

Maneras de hacer memoria: invisibilidades sociales y representaciones en el archivo incómodo de la “nación”.

La Multitud obstruye y desmonta los mecanismos de la representación política. Se expresa como un conjunto de «minorías activas», de las que ninguna aspira, sin embargo, a transformarse en mayoría. Desarrolla un poder refractario a la idea de hacerse gobierno.
Virtuosismo y revolución, Paolo Virno.

Poco más de una década atrás conocí a Jesús Hernández-Güero (La Habana, 1983) en las aulas de la Academia de Bellas Artes de San Alejandro; de ahí continuó su formación artística en la especialidad de grabado en el Instituto Superior de Arte y cursó estudios en la Cátedra Arte de Conducta, fundada por Tania Bruguera como un intento de responder a las urgencias de la realidad cubana mediante la producción de un arte de inserción social que ella denomina “útil”. Güero se inscribe dentro de una generación de jóvenes creadores que desde comienzos del siglo XXI lleva a cuesta la herencia de lo que se ha dado en llamar Nuevo Arte Cubano, de la mítica década de los ochenta con sus prácticas conceptuales de neovanguardia y de los tortuosos romances de la plástica insular con el mercado del arte internacional a partir de los años noventa. Sin embargo, parece que los productores que arriban al campo del arte cubano en esta centuria no pueden abrigar las utopías de la neovanguardia, ni tampoco confiar en las dádivas del esquivo mercado, pues la posición del arte cubano contemporáneo en una situación global está ligada de manera directa a la condición geopolítica e histórica de la Isla. Atrás han quedado las ilusiones del proyecto social revolucionario que lideró la América Latina en plena Guerra Fría y que se convirtió en paradigma de los movimientos de liberación nacional y de descolonización en África. Más de dos décadas nos separan del colapso del socialismo real en Europa del Este, y con ellas, la atracción por la resistencia de la Cuba comunista se ha tornado aletargada espera de un proceso de transición democrática que vuelva a situar al país en los mapas del escenario político mundial tras una larga enfermedad terminal.

En ese complejo paisaje, marcado por la emigración y el exilio masivo de la población cubana y, dentro de ella, por un número importante de agentes del campo cultural, llama la atención que Jesús Hernández-Güero haya elegido como destino la flagelada Venezuela del presente. Quizás, este joven artista preocupado por la construcción de los relatos históricos, haya optado por desplazarse a un lugar donde los procesos sociales y políticos actuales le permiten experimentar en la diáspora, y en primera persona, una investigación en paralaje de las retóricas del poder que han intervenido en los totalitarismos del pasado siglo y que vuelven a despertar en los peores síntomas populistas y en las operaciones del Estado en algunos países latinoamericanos durante los años recientes. Tal vez, por esa obsesión de llenar los vacíos de una historia que sabe le han contado a medias y que está plagada de silencios –como resulta evidente en la obra *La tercera pata* (2008-2011)-, este artista fuese siguiendo hasta Venezuela las huellas de un nombre imprescindible en la historia del arte cubano contemporáneo, Félix Suazo. De hecho, confesaba el propio Güero que la serie *Calados capitales en lugares de paso* (2012-2013) surgió a partir de la lectura de un texto de Suazo. De cualquier manera, la escena social en la Venezuela de hoy, deviene un espacio y un tiempo idóneos en los que un artista preocupado por desentrañar las estructuras que soportan los discursos del poder político y económico, así como por la investigación en contextos de crisis, encuentra un laboratorio estético donde confrontar las formas en que las imágenes son construidas, puestas en circulación y controladas por la ideología dominante.

Las cuatro obras que integran esta exposición, insisten en la reconstrucción de una memoria colectiva escamoteada por las narraciones de la Historia oficial. Cuando deja constancia de la literatura prohibida que se consume a escondidas en la intimidad de los interiores domésticos en la Isla (*Lecturas difíciles*, 2009-2010); o cuando reinscribe en un proyecto editorial una tradición intelectual en el exilio, expulsada de las páginas de la Historia de Cuba debido a la pluralidad y el disenso que encarnan sus voces ante el carácter monolítico del régimen, Hernández-Güero deconstruye la idea de nación. Igualmente, cuando desmonta la iconografía nacionalista

del papel moneda y pone en cuestión el valor fiduciario que los estados modernos expresan en la emisión de sus billetes, este creador hace un corte simbólico en la fe ciudadana y en el sentido de pertenencia a la nación, especialmente en una era global de viajes turísticos, migraciones e intercambio de divisas. En todo caso, el artista opera a través del desplazamiento metodológico de la mirada hacia aquellos actores sociales o experiencias que han quedado al margen, fuera del cuadro de las representaciones nacionales, expulsados del relato legitimado de la Historia. Aquí se restituye un lugar para esas voces y prácticas que deambulan en el imaginario popular como rumores cuya mitología es alimentada por los mismos gestos punitivos y de prohibición que les han condenado al ostracismo. Por eso, posiblemente, Güero esté particularmente interesado en los mecanismos de control a través de los que se ejecuta la vigilancia, la censura y la autocensura. De ahí que sean los medios de comunicación un motivo recurrente en su poética, máxime cuando su gestión por parte del Estado en regímenes totalitarios o como instrumentos del mercado en la ecuación entre neoliberalismo y democracia, no dejan otra alternativa al arte que hacerse responsable de su función y estatuto político en la sociedad civil, algo a lo que alude de modo insistente la obra en vídeo de este creador y que se pondrá a prueba en *Mil noticias y un performance*.

Pero resultan especialmente interesantes en el caso de estos proyectos, las morfologías a través de las que se desarrollan y que permiten seguir las inquietudes del artista en relación con la serialidad de la imagen y los cortes epistemológicos a que ésta es sometida en sus procesos de circulación, multiplicación, edición e interpretación; lo que sin dudas deja entrever la formación teórica del grabador. No es casual, entonces, que el objeto de representación habitual en la obra de Jesús Hernández-Güero se encuentre en fuentes, soportes y lenguajes que acusan su reproductibilidad técnica y mediatización como signo ontológico de la imagen. Por ello, los *Calados capitales en lugares de paso*, que el artista concibe como “fotografías *site specific*”, ponen énfasis en los mecanismos de sustitución y simulacro a través de los que se establecen los valores de las imágenes y sus representaciones.

Para el turista de las ciudades contemporáneas, después de las fotografías de las guías de viajes, los reportajes de los canales temáticos y las incontables fotos de otros turistas subidas a las redes sociales, foros y páginas Web de Internet, el primer encuentro con los monumentos de un país ocurre en ese instante inevitable de cambiar la moneda de su lugar de origen por el dinero del sitio de destino. En ese trámite burocrático asistimos a la formalización tácita de nuestra condición de extranjeros, de estar en un espacio otro, bajo códigos que nos son ajenos, como mismo son extrañas o desconocidas muchas de las imágenes que ocupan la superficie de los billetes. Ante nuestros ojos se inicia un desfile de héroes del panteón nacional, se suceden las escenas de paisajes y monumentos a los que el Estado ha atribuido un significado épico y cultural como catalizador de la identidad local.

La iconografía de monumentos y arquitecturas en los billetes constituye la expresión del trazado simbólico de una nación. El mapa imaginario de un territorio por recorrer, que incita a una trayectoria por estos lugares (...). *Calados capitales...* se constituye en un proyecto de fotografía *site specific*, donde no solo adquiere un status de documentación y registro del recorrido fijado, sino que se convierte en ese “único lugar” en el cual es posible unir el escenario real con su “contenedor ficticio”, es decir, remplazar la imagen representada en los billetes por su original *in situ*.¹

Por si fuera poco, al dejar atrás esa geografía temporal, que situamos en los mapas de nuestra personal movilidad global cual si fuera una tachuela en un atlas, como coleccionistas de pacotilla que sucumben al embrujo exótico del fetichismo del objeto, no podemos resistirnos a guardar un billete trocado en souvenir o memorabilia. Con absoluta inconsciencia, atesoramos precisamente el signo más oficial de la estructura ritual del Estado, ya desprovisto de la experiencia de vida de sus habitantes ese lugar que abandonamos con el vuelo *low cost* de regreso y que pasa a ser parte del recuerdo. Curiosamente, Güero nos hace reparar en la instrumentalización de nuestros propios viajes y nuestra conversión en turistas en un mundo global. Sus recorridos por las ciudades de los *Calados capitales...* se desmarcan del paradigma antropológico. Por el contrario, mantienen la latencia de la calle, la vida de sus ciudadanos, fuera del encuadre, más allá de los bordes de una perfecta composición. La deconstrucción de la iconografía nacionalista a partir del documento fotográfico construido en el lugar (Cuba, Venezuela, Polonia), la desmaterialización física que comporta el documento en sí al ocultar el referente, el original; y la tautología de esa gestualidad en la ausencia de la imagen en el billete a partir de la operación de

¹ Jesús Hernández-Güero, *Calados capitales en lugares de paso. Statement*, <http://jesushdez-guero.wix.com/home#!calados-capitales-2012-2013/c13rq>

"calado", se produce como un juego conceptual sobre la construcción de la "realidad", de su representación, y sobre la capacidad de nombrar determinados símbolos como parte del lenguaje y la historia de una nación. Al mismo tiempo, la ironía radica en la facilidad que tenemos para invertir la mitología nacionalista con sencillas operaciones de borrado de las imágenes entronizadas por la parafernalia institucional.

La arquitectura, el género de la pintura de historia, la monumentalización de las ciudades, se han convertido durante varios siglos en el emblema del poder político y económico. Desde el siglo XIX han formado parte de la escenificación teatral del Estado en el retablo que se convierten las urbes modernas. Sin embargo, Hernández-Güero advierte la fetichización del monumento al reducir su valor de enunciación al papel moneda. Aquí, el cambio de función de los monumentos y los símbolos nacionales -entiéndase signos del poder e iconografía oficial-, muestra cómo éstos han sido trocados en atracción turística, en una forma arquitectónica tras la cual se desvanecen las narraciones históricas como consecuencia de la rapidez de la mirada del turista. Porque en cierto modo el relato contenido estaba condenado al olvido, surgido de los procesos imperiales, coloniales y hegemónicos en la formación de los estados naciones, y arrastrado en el torbellino de acontecimientos del presente. *Calados capitales en lugares de paso* corta con la misma tijera la aparente dualidad entre la capitalidad como símbolo de los poderes del Estado moderno, y a la vez como mercancía, como valor en la industria de la cultura y el turismo; en definitiva, el mismo discurso hegemónico de control sobre el territorio y de invisibilización de las plurales subjetividades que lo habitan y que diariamente luchan por sus derechos de representación y ciudadanía.

Son esas otra voces que emergen desde el disenso, sea éste el exilio o la diáspora, los movimientos de oposición de distinta índole, las subjetividades laterales por su condición de género, sexual, étnica, ideológica, religiosa, de clase, o aquellas circunstancias que pueblan los márgenes de los discursos oficiales, a las que Hernández-Güero llama "invisibilidades sociales". Todas ellas podrían tener representación en el archivo que el artista trata de reconstruir cuando investiga la historia intelectual de la nación y los discursos que trascienden la centralidad del Estado, como ocurre en *La tercera pata* y en *Lecturas difíciles*. Lo interesante en ambos casos es que Güero no intenta traducir a otros lenguajes los contenidos de esos discursos, sino que se limita a documentar su presencia a hurtadillas, ya sea insertándolos entre las páginas de un libro; encontrando la pata que falta, llenando el silencio con las palabras y el pensamiento extraviado de un álbum nacional al que se le arrancaron hojas en un acto de soberbia y desmemoria. Otras veces fotografiando los momentos de resistencia cívica en los que acontecen esas *Lecturas difíciles*.

En definitiva, la potencia de la imagen y la energía de las multitudes no pueden extinguirse en una época de represión y crisis. Ningún aparato de control impide que el clamor del imaginario colectivo pueda moverse contagiosamente a través de las calles y las redes. No hay certezas posibles en estos tiempos en los que cualquier relato se sabe incompleto, sesgado, carente de autoridad. Cualquier representación, por más eficaz que sea su estructura, sucumbe cuando se convierte en rumor. Al menos esa parece ser la voluntad que anima el ensayo de *Mil noticias y un performance*, donde incluso el propio artista deja su gesto al libre albedrío para recuperar en la sala de exposiciones los documentos que le narran y que desdibujan los límites entre "realidad" y ficción. Cuando Güero propone una colaboración con periodistas, llama la atención hacia el modo en que se administra lo que se convierte en noticia en la sociedad contemporánea, atiende a las formulaciones del lenguaje y las elaboraciones de la narración para advertir sobre el andamiaje ideológico que soporta los simulacros que los medios de comunicación nos obligan a consumir como "realidad".

Suset Sánchez.