

Para acoplarse al *Índice...* de José Manuel Mesías

JAMILA M. RÍOS

En 2017, el año en que removieron a grúa la estatua de Calixto García Íñiguez (de El Vedado a Miramar), el mismo en que mudaron los mausoleos de Carlos Manuel de Céspedes y Mariana Grajales en Santa Ifigenia para alinearlos con el pas(e)o hacia el sepulcro de Fidel, y en que se instalaron en el Capitolio la Asamblea Nacional y la tumba al mambí desconocido, transitó por Factoría (del 19 de mayo al 20 de octubre) el *Índice de imágenes* de José Manuel Mesías (La Habana, 1990): una exposición que trabaja con las mad/neras de la Historia de Cuba y de sus símbolos, sedimentando entre sus agujeros, sus cantos muertos y sus bolsillos de resina.¹ Seducido por las luchas del XIX –como otros de sus congéneres–,² Mesías se adentra en ese siglo cual reservorio de voces: un ectoplasma que nos habla, o que él se empeña en hacer hablar al des/remontar las perspectivas (cronotópicas, visuales, ideológicas) de quienes narraron **(o**

¹ *Índice de imágenes* congrega además una constelación de “trabajos épicos” iniciáticos o en proceso. Otras series del artista, que comparten con esta la pulsión por el paisaje (como atmósfera o escenario) y por el retrato (como apunte biográfico); el internarse en la materia mental (susurros, asociaciones, visiones, pesadillas); la observación-representación meditativa de absurdas o elementales revelaciones, así como la convergencia de pintura y escultura, de soportes y estilos, son: *Pinturas silenciosas*, *El sonido del jardín*, *Retratos*, *Males de la cabeza*, *Versos y teoremas*, *El churre*, *Eureka*, *Las cosas que se parecen*, *La sociedad de los pájaros extraños*.

² Precedidos por un rosario de artistas visuales, otros vivifican recientemente la tendencia *neohistoricista*, al reescribir la Historia nacional, recontextualizándola y resemantizándola, a través de piezas donde destaca lo instalativo, lo museográfico y las intertextualidades (o las apropiaciones). Si bien la desautomatización de los imaginarios de la Revolución suele ser un tópico reiterado, es notable que los nacidos entre 1970 y 1990 pongan el acento sobre el siglo XIX mambí. Asimismo, numerosos escritores han tendido a interpolaciones discursivas, de textos sobre todo paraliterarios (diarios, cartas, noticias...) en pos de la representación de esos años y de sus actores, en diálogo crítico con la Cuba actual. Este revival aporta a la discusión sobre la pertinencia de considerarnos en la era posnacional y pone en tela de juicio la tendencia de la crítica contemporánea a sostener que la Generación Año(s) Cero se ha des-cubanizado a sabiendas (cfr. Dorta, Padilla), lo cual matizo en “Una Cuba de Rubik: Holograma de los Año(s) Cero (hibridez, glocalidad, ¿des?posesión)” (*Revista de Estudios Hispánicos*, junio de 2017). Entre los artistas, descuellan: Ariel Cabrera Montejo (Camagüey, 1982), Reynier Leyva Novo (La Habana, 1983), Ranfis Suárez Ramos (La Habana, 1984), Maikel Sotomayor (Manzanillo, 1989). Y, entre los escritores, los textos poéticos de José Ramón Sánchez (Guantánamo, 1972), Larry J. González (Los Palos, 1976), Oscar Cruz (Santiago de Cuba, 1979), Liuvan Herrera Carpio (Fomento, 1981), Yansy Sánchez (Santiago de Cuba, 1981), Fabián Suárez Ávila (Holguín, 1981), Yanier H. Palao (Holguín, 1981), Karel Bofill (Matanzas, 1986), Sergio García Zamora (Villa Clara, 1986), Gelsys M. García Lorenzo (Camagüey, 1988); dos novelas: “La tradición despótica” (inédita), de Marcelo Morales (La Habana, 1977) y *Las analfabetas*, de Legna Rodríguez Iglesias (Camagüey, 1984), y dos obras de teatro: *Antígóna, un contingente épico*, de Rogelio Orizondo (Santa Clara, 1983) y *Diarios de campaña*, de Pedro E. Villareal (Camagüey, 1987).

representaron) los hechos, circularon en rojo o en negro ciertas fechas, e imantaron con sus gesto/as los claros y la maraña de la manigua.

Concibo la necesidad de un *acoplamiento* porque pienso en el obrar de José Manuel Mesías (JMM) como zapa y bojeo, y en su estudio de la calle Cuba (en sus estudios para calafatear la memoria sumergida) como en una estación orbital donde gravitan, más que libros o imaginiería, los croquis de sus triangulaciones. Buscando la médula que alimentó su rescritura del ideario decimonónico cubano, en pos de traspasar la materialidad de lo que propone (cuya factualidad e[sti]mula, entre disímiles estilos, formatos y asociaciones, desde el laboreo academicista de los pintores republicanos y de taxidermistas o espiritistas de ayer y hoy... hasta el detallismo de los herbarios y lo fabuloso de los bestiarios medievales, pasando por el fetichismo sacro/patrio/erótico, por la disección enciclopédica, el *naïf* y el [p]arte militar), parece sumamente provechoso (por congeniar con su campo –digamos que– magnético-semántico) adentrarse en el catálogo que acompañó esta muestra, curada por Concha Fontenla.

Índice del *Índice...*, el repertorio aún –explícitamente– la vehemencia compilatoria del libro de pinturas de José Antonio Aponte, con el *Yndice Alfabético y Defunciones del Ejército Libertador de Cuba* de Carlos Roloff. Coronado por cuatro subíndices, vasos comunicantes denominados según su género (“Ejército Libertador”, “Herbario”, “Bestiario”, “Relicario”),³ el catálogo fue diseñado por el artista Ernesto Oroza y funciona como brújula para establecer conexión con el eje(rcito) de referentes que allí se movilizan: desde la caravana de expediciones de Narciso López hasta la represión contra el Partido de los Independientes de Color (PIC). Fuentes históricas y literarias, pasivas y activas, orales y escritas; levantamientos de plantas mágicas e “indeseables”; diccionarios de símbolos y tesauros lingüísticos; sueños, traiciones, mitos y fobias (rec)o(g)idos por Samuel Feijóo y otros tantos, al peinar la campiña... Las frondosas citas, subrayadas y podadas por JMM, se conjugan con la develación de otros ramajes clave (frescos, cuadros, fotos, *objets trouvés*, antigüedades, recuerdos de familia...), marginalia que es maremágnun enraizado bajo la corteza de las piezas, chispa propulsora de su proyección. Lo íntimo se injerta así en lo público, y el *zeitgeist* del XIX entronca con el idiolecto del pintor-escultor, con la constelación de su yo, permeada por obsesiones y circunstancias.

De modo que, habiendo accedido a sus fermentos, resortes y engranajes gracias a la franqueza del catálogo, y sin colocarlas en terrenos estanco, se diría –en suma– que las obras de *Índice...*

³ Aunque constaba en el proyecto original, el “Relicario” se suprimió de la versión impresa del catálogo, y fue subsumido en parte por el resto de los subíndices.

fluctúan entre la cristalización de una imagen poética, cribada de la literatura o de la Historia, si no del imaginario nacional avivado por la imaginación del artista. JMM se mueve del afán museográfico (que mezcla lo antropológico y lo etnográfico con el *neohistoricismo*),⁴ entre el amago científicista y el irónico aprovechamiento del espacio en blanco (en diarios, colecciones, estudios académicos), al trasunto de lo poético, al saltamontes de la *imago*. Como antesala al esbozo de sus particularidades, resulta provechoso mirarlo en contexto, entre el panorama de autores abocados a remover el *humus* mambí, operación donde predomina –a mi entender– una tríada de rescrituras: *la reconstrucción histórica* (de hechos, escenarios, reliquias), *la parodia* (o el homenaje *de/a* hechos, figuras y símbolos patrios) y *la autoficcionalización*. Siguiendo tales coordenadas, y obviando la ausencia de la última, se observará que la reconstrucción y el homenaje conforman una veta insoslayable en esta serie de JMM, y engarzan con la preocupación por decantar el testimonio independentista (a menudo impalpable, al faltar huella de lo acontecido). No en balde, enfocado sobre las contradicciones de inmanencia y trascendencia, Mesías reconstruye o “rectifica” –según su decir–, llegado el caso, el trayecto de la muerte (en vida) de Narciso López, Ignacio Agramonte, Carlos Manuel de Céspedes, Matagás, José Maceo, Antonio Maceo⁵ (y su escolta), Calixto García, Juan Bruno Zayas... Motivadas por el fragor tanto como por la cotidianidad de la campaña, por la corporalidad de los mambises tanto como por el mundo fabular y natural que los amparó, las piezas de *Índice...* implican el repaso o la generación de símbolos y cronotopos, en lo pictórico (aves de la muerte vs. ranas de la resurrección, ciénaga

⁴ Me remito al término según lo aborda Suset Sánchez en “El vagar del canon: lujuria en el laberinto. El Neohistoricismo en el arte cubano contemporáneo”:

El Neohistoricismo [nacido en los sesenta del pasado siglo entre Europa y los EE.UU.] se erige como un discurso, un ejercicio metalingüístico sobre el legado de la historia del arte, que incorpora al texto la tendencia analítica promovida por la antiestética [...] se funda como un canibalismo de múltiples referentes icónicos, estilísticos, temáticos, etc.; ese compendio de prototextos se presenta de forma palimpséstica, poniendo de manifiesto la red de significantes y de significados en la que el artista se halla sumido. [...] El ejercicio neohistoricista parte de la lógica postestructuralista de dinamitar las estructuras prefijadas por la historia del arte para el funcionamiento y ordenamiento del mundo. [...] ironiza con la normatividad, no busca la legitimación en los referentes de los cuales se apropia [...] se sirve golosamente de ellos, como lo haría con el objeto más cotidiano. [...] parte de una fundación ontológica de la obra como simulacro. El Neohistoricismo se mofa de los referentes en muchos casos, incluso del propio *status* de sus creaciones. Sus prácticas desautorizan, deconstruyen diferentes axiomas hermenéuticos que disponen un orden para “las palabras y las cosas”. [...] la deconstrucción se asume como una de sus premisas epistemológicas fundamentales [Sánchez, s.f.: 15].

⁵ Aunque ausente de la exposición, entre las piezas de JMM figura reconstruida **la escena en que el Titán de bronce, desangrándose por ocho boquetes de bala, fue arrancado de la muerte en 1877** (cfr. *Maceo y el combate de Mangos de Mejía*).

vs. monte...), y la apropiación o la erección de objetos reales/museables, en lo instalativo (caracol en suspenso, silla de montar hombres, altar espiritual, escarapela y varias taxidermias, entre obras que van del realismo a lo onírico, de lo legendario a lo hiperbólico/trófico, de la reverencia a la parodia...).⁶

Navegando más en solitario por su *Índice de imágenes*, es posible notar otros rasgos específicos (y de suyo abarcadores) que atraviesan el corpus de Mesías:

— *Lo interpretable como apócrifo*, en su mayoría sostenido, total o parcialmente, por una anécdota (documentada, deducida, ingeniada). Este rasgo envuelve el conjunto agramontino (Sombrero, Sobre **[¿con/sin!** guedejas], Urna [que contuvo un sable], e incluso el pañuelo embebido en la sangre de Joaquín Agüero);⁷ gravita sobre la escarapela ensangrentada de los Céspedes, la Tabla alegórica al martirio de Narciso López y a su captura en Pinos de Rangel, y el retrato suyo (que abre la expo), pintado dizque en vida, y con-tornea varias instalaciones: el gallo de pelea de José Maceo (vencedor de pavos reales), las mulas siamesas que llevan en and/cas el ajedrez del Padre de la Patria y *El libro de las ranas*, ese catastro de difuntos.⁸ Por su intencionalidad discursiva, las piezas “apócrifas” podrían pasar la requisa y considerarse deuterocanónicas, al constituir un segundo canon o alineación de imágenes del proyecto mambí de nación, erigido en el hueco de lo com-probable o de lo ausente (por no conservado), siendo que “[l]o propio del archivo es la laguna, su naturaleza agujereada” – como explica Georges Didi-Huberman en “Cuando las imágenes tocan lo real” [2013, s.p.]. Entre el vacío y la pertinencia de exhibir, por ejemplo, el sombrero baleado de El Mayor (junto a la trayectoria de la bala que le dio muerte: milimétricamente reconstruida, atravesándolo en su urna), se neutraliza, pues, la mordacidad (la “falsía”) de lo que colinda con la intención del relicario, cuyo espíritu fetichista, de sagrario, marca también *El tránsito de la sangre* sobre la escarapela o el trabajo de taxidermia *Los soliloquios de Céspedes*; tanto como el hál/bito de los bestiarios (de *la razón produciendo sus monstruos*) pervive sobre las hibridaciones o apropiaciones del reino animal. JMM explota el espíritu de los cuartos de maravillas o gabinetes de curiosidades, donde estaba fresca la apuesta de coleccionistas pioneros (etnógrafos y antropólogos, botánicos y entomólogos), amalgamada a inflamadas anotaciones

⁶ Dos de las obras proyectadas por JMM, inconclusas para Factoría, recreaban otros cronotopos: el platanal y la propia elipse/is del tiempo.

⁷ *La sangre de Agüero en el pañuelo de Ignacio*, anteriormente expuesta por JMM, no figuró tampoco en *Índice de imágenes*.

⁸ La consignación de los títulos en el catálogo, que distingue entre redondas y cursivas, apunta a delimitar (y difuminar) el estatuto de las piezas “reales” (o museográficas) de las “ficticias” (o artísticas).

que pretendían aprehender la otredad (natural, humana, geográfica), y donde pervivía *la sed por las reliquias* de los mártires cristianos; así también explora el espíritu de la andanada de escritos y objetos que se esgrimieron al finalizar las guerras por sus actores, parientes y convecinos, para testimoniarlas y reclamar parte (simbólica o constante y sonante) de la gloria. La vecindad de esos “falsos apócrifos” –según los llama agudamente Orlando Hernández– con otras piezas como el Mandil anejo al cuadro de Calixto García, el Cauri con la efigie de Martí (acaso avistada por Máximo Gómez), el altar a Juan Bruno Zayas y la fotocolofón del levantamiento del PIC, en las cuales se siente (aunque con diversa gradación) el peso de *lo documental* y el ademán de *las prácticas cotidianas (lo doméstico)* consustanciado con *la ritualidad de lo colectivo*, provoca que un fuerte verismo se irradie sobre la expo en tanto sistema, al tiempo que obras más apegadas al indicio que al signo, como testigos cercanos de los hechos, nos llegan también veladas por lo quimérico, entremezcladas a la pasión o al sacrificio (de fe religiosa, ideológica, científica).

— *La fascinación por la imagen*, esa que, en su contacto con lo real, arde –al decir de Huberman. Es decir, la visitación a un reservorio de fuentes, de etiología y estatuto diversos, *en pos de o atraído por* resmas de historia, arte, creencias, lenguaje (mitos, anécdotas, presunciones, metáforas, frases hechas) de las que puede dimanar una obra o un apunte. Paradigmáticas son, en relación con este rasgo, dos taxidermias: *Majá con machete dentro*, desmesurada en su concepción, que reúne la contradanza (o pelea a muerte con visos de arte circense) entre el arma por excelencia del mambisado y el ofidio que encarnaba para ellos la cobardía; y *Los soliloquios de Céspedes*: mesa hípica o híbrido de las mulas que sostiene (cual segundo aparejo) un tablero con el rey blanco rendido, y conjuga tanto su pasión por el juego ciencia, como el bregar por la manigua del primer presidente de la República en Armas en tiempos de mejor valía, su destronación y el cespeditismo. La ironía rodea la imagen ecuestre dedicada a quien domina hoy (a pie y desde sendas esculturas) el parque de Bayamo y la Plaza de Armas de La Habana, y el título de la instalación multiplica el significado del descabezamiento de las bestias y de la fusión que las (des)encuentra colocando a cada una en el camino de la otra, como cuando un sermil de pensamientos se contradicen y entrechocan sin poder ser domesticados ni compartidos (**lo que se diría: *tercos como dos mulas***). Otras piezas señeras son *Fuente*, funda de cuero, vaciada de pistola, donde brota la sinrazón de un agua perenne; y el altar devocional al *Médico del Espacio* (práctica viva entre los creyentes de la Isla, tocados por la enfermedad). Más apegadas al lenguaje, a fragmentos de discurso,

resultan llamativas la representación de una *Cabeza de caballo* que flota en el aire aun sin cuerpo (y alude –como la frase– a situaciones peliagudas, de difícil salida o remoción); las muertes de Antonio Maceo, pescadas-inferidas entre los sueños de Manuel Piedra Martel y pintadas/rectificadas por Armando Menocal/José Manuel Mesías; *El letargo de la Ciénaga*: intento de dragar las marismas de la locura **en el cuartel general de Matagás, con el diario de Fermín Valdés Domínguez por timonel y bitácora**; *La visión del coronel* [Vidal] *Ducasse* como matador de hombres y venados, y la citada escarapela de los Céspedes, trenza de sangre tejida por la estilográfica de José Lezama Lima. En cuanto a la Tabla alegórica al martirio de Narciso López, que exhibe y purga el ciclo de violencia que sobre sus fibras se redobla (acusador), resulta un palimpsesto legible por capas de tiempo y significado, una especie de *mise en abyme* invertida, puesto que la escena donde los españoles dieran caza al expedicionario con una partida de mastines termina marcada por las fauces de uno de los perros de Antonio y José Maceo, obligándonos a pensar en la vilipendiada figura del autor de la bandera cubana.⁹

— Y, como rasgo transversal a la mayoría de las series del artista, *la problemática del tiempo en el espacio*. De hecho, tentado por la inquietante imposibilidad de su representación, varios de los montajes¹⁰ expuestos en Factoría hacen equilibrios sobre ese hilo conductor, conductual. Más que las secuencias de la muerte de Antonio Maceo (recontadas ayer por algunos historiadores, diseccionadas luego por Antonio Álvarez Pitaluga y estudiadas-boceteadas hoy por JMM); más allá del estudio de la mano (cuyo anillo se extravía de la caída al rescate), o de Pedro Díaz poniéndose dos estrellas y haciendo por encarnar, todavía fresco el cadáver, el espíritu del Titán..., obviando incluso otro paralelismo que avisa sobre las simultaneidades y sobre la diversidad de miras de los actores de San Pedro, quiero **examinar** otras seis obras que, con o sin serialidad, representan el tiempo de manera simpar. En el *Índice de defunciones de Jefes de escolta* –a la usanza de un *other book* de Ulises Carrión–, las ranas que en-marcan distintas páginas de un poemario del padre Juan José Arolas dan la secuencialidad de las muertes en combate de quienes escoltaron al más famoso de los Maceo (y vuelven polisemémico un símbolo que en otra zona de la muestra había canalizado el

⁹ Entre los bocetos de piezas inconclusas de JMM, guardo especial expectación por un par de imágenes alusivas a la muerte: el viacrucis del padre de los Maceo y uno de los tantos ajusticiamientos de traidores habidos en la manigua (obras inspiradas en fuentes documentales).

¹⁰ En probidad, *el ensamblaje* (que entrampa inexactamente con lo que Georges Didi-Huberman llama *montaje*) funge en la obra de JMM (en lo instalativo pero también en lo pictórico) en relación con los estilos/soportes/formatos/contenedores que elige, tanto como con las coordenadas/pautas de lectura que imprime a las obras (direccionalidad espacio-temporal, mixtificación y atomización de cúmulos de imágenes/apuntes/objetos que hacen por inspirar una interpretación holística).

renacer, a través de *El cuadro de las ranas*, como toreando, diluyendo o revirtiendo la fobia del Titán por esos anfibios). En *El cuerpo de Ignacio Agramonte expuesto en el Convento de San Juan de Dios*, la trama de observadores y otros indicios dan cuenta de la desaparición del sable, de la sustracción de los mechones de pelo e incluso de la preparación del cadáver (eventos ligados a piezas exentas, creadas o por crear). En *La imposible representación del rostro de Ignacio Agramonte*, secuela de la irrepresentabilidad facial (identitaria) del héroe en manos de Mesías, esta problemática metartística (ontológica de suyo, y subrayada en la fragmentariedad con que se expone ahora el semblante, como diseccionado, desencajado) converge con lo temporal, siendo que los girones nos introducen en el proceso de representación y en su fracaso, así como en la calculada destrucción de tal zona del cuadro, cuya exposición lineal permite ser leída como si los retazos hubieran sido destituidos de su ámbito en ese orden, organización que subraya la depauperación, la tachadura existencial que sobreviene tras difuminarse el rostro, ya en lo físico de la muerte como en la memoria de los otros...¹¹ En *La insubordinación del coronel A.*, al poner Gómez **sobreaviso** a Martel para que impida desertar al susodicho, el espacio vacío en la esquina derecha del cuadro (donde podrían estar representados el ayudante o el jefe) deja ver la ausencia futura, el borrón, acaso el miedo que conminaba a un militar de tal rango a volver a Las Villas y a no ir al encuentro de las tropas de Maceo en Pinar (y el espacio de ese viaje, de su deserción [y persecución], se anula, se arranca así, en definitiva, del cuadro de la Historia)... En *La expiación de Calixto*, escoltada por las crónicas de José Miró Argenter, el díptico gira en torno al fallido suicidio de García y a su salvación a manos de un español que él salvaría a su vez en Madrid, años más tarde; se propone una lectura retroactiva: de la penumbra del exilio a la manigua, donde la perspectiva de la caída se indica por la visión del vientre de los caballos y, escindiendo sutilmente ambos eventos, tanto como religándolos, como atado por el h/filo im(pre)visible que **(in)** distingue la vida de la muerte, flota un delantal que indica la fracmasonería de sus actores, en cuyo reverso asoma una elocuente calavera. Por último, obra que encandila al congregarse nuestra flora silvestre, probablemente intrasplantable al entramado del jardín botánico y de lo regulado en parcelas, está el *Hortus conclusus* (y los estudios que le dieron

¹¹ Nótese que *La imposible representación...* resulta excepcional en su minimalismo, como lengua bífida, al simbolizar tanto la borradura de la faz (y, en consecuencia, del yo) como el proceso fallido del artista al proyectar el semblante del difunto (y, en consecuencia, la/su negación de su/la mortalidad), con lo que se constituye en elemento museográfico y autorreferencial, siendo que historia esa laguna (o agujero) que atraviesa el cuadro, el conjunto agramontino, el *Índice...*, el corpus total de JMM y su voluntad pictórica.

espesor).¹² Como parte del conjunto de *Rectificaciones a la obra de Armando Menocal*, la pieza muestra el escenario de la muerte antes de ser: la floresta en esplendor que poblaba tal vez los terrenos de San Pedro. La superposición de cuadros y de escenas que, contemplados en la distancia, reúnen en una instantánea la fatídica tarde de la muerte del Titán, insiste sobre el decursar temporal (de la manigua sin hollar a la procesión de espíritus **conjurados** bajo la Luz de Yara). Luego, aunque no se llega a representar el escenario vaciado de los cuerpos, las plantas tachadas por el peso de la caída y del combate, y la secuencialidad abierta y en suspenso empujan la imaginación del espectador más allá de los límites del cuadro (hacia el antes y el después de la maleza, a las brechas y cerrazones del monte, **a los vericuetos mentales del yacente y sus adláteres, en la hora final**).

Interrumpir el saber (como síntoma) e interrumpir el caos (como conocimiento) son dos de las grandes fuerzas de la imagen, bien mirada y desnuda de clichés –según Georges Didi-Huberman [2013, s.p.]. Justamente, a dinamitar y jibizar lo consabido, por vis/alumbrar otros órdenes, conduce **Índice...** Si es cierto que deberíamos detenernos cuanto menos con (mal)sana curiosidad ante cada símbolo (imagen o palabra) que ha atravesado grandes distancias y sobrevivido a lo(s) temporal(es), siendo que lo común es su destrucción, recorrer esta muestra de *imágenes* pasadas conlleva reconsiderar los nudos y las rajaduras (de estrella y corazón) patentes en la madera de los relatos que apuntalan la retórica de la Historia oficial, e incita a cultivar el *humus* del **organopónico nacional**, para **proveernos de** una memoria y una identidad “archipiélagas” –al decir de Nanne Timmer [s.f., s.p.]. Como se comprueba extraviado entre héroes y tumbas, repensar el ayer mediante la imaginación y el montaje dota de un método-antídoto que visibiliza complejidades, estratos, anacronismos, concurrentes azares..., y **–asumidas ya la Historia como escritura y la porosidad entre documentos y ficciones–** alerta sobre la construcción monolítica de la historicidad, a la vez que permite detectar los rescoldos candentes de la imagen, los estigmas no apaciguados de los imaginarios (cfr. Didi-Huberman, 2013), **para releerlos/re(in)scribirlos críticamente entre los cimientos fundacionales de la sociedad (y la comunidad) que animan, aún en lo contemporáneo.** Si las voces dialogan en el espacio abierto, no es raro que un pasaje del catálogo sea el vivo retrato de la exposición que ilustra, para que el acoplamiento con el *Índice...* y el viaje a través suyo sean posibles, ensayando en el espacio-tiempo “[u]na manera de reconstruir,

¹² Tras la exposición, **esta pieza y la titulada propiamente *Rectificaciones a la obra de Armando Menocal* fueron adquiridas por el Museo Nacional de Bellas Artes.**

de volver a soldar, de mezclarse la imagen del cuerpo que se despereza y acude con la ceniza que se volatiliza, que se consume sin tregua...” (Lezama Lima, 1968). Entre hundirse en la llaga/ma o tapar el sol, ¿qué busca un índice que exhibe/uma urnas (como ngangas), concitando el peligro de quemadura y fulgor? El levantamiento arqueológico de nuestro(s) proceso(s) de soberanía; la comuni(cac)ión con esa Historia de Cuba (*ser-en-común* –según Jean-Luc Nancy–) de la cual el artista (como otro de sus tantos actores), colocado en este *aquí y ahora*, se pronuncia pensador y gestor, al intervenirla cav(il)ándola, por desretorizar los discursos ideológicos que nos cercan (alejándonos) y desautomatizar las prácticas cotidianas, creativas, políticas.

Bibliografía

- Didi-Huberman, Georges (2013): “Cuando las imágenes tocan lo real” [versión digital].
- Dorta, Walfrido (2015, diciembre, 21): “Olvidar a Cuba: contra el ‘lugarcomún’”, *Diario de Cuba*: <<http://www.diariodecuba.com>>, [2015, julio, 31].
- Hernández, Orlando (2016, June-August): “The False Apocriphals of José Manuel Mesías”, *Art On Cuba* (80-106).
- Índice de imágenes* (2017, mayo). [Catálogo de la exposición homónima de José Manuel Mesías, La Habana, Factoría, 19 de mayo-20 de octubre].
- Lezama Lima, José (1968/1981): “Céspedes: el señorío fundador”, en *Imagen y posibilidad*, La Habana: Letras Cubanas.
- Nancy, Jean-Luc (2000): *La comunidad inoperante*, Santiago de Chile: LOM Ediciones/ Universidad ARCIS.
- Padilla, Gilberto (2015): “El factor Cuba. Apuntes para una semiología clínica” acerca de los “inadvertentes”. *Anatomía de una Isla. Jóvenes ensayistas cubanos* (365-79), Lastre, Reynaldo (comp.). Holguín: Ediciones La Luz.
- Sánchez, Suset [s.f.]: “El vagar del canon: lujuria en el laberinto. El Neohistoricismo en el arte cubano contemporáneo” [tesis de licenciatura, versión inédita].
- Timmer, Nanne [s.f.]: “Sujeto y comunidad; voz, isla y muerte en la narrativa cubana del siglo xxi” [versión digital].

Jamila M. Ríos (Holguín, 1981): Premio Nicolás Guillén con el poemario *País de la sigaraya*.

Proyecta su doctorado sobre el imaginario mambí en el arte y la literatura cubanos hoy.