

La torre horizontal y el arte como alternativa de resistencia en Cuba

The Horizontal Tower and art as an alternative of resistance in Cuba

Octavio Irving Hernández Jiménez

Profesor del ISA, Universidad de las Artes. La Habana, Cuba.

Doctorando por la Universitat Politècnica de València (UPV).

Recibido: 03/04/25 Aceptado: 14/05/25

Resumen

El modelo panóptico, ideado por Jeremy Bentham en 1791 y reinterpretado por Michel Foucault, describe un sistema de vigilancia en el que los individuos, al sentirse constantemente observados, internalizan la disciplina y regulan su propio comportamiento. En Cuba, este principio opera de manera particular: no existe una torre central visible (hablando en sentido metafórico), sino una red de vigilancia horizontal en la que el control se disfraza de participación comunitaria e igualdad social.

A través de mecanismos de participación popular ideados e implementados por el propio sistema, se lleva a cabo un sistema de supervisión difusa donde el pueblo mismo se convierte en vigilante y vigilado. Esta «torre horizontal» genera autocensura y conformidad,

consolidando un modelo de poder que se impone sin necesidad de una estructura arquitectónica centralizada.

El arte, sin embargo, emerge como un espacio de resistencia ante este panóptico invisible. Artistas cubanos han utilizado diversas manifestaciones —pintura, performance, videoarte— para evidenciar y cuestionar estas dinámicas de control. La obra del crítico de arte Gerardo Mosquera resalta la importancia del arte como práctica de libertad y su capacidad para desafiar la censura.

Este artículo analiza el arte cubano como un mecanismo de subversión frente a la vigilancia y el control social, explorando cómo la imagen y la creatividad pueden romper con la narrativa del poder e instaurar espacios de autonomía y cuestionamiento dentro de una sociedad controlada.

Palabras claves: Panóptico, Vigilancia y control, Performance político, Tecnología y poder, Estética de la resistencia, Censura en el arte

Abstract

The panoptic model, conceived by Jeremy Bentham in 1791 and reinterpreted by Michel Foucault, describes a surveillance system in which individuals, feeling constantly observed, internalize discipline and regulate their own behavior. In Cuba, this principle operates in a particular way: there is no visible central tower (metaphorically speaking), but rather a horizontal surveillance network in which control is disguised as community participation and social equality.

Through mechanisms of popular participation devised and implemented by the system itself, a diffuse supervision structure is established, where the people become both the watchers and the watched. This «horizontal tower» generates self-censorship and conformity, consolidating a model of power that is imposed without the need for a centralized architectural structure.

Art, however, emerges as a space of resistance against this invisible panopticon. Cuban artists have used various forms of expression—painting, performance, video art—to expose and challenge these dynamics of control. The work of art critic Gerardo Mosquera highlights

the importance of art as a practice of freedom and its ability to challenge censorship.

This article analyzes Cuban art as a mechanism of subversion against surveillance and social control, exploring how imagery and creativity can break with the narrative of power and establish spaces of autonomy and critical inquiry within a controlled society.

Keywords: Panopticon, Surveillance and Control, Political Performance Technology and Power, Aesthetics of Resistance, Censorship in Art

El panóptico: control y vigilancia en la teoría de Bentham y Foucault

El modelo panóptico, ideado por el jurista inglés Jeremy Bentham en el siglo XVIII, fue concebido como una estructura arquitectónica que maximizaba la eficiencia de la vigilancia. Se trataba de una prisión circular con una torre de vigilancia central desde la cual un solo guardia podía observar a todos los prisioneros sin ser visto. La clave del panóptico no era solo la vigilancia en sí, sino la percepción de una vigilancia constante: al no saber si estaban siendo observados en un momento dado, los prisioneros disciplinaban su propio comportamiento.

Más de un siglo después, el filósofo Michel Foucault retomó el concepto en *Vigilar y castigar*, ampliándolo más allá del ámbito carcelario. Para Foucault, el panóptico no era solo una estructura arquitectónica, sino un modelo de poder que se replicaba en las instituciones modernas —escuelas, fábricas, hospitales— y en la organización misma de la sociedad. La disciplina ya no requería de un castigo físico directo, sino de mecanismos de control psicológico que inducían a los individuos a vigilarse a sí mismos. En este sentido, el panóptico se convirtió en una metáfora del poder moderno: un poder que no necesita mostrarse para ser efectivo.

La imagen de la torre: poder simbólico y control del comportamiento colectivo

Las imágenes han jugado un papel fundamental en la construcción de la autoconciencia del comportamiento social. Desde tiempos inmemoriales, las representaciones visuales han servido no solo para comunicar ideas, sino también para modelar la forma en que las sociedades perciben y regulan su propia conducta. En este sentido, las estructuras arquitectónicas como las torres han funcionado históricamente como símbolos de poder, vigilancia y dominio, configurando el imaginario colectivo sobre la autoridad y el control.

Desde la Torre de Babel, descrita en la Biblia como una estructura que desafiaba la supremacía divina y cuya caída simbolizaba la fragmentación del poder humano, hasta las torres medievales de los castillos y fortalezas, utilizadas para vigilar y disuadir a posibles enemigos, la imagen de la torre ha estado asociada a la regulación del orden social y la sumisión de los individuos a un sistema jerárquico de poder.

En la Edad Media, las torres de vigilancia en murallas y ciudades amuralladas no solo tenían una función defensiva, sino que también generaban en la población la sensación de una presencia constante de control. En la arquitectura religiosa, las catedrales góticas con sus torres elevadas imponían la idea de una autoridad espiritual suprema, que desde las alturas regulaba el comportamiento de los fieles.

Con el advenimiento de la modernidad, la torre adquirió nuevas connotaciones ligadas al orden y la disciplina social. Jeremy Bentham diseñó su modelo de prisión panóptica, donde la torre central, con su supuesto vigilante invisible, se convirtió en la máxima representación del poder que se ejerce a través de la mirada. La idea de que alguien puede estar observando en cualquier momento obligaba a los internos a autorregularse, internalizando la disciplina y reprimiendo cualquier acción que pudiera desviarse de la norma establecida.

Este principio no se limitó al ámbito carcelario. Como explicó Michel Foucault, el modelo panóptico trascendió la arquitectura para convertirse en un sistema de poder aplicado a la sociedad en su conjunto. Las instituciones educativas, los hospitales y las fábricas

del siglo XIX comenzaron a organizar sus espacios de manera que favorecieron la vigilancia y el control, instaurando en los individuos la percepción de una supervisión constante, aunque esta no fuera siempre efectiva o real.

La torre invisible: el panóptico difuso en la sociedad contemporánea

Si bien las sociedades contemporáneas han abandonado las estructuras panópticas arquitectónicas tradicionales, el principio de vigilancia ha evolucionado hacia formas más sutiles y descentralizadas. El auge de la tecnología, la vigilancia digital y las redes de información han disuelto la figura del vigilante en una red omnipresente de monitoreo continuo, donde los propios individuos participan en su autocontrol y en la supervisión de los demás.

En Cuba, este modelo de vigilancia difusa adquiere rasgos particulares. Lejos de sustentarse en una estructura vertical o centralizada (metafóricamente hablando), el control se ejerce a través de redes de relaciones horizontales que, si bien se presentan como promotoras de igualdad y participación comunitaria, en la práctica funcionan como un sistema de observación y regulación social.

Aquí es donde la imagen de la «torre horizontal» cobra significado. En lugar de una estructura vertical con un centro de poder único, el control se expande de manera lateral, diluyéndose en la colectividad. La ausencia de un vigilante identificable refuerza la sensación de que cualquier persona puede estar observando en cualquier momento, lo que genera una autocensura y un ajuste constante del comportamiento individual.

El arte como dispositivo de visibilización

Frente a esta estructura de poder camuflada, el arte emerge como un medio capaz de romper la ilusión de la vigilancia horizontal y revelar la verdadera naturaleza del control social. A lo largo de la historia, diversas manifestaciones artísticas han utilizado la imagen de la torre para exponer y cuestionar las formas de dominación. Desde las representaciones renacentistas de la Torre de Babel hasta las críticas visuales contemporáneas sobre los sistemas de vigilancia masiva, el arte ha servido como un espejo que confronta a la sociedad con sus propias estructuras de control.

En el caso de Cuba, numerosos artistas han recurrido a la pintura, la fotografía, la instalación y el videoarte para denunciar cómo el Estado ejerce su poder de manera difusa y encubierta. A través de estas obras, no solo se expone la existencia de un panóptico sin torre, sino que también se reivindican espacios de resistencia donde la imagen artística se convierte en un acto de subversión contra el aparente orden de igualdad y comunidad impuesto por el régimen.

A lo largo de este artículo, exploraremos cómo determinadas piezas de arte reflejan y cuestionan la estructura de poder en Cuba, desenmarañando las tensiones entre vigilancia, control y resistencia creativa.

Cuba: el panóptico sin torre

El modelo panóptico, desarrollado inicialmente por Jeremy Bentham en el siglo XVIII y posteriormente analizado por Michel Foucault en su emblemática obra *Vigilar y castigar* (1975), presenta un sistema arquitectónico y conceptual basado en la vigilancia y el autocontrol de los individuos. La idea central del panóptico radica en una estructura carcelaria circular que permite a un único vigilante observar a todos los prisioneros desde una torre central sin ser visto. Esta arquitectura, más que posibilitar una vigilancia efectiva permanente, genera en los individuos la incertidumbre constante de saberse potencialmente observados, induciendo así una disciplina interiorizada.

Sin embargo, en las sociedades contemporáneas, la lógica original del panóptico ha encontrado ciertas limitaciones prácticas. El crecimiento exponencial de las ciudades modernas y la complejidad cada vez mayor de las relaciones sociales han diluido parcialmente la efectividad de la vigilancia basada exclusivamente en la mirada directa o física. En ciudades densamente pobladas y en contextos sociales complejos, resulta prácticamente imposible ejercer una vigilancia individualizada sobre cada ciudadano mediante métodos arquitectónicos clásicos como el panóptico benthamiano original.

Por otra parte, el desarrollo tecnológico y la digitalización de las comunicaciones han propiciado una evolución significativa en los métodos de control social, pasando de sistemas centralizados basados en la presencia física del vigilante, hacia formas más sutiles, sofisticadas y distribuidas. Este fenómeno, denominado frecuentemente «panóptico electrónico» o «digital», incorpora redes informáticas, dispositi-

vos móviles, cámaras de vigilancia pública, algoritmos predictivos y bases de datos masivos (*big data*) que facilitan un control mucho más amplio, descentralizado y a menudo invisible. Así, el espacio físico del panóptico se sustituye por un espacio virtual omnipresente, donde la percepción del control se hace más difusa pero también más invasiva, menos evidente en términos visuales, pero más efectiva en términos prácticos y cotidianos.

La lógica disciplinaria del panóptico tradicional también ha evolucionado en su forma y propósito. Michel Foucault afirmaba que el éxito del panóptico no dependía únicamente de la vigilancia directa, sino del efecto psicológico producido por la internalización del control por parte de los individuos observados. En la actualidad, dicha internalización adopta una forma incluso más profunda y voluntaria. Millones de usuarios en todo el mundo participan activamente en su propia vigilancia al compartir su información personal en redes sociales, aplicaciones y plataformas digitales, exponiéndose voluntariamente a miradas múltiples, corporativas y estatales, lo que genera una autoexposición continua y una autovigilancia colectiva sin precedentes históricos. Esta forma de vigilancia voluntaria se complementa con prácticas cotidianas como la geolocalización, la captura y difusión masiva de imágenes personales, preferencias ideológicas y patrones de consumo, todo lo cual facilita un control más efectivo y predictivo que nunca.

En consecuencia, el panóptico contemporáneo ya no precisa una arquitectura centralizada o físicamente visible. Se trata ahora de una vigilancia en red, donde no existe un punto central claramente identificable, sino múltiples puntos dispersos que recogen, analizan y explotan continuamente información. El filósofo Gilles Deleuze, denominó este cambio como el paso hacia las «sociedades de control», en contraste con las sociedades disciplinarias estudiadas por Foucault. Según Deleuze, la vigilancia y el control actuales no son ejercidos de manera puntual en instituciones cerradas (prisiones, fábricas, escuelas), sino que se han vuelto fluidos y continuos, extendiéndose por toda la sociedad a través de redes, dispositivos digitales y procesos automatizados. Esto implica una transformación cualitativa en las relaciones de poder, pasando del control evidente basado en la amenaza visible de castigo hacia formas más sutiles de influencia y manipulación indirecta.

Este nuevo escenario también se manifiesta en formas menos evidentes de ejercer poder: se abandonan las viejas formas explícitas de censura en favor de mecanismos indirectos como algoritmos que filtran información, manipulan contenidos y generan burbujas de opinión adaptadas a perfiles específicos de usuarios. La vigilancia digital y algorítmica no solo observa, también clasifica, segmenta y finalmente influye en los individuos mediante la personalización extrema del contenido que reciben. Así, la figura tradicional del vigilante que observa desde una posición elevada e inalcanzable se disuelve en redes automáticas y difusas de control, donde los ciudadanos no solo son vigilados, sino categorizados, influenciados y condicionados en sus comportamientos cotidianos

En países como Cuba, en los que las condicionantes socio políticas son muy concretas, este fenómeno adquiere una particularidad relevancia. El sistema de control en Cuba se despliega de manera difusa a través de redes de relaciones sociales. No hay una estructura arquitectónica visible que encierre a los vigilados; en su lugar, el Estado ha diseñado un sistema en el que la vigilancia se presenta como una función colectiva, ejercida supuestamente por el propio pueblo.

Los Comités de Defensa de la Revolución (CDR)¹, los sindicatos controlados por el Estado, la burocracia extendida y la constante supervisión de la vida cotidiana son algunos de los mecanismos a través de los cuales se instaura esta vigilancia horizontal. Apparentemente, estas estructuras se organizan en nombre de la comunidad y de la igualdad, pero en realidad funcionan como una red de control donde la delación y la autocensura se vuelven prácticas habituales. Se genera así una sensación de omnipresencia del poder sin necesidad de que el vigilante central se haga explícito.

Este modelo de control, disfrazado de participación popular, encarna lo que podríamos llamar una «torre horizontal» una versión descentralizada del panóptico donde el control no proviene de una autoridad visible en lo alto, sino de una estructura de vigilancia disseminada entre los propios ciudadanos. La promesa de igualdad y

¹ Comités de Defensa de la Revolución, órganos vecinales encargados del control y vigilancia en Cuba.

comunidad se convierte en un mecanismo de sometimiento, donde el poder del Estado se enmascara dentro del tejido social mismo.

El arte como resistencia

En un sistema donde el control y la vigilancia se han normalizado, el arte emerge como un espacio de resistencia y denuncia. A lo largo de la historia cubana, numerosos artistas han utilizado sus obras para evidenciar los mecanismos de opresión y subvertir el discurso oficial del régimen. Pintura, performance, videoarte y otras expresiones creativas han servido para visibilizar lo que la propaganda intenta ocultar: la desigualdad, la represión política y la falta de libertades.

Estos artistas operan dentro de un espacio de riesgo, pues el propio acto de crear y exponer obras con contenido crítico puede ser objeto de censura, hostigamiento e incluso persecución. Sin embargo, precisamente en este contexto de vigilancia extrema, el arte adquiere un poder especial: se convierte en un canal de expresión alternativa, una forma de resistencia que desafía el control impuesto desde la supuesta horizontalidad del poder.

En este artículo, analizaremos cómo determinadas obras artísticas reflejan y desafían esta estructura de poder en Cuba. A través del estudio de casos específicos, exploraremos cómo el arte desvela la naturaleza del panóptico invisible cubano y, al mismo tiempo, abre grietas dentro del sistema de vigilancia omnipresente.

DESARROLLO

Para comprender el impacto negativo de los mecanismos de vigilancia y control en Cuba durante la etapa revolucionaria y su influencia en las relaciones entre el gobierno y la población, realizaremos un recorrido crítico por las distintas fases de la relación entre el sector artístico-cultural y el Estado, analizando las políticas culturales impuestas a lo largo del tiempo.

Asimismo, exploraremos cómo la Bienal de La Habana² se ha con-

² Evento internacional cubano creado en 1984, progresivamente controlado por el Estado.

vertido en un espacio controvertido dentro del aparato cultural oficial, oscilando entre las aspiraciones del gobierno por utilizarla como una herramienta de legitimación del proyecto socialista —proyectando una imagen organizada y alineada ideológicamente con la política cultural del Estado— y su papel como un escenario simbólico de lucha. En este espacio, a lo largo de los años, los creadores han intentado, con éxito desigual, canalizar el descontento colectivo a través del arte, desafiando las narrativas impuestas y reclamando autonomía expresiva.

A lo largo de la historia revolucionaria, la relación entre el gobierno cubano y el sector artístico-cultural ha atravesado diferentes etapas, marcadas por períodos de mayor o menor tensión. Durante la década de 1960 y 1970, la política cultural del Estado estuvo dominada por la idea de que el *arte debía servir a la Revolución*. Para entender la dimensión de las tensiones generadas como parte de esa relación de Estado con el sector de la cultura, abordaremos varios casos concretos.

El Caso Padilla (1971): La autoinculpación como mecanismo de control y censura

El Caso Padilla se convirtió en un hito en la historia de la censura cultural en Cuba y en una de las manifestaciones más contundentes del control ideológico ejercido por el gobierno revolucionario sobre los intelectuales y artistas. Este episodio no solo evidenció los límites de la libertad de expresión en la isla, sino que también sentó un precedente en la relación entre el poder y la cultura, estableciendo un modelo de intimidación y autocensura que persistirá en las décadas siguientes.

Heberto Padilla (1932-2000) fue un poeta, escritor y periodista cubano cuya obra, en sus inicios, estuvo alineada con los ideales de la Revolución Cubana. Sin embargo, con el paso del tiempo, su postura crítica ante el autoritarismo del régimen lo convirtió en un símbolo de la disidencia intelectual. Durante los años 60, la Revolución intentó consolidar una política cultural que promoviera el arte y la literatura como herramientas del proyecto socialista. En ese contexto, la relación entre el Estado y los artistas se volvió cada vez más tensa, especialmente con la promulgación de la doctrina oficialista expresada en el discurso de «Palabras a los intelectuales» (1961), donde Fidel Castro dejó en claro que la libertad artística debía estar supeditada a los intereses de la Revolución: «Dentro de la Revolu-

ción, todo; contra la Revolución, nada.» Esta frase no solo delimitó el espacio de expresión permitido para los creadores, sino que también estableció la base para la censura y la represión de cualquier manifestación artística que se apartara del discurso oficial.

El punto de inflexión en la trayectoria de Padilla ocurrió en 1968 con la publicación de su poemario «Fuera del juego», que ganó ese mismo año el Premio Nacional de Poesía Julián del Casal otorgado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC)³. El contenido del libro, que incluía críticas veladas al dogmatismo del régimen y a la falta de libertad en la isla, generó una fuerte reacción por parte del gobierno. Algunos de los versos más emblemáticos de «Fuera del juego» contenían una crítica directa al rol del artista bajo un sistema represivo: «El poeta está fuera del juego. Los funcionarios vigilan su conducta y le exigen que escriba sobre ciertos temas.» La publicación del libro fue permitida, pero con una advertencia explícita: el poemario debía ir acompañado de un prólogo oficial que lo calificaba de contrarrevolucionario. Esta acción marcó el primer intento del gobierno de desacreditar y aislar a Padilla, aunque la represión no se detendría ahí.

En marzo de 1971, Heberto Padilla fue arrestado y permaneció detenido durante más de un mes bajo interrogatorios constantes. Durante su encierro, fue sometido a lo que muchos consideran tortura psicológica y presión extrema, hasta que finalmente fue liberado bajo la condición de que realizara una autoinculpación pública.

El 27 de abril de 1971, en la sede de la UNEAC, se llevó a cabo una de las escenas más perturbadoras de la historia intelectual de Cuba. Delante de un auditorio conformado por escritores, artistas y funcionarios del gobierno, Padilla leyó una declaración de autocritica en la que se acusó a sí mismo de haber incurrido en desviaciones ideológicas y de haber traicionado los ideales de la Revolución. Entre las frases más impactantes de su confesión, se encuentran: «Yo confieso que he sido un contrarrevolucionario, que he vivido engañado, que he sido injusto con los sacrificios de la Revolución y que mis poemas no reflejan la realidad de nuestro proceso.»

³ La Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba es una entidad estatal de control cultural.

Padilla también denunció a colegas escritores y amigos, lo que generó un efecto paralizante dentro de la comunidad intelectual cubana. El impacto del Caso Padilla trascendió las fronteras de Cuba y generó una ola de indignación en la comunidad intelectual internacional. Figuras como Jean-Paul Sartre, Susan Sontag, Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar condenaron públicamente el episodio y rompieron con el régimen cubano, que hasta ese momento había contado con el respaldo de numerosos intelectuales de izquierda.

Los efectos internos del caso fueron aún más profundos ya que reforzaron la censura y el miedo. La humillación pública de Padilla dejó en claro que cualquier intento de disidencia sería castigado con consecuencias devastadoras. Se generalizó la autocensura y a partir de este episodio, muchos escritores y artistas adoptaron una postura más cautelosa, evitando cualquier crítica explícita en sus obras. Se agudizó la represión a la intelectualidad que se mostraba más crítica hacia el proyecto de la revolución, al punto que otros artistas y escritores fueron presionados, perseguidos o expulsados del país. El Caso Padilla marcó un antes y un después en la relación entre el Estado y la cultura, consolidando un modelo de control sobre la producción artística que sigue vigente en la actualidad.

Tras años de marginación en Cuba, en 1980, Heberto Padilla finalmente fue autorizado a salir del país y se exilió en Estados Unidos. Desde allí, continuó escribiendo y denunciando la represión en Cuba, convirtiéndose en una figura emblemática de la lucha por la libertad de expresión. Su caso sigue siendo un referente clave para comprender los mecanismos de censura y represión en el ámbito cultural cubano. A lo largo de las décadas, el modelo de «autoinculpación» impuesto a Padilla ha seguido utilizándose contra artistas, intelectuales y periodistas independientes que desafían el control del Estado.

El caso de Heberto Padilla no es solo un episodio del pasado; su eco resuena en la actualidad con nuevos ejemplos de represión contra los artistas cubanos. La persecución de creadores como Tania Bruguera, Luis Manuel Otero Alcántara y el Movimiento San Isidro⁴, demuestra

⁴ Movimiento artístico y activista cubano fundado en 2018, defensor de la libertad creativa.

que la política de control cultural sigue vigente, aunque adaptada a los nuevos tiempos.

Las tácticas han evolucionado, pero la esencia sigue siendo la misma: acoso y detención de artistas disidentes, presión para retractarse públicamente o abandonar el país, e intentos de desacreditación y aislamiento dentro de la comunidad artística.

La historia de Padilla se repite en cada artista que es silenciado o forzado al exilio, lo que confirma que el panóptico cubano sigue operando con la misma lógica de represión y control. Este caso fue mucho más que la persecución de un poeta: fue un mensaje claro para toda la intelectualidad cubana, una advertencia de lo que podía ocurrirle a quienes se atrevieran a cuestionar el poder. Su impacto redefinió la relación entre el arte y el Estado en Cuba, instaurando un modelo de vigilancia y censura que ha condicionado la producción cultural durante más de medio siglo. Sin embargo, la resistencia artística no ha desaparecido. A pesar de los riesgos, nuevas generaciones de creadores siguen desafiando el control estatal, demostrando que el arte sigue siendo un espacio de lucha y resistencia ante la opresión.

Cierre de espacios críticos: el silenciamiento de la disidencia cultural

Desde los primeros años de la Revolución, el gobierno cubano comprendió que el control sobre la producción artística e intelectual era un elemento clave para consolidar su hegemonía ideológica. La censura no se limitó únicamente a la represión de individuos, sino que también se extendió a la eliminación de espacios de debate y creación que podían representar una amenaza para el discurso oficial. Como parte de esta estrategia, varias revistas culturales fueron clausuradas y los artistas que no se alineaban con las directrices del Estado fueron marginados, censurados o forzados al exilio.

Uno de los primeros episodios significativos en este proceso fue la desaparición del *Lunes de Revolución*, una de las publicaciones culturales más importantes en los primeros años del régimen. Dirigida por el escritor Guillermo Cabrera Infante, la revista promovía un espacio de experimentación artística y discusión crítica en el que se abordaban temas que iban más allá del realismo socialista promovido por el Estado. Sin embargo, su independencia editorial y su apertura a voces diversas la convirtieron en un blanco de la censura. En 1961, tras la publicación de un número que incluía una crítica a la política cultural del gobierno, la revista fue clausurada por orden directa de Fidel Castro.

Este episodio marcó el inicio de una política sistemática de eliminación de espacios de expresión que no estuvieran subordinados a la narrativa revolucionaria.

El cierre de *Lunes de Revolución* fue seguido por la desaparición de otras publicaciones críticas, como *Revista de Avance* y *Ciclón*, que habían sido fundamentales en la difusión de nuevas corrientes literarias y filosóficas en la isla. Estas revistas fueron sustituidas por publicaciones controladas por el Estado, como *La Gaceta de Cuba* y *Casa de las Américas*, que, aunque promovía la cultura, operaban dentro de los límites ideológicos impuestos por el gobierno. Los espacios de crítica e innovación artística fueron restringidos, y la producción cultural pasó a estar supervisada por instituciones oficiales como el Instituto Cubano del Libro, la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y el Ministerio de Cultura.

A medida que se reforzaba el control estatal sobre el ámbito cultural, los artistas que desafiaban las normas establecidas enfrentaban crecientes dificultades para exhibir o publicar sus obras. Aquellos que insistían en mantener una postura crítica eran excluidos de los circuitos institucionales y, en muchos casos, obligados a abandonar el país. Durante las décadas de los 60 y 70, numerosos escritores, poetas y artistas plásticos emigraron en busca de libertad creativa. Figuras como Reinaldo Arenas, Heberto Padilla, Severo Sarduy y Cabrera Infante se convirtieron en símbolos del exilio intelectual cubano, denunciando desde el exterior la represión ejercida contra la cultura en la isla.

El exilio forzado no solo afectó a los individuos, sino que también tuvo un impacto devastador en la diversidad cultural del país. La salida de escritores y artistas críticos significó la pérdida de una generación de creadores que, de haber permanecido en Cuba, habrían enriquecido el panorama cultural con perspectivas diversas. En su lugar, el arte y la literatura fueron monopolizados por un discurso homogéneo que priorizaba los valores revolucionarios sobre la experimentación y la autonomía creativa.

A pesar del control estatal, algunos espacios críticos lograron sobrevivir en la marginalidad, al menos temporalmente. Durante los años 80, revistas como *Naranja Dulce* y *Diáspora* intentaron recuperar un espíritu de independencia intelectual, explorando temas y lenguajes que desafiaban la rigidez del discurso oficial. Sin embargo, estas iniciativas

fueron rápidamente reprimidas, y sus editores y colaboradores fueron objeto de vigilancia y persecución. En muchos casos, sus publicaciones fueron retiradas de circulación y sus integrantes terminaron emigrando o abandonando la actividad cultural.

Con la llegada del siglo XXI y la expansión del internet, los espacios críticos han encontrado nuevas formas de resistencia a través de plataformas digitales y redes sociales. Blogs, revistas independientes y proyectos alternativos han intentado recuperar el debate intelectual fuera del control del Estado. Sin embargo, la vigilancia digital y la censura en línea han complicado la difusión de estos contenidos dentro de la isla, y los creadores que participan en ellos continúan enfrentando amenazas y represalias.

El cierre de revistas culturales y la expulsión de artistas críticos no sólo limitó la libertad de expresión en Cuba, sino que también condicionó el desarrollo de la producción cultural en el país. La imposición de un discurso único redujo la capacidad del arte y la literatura para reflejar la complejidad de la sociedad cubana, eliminando voces que pudieron haber contribuido a una visión más plural y diversa del país. A pesar de los esfuerzos del régimen por controlar la narrativa cultural, el arte sigue siendo un espacio de resistencia, donde, a través de nuevas estrategias y formatos, los creadores continúan desafiando la censura y reivindicando el derecho a la libre expresión.

A lo largo de la historia de la Revolución, numerosos creadores e intelectuales han sido víctimas de represión y marginación. Sin embargo, tras el llamado Quinquenio Gris⁵, se llevó a cabo una rectificación de errores que permitió una mayor tolerancia hacia expresiones artísticas con una postura más crítica hacia el gobierno. A pesar de ello, la línea entre lo permitido y lo considerado como diversionismo ideológico se ha ido estrechando progresivamente. Como resultado, la Bienal de La Habana, el evento más relevante de Cuba en el ámbito de las artes visuales, ha perdido representatividad para un número significativo de artistas cubanos, quienes ven en ella un espacio cada vez más controlado por las directrices oficiales.

⁵ Período de fuerte censura cultural en Cuba (1971-1976), término acuñado por Desiderio Navarro (2007).

Los boicots a la Bienal pusieron en evidencia las contradicciones entre el discurso y las prácticas del debilitado proyecto revolucionario. El papel que la Bienal desempeñó durante los años ochenta, noventa y aún a inicios de los 2000 como un espacio de resistencia y visibilidad para el arte del Sur Global, quedó desplazado por una política cultural cada vez más autoritaria y marcada por la paranoia del control ideológico. Con iniciativas como #00 Bienal La Habana⁶ y #NoAlaBienalDeLa-Habana, la Bienal vuelve a convertirse en un espacio simbólico de representación, aunque esta vez desde los márgenes, donde los artistas desafían las imposiciones del aparato estatal.

Cabrera Infante, Antón Arrufat, Edmundo Desnoes y Roberto Fernández Retamar, entre otros, representaban un espectro diverso dentro de la intelectualidad cubana. A pesar de sus diferencias, en los primeros años de la Revolución prevaleció un consenso cultural orientado a mantener la unidad en el proceso revolucionario. Sin embargo, con el avance de la década y la consolidación del proyecto revolucionario, el panorama intelectual comenzó a fragmentarse, dando lugar a posturas que iban desde el apoyo incondicional al gobierno hasta posiciones más críticas o políticamente ambiguas.

A medida que la Revolución adopta un carácter socialista y estrechaba lazos con la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), el marxismo-leninismo se impuso como ideología dominante, junto con la visión soviética sobre el papel del arte en la construcción de una sociedad socialista. Este giro ideológico marcó el inicio de un período de creciente intolerancia hacia la diversidad de pensamiento y expresión. El nuevo régimen revolucionario instauró un sistema de visualidad hegemónico y uniforme, que derivó en una de las etapas más represivas para la libertad creativa y artística en Cuba. Este es el período conocido como el Quinquenio Gris.

Durante este período, se buscó reducir el arte a un instrumento de propaganda, priorizando su función ideológica sobre su valor estético. Aunque no se impuso un único estilo artístico, predominó la promoción de un arte panfletario, superficial y carente de crítica, lo que marginó otras formas de expresión más complejas y reflexivas.

⁶ Evento artístico independiente realizado en 2018 en Cuba en respuesta a la censura estatal.

El Quinquenio Gris quedó registrado en la historia de Cuba como un ejemplo emblemático de los efectos negativos que el sectarismo y la imposición de una estética normativa pueden tener sobre la cultura de un país. El intelectual Desiderio Navarro 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.

La Bienal de La Habana nació en 1984 como una plataforma alternativa de exhibición y discusión artística enfocada en los creadores del sur global. A diferencia de las grandes bienales occidentales, dominadas por narrativas eurocéntricas y por un mercado del arte altamente comercializado, la Bienal de La Habana surgió con la intención de ofrecer visibilidad a los artistas de América Latina, África y Asia, regiones que históricamente habían sido excluidas de los circuitos principales del arte contemporáneo. La iniciativa, impulsada por el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam y respaldada por el Ministerio de Cultura de Cuba, tenía como objetivo generar un espacio de diálogo entre artistas de contextos postcoloniales, promoviendo prácticas estéticas que abordan problemáticas sociales y políticas desde una perspectiva periférica. En sus primeras ediciones, la Bienal se caracterizó por su apertura a una diversidad de discursos y por su capacidad de atraer a figuras destacadas del arte internacional, consolidándose como un evento de referencia dentro del panorama artístico latinoamericano. Sin embargo, a medida que el evento ganaba prestigio y notoriedad, el gobierno cubano comenzó a instrumentalizarlo como una herramienta de legitimación ideológica, restringiendo la participación de artistas cuyas obras cuestionan el discurso oficial del régimen.

La cooptación estatal de la Bienal de La Habana se consolidó con el tiempo, transformando lo que en un principio había sido un espacio de intercambio plural en un evento condicionado por los intereses políticos del Estado. Aunque la Bienal continuó presentándose como un foro para el arte comprometido y de denuncia social, sus márgenes de crítica fueron progresivamente reducidos, permitiendo sólo aquellas expresiones que no desafiaban abiertamente la autoridad del gobierno. Este proceso de domesticación del evento se intensificó con la super-

visión directa del Ministerio de Cultura y la asignación de curadores y organizadores alineados con la línea oficialista. Como resultado, numerosos artistas cubanos comenzaron a ser excluidos de las exhibiciones, mientras que otros enfrentaron censura o limitaciones para presentar sus obras. La manipulación del evento quedó particularmente evidenciada en la Bienal de 2015, cuando varios artistas fueron marginados por sus posturas críticas hacia el régimen. Uno de los casos más notorios fue el del artista Luis Manuel Otero Alcántara, quien fue excluido del evento por sus propuestas que abordaban la falta de libertades en Cuba. Además de la censura selectiva, el gobierno implementó tácticas de control sobre los participantes extranjeros, regulando su contacto con artistas disidentes y limitando la circulación de discursos que pudieran desafiar la narrativa oficial. A pesar de la creciente censura, la Bienal siguió siendo un espacio de disputa, donde algunos artistas lograban introducir críticas encubiertas o desarrollar estrategias simbólicas de resistencia. Sin embargo, el control gubernamental terminó por erosionar la credibilidad del evento, generando un malestar creciente entre los creadores cubanos que veían en la Bienal un espacio cada vez más restringido y subordinado a la maquinaria cultural del Estado.

Ante este panorama de control y censura, en 2018 surgió la #00Bienal de La Habana como una iniciativa independiente que buscaba recuperar el espíritu original del evento y desafiar la hegemonía del Estado sobre el arte. La suspensión oficial de la Bienal de 2018, bajo el pretexto de la crisis económica causada por el huracán Irma, fue el detonante para que un grupo de artistas decidiera organizar una edición paralela y autogestionada, abierta a todos aquellos que quisieran participar sin las restricciones impuestas por el gobierno. La #00Bienal fue impulsada por figuras como Luis Manuel Otero Alcántara y Yanelys Núñez Leyva, quienes lograron articular un evento descentralizado que se desarrolló en estudios, casas privadas y espacios alternativos dentro de la isla. La iniciativa representó un acto de resistencia cultural sin precedentes en el contexto cubano, desafiando directamente el monopolio del Estado sobre la organización de eventos artísticos. La respuesta del gobierno fue inmediata y represiva. Las autoridades cubanas emprendieron una campaña de hostigamiento contra los organizadores y participantes de la #00Bienal, recurriendo a detenciones arbitrarias, amenazas y vigilancia constante. Además, los medios estatales descalificaron el evento, acusándolo de estar financiado por fuerzas extranjeras con la intención de desestabilizar el país. A pesar de estos intentos de represión, la

#00Bial logró consolidarse como un espacio de resistencia simbólica, visibilizando la necesidad de autonomía para los creadores cubanos y evidenciando el carácter autoritario del control estatal sobre la cultura.

La evolución de la Bial de La Habana refleja las tensiones constantes entre el arte y el poder en Cuba. Lo que comenzó como una plataforma de experimentación y visibilidad para los artistas del sur global terminó convertido en un evento restringido por los intereses del gobierno, donde la censura y la exclusión de voces críticas se convirtieron en prácticas habituales. Sin embargo, la emergencia de la #00Bial y otras iniciativas independientes demuestra que, a pesar de la vigilancia y la represión, el arte sigue siendo un espacio de lucha y resistencia. La disputa por la Bial no es solo una cuestión cultural, sino un reflejo de la batalla más amplia por la libertad de expresión y la autonomía creativa en una sociedad donde el Estado busca controlar todas las formas de representación simbólica. Como ha señalado Gerardo Mosquera, crítico de arte cubano y exorganizador de la Bial, «el arte es un espacio de libertad, y allí donde la libertad es restringida, el arte encuentra maneras de resistir» (MOSQUERA, 2015). Esta resistencia continúa, manifestándose en nuevas estrategias y plataformas que buscan desafiar la censura y reivindicar el derecho de los artistas a expresarse sin restricciones.

El arte como resistencia: expresiones y estrategias

El arte en Cuba ha sido históricamente un territorio de disputa, donde la creatividad se enfrenta al control estatal y la censura. En un contexto donde la vigilancia se ha convertido en un mecanismo de regulación del comportamiento social, muchos artistas han desafiado el panóptico cubano a través de su obra, denunciando la represión, la falta de libertades y la imposición de un discurso único. Estas manifestaciones artísticas no solo exponen los mecanismos de control del régimen, sino que también abren grietas en la estructura de poder, permitiendo la emergencia de narrativas disidentes que han encontrado diversas estrategias para resistir. Desde el performance y el arte efímero hasta la difusión de obras en redes sociales y plataformas digitales, el arte ha logrado burlar la censura y convertirse en un vehículo de denuncia a nivel nacional e internacional.

Algunos de los artistas más emblemáticos en la lucha contra la vigilancia y el control estatal han recurrido al arte como una forma de evi-

dencia y subversión. Tania Bruguera, una de las figuras más reconocidas en el ámbito del arte político cubano, ha trabajado de manera constante con la idea del poder y la coerción ideológica. En su performance «El susurro de Tatlin» (2009), instaló un micrófono abierto en el Centro Wifredo Lam e invitó al público a expresar libremente sus opiniones, generando un espacio simbólico de resistencia en el que las personas pudieron hablar sin miedo, al menos temporalmente. La intervención fue interrumpida por las autoridades, demostrando la incomodidad del régimen ante la posibilidad de un discurso no controlado. En 2014, Bruguera intentó repetir la acción en la Plaza de la Revolución, pero fue arrestada antes de llevarla a cabo, evidenciando cómo el Estado castiga cualquier intento de reapropiación del espacio público con fines críticos.

Otro artista fundamental en la resistencia cultural es Luis Manuel Otero Alcántara, líder del Movimiento San Isidro, quien ha utilizado el performance y la instalación como formas de confrontación directa con el poder. Su obra «Se USA, pero no se bota» (2019) consistió en vestir la bandera cubana durante días como una segunda piel, cuestionando la instrumentalización del símbolo nacional por parte del régimen. Esta acción le valió su arresto y una campaña de difamación por parte de los medios oficiales, que lo acusaron de «ultraje a los símbolos patrios». Su constante desafío a la autoridad lo convirtió en un blanco de persecución, culminando en su detención tras las protestas del 11 de julio de 2021, lo que generó condenas internacionales y puso en evidencia la represión sistemática contra los artistas independientes en Cuba.

Además de Bruguera y Otero Alcántara, muchos otros artistas han utilizado sus obras para desafiar la vigilancia estatal y denunciar las injusticias del sistema. Ernesto Oroza, por ejemplo, ha trabajado con la idea de la «desobediencia tecnológica», explorando cómo los cubanos han desarrollado estrategias de adaptación para resistir la escasez y la vigilancia digital. A través de su concepto de «arquitectura de la necesidad», Oroza documenta cómo los ciudadanos reinventan objetos y espacios para subvertir las limitaciones impuestas por el Estado. En el ámbito audiovisual, cineastas como Miguel Coyula han utilizado el cine independiente para ofrecer narrativas alternativas sobre la realidad cubana. Su película *Nadie* (2017), un retrato del poeta disidente Rafael Alcides, fue prohibida en la isla y ha circulado clandestinamente, mostrando cómo el cine puede ser una herramienta poderosa de resistencia simbólica.

Frente a la censura y la represión, los artistas cubanos han desarrollado diversas estrategias para evitar la vigilancia y continuar su labor creativa. Uno de los métodos más utilizados ha sido el *performance* y el *arte efímero*, que permite a los creadores intervenir en el espacio público sin dejar rastros físicos permanentes que puedan ser censurados. Estas acciones, muchas veces realizadas en espacios inesperados y con una duración breve, generan un impacto inmediato antes de que las autoridades puedan intervenir. Este tipo de arte no solo evita el control institucional, sino que también convierte el cuerpo del artista en un vehículo de resistencia, desafiando la noción del Estado como único regulador del espacio simbólico.

Otra estrategia clave ha sido *la difusión de obras a través de redes sociales y plataformas digitales*, una táctica que ha adquirido una importancia fundamental en los últimos años. Con el crecimiento del acceso a internet en Cuba, aunque todavía limitado y controlado, muchos artistas han utilizado plataformas como Facebook, Instagram, YouTube y Telegram para compartir su trabajo y generar redes de apoyo dentro y fuera de la isla. La viralización de imágenes, videos y mensajes críticos ha permitido que obras censuradas dentro de Cuba lleguen a audiencias internacionales, amplificando su impacto y generando solidaridad global. A través de internet, el arte cubano ha encontrado una nueva forma de circulación que escapa parcialmente al control del Estado, desafiando el monopolio gubernamental sobre la información.

El arte también ha funcionado como un espacio de *denuncia internacional*, donde creadores cubanos han logrado posicionar el tema de la represión cultural en foros y exposiciones globales. Instituciones como el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York y la Tate Modern de Londres han exhibido obras de artistas cubanos que han sido prohibidas en la isla, visibilizando la censura y el control estatal. Exposiciones en ferias de arte internacionales han servido para generar diálogos sobre la situación en Cuba, y organismos como Amnistía Internacional y Human Rights Watch han documentado casos de represión contra artistas, reforzando la denuncia a nivel global. La conexión con la diáspora cubana también ha sido fundamental en este proceso, ya que muchos creadores exiliados han utilizado sus plataformas para amplificar las voces de aquellos que siguen dentro de la isla.

El arte en Cuba se ha convertido en una herramienta de resistencia capaz de desafiar la vigilancia, la censura y el control estatal. A través

del performance, la difusión digital y la denuncia internacional, los artistas han encontrado formas de evadir las restricciones y seguir generando discursos críticos. En un contexto donde la libertad de expresión está severamente limitada, el arte sigue siendo un espacio de lucha, un terreno donde la creatividad y la subversión se enfrentan al poder en un constante juego de resistencia. Como señala Mosquera, «el arte es una práctica de libertad, y en sociedades donde la libertad es restringida, el arte se convierte en una de las pocas vías para imaginar y construir otros mundos posibles». Esta afirmación resume la importancia del arte en la Cuba contemporánea, donde cada obra crítica representa no solo una expresión estética, sino también un acto político de desafío y emancipación.

Artistas Representativos

Varios artistas cubanos han abordado el tema de la vigilancia y los mecanismos de control colectivo en sus obras, utilizando diversas estrategias visuales para exponer la represión estatal, la censura y el impacto del panóptico social en la isla.

Junto con los artistas antes citados también habría que hacer mención de la *Cátedra Arte de Conducta* un proyecto de educación artística independiente creado por Tania Bruguera en La Habana entre 2002 y 2009. Concebida como un espacio alternativo de formación y debate, la cátedra surgió en un contexto donde la enseñanza del arte en Cuba estaba fuertemente controlada por el Estado y orientada hacia una visión oficialista de la cultura. Bruguera diseñó este espacio con la intención de explorar el arte como una herramienta de transformación social y política, alejándose de la enseñanza tradicional para centrarse en el arte político, el activismo y la experimentación con nuevas formas de interacción social y performativa. La Cátedra se desarrolló en su propio estudio y reunió a un grupo de estudiantes, artistas emergentes y pensadores con el objetivo de generar un modelo educativo basado en la autonomía crítica y la reflexión sobre el poder, la censura y la participación ciudadana.

Uno de los aspectos más significativos de la *Cátedra Arte de Conducta* fue su enfoque en el arte de acción, el performance y la intervención en el espacio público como estrategias de resistencia y cuestionamiento. A diferencia de las academias de arte tradicionales en Cuba, donde predominaban la pintura, la escultura y otras disciplinas convenciona-



Tania Bruguera. El susurro de Tatlin #6. Performance e instalación. 2009.



Tania Bruguera. El susurro de Tatlin #6. Performance e instalación. 2009.

les, la cátedra promovió un arte basado en la conducta y la interacción con la sociedad, desafiando los límites impuestos por la vigilancia estatal. Los participantes exploraban temas como la propaganda, la represión, el control ideológico y la vigilancia a través de acciones artísticas que buscaban generar respuestas en el público y en el propio sistema. Muchas de estas prácticas se inspiraban en experiencias internacionales de arte político, pero adaptadas al contexto cubano, donde la censura y la falta de libertad de expresión marcaban el desarrollo cultural.

El impacto de la cátedra fue significativo, no solo en la formación de una nueva generación de artistas cubanos interesados en el arte político, sino también en la reacción del gobierno ante su existencia. A medida que el proyecto avanzaba y sus propuestas se volvían más visibles y provocadoras, la vigilancia y la presión sobre Bruguera y sus alumnos se intensificaron. Agentes del Estado comenzaron a asistir de manera encubierta a las actividades, hubo intentos de desacreditación y se generó un clima de hostilidad en torno a la cátedra, que culminó con su cierre en 2009. Aunque nunca fue oficialmente clausurada por el gobierno, las condiciones impuestas y la creciente represión hicieron insostenible su continuidad.

El legado de la *Cátedra Arte de Conducta* sigue vigente en la obra de muchos artistas que pasaron por su programa y que hoy continúan explorando el arte como una herramienta de cuestionamiento y cambio social. Su impacto también ha trascendido a nivel internacional, sirviendo como referente para otros proyectos educativos que buscan desafiar las estructuras institucionales del arte y fomentar una práctica artística comprometida con la realidad política. Bruguera ha continuado desarrollando este modelo en otros espacios, como en el Instituto de Artivismo Hannah Arendt (INSTAR)⁷, fundado en 2015, que sigue promoviendo el arte como una forma de activismo y resistencia en contextos de represión. A través de estos proyectos, su trabajo ha demostrado que el arte no solo es un medio de expresión, sino también un campo de batalla donde se disputan las narrativas de poder y donde la creatividad puede convertirse en un acto de desafío frente a la opresión.

⁷ Instituto de Artivismo Hannah Arendt, fundado por Tania Bruguera para promover el activismo a través del arte.

La lista de artistas que han abordado estas temáticas en Cuba es bastante numerosa pero quizás uno de los casos más interesantes es Fidel García, a quien dada la resonancia de su obra, como por los presupuestos que maneja, lo ubicamos en el contexto de arte, tecnología y subversión.

El artista cubano Fidel García (La Habana, 1981) ha desarrollado una trayectoria singular dentro del arte contemporáneo al emplear herramientas tecnológicas y de hacktivismo como medio de creación artística y crítica social. Su obra, de marcado carácter conceptual, funciona como una plataforma de subversión frente a sistemas de control y vigilancia. A través de instalaciones interactivas, intervenciones tecnológicas y análisis de flujos informativos, García explora las estructuras de poder que moldean la realidad contemporánea. Este enfoque lo sitúa como pionero del arte y la tecnología en Cuba, al tiempo que establece un diálogo con corrientes artísticas internacionales que abordan la vigilancia y la información como ejes temáticos. En lo que sigue se analiza su formación y evolución artística, sus estrategias conceptuales, las resonancias de su trabajo con otros creadores cubanos e internacionales, así como la recepción crítica de su obra dentro y fuera de Cuba.

Formación artística y evolución de su obra

La formación de Fidel García estuvo íntimamente ligada al surgimiento del arte político y de nuevos medios en Cuba a inicios del siglo XXI. Se graduó en la Academia de Bellas Artes San Alejandro y en el Instituto Superior de Arte de La Habana, además de formar parte de la *Cátedra de Arte de Conducta* antes mencionada. Este último programa, orientado al arte como conducta social y política, marcó desde temprano la vocación transgresora de García. El propio artista ha señalado su necesidad de ir «más allá» de lo establecido y de «estar en una constante alteración de las cosas» con las que trabaja, evidenciando una postura inconforme que arraiga en sus años de estudiante y que guía su producción hasta hoy.

La obra de García ha evolucionado a lo largo de varias etapas temáticas que mantienen una coherencia conceptual. Desde sus primeros proyectos en los 2000, evitó los recursos artísticos tradicionales en favor de medios provenientes de las ciencias y la tecnología. Por

ejemplo, en «Auto Organización»⁸ (2008) exploró la noción de territorio y conflicto geopolítico mediante un dispositivo biotecnológico: la instalación generaba un «tercer territorio» físico a partir de un cultivo de lombrices, activado únicamente cuando recibía simultáneamente flujos de información ideológica desde Corea del Norte y Corea del Sur. Esta obra temprana, producida durante su residencia en la Bienal de Gwangju, ya mostraba el sello distintivo de García: la conexión de dominios dispares (biología, geografía, información) para cuestionar barreras políticas y evidenciar dinámicas de poder ocultas en sistemas técnicos y naturales.

En los años posteriores, García amplió sus investigaciones hacia los medios de comunicación y la vigilancia. Sus proyectos se tornaron más directamente tecnológicos, incorporando software, electrónica y redes informáticas como soporte artístico. Una serie de obras de la década de 2010 aborda la manipulación y redistribución de flujos de información de alto contenido político. Un ejemplo emblemático es *STATIC* (2009-2017), instalación con la que transmite 24 horas de información ideológica cubana (noticias, propaganda oficial) en una «zona de silencio» del desierto de Death Valley, California. Mediante una antena de radio alimentada por energía solar, García sacó de contexto el discurso estatal cubano, emitiéndose en un entorno vacío donde pierde su audiencia original. Esta operación de dislocación revela la importancia del contexto en el poder de la información y sugiere, de forma poética, los límites de la propaganda cuando se la sustrae de su sistema de control habitual.

Hacia mediados de la década, García profundizó en el análisis de datos masivos (big data) y la intervención directa sobre sistemas informáticos. En *Bentham Society* (2014), cuyo título alude a Jeremy Bentham y su Panóptico, el artista se propuso escudriñar enormes cantidades de datos provenientes de sitios web oficiales del gobierno cubano. Esta obra de net-art invertía la lógica de la censura: en lugar de ocultar información, exponía y examinaba los contenidos ideológicos que el poder difunde, evidenciando patrones y narrativas en el discurso estatal. Por

⁸ Instalación «Auto Organización» (2008), de Fidel García, presentada en la Bienal de Gwangju. La pieza generaba simbólicamente un nuevo territorio físico mediante un cultivo de lombrices activado por corrientes ideológicas opuestas, subvirtiendo un conflicto geopolítico a través de un proceso biológico-tecnológico.



Fidel García. Micro X. Instalación. 2000



Fidel García. STATIC. Instalación - Acción. 2009

otro lado, la pieza 28% (2017) abordó la censura informática de manera activa: se trata de un virus creado por García para bloquear el 28% de la capacidad de un ordenador cada vez que el usuario accede a contenidos de cierta carga ideológica. El virus, presentado en una exposición sobre control global en el ZKM de Karlsruhe, se propagaba por medio de memorias USB e incluía geolocalización para monitorear su diseminación. Con esta obra, García literalmente convirtió el acto de censurar información en una experiencia tangible, haciendo visible la mecánica de restricción de datos (ralentizando el sistema) y sus implicaciones de vigilancia. Tales proyectos muestran la evolución de su práctica hacia un arte de la información cada vez más sofisticado, manteniendo intacto el impulso crítico que caracterizó sus inicios.

Estrategias conceptuales: hacktivismo, datos y subversión sistémica

En la obra de Fidel García convergen la sensibilidad del arte conceptual y la actitud del hacktivismo. Sus estrategias creativas consisten fundamentalmente en apropiarse de las mismas estructuras de control que emplean los poderes institucionales, para luego invertirlas y evidenciar sus fisuras. Como ha señalado la crítica, García se vale de estructuras de vigilancia ya establecidas «para subvertir su papel y llevar al extremo el eterno dilema del vigilante vigilado». En otras palabras, sus piezas invierten la relación tradicional de dominio: el observador pasa a ser observado, el emisor de información se convierte en receptor pasivo, el dispositivo de control es desmontado o redirigido con otros fines. Esta subversión del rol original de las tecnologías de poder coloca de relieve lo que usualmente permanece invisible: los mecanismos de control, manipulación y dominio embebidos en redes, algoritmos y sistemas de información.

Una de las tácticas centrales de García es explotar las *vulnerabilidades y errores en los sistemas dominantes*. Siguiendo una lógica similar a la de un hacker, identifica puntos de fuga o brechas en las redes comunicativas, para infiltrarse artísticamente en ellas. Por ejemplo, al crear un virus como 28%, adopta una herramienta propia de la ciberguerra o la censura digital y la apropia con fines críticos. Del mismo modo, en Bentham Society extrajo datos públicos gubernamentales —normalmente destinados a la propaganda o al control informativo— y los resignificó mediante su análisis contextual. Estas maniobras convierten procesos técnicos en acciones artísticas de carácter político: la información deviene materia prima plástica, y su flujo o interrupción, el gesto

estético. No se trata de tecnología por la tecnología, sino de entender lo tecnológico como campo de poder. El artista ha expresado que su objetivo es acceder a *campos del conocimiento* y fenómenos ajenos al arte que operan dentro de las estructuras de poder, para desde allí *detonar pilares específicos del sistema*. En este sentido, su trabajo se alinea con un arte operativo y transversal, que conecta lo activista con lo antropológico al intervenir en dominios diversos: desde lo biológico y lo social, hasta las telecomunicaciones y redes de información.

Conceptualmente, la obra de García reflexiona sobre nociones de libertad, territorialidad y colectividad bajo sistemas de vigilancia. Su intervención sobre el «vigilante» representa, en el fondo, una crítica local que trasciende lo local: cuestiona “cualquier sistema de control territorial” desde la periferia, poniendo en evidencia que la opresión no es solo un fenómeno centralizado, sino también reticular y ubicuo. De ahí que uno de los motores de su trabajo sea *trascender la noción de libertad convencional*: libertades de movimiento, de acceso a la información, de conocimiento y de participación colectiva son continuamente puestas a prueba en sus piezas. García investiga cómo esas libertades individuales se ven coartadas por dispositivos de control (fronteras físicas, filtros digitales, cámaras, regulaciones legales), y a la vez cómo es posible recuperar agencia enfrentando al sistema con sus propios instrumentos. Su arte opera así como una suerte de laboratorio de contra-vigilancia, donde la tecnología se transforma de herramienta opresiva en vehículo liberador o revelador. Esta inversión de las lógicas de poder conecta su trabajo con corrientes más amplias del arte contemporáneo preocupadas por la privacidad, la vigilancia masiva y la hegemonía de los datos en la sociedad actual.

Fidel García en el arte cubano contemporáneo: resonancias y contrastes

La propuesta de Fidel García se inscribe dentro de una tradición de arte cubano crítico, pero a la vez abre caminos inéditos en la escena nacional al incorporar plenamente los nuevos medios. En Cuba existe desde los años 1980-90 una fuerte vertiente de arte político y de resistencia, representada por artistas conceptuales como Juan Pablo Ballester, Lázaro Saavedra o la propia Tania Bruguera, quienes exploraron los límites de la libertad de expresión y el papel del individuo bajo el Estado. Bruguera en particular ha sido una figura crucial: su obra «se inscribe en una tradición de vanguardia que asume la producción esté-

tica como práctica de intervención en el cambio social». Ella concibió



Fidel García. AUTO ORGANIZACIÓN. Instalación. 2008.

el arte como herramienta activa (*arte útil*) para incidir en la realidad, y su influencia se extendió directamente a García a través de la Cátedra de Arte de Conducta. Aunque sus medios difieren (Bruguera suele emplear la performance y la acción pública, mientras García opera con instalaciones tecnológicas y entornos digitales), ambos comparten una visión del arte como acción política directa. Al igual que Bruguera, Fidel García busca en última instancia catalizar una toma de conciencia crítica en el público, confrontando con las estrategias de control que operan en su entorno. Si en 2009 Bruguera hizo que los espectadores experimentaran la censura y el poder (recordemos su performance *El Susurro de Tatlin #6* en la Bienal de La Habana, donde ofreció un minuto de micrófono abierto que terminó con la intervención policial), García provoca reflexiones similares mediante la interacción con sistemas informáticos que limitan o redistribuyen la información. En ambos casos, el espectador deja de ser pasivo y se vuelve partícipe de la dinámica poder-resistencia que la obra plantea.

Por otro lado, la colectiva Los Carpinteros (Marco Castillo y Dagoberto Rodríguez) ofrece un contrapunto interesante dentro del arte cubano contemporáneo. Activos desde los años 90, Los Carpinteros se dieron a conocer con instalaciones y objetos que combinan finura estética y comentario social irónico. Su trabajo «se distingue por tener un fuerte componente político» y por plantear una denuncia sutil sobre “el papel del individuo frente a los poderes estatales”. Obras suyas como *Conga irreversible* (2012), donde organizaron un desfile de comparsa bailando en sentido contrario por las calles de La Habana, abordan de forma metafórica la sensación de contramarcha o inversión del orden oficial, en un gesto que recuerda a la subversión simbólica presente en los proyectos de García. Sin embargo, Los Carpinteros operan más desde la metáfora escultórica y arquitectónica, sin implicar de manera directa las infraestructuras de vigilancia o comunicación. Su crítica al poder suele valerse de la transformación lúdica de objetos cotidianos (por ejemplo, convertir postes eléctricos en una escultura sinuosa, o diseñar una sala de lectura hecha de rejas de cárcel) para aludir a la opresión o la precariedad. Fidel García, en contraste, se inmiscuye en los propios flujos de información y control: donde Los Carpinteros construyen alegorías visuales, García interviene sistemas reales. A pesar de esta diferencia de enfoque, ambos ejemplifican la voluntad de los artistas cubanos de su generación por burlar la censura y comentar la realidad socio-política mediante lenguajes novedosos. Tanto unos como otros han logrado proyectarse internacionalmente gracias a la originalidad de sus propuestas y a la universalidad de las cuestiones que tratan (libertad, vigilancia, individuo vs. Estado), demostrando la inserción del arte cubano en debates globales.

Paralelismos internacionales: arte, tecnología y disidencia global

La obra de Fidel García dialoga naturalmente con la de varios artistas internacionales que emplean la tecnología para cuestionar estructuras de poder, entre ellos figuras como Trevor Paglen o Ai Weiwei. Estos creadores, cada uno desde su contexto, han convertido la vigilancia y el control en materia estética y política, estableciendo paralelismos notables con el trabajo de García.

Trevor Paglen, artista y geógrafo estadounidense, se ha dedicado a investigar las redes invisibles de la vigilancia contemporánea. Su trabajo explora «el papel de las imágenes en la actualidad, a partir de su relación con las tecnologías digitales y satelitales» asociadas a desarrollos

militares y policiales. Paglen ha fotografiado satélites espía camuflados en el cielo, cables submarinos de telecomunicaciones o bases de drones secretos, haciendo visible lo oculto. Al igual que García, emplea métodos de la investigación periodística y científica para lograr sus piezas, difuminando la línea entre arte e investigación de datos. Por ejemplo, Paglen desarrolló (*Autonomy Cube*, 2014), un router que instaló en museos para proveer acceso a la red anónima Tor, señalando la importancia del anonimato en la era de la vigilancia masiva. Mientras Paglen opera principalmente revelando la existencia física de la infraestructura de control (lo que podríamos llamar una estética de lo invisible visible), García se centra más en la experiencia del control desde el usuario: sus virus, interferencias y retransmisiones buscan que el público sienta o comprenda cómo actúan esas fuerzas sobre su vida digital. Ambos, sin embargo, comparten la meta de desnudar las relaciones de poder en la sociedad de la información. No es casual que la crítica sitúe a Fidel García como una voz cubana valiosa dentro de la «conversación global sobre arte y tecnología» contemporánea, diálogo en el que Paglen es una referencia ineludible.

Por su parte, Ai Weiwei, célebre artista y disidente chino, encarna la unión entre arte, tecnología y activismo político de manera muy influyente. Weiwei ha utilizado internet y las redes sociales extensivamente para sortear la censura en China y dar a conocer sus denuncias sobre derechos humanos. Sus proyectos combinan la tradición conceptual (instalaciones, ready-mades, performances) con la acción directa en el espacio público digital. Un paralelo con García se encuentra en la forma en que amplifica su mensaje mediante herramientas tecnológicas: «en la era digital, Ai Weiwei ha aprovechado las herramientas tecnológicas para amplificar su mensaje» y conectar con una audiencia global, abordando incluso temas de «vigilancia gubernamental» en sus obras. Un ejemplo paradigmático fue el blog que Ai mantuvo en la década de 2000 (hasta ser censurado), donde documentaba con transparencia la corrupción y abusos del gobierno chino, o su proyecto de investigación ciudadana tras el terremoto de Sichuan (2008), en el que recopiló nombres de miles de estudiantes fallecidos que las autoridades pretendían silenciar. Este uso del big data ciudadano como forma de memoria y resistencia resuena con la estrategia de García en Bentham Society, salvando las diferencias contextuales. Asimismo, Ai Weiwei exploró el tema de la vigilancia en piezas como *Surveillance Camera* (2010), donde reproduce en mármol una cámara de seguridad – objeto que

también aparece vigilando constantemente en la vida real – convirtiéndolo en símbolo museable de la opresión. Tanto Ai Weiwei como Fidel García entienden el arte como un campo de batalla simbólico contra la vigilancia estatal: si el primero lo hace desde la exposición de su propia vulnerabilidad bajo el escrutinio (llegó a transmitir en vivo 24 horas de su estudio en 2015, desafiando a las autoridades que lo vigilaban), el segundo lo ejecuta habilitando al espectador para que sea agente activo en la interrupción o redistribución de la información controlada. En ambos casos, sus obras traspasan la estética para inscribirse en un acto de desafío político, alineándose con una corriente internacional de artistas-tecnólogos (como los mencionados Paglen o Weiwei, pero también others cómo Julian Oliver, Jacob Appelbaum, etc.) que hacen frente a la sociedad de control desde el arte.

Recepción crítica, reconocimiento y desafíos

La trayectoria de Fidel García refleja las tensiones y conquistas de introducir el arte de nuevos medios en el sistema artístico cubano. Durante mucho tiempo, el arte digital y de medios en Cuba careció de apoyos institucionales y fue recibido con cierta incompreensión. Hasta fechas recientes, «dentro del sistema artístico nacional aún se carece de las herramientas promocionales, de producción y exhibición» para este tipo de prácticas, existiendo un vacío crítico que a menudo derivó en «rechazo, indiferencia o exclusión» hacia el arte tecnológico. En ese contexto, García y sus contemporáneos tuvieron que forjar sus propios espacios y estrategias. Sus primeras exhibiciones de media art ocurrieron sobre todo en proyectos colaterales de la Bienal de La Habana o en espacios alternativos. De hecho, sólo a partir de la Bienal de 2009 y, más claramente, en la de 2015, se empezó a incluir tímidamente obras de net-art, video instalaciones y piezas interactivas dentro de la programación oficial cubana. Fidel García participó en algunas de estas instancias (por ejemplo, en la X Bienal de La Habana 2009 ya presentó obra relacionada con el arte de conducta), marcando su presencia en la escena local a pesar de las limitaciones.

Poco a poco, el talento y la perseverancia de García le ganaron reconocimiento institucional en Cuba. Un hito importante fue la incorporación de algunas de sus piezas a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) en La Habana, así como su presencia en exposiciones colectivas organizadas por esta y otras instituciones. En 2023, el MNBA le dedicó por primera vez una muestra personal, titu-

lada «*Outsider*», que reunió diez de sus obras realizadas entre 2005 y 2023. Esta exhibición, curada por Milton Raggi, supuso la consagración oficial de García como referente del arte contemporáneo cubano, presentándose ante el público nacional como «un pionero en la creación de vínculos entre el arte y la tecnología». La muestra destacó las diversas etapas temáticas de su carrera – control territorial, flujos de información, desestabilización de sistemas, individuo vs colectivo – evidenciando la coherencia de sus preocupaciones a lo largo del tiempo. Desde la crítica se subrayó que García figura entre «los creadores conceptuales más influyentes» de la primera mitad del siglo XXI en Cuba, y que su obra contribuye a cerrar la brecha historiográfica en la comprensión de los new media en el país. Este reconocimiento público e institucional señala un cambio notable: aquello que inició como prácticas marginales o incomprendidas (el hacktivismo, el arte de datos) ha ingresado en el canon museístico cubano, en buena medida gracias a la calidad y persistencia de artistas como Fidel García.

A nivel internacional, la recepción de su obra ha sido igualmente positiva, aunque no exenta de desafíos. García ha expuesto su trabajo en numerosos países de Europa, Asia y Norteamérica, participando en residencias prestigiosas (Rijksakademie en Ámsterdam, Matadero Madrid, residencias en Los Ángeles y Berlín, entre otras) y recibiendo galardones como la Beca de la Cisneros Fontanals Art Foundation (CIFO) en 2016. La crítica internacional valora su propuesta por inscribir las problemáticas cubanas en un marco global: su arte se entiende como una reflexión universal sobre el poder en la era de la información. No obstante, operar desde Cuba con medios tecnológicos avanzados conlleva dificultades logísticas y de acceso a recursos. Muchas de sus piezas de media art han requerido colaboración exterior o realización en el extranjero, debido a las limitaciones de conectividad e infraestructura en la isla (tema que el propio García, paradójicamente, aborda en su obra). Adicionalmente, la naturaleza políticamente incisiva de sus proyectos le ha supuesto navegar con cautela los circuitos oficiales: si bien no ha sido objeto de censura abierta – en parte gracias a que su lenguaje es más conceptual que panfletario – sí actúa en un terreno delicado al tratar asuntos de censura informativa, vigilancia estatal y propaganda, tópicos sensibles en el contexto cubano. Que haya logrado presentar en Cuba obras como *Outsider* sin mayores trabas sugiere una apertura paulatina, aunque es probable que las piezas más directamente polémicas (como 28% o

Bentham Society) se difundieran sobre todo fuera del país o en ámbitos académicos.

Frente a estos desafíos, Fidel García también ha buscado vías alternativas para mantener su independencia creativa. Recientemente incursionó en el uso de NFTs⁹ (tokens no fungibles) como estrategia de autofinanciamiento y difusión de su obra, convirtiendo varias de sus instalaciones en activos digitales coleccionables. Esta iniciativa, además de coherente con su interés por la tecnología blockchain, le ha permitido sortear la dependencia de los mercados tradicionales y las instituciones, autogestionando recursos para proyectos futuros (como su anunciado tríptico *Socialización*). Se trata de una extensión más de su filosofía de descentralización y subversión de sistemas: así como en lo artístico desafía las redes centralizadas de información, en lo profesional experimenta con formas descentralizadas de sostén económico y propiedad de las obras. La crítica ha observado que existe una compatibilidad entre «la autonomía y descentralización» ofrecidas por la blockchain y el planteamiento conceptual de las obras de García, basado en la disrupción de flujos y la reorientación de sistemas hacia órdenes alternativos. De este modo, incluso en la gestión de su carrera, García encarna el espíritu subversivo que define su arte.

En suma, Fidel García se ha consolidado como una figura clave del arte contemporáneo cubano al llevar la experimentación tecnológica al terreno de la crítica social y política. Su formación bajo la tutela de artistas conceptuales le proveyó las bases para concebir el arte como herramienta de intervención, y su propia inventiva le permitió traducir esa vocación al lenguaje de la era digital. Las estrategias hacktivistas, el uso del *big data* y la manipulación de información no son para él meros recursos formales, sino que constituyen un discurso en acción: un modo de revelar, y a la vez sabotear, las redes de poder que nos rodean. En el contexto cubano, su obra dialoga con una generación de creadores que han desafiado las narrativas oficiales mediante el inge-

⁹ Un token no fungible (NFT, por sus siglas en inglés) es un tipo de activo digital que utiliza la tecnología de cadena de bloques (blockchain) para certificar su autenticidad y propiedad de manera única. A diferencia de las criptomonedas habituales (como Bitcoin o Ether), que son intercambiables entre sí sin distinción, un NFT es “no fungible”; es decir, no se puede reemplazar o intercambiar de forma equivalente por otro token de la misma clase porque cada uno posee características y metadatos únicos que lo diferencian de los demás.

nio y la audacia – ya sea agitando la conciencia cívica (Bruguera), reformulando objetos (Los Carpinteros) o, en su caso, apropiándose de las herramientas de control. A escala internacional, comparte trincheras conceptuales con artistas como Paglen o Ai Weiwei en la denuncia de la vigilancia global y la defensa de la libertad de información, situándose a la vanguardia de un arte tecnopolítico con relevancia planetaria. La recepción de su trabajo refleja tanto el reconocimiento a su innovación (pionero en Cuba, referente fuera de ella) como las dificultades de operar críticamente en sistemas poco acostumbrados a este tipo de propuestas. Sin embargo, cada «brecha» que abre en el manto del poder – por pequeña que sea – confirma la validez de su empeño: el arte de Fidel García nos recuerda que incluso en la época de los algoritmos ubicuos y las cámaras omnipresentes, existen fisuras por donde se filtra la resistencia, y que el artista, cuál hacker creativo, puede localizarlas y ensancharlas para imaginar otros horizontes de libertad.

Bibliografía

ANA LOURDES: «Fidel García: el hacker como artista». *Hypermedia Magazine*, s.f. (Disponible en línea: <https://hypermediamagazine.com/arte/artes-visuales/fidel-garcia-critica/>). Fecha de consulta: 10/03/2025.

ARTEINFORMADO: «Fidel García – Artista». En: *ARTEINFORMADO*, s.f. (Disponible en línea: <https://www.arteinformado.com/guia/f/fidel-garcia-179823>). Fecha de consulta: 10/03/2025.

ARTEINFORMADO: «Fidel García – Artista». En: *ARTEINFORMADO*, s.f. (Disponible en línea: <https://www.arteinformado.com/galeria/fidel-garcia/static-10142>). Fecha de consulta: 13/03/2025

BELLAS ARTES: «Desde este jueves la obra de Fidel García en Bellas Artes». Periódico Cubarte, s.f. (Disponible en línea: <https://cubarte.cult.cu/periodico-cubarte/desde-este-jueves-la-obra-de-fidel-garcia-en-bellas-artes/>). Fecha de consulta: 10/03/2025.

CASTELLS, Manuel: *La era de la información* (3 vols.). Madrid: Alianza, 1997-1998.

COYULA, Miguel: «Nadie». Producción independiente, 2017. [Película].

DELCADO, Deydri: «Fidel García: el hacker como artista». *Rialta Magazine*, 11 de noviembre de 2020. (Disponible en línea: <https://rialta.org/fidel-garcia-hacktivismo-intervencion-y-transgresion/>). Fecha de consulta: 10/03/2025.

DELEUZE, Gilles: "Post-scriptum sobre las sociedades de control". En: *Conversaciones* (1972-1990). Trad. de José Vázquez. Valencia: Pre-Textos, 1995, pp. 273-279.

FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI Editores, 1975.

GUERRERO GARCÍA, María Dolores: «Del Surrealismo y sus problemas». *Revista de Vanguardias* (Madrid), 4 (2003), p. 10. (Disponible en línea: <http://revisvanguardias.mariadolores.surrealismo4486.com>). Fecha de consulta: 13/04/2018. (*Ejemplo de cita web según las directrices; se muestra de modo orientativo*)

HAGGERTY, Kevin D. y ERICSON, Richard V.: «The Surveillant Assemblage». En: *The British Journal of Sociology*, 51 (2000), pp. 605-622.

HAN, Byung-Chul: *Psicopolítica: Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Barcelona: Herder, 2014.

LYON, David (ed.): *Surveillance as Social Sorting: Privacy, Risk, and Digital Discrimination*. Londres: Routledge, 2003.

LYON, David: *Surveillance After September 11*. Cambridge: Polity Press, 2003.

MOSQUERA, Gerardo: *El arte fuera del juego: resistencia y disidencia en la cultura cubana*. Madrid: Editorial Turner, 2015.

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE CUBA: «Inauguración de la exposición 'Outsider'». 20 de septiembre de 2023. (Disponible en línea: <https://www.bellasartes.co.cu/noticia/inauguracion-de-la-exposicion-outsider>). Fecha de consulta: 10/03/2025.

OROZA, Ernesto: *Arquitectura de la necesidad y desobediencia tecnológica en Cuba*. [s.l.]: Editorial Hypermedia, 2019.

PADILLA, Heberto: *Fuera del juego*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), 1968.

PAGLEN, Trevor: *Autonomy Cube* (2014). Información disponible en: <https://www.trevorpaglen.com>. Fecha de consulta: 10/03/2025.

PRENSA LATINA: «Artista de la plástica cubano discurre en los megadatos como arte.» Prensa Latina, 14 de septiembre de 2023. (Disponible en línea: <https://archivo.prensa-latina.cu/2023/09/14/artista-de-la-plastica-cubano-discurre-en-los-megadatos-como-arte>). Fecha de consulta: 10/03/2025.

ONCUBANEWS: «Outsider, una experiencia cautivadora.» *OnCuba-News*, 14 de septiembre de 2023. (Disponible en línea: <https://oncuba-news.com/cartelera/cartelera-artes-visuales/outsider-expo-del-artista-fidel-garcia/>). Fecha de consulta: 10/03/2025.

TENSIONES SUPERFICIALES (Rossana Bouza Fajardo): «Figuras de la exclusión». 2024. (Disponible en línea: <https://tensionessuperficiales.com/wp-content/uploads/2024/04/Entrega-final-Figuras-de-la-exclusion.-Rossana-Bouza-Fajardo.pdf>). Fecha de consulta: 10/03/2025.

TANIA BRUGUERA: «Cuba en la obra de Tania Bruguera: el cuerpo es el cuerpo social». *Archivo Artea*, s.f. (Disponible en línea: <https://archivoartea.uclm.es/textos/cuba-en-la-obra-de-tania-bruguera-el-cuerpo-es-el-cuerpo-social/>). Fecha de consulta: 10/03/2025.

— «El susurro de Tatlin #6». *Archivo Artea*, s.f. (Disponible en línea: <https://archivoartea.uclm.es/obras/el-susurro-de-tatlin-6/>). Fecha de consulta: 10/03/2025.

— «Performance involuntario y activismo». *Revista Código*, s.f. (Disponible en línea: <https://revistacodigo.com/opinion-tania-bruguera-el-performance-involuntario/>). Fecha de consulta: 10/03/2025.

— *Tatlin's Whisper #6 (Havana Version, 2009)*. (Disponible en línea: <https://www.wikiart.org/en/tania-bruguera/tatlins-whisper-6-havana-version-2009>). Fecha de consulta: 10/03/2025.

WEEIWEI, Ai: Proyectos relacionados con vigilancia y control, por

ejemplo, *Surveillance Camera* (2010). (Disponible en línea: <https://www.aiweiwei.com>). Fecha de consulta: 10/03/2025.

WEISS, Rachel: *El arte como resistencia en Cuba: performance, censura y libertad de expresión*. [s.l.]: Ediciones Rialta, 2020.

WERNECK, T.: *La política cultural cubana y la Bienal de La Habana: entre la apertura y el control*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2019.

ZUBOFF, Shoshana: *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. Nueva York: PublicAffairs, 2019.