



Caribbean
Technopoetics:
Episode 03
Ernesto
Oroza

CARIBBEAN TECHNOPOETICS
EPISODE 01

powered by University of Miami

*Esta publicación digital, así como la edición física de 48 ejemplares en formato chapbook, producida sin fines comerciales, fueron posibles gracias al apoyo del Departamento de Humanidades Digitales de la Universidad de Miami. Durante el verano de 2025, el Departamento financió la primera fase del proyecto, que consistió en la realización de entrevistas a **Yucef Merhi, Eduardo Kac, Ana María Caballero, Ernesto Oroza y Néstor Siré**, así como en el estudio de sus respectivas obras.*

Al año siguiente, el Departamento decidió apoyar la segunda fase del proyecto, dedicada a la pospro-

ducción de las entrevistas, subtitulado y la construcción de un archivo web en GitHub. Este archivo ofrece acceso a los episodios completos en formato bilingüe (inglés-español), los pósteres diseñados para establecer la identidad visual de las cápsulas de video, las versiones en PDF en inglés y español, y los enlaces para acceder al podcast en YouTube y Spotify.

La publicación y el archivo forman parte de una investigación en curso sobre la poesía tecnológica del Caribe y buscan contribuir a la documentación, circulación y preservación de estas prácticas artísticas y literarias.



CARIBBEAN TECHNOPOETICS

CARIBBEAN TECHNOPOETICS
EPISODE 03

ERNESTO OROZA
NICOLÁS GERARDI ROUSSET

CARIBBEAN TECHNO POETICS

EPISODIO 03 _ ERNESTO OROZA

Convenciones: los títulos de obras y publicaciones, los nombres propios de personas y los movimientos o hechos históricos van en cursiva; las fechas, en negrita. Los turnos de habla se marcan con **NGR** (Nicolás Gerardi Rousset) y **EO** (Ernesto Oroza). El texto ha sido editado a partir de la transcripción del episodio: se depuraron muletillas, repeticiones y titubeos, y se corrigieron nombres y datos, conservando el sentido y la voz de cada interlocutor.

NGR: *Bienvenidos a Caribbean Techno Poetics, un espacio dedicado a explorar la intersección entre arte, tecnología y poesía. Hoy nos acompaña Ernesto Oroza. Muchas gracias por aceptar la invitación, ¿cómo estás, Ernesto? Buen día.*

EO: *Buenos días para ti, buenas tardes para mí. Muchas gracias por la invitación, muy contento de estar aquí contigo.*

NGR: *Quisiera que empezáramos con una pequeña introducción – ¿podrías dar una breve biografía para la audiencia que no está familiarizada con tu*

trabajo, sobre tu camino como artista e investigador?

EO: Bueno, soy cubano, de La Habana. Estudié diseño gráfico a finales de los años ochenta, principios de los noventa, en La Habana, y después diseño industrial — dos especialidades de alguna manera asociadas al diseño. Terminé la escuela de diseño justo cuando se profundizaba la crisis económica; en realidad es una crisis que venía gestándose cuarenta o cincuenta años, pero se profundiza a raíz de la disolución del bloque del Este, y mi práctica quedó marcada profunda-

mente por esa situación, mis propias finanzas, mi propia vida. Después estuve investigando estas prácticas que nosotros desarrollábamos en la casa — los cubanos en general las desarrollábamos — para confrontar esa crisis.

Me fui de Cuba en el 2007 y fui para los Estados Unidos. Viví allí catorce años, en Miami — bueno, no Miami exactamente, sino una ciudad al norte de Miami que se llama Aventura. Trabajé mucho, muy intensamente, en la ciudad de Miami; es una ciudad que adoro, tengo muchos amigos e intereses ahí, y muy buenos recuerdos siempre.

Nunca extrañé Cuba realmente — desarrollé un apego grande a la isla, a su literatura, pero sí extraño Miami de alguna manera. Ahora vivo en Francia, en Saint-Étienne, una ciudad con una larguísima historia industrial — una ciudad minera, que creció alrededor de unas minas de carbón, y que después se dedicó a la producción de armas; durante la guerra del **1914** fue renombrada Armeville, la ciudad de las armas. Hay una escuela ahí, reformulada como escuela de diseño en los años ochenta, una escuela de arte donde la gente se graduaba haciendo dibujos decorativos, diseño textil — otra

de las industrias locales —, y dibujando culatas y fusiles. Se reformula cuando alguien se da cuenta de que en realidad habían estado haciendo diseño todo el tiempo, de alguna manera.

Me he vinculado a esa escuela desde el 1998, cuando me invitaron por primera vez. Después publicaron dos libros míos, alrededor del 2009 y el 2014 — uno de ellos, sobre *Rikimbili*, escrito con *Gean Moreno*, publicado ahí en la escuela, junto con la escuela de arquitectura de la ciudad. Tengo muchos amigos ahí, mucho cariño, y me invitaron de vuelta cerca del 2019, aunque

llegué un mes antes del COVID, a enseñar y a dirigir un departamento de investigación en estudios avanzados, donde trabajé tres años. Ahora trabajo en uno de los laboratorios de investigación de la escuela, dedicado al storytelling y al uso crítico del espacio — temas que me interesan mucho y que enseñé ahí. Fui también editor de la revista *Aximuts*, que ya tenía treinta y tantos años, una revista de teoría e investigación del diseño.

Tengo un interés en la práctica del diseño; no me gusta definirme dentro de un campo muy específico. Mi trabajo se mueve en el mundo del

arte, pero también en el mundo del diseño, la teoría del diseño, la crítica cultural — un campo grande que me interesa, y por supuesto tengo que usar metodologías que vienen de la sociología, de la antropología. Así que hay una especie de *ajiacó*, como diría Ortiz, a nivel de las herramientas que empleo y de los temas que me interesan. Eso soy yo, de alguna manera, o eso es lo que intento ser.

NGR: *Y creo que esa es la respuesta, porque justamente la siguiente pregunta es: a mí me interesa mucho saber cómo se integra — en tu propia práctica, y en la práctica de las personas que piensan*

la tecnología, el diseño y la escritura desde el Caribe – cómo se integra la poesía o la escritura creativa con la investigación, la docencia y la desobediencia. Parecen conceptos dispares, pero en tu trabajo la desobediencia realmente se transforma en una metodología para la docencia, entonces quisiera explorar la relación entre estos tres elementos a lo largo de tu obra.

EO: Sí — voy a empezar desde lo que sería el punto más avanzado. Cuando uno busca en la página web de la escuela, ¿qué hago yo ahí? A mí me interesa poner en conflicto mi rol como investigador en el ámbito aca-

démico. Creo que la academia, de tan cerrada, tiende a hacerse rara, a producir distancia, una especie de agrupación elitista en relación a los otros, y a mí me interesa hacer lo contrario — discutir, cuestionar cómo se puede, desde la academia, todavía producir conocimiento alrededor de la desobediencia, y eso me interesa.

Entonces, en relación a la mezcla de todos estos saberes y prácticas que mencionabas — la escritura, la documentación, la docencia — pensé en la documentación cuando dijiste docencia, porque la docencia y la documentación tienen raíces si-

milares. De alguna manera se puede decir que documentar es también enseñar; no son dos cosas separadas, la raíz está conectada.

Yo pienso la desobediencia en relación a lo que pasaba en Cuba cuando estaba produciendo uno de mis libros. Había sido invitado a investigar tres flujos de producción dentro del hogar — la alimentación, el lavado de la ropa, la comunicación y el transporte; en realidad eran cuatro, traídos por un colectivo francés que hacía investigación en Brasil, Cuba, Francia y, creo, India. En algún momento me di cuenta de que el dinero venía de una institu-

ción francesa dedicada a la industria química, y eso me dio la sensación de que estaba trabajando para alguien que no sabía quién era, como si estuviera haciendo un proyecto para alguien que no se había declarado desde el principio. Me sentí en el rol de informante — un rol que, si leíste el libro *Desobediencia Tecnológica*, yo no lo digo así, pero es el rol que probablemente los sociólogos nos asignan a los locales, y a mí me resulta detestable. Lo rechacé, y les advertí que la información que les iba a dar iba a estar contaminada, corrompida, torcida por mí, porque también me interesa la ficción, la

contaminación.

Entonces el término aparece como una especie de contrapropuesta, en respuesta a lo que me pedían. Al final lo aceptaron y publicaron el libro, manteniendo mi texto original donde hablo de esto — y por supuesto, ese fue el primer impulso para el término. Pero después encontré otras posibilidades, en relación a cómo nos habíamos estado relacionando con las tecnologías — cómo la tecnología era una especie de verdad, una poesía de los aparatos, decía la gente. Uno podía encontrar en Cuba el motor de una caja de velocidades insertado en un torno

de madera; el nivel de sorpresa podía ser enorme. Salir de un patio así producía una especie de respeto — y respeto es la palabra que he usado, porque lo que me interesa es profundizar la noción de su audiencia. Pero había también una especie de incomodidad: normalmente tenemos cierto respeto hacia los productos industriales, y mientras más sofisticados se vuelven a nivel electrónico, menos capaz se siente el individuo de interactuar con lo que hay adentro. En Cuba, la crisis fue una especie de condición liberadora, de alguna manera — la gente abría todas las cosas, y no importa-

ba si lo había hecho la NASA o el iPhone, si el objeto podía pensarse de muchas maneras distintas. Aprendí después que “discreto” tenía un significado distinto en las matemáticas, muy cercano a lo que yo proponía, pero yo lo usaba en su sentido cotidiano — lo discreto, lo callado, lo oculto. Y la preparación, el rebusque — cosas que vienen desde los años noventa, cuando a alguien se le ocurrió usar una máquina japonesa para destruir materiales, que le habían regalado a Castro, que terminó en un barrio — por esa fantasía que él tenía con la biotecnología. Cuando se iba la luz, la má-

quina se quedaba funcionando llena de plástico, y los obreros tenían que empujar el émbolo todos los días y sacar el acrílico. Alguien, viendo ese chorro de acrílico, tuvo la idea de que se podían hacer cosas con eso — les puedo mostrar después un objeto, una especie de objeto proto-impreso en 3D, pero sin vectores, como alguien dibujando en el aire, un chorro de acrílico cayendo — un moldeado manual en 3D, a partir de componentes químicos, epoxi en este caso.

NGR: *Eso me interesa — tenía otra pregunta, pero quiero entrar en este*

proyecto del libro. Según la investigación que estuve haciendo, la primera versión de ese libro, publicada a través de este grupo de investigación francés, ocurre en Flash.

EO: Sí, Macromedia Flash.

NGR: *Macromedia Flash – y de cierta manera lo que tú presentas ahora es el cierre, porque Flash quedó totalmente obsoleto. Entonces me interesa explorar este tema, que está íntimamente ligado a la tecnología: la versión original, prístina, fue creada para un entorno que se volvió obsoleto, y hoy todavía puede consultarse por académicos a través de una tecnolo-*

gía que de cierta manera es antigua, casi analógica. ¿Por qué decidiste ir primero con Flash y después con el libro? ¿Qué beneficios ves en seguir publicando en medios digitales que la obsolescencia programada va a desarticular? Te lo pregunto pensando, por ejemplo, en centros de estudio de literatura electrónica que, al estar tan especificados en el medio electrónico, dejan de lado muchas otras propuestas donde lo electrónico es solo un estadio de presencia, y la obra después deviene en muchas otras cosas. ¿Qué te llevó a elegir Flash para esta primera publicación, y qué te llevó a decidir que Flash no iba a ser suficiente? En el momento, Flash era incuestionable

— *visto desde ahora, es notable que no te hayas quedado solo con Flash. ¿Qué te llevó a hacer ese cambio?*

EO: Bueno, *Rikimbili* se publicó en el 2009; se hizo en el 2004, es decir, el proceso editorial empezó en el 2005. Cuando me fui de Cuba, el equipo francés se llevó el archivo de Flash, junto con los archivos y los textos, para publicar el libro. Lo hice en Flash en ese momento porque — la gente se imagina que tengo archivos fotográficos enormes de muchos temas, pero nunca tuve una cámara fotográfica en Cuba. Dependía de amigos, de gente que me ayudaba.

Tampoco tenía computadora, solo una muy mala — un Pentium, creo que 3 o 4, con un monitor que se veía fuera de foco, un 640×480 diseñado por *Michele De Lucchi*, el diseñador italiano radical de los sesenta y setenta. Realmente no tenía medios tecnológicos en Cuba. Mis hijos nacieron en el 1992 y el 1996, así que te imaginas que la mayor parte de lo poco que tenía se iba en sostener la vida en la casa. En algún momento, cerca del 2003 al 2005, logré acceder a una computadora, y soy autodidacta con la informática — aprendí solo, porque en la escuela solo llegué al nivel de Ventura,

los primeros software; terminé la escuela de diseño en el **1993** y debí tomar ese curso cerca del **2002**, no recuerdo bien. Así que nunca tuve una educación formal en informática más allá de la que me aseguré por mí mismo.

Con Flash ya había hecho mi propia página web, guardada en algún archivo — hay un archivo en Brasil que reunió muchas de las páginas web que interesaban en los noventa, y la mía, una de las primeras “.net”, está guardada ahí; a veces se puede encontrar en línea. La hice yo mismo con HTML muy básico — no soy un experto, pero me gusta cuando

la encuentro de nuevo, tosca, hecha con tablas y cosas así.

Lo que me interesaba de Flash era su capacidad de animación — ese formato multimedia, nacido de un subsidio tecnológico, tenía animación, interacción, hipervínculos, toda esa interconectividad adentro del programa. Me permitía poner video, poner texto, hacer cosas que el universo textual e impreso no me dejaba hacer. En ese momento hice tres piezas multimedia en el mismo formato: una sobre un campo de tiro, llamada *Enemigo Provisional*, que después se hizo un video muy famoso que ha circulado por todo el

mundo; otra, comprada por el Museo de Arte de Montreal, llamada *Ágen*, una especie de pieza poética completa donde uso la palabra “revolución”, con toda la permutación desde *Ágen* — la tipografía — hasta su última forma, con una banda sonora que comprime esa transición en la duración del sonido; y la primera, *Rikimbili*, cuya versión sonora circula solo entre curadores y algunos críticos de arte. Hay otra pieza, *Comfort Legal*, también hecha en Macromedia Flash, investigando el confort en Cuba y el estigma que los supuestos revolucionarios le ponían al confort — exigían todo tipo de sacrificios a

los demás, mientras yo vivía en confort absoluto, y a nosotros nadie nos pedía austeridad, realmente. Escribí algo sobre esto e hice esa pequeña pieza.

Entiendo la pregunta — es algo que le preocupa a ciertas personas todo el tiempo. Tengo un archivo digital enorme, pero eso no me basta; tengo que imprimir. Tengo, por ejemplo, cerca de setecientas fotografías digitales que necesito imprimir, porque necesito la capacidad de tener material físico — para visualizarlo, para trabajar con él, como objeto material —, porque sé que la tecnología avanza y después

no quedan lectores para los materiales que uno tiene. Ya he tenido esas experiencias: se me han roto formatos técnicamente, he pasado de Mac a Windows, he perdido mucha información digital muchas veces en mi vida, y tengo dispositivos Android que ya no conectan nunca; los guardo con la esperanza de que algún día puedan leerse de nuevo, con alguna herramienta o sistema. Esa es una pregunta que tengo en la cabeza todo el tiempo — y también tu pregunta sobre los dos formatos. Yo vengo del mundo del diseño gráfico también, así que tengo un interés en la publicación, y en el

cine; los dos formatos ofrecían experiencias distintas. Viendo la multimedia de *Rikimbili* hoy, desde el punto de vista del diseño, cambiaría muchas cosas — había una especie de imitación naturalista en cómo funcionaban las interfaces entonces, el feedback del botón que se hunde y vuelve a salir para que sientas que el clic se produjo. Todo eso lo haría distinto hoy. Voy a buscar el archivo en algún momento y te lo envío — si tienes un lector de Macromedia quizás puedas revisarlo.

NGR: *Pero este proyecto me interesa exactamente porque, según la investi-*

gación que tengo, es uno de los primeros libros y proyectos de investigación pensados primero para el entorno digital y luego traducidos al impreso, y ese es un punto importante en la línea de tiempo que quiero trazar. La otra pregunta viene justamente porque me interesa mucho la relación que tienes con la palabra, con la poesía — estaba pensando en uno de los primeros proyectos que me interesó cuando empecé a explorar tu obra, la idea detrás de Signos 36. Porque en ese proyecto siento que se consolida un conjunto de tácticas que se van a seguir repitiendo a lo largo de tu obra, y que tienen como base clave el trabajo del poeta Feijóo. Me gustaría saber cuál fue

el proceso que te llevó a intentar imprimir este número 36 de la revista Signos, y cómo leías a Feijóo antes, Ernesto, y cómo lo lees ahora – cómo ha cambiado esa lectura con el tiempo, o si no ha cambiado.

EO: Lo de Feijóo fue en el 2018, creo – ahora que lo dices así, puede que tengas razón. Hice una compilación de material anterior – el mismo año me invitaron a hacer lo de SNET, en el 2014; la obra se estrenó en el 2015, durante un evento paralelo a la Bienal de La Habana. En esa misma época me invitaron a hacer otro proyecto con *Revolico*, una

de las páginas cubanas, una especie de clasificados cubano con el que he trabajado mucho y todavía trabajo hoy. Decidí convencer a las personas que manejaban *Revolico* — dos programadores cubanos escondidos del régimen, que habían tenido una batalla de años con la censura porque la gente necesitaba *Revolico* — logré entrevistar a uno de ellos en Miami y negociar un inserto dentro de *Revolico* durante la Bienal. Invité a artistas cubanos, de Miami y de la isla, un grupo a rediseñar el logotipo de *Revolico* y otro a escribir textos sobre lo que significa *Revolico*, en el contexto de Cuba pero también

a una escala mayor. Lo veo como una revolución que se fue al carajo, un caos, un derrumbe generalizado — pero también me gusta pensarlo como una especie de epílogo. La pieza se llama *Revolico Retombé*, un título que también viene de *Severo Sarduy*, otro poeta cubano que me interesa mucho; se puede encontrar en línea, hay muchos enlaces a ese sitio.

Antes de eso estuvo el proyecto de *Signos*. Hice *Signos 36* porque *Luis Manuel Otero Alcántara* y *Yanelys* estaban organizando una “Bienal 00” alternativa, en oposición a la Bienal de La Habana que el régimen estaba

bloqueando y cancelando en ese momento. Cuando Luis Manuel me invitó al proyecto, lo primero que pensé fue buscar una solución más táctica — una decisión para que mi propia presencia fuera mucho más grande de lo que originalmente me habían invitado a hacer. Ya había hecho algo parecido antes con *Gean* — había un tabloide, y una exhibición invitaba solo a ciertos artistas, y nosotros usábamos el tabloide para meter a diez más, incluyendo gente que había contribuido pero no había sido incluida en la muestra original. Ese tipo de contaminación siempre me ha interesado, esa

aventura.

También descubrí que el último número de la revista supuestamente se había publicado, pero en realidad no — Feijóo cayó en la oscuridad por esa época, posiblemente algún tipo de demencia senil, aunque nunca se confirmó. Alguien me contó que él cargó la maqueta de ese número en su bolsa durante mucho tiempo, parecido a como yo cargué después la mía para hacer la pieza. Decidí que era un marco editorial interesante para seguir especulando de manera distinta cada vez — este primer *Signos 36* es el que más se conoce, aunque después hice cuatro o cinco

versiones más desarrolladas. Invité a muchas personas que normalmente no habrían sido invitadas, para preguntarles si apoyarían el proyecto de Luis Manuel y la Bienal 00. *Antón* y *Montabas* me dijeron que sí, que era un acto de solidaridad; muchos otros dijeron que sí también, desde *José Bedia*, un artista cubano importante que vive en Miami, uno de los más importantes de los años ochenta, que aceptó a través de un amigo, *Luis Cristiano Vanilla*. Mucha gente mandó sus piezas, que se compilaron y se enviaron a la isla — hay una historia de *Gean Moreno* detenido en el aeropuerto, con una docena de

copias confiscadas de su bolsa. Lo que me interesaba era la posibilidad, en el libro y en la aproximación editorial, de incluir muchas voces, de poner voces ahí, de producir conversación. Me interesa la disidencia, la fragmentación, lo abierto — no tenía que ser una revista específicamente, podía ser algo más suelto, más dinámico, con más posibilidad de compilarse e introducirse por partes. En cuanto a Feijóo — lo leo desde niño; tengo un interés por la literatura de corte cómico desde chico, por el humor, por la literatura en general. Algo biográfico que no he dicho: tuve una pesadilla recurrente

muy fuerte de niño, una imagen abstracta que no puedo describir del todo. Me acostumbré a leer literatura popular muy pequeño — Marcos de Mara, la literatura romántica que circulaba en Cuba, literatura que siempre estuvo controlada al final, pero yo leía lo que quería y no me dejaba constreñir. Ya había algo de humor en Feijóo — Juan Piro de Invereta, personajes que él también había creado. Crecí en La Habana pero en un contexto rural; seis años de mi vida estudié en una escuela donde te mandaban al campo a trabajar de día e ibas a clases por la tarde. Me siento bien en los espacios

rurales, y Feijóo traía esa cualidad a su literatura. La noción del “poeta vegetal” es, para mí, una de sus imágenes más resonantes y coherentes — la idea de estar realmente metido en ese mundo, no ilustrar el campo sino ser el campo. Eso estaba también en mi propia práctica.

Tengo colecciones de casi todo lo de Feijóo, y entiendo que sigue vigente a través de las muchas experiencias distintas que la gente tuvo con él — gente que lo adora, que lo recuerda, que lo detesta. También dejó, claro, muchas cosas escritas en sus propias palabras que hoy son impensables — un rechazo muy duro hacia los

homosexuales, por ejemplo. Fue un hombre de su época, alguien que amaba la revolución como hombre de campo, que había vivido la experiencia rural; una figura que puede ser bastante contradictoria. Pero creo que dejó un legado no solo en su propia práctica sino también en mucha otra gente que también me interesa, como *Sergio Vitier*, un músico cubano brillante, caribeño también, que siempre te va a decir “Feijóo es mi padre” — aunque es hijo de *Sergio Vitier*, él va a señalar a Feijóo como su padrino, de alguna manera. *Orlando Hernández*, un crítico y artista cubano importante

a quien respeto muchísimo, también tiene su propia relación con la historia de Feijóo. Así que, para mí, es una figura controvertida — como todo el mundo termina siendo, creo.

Y para mí, de hecho — para quienes no conocen la obra de Feijóo — a pesar de ser un hombre de su tiempo, reproduciendo ideas que hoy nos parecen opuestas a la lógica de nuestra época, siento que él realmente siempre estuvo explorando la conexión entre la comunicación visual, la expresividad, y un poeta conectado con la cultura popular, no con la alta cultura. Eso es una

de las cosas que más me interesa de él — la idea de que uno se puede conectar con lo que él llamaba “la naturaleza no editada”, el lado de una palma, una hierba de romerillo. Hay mucho en el pensamiento de Feijóo que está inscrito en cómo creo que se deben hacer las cosas. No había una postura elitista, aunque sí había otra cuestión con la opacidad, quizás una era de la opacidad — Feijóo ya hablaba de esa necesidad de no pensarse en la periferia de la producción cultural. Es al revés, en realidad: cada espacio de estos produce un conocimiento adaptado a un lugar específico que

quizás no se entiende afuera. Puede que te tilden de parroquial, pero él ya tenía esa discusión, que también me interesa mucho. La verdad es que he escuchado todo tipo de opiniones — le digo a la gente, primero léanlo, exploren antes de caer en el prejuicio.

NGR: *Quiero seguir en esta línea, con las experiencias de SNET. Me encantaría que me dieras una línea de tiempo de cuándo empiezas a explorar esta tecnología, cuál fue el proceso para hacer la pieza Si Despierta un Pájaro, y después las colaboraciones que empiezan a ocurrir — simultáneamente, con la*

Mood Foundation aquí en Miami —, y cómo SNET, de cierta manera, a través de tu trabajo, termina moldeando toda una cultura de gamers, toda una cultura comunicativa que se refleja en el trabajo de una generación de artistas más joven que tú.

EO: Mi vínculo directo con SNET fue alrededor del 2003, cuando todavía ni se llamaba SNET, no tenía la dimensión que tiene ahora. Un sobrino mío, ya gamer en ese momento — trece, catorce años —, se había hecho de una máquina. Si yo quería hacer algo, tenía que ir a su casa; él ya estaba conectado desde

alrededor del 2003 con sus amigos en la red que después se convirtió en “el vino”, que terminó siendo absorbida por una gran sección de toda la zona de La Habana.

Él empezó a tener esos vínculos, y yo entraba al servidor a veces para entender qué pasaba — en esa época era solo a través de cables LAN, sin líneas telefónicas, tirando un cable de una casa a otra; lo ayudé muchas veces a llevarlo. Al principio movían las máquinas de un lugar a otro, pero eso generaba conflictos con la policía porque siempre parecía un robo, así que empezaron a tender cables usando las acometidas ya

instaladas en la ciudad. Los primeros “enemigos”, como siempre digo, eran la gente que hacía otra cosa — robar electricidad —, porque había una especie de negociación por el espacio público alrededor de todas estas prácticas. Mi sobrino fue también de los primeros en trabajar con *el paquete*, ese disco inicial que se conectaba directamente al televisor. Después de irme de Cuba en el 2007, regresé en el 2012 cuando murió mi padre — saqué el pasaporte de nuevo, algo que no quería hacer por muchas razones, pero mi padre y mi hermana me lo pidieron. Regresé cada año después de eso,

para ver a mi hermana y seguir un poco la investigación. Durante ese período empecé a convencer a mi sobrino de que me dejara ver los sistemas de otra gente, conocer a otras personas — todos tenían mucho miedo, porque había una especie de norma no escrita de que no se podía hablar con la prensa ni con extranjeros sobre esta práctica. Sus amigos me decían, por favor, borra el nombre de usuario, tratando de camuflarse, aunque todos lo hacían con mucho miedo al principio. Lo que tengo de ese período son capturas de pantalla de los gráficos que la gente diseñaba para los foros — no

solo gamers, había foros de fútbol, un Facebook falso, foros imitados —, y algunas fotos de la instalación de mi sobrino, los cables, la máquina. Cuando me invitaron a esta exhibición, quise abrir un mecanismo — yo estaba en Miami, no ahí en ese momento, a diferencia de cuando hice *Signos*, que fui a Cuba y llevé yo mismo la revista a la exhibición. Esta vez tuve que negociar con los contactos de *SNET* por correo electrónico, siempre con mucho cuidado, porque nunca sabes quién está trabajando contigo realmente, qué vínculos tiene con la policía política, que siempre estaba infil-

trando estos sistemas. Los “diez mandamientos” — las restricciones que imponían — variaban entre los distintos nodos; no había una versión única. Empezamos a pensar cómo hacerlo: les dije que quería hacer una especie de cadáver exquisito, producir un poema colectivo sobre *SNET*. Estuvieron de acuerdo, a la curadora le gustó la idea, y en el **2015** la pieza salió, circulando antes de la Bienal. Ella propuso instalarla también en la sala — yo quería que la gente tuviera un espacio privado para escribir, no uno público, y al final ese material también se incluyó, formando parte del poema final.

Después, en el 2017, *Rodolfo* me invitó a mostrar la obra con él en la *Mood Foundation*, en el Fanguito de Miami — ahí mostramos simplemente un material impreso, editorial, que la gente se podía llevar con todo el poema, junto con una especie de papel tapiz hecho con materiales que había estado descargando al principio del proyecto, investigando cómo hablaba la gente de esto.

Me interesa mucho cómo otros hablan de las cosas — cómo el gobierno hoy usa la palabra “rikimbili” en documentos legales, una palabra que siempre estuvo en uso aunque intentaron llamarlo oficialmente VAP, vehículo armado por partes y piezas.

He encontrado quince maneras distintas de escribir “rikimbili”, casi un anagrama, y la que se usa hoy en todas partes — la que yo mismo he estado usando — se ha ido asentando como la forma de escribirlo.

Hay otro proyecto también: con *el paquete*, ya había hecho algo desde el principio. Logré que *Revolico* se metiera completo dentro de *el paquete* — una versión offline, circulando libremente, y ahí había textos directamente opuestos al régimen, de *Anaurema*, de *Luis Eligio*, el poeta que está en Miami; nadie se dio cuenta de que ese material estaba escondido ahí adentro. En el caso de *el paquete*, trabajé con él de una

manera casi automática — *Revolico* también, como un producto importante.

NGR: *Un paréntesis — ¿podrías describir rápidamente qué es el paquete para los oyentes que no están familiarizados con este tema para nada?*

EO: Digamos que es un producto cultural que ha evolucionado, y hoy es un disco de un terabyte, que contiene un terabyte de información que se cura cada semana por toda Cuba, y se distribuye casi mano a mano, a través de mensajeros. Alguien llega a tu vecindario con esa matriz, se la pasa al primero de una

cadena de unas quince personas, y cada uno se la va pasando al siguiente — yo cojo el paquete, copio en mi computadora lo que quiero ver, y cuando termino, llamo a la siguiente persona; viene a buscarlo, le entrego el pago, en ese momento era un dólar, y se lo lleva y hace lo mismo. Puede tener telenovelas actualizadas, películas en alta definición pirateadas de las señales satelitales de Estados Unidos, videos de YouTube, manuales, revistas, música, software — una compilación masiva de contenido electrónico —, y la última persona de la cadena llama al mensajero, que viene, recoge el disco y no vuelve por un rato.

Mi tesis empezó a partir de entrevistas que hice; por suerte encontré a una persona clave en esta historia. En realidad empieza con el propio régimen, no como se conoce hoy — la práctica de descargar películas pirateadas empieza cuando los servicios de inteligencia del régimen instalan una antena parabólica enorme en Cuba, alrededor del 1989. Era una antena comprada en Ocala, enviada a México, y de ahí llevada a La Habana e instalada en Miramar, pensada para descargar películas para generales, coroneles, choferes oficiales — tres películas a la semana en VHS, como una especie de entretenimiento para ellos. Los

choferes empezaron a drenar el servicio, y eso empezó a filtrarse hacia la cultura popular. *Francisco Masó*, un artista cubano también en Miami, fue de las primeras personas que trabajó sobre este material — lo conocí después en Miami; también había trabajado con salas de video 3D.

Pero quienes más trabajaron sobre *el paquete* fueron los músicos, que entendieron mejor que nadie que ese circuito podía ser un vehículo para hacerse populares, para distribuir la música que les daban las casas disqueras — lo sueltas y circula más rápido que esperar a que la radio y la televisión te pongan. *SNET* y *el paquete* muchas veces se cruzaban —

se podía acceder al contenido de *el paquete* dentro de los servidores de SNET, y en algún momento los dos sistemas se mezclaron, con información transfiriéndose en ambos sentidos.

NGR: *Y quiero seguir con esto, porque a lo largo de este proceso empiezas a desarrollar, a partir de estas observaciones participativas, dos conceptos que son clave para entender tu obra: la “audiencia tecnológica” por un lado, y la “arquitectura y objetos de la necesidad” por otro. Me interesa entender cuando te mudas de La Habana a Miami, ¿qué choques, qué diferencias, qué contrastes encuentras trabajando con estos concep-*

tos en dos contextos distintos?

EO: Sí, interesante — “objeto de necesidad” es el primero de los dos conceptos, uno de los más viejos, de los noventa; “arquitectura de necesidad” viene alrededor del 1997. Primero estaba la “declaración de necesidad” — reconocer que un objeto era capaz de expresar la relación que el individuo tenía con los recursos que tenía, tecnológicos o intelectuales, y lo que necesitaba en ese momento. Después, la “desobediencia tecnológica” viene alrededor del 2004-2005, cuando estaba todo el proyecto de Macromedia Flash, y retomé la investigación sobre los ob-

jetos porque ya estaba trabajando en “arquitectura de necesidad” en ese momento. Me ha pasado muchas veces — me despego de un tema de investigación para tomar aire, y luego alguien me vuelve a involucrar. Cuando llegué a Miami, traía mis propias herramientas — y esa es justamente una pregunta que me hizo un coleccionista de Miami al principio de mi llegada, en una exhibición que hice en el 2008: “Pero tú trabajabas sobre Cuba — ¿qué vas a hacer aquí, muchacho?” Eso es típico de cuando te ven trabajando sobre un contexto específico, pero yo he trabajado mucho sobre Miami también; me interesa mucho cómo

el contexto informa a los objetos, el impacto que tiene el contexto sobre los objetos culturales cotidianos. Lo que había desarrollado como herramientas no sentí que lo hubiera perdido — las traía conmigo, junto con una pregunta de investigación elaborada y una especie de metodología, y entonces uno tiene que adaptarse, responder a donde está, hasta que empiezas a entender un poco el contexto donde vives.

En Miami empecé a trabajar muy rápido, en el 2008, con *Gean Moreno*, un artista, curador y escritor de origen colombiano nacido en Nueva York. Escribimos un libro juntos (*Notes sur la Maison Moirée (ou un*

urbanisme pour des villes qui se vident)
y muchos textos — objetos genéricos,
por ejemplo, publicados en *e-flux*
journal.

NGR: *Sí, de hecho, cuando empecé a
buscar, algo que me llamó la atención es
que se encuentra mucho de esto en línea,
pero la biblioteca aquí en Miami, o en
la Universidad de Miami, no tiene mu-
cho de este contenido — lo cual me llama
poderosamente la atención, que no se
hayan movido a adquirir esto para sus
colecciones, sobre todo porque hay mate-
rial impreso que es básicamente ú***NGR:**
*Pienso, por ejemplo, en la publicación
que intenté conseguir, Learning from
Little Haiti — no la he podido conseguir*

públicamente, no la he podido consultar. Es un paréntesis importante, y quizás le sea útil a alguien que esté escuchando el podcast.

EO: Qué bien, sí — sé que todos estos textos que escribimos en Estados Unidos en torno a *e-flux* después se compilaron en una publicación que se llama *Maison Mare*. Hay un texto publicado en *e-flux journal*, después está *Learning from Little Haiti*, otro que se llama *La Villa*, también publicado, que después se convirtió en piezas físicas a través de la gente de *e-flux* también. Varios de estos textos se insertaron en una publicación, traducida también al francés — pero

lo que yo entendí en ese momento fue que había dos contextos materiales distintos, aunque en ambos había individuos viviendo con ciertos niveles de restricción. Por ejemplo, hay un texto sobre el uso de los buckets y las milk crates en Estados Unidos, sobre todo en los barrios de Miami, pero se encuentran en todo el país — *Gean* y yo hicimos una especie de escultura grande en el espacio a partir de esto, una de las piezas de Miami.

Normalmente, cuando un diseñador o arquitecto usa un objeto industrial masivo como un bucket, la aproximación es casi mimética — lo pones al revés y parece una lámpara. Una

persona viviendo en condiciones de urgencia ve el bucket como un campo de posibilidades — cada elemento adentro, la estructura, el material, es un espacio lleno de posibilidades. Esa es una lección que traje de lo que aprendí sobre cómo los cubanos confrontamos la crisis en los noventa: la idea de que un objeto ya no es una imagen cerrada, sino un campo de posibilidades. Mucho de ese conocimiento entra en la discusión en el contexto distinto de Miami. En Cuba, los productos que venían intercambiados con la Unión Soviética hacían que todo el mundo tuviera el mismo objeto, así que cuando alguien aprendía a usar-

lo, todos aprendían con él — una especie de aprendizaje compartido. Algo similar pasa con los objetos estandarizados, genéricos, en Estados Unidos, si la gente se aproxima a ellos de la misma manera.

Pero a nivel electrónico, a nivel informático, no tuve esa misma continuidad, porque tenía estas preguntas sobre “el vino” allá por el 2003-2004, después me fui en el 2007, y volví a reconectar con el fenómeno desde Estados Unidos en el 2014 para hacer esta pieza — pero para entonces ya tenía computadora, tenía de todo. En realidad viví esa transición al revés: no tener computadora, tener computadora, una vez

que me mudé a Estados Unidos. Me había adaptado algo en Cuba en los últimos años, pero en 2003-2004 no tenía otra manera de hacer que las cosas pasaran.

También escribí hace poco, para una revista alemana, un texto desarrollando la idea de “el efficiency” — lo que los cubanos en Miami llaman el *efficiency*, la práctica de construir una pequeña unidad en el patio de la casa para un ingreso extra, para mandar dinero a Cuba. Inventé un concepto para esto, “arquitectura pantográfica”. El pantógrafo es un objeto que se usaba en diseño gráfico en los ochenta para ampliar figuras — dos brazos con un conjunto de

eslabones entre ellos, así que cuando dibujas una A aquí, sale más grande allá; un objeto que existía antes de la computadora, antes del Xerox, que te dejaba ampliar una imagen. Lo uso como imagen para una relación pantográfica entre Miami y La Habana — una pequeña mejora aquí, una ventana que se vuelve jardín, te deja subir la renta, y mandas dinero a La Habana para que un familiar construya un balcón; mi propia familia construyó un balcón en La Habana así. Es como una relación pantográfica entre el dinero que produce en Miami y las transformaciones de la ciudad en La Habana.

NGR: *Me encantaría tener ese texto — te voy a escribir en un rato para recordarte que me lo mandes. La siguiente pregunta tiene que ver con Kamau Brathwaite: ¿qué relación ves, desde un punto de vista caribeño, entre la poesía y la desobediencia, y qué papel juega la tecnología, pensando en casos como Kamau Brathwaite, Édouard Glissant y Joseph Meri, que todos se aproximan a la tecnología desobediente usando la poesía como herramienta?*

EO: Conozco a Joseph también, y conozco a Brathwaite por su escritura — he tenido el privilegio de conocerlo personalmente, y conozco también su trabajo, pero en el caso

de Kamau es por lo que leo, por la historia, por la biografía. Y tú lo conectas con la desobediencia, pero yo también lo conecto con la noción de necesidad que me interesa. Me interesa, por ejemplo, el caso de *Lezama Lima*, que tenía esta noción de poética — no solo la poesía, sino la poética como un sistema que organiza elementos históricos, palabras, conceptos, saberes. Lezama hablaba de “eras imaginarias”, un concepto que produce una relación poética con un grupo de sucesos y de formas de saber, alineándolos de una manera que representa una poética — alineada con su propio saber, su producción cultural, su

pensamiento.

De la misma manera, *Benítez Rojo* habla de “la isla que se repite”, y de “los pueblos del mar” — una estructura que organiza el saber en otras partes del mundo, en este caso el océano, la relación con el océano, de una manera que desplazaría toda la idea del Sur Global y el Norte Global, que para él queda en un segundo plano. Lo que propone Benítez tiene una fuerza que viene más de las relaciones con el medioambiente, con la naturaleza, con las cosas — y ese saber me interesa. Cuando llegas al centro de su pensamiento — cuando habla de la espuma rompiendo en la orilla,

y eso se vuelve píxeles para él, otra cosa — esa fragmentación del agua, la ruptura de la isla caribeña, de su orilla, de su origen, lo obliga a confrontar todo lo que aprendió en la educación eurocéntrica que tuvo, toda la poesía de raíz europea que le gustaba. Hay un ejercicio de entendimiento de una realidad específica en el caso del Caribe — no solo las islas, sino que también intenta integrar los territorios continentales. Al final es él quien propone la tesis que ahora la gente intenta desarticular, la idea de la “unidad submarina”, que él siempre estuvo recalcando — de hecho la estoy releendo ahora mismo justamente para estudiar esa

idea. Un pequeño paréntesis sobre Kamau, dándole el crédito que se merece: él siempre intentó integrar ese espacio, mencionando a *Miguel Ángel Asturias*, escritores cubanos, incluso brasileños — siempre tuvo esa idea de que la región había que entenderla no como un área fuera de Occidente, sino como un laboratorio para reinventar el centro. Eso es de las cosas que más me interesan, y es lo que le da esa unidad, la unidad submarina — creo que habla de “historia submarina” en *Qué es la Historia*, esta noción de que hay una historia que todavía no se ha escrito, porque todo pasa supuestamente en Inglaterra, cuando todo lo que hay,

claro, está debajo.

Yo he estado pensando en eso también, usando estudios de geología sobre todo de Venezuela — hay mucho trabajo sobre la geosensibilidad, sobre cómo se forma una sensibilidad a partir de la formación misma de la tierra. Hay un profesor, no sé si ya falleció, que probó ese tipo de unidad en el Caribe demostrando que los diamantes de Sierra Leona y de Venezuela compartían el mismo período de formación geológica.

A partir de eso estoy tratando de construir la idea de que la unidad submarina también es mineral, porque nos conecta a todos por debajo del extractivismo — los minerales del

suelo son lo que conecta lo que la gente llama el Sur Global, porque esos minerales se sedimentaron y se formaron en la misma etapa formativa de la Tierra, al mismo tiempo, y después se separaron, y de cierta manera esa mineralidad sigue presente en la lógica. Es una lógica cercana a las eras imaginarias, y a Lezama también — él tiene ese tipo de estructura. Y mencionabas la dimensión tecnológica de esto, en relación con la poesía — por supuesto está *Glissant*, y tengo aquí a *Homero*, de *Walcott* — aquí mismo. Hay imágenes hermosas sobre el ritmo, sobre el tiempo — imágenes de *Walcott* sobre *Homero*, sobre

una iguana que abre el párpado y lo cierra. Es indecible, la forma en que él lo escribió, es una imagen perfecta: cuando la iguana vuelve a abrir el ojo, ya hay hombres midiendo los árboles — el momento justo antes de que llegue el colonizador.

En el caso de Lezama hay algo que me interesa mucho, conectado con esta noción de desobediencia: siempre hablaba de la “poesía radiante”, entre muchos otros términos — términos que se ven mal, de cierta manera, porque para los cubanos uno no esperaría que una defensa así viniera de la pobreza. Pero no hablaba de eso; Lezama hablaba de los africanos y los europeos llegando a las

Américas sin palabras para nombrar ese otro mundo, y lo llamaba “la tierra de la catacresis”. La catacresis es un recurso retórico, una especie de metáfora nacida por necesidad — como decir “la pata de la mesa”, “la boca de la botella”. Decía que nos encontramos con tierras en cero, donde todo tuvo que nombrarse de nuevo, y muchas de las palabras más usadas fueron catacresis; algunas palabras que ya tenían los nativos se absorbieron simplemente en la lengua, otras hubo que reinventarlas. Esa imagen de América como tierra de catacresis también me interesa, porque es una tierra de reinención, de posibilidad — todo hay que

hacerlo de nuevo, todo se puede experimentar, todo está abierto.

Lezama lo compara diciendo que el paisaje americano es abierto y el paisaje europeo es cerrado — el paisaje americano, desde la metáfora, tiene todas las posibilidades, mientras que el paisaje europeo ya está definido, ya está atrapado dentro de su propio discurso, su propio lenguaje.

Entonces, así lo veo yo. Kamau es una lectura posterior para mí — antes era más bien Lezama el que leía. Y mi lectura de Kamau en inglés no es la misma ahora que hace quince años, porque no me eduqué en inglés — aprendí a hablarlo en Estados Unidos, así que la lectura también

cambia. A nivel formativo, a nivel de ideas, mi afinidad es más con Lezama, con *Severo Sarduy* y el barroco; me interesa mucho el neobarroco. Con *Glissant* también, por supuesto, muchísimo, porque ha sido bastante traducido — a Kamau lo leería en inglés, no sé si se ha traducido al español. No creo que nadie se haya atrevido todavía con ese trabajo posterior relacionado con el estilo audiovisual “Sycorax”, cuando empieza a desarrollar esa teoría de una literatura no lineal que rompe con toda la idea de la linealidad, de lo impreso. Si te fijas bien en sus libros, empieza con *DreamStories* — todavía no del todo Sycorax —, pero

después, en *Barabajan Poems* y otros libros, ya ni siquiera habla de Sycorax, habla del “formato Sycorax”, que es básicamente un sistema de producción casero: tenía su Mac, y decía, bueno, esta cosa que veo aquí en la pantalla — le doy a este botón e imprime la página, y puedo hacer mis propios libros, ya no necesito a nadie más. Empezó con esa idea de la madre de Calibán, que, bueno, es increíble.

NGR: *Creo que, para ir cerrando, me encantaría que nos dieras una especie de canon, o de bibliografía imprescindible — bueno, “canon” es una palabra pesada —, una bibliografía imprescindible para*

*artistas interesados en trabajar con
poesía, investigación y tecnología desde
un ángulo desobediente.*

EO: Creo que ya dije lo que considero esencial, pero sin duda — puedo hablar más de la poesía de Cuba, del caso de Lezama, y creo que es imprescindible: la literatura de Lezama, Severo Sarduy también, Virgilio también me parece importante, a nivel de todo lo que es la insularidad, la relación con la isla — a Lezama lo veo más en esta dimensión de lo que se llama la poética. Me interesa la poética, la necesidad hoy, y trato de encontrar, no un paralelo con la era imaginaria de Lezama, porque no

tiene una conexión real, pero a nivel conceptual me interesa esa propuesta, la noción de una era imaginaria. Por supuesto, *Glissant* creo que es esencial — su libro sobre las Antillas, *El Discurso Antillano*, me parece fundamental. Pero no tengo una lista fija — si me preguntas qué estoy leyendo ahora mismo, estoy leyendo *Imágenes que Resisten* de *Andrea Soto Calderón*. Hay mucha literatura importante que seguir leyendo. Pero, principalmente, ya que me preguntas ahora por una recomendación, creo que puedo dar algunos nombres más — *Kamau*, por supuesto, también. Todas estas figuras son cajas de herramientas para mí, en

un sentido bastante práctico: no solo elaboran una frase hermosa, producen una especie de formulación para otra cosa, una capacidad de incitar, de transformar al lector. No es que te den una idea — producen una manera de entender, una herramienta para visualizar el contexto de tu propia vida, tus relaciones, las cosas. Eso me pasa con *Glissant*, me pasa con *Feijóo* también, de maneras distintas, y con *Sarduy* — produce esas herramientas, cosas muy raras, imágenes muy raras, con mucho potencial para pensar. El libro de *Benítez Rojo*, *La Isla que se Repite*, creo que es un libro fundamental — no sé cómo lo ha recibido

la crítica en Estados Unidos, pero a mí me parece fundamental. También sigo leyendo a *María Fernández Ortillo*. Eso es lo que me interesa: herramientas, metodologías, esta literatura como algo sobre lo cual uno puede operar para hacer algo más. Hay un deleite cuando lees a Kamau, te hundes en el mar con él, pero también te da cosas con las cuales construir — eso es lo que me gusta de ese tipo de literatura. Así que te lo repito: *Glissant*, *Lezama* — esos serían los dos pilares.

