
derechoatenerderechos	17
sos cuba	14
patriayvida	9
libertadsincargos	9
hayquetenerfequetodollega	9
todosomosuno	8
noala14bienaldelahabana	8
todosimportan	7
instaralcambio	7
cubanos	7
cuba	7
artistasunidos	7
isla	6
fuera	5
vivacubalibre	4
todos	4
patriaylibertad	4

Tabla 2: Términos más frecuentes de las descripciones que acompañaban las imágenes extraídas de Instagram sobre el #NoALaBialDeLaHabana. Para la recolección de los datos se utilizó el programa Apify y con la herramienta Voyant Tools se generó una tabla con los términos más repetidos en el hashtags seleccionado.



Figura 7. Muro pintado con el eslogan Viva Cuba Libre en la Calle La Rampa en el Vedado, Cuba



Figura 8. Espectacular con la frase Patria o Muerte ¡Venceremos! Fue expresada por Fidel Castro durante el sepelio de las víctimas de la explosión del barco La Coubre el 5 de marzo de 1960. Tres meses después, el 7 de junio, Castro agregaría la exclamación ¡Venceremos! Desde entonces fue una de las frases más habituales para el cierre de sus discursos.

Además de esta confrontación directa y explícita con el gobierno, también el corpus lingüístico arrojó descripciones enfocadas a la solidaridad entre los cubanos, con locuciones como “SOS cuba”, “todos si importan”, “Todos somos uno”, y “artistas unidos”. Asimismo, había un interés por la construcción de un futuro mejor con enunciados como “hay que tener fe que todo llega” e “INSTAR al cambio”.

También una de las frases más repetidas fue “derecho a tener derecho”, una noción introducida por Hannah Arendt (2017) en *Los orígenes del totalitarismo*. El derecho a tener derechos implica el derecho político de participar en la pluralidad y emitir juicios desde dentro de una comunidad política. La exclusión de individuos de la comunidad nacional, clasificándolos como apátridas (contrarrevolucionarios o disidentes para anclarlo mejor al contexto cubano), facilita la omisión de la aplicación de derechos humanos fundamentales al no considerarlos parte de la comunidad nacional. Este concepto arroja luz sobre la importancia de estos hashtags como herramientas de resistencia y lucha para exigir nuestros derechos a la libertad de expresión y creación.

En ambos hashtags hay una recurrencia en el uso de frases que forman parte de la imagen de la Revolución. Los eslóganes más habituales del discurso revolucionario se intervienen y resignifican como acto iconoclasta. Como expresa Mignolo, el lenguaje y el vocabulario se presentan como herramientas importantes para construir espacios diferenciales de enunciación que se resistan —a la vez que luchan— a las estructuras y relaciones de poder (2019, p.20).

Los #00BialdeLaHabana y #NoALaBialDeLaHabana fueron un acto de disenso desde lo estético y simbólico, pues el boicot —a uno de los eventos culturales más importantes de la región latinoamericana y caribeña y el lugar de legitimación y visibilidad del arte cubano por excelencia— demostró el descontento de la comunidad artística por el aumento de los mecanismos represores, la censura y la falta de libertad de creación y de expresión. La crisis de representatividad de la Bienal, no solo es un reflejo de la falta de diálogo entre los artistas y la institución arte en Cuba, sino también del rechazo de la memoria histórica¹⁰ del proceso revolucionario y sus instituciones. La Bienal dejó de ser ese espacio de reflexión desde el arte, mientras que la Revolución —y de manera más evidente— devora a sus hijos como Saturno a través del hostigamiento policial, el encarcelamiento, el exilio y la censura.

En el intervalo entre un hashtag y otro, se evidenció un recrudecimiento significativo del acoso y hostigamiento hacia los artistas, lo que propició una radicalización de estos

¹⁰ Miguel Vázquez Liñán y Salvador Leetoy definen la memoria histórica como: un proyecto político producido en el presente que se sirve del pasado en pos de ciertos objetivos presentes y futuros, habitualmente relacionados con la construcción identitaria y la modificación —o conservación— de un particular imaginario social, siendo siempre selectiva y materializándose a través de un discurso específico. Toda elección en este ámbito implica la jerarquización de la realidad y censura de lo no seleccionado (Vázquez y Leetoy, 2016, p.72).

hashtags. Este cambio se tradujo en un lenguaje más frontal contra el gobierno cubano, y un desplazamiento de intentar diálogos con las instituciones culturales a la ruptura completa de vínculos con ellas. Fueron acciones virtuales desde el disenso, entendido como “hacer conscientes los mecanismos de la dominación para transformar al espectador en un actor consciente de la transformación del mundo” (Rancière, 2005, p. 34).

Algo destacable de los hashtags es que no quedaron como un hecho aislado o local, sino que articularon una red de artistas, curadores, poetas, ensayistas, historiadores, activistas, tanto nacionales como extranjeros que se sumaron a la causa. En términos benjaminianos el autor se vuelve productor (s/f), pues transforma los espectadores en colaboradores y deja de lado las lógicas del mercado para insertarse en lo social (en este caso renuncia a la posibilidad de participar en el circuito galerístico cubano y la vida pública). Subvierte el sistema arte, al negar el vínculo con las instituciones culturales cubanas, prescindiendo de la autonomía del arte para ponerla en función de la lucha de clases. El #00BienaldeLaHabana y #NoALaBienalDeLaHabana generaron intersticios y sospechas dentro del régimen de visualidad hegemónico, a la vez que realizaron una activación política desde el arte.

III: Epílogo. La represión

En un texto de Rebecca Mina Schreiber sobre la inmigración ilegal realizó unas reflexiones muy agudas sobre las paradojas de la visualidad. Aunque la visibilidad se ha vinculado tradicionalmente con el empoderamiento, la reivindicación de derechos y la participación en la esfera política, su complejidad se revela cuando se considera la situación de los inmigrantes ilegales. En este contexto, las acciones visibles pueden desencadenar una vigilancia meticulosa por parte de las fuerzas policiales en el control de los flujos migratorios. En un sistema desprovisto de derechos, la visibilidad emerge como una herramienta de doble filo, pues puede aumentar la vulnerabilidad del excluido (Schreiber, 2018, p. 4-5).

La falta de derechos del individuo en el contexto del discurso revolucionario obstaculiza la formación de una expresión política diversa. En virtud de ello, cualquier indagación o evaluación crítica de las políticas gubernamentales sitúa al ciudadano cubano en la categoría de adversario del sistema, legitimando, de este modo, la aplicación de medidas punitivas, tal como sucedió durante los acontecimientos de la Primavera Negra en Cuba

en 2003, cuando se ejerció represión contra el movimiento opositor, y más recientemente, los actos violentos contra los integrantes del Movimiento San Isidro y los participantes del 11 J.

Manifestarse abiertamente contra la visualidad hegemónica y la política cultural de cooptación del gobierno cubano, es un gesto de valentía por parte de los artistas cubanos, sobre todo los que viven en el territorio nacional. Ser etiquetado como un disidente deviene en la pérdida del empleo estatal o licencia para el trabajo particular, en no poder ejercer ningún cargo público, registros y allanamientos, decomiso de material subversivo, violencia física y psicológica y medidas más drásticas como el encarcelamiento.

Como se ha vuelto un *modus operandi* de los medios oficiales del gobierno cubano, mediante un tweet del 9 de octubre del 2021, el viceministro de Cultura Fernando Rojas respondió a las supuestas “provocaciones” de los participantes del #NoAlaBienalDeLaHabana demeritando la trayectoria artística de los que estaban en contra de la Decimocuarta Bienal. Actualmente el artivismo se ha vuelto una actividad disidente, parametrada legalmente mediante el Decreto 349 y con fuertes ejemplos como el del mencionado LMOA y el cantante Maykel Castillo “Osorbo” que llevan más de dos años presos. Asimismo, el creador Hamlet Lavastida estuvo recluido por tres meses en una cárcel de la seguridad del Estado cubano y obligado a exiliarse junto a la poeta y artista Katherine Bisquet, mientras que a Anamely Ramos se le negó el ingreso a la isla.

Los artistas del disenso han expresado su resistencia de manera impactante al exponer sus cuerpos simbólicamente y metafóricamente. Encarcelamientos, actos de repudio, exilios, prohibiciones de entrada al país y violencia física por parte del aparato policial, son algunas de las consecuencias que han sufrido estos creadores por desafiar el *statu quo* y trastocar la imagen cuidadosamente construida por las instituciones revolucionarias; pero a la vez, reivindican otros modos de ver y ser visto, de existir y de discrepar.

Bibliografía

- Arendt, H. (2017). *Los orígenes del totalitarismo*. Penguin Classics.
- Benjamin, W (s/f) El autor como productor. *Archivo Bolívar Echeverría*. http://bolivare.unam.mx/traducciones/el_autor_como_productor_traduccion
- Caballero, R. (2007). Los recodos de la tempestad (Cuareta años de una imagen). En A.I Santana (Comp. y Ed.), *Nosotros, los más infieles. Narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)* (pp.196-207). Cendeac.
- Cabrera Perez, C. (25 de junio de 2020). Suset Sánchez: El decreto 349 dinamita el arte en Cuba. *Cibercuba* https://www.cibercuba.com/noticias/2020-06-19-u191143-e191143-s27315-suset?utm_medium=buffer&utm_source=facebook&utm_campaign=cibercuba_noticias&fbclid=IwAR35Mj93eQJcz3qBjIzrGMpoutlZKI4ORVR4UToT5P1fRgiiC_I55vPDPPrY.
- Camnitzer, L. (2010). La primera bienal de arte latinoamericano. En I. Castellanos León (Comp.), *Bienal de La Habana. Palabras críticas: 1984-2010*. ArteCubano Ediciones.
- Castro, F. (1961). *Palabras a los intelectuales*. Ediciones del Consejo Nacional de Cultura.
- Celecia Pérez, C. (2017). La comunicación pública de la oposición política en Cuba: indagaciones para un estado de la cuestión. *Revista de Comunicación*, 16, 29-54.
- González, L. J. (2017). Cuba: la democratización pospuesta. *Perfiles Latinoamericanos*, 25, (50), 59-81. <https://perfilesla.flacso.edu.mx/index.php/perfilesla/article/view/932>.
- Hypermedia Magazine (14 de octubre de 2021) ¿Por qué decimos NO a la XIV Bienal de La Habana y pedimos que hagas lo mismo? *Hypermedia Magazine*. <https://www.hypermediamagazine.com/columnistas/hypermedia/por-que-decimos-no-a-la-bienal-de-la-habana/>.
- Martínez, M. Díaz. (mayo de 2018) El caso Padilla: crimen y castigo (recuerdo de un condenado). *Rialta* <https://rialta.org/el-caso-padilla-crimen-y-castigo/>.
- Mignolo, W. D. (2019). Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 14 (25), 13-27. <https://doi.org/10.14483/21450706.14132>.
- Mirzoeff, N. (2016a). Epílogo. Activismo visual. En *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción al mundo visual* (251-260). Paidós.
- Mosquera, G. (17 de junio de 2015). Tania Bruguera: Artivism and Repression in Cuba. *Walker*. <https://walkerart.org/magazine/tania-bruguera-artivism-gerardo-mosquera-cuba>.
- Navarro, D. (2000). In medias res públicas. Sobre los intelectuales y la crítica social en la esfera pública cubana. *Revista de Celda*, 4, 111-123.

- Navarro, D. (2007) Introducción al ciclo. En Centro Cultural Criterio, *La política cultural del período revolucionario: memoria y reflexión*. Centro Cultural Criterio.
- Noceda Fernández, J. M. Un resumen de estos años. En Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, *Catálogo Treinta Aniversario de la Bienal, Un laboratorio vivo* (pp.9-20). Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam y Consejo Nacional de las Artes Plásticas.
- Núñez Leyva, Y. (2019). XIII Bienal de La Habana. *Revista Terremoto*, <https://terremoto.mx/online/xiii-bienal-de-la-habana/>.
- Otero, C. A. (2012). Introducción. La imagen como paradoja. En C. A. Otero (Ed.), *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada* (pp. 9-36). La Oficina Ediciones.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Universidad Autónoma de Barcelona y Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.
- Rialta y El Estornudo (24 de noviembre de 2020). Especial MSI y 27N: Cronología de la represión contra artistas y activistas cubanos. *Rialta*. <https://rialta.org/en-directo-represion-cuba-msi/>.
- Rojas, R. (2015). Después de la Revolución. En *Historia Mínima de la Revolución Cubana*. El Colegio de México.
- Rojas-Sotelo, M. (2011). The Other Network: The Havana Biennale and the Global South. *The Global South*, 5(1), 153–174. <https://doi.org/10.2979/globalsouth.5.1.153>.
- Rojas-Sotelo, M.L. (2009). *Cultural Maps, Networks and Flows: The History and Impact of the Havana Biennale 1984 to the present* [Tesis doctoral, Universidad de Pittsburgh].
- Salazar Navarro, S. (2020). “Los años de la ira”: un acercamiento al contexto socio-cultural latinoamericano y cubano de la segunda mitad del siglo XX. En *Cine, revolución y resistencia: La política cultural del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos hacia América Latina* (pp. 57–100). Latin America Research Commons. <http://www.jstor.org/stable/ji.1431193.7>
- Schreiber, R. M. (2018). *Migrant Lives and the Promise of Documentation*. En *The undocumented everyday: migrant lives and the politics of visibility* (pp. 1-38). University of Minnesota Press.
- UNEAC y AHS (3 de mayo de 2018). No permitiremos que se empañe el significado de la Bienal. *Cubadebate*. <http://www.cubadebate.cu/noticias/2018/05/03/uneac-y-ahs-no-permitiremos-que-se-empane-el-significado-de-la-bienal/>.
- Vázquez, M. & Leetoy, S. (2016). Memoria histórica y propaganda. Una aproximación teórica al estudio comunicacional de la memoria. *Comunicación y Sociedad*, 26, 71-94.