

ARCHIVO Y REGISTRO DE *PERFORMANCE* EN CUBA: NAVEGADORES VIRTUALES DEL TIEMPO Y DEL ESPACIO

Luciana Irene Sastre
Universidad Nacional de Córdoba
Argentina

Resumen

Este trabajo está dedicado a reflexionar acerca de los alcances, las dificultades y las reformulaciones posibles que incita el trabajo con archivos y registros de *performance*. La digitalización y la virtualización de materiales audiovisuales vinculados a creaciones artísticas que no siempre incluyen acciones de registro como parte de su proceso de creación son, entonces, registros problemáticos, pero de allí su potencial crítico, más aún cuando se trata de prácticas anteriores a la expansión de la *web*, que producen sentidos singulares en su metamorfosis. A partir de ello, analizo una serie de momentos en la obra de Carlos A. Aguilera mediante los cuales la transformación técnica, prevista o imprevista, de los modos de publicación va produciendo un archivo del mismo objeto reeditado en diferentes soportes: voz, libro, *vh*s, *youtube*, *epub*.

Objetos

Dedico este trabajo al estudio de la vida y la reproducción, de la obra *Retrato de A.Hooper y su esposa*, del artista Carlos A. Aguilera. Fue escrita en 1994, obtuvo el Premio David de poesía de la UNEAC, y fue publicada en 1996, pero antes que “libro-poema”, como lo llama Aguilera, fue *video-performance* en *vh*s, parte de una instalación en la que la “*video-performance*” se reproducía en dos televisores de espaldas y a destiempo, y aproximadamente diez sillas para los espectadores de cada lado. A su vez, una *performance* posterior consistió, en esa misma instalación, en un debate acerca de cuestiones relativas a la literatura realizado en La Casa del Joven Creador de La Habana. Entonces, primero escritura, luego voz, cinta, tinta y papel, y más recientemente huella de láser, luego código binario (el formato pdf es parte de este nivel tanto como el video publicado en *youtube* y como el *epub* editado recientemente).

Desde el comienzo, este objeto está signado por lo heterogéneo: en comunicación personal, me cuenta Aguilera que en la mencionada edición del Premio David de poesía de la UNEAC se seleccionaron cuatro textos y que se tramitó su convivencia en un solo libro. Después de una “guerrita”, como dice Aguilera, con el funcionario de la institución y la demanda de anular el fallo por parte de Aguilera, los textos fueron publicados por separado. Asumo sin haber leído los textos de los

otros ganadores que, para un artista dedicado a hacer estallar el canon, esa asimilación panorámica era inviable inclusive en su intención de exponer la diversidad estética pues la obra en cuestión forma parte de un proyecto mayor de exhibición de la institución misma en torno a la producción artística comenzando por sus clasificaciones. En todo caso, podemos proponer aquí que Aguilera cuestiona el archivo que abre el premio indicando la material falta de papel para que su libro sea “libro-poema”, y esos son sus límites disputados a la institución consignataria.

En relación a mis preguntas, este proceso que no se inicia con el libro tiene, en la vida editorial, la potencia de lo que aconteció más allá de lo previsto, y esta es mi hipótesis: *Retrato de A Hooper y su esposa*, de Carlos Aguilera, constituye un archivo técnico cuyo objeto se fuga de la consignación por su condición heterogénea y heterotópica.

También, dan cuenta de su heterogeneidad y heterotopía, los siguientes datos:

- en 2000 se tradujo al francés por Liliane Giraudon en la editorial Farrago (*Portrait de A. Hooper et son épouse suivi de Mao*), París.
- en 2004 se tradujo al alemán en el libro *Die Chinamaschine*, traducido por Udo Kawasser para la steirische Verlagsgesellschaft, radicada en Graz, Austria.
- se publicó en youtube en 2014, para lo que debió ser transformado de *vhs* a *dvd* para luego ser “subido” a la *web*;
- en 2016, con otras obras en el libro titulado *Asia Menor* fue publicado por Bokeh, editorial radicada en Leiden, Holanda;
- en 2017 fue publicado en formato *epub* por Fiesta Ediciones, Rosario, Argentina.

Técnicas de archivo/Archivo de técnicas.

Dado que hay algo atractivo, algo seductor en el proceso que analizo, cuyo concepto pone en marcha una máquina de actualización y obsolescencia, es importante recolocar permanentemente el agonismo técnico que esta sobreadaptación conlleva. Al respecto, es incitador el comienzo del obligado texto de Ana María Guasch, *Arte y archivo 1920-2010*, en el que define un tercer paradigma¹ en el campo del arte contemporáneo (comenzado a pensar lo contemporáneo desde las vanguardias según se deduce): el *paradigma del archivo*, cuya primera conceptualización dice

¹ Dice Guasch: “El arte de las primeras vanguardias se suele analizar bajo dos grandes “paradigmas”. Uno es el de la obra única en la que la concepción y la ejecución constituyen un todo cuya aportación residen en la ruptura formal y cuyo carácter de singularidad se deriva, por lo tanto, de su efecto de shock[...] El otro gran paradigma es el de la multiplicidad del propio objeto artístico, el de su reversibilidad, como sería el caso del collage o del fotomontaje, dominado por la discontinuidad del espacio-soporte, pero también el de sus fisuras y disparidades o, estrictamente, el de su destrucción de los cánones tradicionales en la definición del objeto artístico, como se da en el Dadaísmo y, en algunos aspectos, en el Surrealismo.” (9)

que “forma parte en apariencia de un estado de conformismo burocrático” (10). A continuación, aloja en este canon a “artistas que se valen, [...], del archivo como un punto de unión entre la memoria y la escritura, y como un territorio fértil para todo escrutinio teórico e histórico”. Para mayores precisiones al respecto, Guasch dispone este paradigma en dos tendencias generales: la que hace énfasis en el principio regulador del *nomos* (o la ley) y del orden topográfico, y la que acentúa los procesos derivados de las acciones contradictorias de almacenar y guardar y, a la vez, de olvidar y destruir huellas del pasado de manera discontinua y en ocasiones pulsional, que actúa según un principio anómico (sin ley). Es desde esta perspectiva que voy a abordar el proyecto de Carlos A. Aguilera pero con algunos ajustes necesarios: en primer lugar, que en obras procesuales como la que aquí estudio en relación a su extensión técnica, se trata de observar cómo ambas tendencias se ponen en marcha especularmente, en la medida que una materialidad detiene en una topografía específica al objeto para luego movilizarla otra vez en virtud de su conversión a otra codificación, clasificación y régimen visual. Esta advertencia, de hecho, articula lo que Guasch define posteriormente entre cultura objetual y archivo basado en la información virtual. Justamente, la obra en proceso que llamamos *Retrato de A. Hooper y su esposa*, tensa y distiende estos regímenes en sus sucesivas apariciones.

Antes de avanzar considero necesario enfatizar en un aspecto más, teórico y político que necesitamos explicitar: la vida. Me permito este énfasis considerando que la noción de archivo se concretizó cuando la tierra se convirtió en la manifestación de la masacre humana, ya sea por los campos de concentración y exterminio o por el desastre ecológico -en el fondo, la misma cosa de este antopoceno “en el que la humanidad se ha convertido en una fuerza geológica que rivaliza en potencia con las fuerzas naturales, con el poder de devastación que equivale o supera al de los terremotos, los volcanes o la tectónica de las placas (Speranza 10)- de allí la insistencia en el vocabulario del arqueólogo como “excavar” -ya previsto por Benjamin-, o del antropólogo forense, “exhumar” -ya previsto por Derrida-.

Mi hallazgo, por su parte, se produjo cuando compartimos el espacio de un dossier de la revista rosarina *Badebec* (vol 4, nº 7, 2014) sobre *performance* con Idalia Morejón Arnaíz, donde analizaba *Retrato de A. Hooper y su esposa*, texto que luego trabajé para la edición anterior de este congreso que se realizó en 2015, con ayuda de Idalia porque para entonces, no se habían publicado *Asia Menor* (2016) ni *Diez mil gorriones muertos* (2017, *epub*). Coincidimos con Irina Garbatzky en este agradecimiento e interés, por eso cito uno de sus agudos párrafos a propósito de la obra que aquí analizo:

Si en los sesenta la poesía centrada en la revolución se encontraba abocada, en palabras de Alain Badiou, a la “pasión de lo real”, en *Retrato de A. Hooper y su esposa* la puesta entre paréntesis de la transparencia del lenguaje y el cuestionamiento del medio, dos objetos de estudio del arte conceptual, parece indudable. Se trata de un solo poema que se distribuye de manera vertical,

segmentando sus palabras y sus signos ortográficos hasta los elementos más mínimos, a lo largo de sus páginas y podríamos decir que trabaja, desde la experimentación con el soporte, la construcción poética como problema. (en El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana. Año II, n° 3, segundo semestre de 2016)

Quisiera pensar y presentar *Retrato de ...* como un sobreviviente, como un proyecto editor que resiste la “precaridad” (2009, 16), en el sentido político que le da Judith Butler al término, pero resignificado aquí en función de la constante adaptación a un nuevo ambiente técnico sin ser un resto o una ceniza, sino como un organismo viviente. Podríamos decir, que este texto transporta un archivo técnico cuya dispersión editorial (La Habana, Leiden, Rosario) desafía el territorio de su origen, su unidad, su posibilidad de reunión.

Por supuesto, es ineludible volver al Derrida de la representación, la memoria y el archivo, sintetizados en la cuestión epistemológica de Derrida *sobre* Freud:

Como tecno-ciencia, la ciencia no puede más que consistir, en su movimiento mismo, en una transformación de las técnicas de archivación, de impresión, de inscripción, de reproducción, de formalización, de cifrado y traducción de marcas. (1997, 22)

Ese movimiento es histórico, también es ciencia-ficcional e inevitablemente situado. En esta línea, se pregunta Derrida por el archivo-Freud:

Se puede soñar con o especular sobre las sacudidas geo-tecno-lógicas que habrían hecho irreconocible el paisaje del archivo psicoanalítico desde hace un siglo si, para decirlo en una palabra, Freud, sus contemporáneos, colaboradores y discípulos inmediatos, en lugar de escribir miles de cartas a mano, hubieran dispuesto de tarjetas de crédito telefónico MCI o ATT, de magnetófonos portátiles, de ordenadores, de impresoras, de fax, de televisión, de teleconferencias y, sobre todo, de correo electrónico (e-mail). (24)

Pero unas líneas más adelante, Derrida piensa la sumisión del aparato psíquico al desarrollo técnico, con todo lo que eso implica geopolítica e históricamente:

Otra forma de decir que el archivo, como impresión, escritura, prótesis o técnica hipomnémica en general, no solamente es el lugar de almacenamiento y conservación de un contenido archivable pasado que existiría de todos modos sin él, tal y como aún se cree que fue o que habrá sido. No, la estructura técnica del archivo archivante determina asimismo la estructura del contenido archivable en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento. (24)

Queda claro que esa mención en la producción del acontecimiento implica un mecanismo psíquico sujeto a las matrices ideológicas en que se conservan ciertas matrices de percepción concomitantes y de allí, qué acontece. Para comprender mejor semejante complejidad, vale recordar que la forma más literaria, si se me permite el uso superlativo, de explicar la lógica del archivo es la figura del arconte. Digo literaria porque hay una poderosa narrativa de estos “magistrados superiores” que comienza en el pasado griego y salta al presente al decir “los arcontes son ante todo sus guardianes” (10) que aseguran ese “depósito”, no sólo físicamente sino como sus hermeneutas. Así constituido el archivo -y el pasado- por la acción de los arcontes, queda establecida su ley al mismo tiempo que “estos documentos dicen en efecto la ley”. Y aunque siempre que estudiamos este texto de Derrida reparamos en esta condición legal del archivo que nos lleva a visualizar el lugar de su poder legislativo, es decir, “la domiciliación” en términos del autor, me interesa hacer resonar su condición hablante, su decir la ley, porque eso permite interpretar, por mi parte y con mis propios recursos tecnocientíficos y geobiopolíticos, la ley del decir.

Frente a la preocupación, advertencia tal vez, estrategia argumentativa posiblemente, de Derrida, podemos decir aquí que hay tres puntos de fuga:

- 1- la inmensidad del archivo, que supera la transformación técnica, de modo que la subjetivación ideológica es siempre incompleta, por lo tanto, falla.
- 2- No casualmente Derrida dice “se puede soñar”, remitiendo al Inconsciente freudiano la mostración condensada de lo que no se subjetiva, o no se sujeta.
- 3- Cómo detener el retorno de lo que, por no archivado, vuelve a manifestarse y encuentra su nombre en determinado momento y, por eso mismo, moviliza toda la cadena significativa de tal modo que, si se lo envía al baúl más siniestro, ya habrá contaminado aquello que ha tocado.

En estas condiciones, propongo pensar que la expansión que produce una *poética de la desclasificación* –que es una poética del archivo, por supuesto- en la teoría opera como un virus que carcome los datos, por eso, considero pertinente exponer que el proyecto de Aguilera no produce una consignación como reunión sincrónica y situada, sino una dispersión, una “heterogeneidad” que consiste en asociarse al acontecimiento tecno-científico desde el lugar geopolítico que no le corresponde. Y cuando digo tecno-científico no me refiero solo a los dispositivos que graban y guardan sino también a las categorías clasificadoras como poema, libro, *performance*, poesía; aunque es claro que la *performance* es protegida de su condición efímera mediante el video, el poema leído es publicado en libro, la poesía se lee o dice en *performances* bien planificadas. Podemos sintetizar el planteo diciendo que Aguilera hace aparecer su objeto en un archivo que no lo consigna.

Sin lugar a dudas, estoy pensando en las operaciones de las poéticas en sus marcos políticos y estéticos, es decir, respecto de la teoría del archivo de Derrida. A

continuación, intento mostrar un segundo planteo, aunque no quedará lo suficientemente demostrado, que algunas obras de arte no atentan contra el archivo precisamente sino contra su condición consignataria. Me permito la metáfora informática –ya he dicho virus y he titulado mi trabajo usando el término navegadores- para renombrar objetivos claros en el proyecto de Aguilera, del grupo y de la revista Diáspora(s) de cuyo equipo editor era integrante, y que no era sólo la publicación sino la serie de *performances* que colaboraban en el sistema de ataques a la lengua, a la política cultural, a la tradición literaria cubana y al modelo de Estado-Nación, al archivo cultural totalitario en su declarada perspectiva.

Insistencia de la voz viral

La digitalidad, con su propia ley postglobal, produce modos inmediatos de aparición de los objetos en cualquier lugar del mundo, por fuera de sus contextos, no exentos de barreras de control cuantitativo y recursos de vigilancia de la transferencia de datos. Sin embargo, hay un tipo de flujo que se asegura cuando cualquiera de nosotrxs encuentra un “archivo” y lo descarga, con la opción de publicarlo nuevamente si desapareciera. Estas comunidades existen y usan los mismos soportes que son vigilados, precisamente para marear la vigilancia. Del mismo modo, aunque más primitivo, en que funciona el relato de una *performance*. Como es claro para Aguilera en la entrevista que Idalia Morejón incluye en su texto para el *dossier* de la revista *Badebec* que mencioné antes, el espectador es conceptualizado como un recreador, poniendo en entredicho el lugar sacralizado del autor -y del canon que la autoría estabiliza- por efecto de la atención dada a la voz que construye una escena inmediata de posibilidad de réplica, y luego, la del relato de los acontecimientos.

Aguilera le responde a Morejón:

Yo más que *performance*, a mis “lecturas” las llamaba (las llamo) “procesos”. Pero regresando a tu pregunta, creo que sí, “Retrato...” fue un *performance*. Se trató de crear un escenario falso para una lectura imposible que mostraba, a desfase y de manera infantil, una película falsa. Esa ideologización de la relación autor-público, y su deseo de provocar una discusión más que de sublimar el pathos del poema o el poeta, ha sido muy importante a la hora de concebir no sólo mis lecturas sino todo lo que escribí y continúo escribiendo.

Hay, sin lugar a dudas, un señalamiento en el decir que sobrepasa la escritura misma, se infiltra en un poema que difícilmente puede ser leído silenciosamente tanto como en voz alta. Luego su *performance* vocal exhibe la dificultad a que la somete el régimen visual mediante la verticalización de las palabras, y más aún, superpone al audio una boca que no lo dice, tal vez lo balbucea o lo gesticula, como burlándose emancipadamente de la palabra ajena.

Derrida planteaba en otro texto, muy anterior a *Mal de archivo*, titulado “Firma, acontecimiento, contexto” (1994) en cuanto a los actos performativos, la seguridad comunicacional que Austin le atribuía a la presencia en la situación. Pues bien, estos objetos desaturatizados que circulan ahora por *youtube*, anclan en sitios para ser vistos de un modo nuevo desbaratando momentáneamente la tesis de la homogeneización de las conciencias y las memorias culturales mediante la expansión de los patrones de consumo a escala global. En medio del agonismo colonial que plantea la expansión de la *web* en términos de democratización, hay objetos que nunca hubieran escapado del enrejado institucional primero y nacional después de no ser por las fugas virtuales, pues si la democratización es tal cosa, o algo de democrático hay en esto, llegarán al sitio hegemónico que cuestionan y allí corresponderá releer sus procesos de clasificación archivológica. Del mismo modo, hay objetos que nunca hubieran sido estudiados por un investigador precarizado de no ser por las trampas a las bases de datos de las grandes universidades o por el *scanning* performado por lxs amigxs.

Conclusiones

La de *Retrato de A. Hooper y su esposa* es una larga trayectoria que parece tener comienzo en ciertas condiciones de precaridad en la Cuba de los años 90 que se conceptualiza en una puesta entre paréntesis, como dice Irina Garbatzky, de la transparencia del lenguaje. Hay allí una poética política, o una poética de la desclasificación que no deja de manifestarse en la búsqueda de uno y otro soporte, descontrolado, desterritorializado, difundido sin precisiones de origen o función. En este sentido, la *performance* y la *web* aportan una forma viral. En esta perspectiva, acontece un revés de la precaridad propia de lo que por falta o por exceso no logra ser consignado. Quizás, tal como dije antes con Derrida, una vez publicado, inclusive en el más pétreo territorio, algo acontece. Y aunque una enorme masa teórico-crítica afirma la homogeneización, la sincronización de la conciencia y de la memoria (Bernard Striegler en Speranza, 17), la infracción que ciertos objetos artísticos operan en la *web*, rompe aquello por cuya norma serían inadmisibles, y así se realiza la indicación de Derrida: exhiben la ley mediante su anarquía consignataria.

El punto de partida declarado antes respecto de la vida es que, como dice J. Butler en *Marcos de guerra*, la supervivencia de un objeto artístico tiene consecuencias políticas:

Decir que los poemas resisten a esa soberanía no es decir que quieran modificar el curso de la guerra o que, al final, resulten ser más poderosos que el poder militar del Estado. Pero, sin duda, tienen claras consecuencias políticas: surgidos de escenarios de sojuzgamiento extremo, son la prueba fehaciente de una vida tenaz, vulnerable, abrumada, la vida propia y la no propia, una vida

desposeída, airada, perspicaz. Como red de afectos transitivos, los poemas —su escritura y su divulgación— son actos críticos de resistencia, interpretaciones insurgentes, actos incendiarios que, en cierto modo e increíblemente, viven a través de la violencia a la que se oponen, aun cuando no sepamos todavía de qué manera van a sobrevivir dichas vidas. (94)

En particular, acerca de *Asia Menor*, dice Aguilera:

Sirva esta nota entonces como constancia de que este libro es un libro de guerra. Un libro contralírico y antitradición, tanto en su versión Mercado como en esa que practican los países totalitarios con su nefasta Política Cultural. Un libro con “poquita” salud. (2016, 7)

Ciertas obras saltan a la *web* desclasificadas, lanzadas desde la literatura, la *performance*, el video, desde un sitio a un espacio. No es el mismo todo uso de *youtube* pues no sólo es tecno-ciencia sino también geobiopolítica, y en este caso, transporta una obra que no imaginaba la *web* pero que hacía estallar una tradición poética limitada al canon establecido por el régimen revolucionario cubano. En este mismo encuadre, es imposible la completa realización de su consignación. *Retrato...* viaja como polizón por tierra, por agua o por satélite, y sobrevive en la expansión técnica, como quería Benjamin, creando obras que interpelan la eficacia literaria mediante un “riguroso intercambio entre escritura y acción” (2002, 9).

Bibliografía

- Aguilera, Carlos A. (2016). *Asia Menor*. Leiden, Bokeh.
- Benjamin, Walter (2002). *Calle de mano única*. Madrid, Editora Nacional.
- Butler, Judith (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. México, Paidós.
- Derrida, Jaques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Editorial Trotta.
- _____. (1994) “Firma, acontecimiento, contexto”. En *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra.
- Garbatzky, Irina. “Bocas y pájaros. Dos videos de Carlos A. Aguilera”. En *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*. Año II, n° 3, segundo semestre, 2016. Disponible en: <http://cajaderesonancia.com/index.php?mod=jardin&view=detalle&id=229>
- Guasch, Anna María (2011). *Arte y archivo 1920-2010*. Madrid, Ediciones Akal.
- Speranza, Graciela (2017). *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona, Anagrama.