

Prólogo Fósil
(*sub noctem susurri*¹)

*Escribo unas palabras/
y al mismo
/ ya dicen otra cosa/*

*significan
una intención distinta/
son ya dóciles
al Carbono 14
/
Criptogramas
de un pueblo remotísimo
/
que busca
la escritura en tinieblas.*

José Emilio Pacheco: Aceleración de la Historia

i.

Nancy le preguntó a Milián sobre el leit motiv del rectángulo en su pintura. Él le contestó que cuando era niño lo encerraban en el closet y que la única luz entraba por el filo de la puerta. Conversación del artista Raúl Milián con Nancy Alarcón, Circa 1975. (A través de Tomás Sánchez)

Concebir un prólogo es materializar la idea de pasado. Mientras lo escribimos, aquello que es sujeto de lo prologado ha trastocado su substancia y se aproxima al futuro como verdad inasible. La ‘distancia’ entre esta forma de discurso –redentor, aporético o dialógico– y “la acción de decir” no es un recorrido imaginario, es –en todo caso– un trayecto sin épica. Lo meritorio es lo que sobrevive a este tipo de mediaciones. La fosilidad, aquí, no manifiesta ningún signo irrevocable en el tiempo, no es otra cosa que tautología.

Diferimos del valor exacerbado del género al que Kierkegaard o Nietzsche desligaron del ‘acontecimiento’, sin embargo de ellos quedó la pulsión por esta especie de ‘antesala’ del vacío, de susurro especular, de puerta cerrada con un marco de luz. Frente a ella, donde sólo emana algún tipo de recompensa en forma de fluido, energía o contaminación, es difícil pararse y tocar. Hipnotiza.

¹ “A preface is a mood. Writing a preface is like sharpening a scythe, like tuning a guitar, like talking with a child, like spitting out of the window. One does not know how it comes about; the desire comes upon one, the desire to throb fancifully in a productive mood, the desire to write a preface, the desire to do these things *leves sub noctem susurri*.” En *The Essential Kierkegaard*. Editado por Princeton University Press, New Jersey, 2000.

No tenemos idea si tanta irradiación viene de fuera o está dentro, incluso de nosotros.

Perdón antes que permiso... y empujas la puerta. El perdón es siempre hueco, sin gravedad, un gesto cínico y sobrevalorado por siglos de cristianismo. Su otra cara admite una decisión, no un sentimiento. El permiso, en cambio, responde –dadas las circunstancias– a la obediencia, cuando ser parte de ella nos anula como sujeto cívico. Preferimos a los que prefieren lo primero. Ana Olema Hernández y Annelys PM Casanova (a.k.a. Chancleta Power) patean la puerta.

ii.

Chancleta Power intenta edificar las bases de su propuesta en la desestabilización de cualquier modo –autoritario o jerárquico– de legitimar ‘una perspectiva’ de cultura. A través de las plataformas virtuales (Webpage, Twitter, Facebook, etc.), da golpes sucesivos a la mandíbula que ha engullido –salvo contadas excepciones– el proceso artístico cubano en las décadas recientes.

Su práctica, basada en la horizontalidad, exhuma los modos de comunicación humana que han estado sepultados en los espacios de sociabilidad controlada del circuito del arte –la crítica, la curaduría, la institucionalidad, entre otros– desregulando cualquier modo de subordinación en sus interacciones.

Memoria de la Guerra (Memory of War) es el nombre de la propuesta que aglutina varias ‘publicaciones’ y/u obras que constituyen ‘formalmente’ su práctica de trabajo. La misma establece un contrapunto temporal –veinte años después– con el proyecto *Memorias de la Postguerra* (1993) de la artista cubana Tania Bruguera. Si tal y como Freud describe en “*Tótem y tabú*”², que la muerte en el orden simbólico está relacionada con la muerte del padre (o sea, con el asesinato ritual del jefe de la horda), de algún modo esta obra es crimen y homenaje a un tiempo.

Planteada desde recursos conceptuales y formales muy cercanos (publicaciones, periódicos, formatos participativos, consignas) la propuesta de Chancleta Power estipula –como en el “*El vasto mar de los sargazos*”³ de Jean Rhys– rehabilitar la historia que precede el metarrelato oficial. Replantea elípticamente la memoria de un tiempo que antecede la posguerra, con lo cual niega la tesis de una posible restitución social –biológica, arquitectónica, plural– o de una posibilidad de futuro, con el ‘simple’ gesto de lanzar un grito de guerra.

² Freud, Sigmund. *Totem y tabú*. Madrid: Alianza, 2006

³ *El vasto mar de los sargazos* (1966) surge como respuesta textual a la novela romántica inglesa de Charlotte Brontë *Jane Eyre* (1847); es una revelación criolla frente a la metrópoli, pero también una historia que replantea otra visión del pasado histórico. Rhys, Jean. *El Vasto Mar de los Sargazos*. La Habana: Casa de las Américas, 1981

“Lo nuevo” como criterio obsoleto de la modernidad, es ineficiente para articular la memoria. Si para Irene Funes –el memorioso de Borges⁴– ésta es un ejercicio insoportable, una tortura; para el pueblo cubano el propio concepto de “memoria” es tan inoperante como la novedad. El presente se digiere con afasia y con amnesia, las parientes pobres del poder. La intrascendencia de la vida cotidiana en la Isla aterra más que el hambre.

iii.

“Pero allí donde crece el peligro, crece también lo que salva”.
Friedrich Hölderlin

Desde esta perspectiva, *Memoria de la Guerra* se enuncia, casi, como un oxímoron. La posibilidad de registrar acciones inmediatas –forma constitutiva de la historia– está tan vinculada a nuestro pasado, como a un diagrama cultural democrático, como el que se ha planteado el teórico Nicolás Bourriaud desde la relación entre práctica artística y espacios de socialización.⁵

Si indagamos en los procesos de construcción de la subjetividad colectiva en sociedades como la cubana, podríamos distinguir que mantener la ‘memoria presente’ es un recurso vital del cimarronaje. Éste, en tanto noción histórica, fue desplazando su connotación racista, para modificarse en la transculturación como un proceso de identidad inclusivo.

Devino así, más que una condición social, una forma de vivir, una condición de la existencia, un modo de ‘luchar’, una bomba de tiempo. La narrativa del ‘cautivo’ instauró una serie de formalismos y mecanismos de sobrevivencia que convirtieron, para siempre, la memoria –personal, comunitaria, histórica, geográfica– en resistencia.

Al crear una cultura con idioma, líderes, arquitectura y dioses propios, nuestros antepasados establecieron un lenguaje de contingencia, un código infranqueable, que resignificó las claves que absorbieron de ‘lo colonial’. Cuando el esclavo pierde miedo al cerco y a los perros, no sale a reducir cabezas, sale a cortarlas.

Plantearse una propuesta como *Memoria de la Guerra*, que explora –desde presupuestos ontológicos y aproximaciones antropológicas– la realidad cubana contemporánea (y en particular la resistencia política de la última década) es restituírle la lengua al apalencado.

Chanclata Power elabora su primera herramienta de trabajo, ofreciéndola como material de acción dentro de la plataforma democrática de internet; no regulando, sino metodologizando una práctica procesual, restaurando las nociones de civismo y participación social soterradas por más de cinco décadas. *Memory of War Beta 1* es el nombre de la tipografía que emula la

⁴ Borges, Jorge Luis. “Funes el Memorioso” (1942), en Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1956.

⁵ Bourriaud, Nicolás. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

‘seña’ de reconocimiento del victimario y que ha sido apropiada por las víctimas, a modo de revertir la autoridad sobre el instrumento de poder. Ya se sabe: nuestro machete vino de España.

iv.

Una tipografía nueva, una escritura nueva, con otro código moral, con otros niveles de interpretación, con otra plataforma de distribución y con otro circuito de lectores, mueve la torre de control de un sistema que no sabe cómo puede clasificarte. Desde ahí surgen una serie de publicaciones e ideas (*Del Escocés Slogorne*, donde pone la herramienta como instrumento público para generar consignas que desafíen el régimen de la isla, *Aceite de Roca*, un tabloide que aborda el Petróleo como matriz, entramado político, elemento visual y materia contaminante, además de S/T y Hematoma, propuestas en proceso) que desarticulan no sólo la propaganda o comunicación única y jerarquizada del Estado, sino que de algún modo nos enfrentan a una reformulación del contexto.

Una mirada al panorama reciente del arte cubano te golpea contra el muro de insolidaridad y desprecio que ha edificado para su autoprotección. Sufrimos una serie de características y maniobras de producción que respaldan el Capitalismo de Estado, institucionalizado en la isla. El sistema de relaciones – institucionales o individuales–atraviesa la legitimidad de todos los campos laborales del circuito del arte, exteriorizando la corrupción como una patología endógena y endémica.

Entre la tipologización de la artesanía, la estandarización del pensamiento cultural, las retóricas formalistas postconceptuales, el discurso mesiánico postindustrial y la respiración artificial de las instituciones (Bienales, Ferias de Arte, Colecciones Privadas radicadas en la Isla) el arte cubano cobra su cheque, vira la espalda y se declara “pancista”.

El artista uruguayo Luis Camnitzer, en *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*⁶, nos desafía sobre una posible ruta de linaje para el arte conceptual en el continente; teniendo como bases fundacionales a la figura de Simón Rodríguez (el maestro de Simón Bolívar) y los Tupamaros. En estos últimos y su guerrilla urbana encuentra la única contribución estética al arte latinoamericano, bajo el criterio de una práctica entendible sin la necesidad del contexto del arte y el conjunto de sus mediadores.

La línea de esta estirpe, que minimiza la fractura entre arte y vida (Dada, los Situacionistas, etc.), es entendida por su autor como estrategia y no como estilo. La asunción de la política como uno de sus enclaves definitorios, la aleja de la visión tautológica, analítica y lingüística identificables en la extrema

⁶ Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo: Hum, CCE-CEEBA, 2008.

‘formalización’ de su versión anglosajona. Esta activación de procesos creativos –fuera de la zona de confort del arte– desprecia, en tanto define, esa estrechez que es el objeto de consumo artístico.

El conceptualismo latinoamericano nace en contextos de represión y sobre la pertinencia de un flujo de comunicación insubordinado, tan expedito como eficiente. Camnitzer visualiza su génesis en la figura de Simón Rodríguez, quien obseso de la política y la educación, desarrolló su propio esquema gráfico para comunicarse, quebrando linealidad y uniformidad, sin desgaste para la información.

Abordado desde una perspectiva literaria, otro conceptualismo no se dejó victimizar por el slogan “la letra con sangre entra”, que es en definitiva el soporte ‘comunicativo’ de las dictaduras. Ni tampoco por el extremismo formal que incinera *a priori* la rebeldía acodada en el lenguaje. El catalán Joan Brossa y el chileno Nicanor Parra, son dos de esas figuras que desmantelaron el prejuicio y el perjuicio sobre la “poesía visual” y los enunciados “scripto-objetuales”, entendiendo que la crítica literaria era insuficiente para describirlos y las tiranías muy predecibles para contenerlos. Antecedentes naturales de Chancleta Power.

Pancistas abstenerse.

v.

Arrancaron los leones, asere, / de la fuente del parque de 21 y H. (...) En uno de los palacios de Neptuno, evitando pláticas tan largas, cómo estará el ladrón. Afortunado.

Carlos Augusto Alfonso: Cómo no se me ocurrió antes

Maní pa ti, Money pa mi.

(Pregón registrado en Lawton en los años 90's, cortesía de Ernesto Oroza)

Que “la poesía está en la calle” es un axioma sin fecha de caducidad. Nadie tiene autoridad sobre el mismo, porque sería una muestra fehaciente de canibalismo o una contradicción. La calle, término popular pero no necesariamente reductivo para tratar la esfera pública, es el espacio de las convenciones inauditas, de la catarsis social, del cimarronaje clandestino y poco épico que es la vida cotidiana en Cuba.

El chiste, el pregón, la jerga, los neologismos, las capas subterráneas del idioma en la isla han tendido siempre a la mofa como un mecanismo de defensa; tal y como definió Kurt Vonnegut al humor: “una respuesta fisiológica al miedo”⁷. La literatura cubana ha incorporado esta substancia a su *corpus* erudito (casos sólidos los de Virgilio Piñera o Samuel Feijóo y en épocas más recientes el poeta Carlos Augusto Alfonso) legitimando el lenguaje popular en toda su astucia y capacidad discursiva.

⁷ Vonnegut, Kurt. *Como un perro cavando un pozo*. En “Radar”, Periódico Página 12. Argentina, 18 de septiembre de 2005, pág.3.

En *Indagación al choteo*⁸, Jorge Mañach convoca al “cubano de la calle”, no para obtener un término definitorio integrado al saber culto, sino para producir conocimiento ontológico y eficiente desde el territorio mismo de producción. De ahí que los acercamientos a ese lenguaje proscrito no pueden venir precedidos de un razonamiento teórico desde el campo de la lingüística o sus enclaves semióticos, sino desde la pragmática que les da origen. “Literatura de contingencia”, apelando a la urgencia y la fatalidad como enclaves de la sobrevivencia, es el término que podría definir estas prácticas.

Definir la esencia de esta zona exógena al academicismo, pero también a las convenciones sociales de un idioma soterrado en el “susurro”, implica entender que la oficialidad no regula estas narrativas. Se trata de respuestas o soluciones eficaces a problemáticas concretas, cuyos resortes expresivos y sintéticos son constantemente herramientas de combate.

“*Hay carne de niño y leche de viejo*”, se leía tras el mostrador de la bodega de Línea y 4 en el barrio habanero del Vedado (Circa 1998). Implicaba el sobreentendido –sálvanos Bajtin– de que estaba en venta la carne para menores de 7 años y la leche de los adultos mayores de 60. La reducción de productos básicos, se emulaba en la reducción del lenguaje. Los carteles populares, los anuncios en los establecimientos del estado son irónicamente el desafío público, incluso en “la zona de confort” de una carnicería.

El cartel político, hecho con los recursos más pobres o más inmediatos, responde a esta lógica. La eventualidad es su plataforma y “resolver” el verbo constitutivo de una metodología de trabajo que permea las prácticas culturales y sociales de la isla. La precariedad de las palabras, es decir su síntesis, no son precariedad de lenguaje. Es primario, porque es inicial, porque implica un rito y/o una limpieza moral. Como para el hombre de las cavernas pintar un bisonte ‘representa’ la idea de comérselo, quién escribe “Libertad para Cuba”, escenifica el deseo.

La literatura de contingencia, destierra la miseria como estigma, porque su estrechez no es un decreto ni metodológico, ni creativo. La necesidad de decir –que es también la necesidad del arte– funda sus bases. La excelencia de estos carteles evade la metáfora como trampa lingüística, radicalizando el idioma y extrayéndolo del aparato retórico oficial. Su humor es la mueca. Para su puesta en escena cualquier soporte en la esfera pública cumple con su ausencia de requisitos. El chapapote, mientras, hace –literalmente– el trabajo sucio.

vi.

Esa solemnidad, es amor.
Demetrio dixit

⁸ Mañach, Jorge. *Indagación del choteo*. 1era Edición. La Habana: Revista Avance, 1928.

Una voz autoritaria e invisible informa persistentemente las palabras que borra del diccionario. Busca, al anularlas, desaparecer aquello que nombran. Es lo que sucede en *Alphaville* (1966) de Jean Luc Godard. La vida imita al arte, acota la *vox populi*. En Cuba, cuando borraron 'isla' nos hicieron naufragos, cuando borraron 'patria' nos convirtieron en extranjeros, cuando borraron 'tierra' nos obligaron a resistir en la virtualidad... pero cuando borraron 'metáfora' nos pusieron un cóctel molotov en las manos, la única poesía posible en tiempo de guerra.

La supresión de un lenguaje obliga a otro. La precariedad obliga a la mancha. La mutilación obliga a escribir con sangre. Incluso, la sangre de Eduardo García Delgado, cuando escribió Fidel, refrendaba ese paradigma de insubordinación. ¿Dónde queda la memoria inmediata? ¿Secuestrada por un poder que desborda lo político para operar sobre la mínima realidad, controlando la gente, definiendo su sistema de valores? ¿Representando al poder mismo, sus formas de operar, sus recintos de circulación, sus puntos de aplicación, sus estrategias? Dada la coyuntura, ¿aferrarse a las imágenes, las palabras, los gestos, las metáforas, es hablar de resistencia?

No, que se las queden todas. Con *Memoria de la Guerra* no se funda exclusivamente una tipografía o un sistema de distribución de la información para relatar Cuba, para contar nuestra historia, para articular un lenguaje que no les pertenezca. Hablamos de un tsunami negro, de una corriente de brea que corrompa la isla.

En la memoria de esta guerra, lo sucio, lo impropio, lo grosero, lo indigno no serán otra cosa que lo sucio, lo impropio, lo grosero, y lo indigno. Adentrarse en un sistema de valores que legitime y comporte a estos como cualidades, que los vuelva materia discursiva y retórica, será domesticar la naturaleza en los canteros.

vii.

Piazza Cavour, What's my life for?
Morrisey: You have killed me

En *La pelota vasca, la piel sobre la piedra* (2003), el documental de Julio Médem, uno de sus entrevistados, José María Satrustegi (etnógrafo, antropólogo, estudioso del euskera) dice: “*si los alemanes hubieran tenido el euskera, la historia habría sido otra*”. Más allá del nacionalismo que permite la frase, Satrustegi se refiere a la posesión de un valor único: la última lengua aborigen de Europa. Los alemanes de tenerla, probablemente hubieran contabilizado más muertes, amparados en los designios de su pureza. Una raza ha entregado la vida para sostener el lenguaje. El euskera, como el petróleo, es un fósil que combustiona a altas temperaturas.

Nadie sabe el pasado que le espera. Esto es infalible. Lo fue incluso para

alguien tan inmortal como Pasolini. De forma póstuma leemos en *Petróleo*⁹ que cuando se tiene la certeza de la inutilidad de todo, cuando ya todo está vencido, algo especial aflora, brillan los ojos y aún es posible enseñar algo a los demás. Corrió el riesgo de que su lucidez y su postura controversial desde cualquier arena –religiosa, social, artística o política– otorgara eficacia a su mirada. Eficacia y peligro. El aceite de roca lo acuchilló en un descampado de Ostia.

Sea una raza o un hombre, la vida y la muerte no son estadísticas. En Cuba, la oposición interna tiene esa connotación para el poder. Sus casas están cubiertas de chapapote, el petróleo de los pobres. Las manchas, chorreando en sus paredes, son ya una gran abstracción. Criptogramas tan obsoletos como permanentes. Estigmas sin los cuales no se revierte la historia y al que responden enfática y cínicamente como Bukowski:

*...todavía puedo escribir un poema (a veces)
no te olvides nunca de eso y aun cuando
no me haga ganar nada,
es mejor que esperar a la muerte y al petróleo...¹⁰*

El insulto proferido en un idioma que se niegan a reconocer, escribe el poema. El golpe, en cambio, duele. Así, entregan su cuota de vida o de historia personal, para que otros escriban prólogos, fósiles de baja intensidad. Para que *hagan sus pininos* en eso que es el arte de disentir. Porque los discursos alienantes no conciben que hay paisajes que no son lo que uno no es.

viii.

*Si te metes conmigo, pow pow
(de la Chancleta Power)*

La onomatopeya cimbra en el oído. La chancleta de mi abuela es su cuerpo presocrático sobre la camilla, devorado por el cáncer. La de mi madrina una rutina de presos y exilio. La de mi madre dar vueltas de 360 grados, persiguiéndome por no aceptar que una casa es el mundo. Vascas y poderosas, abandonaron la historia por la geografía perimetral de una isla, abandonaron un idioma para no hablar ninguno.

Las mujeres sobrellevan la guerra cotidiana, son las responsables de aglutinar la familia y el domingo. En Cuba el peso de organizaciones como las Damas de Blanco, destierra la idea de ‘acompañantes’ del proceso político. No son actrices de reparto, los hematomas en su cuerpo nos las dejarían mentir. Ese moretón no es pintura, no hay trascendencia, ni retórica, ni un show Tokyo-New York-París, ni cheques, ni plataformas curatoriales, ni arte que lo aguante.

⁹ Pasolini, Pier Paolo. *Petróleo*. Barcelona: Seix Barral, 1993

¹⁰ Fragmento “El día que tiré una cuenta de banco por la ventana” de Charles Bukowski. (En www.amediavoz.com)

Ana Olema y Annelys PM Casanova comparten un país, un exilio y una cuenta de Gmail. A sus biografías las cruza el amor por la primera de estas tres cosas. Las otras 'soportan' el peso de andar repartiendo chancletazos, de aleccionar con humor y con dolor. No les importa el arte, por eso lo hacen. Son las mujeres de la familia molecular que uno elige en "un país de la mente". Dulces y tenaces, duras y sabias, solidarias e intransigentes. Acuerpan con su acción y con su palabra a una Cuba rota, desprotegida y luego, en la noche, se peinan, se pintan las uñas, se ponen labial rojo, toman ron y bailan.

No se están quietas, la libertad de Cuba les quitó el sueño. Las mujeres de la familia, ya sabemos, no piden permiso, las muy frescas. Si te metes con ellas te tiran chapapote, si te metes con ellas te rayan la pintura, si te metes con ellas te patean el culo, si te metes con ellas te dan un cocotazo, si te metes con ellas se tiran pal'solar, si te metes con ellas, si te metes con ellas.

Si te metes con ellas te dan tremenda *entrá*.

Clara Astiasarán
enero, 2014.