

[Borrador del texto original]

DE LA INTERVENCIÓN EN LO REAL A LA ARQUEOLOGÍA DE LA HISTORIA

Mailyn Machado.

La Gaceta de Cuba, nº 4, 2005 / Artes & Leilões, nº 8, 2008.

Controversia con el ghetto –deja constancia Henry Eric Hernández en su dossier personal– fue una intervención realizada entre 1998 y 1999, en la que asumí la restauración capital de tres baños en dos de las escuelas del centro escolar más grande del país, antiguo cuartel militar de Columbia.

Este fragmento explica por qué en el año 2005, después de haber propuesto su obra para ilustrar una de las revistas más sobresalientes del panorama cultural cubano, caí presa del temor: ¿cómo conciliarlas en un propósito semejante? Ciertamente los problemas de “resolución y tamaño” no constituían el escollo principal a la hora de hacer funcionar, como fondo de textos ajenos, el producto tangible de un tipo arte que no se define tanto por su cualidad efímera como por su marcado rasgo sociocultural. “La obra –termina Henry Eric el sumario de su primera art intervention–, junto a la reposición de inodoros, lavamanos, tuberías, enchapes de azulejo, carpintería y electricidad, consiste en el añadido a la restauración de una cenefa de cerámica y serigrafía que narra [...] parte de la historia del lugar”.

Como en efecto. –Las imágenes están buenas –me dijo el diseñador–, pero son fotos. Y con ello insinuaba que no era el común registro del acto performático, aquel que hace cuentas, con viso esteticista, del “allí estuve” y “así lo hice”. Su cualidad, más bien, es la solidez testimonial que no reclama a priori el grado sumo de artisticidad.

La obra de Henry Eric, aun cuando excede la actividad intervencionista, lleva implícito siempre el afán de penetración y apropiación que esta conlleva. Un despliegue fundamentado en la

investigación bibliográfica y/o empírica, según los reclamos de los espacios sociológicos y culturales elegidos. Lo cierto es que redunda en una suerte de arqueología de la historia: pasada, actual; en un minucioso intento genealógico que va en busca de lo particular acontecido, tomando como fuente la experiencia directa de lo revisitado y el testimonio íntimo de sus protagonistas. Es comprensible entonces que la documentación supere aquí su propósito habitual en el arte: la preservación del gesto efímero en su existencia institucional. Su sentido no es más la exhibición del acto que "fue", sino la conservación del resultado en un proceso de nutrición y reactualización continuas. Porque el trabajo de Henry Eric es un hiperextensivo work in progress que confluye en objetivaciones de diversa naturaleza.

En Controversia... quedan establecidos por primera vez sus ámbitos de interés: núcleos culturales, espacios de reclusión –sea su enajenación social permanente o provisoria–. Invade las estancias elegidas e imprime en ellas visibles variaciones que, definitivas o no, demandan del ghetto la autoconciencia y revisión forzosas de lo que ha llegado a ser.

De la segregación espacial trasciende a la sociológica en el intento de revertir los presupuestos vigentes para la "celebridad" pública. Interfiere en el anonimato, que es como intervenir en la historia, y lo hace en el recinto póstumo por antonomasia: el Cementerio de Colón. "Ciudad dentro de la ciudad", patrimonio y resguardo de la memoria colectiva, la necrópolis habanera calca la estructura social de la nación. Con el consentimiento de los allegados fabrica, en Los que cavan su pirámide (1999-2000), nichos de cerámica, mármol y bronce para depositar los restos del obrero Antonio Jiménez y de la maestra Fidelina Luca Ortiz –participante, esta última, de la campaña de alfabetización–. Confiere así visibilidad a dos existencias puntuales, homologándolas, en

simbólica significación, con las de aquellos intelectuales, héroes de guerra, políticos, burgueses acaudalados que merecieron la trascendencia conmemorativa. Personifica la masa, ese fondo difuso que si bien sólo sirve de background histórico es la que lo construye y experimenta en su más recio acontecer.

En Lampo sobre la runa (2000) individualidad y ghetto confluyen. Henry emplea un procedimiento similar al ejecutado en Los que cavan... para hacer del sujeto, mínima entidad individual, la plataforma hacia la notoriedad colectiva. Exhuma, en el cementerio judío de Guanabacoa, el cuerpo de Samuel Nisembaum (1914-1995) y convierte su sepultura en una obra pública. Su gesto va más allá del noble empeño de proporcionar un resguardo digno al hombre común. Intenta conceder voz a la comunidad judaica en el condicionado diálogo cultural.

El propósito inmediato de sus acciones es la afectación perenne del espacio, la evidencia de la huella in situ, ya sea cenefa historiada, ya nicho conmemorativo. Un llamado a la atención pública que no recaee en el autor ausente cuyo paso se desconoce, sino sobre lo aludido y su historia. Minúscula, íntima y que, como toda historia mínima, redunde en lo universal.

¿Qué hace a un hecho memorable? ¿Qué convierte a una vida en un relato digno de ser contado? La revancha es el fruto de su intromisión en la Historia. Si algo tiene de peculiar este libro(1) es su naturaleza documental. El cuarto de los dieciséis episodios nacionales que recoge refiere la conformación de la comunidad judaica cubana y la fundación del cementerio judío donde realizara su intervención del año 2000. Documentos de archivo y documentación del hecho artístico, aparecen como pruebas visuales de un tejido histórico subalterno. Porque los relatos derivados de sus art interventions, enriquecidos con voces individuales

que declaran a propósito del hecho referido, se mezclan con la narración oficial:

[C]abría aludir a las motivaciones provocadas por el renacer del hogar nacional palestino y la progresión del yishuv cubano que traería como resultado el surgimiento del movimiento sionista insular guiado por David Bliss, empresario de origen ruso. Desde sus oficinas en la Manzana de Gómez, Bliss se preocupó por obtener, en tiempos republicanos, un voto para la comunidad, además de fundar el primer cementerio judío en 1906-1910, lugar donde reposan sus propios restos.

La primera sección del espacio religioso, destinada a las honras fúnebres de los ashkenazitas, se localiza en la ladera de una loma en la Villa de Guanabacoa. Durante los próximos treinta años se levantaría un segundo escote para las sepulturas sefarditas. Cuenta un viejo vecino que "inicialmente las áreas destinadas a entierros compradas por el yishuv se extendían a ambos lados de la línea férrea. Hoy, desde esta elevación, puedes ver la plazoleta al otro lado del paso del tren convertida en paradero de ómnibus locales. [...] Lo mismo sucedió al triunfo de la Revolución en el 59, cuando ésta censuró y le arrebató a nuestra comunidad - [...] que tenía voz determinante en nuestra cultura política, económica y social- casi todas sus propiedades y templos de culto.

Ensayo histórico-testimonial, La revancha sustenta su carácter artístico no en el objeto que es, sino en la síntesis documental que recoge. Constituye la variante impresa de un evento instalativo casi imposible por sus dimensiones museográficas.

Del rastreo arqueológico de la historia emerge el testimonio. Emanan, en sus primeras obras, de la reconstrucción forzosa a la que nos induce el hecho, lugar o entidad particular que, a través de la huella in situ, el documento y/o la narración, nos interpela. En La revancha, por ejemplo, la voz del otro aflora: no son los próceres los convocados por el relato, ni sus diarios de campaña o epistolarios los que se hacen constar, sino las revelaciones de los testigos sin nombre, al tiempo que autor y narrador se confunden. En los documentales, en cambio, el subalterno termina por asumir el plano protagónico.

El video gestiona la inmediatez del registro y permite el diálogo directo, casi personal, entre el declarante y el espectador. No soslayo con ello la mediación del artista, sucede tan sólo que en las obras audiovisuales de Henry el soporte es una nueva variante de la documentación. El propio sujeto de estos trabajos exige un acercamiento distinto. Aun cuando el principio de la intervención permanece (selección del objeto, pesquisa, interacción, convivencia con/o en él), la actualidad y segregación de los fenómenos elegidos imponen un desenlace más fiable para su demostración. Las zonas de interés continúan siendo oficialmente invisibles. Ellas portan la estructura del ghetto silenciado (más que silencioso) sexual, espacial, sociológico. De manera que el archivo visual del testimonio se presenta como el mejor intento de rehabilitación.

Los documentales de Henry están eximidos de la edulcoración esteticista. No existe en ellos la premura de la planificación formal. La cámara es más bien un instrumento: la audiencia discreta que reseña; el participante que interroga sin ser visto, liberando al entrevistado del intuitivo recelo ante su intervención. En imagen directa o en sonido en *off*, la voz del testimonio expone sin pudor su intimidad, también porque el sujeto –anónimo y ocluido por nuestra autoridad cultural– advierte la posibilidad casi única de acceder a la visibilidad pública. Cuando “Mimí la mexicana”, “Samantha de Mónaco” o “Naomi Campbell” detallan su experiencia transformista en bares nocturnos y escenarios oficiales (Bocarrosa, 2000); cuando los albergados, antiguos vecinos del Cerro, describen la precariedad de su vida en Almacén, 2001; o cuando “el Kimbo” narra las eventualidades de un proxeneta marginal (Sucedió en La Habana, Capítulo II, 2003), lo hacen con el don histriónico que sólo el reconocimiento de sí por el todo social concede. Poder tramitar para

ellos, aunque circunstancialmente, la visibilidad de su autorrepresentación, condiciona la entrada del realizador y su equipo a estos mundos. Allí les es dado —luego de ser sometidos a una cuidadosa valoración— confrontar relato y “verdad”, vivenciar y recoger el mínimo cotidiano que sirve de ajuste al testimonio. De aquí resultan documentos íntimos, subjetivos que a la vez reseñan ciertas anomalías sociales. Y esa “extrañeza”, al decir de John Beverley citando a Freud, que se produce en nosotros, sujetos interpelados por un otro distinto y lejano que esta vez habla de sí a la altura del yo social, es el verdadero efecto estético que la obra provoca.

La obra de Henry Eric inaugura para el arte contemporáneo cubano un compromiso social de nuevo tipo. Interrumpe el juego inocuo con las metáforas insulares de los 90, y rescata una tradición antropológica que antecede a la crítica activista de los 80. Pero al retomarla la supera: sustituye el simbolismo erudito de la representación por el auténtico registro de lo real. Su centro de atención no son ya los grandes relatos nacionales, sino el hombre cotidiano, común. Es a través de él que nos ofrece la realidad histórica, anterior o inmediata, en un proyecto dialógico que no resulta antagónico al régimen legítimo de verdad, sino complementario a la idea colectiva de lo que somos.

Notas:

1. Con este proyecto le fue otorgada la beca The John Simon Guggenheim Memorial Foundation en el año 2002 y su publicación ha quedado a cargo de la editorial Perceval Press de Santa Monica.

PAGE

PAGE 5