

La isla en presente perfecto: articulaciones de lo cotidiano
en la producción cultural de Cuba posterior a 1974

Por
© 2018

Raciel Alonso
M.A., University of Florida, 2010
B.A, University of Florida, 2007

Submitted to the graduate degree program in Spanish and Portuguese and the Graduate Faculty
of the University of Kansas in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy.

Chair: Santa Arias

Verónica Garibotto

Luciano Tosta

Omaris Z. Zamora

Tamara L. Falicov

Date Defended: 27 April 2018

The dissertation committee for Raciél Alonso certifies that this is the approved version of the following dissertation:

La isla en presente perfecto: articulaciones de lo cotidiano
en la producción cultural de Cuba posterior a 1974

Santa Arias

Date Approved: 4 May 2018

Abstract

La isla en presente perfecto explores music, poetry, and film in Cuba and its diaspora in order to understand the ways in which everyday practices and public spaces—and their representation in cultural production—shape the values and perceptions of Cubans as they relate to larger issues of national identity, race, class, and sexuality. Specifically, I analyze periods of political, social, and economic transition, when the malleability of collective values and strategies of perception become more transparent as they are challenged by new circumstances. This dissertation project centers around everyday expressions of culture, so often invisible to the critical eye because they can be seen as ordinary or mechanical in nature. However, my research shows that they are, in fact, a very important site of cultural negotiation which is plugged into affective networks at the very core of the processes that shape life and experience in post-revolutionary Cuba.

The first chapter tackles the effects of Cuba's cultural policy during the 70s, after the notorious Gray Years, and during the rise of the *Nueva Trova* musical movement, which sought to reeducate the Cuban people through a celebration of autochthonous musical traditions that inscribed the government's socialist project in everyday life. Chapter two documents the effects of the Special Period during the 90s in Cuba's poetry scene, investigating the experimental poetry of Reina María Rodríguez and Víctor Fowler Calzada, where new strategies for understanding everyday life are mapped in response to the crisis of representation that the Special Period stimulated. Chapter three surveys 21st century Cuban cinema that centers on the viewpoint of children in order to interrogate the manner in which the symbolic figure of the child is utilized to portray a new generation of Cubans no longer afraid of the effects of capitalism and consumerism, signaling Cuba's insertion into the world market. The last chapter looks at the poetry, music, and film of young Cubans in the diaspora as they attempt to build cultural bridges

to the island, reconnect with their heritage, and promote the construction of a “digital Cuba” through collaboration in virtual forums, news websites, and social media.

Therefore, this research project contributes to critical studies in marginalized popular expressions of culture in Cuba and its diaspora, Affect Studies in the wider Caribbean, and theoretical framings of everyday life in Cultural Studies. As the plasticity of collective values is revealed during periods of transition, critical attention is displaced from the suprastructural political and economic maneuvers of the Cuban government to the influence of affective flows and quotidian practices on the shared perceptions of the Cuban people.

Acknowledgments

This dissertation project would not have been possible without the courage of my parents, who emigrated from Cuba in a fishing boat and left behind their families, their histories, and their professions so that one day I would have the opportunity to write these pages. In many ways, this project is a tribute to their initiative and sacrifice. I would be remiss not to recognize the invaluable feedback from my dissertation committee, whose suggestions shaped in my ways the final form of this project and whose encouragement inspired my dedication to completing this important research. I would like to highlight, especially, the contributions of my dissertation committee chair, Dr. Santa Arias, whose guidance and patience throughout the entire research process scaffolded the development of this doctoral thesis and whose passion for the study of culture continues to ignite my own. In addition, I would like to thank my first adviser, Dr. Jill S. Kuhnheim, who had a decisive role in the beginning stages of my project and whose feedback was greatly appreciated. Lastly, I would like to thank all my colleagues, friends, and acquaintances who have contributed to my dissertation via conversations, reference exchanges, and the facilitation of bibliography—you know who you are.

Table of Contents

Introducción	1
Isla que se repite	7
La cultura de todos los días	15
Afecto, percepciones y narrativas	24
Capítulo 1 – Dos voces desde el nuevo mundo: la Nueva Trova cubana	32
Del amor cortesano a la Nueva Trova	40
Clima cultural y político de los sesenta y setenta	45
Poesía de día y de noche	49
En la vanguardia de América Latina	72
Te doy una canción	84
A modo de conclusiones	93
Capítulo 2 – Palabra sobre palabra: escribir poesía en el Periodo Especial	96
Hacia la primacía de la palabra	99
Las crisis postsoviéticas	104
Un juego de espejos	109
Copulación poética y gestación del futuro	125
A modo de conclusiones	136
Capítulo 3 – Cosa de niños: el cine cubano a comienzos del siglo XIX	139
Una serie de eventos (des)afortunados	143
Cine de niño: orígenes y efectos	146
Nuevo siglo, vieja batalla	148
Contexto económico, político y social	154
(Tras)pasando límites	157
A modo de conclusiones	177
Capítulo 4 – Yo quiero volver: reconciliación y espacios digitales desde la diáspora	180
Hay un son que se oye en La Habana	187
Definir sería limitar	199
Dos generaciones se dan la mano	218
D17 y el future de Cuba	224
Conclusiones	226

Obras citadas.....235

INTRODUCCIÓN

Lo que es bueno hoy
quizás no lo sea mañana
he ahí el valor del momento
he ahí el presente perfecto.

-Celia Cruz, “Ríe y llora” (2003)

La guarachera cubana por excelencia, Celia Cruz, sabía muy bien lo que hacía cuando grabó en los últimos meses de su vida el disco que sería su despedida final al público que la quiso tanto, *Regalo del alma* (2003). Lanzado póstumamente, el disco cierra con broche de oro una de las carreras artísticas más célebres de la música cubana y se encabeza con la canción cuya primera estrofa cito arriba. “Ríe y llora” es un triunfo de todos los talentos que pusieron a su intérprete desde los años cincuenta en el mapa musical de la isla. Combina con gran deleite ritmos afrocubanos y música electrónica moderna, emplea lo mismo el piano que la guitarra, experimenta con formas de la balada popular, se vale de estribillos contagiosos e invita al oyente a través del imperativo de sus letras a disfrutar del presente, a valorar el día a día con y a pesar de sus altibajos.¹ Es un mensaje sencillo que, a primera vista, parece nutrirse de un pragmatismo popular o sabiduría callejera enteramente transparentes. En realidad, el regalo de Celia al escoger esta pieza está anclado a la historia de Cuba y su larga tradición de resistencia y persistencia, al poner de relieve la importancia de lo cotidiano en el proceso de asimilar el pasado: “Todo es tan relativo / no es que recuerde, sino que no olvido / eso es el perdón, recordar sin dolor.” Detrás de

¹ Esa actitud al estilo *carpe diem* es un tema sobresaliente en la obra de Cruz que aparece en canciones como “Hay que empezar otra vez”, “Yo viviré”, “La vida es un carnaval”, “Azúcar negra” y otras.

la llaneza del lenguaje se esconde la idea que vivir el “presente perfecto” al máximo significa a la vez tender una mirada distinta hacia el pasado y transformar de manera radical la percepción de nuestra propia historia.

Ahora bien, la música de Celia Cruz no es un caso aislado. Todo lo contrario, la historia cubana se encuentra minada de artefactos culturales cuya obsesión por el pasado se expresa desde el presente como la semilla de un futuro en proceso de gestación. Nada más hay que estudiar el proceso de la formación nacional para entenderlo. La memoria colectiva del pueblo cubano ha incidido en el presente al transitar los espacios cotidianos y dar color a su forma peculiar de ver el mundo. Una gran parte de esa labor se hace desde la producción cultural que ofrece un espacio anclado a la realidad, pero repleto de puntos ciegos que tienen el potencial de subvertir las nociones establecidas. Esa relación convierte a la cultura en la lengua de lo cotidiano, el código de todos los días. Tal como un idioma, la podemos pensar como una especie de organismo cuyas funciones crecen y se alimentan del uso diario. Cada cultura tiene, por lo tanto, un sistema de símbolos propio, un alfabeto de valores y prácticas que da coherencia a su modo particular de ser.

Esta línea de pensamiento conduce a la siguiente serie de preguntas: ¿qué o quién determina los símbolos de ese alfabeto? ¿Qué fuerzas individuales o colectivas, tangibles o metafísicas, actúan sobre ellos? Para indagar en la naturaleza de los valores colectivos que organizan la realidad de un país es necesario entender el carácter nacional como la suma de las interacciones que existen entre las subjetividades de su pueblo. Las distintas subjetividades cubanas en contacto circulan percepciones colectivas que motivan al pueblo a nivel subconsciente y que pueden llegar a (trans)formar su forma de percibir el mundo. Ese proceso ocurre en la vida diaria, por acumulación y saturación de los medios informáticos en las prácticas

cotidianas y espacios públicos. Lo cotidiano funciona, entonces, como una red dinámica que facilita la comunicación y el tránsito de formas de interpelar la realidad, generando a su vez narrativas colectivas que integran dichos modos de ver y los naturalizan.

Lo cotidiano, sin embargo, no es solo un medio de difusión para las narrativas que inventamos como estrategia de subsistencia, es también el escenario donde esas narrativas tienen contacto regular con la gente y donde se convierten en prácticas colectivas que se internalizan como verdades absolutas. Por lo tanto, ¿de dónde vienen esas percepciones o disposiciones viscerales que nos animan a la acción? Los estudios del afecto dilucidan precisamente esto, al teorizar el afecto como un campo fluido que genera percepciones mediante el contacto entre cuerpos. Tales percepciones flotan a la superficie de las experiencias diarias desde donde influyen cómo percibimos el mundo, sus reglas y sus posibilidades. Después de la revolución cubana de 1959, los espacios públicos de la vida diaria fueron apropiados por la política cultural del nuevo gobierno que buscaba alterar de forma radical la realidad del pueblo cubano mediante, entre otras cosas, el estímulo de la cultura autóctona cubana y su fusión al proyecto socialista. El arte que se produce en Cuba desde este punto en adelante se marca por ese impulso de articular nuevos conceptos de existencia que responden a necesidades inmediatas.

La centralidad de lo cotidiano en la cultura cubana no ha sido gran tema de investigación hasta este momento.² La crítica cultural de Cuba ha sido cómplice de esto en parte al enfocarse en las grandes expresiones nacionales de cultura y política, en especial en cuanto a su relación con la ideología particular del gobierno posrevolucionario. Por supuesto que tales aspectos

² Una excepción notable es el famoso *Contrapunteo* de Fernando Ortiz, que ubica la esencia de la identidad cubana en la metáfora cotidiana del equilibrio entre el tabaco y el azúcar.

merecen la atención crítica que se les brinda, no obstante, su primacía desplaza a los márgenes las articulaciones más sutiles que operan al nivel de la vida diaria y hace posible su invisibilidad. Para poder comprender a fondo las funciones culturales de las prácticas colectivas y los espacios públicos de Cuba es menester examinar cuidadosamente las imperativas históricas que las impulsaron, de qué maneras se han transformado con el tiempo y, finalmente, por qué continúan teniendo un enorme potencial afectivo hoy en día. Es hora de que el foco crítico arroje más luz sobre el trabajo fundamental que ejercen las dinámicas cotidianas sobre los distintos valores que organizan la cultura nacional de los cubanos.

En este estudio me centraré en tres formas de producción cultural a lo largo de la trayectoria del gobierno posrevolucionario: la música, la poesía y el cine. Los casos seleccionados registran de varias formas la metamorfosis de valores que ocurre durante periodos de transición y apuntan hacia nuevas estrategias de percepción que surgen para acomodarlos. Es durante las épocas de transición política, económica y social que se transparenta con más facilidad la plasticidad de valores colectivos, puesto que se enfrentan a circunstancias emergentes cuyo potencial transformativo amenaza la legitimidad de percepciones dominantes. Según Homi K. Bhabha, los espacios intermedios (“in-between spaces”) proveen campo fértil para nuevas elaboraciones subjetivas, singulares o colectivas, que “initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself” (*Location* 1). Son esas coyunturas culturales, esos espacios liminales, donde se negocian los nuevos parámetros de la nación y sus características transitorias.

Además de crear campos discursivos, la indeterminación de épocas transitorias motiva la imposición de un nuevo orden: “Affective events begin in a powerful indetermination, one ‘on the horizon’. The force of this indetermination—a chaos that soon begins to press upon a

context—calls for refrains to fold the chaos into the beginnings of structure, to bring a little order” (Deleuze y Guattari 311). Dentro del caos se acumulan intensidades afectivas capaces de subvertir “the entire order of discourse in favor of transformation and the new modes of living” (Bertelsen y Murphie 174-5). Las estrategias de percepción que los críticos llaman “refranes” nacen durante transiciones profundas—como los años posteriores al quinquenio gris, la crisis del Periodo Especial, los sucesos de la Batalla de Ideas y la normalización de relaciones entre Cuba y los Estados Unidos—y llegan a colación mediante las prácticas culturales cotidianas, cuando el arte y los medios de comunicación dan pie a experiencias limítrofes donde aparecen espacios para incorporar esos nuevos valores y naturalizarlos. De ahí también que este estudio parta del año 1974, que inaugura el periodo de rehabilitación posterior al quinquenio gris y constituye la primera gran transición social que experimenta la Cuba posrevolucionaria.

Ya que las experiencias cotidianas son distintas para diferentes tipos de sujetos cubanos, los textos en cuestión presentan perspectivas que reflejan una variedad factores sociales que influyen en las prácticas colectivas del pueblo. Pablo Milanés, por ejemplo, destaca las tensiones raciales que vive a diario el pueblo cubano en su disco sobre la poesía de Jorge Guillén; Reina María Rodríguez asimila los estragos del Periodo Especial a través de un lente femenino que mira hacia el mundo interno de la poesía; los cineastas del siglo XXI anuncian las recompensas y los peligros del incipiente consumismo cubano y la estratificación social; mientras que Richard Blanco y el resto de los artistas de la diáspora luchan por integrar a la comunidad emigrante dentro del canon cultural de la isla. De esa manera, los músicos, poetas y cinematógrafos dentro y fuera de Cuba van creando nuevas cosmovisiones que se sintonizan a las exigencias del momento y (re)definen las fronteras de lo permisible, lo posible y hasta lo “normal”.

Dado lo anterior, podemos llegar a las siguientes interrogaciones: ¿Qué papel juegan las prácticas cotidianas y los espacios públicos en la construcción social de valores colectivos derivados de la identidad nacional? ¿Qué revela el trabajo social que realiza la producción cultural sobre las transiciones políticas, económicas y sociales de la isla y sus comunidades diaspóricas? Lo que logra la política cultural del gobierno cubano en los sesenta es cooptar la cultura para difundir valores atados al proyecto socialista a través de las redes afectivas activadas por prácticas cotidianas. El resultado es una transformación radical de la forma en que los cubanos perciben sus circunstancias y, por ende, lo que es posible lograr juntos. Luego, la crisis epistemológica del periodo especial rompe ese encanto y motiva a los artistas (y al pueblo cubano, por extensión) a revalorar nuevamente los parámetros de la realidad para poder asimilar lo que ocurría. Con la Batalla de Ideas a principios de siglo XXI, el gobierno cubano intentó fijar otra vez las percepciones del pueblo cubano en las metas nacionales, aunque esta vez sin ensalzar demasiado el pasado (que pasa a ser un legado del cual hay que rectificar errores), suavizando los peligros del consumismo del presente, y proyectándose hacia un futuro en el cual la isla se abriría al mundo entero. Este último aspecto cobra importancia en la cultura cubana posterior al 2008 y la presidencia de Raúl Castro, cuando se (re)define la cubanidad en términos de la experiencia de la diáspora y las posibilidades que inaugura el creciente acceso al internet y al mercado internacional. Por último, al dar respuesta a esta serie de preguntas se demostrará el

potencial de las experiencias culturales, incluso la más inocente y ordinaria, de sembrar las semillas que pueden transformar por completo la manera del pueblo cubano de ver el mundo.³

Isla que se repite

Fue Antonio Benítez Rojo quien denominó a Cuba “la isla que se repite” por primera vez.⁴ La historia cubana lo comprueba, como afirma Louis A. Pérez en varios volúmenes sobre la obsesión cubana con el pasado y el proceso de formación de la esencia nacional.⁵ Según el historiador, las raíces de la identidad nacional cubana se remontan a la guerra independentista que ocupó la segunda mitad del siglo XIX, cuando Cuba buscaba liberarse del yugo colonial y afirmar su derecho a la soberanía. Esa propuesta política es fundamental para los cubanos porque contiene la semilla de un cuerpo nacional que disputa el privilegio de autogobierno: “The idea of sovereign nationhood was conceived as a means of self-fulfillment and source of self-esteem, always with the promise of a better life as reason to struggle and sacrifice” (Pérez, *Structure* 4-5). El resultado es la producción de una narrativa que representa la nación como una obra colectiva *en medias res*, regulada y organizada en torno a imperativas morales y

³ Por “experiencias culturales” me refiero a cualquier contacto con la producción cultural que ocurra a nivel personal o colectivo, desde lo ordinario de escuchar una canción en la radio o ver una película hasta la visita a un museo y la lectura de una novela premiada.

⁴ La frase viene del ensayo que el cubano escribe en 1989, titulado “La isla que se repite: El Caribe y la perspectiva posmoderna”.

⁵ Me refiero específicamente a dos libros: *The Structure of Cuban History: Meanings and Purpose of the Past* (2013) y *On Becoming Cuban: Identity, Nationality and Culture* (1999).

comportamientos sociales asociados al espíritu independentista (8). Para lograr esto fue necesario transfigurar el campo cultural de la isla y la vida diaria del pueblo: “The cultural transformations transacted in the course of the nineteenth-century *independentista* experience were as decisive to the formation of the ideal of nationality as the political objectives were to the goal of national sovereignty” (9). Esa poderosa fusión de política y cultura potenció la formación de una narrativa nacional común, un sistema de signos y símbolos capaz de aunar el proyecto nacional a la noción de cubanidad. En otras palabras, ser cubano significaba luchar por la libertad de la patria contra viento y marea.

Cuando los Estados Unidos interviene contra España en 1898, la Guerra Hispanoamericana termina el conflicto bélico, pero la promesa de una Cuba soberana no se cumple. Las condiciones impuestas por la Enmienda Platt sobre la naciente república en 1901 sofocaban a la isla política y económicamente, lo cual seguramente exacerbó la desilusión de un pueblo guerrillero que había luchado casi cincuenta años por dejar atrás los harapos coloniales. Pérez observa que “[s]o much of what Cubans had set out to change in the colony survived unchanged in the republic. The nineteenth-century struggle and sacrifice for independence, it seemed, had come to nothing” (12). Una de las desilusiones más grandes para el pueblo cubano fue el fracaso del proyecto martiano de crear una Cuba “con todos, y para el bien de todos”, como evidencia, por ejemplo, el fallido programa constitucional de 1940 dirigido a promover la diversidad y combatir el racismo en una isla plagada por la segregación racial de espacios tanto públicos (parques, escuelas y playas) como privados (clubes, hoteles y restaurantes) (de la

Fuente 259-60).⁶ Es durante los años de la república que la obsesión cubana por el pasado histórico se manifiesta con mayor fuerza y su poder nostálgico es el mismo que el de algún objeto prohibido, un deseo que no se cumple, o una consciencia nacional cuyas bases se sentaron en el futuro que nunca llegó.

Si regresamos a las palabras de Benítez Rojo podemos comprender más a fondo su sabia observación. El periodo de la república no supuso, como quizás quisieron los mambises, un desarrollo inexorable hacia el futuro glorioso de la isla, sino más bien un constante reciclaje de la memoria lleno de alabanzas a las hazañas y los héroes del conflicto decimonónico.⁷ Tal repetición del pasado histórico arrastra consigo el estancamiento de los valores finiseculares atados a la percepción colectiva de la cubanidad: “For what the practice of repetition implied was the reenactment of the past again and again, and again— which also implied a capacity of Cubans to relive their history continually as a means of self-actualization” (Pérez, *Structure* 15). La historia se afincaba en todas partes, hasta en la minucia diaria—en forma de memorias escritas por los mambises; como distintos temas en el salón de clase y la investigación académica; en días feriados a la patria y conmemoraciones nacionales; en versos poéticos, la letra de canciones populares y la trama de novelas o películas; en fin, como mito nacional (18).

⁶ Las palabras de José Martí fueron pronunciadas en un discurso del 26 de noviembre del 1891 en Tampa y se convirtieron en uno de los lemas más conocidos del gobierno cubano posrevolucionario; continúan orientando el proyecto nacional cubano hasta hoy día (josemarti.cu).

⁷ Por mambises me refiero, por supuesto, a los soldados, intelectuales y ciudadanos que participaron en la lucha independentista en el siglo XIX.

El culto al pasado histórico de la isla se hizo profundo, y el proyecto incompleto de José Martí y otros próceres de la nación quedó plasmado en la memoria colectiva a la hora de explicar qué es Cuba. Por otra parte, la presencia ubicua del pasado colapsó de varias formas las fronteras entre lo público y lo privado, haciendo de la experiencia privada de los supervivientes de la guerra un espectáculo público y, paradójicamente, del acto colectivo una experiencia íntimamente personal (179).⁸

En 1952, Fulgencio Batista lideró un golpe militar que tomó las riendas del país y empezó un régimen autoritario apoyado financiera y militarmente por los Estados Unidos que duraría hasta 1959. El golpe justo antes de las elecciones democráticas meritó la ira casi instantánea de la gran mayoría de los cubanos, salvo algunos empresarios y propietarios ricos que se aliaron al nuevo régimen. La dictadura de Batista “sparked revolutionary sentiment in Cuba again, and the revolutionary past once again surfaced as a tool to sharpen the will of the people in their insurrection of Sierra Maestra” (Pérez, *Structure* 184). Los insurgentes terminarían por autodenominarse el “Movimiento Revolucionario 26 de Julio” (MR 26-7) y entre sus miembros más distinguidos se encuentran los hermanos Castro, Camilo Cienfuegos, y Ernesto “Che” Guevara. Pero la dictadura de Batista había hecho algo más que simplemente consolidar un grupo de resistencia armada, la injusticia puesta en manos de un poder extranjero había despertado el fervor revolucionario con creces. Cuando en 1958 el periodista Jules Dubois

⁸ Cabe aclarar que es cierto que la historia siempre juega un papel importante en la formación de cualquier nación. No obstante, la veneración obsesiva del pasado heroico hace de Cuba un caso especialmente complejo, puesto que implica una mayor desilusión de los defectos de la república (Pérez, *Structure* 180).

le pidió a Raúl Castro que le explicara la filosofía de su movimiento, éste contestó lo siguiente: “the doctrines of Martí [...] We consider ourselves followers of his unfinished work. If we cannot conclude it we will nevertheless have fulfilled our historic role, sustaining until the end the standard of his ideological principles” (192).⁹ Al inscribir el proyecto político martiano en sus propias propuestas políticas y sociales, el MR 26-7 de una vez legitimó las bases históricas de la revolución y se convirtió en el portavoz de la memoria colectiva centenaria, arrastrando con ella la sed de autodeterminación en el germen de la esencia cubana.

En el centro de la mitología que se revelaba a diario en las décadas del cincuenta y sesenta en Cuba emerge como ícono de la nueva generación Fidel Castro, a quien algunos describen como el nuevo apóstol de la nación, poseído de la “vergüenza martiana” y portador de ideales sublimes (Pérez, *Structure* 195).¹⁰ En *Revolución* (el diario del MR 26-7) y *Bohemia*, además, el abogado René Betancourt intenta desarmar la propaganda de Batista, que pinta a Fidel Castro como alguien racista, al comparar el ejército insurgente al ejército de los mambises de 1895 (de la Fuente 262). El triunfo de la revolución cubana el primero de enero de 1959 era,

⁹ Camilo Cienfuegos también dice algo muy por el estilo en una entrevista (Pérez, *Structure* 193). De hecho, muchos de los integrantes de MR 26-7 insistían en la continuidad del ímpetu revolucionario en Cuba: “Fidel Castro invoked the duty to ‘exercise the right’ of the Cuban people to revolt against oppression as a matter of ‘historic continuation of the struggle of 1868, 1895, and 1933’” (198).

¹⁰ La generación de Fidel se identificó como la “Generación del centenio” (del nacimiento de José Martí) y, posteriormente, como los herederos intelectuales de la filosofía martiana (Pérez, *Structure* 203).

entonces, el triunfo de la historia en sí y la materialización de la antigua promesa de una Cuba verdaderamente libre y soberana, de una patria “con todos, y para el bien de todos”. El presente convertido en la realización del pasado conforma un momento existencial curioso “when the past and present collapsed in on one another and in that instant revealed the power of the past to give meaning to the present” (209). Por lo tanto, la revolución victoriosa fue inmediatamente el objeto de una nueva mitología colectiva propagada por la conmemoración de numerosas batallas y leyendas sobre hombres barbudos en la Sierra Maestra (218). El conocimiento histórico se continuó difundiendo por los espacios públicos a nivel institucional, en las escuelas y universidades, a través los medios de comunicación y, por supuesto, en la cultura popular (el cine, la música y la literatura). La instrumentalización del pasado heroico, ya sea reciente o decimonónico, llegó a tal grado que en pocos años “the discursive framework from which the triumphalist narratives of the revolution emerged acquired the status of received truths” (247). Además, había un esfuerzo no siempre aparente de crear una teleología capaz de intercalar el proyecto social del MR 26-7 en la narrativa histórica de la nación, o sea, de vincular el presente revolucionario al pasado independentista mediante un destino incompleto que anuncia también un futuro glorioso para la isla de Cuba.

Hasta ahora hemos visto cómo la identidad nacional desde su inepción ha estado gobernada por un compromiso político con el pasado, una especie de obsesión por cumplir las aspiraciones malogradas del momento independentista del siglo XIX. No obstante, la revolución de 1959, que desde el principio se proclama como la repuesta a la derrota del periodo republicano, produce una renovación de valores que asocian la cubanidad al patriotismo. De pronto, las medidas que el nuevo gobierno había tomado para estimular más igualdad material en

la isla se vieron amenazadas otra vez por intereses extranjeros.¹¹ En enero del 1959, Fidel Castro sutilmente desempaca un nuevo proyecto nacional al advertir que “[t]here is a common view in Cuba that in destroying the tyrant we destroy tyranny. But tyranny is not a man; tyranny is a system” (Pérez, *Structure* 208). La salud nacional ya no dependía de luchar contra la tiranía y expulsarla del suelo patrio, sino que había que salvaguardar la soberanía nacional de las garras del imperialismo global.

Claro está que el principal antagonista de esa narrativa era los Estados Unidos, que se opuso siempre a la insurgencia, además de ayudar a instalar y abastecer la dictadura de Batista. La política norteamericana de los años cincuenta hacia Cuba y el quiebre de relaciones diplomáticas en 1961 no solo contribuyeron a la intransigencia cubana frente a la influencia extranjera, sino que también dio credibilidad a esa percepción como justificación de las medidas tomadas por el gobierno cubano para protegerse de ella. Fue también ese año cuando Fidel Castro trajo a colación en sus *Palabras a los intelectuales* la famosa frase que encierra un nuevo valor para la esencia cubana: “dentro la revolución, todo; contra la revolución, nada.” Ser buen cubano había adquirido otra dimensión más allá del compromiso con la soberanía de la patria, ahora también significaba cumplir con los objetivos sociales, económicos y políticos de la revolución.

Naturalmente, el estado defensivo de Cuba durante los sesenta fue profundizado por la conducta de los Estados Unidos: “that after 1960 the principal source of opposition to the

¹¹ En la primera década posrevolucionaria hubo muchas reformas económicas y sociales como la redistribución de propiedades y tierra, una campaña nacional de alfabetización, y la nacionalización de negocios privados. Más detalles sobre esto en el primer capítulo.

government of Fidel Castro originated from the United States, first in the form of moral support and material assistance to disaffected Cubans at home and abroad, and subsequently through successive policies of sabotage, subversion, and sanctions provided credibility to the charge of counterrevolutionary activity as a threat to national sovereignty” (Pérez, *Structure* 243). Además, había antecedentes históricos bastante conocidos que se remontaban al momento de formación nacional, cuando los cubanos imitaron la cultura del norte en un esfuerzo por rechazar las costumbres impuestas por el sistema colonial español. Esto tuvo un efecto desequilibrante para la cultura cubana en transición, ya que la influencia cultural de los Estados Unidos “often called into question the means by which Cubans experienced cultural authenticity; it raised doubts about the adequacy— to saying nothing of the authority—of Cuban institutions to articulate and advance national interests” (Pérez, *On Becoming* 12). Las circunstancias de la república y la revolución de MR 26-7, entonces, interrumpieron casi por completo los vínculos culturales entre las dos naciones.

Desde este punto en adelante las narrativas teleológicas que rodean el concepto de cubanidad en la isla desplazan su foco del pasado histórico a los acontecimientos del presente: los problemas sociales del pueblo cubano, la influencia peligrosa del consumismo capitalista (en particular todo lo de los Estados Unidos), la revalorización de la cultura autóctona y su disseminación, el papel de Cuba como modelo para América Latina, etcétera. Esto no es decir que la historia tuviera menor peso (sobre todo la historia triunfalista de la Revolución), todo lo contrario, pero los distintos valores que componen la esencia cubana comienzan a articularse en torno a la realidad inmediata de todos los días. Esta vez, sin embargo, el presente serviría como territorio no para las conquistas del pasado, sino donde el futuro utópico de Cuba se construyese.

Al desempacar el atractivo del nacionalismo, Benedict Anderson nos avisa de su potencial discursivo de autolegitimación: “If nation-states are widely conceded to be ‘new’ and ‘historical,’ the nations to which they give political expression always loom out of an immemorial past, and, still more important, glide into a limitless future. It is the magic of nationalism to turn chance into destiny” (11). En 1960 Raúl Castro mencionó el destino postergado por el cual se luchaba en la isla: “Our struggle is not for today, nor even for tomorrow [...] It is for the future, for our children. The glorious sacrifices of today will benefit our children, our grandchildren, our future generations” (Pérez, *Structure* 275). El sacrificio que esas futuras generaciones de cubanos representaban también implicaba una transformación fundamental de la realidad del pueblo para lo cual fue necesario la reinscripción de lo cotidiano en términos de los objetivos del gobierno posrevolucionario.

La cultura de todos los días

Definir el carácter nacional ha sido una preocupación histórica para los historiadores, críticos, artistas y sociólogos cubanos, quienes han avanzado una diversidad de términos y criterios para responder a esa tarea. Salvador Massip habla de los “factores geográficos de la cubanidad”, Fernando Ortiz detalla sus “factores humanos” y “el alma cubana”, Jorge Mañach alude a “las peculiaridades del carácter cubano”, y Cintio Vitier imagina la evolución de tales peculiaridades hacia una sensibilidad que transforma el espíritu.¹² Por su parte, Pérez dice que la identidad nacional es una manifestación colectiva tanto como una construcción personal. La

¹² La variedad de acercamientos al tema solo confirma la plasticidad de la identidad nacional cubana. Para más detalles véase *The Structure of Cuban History* (Pérez 7-8).

cubanidad no es una identidad fija, más bien es un imaginario colectivo donde confluyen “contested—and contesting—representations often filled with contradictions and incoherences, almost always in flux” (*On Becoming* 8). Lo que significa que el carácter nacional no es simplemente un producto de la historia, o la política, sino que nace de prácticas culturales y percepciones compartidas activadas para interpretar la realidad y conferir valor a la memoria, ya sea subjetiva o histórica. La suma acumulativa de tales prácticas y percepciones “created a coherent and shared sense of reality”, aunque esa realidad tampoco sea uniforme (9). Para entender la esencia cubana hay que dirigir la atención hacia esos sistemas normativos compartidos, explorando los valores y significados mediante los cuales un pueblo llega a definir su personalidad. Si aceptamos que el proceso de formación de la esencia nacional es una constante acumulación de afinidades, disposiciones, valores y percepciones adquiridas sobre la realidad material en el entorno social, entonces podremos desentrañar los mecanismos culturales que lo propician (Pérez, *Structure* 6).

La cultura juega un papel central en el proceso por el cual el cambio se normaliza y las transiciones se efectúan, lo que sugiere que el campo cultural también es el escenario donde se registra y ratifica ese cambio (Pérez, *On Becoming* xi). En el caso particular de Cuba, las transformaciones culturales del siglo XIX dieron pie a la visión inicial de la narrativa nacional: “The power of the cultural transformation attending national formation lay in its capacity to forge a shared moral system by which the men and women engaged in the project of nation defined the character of Cuban” (Pérez, *Structure* 11). Como hemos visto, el paso del tiempo traslada e incorpora valores que responden directamente a las exigencias del momento, lo cual resulta en una identidad nacional que “constantly adjusts to and reconciles perceptions of reality with changing needs” (Pérez, *On Becoming* 8). De esa forma, las prácticas culturales y

percepciones que informan la cubanidad se convierten en “a way to develop imaginary strategies to change real conditions, largely as a substitute for the political, but in fact possessed of the capacity to summon alternative visions of the function of the political” (14). Dicho de otra manera, la identidad nacional tiene la capacidad de constituirse partiendo de la superficie de lo cotidiano (prácticas, memoria y narrativas oficiales) al igual que desde las percepciones alternas que emergen de sus profundidades (transiciones de valores, lo marginal y la resistencia).

Por su naturaleza abstracta y ambigua, es necesario aclarar en este momento el uso del término “identidad nacional”. Los estudios posmodernos han puesto en tela de juicio el concepto de una identidad nacional estable, ya que la esencia de los sujetos que la habitan es múltiple y fluida, ya se entienda como constituida culturalmente, innata, o un producto del desarrollo psicológico. En su lugar, “we now see multiple identities, shifting selves, and even an ever-fluid process of identification in which an individual never fully inhabits a stable identity, but is continually escaping into new positions” (Mageo 43). Al nivel del individuo, la identidad “is a variable practice of assuming, inhabiting, and performing multiple subjectivities [that overlap and compete] in different contexts, in order to be intelligible to others and to relate with them” (Chartrand 14). La fluidez de subjetividades individuales es una de las causas detrás de la significación ambivalente de la nación como principio estructurante de una comunidad imaginada.

Las nociones actuales de la identidad nacional le deben mucho al volumen seminal de Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983). En este libro Anderson desempaca el concepto de nación como un producto directo del advenimiento de la tecnología de la imprenta, lo cual hizo posible creación de una “comunidad de imprenta” que leía novelas y periódicos diseminados a nivel masivo por una

región determinada al mismo tiempo. Esa simultaneidad enlazaba a sus lectores horizontalmente y daba la sensación de que todos habitaban un espacio temporal y discursivo compartido común. Las comunidades imaginarias de lectores que se producen por este proceso se convierten de esa forma en naciones modernas cuyas afinidades, comportamientos y características se negociaban en los espacios discursivos horizontales. La nación, entonces, es una comunidad política imaginada, con límites físicos y soberana (6). Esa última característica es clave, puesto que, como observa Anderson, “since World War II every successful revolution has defined itself in national terms [...] and, in so doing, has grounded itself firmly in a territorial and social space inherited from the prerevolutionary past” (2). La legitimidad de su soberanía radica, entonces, en su dominio del territorio nacional y, como se aprecia fácilmente en el caso de Cuba, su continuación inexorable del pasado revolucionario.

Homi K. Bhabha sigue las ideas de Anderson al atribuir la ambivalencia de la nación a la naturaleza transitoria de las percepciones generadas por prácticas colectivas: “it is an ambivalence that emerges from a growing awareness that, despite the certainty with which historians speak of the ‘origins’ of nation as a sign of the ‘modernity’ of society, the cultural temporality of the nation inscribes a much more transitional social reality” (*Nation*, 2). Como un sistema común de significación cultural, la nación produce narrativas nacionalistas que ostentan continuidad temporal y legitiman las circunstancias sociopolíticas: “nationalist discourses persistently produce the idea of the nation as a continuous narrative of national progress, the narcissism of self-generation, the primeval present of the *Volk*” (1). Ernest Gellner llega una conclusión similar cuando afirma que “Nationalism is not the awakening of nations to self-consciousness: it *invents* nations where they do not exist” (énfasis original, citado en Anderson 6). Aunque Gellner se refiere al sentido de “inventar” como falsedad o ilusión, Anderson,

Bhabha, y otros críticos han rescatado un segundo sentido del vocablo que significa creación. Así, el discurso nacionalista es fundamental en la creación colectiva de una identidad nacional que radica en el acuerdo imaginado de pertenecer a un cuerpo social compartido.¹³ Por identidad nacional, entonces, entiéndase aquí la suma de valores y percepciones colectivas que compiten en el terreno social a diario y transitan mediante redes afectivas para darle forma y color a una variedad de aspectos de la realidad cotidiana en constante evolución.

Por otra parte, las distintas subjetividades que engendran las prácticas de la narrativa nacional se constituyen por un proceso de diferenciación que traza fronteras específicas, como alude Judith Butler cuando afirma que “subjectivities are constituted through the force of exclusion and abjection, one which produces a constitutive outside to the subject, an abjected outside, which is, after all, ‘inside’ the subject as its own founding repudiation” (Butler x). De la misma manera, la identidad nacional toma forma partiendo de lo que Butler denomina “exclusiones constituyentes” que establecen parámetros de comportamiento, espacios geográficos, prácticas culturales y otras formas de marcar límites. Como ya hemos visto en el recuento de los orígenes de la identidad nacional cubana y se detallará en el primer capítulo de este estudio, el caso de Cuba ejemplifica este proceso de diferenciación excluyente al consolidarse desde una posición de resistencia a la influencia extranjera. Sin embargo, las fronteras de la nación sí pueden ser flexibles y llegar a incorporar subjetividades antes excluidas bajo condiciones reguladas por la autoridad, o lo que Butler llama “inclusiones reguladas” (xiii). Aquí no estoy totalmente de acuerdo con Butler, ya que veremos en el capítulo cuatro cómo

¹³ Sobre el papel de la narrativa en la formación de características nacionales y prácticas compartidas véase *Foundational Fictions* de Doris Sommer.

también se pueden desdibujar los límites nacionales desde una posición subalterna (en este caso desde la diáspora) para incluir nuevas subjetividades y maneras de entender lo cubano.

La identidad nacional se compone de significados múltiples que cambian con el paso del tiempo, valores en transición cuya función se pudiera reducir a las circunstancias de la realidad inmediata. Tales valores se sostienen y difunden mediante redes afectivas que penetran cada estrato social y repercuten en la vida diaria de las personas. Las prácticas cotidianas que son el resultado de valores y percepciones compartidos significan de forma ambivalente, ya que su origen es múltiple y fluido: experiencias personales, memorias colectivas, sabiduría callejera, etcétera. Quizás por eso los intelectuales que intentan cristalizar las dinámicas de lo cotidiano hallan dificultades a la hora de fijar sus características. La realidad cotidiana de cada cual está siempre marcada por la diferencia (ya sea de clase, raza o sexualidad, por ejemplo) y es esa diferencia de experiencia lo que produce distintas aproximaciones a la teoría de la vida diaria (Highmore 11). Pese a esto, lo cotidiano es un campo fértil para el análisis cultural que tiende a privilegiar las expresiones más refinadas del ímpetu artístico. Seigfried Kracauer critica tal aproximación al espíritu de una época por sus limitaciones y afirma que “[t]he position that an epoch occupies in the historical process can be determined more strikingly from an analysis of its inconspicuous surface-level expressions than from an epoch’s judgements about itself” (75). Las prácticas culturales de la vida diaria revelan más sobre el carácter de una época o un pueblo porque se generan a partir de disposiciones a nivel subconsciente y reflejan acuerdos colectivos en vez de estéticas excluyentes, lo cual deja relucir sus intenciones más oscuras. Esto no quiere decir que la producción cultural refinada no tenga valor equivalente, sino que hacen falta más estudios como éste que incluyan expresiones populares dentro del análisis del canon cultural y hagan visibles las funciones sociales que cumplen.

Según Ben Highmore en *Everyday Life and Cultural Theory* (2002), la crítica ha registrado una inclinación “femenina” que circunscribe lo cotidiano a espacios privados y prácticas domésticas. En cambio, la cara “masculina” de esa moneda asigna lo cotidiano a lugares públicos donde percepciones de la calle dominan (11). También existe la tendencia de pensar lo cotidiano como algo evidente y despojado de profundidad semántica, cargado además del tedio que personifica la repetición de mecanismos rutinarios. Desafortunadamente esta manera de ver las cosas reduce lo cotidiano al sitio donde se reproducen de forma mecánica las prácticas y percepciones dominantes. Otra variante propone la vida diaria como el escenario donde ocurre lo extraordinario y cuya lógica interna se torna opaca a la luz del ojo crítico (17). Desde allí es que algunos conceptualizan el espacio de la vida diaria como el lugar donde se generan y ubican expresiones de resistencia y transformación.

Este trabajo tomará un camino diferente. La realidad diaria es más que un escenario donde se exhibe la dinámica que rige las relaciones de poder, donde se articulan prácticas dominantes o emergen focos de resistencia. Highmore diría que lo cotidiano tiene una “vida social” que consiste en la plasticidad perpétua: “[the everyday] undergoes an adventure, as it is reformulated, re-employed, re-used, in different contexts, under different conditions” (18). En su *Critique of Everyday Life* (1947) Lefebvre, por su parte, insiste en la imperativa política de transformar la vida cotidiana y en los espacios urbanos como lugares propicios a la posibilidad del cambio. Además, los escritos de Michel de Certeau sobre la vida cotidiana y la cultura popular como *The Practice of Everyday Life* (1980) resaltan el ingenio de las prácticas cotidianas en cuanto a la resistencia que, a mi modo de ver las cosas, es otra forma de describir nuevas estrategias de percepción que forjan valores actualizados. Lo cotidiano, entonces, es una superficie social dinámica donde circulan los valores y percepciones que generan narrativas o practicas

compartidas (como la expresión nacional, por ejemplo) y que forman el andamio sobre el cual se erigen estructuras de poder o, mejor dicho, desde el cual se apoyan modos imperantes de ver la realidad y prácticas naturalizadas (o en proceso de normalización).

Si la vida diaria es el trasfondo en el cual las relaciones de poder se desarrollan y consolidan, entonces el arte es una fuente de transformación que posibilita el reajuste de nuestra forma de ver el mundo cuando las circunstancias lo exigen. El estudio de los sueños que deviene del psicoanálisis entiende ese proceso como una forma de mimesis donde el sueño repite o copia aspectos de la realidad, “but the copies differ tellingly from their originals” (Mageo 27). Al igual que soñar, el proceso de hacer arte es una forma de pensar que se apoya directamente en la imaginación y cuyo punto de referencia más crucial es lo cotidiano y lo inmediato.¹⁴ En ese mundo hiperreal existe la posibilidad de ver detrás de lo que Mageo denomina “esquemas culturales” o percepciones compartidas que nos dan acceso a la experiencia.¹⁵ A través de la experimentación, el arte tiene el potencial no solamente de transparentar nuestras percepciones preconcebidas, sino también de revelar que nuestra realidad es simplemente la suma acumulada de aquéllas (38). El arte y la cultura, entonces, tienden a iluminar los contornos de nuestros valores, percepciones y prácticas compartidas; al mismo tiempo los interpelan, alteran ciertos parámetros e imaginan distintas posibilidades de existencia.

¹⁴ Mageo llama ese proceso cognitivo “imaginal thinking” (27).

¹⁵ El término “esquema cultural” se toma prestado de la antropología y es similar a las “disposiciones” que informan el *habitus* de Pierre Bourdieu. Para los propósitos de este estudio, entiéndase por ello valores, percepciones y prácticas compartidas de una sociedad determinada.

Mageo y otros críticos entienden esas posibilidades radicales propuestas por el arte como sitios de resistencia que se rebelan en contra de las relaciones de poder, puesto que producen “counteridentities that point out unrealized possibilities for being and living more fully” (39). Sin embargo, la posición frente al poder no es tan directa, sino más bien el resultado de un tipo de inercia. Si existe resistencia en el terreno cultural no es a estructuras de poder opresivas, sino al impulso de normalización que la sociedad impone sobre el caos de la realidad. El arte se resiste a la inmovilidad, a lo estático, a una manera singular de contemplar la vida y a las verdades absolutas. Para elaborar estas propiedades, Robert Seyfert se apoya en el trabajo de Jean-Marie Guyeau cuando observa que el arte no es simplemente el trabajo de un genio: el arte es un medio para la interacción afectiva (35).¹⁶ Dado a sus rasgos intrínsecos, el arte tiene la capacidad “to produce or to simulate movement and action and by that to provoke in us sympathetic movements and germs of actions” (Guyeau 20). Por eso es necesario desprendernos de la palabra resistencia en favor de transformación, para evitar caer en la trampa de oposiciones esenciales (centro y periferia, hegemonía y subalternidad, identidad y contraidentidad, etc.) y enfocar la atención en el proceso de (re)combinación que implican las dinámicas afectivas detrás de toda transacción cultural.

Hasta este punto se ha detallado cómo la identidad nacional cubana se compone de una serie de valores y prácticas culturales que se articulan en la vida diaria. Ahora es necesario desempacar las siguientes preguntas: ¿Por qué es el estudio de lo cotidiano una vía propicia para entender la evolución de subjetividades del pueblo cubano? ¿Cómo es que los valores y prácticas

¹⁶ Otros medios para la interacción afectiva de gran alcance son la prensa y, más recientemente, los medios sociales en línea.

compartidos dan pie a distintas maneras de observar la realidad? ¿Cuáles son las funciones del arte en tales dinámicas culturales? Las teorías del afecto ofrecen un acercamiento que privilegia la naturaleza fluida y multifacética de la cultura, que a diferencia de otras aproximaciones imperantes no parte de posiciones adoptadas en estructuras de poder estáticas, sino del dinamismo que implica un proceso en constante renovación (Massumi y Zournazi “Navigating” 14).

Afecto, percepciones y narrativas

El auge de los estudios culturales y las aproximaciones teóricas dialécticas han engendrado varias maneras de potenciar las propiedades del afecto para iluminar las relaciones culturales, sociales y políticas. Según los estudiosos del tema, hay dos vertientes dominantes que se abren paso tras publicaciones seminales de 1995: “Shame in the Cybernetic Fold” de Eve Sedgwick y Adam Frank y “The Autonomy of Affect” de Brian Massumi. Estos ensayos y otros subsecuentes avanzan la conceptualización del afecto como instrumento teórico y producen nuevos críticos que dialogan con y expanden sus ideas (Gregg y Seigworth 16). Los seguidores de Sedgwick y Frank convergen en lo que Silvan Tomkins denomina “psychobiology of differential affects”, donde el afecto es responsable de animar ciertas acciones y comportamientos en el cuerpo humano. La otra cara de la moneda, los seguidores de Massumi, manifiestan lo que Gilles Deleuze llama una “ethology of bodily capacities” que entiende el afecto en términos de relaciones, como “an entire, vital, and modulating field of myriad becomings across human and nonhuman” (17). Existen, por supuesto, otras formas de abordar el

afecto que no se enumerarán aquí por cuestiones de espacio.¹⁷ El presente estudio transita la segunda vía teórica, ya que permite desmenuzar mejor el ensamblaje de relaciones que da forma a y habita los espacios culturales.

El afecto como lente teórico es de muchas maneras la evolución de las aproximaciones teóricas estructurales y posestructurales que habían trasladado por décadas el foco de agencia sobre las superestructuras de la sociedad, ya sea la lucha entre clases sociales de la vena marxista o el poder que emana de los aparatos estatales y la ideología de Althusser y sus discípulos.¹⁸ A pesar de que estos lentes teóricos arrojan luz sobre mecanismos sociales de gran peso, uno de sus mayores puntos ciegos es la omisión casi total de la agencia del individuo, quien se reduce a poco más que un títere de presiones superestructurales. Las teorías del afecto resuelven ese impasse al desarmar el poder de la autoridad y ubicar el potencial afectivo en interacciones ordinarias que se repiten hasta la normalización. El afecto es una serie de percepciones que se materializan en las prácticas cotidianas encargadas de organizar la vida diaria de cada cual, filtrándose así en productos culturales por proceso de circulación y saturación. La circulación masiva de esas percepciones genera ficciones o narrativas (léase formas de ver el mundo) que llegan hasta los niveles más altos de la autoridad, donde mediante prácticas legislativas se reafirman o se combaten y, cuando es necesario, se transforman.

A pesar de las posibilidades que libera la aproximación teórica del afecto, hay una interrogante fundamental que continúa siendo problemática: ¿cómo se produce? y ¿dónde? Los

¹⁷ Para un resumen detallado de esos acercamientos, véase *The Affect Theory Reader* de Gregg y Seigworth (17-19).

¹⁸ Véase *Essays on Ideology*.

estudiosos del tema han lanzado varias propuestas para esclarecerla. En un principio, la Sociología de las Emociones se apoyó en la psicología para determinar que el afecto o la emoción era algo contenido dentro de individuos, desde dónde influían las prácticas sociales.¹⁹ Esta visión limitada del afecto, no obstante, falla en explicar de algún modo influencias externas a esos individuos. Más tarde, el pensamiento de los sociólogos del afecto gira hacia el polo opuesto: el afecto se produce luego de una presión externa, como el encuentro con otro cuerpo, que condiciona esa interacción y se manifiesta de forma colectiva como sentimientos comunes o “atmósferas afectivas” (Seyfert 28-29).²⁰

El desarrollo del pensamiento sobre el afecto meritó una reevaluación del concepto que sigue las ideas de Michel Foucault y Pierre Bourdieu sobre las redes de poder y el contacto cotidiano entre cuerpos. En *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (2002), Brian Massumi propone el afecto como un “campo de emergencia” sin límites, anterior a la subjetividad y cualquier imposición de orden (35). Para ilustrarlo, Massumi se refiere a los límites de la historiografía como principio de orden: “Narrative history is the by-product of a process that selects, confines, and captures an affective flow that is in fact unpredictably mobile and in continuous variation” (131). El ímpetu humano de narrar su propia historia, entonces, funciona

¹⁹ Es pertinente aclarar que las emociones y los afectos no son lo mismo. Es posible que un valor afectivo produzca una respuesta emocional involuntaria para cristalizar la experiencia en términos personales y culturales, como explica Massumi: “whereas affect is embodied intensity, emotion is ‘the socio-linguistic fixing of the quality of the experience which is from that point onward defined as personal’” (citado en Podalsky, 12).

²⁰ Para más detalles sobre la evolución del concepto véase el artículo de Seyfert.

como la fotografía que intenta captar un momento en el tejido del tiempo y espacio: siempre hay algo que se escapa del encuadre o algo dinámico que no es posible grabar. El arte, sin embargo, con sus dimensiones semánticas y profundidades simbólicas sí constituye un medio apto para el estudio del afecto.

Según Deleuze y Guattari, los valores afectivos se pueden forjar y poner en circulación por el arte, especialmente en momentos de crisis epistemológica cuando los mecanismos de expresión convencionales resultan insuficientes (Podalsky 13).²¹ Deleuze emplea el ejemplo del cine clásico al discutir sus ideas, observando que ciertos filmes “open up conceptual-affective flows between bodies” que (trans)forman la experiencia del público. Ese acercamiento al tema abre el espacio para interrogar las interacciones entre subjetividades y “historically situated, sociocultural phenomena” (14). Es así como el cine puede reanimar nuestras capacidades perceptivas, al ponernos en contacto con y dirigirnos hacia nuevos valores afectivos que redefinen percepciones internalizadas, dándonos acceso a posibilidades inusitadas. Es fácil ver hoy en día que las propiedades que se le confieren al cine no son exclusivas a su forma y podemos extenderlas a otras formas de producción cultural como la música o la poesía, que también nos ofrecen códigos de interpretación.

Laura Podalsky retoma las ideas de Deleuze, Guattari y Massumi en su libro para sostener su análisis de cine contemporáneo latinoamericano, donde intenta reconocer la amplitud y

²¹ Aquí los críticos pecan un poco de esnobismo, ya que asocian las capacidades transformativas al arte de alta calidad estética o arte *avant-garde*. No obstante, considero que el potencial afectivo se encuentra incluso en el arte más popular y convencional, precisamente porque éste tiende a tener mayor alcance.

complejidad de la labor sociocultural desempeñada por los valores afectivos (“affective appeals”) que se cristalizan en los filmes que estudia. El análisis de Podalsky examina el impacto del cine en la dimensión de los sentidos y busca esclarecer “[h]ow certain works encourage spectators to feel in ways that acknowledge alternative ways of knowing (about) recent traumatic past [and] how some films plug us into emergent subjectivities that vibrate with pulsations of the globalized present or instantiate new communitarian sensibilities by establishing ‘affective alliances’” (8). Lo fundamental aquí es entender cómo ciertas experiencias (ya sea ver una película, escuchar una canción o leer un poema) nos motivan a reflexionar sobre el mundo que nos rodea y a (re)evaluar nuestras estrategias de percepción, incluso a nivel subconsciente.²²

Por lo tanto, mientras que Podalsky se concentra en las experiencias emotivas de los espectadores como índice de la cristalización de afectos, este estudio apunta el foco crítico hacia la capacidad de las experiencias culturales de alterar nuestras percepciones (aquellas disposiciones anteriores a la emoción o la razón) mediante la circulación de valores afectivos a nivel masivo. De ese proceso de transfiguración nacen narrativas y prácticas que dan nuevas formas a nuestra cosmovisión y ajustan la realidad a parámetros corrientes. Más allá de lo dicho, son esas prácticas de todos los días, renovadas constantemente, las que expanden las fronteras de subjetividades colectivas y convierten lo cotidiano en lo natural. En Cuba, esto supuso una transformación paulatina del entorno cotidiano de la isla que se apropia de las narrativas independentistas para atarlas a una subjetividad cubana delimitada por su compromiso o no con

²² La limitación más notable de este trabajo es el énfasis que la autora pone sobre el impacto de cargas afectivas en los sentidos puesto que corre, por momentos, el peligro de convertirse en un registro de emociones y experiencias de los sentidos, en vez de las dinámicas que los impulsan.

el proyecto socialista revolucionario. Luego de la crisis de los noventa y la filtración de la cultura global a través de la red, el pasado pierde algo de su lustre y la cultura cubana comienza a articular un futuro que ya no es la culminación de las glorias anteriores, sino el tiempo por conquistar que abre las posibilidades de todos los cubanos.

El primer capítulo del presente estudio abre con un recorrido de la primera década posrevolucionaria y el andamio burocrático que emerge para revitalizar, desarrollar y apoyar la cultura autóctona de Cuba. Esas instituciones operaban bajo la directiva de transformar la vida cotidiana de los cubanos mediante la penetración del proyecto socialista hasta los lugares más ordinarios de un hogar. El papel que la cultura jugó en este proceso es inestimable, especialmente un movimiento musical que comienza a principios de los setenta y deja una huella imborrable en el patrimonio musical de la isla, la Nueva Trova. Este capítulo se enfoca directamente en dos cantautores de ese grupo de jóvenes que son quizás los más influyentes dentro y fuera de Cuba, Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, cuyos discos ejemplifican un esfuerzo por vincular el compromiso social a la narrativa nacional de cubanía. En *Días y flores* (1975) de Rodríguez, *Versos de José Martí* (1974) de Milanés y *Pablo Milanés Canta a Nicolás Guillén* (1975), los cantautores de esa joven generación generan narrativas que enhebran la lucha histórica por soberanía a los estragos del presente y la promesa de un futuro siempre por llegar.

La gran crisis de los noventa informa el contexto del segundo capítulo, donde la decepción y frustración ante las penurias diarias comienza a tergiversar la prístina realidad que los programas culturales de las décadas anteriores habían intentado construir tan cuidadosamente. Durante esta época, la bifurcación entre la realidad diaria y su expresión en los espacios públicos o medios oficiales desemboca en una crisis de representación que repercute por las letras cubanas y se profundiza en la poesía de otro grupo de jóvenes que logran trascender la materia y el tiempo en

los recovecos más enigmáticos de sus versos. En específico, se analiza la poesía de una figura clave de la poesía cubana, Reina María Rodríguez, y un poeta menos estudiado por la crítica— aunque igual de fundamental—Víctor Fowler Calzada. En sus versos, Rodríguez recurre a la retórica de la écfrasis en *La foto del invernadero* (1998) para viajar a través del tiempo y el espacio, recorriendo parajes lejanos y reciclando los escombros de su vida personal para formar un collage de fotografías que desafían el estancamiento representativo de los noventa. Esos devaneos se encuadran perfectamente en imágenes concretas que funcionan como recipientes de memoria cuyo efecto es colorear su modo particular de ver las cosas. Por su parte, en *Visitas* (1995) Fowler Calzada desarrolla la identidad nacional en términos de su íntima relación con las raíces culturales de la isla, ideando a la vez un futuro abierto a las posibilidades y redimido de los errores del pasado histórico.

El capítulo tres toma por objeto de estudio el cine de niño que emerge con la llegada del siglo XXI. Este periodo se marca a partir del caso de Elián González y la Batalla de Ideas que es producto de ese episodio internacional. En particular, se examinan dos filmes protagonizados por niños tanto ordinarios como excepcionales, *Viva Cuba* (2005) de Juan Carlos Cremata Malberti e Iraida Malberti Cabrera y *Habanastation* (2011) de Ian Padrón. En la primera película, la figura simbólica del niño representa una nueva generación de cubanos que encarna las viejas contiendas del pueblo (como el valor de la religión y las tensiones raciales) y los nuevos peligros que lo amenazan (la estratificación social y la emigración, por ejemplo). En la segunda, un par de amigos embarcan en una aventura que gira alrededor del símbolo inequívoco del capitalismo global: un Playstation 3. Más que poner en primer plano la creciente inequidad económica en Cuba, este filme avisa del inminente choque entre la cultura cubana y la cultura global que fue desatado por la política económica más abierta de Raúl Castro. Ambos filmes proponen, por lo

tanto, percepciones alternas de las ventajas y desventajas del consumismo capitalista que infunden los sucesos ordinarios que impactan a los protagonistas del potencial de desprender nuevas posibilidades de existencia para el pueblo de Cuba.

Por último, el cuarto capítulo se centra en la intersección de la música, poesía y cine cubanos desde la diáspora que continúa redefiniendo lo que es ser cubano en la segunda década del siglo XXI. La producción de los individuos que ocupan esta porción tambalea entre la melancolía del destierro y un afán por incorporar a la narrativa nacional las subjetividades activadas en el extranjero (como la biculturalidad y el culto nostálgico de la memoria familiar) para redefinirla en sus propios términos. Esto es posible gracias en gran parte a la conectividad que justo en la última década crece en Cuba y permite una representación más amplia del mundo a través de los medios sociales que penetran la isla. El deshiele de relaciones diplomáticas entre los Estados Unidos y Cuba que efectuaron Barack Obama y Raúl Castro en diciembre del 2014 es, sin duda, un factor importantísimo en la fomentación de conectividad que experimentan los cubanos hoy. Así, las canciones de Orishas, los poemas de Richard Blanco y Yosie Crespo, y el documental de Janelle Gueits llegan a las manos dispuestas del pueblo cubano y transitan las calles habaneras, introduciendo nuevos valores afectivos que poco a poco cambian su horizonte de expectativas. De ahí que se proponga al final al internet como el medio con el mayor potencial de transformar la realidad cubana en las próximas décadas. Solo ese modo de comunicación—cuya naturaleza es descentralizada, colaborativa y en gran parte de libre acceso—tiene la capacidad de extender el ámbito de lo cotidiano desde los portales de las casas al mundo transnacional de los espacios virtuales, donde otras cosmovisiones ya circulan y se sintonizan con los ritmos de la experiencia global.

CAPÍTULO 1

Dos voces desde el nuevo mundo: la Nueva Trova cubana

“No es la conciencia del hombre
la que determina su ser sino, por el contrario,
el ser social es lo que determina su conciencia.”
—Karl Marx

No existe evento en Cuba, por importante u ordinario que sea, que no se celebre al son de una buena música. Desde las guitarras folclóricas de los actos cívicos y el guaguancó contagioso de las fiestas religiosas, hasta el acto más habitual que se pueda imaginar. Recuerdo muy bien a mi madre trapeando y sacudiendo la escoba al compás de un alegre casino, los festivales escolares de música, o los programas infantiles dedicados al canto y el baile. Es que Cuba es una isla cuyo destino ha sido hendido profundamente por su revolucionaria música—y aquí me refiero al sentido original de la palabra revolución (es decir, que cambia de forma rápida y radical). Al estar situada en la encrucijada de múltiples corrientes culturales—por un lado, el legado hispánico de expresión folclórica y cánticos religiosos y, por otro, el vivo ritmo africano y residuos de la música indígena originaria—la isla y su histórica afición por la buena música se abren a las posibilidades del sincretismo y la fusión como estrategia evolutiva. Es en este sentido que la música cubana ha sido desde siempre revolucionaria (o sea, que se subleva), experimentando constantemente con los límites de su arte para expresar visiones novedosas de la realidad de la isla. Así fue cómo a fines del siglo XIX el escenario cubano da cabida a la canción independentista, de corte informal, que apoyaba la causa contra el dominio colonial (Díaz Ayala). Igualmente, la música popular de los 40 y 50 se empapa del ambiente lujoso y escapista

que hizo de la isla un centro turístico para las clases adineradas de Norteamérica y Europa.¹ Por lo tanto, la música cubana constituye un importantísimo espacio de negociación de la identidad nacional a lo largo de su historia, pero sobre todo en momentos de transición ideológico-política, cuando la orientación de la nación queda en disputa.

El caso de Cuba después del triunfo de la Revolución es especial porque los organismos culturales creados por el nuevo gobierno tomaron de lleno y casi de inmediato las riendas de la política cultural de la isla para ajustarla al proyecto socialista que nacía en ese momento. El año 1959 trajo consigo profundos cambios de orden social en la isla como la integración racial de espacios públicos y la abolición legal del racismo, la prohibición de la prostitución y la erradicación (al menos en teoría) de clases sociales, todos elementos considerados como las ineludibles secuelas del consumismo capitalista (Moore, *Music* 58). A esto se suma una campaña de alfabetización a nivel nacional que movilizó prácticamente a todos los jóvenes disponibles a áreas rurales para educar a sus conciudadanos en las materias más básicas, al igual que una total reestructuración del sistema educativo que antes había estado primordialmente en manos de la iglesia católica, y la secularización del currículo que luego sería orientado hacia la ideología socialista (65).

Cambios políticos, sociales y económicos de tal magnitud significan que la política cultural del estado se transforma desde ese momento en adelante. Durante los primeros años se

¹ La popularidad de dos variaciones del son cubano, el mambo y el cha cha cha, en los salones norteamericanos de la época atestiguan al hecho (Nasatir 66-70). Asimismo, la representación de esta música en la televisión y el cine de los Estados Unidos (Ricky Ricardo en *I Love Lucy*, por ejemplo) contribuyen a la multitud de estereotipos sobre Cuba y a la mitificación de éstos.

experimentó un fervor revolucionario que irrumpió en muchísima creatividad dentro del mundo del arte. No obstante, la efervescencia inicial fue diluida cuando el gobierno comenzó a institucionalizar sistemáticamente la cultura cubana y sus medios de difusión. La importancia del campo cultural para el desarrollo de su visión nacional no fue desapercibida por los líderes revolucionarios, ya que "within months of taking power, [they] began passing legislation designed to establish new centers of music, film, theater and literary production" (Moore, *Music* 7). Se nacionalizan las industrias de la radio y la televisión; en el terreno de la música aparece la Unión de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC), fundada en 1961 y dedicada durante la primera década de la Revolución a organizar concursos, festivales y conferencias internacionales para promover relaciones con otros creadores del campo socialista (Gramatges 31). La Casa de las Américas, por otra parte, contribuye a este esfuerzo luego de la creación de su departamento de música en 1965. Además, la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales (EGREM) se establece un año antes para regir la grabación y distribución de la producción musical de la isla. Con vistas a mejorar el acceso democrático del pueblo cubano al arte nacional, en 1967 la UNEAC votó exitosamente para eliminar los derechos de autor (Moore, *Music* 76).

En sus *Palabras a los intelectuales* (1961), Fidel Castro hace un llamado público a los artistas a crear arte que fuera útil para todo el mundo, que ayudara en la construcción del socialismo en la isla. Así, el Primer Ministro cubano enfrenta directamente la preocupación general de los intelectuales que la política cultural posrevolucionaria terminaría asfixiando la libertad de expresión artística.² Luego de reafirmar que el gobierno revolucionario defendía absolutamente la libertad, el líder cubano se dispone a enmarcar sus límites: el arte debía ser

² Castro no asume la presidencia hasta 1976.

capaz siempre de servir y enaltecer el espíritu revolucionario (8-11). Lo que no tiene cabida dentro del arte revolucionario es todo aquel artista que sea “incorregiblemente contrarrevolucionario” (11).

Más adelante el líder cubano ofrece algunas pautas para continuar su labor de democratización cultural, como su defensa del Consejo Nacional de Cultura que, además de cumplir un deber esencial del gobierno, configura un “órgano altamente calificado que estimula, fomenta, desarrolla y orienta [...] ese espíritu creador [de los artistas cubanos] (14). Esta última función, la de orientar a los artistas, delata uno de los pilares que sostiene la política cubana posrevolucionaria: la formación cultural e ideológica del pueblo. Quince años después, este ímpetu queda grabado en la Constitución Socialista de 1976, donde se estipula que “la juventud cubana disfruta de especial protección por parte del Estado y la sociedad” y, por lo tanto, su formación socialista es deber de todos (Santana 137-39).³

Por su gran atractivo a los jóvenes, la música popular jugaría un papel principal en la educación cultural de la generación de cubanos que la Revolución vio crecer. Lejos de ser un artefacto para los espacios ennoblecidos de los teatros o producto comercial para la exportación y exotización, la música cubana debería reflejar en adelante los sentimientos, las aspiraciones y las preocupaciones de la gente común (Benyamor 13). La voz personal del artista sería el conducto por medio del cual los sueños colectivos de los cubanos tomarían formas concretas y familiares. El artista, reflejo vivo de su público, vestiría como uno de ellos, rechazaría todo lujo o privilegio elitista para estar más cerca de su fuente de inspiración (Gramatges 9).

³ Para realizar esto se combinan la educación general al igual que las especialidades de carácter científico, técnico o artístico (Santana 137).

Esta es la situación de la Nueva Trova cubana, cuya inscripción de la política cultural del país en la vida diaria de los cubanos el presente capítulo investiga. Su capacidad de asimilar los discursos nacionales para luego representarlos como componentes fundamentales que se funden con espacios y prácticas cotidianas, influyendo así en su percepción colectiva como esencias de la cubanía. Pese a que la crítica no se ha enfocado en demasía en lo cotidiano, teóricos del siglo XX como Lefebvre ya han hecho hincapié en el potencial de momentos del diario vivir para facilitar la asimilación de nuevos modos de ver la realidad: “Lefebvre argued that social theorists had to examine not just institutions but moments-moments of love, poetry, justice, resignation, hate, desire and he insisted that within the mysterious but actual realm of everyday life [...] If recognized, [these moments] could form the basis for entirely new demands on the social order” (Marcus 79). La política cultural del gobierno cubano supo reconocer el potencial de lo cotidiano como medio para la naturalización de los valores que intentaba representar. El objetivo principal de este capítulo es trazar tres tendencias impulsadas por la política cultural cubana de la década de los setenta que quedan grabadas en varios discos emblemáticos de la Nueva Trova: la inscripción del proyecto independentista decimonónico dentro del discurso oficial del gobierno, la propuesta del excepcionalismo cubano frente al imperialismo cultural norteamericano y como modelo socialista para América Latina, y, por último, la subordinación de todos los aspectos de la vida diaria a los objetivos del proyecto nacional socialista.

En un momento de caos político dentro de Cuba dado a medidas ortodoxas que dieron pie a la represión del notorio *quinquenio gris*, la fallida zafra de las diez millones de toneladas de azúcar, y por último la condenación internacional del caso de Padilla en 1971, los integrantes del Movimiento de la Nueva Trova (MNT) comienzan a producir música que sintoniza la cubanía

con las ambiciones sociales de Cuba.⁴ Además, el vigésimo aniversario del ataque al cuartel Moncada en el 1973 motivaba un regreso al entusiasmo revolucionario de comienzos de los sesenta, su política cultural y la construcción de una versión figurativa de la historia que establecía vínculos sólidos entre la revolución cubana de 1959 y el movimiento independentista finisecular.⁵ Por otro lado, la guerra entre Vietnam y los Estados Unidos, la intervención norteamericana en la política de países América Latina que habían elegido gobiernos izquierdistas de forma democrática (Guatemala, Chile, y Nicaragua, por ejemplo), y el conflicto armado en Angola elevan el estatus de la isla en la esfera internacional a estandarte del socialismo en la América hispanohablante que se oponía abiertamente a la tiranía del imperialismo de los Estados Unidos.

La tarea de los cantautores de la Nueva Trova, entonces, era imaginar de antemano una Cuba donde esas contiendas del pasado se habían superado y la vida de los cubanos se había

⁴ El caso del poeta cubano Heberto Padilla es quizás el acto de represión artística por parte del gobierno cubano más conocido fuera del país. En 1968, Padilla publica una colección de poemas polémica por su contenido contrarrevolucionario titulada *Fuera de juego* y, a pesar de ser galardonado por la UNEAC con el premio de poesía Julián del Casal, tres años después el poeta fue encarcelado y forzado a confesar sus actividades subversivas en público (Nasatir 109-110).

⁵ Ataque decisivo por parte de Fidel Castro y sus insurgentes en 1953 con el fin de derrocar a Fulgencio Batista. Pese a la derrota de los insurgentes, el juicio posterior de Castro lo lanza a la fama por sus ideales revolucionarios y el hecho de que él mismo se sirvió de abogado. Este evento se convierte en un momento simbólico de resistencia contra el gobierno de Batista y se conmemora como fundacional a la nueva nación (Rojas 317-37).

incrustado perfectamente dentro del modelo socialista. En *Travestismos culturales: literatura y etnografía en Cuba y Brasil*, Jossianna Arroyo postula que en momentos de crisis y fragmentación de lo nacional hay una “búsqueda de una narrativa que organice este cruce de identidades ‘transitorias’” y la necesidad de crear un imaginario nacional homogéneo “de la diversidad, con nuevos sujetos” (2). A esa monumental labor se dedica, sin duda, Pablo Milanés con sus primeros dos discos, donde trae al esplendor de la música la poesía de dos titanes de las letras cubanas, *Versos de José Martí* (1974) y *Pablo Milanés Canta a Nicolás Guillén* (1975). El disco inaugural es un excelente ejemplo del impulso teleológico de la política cultural del estado, que busca establecer continuidades con el pasado mítico de la isla. Al rescatar la visión martiana del hombre nuevo y la sociedad utópica que el prócer ideaba para su tierra natal, las musicalizaciones compuestas por Milanés reafirman la versión oficial de la historia cubana e imbrican las ideas revolucionarias de Martí en la vida diaria del pueblo cubano. El disco sobre Guillén, en cambio, refleja tanto la ansiedad sobre la emigración como el controversial discurso racial de la isla, denunciando la persistencia de la discriminación en los espacios públicos y las prácticas cotidianas. Por su parte, Silvio Rodríguez retoma la tradición poética modernista y de vanguardia en *Días y flores* (1975), llenas de metáforas extendidas e imaginarios simbólicos, para luego sintetizar su estética refinada con la herencia folclórica de la guitarra y la décima. El resultado es una música que sublima la vida diaria y los espacios ordinarios que se llenan de significados transcendentales al verse a la luz de las metas del proyecto socialista.

Estos tres lentes a través de los cuales se observarán las canciones en cuestión, entonces, demostrarán que el entrecruce de valores nacionales fecundado por la música cubana de la era posrevolucionaria se convierte en un sitio de negociación primario donde el pueblo cubano y el gobierno se disputan día a día la definición de la cubanidad. Las ideas de Lone Bertelsen y

Andrew Murphie pueden ser útiles para entender lo anterior, al conceptualizar la naturalización de ciertas percepciones subjetivas como la internalización de intensidades afectivas: “The second aspect is affect as more personal, literally more familiar. The terms vary but this is affect as emotion or feeling, the folding of broader affective intensities into the nervous system, eventually to become recognizable as the register, eventually the representation, of the ongoing folding of self and world, as the person” (175). De esta forma, nuevos valores sociales que provocan tales intensidades afectivas generan a su vez nuevas estrategias de percepción del individuo (el yo) y sus permutaciones colectivas (la nación) que terminan dándose por algo natural.

Algunos críticos cubanos como Harold Gramatges y Clara Díaz, entre otros, afirmarían que los cantautores en cuestión son simplemente el producto directo y espontáneo de la nueva sociedad creada bajo el gobierno castrista, una generación de hombres nuevos completamente entregados a las hazañas revolucionarias. En cambio, existe una escuela crítica fuera de la isla representada por Robin Moore y Robert Aaron Nasatir que ve esos mismos artistas como sujetos presos dentro de un sistema que los condiciona ideológicamente sin conceder espacio para la disidencia, que solo logra manifestarse en formas sutiles y obscurecidas. Este estudio propone que Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, ubicados en el centro una negociación constante que intenta sentar las bases de la nación, operan como cualquier otro sujeto dentro de un sistema que limita sus posibilidades de existencia—se adaptan, se acoplan a las circunstancias y, finalmente, lo perpetúan. Lauren Berlant explica este fenómeno como el “cruel optimismo” de las relaciones afectivas que rigen nuestra forma de ver el mundo: “Cruel optimism points to the reasons why people do not prefer to interfere with varieties of rimmiseration, but instead choose to ride the wave of the system of attachment that they are used to, to syncopate with it, or to be held in a

relation of reciprocity, reconciliation, or resignation that does not mean defeat by it” (124).⁶ Es importante notar que la reciprocidad de estos artistas de la Nueva Trova al gobierno cubano no se debe interpretar como resignación o derrota frente a la censura ideológica. Como veremos en lo que sigue, hay momentos en los que sus temas se prestan abiertamente a la denuncia de las limitaciones del proyecto nacional.

Del amor cortesano a la Nueva Trova

Para poder entender mejor la trova cubana como expresión popular se debe escarbar primero en sus orígenes en el período medieval. Allí se encuentran, en el territorio multicultural llamado entonces al-Ándalus, los primeros rastros de la tradición poética oral que dejan huellas sobre la superficie cultural de la península ibérica. La poesía intelectual de al-Ándalus se deriva de la tradición oral árabe que ya contaba con varios siglos de desarrollo y refinamiento, con una temática que variaba de lo religioso a lo sensual y hasta lo erótico. Uno de los detalles más estudiados de esta poesía es su cualidad lírica, desde el uso anafórico de palabras e imágenes hasta las configuraciones regulares de rima y metro (Dodds 233-67). Según María Rosa Menocal en su defensa de los orígenes hispanoárabes de la poesía de amor cortesano de los *troubadours*, es exactamente esta herencia oral mozárabe que influye directamente en el estilo musical de los poetas de Provence, a quienes los historiadores han señalado como padres de la trova medieval en el siglo XII (47). Más allá de esto, el contacto cultural de la ciudad con el mundo islámico

⁶ El optimismo cruel se refiere a la idea de que todos los objetos del deseo son grupos de promesas que queremos hacer reales, por ende, cada obsesión, o *attachment*, es optimista, ya que se basa en la esperanza de vivir esa realidad en algún futuro cercano (Berlant 119).

ibérico añadido a “the overlap of semantic fields, the traces of psychological and aesthetic principles inherent in troubadour poetry [are] traceable to Graeco-Arabic traditions,” y así constituyen evidencia incontrovertible de una especie de transacción cultural entre los dos cuerpos poéticos (49). Además, no cabe argüir en favor de barreras lingüísticas o físicas ya que los trovadores de Provence seguramente hablaban árabe y habían viajado el mundo, inclusive más allá de los Pirineos donde una culta sociedad libresca crecía a la envidia del resto de Europa (54-60). Como última prueba del nexo entre ambas tradiciones poéticas, Menocal recurre al detalle etimológico del origen del vocablo *trobar*, aunque su origen lingüístico es controvertido, que radica en la palabra árabe *taraba* cuyo significado es “to make music or sing” (62).

Luego del encuentro colombino a finales del siglo XV y junto a los conquistadores, virreyes, abogados y sacerdotes, la trova parte de las cortes hispanas y zarpa para el Nuevo Mundo. Los historiadores de la música cubana han confirmado el gran aporte de la música mozárabe proveniente de Andalucía como una de tres tradiciones hispánicas que hienden profundamente la música cubana de la época colonial (Díaz Ayala 20).⁷ En Cuba la herencia europea se encuentra de lleno con la riqueza de la música africana importada por los esclavos, quienes mantenían contacto con sus raíces mediante prácticas musicales. Eran los esclavos los que se convertían rápidamente en músicos profesionales durante el siglo XVII, incorporando sus ritmos e instrumentos a las herencias cosmopolitas que llegaban desde Europa al atravesar el

⁷ Las otras dos tradiciones musicales de mayor influencia por el número de inmigrantes durante el siglo XVI de esas zonas son la canaria, de donde deviene la preferencia por la guitarra en la música folclórica cubana, y la castellana (Díaz Ayala 19-20).

Atlántico (25).⁸ La guitarra fue quizás el instrumento hispánico heredado que más define la historia musical del continente americano y sus ritmos centenarios se vieron enriquecidos por los acentos ancestrales de los músicos negros cubanos, resultando en la música criolla que verdaderamente comienza a perfilar la identidad musical de la isla (Gramatges 76). Esta fusión especial de música europea y africana que rápidamente gana espacio como la música cubana “auténtica” se exporta de la isla mediante el mismo mecanismo que aseguró la mezcla de sus orígenes, la red de puertos de la cuenca caribeña y los marineros que los frecuentaban.⁹

Sin embargo, la abundancia de prejuicios raciales frente a la música de los afrocubanos no permite que la música popular cubana triunfe de veras hasta el siglo XIX, cuando por fin se desplazan las fórmulas extranjeras en favor de sonos y contradanzas autóctonos (Díaz Ayala 74). El son se convertirá en el baluarte de la música urbana cubana de ese siglo, mientras que en el campo se cultiva la trova como máxima expresión de la “cubanidad” y quizás por eso Santiago de Cuba se bautizará como su cuna. Del campo también llegan las canciones y los *puntos* revolucionarios de fin de siglo y albores del XX que contribuyen igualmente a la dimensión nacionalista de este género musical (Manuel 173). La trova cubana ha sido descrita como la primera gran síntesis afro-hispánica, cuyas raíces rítmicas se hallan en la cadencia de los

⁸ Como “la llave de las Indias”, Cuba era el Puerto de preferencia de muchos marineros europeos que viajaban entre el Viejo y Nuevo Mundo. Ellos arrastraban en sus veleros más que mercancía, sino todo un contexto musical que se trasplanta a las Antillas (Díaz Ayala 24-25).

⁹ La música cubana viaja a puertos caribeños como Panamá, Cartagena, Portobello y, especialmente, Veracruz (Díaz Ayala 74).

tambores de los yorubas (Orovio 52).¹⁰ Su éxito se materializa en las primeras tres décadas de la república con figuras icónicas como Sindo Garay, Manuel Corona, Ignacio Piñeiro, Rosendo Ruiz y María Teresa Vera (Díaz Ayala 94-97). A pesar de que el tema central de las canciones compuestas e interpretadas por los trovadores cubanos gira en torno al núcleo amor/desamor, existe también una vena nacionalista que retoma la música de independencia de fines del siglo anterior. Ignacio Piñeiro, por ejemplo, compone su “Bolero a Martí” que, como gran parte del repertorio de los trovadores, se difunde a través de la radio, las performances en los restaurantes y cabarés, al igual que en los cines de la isla (95). Más tarde, la música popular del pleno siglo XX mantiene viva la herencia hispánica a través del cancionero campesino apoyado por la guitarra, con la *décima* como forma de improvisación y los viejos trovadores que entonan sus penas agridulces hasta el periodo posrevolucionario (Gramatges 77).

Es esta tradición musical de raíces campesinas, su fusión ejemplar de ritmos europeos y africanos, la sencillez y alcance masivo de su temática, y su compromiso con los valores independentistas de la isla que se rescatan con el triunfo de la Revolución y el auge de festivales de la Trova dedicados a la música tradicional con acompañamiento de guitarra. De allí surge, y no por casualidad en Santiago, la primera “Casa de la Trova” en 1966. Acto seguido, en 1967 tiene lugar el Primer Encuentro de la Canción Protesta, auspiciado por la Casa de las Américas y

¹⁰ Una gran parte de los esclavos cubanos pertenecían a, o eran descendientes de, este pueblo africano (Díaz Ayala 65).

con intervención de cantantes latinoamericanos (Díaz Ayala 300).¹¹ En este evento se reúnen por primera vez artistas que estaban componiendo individualmente como Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola, tomando conciencia de sus afinidades ideológicas y musicales, para sembrar la semilla de lo que se convertiría en el Movimiento de la Nueva Trova (Díaz Ayala 300).

Por otro lado, el fuerte nacionalismo impuesto por el nuevo régimen devela la otra cara de la colectividad cubana, una vigorosa aversión por todo lo extranjero, en especial lo norteamericano, y todo lo que tenga que ver con el mundo capitalista. Se paraliza la circulación de la mayoría de la producción artística extranjera (el rock, el jazz, la música de protesta de la generación *Beat*) en los primeros años de la Revolución, lo que resulta en un culto profundo de los géneros tradicionales locales.¹² Al mismo tiempo, voces progresistas dentro de la isla apuntaban al efecto degenerativo en la música cubana de la exclusión de influencias externas (característica fundamental de la música sincrética de la isla). El gobierno, ya para los 70, llega a la misma conclusión y relaja el comercio artístico, aunque tampoco perdiendo de vista la propuesta nacionalista inicial: “Castro called upon everyone to see the big picture [...] to avoid

¹¹ Fundada el 4 de julio de 1959, esta institución del gobierno cubano tendrá un papel sumamente importante en el desarrollo de la Nueva Trova como movimiento artístico en la isla y su relación al escenario internacional, algo que se explicará más adelante.

¹² En la Declaración del Primer Congreso de Educación y Cultura de 1971, se recalca una y otra vez el desprecio por la cultura de masas norteamericana, que se caracteriza como un elemento comercial que contamina, y el deseo del gobierno de estimular formas artísticas pertenecientes a la herencia latinoamericana, en particular cubanas (Santana 51-64).

controversial art of their own volition, and to create art that directly contributed to revolutionary initiatives” (Moore, *Transformations* 17).

Clima cultural y político de los sesenta y setenta

En esta atmósfera de procesos renovadores y excluyentes nace el género de la Nueva Trova de las plumas y guitarras de jóvenes cubanos, quienes buscaban “a conscious break with local influences and an effort to create a cosmopolitan blend of local and international genres” (Moore, *Music* 137). Su rebeldía tampoco fue total, ya que muchos se consideraban patriotas consumados al proyecto de la revolución cubana, pero su posición crítica ante la política de la isla los lleva a criticar el sistema internamente y a ser marcados oficialmente como un elemento corrosivo para la sociedad que el gobierno intentaba construir. Poco a poco, durante la década de los sesenta, se fue cerrando el espacio destinado a la protesta dentro de la idiosincrasia socialista, culminando en la sentencia que “there was no need for protest song within the revolution” y, más tarde, el período de censura extrema que sufrieron muchos artistas cubanos llamado el *quinquenio gris* (147).¹³ A modo de ejemplo me refiero a la declaración del Primer Encuentro Nacional de Jóvenes Trovadores, que se celebra en 1972, donde el segundo lineamiento ideológico fundamental para animar el movimiento dice: “el contenido ideológico de una canción está determinado por el objetivo político que la misma se propone y obtiene, [...] de

¹³ El hecho de que el nombre Nueva Trova nazca en parte de buscar cierta distancia entre este movimiento musical y otros en América Latina y los Estados Unidos, la Canción Protesta o *Protest Song*, indica la aberración del gobierno hacia las connotaciones disidentes del adjetivo original (Casaus 13).

manera que sea un instrumento que eleve la conciencia y la sensibilidad del hombre; [...] la influencia ideológica negativa no solo se produce cuando la obra responde explícitamente a los intereses de la clase del imperialismo y la vencida burguesía, sino cuando se niegan la sensibilidad y la cultura nacionales” (Haya 7).

La crítica está generalmente de acuerdo que el *quinquenio gris* se desarrolla al comienzo de 1968 y termina en 1972. Fue un período de castigos desproporcionados contra cualquier artista que contribuyera a la disidencia política y la protesta. Supervivientes cuentan historias horrorosas de la condenación pública de su trabajo, *blacklisting*, y sentencias cumplidas en cárceles o campos de trabajo “voluntario”.¹⁴ El mismo Pablo Milanés experimenta represión cuando en 1966 fue acusado de ser homosexual y sentenciado a una Unidad Militar para la Ayuda a la Producción (UMAP) por un año justo antes de que canciones como “Para vivir” y “A mis 22 años” lo lanzaran al estrellato (Nasatir 160). Silvio Rodríguez, por su parte, fue sentenciado a vivir en un barco de pesca por un año por el contenido crítico de algunos de sus temas donde, irónicamente, escribió canciones que después se convirtieron en importantes himnos de la Cuba socialista de los setenta.

Pese a la persecución oficial de los trovadores, funcionarios castristas como Haydeé Santamaría se encargaron de proteger a este joven grupo a través de su influencia sobre organismos oficiales. La directora de la renombrada Casa de las Américas durante fines de los sesenta, Santamaría creó un oasis político para los trovadores donde éstos podían reunirse y expresarse con relativa libertad. En la Casa se organizaron encuentros internacionales con

¹⁴ Llamadas “granjas de castigo”, estos campos se utilizaban para reeducar a cualquier sujeto considerado antisocial o poco integrado al nuevo sistema (Moore, *Music* 149).

artistas de la Nueva Canción en América Latina y el intercambio cultural bajo los auspicios del gobierno fomentó respeto para la nueva generación de cantautores y su arte (Moore, *Music* 148). Si la última mitad de los sesenta significó un cierto estancamiento artístico debido a la autocensura y la ortodoxia ideológica, los setenta dan otra vuelta a la tuerca. La amarga experiencia del quinquenio deja atrás un clima más favorable a la experimentación artística y el redoble de la política cultural que Fidel resumió en sus *Palabras*, algo motivado por un deseo de regresar al entusiasmo de la Cuba de los sesenta.

El Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura que se celebró en La Habana en 1971 confirma justo eso cuando declara que el esfuerzo de la música y otras artes se debería concentrar en cuatro objetivos: “1. Trabajar en el desarrollo de nuestras propias formas y valores culturales revolucionarios; 2. Desarrollar el conocimiento de los valores culturales de los pueblos hermanos latinoamericanos; 3. Asimilar lo mejor de la cultura universal, sin que nos lo impongan desde afuera; y 4. Desarrollar programas con fines didácticos en los que se estudie el carácter y origen de la música cubana” (Santana 52). Además, se afirma que los medios culturales de la isla no podrán ser cooptados para la proliferación de “falsos intelectuales” que amenazan con contaminar la educación revolucionaria de la nueva generación (53). El enfoque de la política cultural cubana, entonces, se desplaza al terreno de la cultura y los medios masivos como *locus* del conflicto con el mundo capitalista.

En este contexto la política oficial del régimen se torna benévola hacia la nueva generación de trovadores, integrando su movimiento económica e ideológicamente al sistema socialista. El Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) fue la primera institución en contratar a los jóvenes de la Nueva Trova, estableciendo en 1969 bajo la dirección de Leo Brouwer el Grupo de Experimentación Sonora (GES), cuyos objetivos eran grabar

composiciones afines a la visión cultural del régimen y la música de trasfondo de producciones cinematográficas (Moore, *Music* 154). Este empleo oficial legitima el grupo de trovadores profesionalmente y costea sus composiciones personales hasta 1978. Ya para 1972, cuando el clima ortodoxo se ablanda con el creciente interés de establecer relaciones estrechas con el gobierno chileno, el Movimiento de la Nueva Trova (MNT) nace oficialmente.¹⁵ La institucionalización significaba la creación de una estructura que ayudaría a desarrollar el arte bajo los auspicios gubernamentales, la organización de concursos y festivales que aseguraban la promoción y distribución del material, y la profesionalización de artistas aficionados (Benyamor 22). Ya para el 1973, el MNT tenía un registro nacional de cientos de miembros, una junta directiva, centros de cultura en cada provincia y festivales anuales.

No obstante, la aceptación pública de lo que antes se consideraba arte marginal y subversivo viene acompañada de un enorme sacrificio: el compromiso artístico por el compromiso político. Puesto que el Comité Nacional de Cultura (CNC) fija los salarios de los artistas basados en la “calidad” del artista, esta organización tenía el poder absoluto sobre qué en realidad constituía esa calidad. De esta manera, el CNC controlaba toda la producción artística del momento al manejar la censura del contenido en conexión con la calidad del artista y, por ende, su salario (Moore, *Music* 156). De más está aclarar que la disidencia política explícita

¹⁵ Es importante notar que el nombre ha sido escogido primeramente para distinguirlo de las connotaciones de protesta y disidencia asociadas a la Nueva Canción en Latinoamérica y la generación Beat de los Estados Unidos. Segundo, la palabra “trova” conectaba a la nueva generación concretamente con la tradición decimonónica de letras independentistas al igual que los trovadores de principios de siglo XX, también de clase obrera (Benyamor 20).

condenaba a cualquier artista a el desamparo total por parte del gobierno. En reacción a estas circunstancias, “*Trovadores* thus walked an ever more delicate line between fidelity to a government that now supports them and fidelity to themselves and their point of view” (157). La centralidad de la cultura en el proyecto nacional significaba que el gobierno apoyaba más el entrenamiento y patrocinio de los artistas que en algunos países capitalistas, pero el precio a pagar era que el estado cubano tenía un creciente interés en la regulación de su producción.

Poesía de día y de noche

Luego de su experiencia en la UMAP, Pablo Milanés se convierte en uno de los miembros integrantes del GES bajo los auspicios del ICAIC, y sus primeros discos rinden homenaje a dos grandes del panteón poético cubano, *Versos de José Martí* (1974) y *Pablo Milanés canta a Nicolás Guillén* (1975). La musicalización de los versos de Martí y Guillén es un gesto político de doble filo: por un lado, rescata de libros polvorientos los hermosos versos de los poetas, actualizando en el imaginario nacional sus ideas revolucionarias sobre la nación y la raza, la música y la belleza; por otro, subraya el interés del régimen en la música y la poesía cubana como medios pedagógicos. En su volumen sobre la presencia de la Revolución en la música de la isla, Gramatges sugiere que los compositores cubanos de los sesenta “se dieron a la tarea de orientar musicalmente al pueblo en una labor donde se afianzaba lo cubano como razón histórica de la nueva realidad cubana” (27). Es decir, que la música cubana tenía el objetivo de justificar el proyecto socialista nacional mediante una transformación de la percepción colectiva de lo cubano. La música folclórica de los trovadores cubanos se presta fácilmente para esto, orientando el paladar musical del pueblo cubano hacia formas autóctonas y contrarrestando la popularidad de formas extranjeras. Al mismo tiempo, la multiplicación del alcance de los versos

de Martí y Guillén sientan las bases simbólicas que transforman la percepción del proyecto nacional y lo legitiman como continuación de la lucha independentista. Además, el décimo encuentro del MNT indica que una de las propuestas principales del movimiento es entender la canción como una manifestación artística con una fuerza específica superior a otras manifestaciones y capaz de influir en la educación estética e ideológica del pueblo (7). Ambos ejemplos reflejan el impulso de la política cultural cubana de rescatar la historia y el arte (sobre todo de la época independentista finisecular) para legitimar los objetivos sociales del gobierno castrista.

El auge de los estudios culturales ha estimulado la investigación de música popular en América Latina y la crítica generalmente coincide en el papel primario que juega en la construcción de la identidad nacional, sobre todo en momentos de transición social y política. En su análisis de la musicalización de Pablo Milanés de los versos de Nicolás Guillén, Robert Aaron Nasatir pone en primer plano al son como la forma musical cubana de mayor influencia en la narrativa nacional, al señalar que este estilo hace eco de tensiones sociales, políticas y raciales en el tejido social cubano de la primera mitad del siglo XX.¹⁶ Los versos de Guillén se inspiran estructural y rítmicamente en el son, producto híbrido de la herencia musical de la isla, para expresar el deseo del poeta (y, por extensión, el pueblo entero) por una Cuba que celebre su diversidad étnica y practique la igualdad social (159-60). El trabajo de Vanessa Knights, por su

¹⁶ En una entrevista, Milanés también identifica el son como el ritmo que mejor identifica la esencia cubana, el vehículo ideal para expresarse (Díaz Pablo 36). En su juventud, y a pesar de su formación musical clásica en estudios de piano, el cantautor aprende a tocar el son de músicos callejeros y se enamora del género (14).

parte, aborda los boleros mexicanos de los 30 y 40 para argüir su función como factor mediático entre la emergente cultura de masas urbana y la fragmentación de estructuras sociales modernas, creando así un novedoso sentido de comunidad nacional en México (127). Knights propone que el bolero nace de la necesidad de la cultura de masas urbana de expresar nuevas exigencias sociales y políticas, o sea, un nuevo estilo de vida—de ahí que su realidad parezca anclada firmemente a la cotidianeidad (133). Es de esta manera que el bolero se transforma en un palimpsesto polisémico y colectivo, es decir, una práctica estética comunitaria en la cual las imperativas individuales se identifican como integrantes de las imperativas colectivas en proceso de forjar una sociedad nueva.

El capítulo de Knights es de particular interés porque despliega algunas ideas útiles para este estudio. Las conclusiones de su análisis del bolero se apoyan en las observaciones de Carlos Monsiváis sobre las prácticas culturales vistas como actividades dinámicas de consumo de cultura popular a través de la cual identidades se articulan, desarticulan y rearticulan. La música popular, entonces, se entiende como un espacio de lucha ideológica en el que se ubican una serie de complejas negociaciones en torno a la producción de significado. Si los productos culturales como el bolero constituyen no una reflexión, sino una mediación, de la realidad, pueden ser reappropriados como un medio para la negociación de las relaciones entre “state ideology, the difficult processes of modernization and urbanization, and people’s direct experiences of them” (Knights 138). Éste es también el caso de la Nueva Trova, que arriba en el clima ideológico coyuntural de los 60 y redefine la música cubana de corte popular. Hasta la década de los 50 los géneros populares de la isla que habían triunfado en los mercados internacionales (y que eran responsables en parte de crear el estereotipo hedónico de Cuba en el imaginario de Norte América y Europa) eran estilos como la rumba, el mambo y el son. Cuba era conocida por su

músicaailable y la fabulosa vida nocturna que se asociaba con los cabarés de La Habana.¹⁷

Dado esto, el gobierno cubano de los 60 buscaba disociar la imagen internacional de la isla como paraíso capitalista para instalarla en la vanguardia socialista de América Latina.

Cuando llega la Nueva Trova con sus versos poéticos impregnados de valores nacionales y el simple acompañamiento de la guitarra, se materializa una forma de arte que responde directamente a la necesidad de un pueblo de expresar las nuevas exigencias de su realidad. No parece sorprendente entonces que los jóvenes artistas que integran el movimiento hayan sido la primera generación que creció bajo la Revolución, siendo ellos quienes tomaron provecho de su sistema educativo y política cultural. Al dar voz a una nueva forma de experimentar la vida, las canciones que ocupan este capítulo operan como un medio en el cual se negocia la legitimidad de la ideología del estado cubano, su proyecto de consolidación de la imagen nacional bajo los valores socialistas, y la experiencia directa del pueblo de éstos. Tal negociación no conforma singularmente un proceso espontáneo impulsado por cambios sociales y políticos, sino una continua reconfiguración de componentes culturales organizados en torno a la identidad nacional. El espacio discursivo de la música y la poesía es, a la vez, pregunta y respuesta, afirmación y contestación del interrogante que organiza la masa del pueblo: ¿qué es ser cubano?

Como ya se ha mencionado, los cantautores que emergen de la primera década de la revolución cubana juegan un papel primordial en la respuesta a la pregunta anterior que el gobierno quiere proyectar como la única posibilidad para una Cuba libre del colonialismo material y cultural norteamericano. Pablo Milanés y Silvio Rodríguez fueron, sin duda, los dos

¹⁷ Es precisamente este tipo de vida nocturna y música decadente asociada al régimen de Batista que causa la prohibición del primer filme bajo el nuevo gobierno socialista, *P.M.* (1961).

artistas que más hendieron con sus letras la construcción de la identidad nacional cubana a mediados de los 70, tanto por su popularidad dentro y fuera de la isla como por su posición privilegiada dentro del círculo más amplio de artistas cubanos. Con estos propósitos en mente, Pablo Milanés dedica su primer disco bajo los auspicios del GES al llamado apóstol de la Revolución, cuyos principios de solidaridad y emancipación cultural formaban el espinazo ideológico de la política castrista.

Versos de José Martí abre con “Yo soy un hombre sincero”, cuyas letras se componen de tres diferentes poemas, el primero de los cuales inaugura la colección de *Versos sencillos* y fue inmortalizado por Joseíto Fernández en su famosa guajira, “Guantanamera” (Nasatir 119):

Yo soy un hombre sincero
De donde crece la palma,
Y antes de morirme quiero
Echar mis versos del alma.

Yo vengo de todas partes,
Y hacia todas partes voy:
Arte soy entre las artes,
En los montes, monte soy.

La canción comienza así, invocando al artista y la icónica palma real cubana en el singular deseo de compartir su poesía con el mundo. La voz poética pasa inmediatamente a identificarse con todos porque es “de todas partes”. La yuxtaposición del arte y el monte (la belleza humana y la belleza natural, lo sublime de la realidad) despliega el principio martiano que guía su composición: el arte es de todos y para todos. Esta idea es afín al objetivo del gobierno cubano de democratizar el arte para educar a su pueblo. Las próximas dos estrofas, cuyo referente

original fue España, evidencian de nuevo la postura del régimen castrista ante la influencia de los Estados Unidos al asociar la esclavitud con el águila norteamericana, o sea, el capitalismo:

Oculto en mi pecho bravo
 La pena que me lo hiere:
 El hijo de un pueblo esclavo
 Vive por él, calla, y muere.

Yo he visto al águila herida
 Volar al azul sereno,
 Y morir en su guarida
 La víbora del veneno.

El símbolo de los Estados Unidos se asocia claramente al veneno de la víbora y la esclavitud que acecha al yo poético. Para la Cuba de mediados de los 70 (que celebraba dos décadas de la insurrección que origina el fin de la intervención estadounidense en la política del país) el sistema político norteamericano, el capitalismo global, y el elitismo cultural constituían la antítesis de los sistemas paralelos que se cristalizaban bajo el proyecto socialista en esa época. Claro está que los versos de Martí ya contenían desde el siglo XIX las ideas revolucionarias que se adoptarían como portavoces del gobierno cubano. Lo curioso es la forma en que Milanés combina y organiza las estrofas martianas para crear una red de asociaciones afianzadas al proyecto socialista y, al mismo tiempo, imbricada en los espacios y valores de la vida diaria: en este caso, por ejemplo, el paisaje de la palma real, la solidaridad de la voz poética y el desdén por el mundo capitalista.

Los últimos tres versos de la composición resultan casi disonantes por su carencia de metro uniforme y rima: “Un verso forjé / Donde crece la luz. / ¡Y América y el hombre digno sea!” Nuevamente regresamos a la idea de la poesía como fuente de luz, como impulsora del

conocimiento y fuerza creadora.¹⁸ El verso que forja el poeta ilumina a toda América donde el hombre digno, el hombre culto de Martí y el hombre nuevo de Che Guevara, reside. Es una visión sin igual del panamericanismo, de la necesidad de iluminar con la razón y la belleza de la poesía al pueblo de toda “nuestra” América que se representa metonímicamente en el hombre digno del último verso.

La segunda canción titulada “Mi verso es como un puñal”, funde versos de los poemas V y XXXIV de *Versos sencillos* e introduce desde su título la idea de que la poesía puede ser un instrumento tanto de violencia como de belleza, dualidad característica de la poesía martiana: “Mi verso es como un puñal / que por el puño echa flor: / mi verso es un surtidor / que da un agua de coral”. El verso también se representa como fuente de vida con la imagen de la flor y el agua de coral, dos elementos clásicos de la poesía erótica y romántica asociados a la reproducción. En este sentido, Milanés cumple con la política cultural cubana ya que expresa la fuerza creadora del arte mediante un lenguaje canónicamente cubano. Por otra parte, en la segunda parte hay una clara condenación de la esclavitud cuando la voz poética afirma: “Yo sé de un pesar profundo / Entre las penas sin nombre: / ¡La esclavitud de los hombres / Es la gran pena del mundo!” Aunque las dos composiciones distan en el tiempo casi cien años, la referencia a la esclavitud continúa siendo la misma: el colonialismo material y cultural, que para Martí se manifestó en el dominio centenario español y para la Revolución se concreta en el yugo capitalista que asfixia a América Latina. Esta identificación es consonante con el discurso oficial que busca alejarse culturalmente de la influencia extranjera y rescatar las raíces autóctonas.

¹⁸ Según Nasatir, los versos que cierran esta canción no provienen de ningún poema conocido del prócer cubano, sino posiblemente de algún ensayo que no identifica (122).

Aunque el tema de la raza no es lo que más se destaca en la obra de José Martí, en su musicalización del prócer cubano Pablo Milanés saca a relucir la vigencia de los sistemas de colonización cultural y la discriminación racial. El tema “Éramos” es el mejor ejemplo de esto al mostrar el contraste entre lo que los cubanos “eran” y lo que habían logrado después de 1959:

Éramos una visión,
con el pecho de atleta,
las manos de petimetre
y la frente de niño.

Éramos una máscara,
con los calzones de Inglaterra,
el chaleco parisién,
el chaquetón de Norteamérica
y la montera de España.

Las primeras dos estrofas describen el cuerpo nacional como una colección variada de partes desiguales, sin coherencia o identidad propia. De ahí que la máscara de la segunda estrofa se componga de tantas influencias extranjeras, lo cual funciona como una especie de destierro cultural. La segunda parte reafirma estas ideas mediante las figuras marginales del indio, el negro y el campesino:

El indio, mudo,
nos daba vueltas alrededor,
y se iba al monte,
a la cumbre del monte,
a bautizar a sus hijos.

El negro, oteado,
cantaba en la noche
la música de su corazón,
solo y desconocido,
entre las olas y las fieras.

El campesino, el creador,
se revolvía, ciego de indignación,
contra la ciudad desdeñosa,
contra su criatura.

El triángulo semántico de las tres figuras oprimidas asocia la discriminación racial a la lucha de clases y actualiza los versos de Martí para reflejar que las estructuras coloniales que estratificaban la vida cotidiana en el siglo XIX sobreviven en el contexto posindustrial del siglo XX, donde el campesino “creador” se enfrenta a la frialdad de la ciudad. Para Milanés estos versos son una oportunidad de resaltar que la esclavitud en Latinoamérica no terminó con la abolición legal, sino continúa en estructuras capitalistas cuyo poder se organiza partiendo de criterios raciales. Jafari S. Allen probablemente estaría de acuerdo con el cantautor cubano, ya que privilegia la etnografía de prácticas cotidianas que demuestran, por ejemplo, “that race is (still) lived [in Cuba]—alongside and inextricable from gender, sexuality, and class” (9). Como veremos más adelante, las prácticas cotidianas y los espacios públicos serán el escenario donde hacer visible el discurso de raza en la isla.

Si leemos “Es rubia” desde esta perspectiva, sus posibilidades interpretativas se multiplican:

Es rubia: el cabello suelto
Da más luz al ojo moro:
Voy, desde entonces, envuelto
En un torbellino de oro.

La abeja estival que zumba
Más ágil por la flor nueva,
No dice, como antes, "tumba":
"Eva" dice: todo es "Eva".

Bajo, en lo oscuro, al temido

Raudal de la catarata:
 ¡Y brilla el iris, tendido
 Sobre las hojas de plata!

Miro, ceñudo, la agreste
 Pompa del monte irritado:
 ¡Y en el alma azul celeste
 Brota un jacinto rosado!

Voy, por el bosque, a paseo
 A la laguna vecina:
 Y entre las ramas la veo,
 Y por el agua camina.

La serpiente del jardín
 Silba, escupe, y se resbala
 Por su agujero: el clarín
 Me tiende, trinando, el ala.

¡Arpa soy, salterio soy
 Donde vibra el Universo:
 Vengo del sol, y al sol voy:
 Soy el amor: soy el verso!

A primera vista el poema XVII de los *Versos sencillos*, cuyos versos componen enteramente la letra de la musicalización de Milanés, pudiera leerse como un exceso romántico por parte de la voz poética, quien presenta a la figura femenina amada en el papel de la Eva bíblica, es decir, la mujer original e idealizada. Si se observa el contenido de la colección de poemas podemos reforzar tal postura, confirmando en la secuencia de poemas que el yo poético pasa del sublime romance con la tal Eva al desamor y el desencanto en los poemas que anteceden y siguen al XVII. El esmalte romántico que se cristaliza en dicha serie es inconfundible, incluso teñido del erotismo sublimado característico del Romanticismo decimonónico. Hay ciertos versos cuyas connotaciones sexuales demuestran esto como, por ejemplo, el cabello suelto de

Eva y la serpiente que se resbala por el agujero. La constante presencia del agua también acentúa el sutil erotismo de la escena, al ser una imagen tradicional de sexualidad—sobre todo el agua en movimiento, siendo aquí la catarata que aparece de noche bajo el iris brillante de la luna. No obstante, este poema de Martí que cierra el disco de Milanés cobra un significado muy diferente en el contexto de la Cuba de los 70.

En su análisis de esta canción, Robert A Nasatir da claves tanto musicales como textuales para hacer posible contralecturas de los versos martianos en su relación con el discurso oficial castrista. Nasatir observa que las relaciones armónicas y temáticas del conjunto de canciones sugieren contralecturas que ponen en tela de juicio la “historia figurativa” de la Revolución tanto como el peligro de que ésta caiga en manos de la tiranía.¹⁹ Las dos canciones que preceden “Es rubia, el cabello suelto” tienen como tema central el peligro de la tiranía y sus consecuencias. Nasatir toma esto en cuenta cuando enfoca su interpretación de la canción en la última estrofa, donde la voz poética se declara eufóricamente como instrumento que canaliza las vibraciones del universo, el amor y el verso personificados (151-152). El poeta, entonces, se convierte en el libertador del pueblo mediante la verdad que emana de su poesía: ésta es la verdadera culminación de los principios martianos que Milanés intenta revelar. La realización del proyecto nacional martiano no es la Revolución construida por Fidel Castro, la Cuba de los 70, es en verdad el grupo de artistas que fue engendrado por la sociedad socialista, artistas como aquéllos integrantes del Movimiento de la Nueva Trova (153-155).

¹⁹ Hay que recordar que Martí fue un heredero intelectual del Iluminismo, no en balde alberga su preocupación por la educación de la juventud, y por lo tanto simpatizaba más con los conceptos de la razón y la belleza que con la religión.

A pesar de su incisiva lectura de las canciones de Milanés, Nasatir se enfoca tanto en los elementos contrarios al discurso oficial que no reconoce la función fundamental de las canciones de transformar la percepción de los cubanos de sí mismos desde lo más ordinario a los más sublime. Desde esta perspectiva “Es rubia” se puede interpretar como un mito originario de la Cuba posrevolucionaria, que fecunda su tierra con el mestizaje de su pueblo y la diversidad de su cultura. La composición comienza con la figura enigmática de Eva, siendo el eje narrativo y simbólico, quien se describe solamente a grandes rasgos. De hecho, la única descripción física de Eva que tenemos es de su cabello rubio y sus ojos morenos. Resulta curioso que Martí señale estas dos partes del cuerpo femenino, aunque los ojos y el cabello se asocian a la sexualidad femenina dentro de la escuela romántica. Si Eva fuera tal vez un viejo amor del poeta cubano que se transmuta en su musa poética no sería tan curioso, pero para Milanés, cuya selección y musicalización de los versos constituye una cierta apropiación de las palabras de Martí, Eva puede fácilmente encarnar a Cuba, el primer amor de la trova.

Asociar a la figura bíblica de Eva con Cuba no es algo novedoso, sin embargo. Seguramente ambos Martí y Milanés ya estaban enterados de que fue Cristóbal Colón quien por primera vez comparó la abundancia de la isla caribeña a las descripciones del paraíso terrenal que habitaban Adán y Eva en *Génesis*.²⁰ La abeja estival de la segunda estrofa reafirma la noción de fertilidad en el imaginario cubano, ya que el proceso de polinización cruzada que el insecto desempeña juega un papel primordial en la fertilización de las plantas durante la primavera y el

²⁰ La historia figurativa de la Revolución se refiere a la versión oficial, triunfante y teleológica de la historia cubana interpretada por el régimen y desplegada mediante sus órganos de difusión masiva (Nasatir 98-102).

verano. La imagen de la polinización es significativa porque al mismo tiempo alude a un tema que la crítica ha puesto de relieve en la música de Pablo Milanés: el discurso racial en Cuba. Más allá de la invisibilización del discurso racial en la esfera pública que observa Nasatir, a lo que regresaremos más adelante, la propuesta racial que Milanés hace a través de los versos de Martí es perspicaz.²¹ La importancia del proceso de polinización cruzada radica no solamente en el hecho de fertilizar a la planta, sino que se cruza el contenido genético de dos plantas diferentes y, por ende, se producen semillas más fuertes genéticamente y frutos más grandes.

La abeja de los versos arriba se convierte así en un símbolo que encierra la idea de la síntesis como un ejercicio fecundo que devuelve el mundo a su estado natural de abundancia. En Eva, el sujeto lírico del poema hasta la última estrofa, vemos manifiesta esa síntesis racial que tanto Martí como Milanés anuncian como patrimonio de la identidad cubana, forjada entre la herencia europea, africana e indígena. Como ya se ha mencionado, la única descripción de Eva se limita a dos de sus facciones, pelo rubio y ojos moros—el uno justamente evidencia la raíz española y los otros delatan ambigüamente su mezcla con sangre tanto africana como indígena. El adjetivo específico “moro” es de gran importancia para apoyar la idea anterior. Bien pudieron ser ojos morenos, pardos o café; pero el poeta quizás escogió “moro” por sus connotaciones

²¹ En la *Carta a Luis Santángel* (1493), Colón describe a las islas de las Indias como “fertilísimas en demasiado grado”, poniendo de relieve una y otra vez la abundancia de aquel lugar maravilloso donde los árboles no desechaban sus hojas. Luego, cuando se refiere a las poblaciones indígenas del Caribe, los describe como seres desnudos, inocentes e infantiles, una representación edénica que recuerda al paraíso terrenal judeo-cristiano (historiadelnuevomundo.com).

culturales. Es cierto que hay españolas de ojos oscuros a las que Martí posiblemente se refiere, mas la historia de la raza mora en España es una de mestizaje centenario, en términos tanto raciales como culturales. La invocación de una mujer mestiza que encarna la figura mítica de Eva y Cuba a la vez funciona como un texto fundacional que marca la patria idealizada desde ese momento en adelante. Cuba es, para Milanés, esa mulata caminando por el agua que inspira su guitarra, su arpa, su salterio a vibrar con los acordes del universo.

Como principio de una brillante carrera, *Versos de José Martí* fue bien recibido tanto por la crítica (dentro y fuera de Cuba) como por el gobierno cubano, dado mayormente a su inconfundible carácter autóctono en términos musicales y de contenido. Fue Robin Moore quien caracterizó por primera vez a Pablo Milanés dentro del canon de la Nueva Trova como un tradicionalista innovador que se conectaba fácilmente a los trovadores de antaño en la temática y el ritmo de sus canciones, a la vez que forjaba de sus componentes nuevas formas de actualizar la música cubana (*Music* 144-145). “Es rubia”, por último, es un puente temático al segundo disco de Milanés donde lleva a la música la poesía de Nicolás Guillén y donde el mestizaje y la discriminación racial, junto a la ansiedad que provoca la emigración, se manifiestan en prácticas cotidianas y espacios públicos que influyen en la construcción colectiva de la cubanía.

El segundo disco del cantautor cubano, *Pablo Milanés canta a Nicolás Guillén* (1975), se compone de una sorprendente selección de poemas que omiten casi por completo la poesía que llevó a Guillén a la fama antes de 1959, donde el poeta pone de relieve el valor de las raíces africanas en Cuba y expresa su visión de una Cuba mestiza en la cual el color de la piel no tuviera importancia. No obstante, en un álbum de solo once canciones Milanés escoge dos poemas de la etapa posrevolucionaria de Guillén que manifiestan en gran detalle la marginalización de los afrocubanos en los espacios públicos y, en su representación abierta,

intenta incorporar la subjetividad negra al proyecto nacional que enhebra todos los temas. Junto a estas vivencias aparecen también poemas que tratan el atractivo—o no—del mundo norteamericano y la emigración, o el papel de Cuba en la difusión del modelo socialista a nivel internacional.

“Burgueses”, es la primera canción que aborda el tema de la raza de forma directa al presentarnos un sujeto lírico que denuncia abiertamente las injusticias diarias a las que se somete la gente pobre y negra de su país.²² Dado esto, no se compadece de la caída de la burguesía que había sacado provecho de tal injusticia:

No me dan pena los burgueses
vencidos. Y cuando pienso que van a darme pena,
aprieto bien los dientes y cierro bien los ojos.
Pienso en mis largos días sin zapatos, ni rosas.
Pienso en mis largos días sin sombrero, ni nubes.
Pienso en mis largos días sin camisa, ni sueños.
Pienso en mis largos días con mi piel prohibida.
Pienso en mis largos días.

—No pase por favor. esto es un club.
—La nómina está llena.
—No hay pieza en el hotel.
—El señor ha salido.
—Se busca una muchacha.
—Fraude en las elecciones.
—Gran baile para ciegos.
—Cayó el premio mayor en Santa Clara.
—Tómbola para huérfanos.
—El caballero está en París.
—La señora marquesa no recibe.

En fin, que todo lo recuerdo.
Y como todo lo recuerdo,

²² El poema se toma del poemario de Nicolás Guillén, *La rueda dentada* (1972).

¿qué carajo me pide usted que haga?

Pero además, pregúnteles.
Estoy seguro
de que también recuerdan ellos.

La sentencia de los primeros dos versos ya anuncia el tono serio de la composición y prepara el terreno para la letanía de denuncias que sigue. La anáfora de la primera estrofa, “pienso en mis largos días”, no solo reafirma la justificación de la falta de piedad con los burgueses, sino que también manifiesta por proceso de repetición la sensación del ciclo vicioso de pobreza y discriminación sistemática. El uso del tiempo presente por Guillén también nos indica que las injusticias del pasado continúan vigentes en la Cuba de los setenta. Keith Ellis observa que: “In the poem ‘Burgueses,’ the speaker, a battler in the class struggle, remembers with passionate denunciation the conditions of deprivation that until recently were rife in his country. Their persistence and comprehensiveness are indicated by a parallelism within which things of utilitarian and spiritual value are coupled and racial discrimination is exposed” (174). Con la inclusión de este poema en tan pequeña selección, Milanés apunta directamente a la importancia de la raza en el contexto cotidiano de la isla, donde la discriminación racial no desapareció de repente y pese a las declaraciones triunfalistas del gobierno cubano.

Por eso es que la lista de excusas tan educadas como transparentes que compone la segunda estrofa tiene tan fuerte impacto de denuncia, ya que devela la forma en que la sociedad cubana se empeña en excluir a sujetos marginales sin hacerlo abiertamente. Podemos imaginarnos que los afrocubanos escuchan estas frases a diario cuando tratan de acceder espacios públicos como un restaurante o un hotel, cuyos principios de exclusividad no oficial parten de la discriminación racial. La persistencia de tales injusticias se convierte así en una nueva

justificación para no compadecerse de los burgueses, para apretar los dientes como al principio de la canción y recordar. Los últimos dos tercetos parecen confirmarlo, primero al recalcar la claridad de la memoria y luego al señalar una vez más a los burgueses, quienes están conscientes de sus actos. Con esta canción ambos Guillén y Milanés están abogando por una Cuba mulata donde solo haya un “color cubano”, lo cual no es sorprendente. Las bases de la identidad latinoamericana desde la época colonial son mulatas y, como apunta Jossianna Arroyo, esa mezcla ha sido fecunda: “El mestizaje racial fue el centro creativo de [el imaginario nacional], ya que armonizaba de varias formas muchas de las contradicciones sociales y políticas de las nuevas constituciones. Si por un lado, como señala Anderson, la nación imagina la heterogeneidad racial y cultural como un todo homogéneo, al mismo tiempo ese imaginario es el que consolida el saber de las élites intelectuales” (9-10). Sin embargo, la propuesta de sincretismo racial colonial ha sido vista por la crítica como altamente peligrosa, ya que tiene el potencial de borrar para siempre la subjetividad negra al centralizar los privilegios asociados a las élites europeas en el discurso nacional: “The celebration of mestizaje is a celebration of black holocaust” (Allen 48).

Desde el momento en que se coloniza la primera isla caribeña América Latina se caracteriza por la mezcla, como observa Allen cuando afirma que el mestizaje es “always already the ethos of Caribbean culture” (Allen 51). El mismo Martí invoca la certeza biológica de la ausencia de razas para presentar una visión posracial de “nuestra América”, lo cual significa que la negación de la raza y la inclusión condicional se convirtieron en una de las bases discursivas del movimiento independentista y, por extensión, el periodo posrevolucionario castrista. Es esa tradición que aborda Fernando Ortiz en su *Contrapunteo*, donde la resolución de las diferencias entre el tabaco (negro, y asociado a la masculinidad) y el azúcar (blanca, y asociada a lo femenino) es la unión “natural” de las mismas que produce el ron (mulato y dulce) (45-46).

Desde este punto de vista, el proceso de transculturación de Ortiz se transforma en un “civilizing project” que entrecruza influencias globales inclinadas hacia los “refinados” criterios europeos (47). Así, la transculturación permite que nuevos sujetos mestizos o mulatos accedan a los privilegios de las élites blancas, manteniendo a la vez los centros de poder hegemónico y borrando a los negros del mapa.

En un artículo sobre este disco, Robert A. Nasatir arguye que la selección de textos de Milanés más bien esconde el tema de la raza en Guillén como una estrategia de reflejar la falta de discurso oficial sobre la raza en Cuba (*33 ½ Cuban* 164). Según el crítico, “Burgueses” es la única composición que trata, aunque de forma soslayada y de paso, el tema de la raza (*Today* 190). Como hemos visto, el tema de la raza no se trata de paso solamente, sino que conecta directamente la discriminación del pasado al proyecto socialista de los setenta que beneficiaba más a las clases marginadas del pueblo cubano. Además, no es el único tema que trae a colación cuestiones importantes de raza, como veremos más adelante.

Si la canción anterior condena abiertamente al capitalismo y las injusticias que conlleva, “Tu no sabes inglés” y “Responde tú” condenan a los cubanos que emigraron de la isla. La primera es una burla del proceso de asimilación que puede ser una experiencia tan aislante para el inmigrante:

La mericana te buca
y tú le tiene que huí:
tu inglés era de etrái guan,
de etrái guan y guan tu tri.

El lenguaje callejero, la distorsión de las palabras en inglés y el tono jocoso contribuyen al aislamiento del sujeto que se siente como pez fuera de agua. En el contexto político de los

setenta, la burla es una manera de disuadir a los cubanos que querían emigrar a los Estados Unidos, donde seguramente les esperaba un difícil proceso de adaptación cultural y lingüística. Es de resaltar que, según Arroyo, “la criollez” del lenguaje es uno de los procesos finales en la incorporación del sujeto negro a la narrativa nacional: “Es por esto que los personajes negros proveen, en muchos de estos textos, un lenguaje criollo desde el cual se quiere representar la nacionalidad” (37). El lenguaje callejero de Guillén, a fin de cuentas, recuerda a todo cubano que la cubanía se lleva hasta en la forma de hablar, en la piel, y los ata definitivamente a la isla.

“Responde tú” toma una ruta semejante al envolver nostálgicamente elementos de la cotidianeidad cubana en interrogaciones retóricas:

Tú, que partiste de Cuba,
responde tú,
¿dónde hallarás verde y verde,
azul y azul,
palma y palma bajo el cielo?
Responde tú.

Tú, que tu lengua olvidaste,
responde tú,
y en lengua extraña masticas
el güel y el yu,
¿cómo vivir puedes mudo?
Responde tú.

Tú, que dejaste la tierra,
responde tú,
dónde tu padre reposa
bajo una cruz,
¿dónde dejarás tus huesos?
Responde tú.

Ah desdichado, responde,
responde tú,
¿dónde hallarás verde y verde,

azul y azul,
 palma y palma bajo el cielo?
 Responde tú.

Así, elementos tanto icónicos como ordinarios de la cultura cubana como la palma real, la lengua materna y la tumba paternal se convierten en poderosos símbolos de nostalgia que anclan a ese tú innombrado y lejano a la tierra cubana irrevocablemente. La selección de este poema de la etapa temprana de Guillén devela la constante emigración de cubanos al extranjero que desequilibraba la imagen utópica que el gobierno buscaba proyectar. Impulsados por el acto de migración con los Estados Unidos de 1966 y el Acto de Ajuste Cubano establecido durante la administración de Lyndon B. Johnson, más de 270.000 cubanos habían cruzado el estrecho de la Florida para 1973 (Hernández 21). Esta realidad se debía combatir, entonces, con la circulación diaria de canciones como ésta que destacaban los aspectos negativos de la emigración.

“Tengo” es otro tema que se toma de la época posrevolucionaria de Guillén, aunque, a diferencia de “Burgueses”, se enfoca en lo que se ha logrado en el presente y no en las injusticias del pasado. La primera estrofa relata la valoración de todo lo que se tiene en el presente:

Cuando me veo y toco
 yo, Juan sin Nada no más ayer,
 y hoy Juan con Todo,
 y hoy con todo,
 vuelvo los ojos, miro,
 me veo y toco
 y me pregunto cómo ha podido ser.

Luego, la voz poética hace un recorrido por todos los beneficios del presente que se depuran a simples libertades de todos los días como poder “andar por su país” o ir a un banco y hablar en español. Es en la cuarta estrofa cuando el tema de la raza entra en primer plano para criticar nuevamente la segregación de espacios públicos, algo que ha quedado en el pasado:

Tengo, vamos a ver,
 que siendo un negro
 nadie me puede detener,
 a la puerta de un dancing o de un bar.
 O bien en la carpeta de un hotel
 gritarme que no hay pieza,
 una mínima pieza y no una pieza colosal,
 una pequeña pieza donde yo pueda descansar.

Estos versos reflejan directamente la política de raza del gobierno cubano de los años sesenta y setenta, cuando la integración de espacios públicos y educativos se ideaba como la solución a corto y largo plazo para la discriminación racial en la isla.

El 22 de marzo de 1959, solo meses después de su entrada triunfal en la capital cubana, Fidel Castro dio un discurso donde describe sus objetivos de eliminar la segregación racial de los trabajos, al igual que los espacios educativos y recreativos de la isla.²³ Ya para principios de los sesenta la política de raza castrista empezaba a implementarse con la declaración de las playas y parques cubanos como espacios públicos de libre acceso (de la Fuente 168-9). Muchas de las restricciones de tales espacios se habían justificado previamente como la separación de la clase alta y la clase obrera (donde, por supuesto, los afrocubanos estaban sobrerrepresentados), así que poco después los clubes privados fueron nacionalizados también (172). Para 1963, la nacionalización de las escuelas privadas eliminó casi de raíz uno de los pilares de discriminación más perdurables de la sociedad cubana. Esta política se refleja directamente en “Tengo” en la estrofa que concluye el tema:

²³ Castro dio este discurso bajo la presión de intelectuales afrocubanos como Juan René Betancourt Bencomo, quien publicó varios artículos en la revista Bohemia apoyando el proyecto del nuevo gobierno e incitando la reivindicación de los afrocubanos por éste (Allen 63).

Tengo, vamos a ver,
 que ya aprendí a leer,
 a contar,
 tengo que ya aprendí a escribir
 y a pensar
 y a reír.
 Tengo que ya tengo
 donde trabajar
 y ganar
 lo que me tengo que comer.
 Tengo, vamos a ver,
 tengo lo que tenía que tener.

La educación de una nueva generación de cubanos, y las oportunidades económicas que implica, se representa aquí como la justicia final para la gente marginada de Cuba que podrá salir adelante por su propio empeño. Hasta cierto punto, Pablo Milanés logra su objetivo de integrar el sujeto negro simbólicamente a la narrativa nacional cubana como una estrategia para “organizar el imaginario subjetivo de la cultura o el imaginario cultural” (Arroyo 3). Lo verdaderamente revolucionario de esa empresa es que lo hace desde los márgenes sociales, “en nombre de la armonía y la ‘totalidad’ de la cultura, pero a partir de las representaciones culturales de los otros” (24).

Esa visión ideal de una Cuba posracial y próspera era, ya se sabe, un espejismo que ocultaba las prácticas racistas cotidianas del pueblo que no desaparecieron de la noche a la mañana. Sin embargo, varios días después del discurso de marzo de 1959 Fidel Castro afirma en una entrevista que “In Cuba, the exploitation of man by man has disappeared, and racial discrimination has disappeared, too” (Moore *Castro* 7).²⁴ Al diagnosticar la discriminación racial

²⁴ En esa misma entrevista Fidel dictamina que en Cuba “the only thing that everyone will be forced to dance with is this revolution!”, lo cual se anticipa al otro famoso axioma dogmático de

como un síntoma directo del capitalismo, se asume que la eliminación de este sistema supone una solución irrevocable y permanente; por otro lado, se echa a un lado y se ignora la complicidad de prácticas cotidianas que reafirman y perpetúan percepciones de la raza basadas en estructuras de poder coloniales. Como observa Allen, “the revolution read race, gender, and sexuality as extrinsic effects of capital, not as co-constructed and interarticulated through political economy, history, culture, and individual agency” (65). Tan pronto como 1962, el gobierno declaró oficialmente que Cuba había erradicado la discriminación racial y de género (de la Fuente 279).²⁵ Por lo tanto, debatir en público de la raza en Cuba se convirtió en un tabú que relegó el tema al silencio y la oscuridad crítica.

Irónicamente, la invisibilización de la raza en los escenarios públicos de la isla no impidió la celebración de la herencia africana en Cuba como estrategia política que se lanza al

Palabras a los intelectuales: “dentro de la revolución, todo; contra la revolución, nada” (Moore, Castro 7).

²⁵ Lo anterior no quiere sugerir que la política del gobierno cubano no haya logrado nada en términos de la igualdad, sino más bien que los efectos tangibles de sus medidas no se materializan hasta bastante después. Por ejemplo, para 1981 la esperanza de vida de los afrocubanos era casi la misma de los cubanos blancos: “Although a white/nonwhite gap of one year still existed, it was significantly lower than the gap in Brazil (6.7 years) or the United States (6.3 years)” (de la Fuente 309). La esperanza de vida es una buena medida del progreso social, ya que refleja una variedad de condiciones sociales como el acceso al cuidado de salud y la nutrición, el cuidado materno, y la educación. A esto se le suma el alto índice de graduación de la secundaria de afrocubanos en los ochenta (310).

exterior en busca de aliados internacionales: “The image of a mixed nation with African roots also became an identity for export and allowed the government to identify itself with the struggle of peoples of color worldwide” (de la Fuente 295). Esa identificación con la lucha de gente oprimida por todo el mundo pone lo africano en el centro de la formación de la cubanidad en el escenario internacional y propone al mismo tiempo la solidaridad como estrategia política de legitimación. Mientras más aliados internacionales caigan bajo la influencia del modelo socialista cubano, más se cementa el papel de la isla como vanguardia de Latinoamérica contra el imperialismo capitalista. De alguna manera, la política externa de Cuba retoma la campaña decimonónica de “subvertir esa visión [europea] de que las naciones ‘mestizas’ no podían acceder a la modernidad”, como en “nuestra América mestiza” de Martí donde el hombre natural vence al letrado artificial (Arroyo 12). En ese momento, sin embargo, la batalla era entre el socialismo y el imperialismo norteamericano, donde el banquero capitalista habría de ser vencido por el “hombre nuevo”. En el álbum podemos ver otros indicios de la política exterior cubana del momento con el tema de “Ho Chi Minh”, que inmortaliza el “corazón abierto” de un líder vietnamita que luchó por la independencia de su pueblo. La alusión indirecta al conflicto bélico con los Estados Unidos retrata a Cuba como fuente de inspiración para revolucionarios de todas partes del mundo.

En la vanguardia de América Latina

La contrapartida de Milanés en el panteón de la Nueva Trova cubana es, sin duda, Silvio Rodríguez, a quien Moore describe como un internacionalista, debido a su gusto por la música popular y el rock norteamericano. Entre sus influencias musicales extranjeras más fuertes se encuentran Bob Dylan y Paul McCartney, por ejemplo (*Music* 146). La música de Silvio

Rodríguez también toma la poesía como fuente de inspiración, algo que se refleja en el uso extensivo de imágenes surrealistas y la metáfora extendida. Al estudiar las influencias poéticas del artista nos daremos cuenta de que el inventario poético en las canciones proviene de dos fuentes distintas. En la superficie tenemos la influencia de la poesía popular que tiene raíces en tradiciones musicales antiquísimas, donde se destaca el uso de vocablos cotidianos, espacios escenificados en la esfera pluralista de lo cotidiano y el compromiso político.

En cambio, la tradición de la poesía culta también se arraiga, aunque más discretamente, a los campos sorprendentes de la producción lírica de Silvio Rodríguez con su inclinación hacia el vocabulario de los surrealistas y las metáforas extendidas que hacen la lectura de sus letras algo hermética. Observamos, en ocasión con gran vértigo, incrustaciones lingüísticas modernistas y vanguardistas en el texto insólitamente colocadas al lado de la palabra más coloquial. Al marcar su música de características modernistas y vanguardistas, Silvio hace eco de la política oficial del régimen que busca democratizar el arte y elevar el gusto popular. De esta forma, la música del artista cubano se transforma en un espacio intermedio que imbrica e intercala la alta cultura y la cultura popular para fundir, extender y solapar los límites de ambos.

Antes de profundizar en las canciones con un análisis detallado, se hace imprescindible echarle un vistazo panorámico a las teorías del modernismo y la vanguardia para comprender mejor los preceptos que rigen a éstas. El modernismo es, como lo postuló Ivan Schulman, “un fenómeno sociocultural multifacético cuya cronología rebasa los límites de su vida creadora más intensa, fundiéndose con la modernidad en un acto simbiótico y a la vez metamórfico” (11). Al igual que los creadores del MNT, aunque mucho más antes, los iniciadores del modernismo buscaban despojarse del colonialismo cultural estancado en Latinoamérica y se movían hacia el subsiguiente proceso de transculturación, manifestándolo en su arte con características

sincréticas. Estas características incluyen la ruptura e innovación, los elementos exóticos y preciosistas frente al lenguaje de la América naciente, la elaboración de la forma y búsqueda de nuevos metros y ritmos, el amor a la elegancia y a lo francés, la importancia de la musicalidad, el juego de la fantasía y su escapismo: un “gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza” (13). Por otra parte, Alberto Pérez detalla en “El efecto estético vanguardista” que el modernismo “se desarrolló dentro de la tradición estética que iniciara el Romanticismo, pero la reflejó críticamente y trató de llevarla a sus límites, proponiendo el uso indiscriminado de las transposiciones intertextuales y la creación del ‘poema integral’ que reflejara simultáneamente el punto de vista de las distintas artes” (15). Lo cierto es que la escritura modernista se encuentra llena de contradicciones internas, lo cual según Schulman es un legado del positivismo que insiste sobre el espíritu crítico, reformador, y la refutación de nociones tradicionales, absolutas por consagradas.

Sin embargo, el paso del tiempo gradualmente descompuso los preceptos canonizados por el modernismo, desplazándolos lentamente hacia una visión poética nueva: la vanguardia. Así, los poetas vanguardistas rechazaron las leyes métricas y rítmicas tradicionales, adoptando el verso libre y evitando la música verbal impuesta por la herencia de Darío. Otras características particulares a la vanguardia son la contraposición de imágenes en oposición aparente, la acumulación horizontal de estas imágenes para producir un efecto en el lector, la importancia de la metáfora extendida y la adjetivación sorprendente. Aunque las vanguardias absorbieron muchos de los preceptos estéticos entronizados por el modernismo, éstos son representados dentro de una estética dialéctica diferente, “la negación del referente poético figurativo y el rechazo de la particular ‘enciclopedia’ poética dariana constituyeron los máximos elementos revolucionarios de cambio en la poesía vanguardista” (Pérez 16). La negación del referente

poético figurativo es lo que precisamente torna la lectura de poemas vanguardistas absolutamente hermética. En su artículo, Pérez nota que “Alonso habla del ‘trobar clus’ contemporáneo, del canto cerrado o hermético, la poesía ‘oscura’, los versos ‘enigmáticos’ del Neruda vanguardista e indica el especial esfuerzo de comprensión que su lectura requiere de parte del lector” (16).

Además, aunque en el modernismo podemos ver la exaltación de las tradiciones americanas, en la vanguardia es donde comienza a florecer fecundamente la dimensión político-social que existe en la poesía hispanoamericana contemporánea. Es este “viraje significativo hacia el compromiso social y político”, como lo describe Rodolfo Mata en “La vanguardia silenciosa”, que vemos plasmado directamente en toda la producción lírica de Silvio Rodríguez (639).

No cabe duda de que las canciones de Silvio Rodríguez son una forma de poesía, al menos en la medida en que se pueden situar firmemente dentro de la poesía posvanguardista, que lleva escondidas dentro de sí las semillas de la tradición vanguardista y, por ende, modernista. A primera vista resalta en los variados textos de las canciones estudiadas una propensión hacia la imagen sorprendente, cargada de un adjetivo que parece absurdo o incongruente y consiguientemente vela el sentido semántico del conjunto de palabras. Esta inclinación por las imágenes insólitas es una herencia del modernismo tardío y la vanguardia consumada, donde la conglomeración horizontal de este tipo de imágenes produce en el lector lo que Pérez llama “el efecto estético vanguardista” (20). Un ejemplo apto se encuentra en una de las canciones más famosas a nivel internacional del artista, “Ojalá”. El estribillo de esta canción está compuesto por una serie de imágenes que van desde lo concreto a lo abstracto, intensificándose con la acumulación desmesurada de referentes vacíos que sólo cobran sentido en conjunto, lo cual se equilibra con el ritmo marcado por la anáfora en “ojalá”:

Ojalá se te acabe la mirada constante

la palabra precisa la sonrisa perfecta
 ojalá pase algo que te borre de pronto
 una luz cegadora un disparo de nieve
 ojalá por lo menos que me llegue la muerte
 para no verte tanto para no verte siempre
 en todos los segundos en todas las visiones
 ojalá que no pueda tocarte ni en canciones (Rodríguez 156).

También vemos en esta canción un intento de presentar en las letras verdades trascendentales que se recogen de la experiencia propia, como describe Néstor León en el fino análisis poético que hace de la canción en su libro *Silvio Rodríguez: Análisis literario y musical de sus obras más populares. Semblanza biográfica*: “aquí nos encontramos con una sucesión de procesos de conciencia en los que se pone de manifiesto las escuelas de la realidad afectiva del autor en su juventud” (66).

Si bien el uso particular de la imagen es un reflejo claro del discurso de la poesía culta, la lírica de Rodríguez al mismo tiempo se inscribe profundamente dentro del discurso de la poesía popular. El rasgo más sobresaliente que apunta a esta noción es el género musical desde el cual el cantautor escribe. Este género, como ya se ha mencionado, tiene orígenes antiguos en la poesía popular cubana de la Vieja Trova y toda la tradición que precede a ésta de música rimada con temas cotidianos.²⁶ Predominan en este tipo de música la llaneza del lenguaje que raramente es rebuscado y busca la claridad de expresión en armonía con la música interna de las palabras. No obstante, estas características en la lírica del compositor cubano están contrapuestas a incrustaciones vanguardistas de adjetivación sorprendente e innovaciones metafóricas. Otro

²⁶ Vieja Trova o, simplemente, Trova cubana.

rasgo importante de la poesía popular es el compromiso político que abarca toda la obra de Silvio Rodríguez, haciendo un llamado general hacia la revolución, la libertad y el amor por la patria.

Este llamado general destinado especialmente a la juventud cubana se articula en los espacios cotidianos y familiares, donde desplaza mediante las relaciones que se establecen entre las vicisitudes diarias y los objetivos del gobierno. Un reflejo concreto de la instrumentalización del espacio cotidiano en el cual se desenvuelven las letras de Silvio se puede hallar en la canción “Madre”.²⁷ Al entrar en contacto por primera vez con esta canción, el oyente tiene la sensación de que está escuchando un poema dedicado al Día de las Madres, cuando se celebra el rol de la figura mitificada de la mujer-madre, al comenzar con la frase “Madre, en tu día”. Esta sensación se interrumpe intermitentemente por imágenes inesperadas dentro de este contexto como la libertad y el sacrificio de la vida, aunque sólo al final de la canción se revela claramente que se habla de la “madre Patria y madre Revolución” (Rodríguez 87). De esta forma el sujeto de la canción juega con las expectativas del lector al utilizar la familiaridad de la figura de la madre para rematar su mensaje político del papel fundamental del sacrificio de todos por la patria.

La figura sacrificial de la madre patria, como descubrimos hacia el final, también funciona como un espacio simbólico sin fronteras. Uno de los versos que cierra la canción, y se recalca más de una vez es: “tus muchachos barren minas de Haiphong.” La referencia a Haiphong, el puerto más grande del norte de Vietnam, se sintoniza con la guerra entre Vietnam y los Estados Unidos que causaba estragos por aquella época. El puerto de la ciudad fue minado por las fuerzas navales norteamericanas, sellándolo al contacto con el exterior (Forbes 122). No es casualidad que el cantautor cubano haya escogido este detalle para su canción, puesto que la

²⁷ La canción proviene del disco *Mujeres* que fue lanzado en 1978.

guerra vietnamita constituía un acto extremadamente visible en el escenario político internacional. La referencia opera a dos niveles: primero, establece un vínculo solidario entre Cuba y el norte de Vietnam como países esposados bajo el proyecto socialista; segundo, visibiliza la lucha de países pequeños contra la gran fuerza militar de los Estados Unidos. Esta doble operación demuestra que el ímpetu internacionalista de Rodríguez y otros integrantes del MNT es necesario no solamente para criticar la política y cultura dominante de los Estados Unidos, sino también para conquistar nuevos terrenos ideológicos y conectarse a redes de conocimiento que simpaticen con los principios de la revolución cubana.

Es cierto que Silvio Rodríguez tiende estéticamente hacia la mezcla de influencias musicales internacionales con tradiciones cubanas, pero el esfuerzo por colocar los elementos claves de la Revolución en un plano global que se ha destacado arriba no es exclusivo a sus letras. También Pablo Milanés y otros trovadores abordan en sus canciones la solidaridad cubana con sistemas de gobierno de ala socialista en el resto del mundo. Ya desde su segundo disco compuesto de los versos de Guillén, Pablo se demuestra consciente de la importancia de incrustar la ideología del régimen cubano dentro del contexto más amplio de la resistencia internacional contra el colonialismo. “Ho Chi Minh” cumple precisamente tal propósito, alabando la pureza y valentía del líder vietnamita a través de imágenes como “la albura del traje” y “el corazón abierto”. Como José Martí, Ho Chi Minh fue una figura decisiva en la fundación de la República Democrática de Vietnam en 1945, llegando a ser presidente de la misma (Forbes 53). Por otra parte, el artista cubano se conecta efectivamente con la lucha chilena durante la década de los 70, dedicándole varias canciones que celebran la ascendencia política y las ideas

progresistas de Salvador Allende como “A Salvador Allende en su combate por la vida”.²⁸ Más tarde, su empeño se dirige a la resistencia chilena que combate el cruel régimen militar de Augusto Pinochet con el disco llamado *Canta a la resistencia popular chilena* (1980), donde canciones como “Yo pisaré las calles nuevamente” y “Vuelve a sacudirse el continente” convidan al respaldo internacional del movimiento socialista en Latinoamérica.

El caso de Chile es significativo para los cubanos no solamente por su proximidad geográfica y cultural a la isla, sino además porque, al igual que Vietnam, pone en primer plano a la política intervencionista norteamericana. Se conoce de sobra que el golpe de estado militar de 1973 que derroca el gobierno de Allende fue apoyado por los Estados Unidos y coordinado en parte por la CIA (Harmer 151-55). Por esta razón, los cantautores cubanos de más renombre hicieron visible su hermandad ideológica con la resistencia chilena, como símbolo doble de solidaridad y desafío directo a las ambiciones globales de los Estados Unidos. El continuo esfuerzo de socavar la política internacional norteamericana se debe a otra construcción ideológica que el régimen castrista rescata de la era independentista: el excepcionalismo cubano o la idea del modelo político cubano como vanguardia de América Latina.

En “Nuestra América”, José Martí constantemente alude al peligro que los Estados Unidos y su sistema político-económico representa para el desarrollo material y cultural del resto del continente. Ese “monstruo” que crecía al norte a fines del siglo XIX era para el intelectual cubano un intruso en la tierra que le pertenecía a los verdaderos herederos del futuro americano, el pueblo mestizo. Los Estados Unidos, a diferencia de los países latinoamericanos, habían erradicado en masa a las poblaciones originarias de sus tierras y condenado a los supervivientes a

²⁸ La canción proviene del disco titulado *Pablo Milanés* (1976).

vivir en pequeñas reservaciones aisladas. Cada vez más inmigrantes llegaban de todas partes a poner su mano de obra para sostener el gran andamio industrial que se iba desarrollando. A esto Martí responde que “[l]os hombres naturales han vencido a los letrados artificiales. El mestizo autóctono ha vencido al criollo exótico. No hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la naturaleza” (np). La legitimidad del “destino manifiesto” que practica Norteamérica se pone así en cuestión, ubicando a los Estados Unidos, y por asociación a Europa, en la posición de “otro” frente al mestizo autóctono en una magistral inversión de la convención. Por otro lado, se desmitifica la noción de que su gobierno, democrático pero importado, sea la solución perfecta para las naciones al sur de sus fronteras. Siguiendo el camino trazado por otros pensadores ilustres de Latinoamérica como Simón Bolívar, Martí arguye que “[l]a forma del gobierno ha de avenirse a la constitución propia del país. El gobierno no es más que el equilibrio de los elementos naturales del país” (6).²⁹ América Latina es, según la visión martiana, la verdadera heredera del patrimonio cultural americano y, por lo tanto, tiene el derecho de gobernarse bajo sus propias ideas que protejan la armonía de sus elementos naturales.

La constante amenaza de los Estados Unidos a la isla de Cuba es un importante motor de las soluciones que el prócer cubano idea para el futuro del continente americano, puesto que constituye una fuerza opositora que organiza y justifica el ímpetu independentista del pueblo cubano. Brian Massumi entiende esto como la realidad afectiva de la amenaza, cuya naturaleza futura y hasta cierto punto abstracta se basa en el miedo: “threat has an impending reality in the present, this reality is affective (it’s an affective fact, a reality born out of fear)” (“Future” 72).

²⁹ Simón Bolívar construye este mismo argumento en las páginas introductorias de su “Carta de Jamaica”, importante documento ideológico para la emancipación de las colonias españolas.

Es ese miedo el que legitima cualquier acción que se tome para eliminar la amenaza, y el factor que determina cómo se transforma su percepción colectiva luego de su difusión. Para mitigar el avance del capitalismo global y el poder estadounidense en ese momento, la solución que Martí propone es la visión que luego resonará en los setenta desde Cuba: “[el problema] puede resolverse, para la paz de los siglos, con el estudio oportuno y la unión tácita y urgente del alma continental” (10). El panamericanismo que propone José Martí es la unanimidad cultural de las naciones latinoamericanas que, en la fuerza de su solidaridad y sus ricas tradiciones, deslumbrará la influencia del norte y engendrará lo que denomina “el hombre natural”. Este hombre, arraigado a su tierra, educado y consciente de la belleza universal transformará con su luz la realidad de la humanidad.

El gobierno castrista rescata este papel importante del pensamiento cubano en el desarrollo de un nuevo mundo donde las injusticias perpetradas por el capitalismo norteamericano en sus naciones vecinas fueran sacadas a la luz y redimidas.³⁰ Al ser la primera nación latinoamericana en expulsar la influencia política de los Estados Unidos y establecer un sistema de gobierno socialista para 1960, Cuba se declara en la vanguardia americana contra el dominio cultural, económico y político del poder al norte. A modo de ejemplo, y hay muchísimos en los discursos y documentos oficiales, me refiero al Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura de 1971, donde se describe una cultura cubana arraigada a las formas

³⁰ Las referencias a las ideas de Martí en los discursos de Castro y los documentos oficiales son constantes. Por ejemplo, en el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura se refiere al prócer como “el más alto exponente de esa cultura cubana y de la identificación del intelectual hasta la muerte misma con la causa de su patria y de su pueblo” (Santana 54).

autóctonas, pero al mismo tiempo “internacionalista” (Santana 59). Las expresiones culturales cubanas, continúa el documento afirmando, alentarán la lucha de los pueblos hermanos de América Latina por la liberación nacional y el socialismo, un afán que combate el centro del imperialismo mundial al norte (59-62). Cuba sería entonces el modelo socialista para el resto del continente en las garras del capitalismo y el reblandecimiento intelectual que éste conlleva.

Esa sensación de importancia conferida a la isla por su papel de líder se legitimó con el auge de movimientos socialistas a partir de los sesenta en toda América Latina y se agudiza con los primeros logros de la revolución cubana. Las reformas agrarias que repartieron las tierras entre los campesinos, la abolición de la segregación racial, las reformas educativas, el esfuerzo por erradicar la prostitución, el reconocimiento de los derechos de las mujeres y otros cambios sociales orientados hacia el progreso confirmaban con ciego optimismo la creación de una nueva conciencia social que prometía un futuro brillante para la isla caribeña y, más allá, para toda Latinoamérica (Moore, *Music* 58). Estrellas cubanas como Celia Cruz compusieron y dedicaron canciones al fervor revolucionario del momento. El 17 de abril de 1961, sin embargo, los Estados Unidos se involucra en un acto que da pie a la exacerbación de la vena nacionalista estimulando el excepcionalismo cubano, la invasión de Playa Girón.³¹ Después de la derrota norteamericana el discurso oficial se ajusta para resaltar su importancia; veinte años más tarde, en la décima conmemoración del aniversario del MNT, la noción persiste: “los delegados reunidos en Playa Larga, en cuyas arenas el imperialismo norteamericano sufrió, hace 20 años, su primera derrota en América” (Haya 11).

³¹ Conocida en los Estados Unidos como *Bay of Pigs Invasion*.

La primera derrota de los Estados Unidos en América, prácticamente al margen de sus costas, solo noventa millas al sur de los cayos de la Florida—¡qué privilegio para Cuba! Así, la victoria militar fue inmortalizada en la historia cubana lo mismo que en las letras de Sara González, quien compone uno de los temas más populares de su carrera para celebrarla, “Girón: La victoria”. El estribillo de la exitosa canción, que recorre las emisoras de América Latina, recalca el amor especial por la tierra cubana, el sacrificio que esto conlleva y, al final, las victorias que confirman la justicia de lo anterior:

Canto y llanto de la tierra,
canto y llanto de la gloria,
y entre canto y llanto de la guerra,
nuestra primera victoria.

La canción fue incluida en el segundo disco de la trovadora, *Sara* (1977), justo después que los conflictos militares en Vietnam y Angola captaran la atención del escenario internacional e incitaran apoyo popular por parte de otros movimientos socialistas en América y el resto del mundo.

También el MNT en su décimo aniversario enfatiza el espíritu internacionalista de la canción cuando, en sus proposiciones sobre la posición de la Nueva Trova en 1982, declara que el internacionalismo siempre estará presente con toda su fuerza puesto que “ese aliento de solidaridad humana en que nos hemos educado, forjados en la lucha consecuente de apoyo a la libertad de nuestros hermanos de África, América y el mundo entero” (Haya 12). No solo es Cuba excepcional por la nueva sociedad que construye, por su enfrentamiento peligroso y directo de la política intervencionista estadounidense, por su victoria militar en las arenas de Girón, sino además por su persistente esfuerzo de transformar la realidad global desde lo más íntimo de sus espacios cotidianos. Al crear una nueva conciencia social en su pueblo y efectuar cambios

sociales radicales en poco tiempo, el sistema cubano intenta difundir ciertos aspectos de esa realidad mediante los medios masivos y el intercambio cultural con el resto del mundo para sembrar las semillas de la revolución en otras tierras.

Te doy una canción

Silvio Rodríguez es uno de los artistas que mejor se sintoniza a nivel internacional por su inmensa popularidad y la diversidad musical de sus composiciones. Su gusto por influencias extranjeras y su acogimiento por el régimen desde la época del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC lo comprometen profundamente con el proyecto castrista de crear vínculos ideológicos, culturales y políticos con otras naciones que simpaticen con el movimiento socialista. Para lograr esto, Silvio dedica gran parte de sus canciones a la alabanza de los principios socialistas que se funden en sus letras con espacios, personas y momentos de la vida diaria. En la lírica de Rodríguez aparece de nuevo el empeño de acercar la poesía al pueblo cubano, enalteciendo sus diversas raíces y los quehaceres cotidianos para transformar la percepción del pueblo. Sin embargo, a diferencia de los discos anteriores de Milanés, las canciones de Rodríguez recogen la belleza sublime que tal vez pase desapercibida todos los días. En su primer disco como solista, *Días y flores* (1975) el cantautor cubano celebra la realidad cubana y demuestra a través de la universalización de experiencias personales las posibilidades sublimes de lo cotidiano bajo la lumbre del sistema socialista.

El álbum abre con un tema esperanzado que anuncia ya desde su título la idea del renacimiento, “Como esperando abril”. Las primeras estrofas se enfocan en escenas ordinarias que se elevan mediante metáforas inesperadas:

Mucho más allá de mi ventana,
las nubes de la mañana
son una flor que le ha nacido a un tren.

Un reloj se transforma en cangrejo
y la capa de un viejo
da con una tempestad de comején.

Mucho más allá de mi ventana
algodones jugaban a ser un jardín,
en espera de abril.

Hay una gran atención al punto de vista aquí, que se recalca varias veces con la anáfora de la ventana como el marco matutino desde el cual se puede observar un desfile de cosas extraordinarias. Es bien importante que se abra el disco de esta forma porque fija la perspectiva de la voz lírica de ahí en adelante y manifiesta la percepción poética del entorno, lo cual prepara al oyente para asimilar la nueva perspectiva. La síntesis poética de lo sublime y lo ordinario produce una especie de equilibrio que estabiliza el sujeto lírico, como se indica en la siguiente estrofa: “Luego entro, los ojos / chorreando esa luz de infinito, / y es cuando necesito / un perro, un bastón, una mano, una fe.” Es ese equilibrio lo que permite la renovación del asombro, del descubrimiento de la poesía cotidiana que se expresa en los versos finales: “Mucho más allá de mi ventana / mi esperanza jugaba a una flor, / a un jardín, / como esperando abril.” Como vemos, la canción cierra con la misma imagen de primavera con la que se inaugura, pronosticando así el renacimiento del proyecto socialista que por esta época buscaba rectificar y superar el estancamiento del quinquenio gris.

La segunda canción del disco, “Playa Girón” reafirma justamente tal empresa y cuestiona los métodos más efectivos para lograrla.³² Primero, la voz lírica se dirige a sus “compañeros poetas” para pedir consejos:

Compañeros poetas,
 tomando en cuenta
 los últimos sucesos en la poesía,
 quisiera preguntar —me urge—,
 qué tipo de adjetivos se deben usar
 para hacer el poema de un barco
 sin que se haga sentimental,
 fuera de la vanguardia
 o evidente panfleto,
 si debo usar palabras
 como *Flota Cubana de Pesca*
 y «Playa Girón».

Vemos en esta estrofa inicial claramente la conciencia poética de Rodríguez, quien está muy atento a sus “últimos sucesos” y corrientes vanguardistas, como ya se ha comprobado. Es también de notar que la premisa de la canción es un proyecto colectivo, un llamado a la creación en grupo que se subraya en el uso de la anáfora de “compañeros”. El vocablo, además, está íntimamente ligado a la jerga socialista cubana que favoreció esta palabra como símbolo de solidaridad e igualdad entre la gente.

³² Aparte de las connotaciones políticas de la Invasión de Playa Girón, también fue el nombre del barco de pesca donde Silvio Rodríguez pasa unos meses castigado por el gobierno de Cuba. Allí escribe una variedad de canciones como ésta y “Ojalá” que luego se convierten en lemas del MNT.

La segunda estrofa continúa el llamado al proyecto colectivo de la composición, aunque comienza a adquirir matices universales:

Compañeros de música,
 tomando en cuenta esas politonales
 y audaces canciones,
 quisiera preguntar —me urge—,
 qué tipo de armonía se debe usar
 para hacer la canción de este barco
 con hombres de poca niñez,
 hombres y solamente hombres sobre cubierta,
 hombres negros y rojos y azules,
 los hombres que pueblan el «Playa Girón».

La imagen que impera aquí es de los “hombres de poca niñez” que pueblan el barco, una sutil referencia al pueblo cubano que estaba un poco a la deriva. El barco es una metáfora para la isla de Cuba que navega por el mar y los hombres que conforman el pueblo cubano existen en la infancia de la isla posrevolucionaria: una nueva generación que nace con conciencia socialista. Al comprender esta serie de imágenes, el llamado a la construcción colectiva de un poema o canción que se repite a lo largo del tema cobra un significado más profundo. La política cultural del gobierno cubano fue desde un principio un vehículo para la transformación de la sociedad y la difusión de la ideología socialista. Rodríguez hace eco de tal política y está consciente del poder transformativo de la producción cultural a nivel masivo, de la necesidad de crear en el contexto de la renovación del proyecto socialista un nuevo género de música capaz de grabar su espíritu y llegar a todo el pueblo—otro objetivo principal de la política cultural de los setenta.

La estrofa que clausura esta canción confirma el análisis anterior y ahonda en sus temas:

Compañeros de Historia,
 tomando en cuenta lo implacable
 que debe ser la verdad,
 quisiera preguntar —me urge tanto—,

qué debiera decir, qué fronteras debo respetar.
 Si alguien roba comida y después da la vida
 ¿qué hacer?
 ¿Hasta dónde debemos practicar las verdades?
 ¿Hasta dónde sabemos?
 Que escriban, pues, la historia, su historia,
 los hombres del «Playa Girón».

El primer verso verifica la interpretación del barco como la isla de Cuba al certificar a los hombres como “compañeros de historia”, es decir, conciudadanos que viven momentos claves en la historia de Cuba. Es allí cuando el sujeto lírico se torna más interrogante y cuestiona los límites de absolutismos como el concepto de la verdad: “¿Hasta dónde debemos practicar las verdades?” Las preguntas ponen en tela de juicio los dogmas inviolables (la verdad implacable) que tienden a estancar y ser improductivos. A mi juicio, esta es una clara referencia al clima sofocante del quinquenio gris, cuando la libertad creativa fue limitada y hasta perseguida. La oleada de interrogaciones finalmente desemboca en un último llamado al pueblo cubano a ser partícipe de su propia historia, a escribirla juntos. “Playa Girón” es, entonces, una invitación al pueblo cubano a acercarse a su propia historia mediante la participación en su cultura y la colaboración solidaria.

La renovación del proyecto socialista durante los setenta suponía también una revitalización del excepcionalismo cubano que, más allá de celebrar las victorias contra el capitalismo, busca cambiar la percepción global del modelo socialista desde las experiencias extraordinarias del pueblo cubano. En “Pequeña serenata diurna”, el cantautor comienza celebrando el momento histórico clave que le ha tocado vivir:

Vivo en un país libre
 cual solamente
 puede ser libre
 en esta tierra,

en este instante,
y soy feliz
porque soy gigante.

La implicación primaria es que Cuba nunca ha sido totalmente libre como en el presente de la canción, bajo el paraguas del socialismo. Esa noción se remonta fácilmente a la frustración histórica de la nación en cuanto a la emancipación, algo que Louis A. Pérez pone de relieve al indagar en las dinámicas de la historia y la identidad nacional cubana.³³ Segundo, el adjetivo “gigante” que se atribuye al sujeto lírico puede funcionar, por proceso de sinécdoque, como un descriptor de una nación en la vanguardia de su tiempo. Inmediatamente después se regresa al plano terrenal en la segunda estrofa: “Amo a una mujer clara / que amo y me ama / sin pedir nada / —o casi nada, / que no es lo mismo / pero es igual—“. La yuxtaposición de ambas estrofas subraya el equilibrio que intenta efectuar Rodríguez entre la experiencia sublime de la libertad de su país y la libertad personal de amar a su pareja. Queda la impresión de que una no fuera posible sin la otra y por eso es necesario y por eso hay que cultivarlas.

A esa noble tarea se dedica la voz lírica, cuya libertad le permite expresarse por medio de la composición musical:

Y si esto fuera poco,
tengo mis cantos
que poco a poco
muelo y rehago
habitando el tiempo,
como le cuadra
a un hombre despierto.

³³ Para más información, véase *The Structure of Cuban History: Meanings and Purpose of the Past* (2013).

Soy feliz,
 soy un hombre
 feliz, y quiero
 que me perdonen
 por este día
 los muertos
 de mi felicidad.

El cierre de la canción repite la última estrofa dos veces, quizás para recalcar la sencillez del mundo que genera tanta felicidad, o tal vez para disculparse dos veces, para honrar a todos aquellos que han sido sacrificados históricamente para que su actual felicidad fuera posible. A mi juicio, gran parte del genio de canciones como ésta se debe a la sutil conjugación de lo personal y lo universal, que es en realidad otra manera de decir lo ordinario y lo sublime, o lo efímero y lo trascendente. Silvio Rodríguez conjuga aquí experiencias íntimamente personales con ideas y sentimientos colectivos, representando un sujeto que es simultáneamente el cantautor célebre y un hombre cualquiera.

Ninguna canción de *Días y flores* sostiene ese balance más efectivamente que “La vergüenza”, que se estructura hábilmente como un juego retórico:

Tengo una mesa
 que me alimenta,
 que a veces tiene
 hasta de fiesta.
 Mas si tuviera
 sólo una araña
 burlona en mi despensa,
 tendría la vergüenza.
 ¿A qué más?

Tengo zapatos,
 tengo camisa,
 tengo sombrero,
 tengo hasta risa.

Mas si tuviera
 en mi ropero
 sólo las perchas vacías,
 la vergüenza tendría.
 ¿A qué más?

El juego consiste en establecer un contraste los primeros versos que nombran posesiones ordinarias y los últimos dos, que contienen la sentencia moral que condena el materialismo. Aquí Rodríguez critica la tendencia capitalista de la avaricia mediante la exhortación moral, tal como un padre distingue para sus hijos el bien del mal. En lugar de cosas, la voz lírica ofrece una dignidad sencilla que cobra valor en el entorno cotidiano. La letanía de objetos nombrados comienza con una de las imágenes más domésticas, la mesa, cuyas connotaciones de hogar y familia son bastante obvias. El resto también se compone cosas humildes de uso diario como luz fría, botones y lavamanos, los cuales apuntan a las comodidades modernas que facilitan la vida de algún modo. A mi modo de verla, esta canción retoma el objetivo de reorientar la mirada del pueblo cubano a celebrar sus logros y alejarse del materialismo capitalista. Esto es posible si se cultiva la mirada del pueblo para apreciar su entorno y reconocer la pureza de lo sencillo y lo humilde. Además, la anáfora de “tengo” nos recuerda fácilmente a la musicalización del poema de Guillén por Pablo Milanés, tema que también promueve un cierto conformismo con las circunstancias del presente y avisa contra el peligro moral del materialismo.

Por otra parte, “Yo digo que las estrellas” traslada esa mirada panegírica a espacios y elementos de la naturaleza, los cuales desfilan ante los ojos del sujeto lírico llenos de una luz sublime:

Yo digo que las estrellas
 le dan gracias a la noche,
 porque encima de otro coche
 no pueden lucir tan bellas.

Y digo que es culpa de ella
 —de la noche— el universo,
 cual son culpables los versos
 de que haya noches y estrellas.

El metro octosílabo y la rima ABBA de las letras recuerdan fácilmente a la poesía romántica y modernista, con su marcado gusto por los entornos naturales. Si la canción anterior buscaba indagar en los objetos ordinarios y espacios domésticos para abrir los ojos del pueblo cubano a la belleza que les rodea a diario, ésta se encarga de ensalzar igualmente los tesoros de la naturaleza y refinar el ojo cubano en cuanto a su valoración. Más evidencia de esto aparece en estrofas posteriores:

Yo digo que no hay más canto
 que el que sale de la selva
 y que será el que lo entienda
 fruto del árbol más alto.

Y digo que cuesta tanto
 y que hay que cruzar la tundra,
 pero al final la penumbra
 se hace arco iris del canto.

El canto salvaje que ocupa las estrofas de arriba se puede interpretar como la esencia de un lugar, lo verdadero, lo autóctono que luego se traduce en las costumbres y tradiciones particulares a un lugar. La música de Rodríguez, entonces, es un vehículo para la canalización de esa esencia, una forma de destilarla en imágenes que pasan de la penumbra al arco iris. Es por eso que se funde tan delicadamente la llamada “alta cultura” de la poesía con la sencillez de la música folclórica, para aunar los dos mundos y poder compartirlos más efectivamente con el pueblo cubano. Para Silvio, la poesía (y en un sentido más amplio, la cultura) no debe ser el privilegio de élites, sino accesible a todos, aunque sin recaer en la mediocridad. Para evitarlo es necesario enseñar a todos

los cubanos a apreciar lo sublime del entorno en el cual se desenvuelven, demostrarles que la belleza no es el dominio exclusivo de la opulencia y está en todas partes—solo hay que saber reconocerla.³⁴

En resumen, Silvio Rodríguez retoma la herencia modernista, romántica y vanguardista cubana (que supone fusión directa de poesía y proyecto socialista al principio de su carrera) y la canaliza, la depura en temas más universales que se alimentan de la filosofía socialista y naturalizan sus valores como partes fundamentales de lo cotidiano y la esencia cubana. Si Pablo trae la poesía cubana clásica a las masas y ancla su imaginario a la realidad posrevolucionaria del cubano promedio, Silvio entonces sublima esas prácticas y espacios habituales que organizan la realidad en torno al proyecto nacional. Ambos cantautores facilitan de esta forma la transformación de la percepción del pueblo cubano, no solo en cuanto a la legitimidad y vigencia de principios revolucionarios, sino del papel del individuo en la construcción del futuro colectivo de la isla. La popularidad de estos temas, y el apoyo estatal que puso en función los mecanismos de difusión de la radio, la televisión y el intercambio cultural, los hicieron llegar a espacios públicos y privados donde llenaron las horas de muchos cubanos para hacer posible su trabajo cultural.

A modo de conclusiones

³⁴ Aquí el cantautor cubano hace eco directo de la política cultural de la isla en los años sesenta y setenta, como ya se ha mencionado antes.

Como espacio cultural donde se disputa la cubanía y se transforman las prácticas cotidianas, las canciones de El Movimiento de la Nueva Trova fueron uno de los vehículos pedagógicos más exitosos de la década de los setenta para el gobierno cubano. Varios de sus integrantes alcanzaron renombre internacional y hoy por hoy siguen siendo célebres en todo el mundo hispanohablante. Pablo Milanés y Silvio Rodríguez se apropiaron de los espacios y las prácticas del pueblo cubano para imaginar la Cuba que nacería después del proceso de gestación de los años sesenta y el doloroso parto del quinquenio gris. Su ímpetu de transformar el imaginario nacional se une a la política cultural del pueblo cubano de revitalizar la expresión nacional autóctona y colocar a Cuba en la vanguardia de América Latina. La confluencia de estos elementos potencia la resignificación de lo cotidiano en la isla, lo cual desemboca en una revaloración del proyecto socialista y cómo el cubano ve su papel dentro de éste.

Sin embargo, la complicidad de estos cantautores con el gobierno no es simplemente el efecto de la censura o el desarrollo artístico después de 1959. Vemos que en ambos artistas existe la voluntad de resistirse a ciertos valores o de criticar aspectos ignorados. Rodríguez se deleita de sus influencias musicales norteamericanas y hasta cuestiona el hermetismo cubano en una entrevista:

One of the things that always bothered me is the lack of communication and information in Cuba. Why can't I have access to what other people say? I would like to learn more about the opinions of people who don't think along the same lines as myself, because that helps me to reflect, and maybe it will help to improve me, to make me understand things [...]. I would be happier if we who live in a socialist system could really say that we are freer than those who live under different systems. That is the sort of socialism that we should be constructing. (Moore, *Music* 105)

Por su parte, Milanés denuncia la vigencia de prácticas racistas en la vida diaria cubana, apunta de manera indirecta al silenciamiento del discurso de raza en la isla y posteriormente ha criticado el estancamiento cultural que se experimenta en Cuba a la luz del mundo globalizado actual.³⁵ Los efectos materiales de los peligros que señalan Silvio y Pablo (hermetismo y estancamiento) se comienzan a poner en evidencia durante la década de los ochenta y llegan a su apogeo justo después de la caída del Bloque Soviético en 1989 y el comienzo del Periodo Especial en los años noventa. El cataclismo socioeconómico que desata esa crisis motivará otra gran transición de valores de la cotidianeidad cubana que transformará de forma definitiva la percepción del pueblo cubano del extranjero, el exilio, y las posibilidades futuras para la isla.

³⁵ En una entrevista desde Madrid el pasado julio del 2017, Pablo Milanés describe la dificultad de que los problemas fundamentales de la isla cambien: “En Cuba es muy difícil que se altere cualquier cosa. El pueblo cubano es un pueblo adormecido por un sistema estancado, que es incapaz de aportar nada nuevo” (Prieto n/p).

CAPÍTULO 2

Palabra sobre palabra: escribir poesía en el Periodo Especial

Creo que el mundo es bello,
 que la poesía es como el pan de todos.
 Y que mis venas no terminan en mí
 sino en la sangre unánime
 de los que luchan por la vida,
 el amor,
 las cosas,
 el paisaje y el pan,
 la poesía de todos.
 -Roque Dalton, “Como tú”

Un día mientras hojeaba las páginas virtuales de La Habana Elegante, publicación digital de gran prestigio en las letras del Caribe, encontré casi por casualidad un número que ponía en primer plano a un grupo de jóvenes poetas cubanos que se autodenominaban “ZONAFRANCA”.¹ Este grupo de artistas se presenta formalmente en una sección titulada “La Azotea de Reina”, donde la poeta cubana Reina María Rodríguez le rinde un cálido homenaje al grupo del reparto Alamar, al cual caracteriza como repleto de artistas multifacéticos que lo mismo escriben un poema, hacen una escultura o montan un performance en el medio de la calle. Su poesía funde la tradición con la experimentación, la palabra con la música, el cuerpo y el espíritu, acercándose a lo que algunos han llamado la “mística urbana” (Rodríguez, *Poesía n/p*). La transgresión del límite, real o imaginado, es el epicentro de sus versos—no en balde

¹ Hablo del número 36, que se publica en el invierno del 2006. La Habana Elegante es una revista de cultura y crítica que se publica en su “segunda época” desde los Estados Unidos, pero que tiene una rica tradición intelectual que se remonta a finales del siglo XIX en Cuba (habanaelegante.com).

Rodríguez los describe como “Poesía sin fin”—cuya base es lo cotidiano y la superposición de elementos: “‘Cuerpo más texto más voz’ es el resumen [de su estilo de poesía], con la mezcla de todos los elementos escenográficos que utilizan: bandas, vestuario con residuos, videos, grafitis. Aunque el poema siempre es el centro, ‘el luchador por excelencia’” (Rodríguez, *Poesía* n/p).

Me pregunté en ese momento si los integrantes de aquel grupo quizás sabían cuánto le deben a esa figura materna que acababa de presentarlos ante el escenario internacional. En los noventa, cuando muchos de ellos eran niños, ya la azotea de Reina era un espacio mítico en la esfera intelectual de la capital cubana donde confluía y transitaba la vanguardia de las letras. También allí se reunía un grupo de jóvenes artistas que buscaba abolir fronteras reales e imaginarias, pensar de una manera distinta, y escribir nuevos relatos que descifrarán una realidad en crisis. ZONAFRANCA es el conjunto heredero del legado poético que se cultivó durante esa época en la isla, la poesía de esa famosa azotea habanera que sirvió de refugio en medio de una crisis socioeconómica. Para lidiar con la fragmentación de la identidad cubana, el éxodo intelectual y la austeridad de los noventa, poetas como Rodríguez y Víctor Fowler Calzada se sumergieron en el universo interno del poeta. Desde ese lugar privilegiado exploran el pasado y el presente en busca de un futuro cuya promesa trascienda el esperpento de la realidad.

Como vimos en el capítulo anterior, el potencial afectivo de la trova cubana logra reorganizar la realidad del individuo y permite que las prácticas cotidianas y espacios públicos se orienten hacia la edificación del proyecto social de la década de los setenta. En este capítulo, sin embargo, veremos cómo la crisis de los noventa debilita las propuestas sociales de los setenta y ochenta, explotando sus límites e inscribiendo nuevas posibilidades de existencia en espacios periféricos como la poesía experimental. Es desde esos espacios al borde de la realidad cubana

que el pueblo puede procesar la desestabilización de la identidad cubana y pensar en futuras avenidas para la isla.

El enfoque del capítulo a mano cae sobre dos poemarios de los noventa, *Visitas* (1995) y *La foto del invernadero* (1998), de Fowler Calzada y Rodríguez respectivamente. En ellos ambos poetas recurren a la antigua práctica de la écfrasis para organizar desde el ensamblaje de textos nuevas relaciones afectivas a modo de narrativas que proyectan percepciones novedosas de la realidad. En *La foto del invernadero*, la poeta cubana explora la transgresión de narrativas oficiales, el tiempo y el espacio, y la naturaleza de la ficción misma a través del reciclaje de imágenes de una revista. El collage que resulta es una colección de fragmentos cotidianos dispersos que llama la atención sobre el potencial de la imagen de transformar la percepción de algo, es decir, de generar nuevas correspondencias simbólicas que dan forma a la experiencia de la realidad. Así, los poemas del libro abren portales de experiencia para al lector que sepa descifrar sus enigmas y ver desde allí la vida diaria durante el Periodo Especial. Víctor Fowler Calzada, por su lado, incrusta fragmentos de textos de José Martí a modo de exergos en sus poemas que abren un diálogo póstumo con el prócer de la nación. *Visitas* es, entonces, un testimonio poético que integra y desarma lo áspero de la crisis finisecular para proyectar un nuevo cuerpo nacional fundido entre la poesía y la tierra cubana. Ese cuerpo fecundo que nace de la unión sagrada de arte y patria se revela como el útero proverbial donde el futuro de Cuba gesta y espera la luz.

Al trabajar la naturaleza del mito, la imagen, la nación y la percepción de la realidad en sus libros estos poetas interpelan, examinan y desmenuzan las distintas crisis de Cuba durante la década de los noventa. La memoria del pasado, que aparece una y otra vez como el espectro de los avatares de la revolución cubana (Martí y Guevara, por ejemplo), no es aquí nostalgia ante la

ruina del presente, ni mucho menos resignación, sino un deseo incipiente de trascender la realidad cotidiana, de buscar otras avenidas de existencia por medio de la creación poética. En ese sentido, Rodríguez y Fowler Calzada abordan el límite de la palabra y su significado, potenciando el poder afectivo de la poesía y su capacidad de transformar radicalmente la cosmovisión de sus lectores, de generar en medio del caos fragmentario nuevos campos de percepción. Tal potencia es aún mayor en épocas coyunturales como ésta, ya que el afecto “arises in the midst of inbetween-ness: in the capacities to act and be acted upon” (Seigworth y Gregg 12). Además, el potencial de la palabra como principio organizador actúa desde el presente siempre hacia el futuro, anunciando un horizonte de expectativas que se adelanta a los tirones del destino y la erudición del ojo crítico. Aunque el afecto parezca escurridizo en su naturaleza mediática “that is also one of its strengths as an analytical tool: casting illumination upon the ‘not yet’ of a body's doing, casting a line along the hopeful (though also fearful) cusp of an emergent futurity” (15). El arte se anticipa a la teoría de ese modo, porque opera desde el ámbito invisible del afecto, desde el campo de disposiciones simbólicas anterior al pensamiento que gobierna las percepciones de cada cual. De ahí emana su potencial de producir nuevas percepciones, al mostrar la posibilidad de un futuro distinto, naciente, fecundo y polisémico.

Hacia la primacía de la palabra

Las raíces de la poesía finisecular del siglo XX en Cuba están profundamente enterradas en la década anterior. Los ochenta supuso un periodo de rectificación de los errores que el gobierno cubano había cometido durante su infancia política. Bibiana Collado observa que durante la década de los ochenta, “se produce una fractura dentro del discurso crítico nacional, se resquebraja la aceptación incondicional de la transparencia del significante —de la ilusión de la

transparencia del significante— como única propuesta discursiva para la práctica poética contemporánea, se disuelve paulatinamente la primacía del querer-decir sobre el decir y, tras décadas de completa hegemonía de la norma poética ‘conversacional’, una gran parte de la crítica comienza a asumir la existencia de un cambio de paradigma poético” (138). Además, fue en esta época que el marxismo cubano se reinscribe con las siglas del feminismo para incorporar las experiencias colectivas de las mujeres dentro de las experiencias colectivas de la nación (Davies 199-200). Esta inclusión de la perspectiva femenina cubana se plasma en la superficie de la poesía a mediados de década, al mudar la temática de proporciones nacionales y empresas colectivas por una poesía intimista que ahonda en los espacios privados de la subjetividad. Así, la poesía conversacional que había primado hasta el momento da pie a una novedosa erotización del cuerpo femenino que contrastaba ásperamente con la imagen maternal de la mujer propagada por el discurso oficial (201).

El corpus poético de Reina María Rodríguez atraviesa también una transición similar; su primera colección de poemas en publicarse, *La gente de mi barrio* (1976), gana el premio “13 de marzo” de la Universidad de la Habana y su estilo se deriva de la vida cotidiana en la isla, con un lenguaje sencillo y temas basados en preocupaciones locales y nacionales (Dykstra, *Violet* 172). A pesar de su éxito, Rodríguez describe una constante tensión entre su culto de la poesía conversacional y otras proclividades poéticas suyas, como su atracción por lo simbólico. Su próximo poemario, *Cuando una mujer no duerme* (1980), resultó ser una mezcla de dichas tendencias y el punto de inflexión que empujó la poeta a romper ese modelo (173). *Para un cordero blanco* (1984) es la primera colección que privilegia el aspecto simbólico de la lengua y, luego de ser otorgado el prestigioso premio Casa de las Américas, lanza a su autora al estrellato internacional: “My name became known. But I wanted to look for other routes. It was important

to push myself further toward something that, for me, is what it means to be a writer. And that was much more than shouting, speaking out, saying I had this or that problem” (174). La década de los noventa transforma de manera más radical la obra de Rodríguez con la salida del país de muchos de sus amigos intelectuales (sus interlocutores creativos) y los estragos económicos provocados por la caída del bloque soviético a finales de los ochenta.

En este nuevo clima se publica *En la arena de Padua* (1992), cuyos poemas reflejan la dura realidad del Periodo Especial y la desilusión general del pueblo cubano como una respuesta creativa a la crisis misma, un intento de (re)organizar la inestabilidad circundante (Dykstra, *Violet* 177). Más tarde, la estructura poética se descompone totalmente con la publicación de *Páramos* (1995), que habita según la autora misma un espacio intermedio entre la poesía y la prosa: “I don’t see a clear division between poetry and prose [...] but I don’t think I consider this writing ‘prose poetry’ either [...] it’s characterized by a more free verse, a verse that can include moments of rhyme, that takes you to another level of structure itself” (181). Es esa atención a los artificios de la lengua que conduce a Rodríguez hacia el mundo interior del poeta donde la estética personal alcanza su máxima expresión. Poemas como “luz acuosa” cementan la nueva poética de Reina María Rodríguez, que se organiza en torno al potencial simbólico del lenguaje, el cuerpo femenino y la ciudad de La Habana.

Fue también durante el Periodo Especial que la casa de Reina se convierte en un eje intelectual de la poesía cubana de los noventa. La azotea de Reina por estos años era un espacio de encuentro para una creciente generación de poetas jóvenes que buscaba distinguirse de la generación previa mediante una escritura que ha sido denominada por algunos como apolítica. Como observa Ariana Hernández-Reguant, “in the 1990s, most artists chose not to directly collide with revolutionary ideology, strategically insisting instead on the separation of arts and

politics” (11). En teatro cubano, por ejemplo, sigue esta tendencia, a diferencia de formas culturales populares como timba y rap, donde aflora la crítica de forma más abierta.² Según los poetas de la azotea de Reina, las ideas que más les preocupaban abolían el tiempo y el espacio para llegar a un punto de partida neutral: “Cuba is breaking apart [...] we’re trying to find ground zero from which we can begin again” (Hanley n/p). El grupo se integra de escritores nacidos en la Cuba posrevolucionaria como Víctor Fowler Calzada, Damaris Calderón Pérez, Rogelio Saunders, Almenio Calderón Fornaris, Rolando Sánchez Mejías y Alessandra Molinas, entre otros. Más allá de un refugio intelectual para escritores jóvenes, la azotea de Reina —su conocida casa en la calle Ánimas de Centro Habana— ha constituido un punto de reunión imprescindible, un último reducto de creación en tiempos de crisis (Collado 149).

El giro poético hacia el mundo interior de Rodríguez cobra impulso en *Travelling* (1995), donde la autora potencia la palabra poética al rodearla de imágenes. El poemario descompone la estructura clásica del verso en textos poéticos en prosa que se intercalan o superponen a imágenes de Cuba, lo que incita al lector a buscar nuevas formas de formar significados. Se trata de explorar los límites del discurso poético sin transgredirlos de forma directa, como ha notado la crítica: “La falta de definición y forma de *Travelling* expresan la transformación de un discurso que estaba confinado a los parámetros de la cultura estatal cubana” (Collado 140). La poeta cubana se inspira en su contacto con “La Escuela del Lenguaje” norteamericana, cuyo objetivo es cuidar el lenguaje poético y buscar formas innovadoras de interactuar con el lector. Uno de los efectos más destacados de esta colección de poemas es la separación por exclusión del mundo exterior, lo que Antonio Méndez Rubio denomina la desaparición del “muro exterior”, es decir,

² Sobre el teatro cubano de los noventa véase Manzor-Coats y Martiatu Terry.

la elisión de los parámetros oficiales que confinaban la poesía conversacional de los setenta y ochenta. Tal desaparición despolitiza la poesía de Rodríguez, lo cual implica un profundo aislamiento de la voz poética en el espacio privado que “coincidiría con el punto más avanzado en la interiorización de ese muro” (20). Para explorar los límites de la palabra, entonces, es necesario internalizarlos hasta borrarlos y abrir espacios nuevos de significación. En el contexto más amplio del Periodo Especial, este poemario se suma al intento colectivo de rellenar el vacío intelectual que la crisis produce: “As the spaces for public expression increased, partly due to the state’s weakening and partly due to new commercial opportunity, so did reflective and critical visions of the social experience [where] multiple positions and consciousness of self and others based on race, generation, and sexuality, as well as diverse visions of citizenship, labor, property, community, altruism, and profit, marked a departure from an earlier social pressure to express uniformity of experience” (Hernández-Reguant 3). Como veremos en lo que sigue, la próxima colección poética de Rodríguez, lejos de expresar experiencias compartidas, explora las limitaciones de la experiencia subjetiva a través de viajes imaginados por el universo interno de la voz poética.

El juego de palabra e imagen en la poesía de Reina María se deriva de su predilección por la escritura del crítico y filósofo francés Roland Barthes, en especial *La cámara lucida* (1980). El texto, que funciona a la vez como una emotiva elegía a la madre del autor e indagación de los misterios de la fotografía, tiene un gran impacto en la poética de Rodríguez, quien lo cita en varias entrevistas como la fuente de su próximo libro de poesía, *La foto del invernadero* (1998) (Ponte 24). En éste, la poeta describe su labor como un viaje “a través de imágenes fotográficas, fotos de revistas hojeadas. Un viaje desmitificador, hecho de hastío, congelado en esas fotos fijas en busca de una foto viva” (25). Ese viaje es un juego de significación poética donde el lector

debe descifrar las correspondencias entre las imágenes que se superponen en el collage, apuntando hacia el universo de la memoria, como la poeta corrobora:

Se trata de bucear en las palabras escogidas por la memoria, escogidas por el acto en el que fueron algo, acto anterior a conceptos o disposiciones. Bucear en lo que Virginia Woolf llamó *sensibilidad de las impresiones*. Veo a mi madre cortar al sesgo una tela para que alcance, formar una manga ranglán pues no da de otra manera, me fijo siempre en esas cosas incompletas, en los empates y las superposiciones (Ponte 24).

En su ademán de rescatar retazos de la memoria para dar coherencia al mundo exterior, Rodríguez se aprovecha de la habilidad del cuerpo de organizar información y producir significados. Patricia T Clough advierte tal capacidad cuando resalta “matter’s capacity for self-organization in being informational” en relación a lo que denomina el “biomediated body” y las imágenes digitales (252). Según su investigación, el crítico Hansen sugiere que la recepción de imágenes digitales motiva al afecto corporal a transformar "the unframed, disembodied, and formless into concrete embodied information intrinsically imbued with (human) meaning" (258). De esta manera, la poeta cubana recrea mediante sus poemas una forma particular de ver el mundo: así como la fotografía delimita y selecciona en el marco, los poemas de *La foto del invernadero* graban impresiones dispersas, fragmentos de la memoria que salen a flote y se transforman en diferentes contextos.

Las crisis postsoviéticas

Sería imposible penetrar el mundo del poemario sin entender las consecuencias materiales del desastre económico que arrasó la isla en la década de los noventa. Con la caída y

desintegración de la Unión Soviética entre 1990 y 1991, Cuba pierde casi instantáneamente el mayor apoyo económico que recibe durante las primeras tres décadas posrevolucionarias y entra en el llamado Periodo Especial en Tiempos de Paz. El estado de emergencia fue modelado a partir de un hipotético Periodo Especial en Tiempos de Guerra, cuando habría la necesidad de establecer “severe measures to confront a siege-type of situation, and therefore extreme scarcity” (Hernández-Reguant 4).³ El gobierno anunció su llegada oficial en la página principal del periódico nacional, *el Granma*, el 30 de diciembre de 1990, irónicamente junto a felicitaciones por el año nuevo.

Para amortiguar el profundo impacto económico de la desaparición del bloque soviético, el gobierno cubano instituye reformas económicas cuyos fines eran “both inserting the Cuban economy into international markets and stimulating domestic production so that the population’s basic needs could be met” (Hernández-Reguant 3). Algunas de las reformas instauradas incluían enmiendas constitucionales que permitían nuevas formas de propiedad privada, inversiones extranjeras y la descriminalización de la circulación del dólar americano (4). Nuevas restricciones de energía y la agudización del racionamiento estricto de necesidades básicas como la comida llevaron la carencia cotidiana del cubano promedio a tal punto que desemboca en un desarrollo acelerado del mercado negro que hacía ya varias décadas andaba en función. Por otro lado, la llegada de divisa extranjera por medio del turismo y remesas desde el extranjero,

³ No se debe olvidar que el embargo económico impuesto por los Estados Unidos desde el 1960 impide hasta cierto punto el comercio cubano en el mercado internacional, lo cual se agudiza con la pérdida de subsidios desde y relaciones comerciales con la Unión Soviética, que sumaban por esa época cerca del 84% de todo el comercio cubano con el extranjero (Hernández-Reguant 4).

combinada con el crecimiento del mercado negro, fomenta “an informal economy that rapidly improved the living standards of strategically situated professionals” (Hernández-Reguant 4-5).⁴

Para la publicación a finales de década de *La foto del invernadero* la austeridad que inaugura los noventa era parte del día a día en Cuba y la cultura del reciclaje había cundido, por necesidad, en la isla: “Cuba became a hyperrealist collage, and postmodern aesthetics found their foremost expression in the many objects recycled for uses totally different from that for which they were intended” (Hernández-Reguant 12). En el teatro ya se hablaba de una “estética de dificultad” y los críticos de arte reparaban en lo que llamaron la “arquitectura de la necesidad”.⁵ Reina María se sintoniza con este aspecto personalmente cuando, al verse escasa de acceso a nuevas lecturas, se vale de textos a mano para reciclar sus imágenes en una colección de poemas cuyos versos provienen de “fotos de la revista Correo de la UNESCO; fotos desleídas de palacios y monumentos que no visitaría ¡jamás! Pero que recorría a través de aquellas páginas” (Collado 139). Tales imágenes de grandeza y opulencia extranjera marcan un enorme contraste con el

⁴ Para el 1996, justo cuando las reformas económicas parecían dar frutos, el gobierno decide refrenar algunas de sus enmiendas en un esfuerzo por mantener control: “effectively, the government returned to its role as the gatekeeper of both wealth and discourse, and reversed its earlier attitude of *laissez-penser* to eliminate public challenges to its ambitioned hegemony” (Hernández-Reguant 6).

⁵ Según Manzor-Coats y Martiatu Terry, *El Teatro del Obstáculo* tenía como lema la “estética de dificultad”.

entorno habanero en decadencia y ruina, al igual que esconden un deseo de escapar del aislamiento en el cual vivían los intelectuales cubanos.⁶

Fue por esta época que el tema de las ruinas se vio en auge en las letras cubanas y figuras distinguidas como Antonio José Ponte se autodeclararon “ruinólogos” que observaban y removían los escombros del desastre nacional para confrontar el pasado desde el presente y, desde allí, poder divisar algún futuro (Whitfield 127-130). La tímida apertura del país al extranjero implicó un boom en las letras cubanas que se publicaban, traducían y distribuían fuera de la isla (Hernández-Reguant 22). En 1995 se publica una de las primeras novelas que pone en primer plano los efectos de los peores años del Periodo Especial, *La nada cotidiana* de Zoé Valdés, que fue pasada por contrabando fuera de la isla justo antes de que su autora se exiliara en París. La novela manifiesta la estética de la carencia tan característica de la narrativa de los noventa, donde “[d]ecay, despair, and making ends meet—the particular creative practice of inventar, finding sustenance where there is none—became the stuff of fiction” (23).

El trasfondo de la capital arruinada en *La foto del invernadero* funciona a la vez como metáfora para la crisis paralela de cubanidad durante el Periodo Especial, además de las secuelas materiales del estado económico del país. Al reunir estos dos elementos, el tropo de las ruinas se convierte en un vehículo apto para articular lo que Francisco Morán llama “a loss of referents” frente a las críticas circunstancias de Cuba (20). Son precisamente esas circunstancias las que impulsan una reformulación del discurso oficial en cuanto al proyecto socialista, que pasa de ser

⁶ La pérdida de colegas escritores y demás interlocutores intelectuales a la diáspora supone otro modo de aislamiento para Rodríguez, quien se nutre de la energía creativa de tertulias en su azotea (Dykstra, *Just Image* 58).

materia cotidiana a dominio del estado. Según Hernández-Reguant, “the state became the nucleus of both socialism and revolution, leaving, for a short time, broad spaces for autonomous social action” (4). Es esa ausencia de referentes que Rodríguez busca rellenar con los poemas de *La foto del invernadero*, trasladando los espacios públicos de significación en crisis al campo interno de la memoria, donde el montaje de imágenes provoca el crecimiento de nuevos espacios de significación. En las propias palabras de la poeta cubana, el texto en cuestión conforma una especie de juego donde se conectan “fragmentos de la memoria personal en otros contextos, sobre todo el político” (Dykstra, *Just Image* 60).

El ensamblaje de imágenes distantes y memorias personales nos ofrece nuevas maneras de ver el Periodo Especial que refleja la óptica oblicua de alguien que, para divisar lo exterior, mira hacia adentro. Ése es el gran potencial de esta colección de poemas, cuyo valor afectivo está en su capacidad de generar percepciones alternas en sus lectores. En su forma más reducida el afecto es puro potencial, es la capacidad de un cuerpo de afectar a otro en el momento de contacto entre éstos, la capacidad de dar forma a la información (Seigworth y Gregg 12). Patricia T. Clough ahonda en este aspecto al traer a colación las ideas de Hansen, quien propone que el proceso de digitalización “engages bodily affect, inviting it to give information a body. Bodily affect is called to transform ‘the unframed, disembodied, and formless into concrete embodied information intrinsically imbued with (human) meaning’” (258). Aunque Hansen se refiere a imágenes digitales, el proceso se traduce con facilidad a imágenes impresas que, al igual que sus contrapartidas virtuales, organizan el caos del imaginario en formas familiares o transgresoras. Quizás a eso se deba el énfasis que Rodríguez pone en el ejercicio de mirar, que se basa en sus reflexiones sobre el proceso de producir imágenes que inspira su lectura de Barthes.

Además, los escritores cubanos de los noventa estaban sumamente conscientes que el advenimiento del turismo masivo suponía una vigilancia constante para el pueblo, a menudo a través del lente fotográfico. Una de las estrategias diseñadas para revitalizar la economía estancada de la isla fue la apertura al turismo: “As a remedy [to the economic crisis], foreign investment and international tourism were identified as promising strategies. Old hotels were remodeled and new ones were built; small airports situated near beach areas were revamped to deal with seasonal traffic from countries such as Germany and Canada” (Hernández-Reguant 4). La legalización del dólar desde 1994 a 2004 facilitó este proceso y preparó a la isla para “the foreign tourist, whose illicit relationships with Cubans came to mark the Special Period landscape indelibly” (24). El crecimiento del turismo trajo consigo una oleada de fotografía y narrativa de viaje publicada fuera de la isla sobre Cuba, impulsada por la especulación global sobre cómo la isla se mantendría a flote en un mundo postsoviético (de Ferrari n/p). La reacción de muchos artistas cubanos fue mirar hacia adentro y entablar en sus expresiones artísticas una yuxtaposición entre prácticas socialistas y paisajes capitalistas: “mainstream Cuban artists began looking at the surrounding reality with a distancing gaze, as if trying to imagine what foreigners sought” (Hernández-Reguant 12). Para equilibrar las distorsiones del consumo internacional de Cuba, escritores como Rodríguez regresan a los antiguos recursos de la observación y la écfrasis en el esfuerzo de representar la vida diaria de la isla desde su propio punto de vista.

Un juego de espejos

La foto del invernadero abre con un epígrafe que revela desde el primer momento la correspondencia entre imagen y ficción que atraviesa todo el poemario:

... mira—dijeron los mejores de esos peregrinos que van por el mundo con su Leica— incluso en ese instante en que has sido ilusión, inconsecuencia, quizás futilidad, incluso en ese instante en que no eres nada, en que eres la nada, eres, y en eso eres todo, eres el todo...

Leica es una marca de cámara fotográfica reconocida por ser el instrumento de muchos viajeros y fotoperiodistas, quienes miran a través del lente fotográfico y captan imágenes que luego serán ensambladas (ya sea por la memoria o un reportaje profesional) para contar la historia del viaje por aquellos parajes lejanos. El epígrafe llama la atención sobre la relación imagen/narrativa a varios niveles; primero, enfatiza la mirada distante del ojo fotográfico e invita el lector a mirar por sí mismo con el mandato inicial, después, destaca el efecto de la mirada que convierte el sujeto en mera ilusión o fútil inconsecuencia. Al final esta asociación se profundiza y se hace universal cuando se afirma que la imagen, esa ficción estática que congela un instante en el tiempo es nada y todo simultáneamente. La imagen organiza, da cuerpo a elementos que pueden parecer inconexos y así genera posibilidades de interpretación que nos permiten rellenar el espacio fuera del marco con nuestras propias percepciones. Crear una imagen implica entonces borrar el límite temporal para trazar otro más ilusorio que existe en el ámbito de la percepción: el límite narrativo que da forma a nuestra realidad, nuestra manera particular de interpelar el mundo. Solo mediante el proceso de congelar el tiempo (el “instante en que no eres nada”) para luego recrear desde ese instante toda una existencia (la ficción personal que es “el todo”) se puede ver la realidad con otros ojos.

La relación entre imagen y ficción es el hilo que enhebra los distintos poemas de esta colección. Ninguno de ellos lo pone en primer plano tanto como “-al menos, así lo veía a contraluz-”, donde la voz poética reflexiona sobre un famoso retrato del héroe de la revolución

cubana Ernesto “Che” Guevara. El retrato icónico es conocido como el “Guerrillero heroico” de Alberto Korda y es la imagen más reproducida de todo el mundo, lo que resalta su importancia mítica para una gran diversidad de pueblos e, irónicamente, el grado de comercialización que su consumo masivo conlleva (Dykstra, *Just Image* 60).⁷ A esto se suma el lugar especial que ocupa Guevara en el panteón cubano de héroes y el discurso nacional del gobierno posrevolucionario, para apreciar el poder mítico de esta imagen en la isla. No es casualidad que Rodríguez haya escogido a semejante figura del panteón revolucionario, puesto que el desencanto general del pueblo cubano durante el Periodo Especial merita una revaloración de los íconos nacionales. Lauren Berlant explica que momentos de transición social llaman la atención sobre símbolos familiares que funcionan como coordenadas ideológicas para la nación: “the subject's grasping toward stabilizing form, too, in the face of dissolution, looks like classic compensation, the production of habits signifying predictability as a defense against losing emotional shape entirely” (141). Este proceso expone los mitos nacionales a la reescritura en el imaginario colectivo, como se comprobará al final del análisis.

El poema comienza con la voz poética fijando la foto “famosa y legendaria” a la pared con una tachuela roja, lo cual sugiere el deseo de contemplarla y ubicarla en un lugar de importancia (Rodríguez, *La foto* 17). Luego se desencadena una reflexión sobre el poder de la imagen en términos espirituales al igual que materiales, estableciendo la imagen como impresión del espíritu de alguien:

⁷ Un detalle que vincula esta imagen directamente al epígrafe es el dato que el retrato de Guevara que inspira el poema fue tomado por el fotógrafo precisamente con una Leica (Dykstra, *Just Image* 59).

he prendido sobre la foto una tachuela roja.
 -sobre la foto famosa y legendaria-
 el ectoplasma de lo que ha sido,
 lo que se ve en el papel es tan seguro
 como lo que se toca. la fotografía
 tiene algo que ver con la resurrección. (17)

El uso del vocablo ectoplasma y la referencia a la resurrección nos invitan a examinar la foto como un ícono religioso, un objeto de valor sagrado cuya mitología le confiere gran influencia sobre la gente.⁸ Acto seguido, el yo poético traza un paralelo entre el sujeto del retrato y Cristo al observar que “los bizantinos decían que la imagen de Cristo / en el sudario de Turín no estaba / hecha por la mano del hombre”. Sin embargo, inmediatamente después se equilibra la divinización de la imagen con un tropiezo mortal con el presente, cuando surge de nuevo la tachuela roja que “deporta ese real hacia el pasado”. En ese pasado de la foto (el instante congelado en el tiempo) el yo lírico se siente otra vez contemporáneo con el héroe mítico, a pesar de que ahora lo observa a través de la “ánimula” que atrapa la foto, un simulacro parcial que se percibe como “algo moral, algo frío” (17). Esta estrofa establece el tono inicial de reverencia ante la imagen, el ícono, incluso cuando también se hace hincapié en sus limitaciones o su distancia en el tiempo y espacio.

La segunda estrofa desarma por completo la imagen divinizada de la foto, empezando por una descripción de la utopía que ha caído a fines de siglo y ha destruido la fe del yo poético. Aquí el Cristo que se ve a contraluz (como el título del poema indica) es un Cristo negro que

⁸ Según el diccionario de la Real Academia Española, el ectoplasma es un concepto que viene de la parapsicología y constituye una emanación visible que el cuerpo en trance de un médium desprende, formando la materia que manifiesta los espíritus (RAE.com).

“podía aún fotografiar [...] para recuperar la fe”. La fe de la voz poética titubea a lo largo de este poema y se manifiesta a menudo como una “fuente seca”; quizás por eso necesita hacer una imagen nueva, una ficción distinta, para resucitarla. Un eco concreto de esa idea aparece en el último verso de la estrofa que se convierte en el refrán del poema: “(y tú que me exiges todavía una fe)” (Rodríguez, *La foto* 18). Esta frase, que se transcribe como un paréntesis al final de la mayoría de las estrofas, es más que una manifestación de desencanto o hastío, sino más bien un sutil cuestionamiento de la naturaleza de la fe. La fe no se puede exigir, solo se puede entregar voluntariamente. Si la utopía se ha desvanecido, si la percepción del mito cambia, la fe también se desmorona y exige un nuevo mito desde el cual restaurarse. De allí que la imagen sea un modo de “resurrección”, una forma de enmarcar la ficción que encierra y develar algo sobre ésta mientras esconde y excluye otra cosa.

Más adelante el sujeto lírico advierte sobre el peligro de las ficciones descarriladas que no se ajustan a la realidad, al presente, cuando declara que “la verosimilitud de la existencia es lo que importa, / pura arqueología de la foto, de la razón”. Al contemplar la arqueología de la foto de Guevara, es decir, su manera de plasmar el pasado con precisión y generar una percepción específica de su sujeto—el guerrillero valiente, grave y revolucionario—la voz poética arroja luz sobre el peligro de la ruptura entre mito (pasado) y realidad (presente). En la próxima estrofa se esclarece más aún: “el Cristo negro de la Isla del Cristo sigue intocable, / a pesar de la falsificación que han hecho / de su carne en la restauración” (19). Si la fotografía es resurrección, entonces también es una reconstrucción fallida, una restauración parcial de algo o alguien cuyo espíritu solo se hace íntegro en la interpelación de otra persona. Es por eso que Rodríguez enfatiza una y otra vez la observación imágenes en éste y otros poemas, de leerlas como ficciones y leer en ellas el germen de nuevas posibilidades. En las imágenes yace el poder de

mudar nuestras percepciones y concebir formas nuevas de existir o de entender la realidad que nos rodea.

Al final de “-al menos, así lo veía a contra luz-” la desmitificación de la célebre foto concluye como todas las cosas terrenales, con la muerte:

anuncian que la foto también ha sido atacada
 por la luz; que la foto también morirá
 por la humedad del mar, la duración;
 el contacto, la devoción, la obsesión,
 fatal de repetir tantas veces que seríamos como él. (Rodríguez, *La foto* 20)

Las consecuencias reales de la ruptura entre mito y realidad que encarna la foto se desempacan en los versos anteriores. La foto ha sido atacada por la luz, que representa según un verso posterior “la historia, la verdad”, y la ficción que ella genera entonces ha muerto frente a la realidad por el exceso de devoción, por la obsesión—tal vez la osadía—de querer alcanzar semejante ideal. En el contexto cubano el último verso en la cita de arriba es una referencia particular al lema que todos los niños y adolescentes cubanos repiten en los actos matutinos escolares: “Pioneros por el comunismo, ¡seremos como el Che!”. El fatalismo del yo poético insinúa la futilidad de los extremos, el peligro de las ficciones descarriladas que, al desbordar los límites de la credibilidad y alejarse de lo cotidiano, pierden el cuerpo fijo que les daba coherencia y propósito. Los teóricos del afecto han documentado este fenómeno de la repetición ritualística al observar que “persistent, repetitious practices of power can simultaneously provide a body with predicaments and potentials for realizing a world that subsists within and exceeds the horizons and boundaries of the norm” (Seigworth 18). Las ficciones culturales pueden crear nuevos espacios de significación dentro de fronteras flexibles, pero también corren el riesgo de ser totalizadoras. Desde esta perspectiva es posible ver que la alusión a los niños no es casual, ya

que recuerda cómo la creencia en ciertas ficciones a nivel nacional tiene el potencial de organizar de forma radical nuestra manera de acceder la vida diaria, sobre todo si se inculca desde una edad temprana, cuando parecen ubicuas y se toman por naturales o absolutas.

Una forma productiva de interpretar el aviso de la poeta acerca de ficciones totalizadoras es en el contexto del capítulo anterior, donde se demostró la importancia que el gobierno pone en la educación de nuevas generaciones de cubanos durante los sesenta y setenta. La campaña de alfabetización y las políticas culturales que organizaron los objetivos del Movimiento Nueva Trova se encargan de difundir ficciones colectivas de la nación que se dan por sentadas. A la luz de esto el poema de Reina María es una crítica poco velada de tales empresas que no resultaba peligrosa en los noventa, puesto que “discursively, the Cuban government separated politics from economics, and based its legitimacy on a glorious history of independence struggles, above and beyond the contingencies of the day” (Hernández-Reguant 8). Para resolver las incongruencias entre el triunfalismo del proyecto político y el fatalismo económico, el gobierno cubano deslinda ambas cosas: “socialism ceased to be a holistic project and instead became increasingly identified with basic social rights, such as education and health” (8). Así, los espacios críticos que surgen durante el Periodo Especial no representan una amenaza fundamental al proyecto socialista y, por extensión, a la legitimidad del gobierno castrista.

Los últimos versos del poema, luego del recorrido por la ficción triunfalista del ícono y su caída en desgracia, retornan a la figura joven del Che para humanizarla: “en los insistentes ojos del muchacho / cuya almendra oscurecida / aprendió a mirar / y a callar / como elegido. / (¿y tú me exiges todavía alguna fe?)” (Rodríguez, *La foto* 21). El Guevara de la foto no es más que un joven idealista que descubrió el poder de observar, de discernir desde su punto de vista una forma de ver el mundo que compartiría con los cubanos y, más tarde, con muchos otros. Ante la

sencillez de esa observación la voz poética comprende la corruptibilidad de todos los mitos que, nacidos de seres imperfectamente humanos, rebasan sus límites discursivos y se descomponen. De esa manera llegamos a la interrogación final que salpica el poema en su forma afirmativa (como se ha visto anteriormente), solo que ahora no desprende hastío ni escepticismo, sino que cuestiona toda fe, toda ficción que posterga el futuro y exige la ignorancia del presente.

El poema “-al menos, así lo veía a contra luz-” es representativo del ímpetu estético y temático de toda la colección de Reina María Rodríguez, ya que exige del lector un trabajo interpretativo que radica en el proceso de contemplar, de fijar un punto de vista y examinar las posibilidades que nacen desde allí. El título mismo lo indica a las claras al aludir a un punto de vista que produce distorsiones y contrastes ásperos, lo que facilita la apreciación de contornos y dimensiones, pero oscurece detalles de la sombra. La fotografía es un proceso análogo de muchas formas porque la manipulación de elementos como la composición, la cantidad de luz en la imagen, y el ángulo de la cámara pueden afectar en gran parte el tono, color y punto de vista de la imagen final. La fotografía, al igual que las historias que se cuentan para organizar el mundo y poder explicarlo de alguna forma (la religión, el nacionalismo, la moralidad, etc.), da cuerpo a una serie de elementos cuyas relaciones parecen opacas a primera vista. El poder del arte fotográfico yace en su habilidad de iluminar dichas relaciones desde una óptica particular y en generar percepciones que parten de esa limitada perspectiva. Como es de esperar, la luz juega un papel protagónico en ese proceso dado que es el instrumento por excelencia del fotógrafo.⁹

⁹ La íntima relación entre la luz y el fotógrafo, a menudo comparado a un pintor de luz a modo de los artistas renacentistas, se detalla más en publicaciones como *Painting with Light: Art and*

Rodríguez se apropia del proceso de la fotografía para “iluminar” sus propias ficciones, sus propias percepciones del Periodo Especial y, como vimos en el análisis superior, deshacer de muchas maneras los mitos que ya circulaban por sus alrededores.

Por otra parte, la palabra “alumbrar” o la frase popular “dar a luz” encierran una connotación reproductiva que también se inscribe en *La foto del invernadero*. La concepción del arte como producción o reproducción es antigua, y Rodríguez se sirve del paralelo clásico para subrayar la idea que los mitos o relatos culturales generan nuevos campos de percepción precisamente porque provienen de una fuente subjetiva y limitada. En el poema “los días” aparece una imagen que evidencia esta relación en el verso “y no saber si la luz sale de mí (adentro)” (Rodríguez 22). La luz, esa verdad que emana o no del ser interno, es sin duda la poesía, que es otra manera de decir la ficción personal de la poeta, su manera de percibir la realidad y ubicarse dentro de ella.¹⁰

La noción de la escritura como un proceso de gestación también aparece en el poema que abre la colección, “dos veces son el mínimo”: “(las palabras siempre son de algún otro, se prestan / para consolar a la sensación que también / viene de allá afuera, incontrolable) otra cosa / es lo que yo hago con ellas aquí adentro: / las caliento escuchando bien un sonido que me

Photography from the Pre-Raphaelites to the Modern Age de Carol Jacobi y *Capturing the Light: The Birth of Photography, a Story of Genius and Rivalry* de Roger Watson.

¹⁰ Este ejemplo llama la atención sobre el porqué de la insistencia de la voz poética en el acto de mirar o presenciar. Sin esa luz, que nos permite discernir las cosas y tiñe nuestra percepción del mundo, sería imposible relacionarse a nada o nadie; existiríamos en un vacío subjetivo eterno e inescapable.

revela la tonalidad / de lo que expongo” (Rodríguez, *La foto* 10). En estos versos hay un grave contraste entre el discurso público y el privado; el primero se caracteriza por el reciclaje infinito de la habladería y la retórica fácil (pero incontrolable); el segundo es más deliberado, más paciente, y a pesar de que también recalca lo que se dice, al menos lo filtra por medio de la interpretación y focalización. Cabe señalar que en ambos ejemplos sobre la gestación hay un paréntesis que indica la separación de adentro y afuera, lo cual sugiere la estructura de un útero. Además, el metro irregular de los versos y la falta de mayúsculas o estrofas uniformes es una manifestación estético-formal del proceso de ensamblaje que el texto poético en sí configura.

La tensión que emerge allí entre lo público y lo privado se riega por todo el poema, refugio personal de donde el yo protagónico teme ser expulsado: “júrame que no saldremos del ‘territorio del poema’ esta vez / que si estrujo y pierdo en el cesto de los papeles / este cuerpo / no voy a renacer al espectáculo” (Rodríguez, *La foto* 10). El territorio del poema es el campo de percepción al que me refería anteriormente, un espacio seguro que se entremete en la realidad y no al revés. El interlocutor en este poema es la inspiración poética, una especie de musa clásica que se representa como la luz mañanera que entra por una ventana. Hacia la conclusión del texto, la voz lírica explora su anhelo de ver a través de esa luz singular que toma forma corporal: “yo siempre quise ver lo que tú mirabas / por la abertura del triángulo / (ser los dos a la vez) algo doble en el mismo sitio” (10). En ese deseo de desdoblamiento de la subjetividad se esconde otra vez la idea que la poesía nos puede conferir otro modo de ver las cosas, nuevos ojos con los cuáles ver el mundo, una forma de nacer por segunda vez. La estrofa final enfatiza ese renacimiento como la condición mínima de artista y lector: “dos veces son el mínimo de vida de ser. / yo, una vez más, ensayo la posibilidad de renacer / (de la posteridad ya no me inquieta nada).” (11). Ya que este poema es el primero del libro, podemos deducir que la poesía es su

forma de renacer y lo que le permite un mínimo de dos veces de vida. El futuro no es inquietante, entonces, porque contiene el potencial del renacimiento.

Dicha tensión entre público/privado apunta a las ventajas y restricciones del arte en particular y la ficción en general—por un lado, es parte de la lógica que organiza nuestro modo de ver la realidad y, por otro, confina nuestro acceso a otras posibilidades de percepción. Las ficciones son limitaciones necesarias en nuestra percepción, filtros de conveniencia para un mundo complejo y abrumante, pero no son singulares o absolutas—de hecho, su naturaleza es la del desdoblamiento, el eterno bifurcarse de los senderos borgianos, la multiplicidad de posibilidades y modos de ser que habitan el universo. Al prestarnos sus ojos mediante los poemas del libro, Rodríguez nos desafía a examinar con cuidado los límites de nuestras propias percepciones. Ella nos empuja a cuestionarlas al develar el artificio de producirlas o, mejor dicho, al demostrarnos que todas las ficciones son prestadas, parciales, fragmentos inconexos que habitan nuevos cuerpos en el momento de contacto con el receptor. Hay que recordar que el potencial afectivo del arte yace en su dimensión social o su capacidad de poner en contacto artista y público. Las obras de arte no son el simple resultado del genio individual, sino medios para las interacciones afectivas (Seyfert 35). En su estudio al respecto, Jean-Marie Guyau teoriza que el arte tiene la capacidad “to produce or to simulate movement and action and by that to provoke in us sympathetic movements and germs of actions” (20). Reina María Rodríguez está profundamente consciente del poder afectivo de la poesía, de su diálogo milenario con la historia que le ha permitido una y otra vez potenciar un cambio de percepción o, por lo menos, vislumbrar su promesa en el futuro.

“memoria o estatua” es el poema que más bien revela esa condición a través de su uso de la éfrasis. El poema es una detallada descripción de la voz poética de su contemplación de una

estatua griega, algo que ocurre enteramente en el plano metafísico de la poesía ya que sabemos que fue inspirado por una fotografía. El doble distanciamiento del yo lírico, que percibe la estatua a través de los marcos de la imagen y el lenguaje mismo, le permite descontextualizar la obra de arte y luego ensamblarla palabra a palabra en el espacio sagrado que habitan la memoria y la poesía. Hay una relación íntima entre el espectador y la estatua que se manifiesta en una superficie erótica de “dedos diestros” y labios firmes. La sublimación y fragmentación del cuerpo de mármol culmina en un regreso abrupto a la realidad cuando la voz poética admite la falsedad del simulacro que admira: “esa estatua, tan imposible ahora, porque todo en ella es ornamento de otro ornamento, fiesta de la resurrección” (Rodríguez, *La foto* 72).¹¹ Los versos anteriores apuntan otra vez a la naturaleza de la percepción y cómo distintos puntos de referencia nos inclinan hacia nuevas formas de relacionar elementos simbólicos, ideas e impresiones del pasado que se incorporan al presente (la fiesta de resurrección). Por supuesto, el proceso de producción artística tiene gran plasticidad e integra con facilidad nuevas percepciones a ficciones culturales enraizadas, como nota Raymond Williams al observar que “It is also that the making of art is never itself in the past tense. It is always a formative process, within a specific present” (129). En este caso, el presente de Williams no es solamente el texto del poema, sino también el instante de contacto cuando el lector completa el circuito de objeto/receptor para el cual fue escrito. Así, el arte tiene el potencial de convertirse en un mecanismo de difusión para nuevas percepciones de la realidad.

¹¹ También aquí, como en el poema sobre Guevara, se compara al sujeto con Cristo en el momento de sublimación.

Para entender el resto del poema es necesario primero regresar al epígrafe, que es un fragmento del poema “Antinoo” del poeta portugués Fernando Pessoa: “...ha muerto un Dios cuyo culto consistía en ser besado...” (Rodríguez, *La foto* 72). El poema de Pessoa que se cita cuenta la historia de despecho del emperador romano Adriano, quien lloraba la muerte de su amante Antinoo y llenó una ciudad dedicada a su memoria de estatuas que lo divinizaban. Al saber este detalle podemos comprender mejor el subtexto erótico que mencionaba antes, cuya mayor expresión llega cuando el deseo del yo poético se derrama en obsesión por el objeto anhelado—tal como Adriano quiso resucitar su amor al construir su alucinante ciudad de estatuas de Antinoo. En el poema, la voz lírica busca fundirse con la estatua dentro del terreno del arte: “uno quisiera participar por dentro de la restauración, abrirse para ser de nuevo un corazón en el busto de Adriano” (73). Sin embargo, ese afán de unión mediante la sublimación del arte queda socavado por la realidad en el verso que menciona una niebla entre el objeto del deseo y “mi propia figura corrompida y echada contra el lecho entre tantas formas perdidas de la experiencia, o de lo real” (73). Al final, la voz poética acepta su papel eterno de reconstruir, de ensamblar los fragmentos de su amor milenario en la poesía, que es su último refugio de inmortalidad: “reconstruiré una estatua más allá de una vida opresa en vida, opresa en sentido; escribiré de nuevo el poema ‘Antinoo’ de Fernando Pessoa; escribiré de nuevo las memorias de Adriano, te besaré en los museos y despertarás de la cultura muerta en el espacio prolongado de la representación” (73).

La historia de Adriano y Antinoo nos revela algo profundo sobre el deseo obsesivo de fijar nuestras pasiones en obras de arte para inmortalizarlas y así garantizar su permanencia en la memoria. Es peligroso crear objetos sagrados que violan las leyes del tiempo, que perduran inmutables, que llaman desde el pasado y no se entregan al presente. No obstante, la éfrasis

puede redimirlos, integrándolos a un lenguaje distinto que sí es capaz de hablar con las palabras del presente. A través de la rearticulación artística se puede lograr una nueva lógica entre las partes que revela posibilidades antes invisibles a nuestros ojos.¹²

La tradición efrástica viene de nociones clásicas sobre la correspondencia entre las artes o su capacidad de iluminarse mutuamente, de compenetrarse unas a otras. Fue el poeta romano Horacio quien escribió hacia el final de su “Ars poetica” tal impresión en el verso “ut pictura poesis”, es decir, “tal como la pintura, la poesía” (Wagner 5). Ese paralelo sobrevivió en la práctica de la ékfrasis (vocablo de origen griego derivado de *ekphrasis*) que se define originalmente como una descripción completa y vívida. Aparece primero en la escritura retórica clásica y luego se vuelve un ejercicio de retórica común en las escuelas de la antigua Grecia, donde se permuta con el tiempo a la práctica de traducir una forma de arte a otra, especialmente las artes visuales a la poesía (10-12).¹³ La historia poética de la ékfrasis se remonta a una larga tradición de obras maestras de todas las épocas del mundo occidental, empezando con la descripción del escudo de Aquiles en *La Ilíada* de Homero, “to the ekphrases of the tapestries of Minerva and Arachne in Ovid's *Metamorphoses*, and down to Shakespeare's ‘The Rape of Lucrece’, Keats's ‘Ode on a Grecian Urn’, W.H. Auden's ‘Musée des Beaux Arts’, William

¹² La mayoría de los poemas en este libro caben dentro de la tradición efrástica, muchos de ellos llevando de título el nombre de la obra de arte de la cual toman inspiración. Véase “el retrato de un hombre joven (Dresde) 1521”, “*Le couplé* (1931)”, “un caballero tracio”, “aguas raras (1981)”, “el que se zambulle (1978)”, “*le coin de table*, hacia 1900”, e “*Imagine* (1990)”.

¹³ Por “artes visuales” me refiero a formas de producción artística como la pintura, la escultura, la cerámica, y demás formas que resultan en una representación físico-visual.

Carlos Williams's 'Pictures from Brueghel', and Lawrence Ferlinghetti's 'When I Look at Pictures' (1990)" (13). Hoy en día la práctica se comprende en un sentido un poco más amplio; Peter Wagner la define en su volumen como un modo poético o literario que abarca la representación verbal en general, incluyendo la escritura crítica. Desde este punto de vista, la écfrasis es simplemente "the verbal representation of visual representation" (14). Precisamente eso es lo que logra Rodríguez en *La foto del invernadero*, representar desde la memoria y la palabra una serie de imágenes fotográficas que rescata de las páginas descartadas de una revista cualquiera y convierte en un juego de espejos que refleja distintas posibilidades de existencia dentro del marco del Periodo Especial cubano.

En *La foto del invernadero*, la poeta cubana desarrolla una técnica ecfástica que enhebra distintos aspectos de la realidad (una imagen, un recuerdo, una palabra) para proponer una manera distinta de acercarse a algo, de observar a alguien, de comprender una situación X. Si bien se refleja la realidad fragmentaria del Periodo Especial en todos sus colores esperpénticos, también se articula un fondo de resistencia, una fuente de esperanza que jamás se seca. Es como si Reina María nos mirase a la cara y nos dijera "miren, incluso después del desastre podemos reorganizar los escombros para crear nuevas realidades, nuevos futuros, nuevas ficciones culturales que nos propaguen hacia delante".¹⁴ Con esta colección de poemas la poeta nos incita a participar en la construcción de tales narrativas, poniendo literalmente una palabra sobre otra, una imagen sobre otra, cuerpos sobre cuerpos que cifran el espacio de la poesía y explotan los

¹⁴ Esta cita imaginaria recuerda el epígrafe del poemario, que también exige un vistazo cuidadoso del lector para divisar el lado positivo de las cosas: "... mira, incluso en ese instante en que no eres nada, en que eres la nada, eres, y en eso eres todo, eres el todo...".

límites de la realidad. Como medio, la poesía habita un espacio intermedio que se presta bien a tal empresa puesto que “making meaning depends on the fickle nature of the sign, which is subject to personal and social determinants” (Wagner 7). Por eso es necesaria la participación activa del lector, quien tiene que repensar los límites de sus propias percepciones y abrirse a la experiencia del poema para lograr desentrañarlo. Un síntoma claro de lo anterior sale a flote en la forma de la poesía que también explota los confines de la gramática. Hay una puntuación escasa, falta casi total de mayúsculas, citas sin referencia, palabras de otros idiomas, y un estilo prosaico que recuerda al montaje de imágenes inconexas que logran a fin de cuentas imponer su propio orden y lógica. Es así como se encadenan cláusulas que cuelgan con otras, pausas y paréntesis, hasta que un desfile de imágenes nos hace perder toda noción de la realidad y acceder al universo paralelo del poema.

Por otra parte, la intertextualidad de los poemas en cuestión facilita la interacción de varios marcos de referencia, la improvisación y la hibridez. En el sentido más amplio que se ha esbozado antes, la écfrasis crea un espacio fecundo para el arte visual que sirve “both as meeting ground and battle ground for encoded, rhetorical, sign systems that refer to texts and images” (36). Ese terreno de encuentro que se cultiva en la poesía de Rodríguez es algo que sin duda tuvo un gran impacto en el grupo de poetas que la rodeaba y compartía las circunstancias del Periodo Especial. El clima de intercambio intelectual y el compromiso con la poesía neobarroca de esta informal generación de poetas los impulsa a integrar percepciones emergentes de la experiencia cotidiana, como diría Raymond Williams: “they are changes of presence (lived experience), and although they are emergent they don’t need definition or classification to exert palpable pressures and set effective limits on experience and action” (132). Al desalojar la palabra de las

convenciones que la confinan, entonces, Rodríguez y sus discípulos desarticulan igualmente las ficciones que estructuran su realidad y proponen otras.

Copulación poética y gestación del futuro

Uno de los jóvenes escritores que frecuentaba el espacio habanero de la azotea de Reina María Rodríguez era Víctor Fowler Calzada, quien se ha destacado en las letras cubanas por su trabajo crítico, lo mismo que su poesía. Fowler Calzada, a diferencia de Rodríguez, es un escritor formado enteramente dentro del periodo posrevolucionario, lo cual es una fuente de orgullo para el poeta, aunque reconoce sus percances: “la mía es la primera promoción de artistas nacida íntegramente dentro de la revolución, [es] problemática porque ha vivido los momentos mejores y peores” (Fowler, *Cuba* 12). Al hablar de su generación de escritores, el poeta cubano recuerda la euforia que sintió de joven cuando, a finales de los ochenta, era dirigente de un nuevo órgano estatal que buscaba promover a jóvenes escritores. Fowler Calzada recuerda específicamente que en 1988 los representantes de tal asociación de jóvenes artistas se reunieron por dos días con el mismo Fidel Castro y otros dirigentes gubernamentales para hablar sobre el arte, algo que no ocurría desde las famosas “Palabras a los intelectuales” en el año 1961 (14). Los artistas cubanos salieron de esa tertulia con muchísimas esperanzas de que una apertura cultural estaba a mano; sin embargo, la caída del bloque soviético apenas años después refrenó los prospectos al motivar un recrudecimiento de prohibiciones del pensamiento crítico considerado peligroso para el gobierno.

A esto se suma la crisis material del país, ya que, de pronto, los escritores cubanos se encontraban sin papel o lápiz para escribir, sin poder publicar, sin electricidad, sin transporte y

sin posibilidades de mejora. Según Homero Campa, desde el comienzo de los noventa la falta de materias primas en Cuba resultó en una paralización casi total de la industria editorial nacional, ya que la publicación anual de 500 volúmenes y 37,6 millones de libros en 1990 declinó a 223 volúmenes en 1993 y 3.6 millones de libros en 1994 (8). Ese año, la UNEAC expresó su descontento con la situación en su compilación de publicaciones: “La crisis de papel en Cuba ha reducido a límites antes insospechados lo que, hasta hace poco, era su importante industria editorial” (Hernández-Reguant 25). La dura combinación carencia material y estancamiento intelectual motivó a muchos cubanos a pensar en su futuro de una forma distinta a la de las décadas previas: “there was a ‘before’, which was stable, a ‘now’ which was confusing and unsettling, and a future that was, for many, another country” (Hernández-Reguant 2). El resultado fue una emigración en masa del capital intelectual de la isla, cuya mayor expresión se encuentra en el éxodo de Guantánamo entre 1994 y 1995 (15-16).¹⁵

Una de las consecuencias del éxodo que más repercutió en el tejido social cubano fue una transformación de la percepción colectiva dentro de la isla de los cubanos emigrantes. Por décadas los medios oficiales los llamaron “gusanos”, cuyas connotaciones negativas delatan de lleno sus intenciones. No obstante, la crisis económica y la decepción con el proyecto socialista

¹⁵ El éxodo de Guantánamo, denominado desde los Estados Unidos como “the balsero crisis”, fue la culminación de disturbios civiles que acontecieron después de que guardacostas cubanos hundieran un remolcador que lleno de personas que intentaban escapar la isla. Luego de demostraciones en la capital, Fidel Castro decidió abrir las costas cubanas de forma temporaria. Más de 30.000 cubanos salieron de la isla, muchos de ellos en embarcaciones rústicas llamadas “balsas” que eran hechas a mano con componentes flotantes (Hernández-Reguant 5-6).

había consolidado “a new migrant cohort [that] had extended itself across Europe and the Americas, forcing political, religious and media discourses to accommodate an increasingly deterritorialized notion of Cuban culture” (Hernández-Reguant 10). Junto a la pérdida de familiares que representó el éxodo hubo un aumento en el intercambio cultural naciones como España, México y los Estados Unidos, contacto vía teléfono o correo electrónico con familiares en el extranjero, y crecientes oportunidades para viajar internacionalmente. Todos estos factores contribuyeron a la redefinición de los contornos de la cubanidad mediante la toma de una conciencia comunitaria transnacional “that inspired underground artists who sought to subvert the official territorial and political boundaries of the nation” (77). Dentro de la isla la identidad nacional se representaba en términos históricos y culturales, más que en términos del compromiso social que observamos en el capítulo previo: “The emphasis on Cuban culture and history as constitutive of a contemporary identity offered a corrective to a nationalism primarily based on allegiance to a revolutionary project itself in crisis” (71). La tímida inclusión de producción cultural diaspórica (siempre y cuando no fuera abiertamente en contra del gobierno) dentro del canon cubano apunta también hacia la suavización de la imagen del cubano emigrante. En el próximo capítulo se detallará más a fondo la inclusión del sujeto diaspórico en las percepciones colectivas de cubanidad dentro y fuera de Cuba.

Para los escritores como Fowler Calzada que se quedaron en Cuba los estragos del Periodo Especial se convirtieron en una fuente de inspiración. Según el poeta mismo, se había desenterrado en las letras de la isla la vieja contienda de poéticas entre Virgilio Piñera y José Lezama Lima. La poética de Piñera implica un vaciamiento de lo nacional donde lo que prima es el caos, el desastre o lo grotesco, y se ve reflejada con más claridad en la literatura de ruinas que se mencionó antes. Por el contrario, la poética lezamiana se proyecta en el deseo orientado hacia

el futuro, un deseo que trasciende lo caótico e implica una visión trascendental de la vida y la nación (Fowler, *Cuba* 17). Esta tensión atraviesa el corpus literario cubano de los noventa y pone de relieve la ruptura entre realidad y narrativa nacional que contribuyó a la desestabilización los valores grabados en la esencia cubana. Es decir, la crisis socioeconómica del Periodo Especial aflora en el arte cubano como las dos vertientes de la realidad cubana—el deterioro material del presente frente a la ficción que se quisiera vivir (en el futuro).

En *Visitas* (1995), Víctor Fowler Calzada se inclina mucho más hacia la poética de Lezama Lima al expresar el deseo de unirse física y espiritualmente a la madre patria, de lograr una integración total al cuerpo nacional mediante su poesía. Ese deseo se consume por medio de una suerte de copulación artística, puesto que cada poema se encabeza con un exergo derivado de los escritos de José Martí.¹⁶ El epígrafe del libro explica las intenciones del autor:

Estos poemas son un modo de diálogo con José Martí y, atravesando sus palabras, una posible manera de iluminar mi relación con Cuba, de aclararme yo mismo. Los exergos son de Martí. Tomados en su mayor parte de páginas fragmentarias o poco leídas. Por ello, antes de precisar el sitio exacto de donde las tomo, prefiero definir mi deseo de diálogo con el Apóstol, mi búsqueda de preguntas y respuestas (4).

Esta técnica intertextual es una forma de écfrasis semejante al ensamblaje de imágenes en *La foto del invernadero*, otro modo de hacer relatos que desborda los límites de la figura mítica de Martí sin dejar la esencia de su palabra a un lado. El poeta cubano no es el primero en reciclar los textos martianos, como vimos en el capítulo anterior, pero su empeño en rescatar los

¹⁶ Por “copulación artística” me refiero a la superposición de textos de Martí. La importancia de la reproducción en esta colección será esclarecida más adelante.

fragmentos olvidados del prócer cubano para un diálogo existencial en un momento de crisis cultural es significativo. Si bien Pablo Milanés y otros han intentado la reorganización o selección de los textos más célebres de Martí, el acercamiento de Fowler Calzada es distinto. El poeta cubano no busca entender a Cuba desde la perspectiva idealizada de Martí, más bien intenta explicarse a sí mismo y encontrar su rincón dentro de un cuerpo nacional cuya naturaleza, al igual que los textos martianos que sirven de títulos, era fragmentaria, desordenada y volátil en ese momento.

Los poemas de *Visitas* constituyen un testimonio poético que asimila las duras lecciones del Periodo Especial y proyecta una reorganización de referentes nacionales cuyos frutos están en proceso de gestación. El poemario se abre con “¿Y luego qué me espera?”, donde la voz poética comienza por un par de preguntas que expresan la preocupación de perder el deseo en el fondo de su esencia poética, como un cuerpo interrogante que busca respuestas en la tierra ancestral: “¿Y luego qué me espera? ¿Cuál posesión si pierdo esta salvaje imposición?” (5). El deseo de unirse a la naturaleza salvaje de la isla caribeña, que aquí aparece como un paisaje que se transforma con el paso del tiempo, da cuerpo a todo el poema: “Naturaleza semejante a río / en crecida, sucesión que / supera cuanto puedo fijar. / Todo me duele aquí / y no alcanza a contarlo / la inhábil palabra” (5).¹⁷ Ese anhelo de grabar cada detalle de la existencia, de conferir significado mediante el acto de presenciarse todo y trazar los hilos que vinculan las cosas, es crucial. Es esa ambición imprescindible de la creación misma, de la poesía, que el yo poético resguarda a toda costa, incluso en circunstancias adversas.

¹⁷ La isla en este poema queda reducida a un “paisajito, paisajito” que se repite como el estribillo de una canción infantil (Fowler, *Visitas* 5).

Al final, la isla aparece poblada de animales que “van del trinar al grito”, lo cual se pudiera interpretar como una metáfora del estado de la cultura cubana. Como hemos visto antes, los artistas cubanos de esta época experimentaban restricciones y carencias que parecían degenerar el arte de lo sublime a lo mundano por medio de la desesperación. Ellos son los animales del poema que, luego de cantar su dulce canción, han recaído en la desesperación provocada por el Periodo Especial.¹⁸ Otra posibilidad interpretativa es una crítica a la estética de lo grotesco derivada de la poética de Piñera, que involucra una fuerte denuncia de las condiciones materiales o una queja. A la luz de estos detalles es posible descifrar el exergo que acompaña la pieza, que dice “Lo que es Cuba para mí: la Isla natural.”. La sencillez de las palabras de Martí contrasta con el tono serio del yo poético, aunque encierran la misma idea: Cuba es la gran fuente de inspiración de la cultura cubana, como es “natural”. La poesía es el lenguaje más apropiado para su éfrasis por su flexibilidad y su capacidad de asimilar, de crear significados—solo en la unión de poesía y patria puede el cubano reconstruir su esencia.

La obsesión casi compulsiva de estar en comunión con la tierra se desarrolla en otros poemas donde el yo lírico describe el vínculo sagrado que disfruta con el suelo patrio: “Cuando toco la yerba / tiemblan mis manos / porque la yerba es amor. / Igual cuando bebo aguas / o atravieso la calma / de la noche.” (Fowler, *Visitass* 11). La segunda estrofa continúa esa línea de pensamiento al hacer un paralelo entre la tierra y el útero materno: “Tierras que crucé / [...] donde puse el cuerpo / como quien torna / al vientre memorioso.” (11). Esta imagen encierra una

¹⁸ Me parece que el poema aquí habla exclusivamente de la poesía, ya que el tropo del poeta como trovador y la poesía como canto tiene una tradición centenaria que se detalló en el capítulo anterior.

de las claves de la obra, cuyo eje central gira en torno a la unión entre voz poética y Cuba. Es una fusión de cuerpos productiva, una compenetración de poeta y patria que contiene la posibilidad de engendrar un orden nuevo de los escombros de la identidad nacional, una perspectiva distinta. De ahí que Fowler Calzada haya escogido fragmentos de Martí para reinscribir en su poesía—¿quién más fundamental para la cosmovisión cubana? Sus palabras imaginadas como un puñado de visitas imposibles remueven las arenas de la historia para arar nuevos surcos de existencia.

Los versos finales de “Cuando toco la yerba” confirman lo anterior, al proyectar el resultado de la comunión hacia un futuro incierto, pero inminente: “Entre el paisaje y mi palabra: / arde, crepita, / afirma que vendrá” (11). La metáfora reproductiva que se desarrolla por todo el libro culmina allí, en la gestación de un nuevo futuro a través de la poesía fecunda.¹⁹ La conclusión también nos remite al fragmento de Martí, que dice aquí “he visto el ángel de fuego.”. Si dejamos las connotaciones bíblicas a un lado, podemos deducir que el uso del presente perfecto es estratégico, ya que indica un pasado que todavía incide en el presente, como una visión profética de la voz poética. No sería un salto muy arriesgado pensar que el ángel martiano es aquello que “arde” y “vendrá”, el futuro que se abre camino cada vez que se leen los versos de este libro para despejar las tinieblas del Periodo Especial que persisten.

¹⁹ El tropo de la poesía como reproducción y creación recuerda inmediatamente el axioma de Rubén Darío que concluye el prólogo de *Prosas profanas* (1896), titulado “Palabras liminares”: “Y la primera ley, creador: crear. Bufe el eunuco. Cuando una musa te dé un hijo, queden las otro ocho en cinta” (21).

En una entrevista a *Dactylus* que tomó lugar el año antes de la publicación de *Visitas*, el poeta menciona que una de las consecuencias de la crisis de los noventa fue la recuperación de voces que se habían perdido, como lo son Lezama Lima, Piñera, Fernando Ortiz y Jorge Mañach (Fowler, *Cuba* 17). Como se mencionó antes, la apertura económica del país y el desencanto con el sistema socialista del pueblo impulsa una revaloración de la cubanidad en términos de prácticas culturales colectivas, en vez de ideología revolucionaria o territorio. Es bajo el amparo de ese cambio de percepción que autores cubanos antes considerados peligrosos en términos ideológicos, como Lezama Lima, vuelven a llamar el interés crítico dentro de la isla. Igualmente, figuras como Ortiz que proponen una definición de la esencia nacional basada en el mestizaje cultural (la famosa metáfora del ajiaco) se vuelven a leer y estudiar en círculos críticos (Hernández-Reguant 72). Lo que también ocurría era que la integración de estas voces estaba todavía en proceso de gestación y aún escaseaban los libros teóricos o críticos que las incorporaran. Este vacío, por el momento, se rellenó por medio de la poesía, la narrativa y el teatro, o sea, la producción artística que nace de la necesidad de procesar la crisis nacional. Fowler Calzada comenta que “es una cosa sentir que la noción del progreso de la historia, en la que tú te educaste, no funciona ya, y otra cosa es poner algo en el lugar de esto. No poner un absoluto vacío nihilista sino poner algo que funcione, que construya un nuevo relato, un futuro” (18). Es claro que el poemario en cuestión cumplió precisamente esa función mediática al rescatar las palabras de José Martí para darles un punto de vista fresco, actualizado en el presente histórico del Periodo Especial.

Al igual que en la poesía de Rodríguez, la creación poética en el universo de *Visitas* involucra una forma de resurrección. En “Yo preparo mi cuerpo”, la voz poética regresa al vientre materno para engendrar hijos que nacerán en el futuro: “que mi desaparición / caiga en el

vientre / de las madres / que parirán los hijos / que no tuve” (6). Para dilucidar estos versos es menester fijarse en la cita martiana, que dice arriba “Morir no es nada.”. Si el yo lírico prepara su cuerpo para la herida final de la muerte, como se describe al principio del poema, ¿cómo es posible que “su desaparición” produzca hijos? La respuesta yace en el resto del poemario que establece la noción de la productividad de la poesía cuando se funde con la esencia de la patria. Solo la palabra puede hacer inmortal a los poetas o, mejor dicho, a las percepciones o ficciones que dejan como herencia en su poesía. Los próximos dos versos, que se vuelven el estribillo del poema cuando se repiten al final, revelan justo eso: “Que mis palabras / toquen esos cuerpos” (6). La esperanza de renacer que se desprende de esas palabras nos remite indirectamente a los versos del principio, donde los cuerpos de “hijos que no tuve” se distancian en el tiempo. La poesía entonces se convierte en aquello que fecunda el vientre de las madres (otros poetas del porvenir) y genera hijos/poemas, que es otra manera de decir ficciones o percepciones de la realidad. Esos poetas que quizás hereden la poesía cubana en el futuro también podrían dialogar en momentos de crisis (o reflexión) con los versos de Fowler Calzada, como él ha hecho con los textos de José Martí, para seguir construyendo desde la suma de sus experiencias lo que es Cuba y lograr entender lo que es ser cubano.

A mi modo de ver las cosas ésa no es una propuesta basada en la arrogancia, sino en un sentido de patrimonio cultural y responsabilidad compartido por un pueblo transnacional. Las raíces culturales cubanas han sido desde siempre una suerte de amalgamación de elementos a menudo en algún grado de oposición: África y Europa, los Estados Unidos y la Unión Soviética, exilio e insilio, socialismo y capitalismo (hoy en día), etcétera. Es esa infinita combinación la que ha posibilitado una cultura polisémica y diversa, cosmopolita y a la vez autóctona. Durante el Periodo Especial, la influencia de valores extranjeros aumentó a costa del declive de valores

revolucionarios, como indica Hernández-Reguant: “in the island, being Cuban no longer meant, necessarily, being revolutionary [...] it meant, more than ever, being cosmopolitan” (10). Quizás de allí venga el deseo de pertenecer en cuerpo y alma a la tierra cubana, de combinarse una vez más con la esencia cubana para dar a luz a un nuevo destino, como podemos apreciar en los últimos poemas de la colección.

En “Que ya no quiero otra canción” la patria se representa como la “esposa de dolor”, cuyo espacio sagrado renueva la vida y la poesía a través de la reencarnación: “que no haya pasión más que la tuya / donde hiero y me hieren / donde puedo renacer / tras probar sus cálidos fangales” (Fowler Calzada, *Visitas* 17). Es cierto que la historia cubana ha sido fecunda, pero también dolorosa; no obstante, el yo poético ansía una unión física y espiritual que se tiñe de matices religiosos. La selección de palabras como “pasión” y la imagen del fango contienen alusiones bíblicas que aproximan la experiencia a lo sagrado.²⁰ Más tarde, el sufrimiento de la voz lírica queda redimido en el acto sublime de sacrificio que hace posible seguir hacia delante: “Boda sufrida de mi pensamiento. / Abrazo y grito, cópula. / Músicas hay que me arrastran.” (17). Amar a la patria es a veces difícil y, en tiempos de crisis como el Periodo Especial, la entrega puede parecer aún más absurda o imposible. Sin embargo, el dolor también puede ser productivo, como todos los artistas cubanos de los noventa atestiguan en su producción cultural.²¹ Son las músicas del dolor las que restauran la vida (esas ficciones que se desprenden

²⁰ El fango de la resurrección recuerda el mito de creación bíblico donde Dios crea al hombre del polvo de la tierra.

²¹ El exergo que acompaña este poema recalca la importancia de la unión simbólica con la patria: “estas son las grandes bodas del hombre: / sus bodas con la patria” (Fowler Calzada, *Visitas* 17).

de poemas como éste para expandir nuestra percepción) y arrastran a Cuba hacia el porvenir con firmeza.

El poema final de *Visitas* se titula “Las grandes puertas” y ofrece una visión exaltada de la fusión de patria y poesía que ha estructurado el libro hasta este punto:

Las grandes puertas
sobre mi cabeza.
Las puertas que esperaban
a que mi mano llamara.

Madera no, carne,
pues mi fusión es
la del marido con
la esposa.

Sus grandes labios
sobre mi cabeza:
ascender en el amor
orgásmico y luego
tocar sustancia que perdona.

A olvidar y aceptar,
a escuchar las palabras
que me salvan. (18)

El primer cuartero nos transporta a la experiencia del sujeto lírico, quien visualiza la separación entre poeta y patria como una enorme puerta que impide la comunicación entre ambos. La siguiente estrofa desarrolla la imagen de las puertas, que ahora sabemos están hechas de carne, para facilitar la mezcla de arte y patria. La palabra “carne” es importante porque nos adelanta la naturaleza tanto física como espiritual de la fusión. Si bien el “amor orgásmico” nos sugiere una unión sexual, la “sustancia del perdón” alude a una comunión espiritual que redime al individuo. La cita de Martí que encabeza el poema recoge la misma idea, al afirmar que “primero, se les

perdonará, en gracia / de que vinieron” (18). Dicha redención toma la forma de palabras que “salvan”, que alcanzan a rescatar la voz poética del dolor y la ayudan a “olvidar y aceptar” las circunstancias. Los versos de este poema funcionan, además, como una respuesta abierta a la interrogación fundamental que la voz poética se hace al comienzo del libro: “¿Y luego qué me espera? ¿Cuál posesión si pierdo esta salvaje imposición?” La fusión sublime que se describe en el poema final es un modo de visualizar ese futuro incierto y de darle un cuerpo, una forma más o menos definida. Por ello los últimos versos hablan de la salvación obtenida mediante la palabra, que es ese proceso de contemplar e interpretar los signos de la realidad. La mejor manera de asimilar la crisis de los noventa es crear desde ella, filtrar los escombros de los mitos nacionales a través de la poesía para poder observarlos bajo nuevas luces.

A modo de conclusiones

Para Víctor Fowler Calzada y Reina María Rodríguez, la poesía constituye un espacio sagrado donde se deposita la esencia de su querida isla. Su terreno sublime es el lugar adecuado para asimilar las fallas y penurias del Periodo Especial, para despojarse de los mitos enraizados y obsoletos, para procesar la crisis y canalizar el dolor que provoca hacia la creación artística. De esta forma, el refugio de la poesía se transforma en una fuente infinita de ficciones—de percepciones de la realidad—que se acoplan constantemente a nuevos parámetros de existencia, por lo cual tiene el potencial de impactar la cosmovisión nacional y gestar un porvenir distinto, quizás mejor, para la isla. Solo desde ese suelo híbrido cubano que reúne los fragmentos de múltiples historias es posible construir el futuro de los cubanos. De alguna forma, los jóvenes poetas de ZONAFRANCA son la materialización del futuro incipiente que Fowler Calzada y Rodríguez andaban anunciando una década antes. Ellos son escritores que, habiéndose

enriquecido de la lectura de la poesía finisecular, exhiben en su arte las huellas poéticas de sus maestros como medallas de honor. Son ellos quienes siguen creando realidades alternas dentro de la isla, combinando y recombinando las partes ya gastadas para reflejar nuevas claridades. Por eso sospecho que sí, ZONAFRANCA es un grupo de artistas enteramente consciente de su pasado que ha sabido integrar las diversas formas de la subjetividad cubana y las prácticas cotidianas de la isla a una realidad que se acerca más con cada día a su punto límite.

Como hemos visto, la poesía cubana de los noventa canaliza la crisis del Periodo Especial al servicio de la palabra, explorando los límites de su potencial y abriendo puertas a distintas experiencias de la realidad con cada poema. Tanto *La foto del invernadero* como *Visitas* desarrollan una poesía que, anclada en la tradición clásica de la écfrasis y la herencia cubana lezamiana, ensambla palabra sobre palabra para cifrar nuevas relaciones afectivas que iluminen nuestro modo de ver las cosas. Así es que Reina María Rodríguez y Víctor Fowler Calzada luchan por asimilar las ficciones del pasado (los mitos a nivel nacional y personal) y proponer nuevos espacios de existencia en su poesía que trasciendan la realidad cubana. Su refugio en la palabra la eleva otra vez a principio organizador que articula las expectativas de la voz poética como un destino/futuro en formación. La promesa de ese futuro incipiente que nace una y otra vez en la lectura de la poesía es la motivación que conduce a nuevas relaciones simbólicas y, por ende, a nuevas percepciones de la realidad.

Una de las consecuencias del Periodo Especial que más repercutió en la sociedad cubana fue la apertura de la isla al comercio global, lo cual amplió el horizonte de expectativas de un pueblo que vivió por décadas relativamente aislado del consumismo norteamericano. No obstante, la tímida apertura económica de la isla, el creciente contacto con familia emigrante en el extranjero por teléfono o correo electrónico, el relajamiento de restricciones para viajar, y el

intercambio académico con México, España y los Estados Unidos abren nuevas oportunidades para el intercambio cultural también (Hernández-Reguant 6). En el próximo capítulo veremos que el enfoque semántico en el porvenir manifiesto en la poesía de los noventa como un futuro prometedor toma la forma concreta y polisémica de un niño en el cine cubano de inicios del siglo XXI. Por consiguiente, el cine de esta época desarrolla una serie de contrastes entre el pasado y el presente que modulan la influencia de las fuerzas de mercado y la globalización en la vida cotidiana de Cuba. La figura simbólica del niño, entonces, se representa como la futura generación de cubanos capacitados para navegar las distintas corrientes de la isla en el mundo globalizado del nuevo siglo.

CAPÍTULO 3

Cosa de niños: el cine cubano a comienzos del siglo XXI

“Para los niños trabajamos, porque los niños son los que saben querer, porque los niños son la esperanza del mundo.”
-José Martí, *La edad de oro*

Recuerdo muy bien la noche del 22 de abril del año 2000, porque algo muy extraño ocurrió en la comunidad de Hialeah, Florida, una de las ciudades limítrofes que conforman lo que se conoce como el área metropolitana de Miami.¹ La gente se había echado a la calle, los carros pitaban incesantemente, se exhibían carteles de protesta y por doquier se escuchaban maldiciones lanzadas sobre Janet Reno y el gobierno estadounidense en general. La euforia duró largas horas, impidiendo el flujo normal del tráfico, llamando la curiosidad de toda la gente y la atención de los medios de comunicación.² No había ocurrido ninguna revolución en Hialeah, ningún golpe de estado, nadie había muerto, ni tampoco ascendido a la gloria. Había pasado algo inaudito para la comunidad cubanoamericana de la metrópoli: esa madrugada una partida de agentes federales había sacado a la fuerza (y por orden de un magistrado federal) a Elián González de la casa de los parientes que lo albergaban desde su milagroso rescate en las costas del sur de la Florida el Día de Acción de Gracia de 1999.

¹ Al igual que La Pequeña Habana en el centro de Miami, Hialeah es conocida por su gran población de inmigrantes recién llegados, especialmente cubanos.

² El epicentro de las demostraciones fue La pequeña Habana, donde se trancaron cerca de diez cuadras, se quemaron basureros y neumáticos y hasta cerraron muchos negocios en un acto solidario de protesta (Salazar y García n/p).

Hacía ya casi cinco meses que su presencia en los Estados Unidos creaba oleadas en las facciones políticas del sector cubanoamericano y, hasta cierto punto, el resto de los latinoamericanos que pueblan Miami. El debate se centró en la custodia del niño, quien había perdido a su madre en la travesía y tenía a su padre en la ciudad de Cárdenas, Cuba.³ Cuestiones legales a un lado, lo interesante del caso de Elián fue cómo la figura simbólica de un solo niño pudo revivir y exacerbar las viejas disputas ideológicas entre los exiliados cubanos derechistas y el gobierno cubano, al igual que adquirir connotaciones mesiánicas a ambos lados del estrecho de la Florida y, finalmente, repercutir profundamente en las elecciones presidenciales de los Estados Unidos cuatro años más tarde.⁴ Además, fue el incidente de Elián que inspiró a Fidel Castro a concebir su notoria Batalla de Ideas, un proyecto del líder cubano dirigido a renovar el ímpetu revolucionario en la juventud cubana. En ese clima político los cinematógrafos cubanos retomaron la figura del niño como protagonista de la acción diegética y símbolo multifacético de una nueva generación de cubanos en la isla.

El objetivo principal de este capítulo es explorar las siguientes preguntas: ¿cómo se articulan las transiciones económicas y sociales que trastornan la vida diaria de Cuba en el cine

³ Las leyes estadounidenses no amparaban a Elián y su custodia fue otorgada a su padre. Por ende, la fiscal Janet Reno ordenó su deportación inmediata a su país natal.

⁴ La acción determinante de la demócrata Janet Reno tuvo como consecuencia el realineamiento político de muchos latinoamericanos al partido republicano. Esto fue decisivo para las elecciones del 2004 ya que George W. Bush fue elegido presidente en gran parte gracias a que el estado de la Florida, en un giro inesperado, dio por mayoría sus votos electorales al candidato republicano (Schneider n/p).

cubano del nuevo milenio? ¿qué estrategias de percepción se despliegan para lidiar con las propuestas de la Batalla de Ideas y la amenaza del consumismo? Para llegar a sus respuestas es necesario indagar sobre filmes que ejemplifican la cristalización de nuevos valores y percepciones en el cuerpo social cubano durante el aperturismo económico a principios del siglo XXI. Específicamente, se tratan aquí dos películas cuyo foco canalizador reside en la figura simbólica del niño, eslabón perfecto entre la tradición y la providencia. A través de la mirada inocente del niño y sus actividades cotidianas es posible percibir cómo la nueva generación de jóvenes cubanos encara la revitalización ideológica del cuerpo infantil por parte del gobierno con propuestas innovadoras de identidad. Los protagonistas de *Viva Cuba* y *Habanastation* interpretan las tentaciones y peligros del consumismo capitalista no como un obstáculo para su desarrollo, sino como una suerte de contrapeso a la rigidez del modelo social cubano, es decir, como un elemento en oposición aparente que motiva la redefinición de la esencia cubana en el contexto de una sociedad globalizada. La capacidad del sistema político posrevolucionario de asimilar transiciones como ésta y continuar la narrativa del proyecto de la Revolución se ha puesto en evidencia ya en varios capítulos, lo que revela que, en última instancia, su longevidad en medio de tanta adversidad se puede explicar como el resultado de la oportuna fusión entre su proyecto nacional y la vida diaria de los cubanos.

Para los propósitos resumidos antes será menester tomar como casos de estudio dos filmes que han sido sumamente populares y bien recibidos tanto dentro como fuera de la isla, *Viva Cuba* (2005) de Juan Carlos Cremata Malberti e Iraida Malberti Cabrera y *Habanastation* (2011) de Ian Padrón. La primera película nos presenta a dos amigos en su infancia, Malú (Malú Tarrau Broche) y Jorgito (Jorge Milo), quienes se quieren mucho a pesar de que provienen de dos estratos sociales muy diferentes. Cuando ellos se percatan de que la madre de Malú pretende

irse del país, su amistad los impulsa a tomar un viaje estilo película de carretera por toda la isla en busca del padre de Malú, la única persona que puede evitarlo. *Habanastation*, por igual, trata de la improbable amistad forjada entre dos niños de clases sociales muy distintas que asisten a la misma escuela. Cuando uno de ellos, Mayito (Ernesto Escalona), se pierde en una excursión escolar por un barrio peligroso, Carlos (Andy Fornanis) lo alberga en su casa para mantenerlo a salvo a cambio de jugar con su Playstation 3.⁵ Esa experiencia transforma a los dos niños, quienes terminan como amigos y cómplices en sus andanzas.

Estas películas interpelan las directrices de la Batalla de Ideas y los valores colectivos que se difunden a través de los medios de comunicación y se reafirman en la representación filmica de prácticas cotidianas y espacios públicos de Cuba. Los juegos de los protagonistas, sus rituales escolares, y hasta los hábitos más ordinarios se entrelazan con la importancia de la educación infantil, el poder de la solidaridad, y la reconciliación con los cubanos en la diáspora. De igual manera, los paisajes naturales de la isla y los espacios urbanos de la capital se convierten en el trasfondo donde se escenifica una profunda transición de percepciones colectivas en torno al consumismo que desarma la tradicional oposición capitalismo/socialismo en favor de un balance casi simbiótico. El énfasis de ambos filmes en las fronteras cubanas (el malecón habanero y el mar se destacan como ejemplos) apunta hacia el deseo colectivo de pasar la página, dejar atrás la crisis de los noventa y reconstituir la cubanidad a la luz de las circunstancias del siglo XXI.

⁵ Lo último del momento en términos de la tecnología de videojuegos y, por lo tanto, del mundo consumista.

Una serie de eventos (des)afortunados

Para comprender a fondo los valores nacionales que el gobierno quería proyectar a principios de siglo hay que regresar al escándalo de Elián González (1999-2000). Varias organizaciones cubanoamericanas de ala derecha se opusieron rotundamente a la petición paterna de devolver al niño a su custodia en Cuba, luego de brindar apoyo económico y político a la familia de Elián en los Estados Unidos. Como bien señala Nelson P. Valdés en su artículo sobre la situación, existían motivos políticos detrás de este afán: “todo el asunto de Elián, con sus costos y conflictos, se ha manufacturado con la vana esperanza de obligar al gobierno cubano a dar una respuesta desproporcionada y desatar otra crisis tipo Mariel” (15). Es bastante revelador, además, que la figura del niño cobró cargas místicas solo después de que la agencia de Immigration and Naturalization Services (INS) declarara que Elián debería ser devuelto a su padre. Para tales efectos toda una maquinaria publicitaria fue puesta en acción: las emisoras de radio invitaron a representantes católicos y de otras religiones a validar la historia de que Elián era un “mensajero de Dios” rescatado por delfines angélicos que lo escoltaron hacia la costa floridiana; se vendieron más de 200 mil postales del niño con delfines, Dios y la Virgen de la Caridad del Cobre; los medios televisivos documentaban a cada hora la congregación de fieles afuera de la casa donde se quedaba Elián, etc. (Valdés 15-19).⁶ Todo con el objetivo de despertar la simpatía de un público estadounidense mayoritariamente cristiano.

En Cuba la importancia simbólica del niño no pasó desapercibida. Fidel Castro escribió una nota en el periódico nacional cubano, el *Granma*, haciendo un llamado al gobierno

⁶ Se mostraba en las noticias un cartel bastante sugestivo que decía: “3 reyes, 3 niños: Moisés, Jesús, Elián” (Valdés 16).

estadounidense a devolverle el niño a su padre. Un babalao prominente que residía en la isla afirmó que Elián era la representación humana o el mensajero de Elegguá.⁷ Así, las dos religiones predominantes en la isla invistieron al niño de cualidades sobrenaturales. En este caos de referencias mesiánicas también surgieron contradicciones inesperadas, como es el hecho de que “la dirigencia derechista de Miami logró movilizar una población que normalmente está a favor de mantener a las familias juntas a cualquier costo [...] para sus propios fines prácticos” (Valdés 19-20). Lo cierto es que Elián González trastornó el imaginario colectivo de Miami, pasando de un asunto familiar y legal a una pugna proverbial entre el bien y el mal, entre la cristiandad capitalista y el comunismo ateo; la desgastada lucha entre Miami y La Habana, los exiliados y los “insiliados”.⁸

Para explicar un poco la euforia que despertó la historia de Elián en los cubanos es necesario traer a colación el concepto de “refranes afectivos” de Lone Bertelsen y Andrew Murphie. Según ellos, ciertas intensidades afectivas tienen un efecto circulatorio (a “looping” effect) que abren nuevos espacios en los valores y disposiciones de la vida diaria (174). Los

⁷ El babalao es un líder espiritual de la religión sincrética cubana, la Santería, que funde elementos católicos y de prácticas religiosas africanas. Elegguá es una deidad de la religión afrocubana Santería que se representa como un niño. Se asocia popularmente con los momentos de encrucijada y la superación de los obstáculos (Seminet 194).

⁸ El término “insilio” se refiere a los cubanos que se consideraban atrapados en la isla ya que no se les permitía viajar al extranjero como turistas. Esto produce en Cuba una sensación de estancamiento y desconexión con el resto del mundo, efectivamente exiliándolos de la realidad fuera del país.

refranes, entonces, son fuerzas afectivas que se reciclan hasta convertirse en una textura temporal variable, o lo que Daniel Stern llama “a temporal contour” (62). Es decir, el reciclaje de ciertos valores afectivos o percepciones crea un espacio social nuevo que inscribe y refleja las características más sobresalientes de un periodo de tiempo particular, amplificando así su poder de legitimación. Al ser territorio virgen, los refranes afectivos interpelan y se enfrentan al orden establecido por las existentes estructuras de poder—allí es donde radica su verdadero poder: “The refrain is a particularly useful way of negotiating the relations between everyday infinities of virtual potentials and the real (that is, not just theorized) operations of power” (Bertelsen y Murphie 182). Como se demostrará en lo que sigue, la mitificación del niño cubano desencadenó una serie de medidas y reformas que se aprovechan del potencial afectivo de Elián para crear un poderoso refrán en el imaginario colectivo de la nación.

Como el caso de Elián González atestigua, la figura del niño tiene un gran potencial afectivo que es capaz de transformar las percepciones de toda una comunidad, incluso aquellas nociones que se consideran primarias. La metáfora del niño como agente de transformación viene de una tradición antigua y su imagen encierra a la vez connotaciones de juventud, renacimiento y esperanza en el porvenir. En términos culturales, el niño funciona como una especie de *tabula rasa* en la cual se puede inscribir las promesas de un futuro no muy lejano, al ser una nueva generación que reproducirá y transformará el patrimonio nacional. Como refrán afectivo, el niño encarna una posibilidad de apertura al cambio y “[he] allows us to join the forces of the future” (Deleuze y Guattari 311). Para lograr esto, los refranes se inscriben en las fuerzas del futuro y generan desde ellas nuevas formas de ver la realidad cotidiana.

Lo anterior se puede observar en el cine protagonizado por niños (o “cine de niño”) donde la figura del niño o joven, como foco de la acción diegética, “determines the ideological

content, which in turn reflects the concerns of the adults who both produce and watch films” (Rocha y Seminet 2). Esa combinación especial de perspectiva adulta/infantil, arguye Seminet más tarde, se explota en el cine y la literatura para que los adultos puedan repensar el pasado y proyectar hacia el futuro con un sentido de continuidad temporal (192). La crítica continúa esta línea de pensamiento en el contexto de América Latina, donde “[n]ations educate their children to be depositories of collective memories in order to uphold and reproduce national identity for future generations” (192). La mirada inocente del niño, entonces, tendida sobre espacios de memoria, periodos de crisis socioeconómica y cuestiones de identidad nacional, interroga las maniobras de los adultos que hacen girar el mundo que les rodea y propone realidades alternas. Así, el niño opera “como una alegoría del mundo idealizado por los adultos ante la adversidad de una realidad que se pretende cambiar o transformar” (Montenegro Baena 4).

Cine de niño: orígenes y efectos

Los cambios sociopolíticos que han tomado lugar durante el siglo XX en Latinoamérica han creado ambientes ideológicos que se aprovecharon del recurso de la juventud para desplegar y difundir su mensaje. En la introducción a su libro sobre la representación del niño y el adolescente en el cine de Latinoamérica, Rocha y Seminet observan lo mismo, afirmando que “[i]n this increasingly postnational era, children and adolescents are appropriated to mediate issues of identity and difference, history, class and gender, as well as their place in discourses that question the construct of family and nation” (2). Si bien los medios comunicativos del siglo pasado se han encargado de inscribir en las narrativas nacionales los componentes claves de sus diversos discursos oficiales, el cine configura uno de los medios más importantes para la articulación y negociación de dichos discursos. Especialmente después de la década del 50,

cuando el cine ya se había instaurado como el medio de entretenimiento masivo *par excellence* y los cineastas de ambos lados del atlántico experimentaban con distintos géneros, estéticas y métodos para atrapar a sus públicos en el trance fílmico.

Un ejemplo exitoso y más reciente de este tipo de filme se encuentra en *El laberinto del fauno* (2006) de Guillermo del Toro que, a pesar de estar dirigida por un mexicano, es una película que aborda la posguerra española desde la perspectiva alucinante de una niña. Del Toro sigue así una corriente en el cine hispanófono que se remonta al cine neorrealista italiano de los 30 y 40. Para los directores neorrealistas, la figura del niño de la calle fue sumamente central puesto que servía como instrumento de denuncia al personificar “el individuo más débil de la ciudad o la nación [que] se convierte en el protagonista y víctima de una sociedad que se presenta como corrupta y desestructurada” (Del Pozo 85). Por sus subcorrientes comunistas, esta vena ideológica fue esquivada en España, ya que amenazaba la estricta división de clases que estructuraba la sociedad española bajo el dominio franquista. En Latinoamérica, no obstante, encuentra su nicho y máxima expresión.

Los olvidados (1950) de Luis Buñuel inaugura el género en el continente americano, donde tendrá hondas repercusiones en el cine político de los 60 y 70. Los proyectos revolucionarios de emancipación nacional que intentaban estimular transformaciones ideológicas, mayormente de ala socialista, toman provecho de la tecnología del cine como mecanismo de protesta y denuncia. De esta manera, “la agitación social en las urbes, las guerrillas en las montañas, la represión, las desapariciones, las torturas, los desmovilizados, la miseria y la exclusión, preparaban un terreno fértil para el cuestionamiento crítico y deconstructivo del panorama social, político, cultural e identitario a través del cine” (Montenegro Baena 2). Aparte de remover las fibras emocionales del espectador, la mirada íntima de un niño

refleja simultáneamente los estragos del presente y la promesa incierta del futuro. Por lo mismo, el cine de niño esposa perfectamente el contexto latinoamericano del siglo XX que, como Montenegro Baena describe, “fecundó y enterró los autoritarismos pero, irónicamente le abrió campo a un cine dialógico protagonizado por entidades sociales claves como la infancia, sector que por mucho tiempo fue condicionado y afectado por diversos procesos socio-ideológicos, guerras y procesos políticos variados” (5). El cine hispano-caribeño reciente ha mantenido esa tradición, registrando una tendencia a explorar la realidad desde el punto de vista descentralizado y contradictorio del niño, cuya visión transgresiva produce “alternative readings centering on the notions of identity, nation, diaspora and self-knowledge in times of crisis” (Díaz-Zambrana 171-172).⁹ Son precisamente los momentos de crisis que llaman la atención sobre los valores emergentes y residuales que se plasman y reafirman en el campo cultural como nuevas estrategias de percepción, convirtiendo al mito de la infancia en un puente que se extiende entre el pasado y el futuro.

Nuevo siglo, vieja batalla

El aperturismo económico de Cuba llega tras un severo desequilibrio financiero que había sumergido al país en un aislamiento material extremo. La crisis económica y las reformas que se producen para contenerla exponen el ambiente insular cubano a fuerzas de mercado que trastornan el panorama de los noventa por completo. A finales de siglo surge vertiginosamente la

⁹ Solamente en el caso de Cuba tenemos ejemplos como *Madagascar* (Fernando Pérez 1994), *La vida es silbar* (Fernando Pérez, 1998), *Havana Suite* (Fernando Pérez 2003) y *La edad de la peseta* (Pavel Giroud 2006).

estratificación de la sociedad cubana en clases apoyadas financieramente por un mercado informal a tope y remesas provenientes del extranjero (Hernández-Reguant 4-5). Por otro lado, la coagulación de un sector privado en proceso de expansión amenaza con desestabilizar el clima político de Cuba. Para contrarrestar tales consecuencias, el gobierno cubano forja la Batalla de Ideas, que cobra auge a inicios del milenio, reformando los servicios sociales e incentivando a la juventud cubana a tomar un papel más activo en su compromiso con las prácticas e ideas revolucionarias.¹⁰

La revitalización del discurso revolucionario que incita la Batalla de Ideas operaba a varios niveles sociales, desde la movilización masiva de estudiantes a nuevos programas educativos y culturales. Los medios también fueron instrumentados para sacar provecho de esa iniciativa ya que para el siglo XXI los intelectuales cubanos se lanzan a la búsqueda de la reorientación del público cubano. En su libro titulado *La lectura: ese poliedro* (2001), Víctor Fowler Calzada analiza el potencial de los lectores cubanos en el nuevo contexto del aperturismo económico-cultural con los objetivos de promoción y acción cultural. Es decir, se buscaba encontrar nuevos campos literarios donde fecundar el interés del lector cubano y lograr crear un lector que no solamente se identificara con el texto o pudiera reaccionar críticamente, sino uno “who was able to extrapolate from the text and thereby use literature as a form of self-development” (Kumaraswami 81-84). Es lógico deducir, entonces, que algo paralelo ocurre el

¹⁰ Programa ideológico-social ideado e implementado directamente por Fidel Castro a inicios del siglo XXI que fue destinado al reforzamiento de los valores

ámbito del cine, donde el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) ha tenido una influencia duradera.¹¹

El control estatal de los medios de comunicación y cultura como la radio, la televisión, y el cine tiene un gran potencial propagandístico dado su alcance a nivel nacional. Por lo tanto, la larga tradición del cine cubano posrevolucionario se ha visto sujeta a los propósitos y directrices del ICAIC.¹² En un país donde los recursos escaseaban hasta para necesidades básicas, los productores de cultura se debían afianzar a los órganos estatales para mantenerse a flote, lo que obstaculizaba muchas veces la producción independiente de cine. Este es el caso de *Habanastation* (2011), producida bajo los auspicios del ICAIC y otros institutos sujetos al mando del Ministerio de Cultura, algo que se refleja hasta cierto punto en el contenido revolucionario del filme y su final feliz. *Viva Cuba* (2005), en cambio, representa una ruptura con el instituto nacional bajo el patrocinio de productoras nacionales alternas como La Colmenita, El Ingenio, y socios internacionales como Quad Productions, DDC Films LLC y Cinergia (Stock 267).¹³ Desde la crisis económica de los noventa, los recursos del ICAIC han

¹¹ Establecido en 1959, apenas unos meses luego del triunfo de la revolución cubana, este órgano estatal ha ejercido históricamente un gran control sobre la producción cinematográfica cubana.

¹² Cristina Venegas afirma que la estructura administrativa del ICAIC, que incluía a veteranos del cine cubano en sus órganos directivos, permitía hasta cierto punto la experimentación y era más flexible en términos ideológicos antes de los noventa (“Filmmaking” 41).

¹³ “*Viva Cuba* marcó una ruptura dentro del cine cubano debido a que hasta el momento el ICAIC había producido todos los largometrajes hechos en la isla por los directores cubanos” (Stock 267).

sido suplementados por socios internacionales de España, Latinoamérica, los Estados Unidos y Japón: “Las coproducciones, incorporadas como vía por el ICAIC desde su propia fundación, han devenido un método de producción cada vez más común en la isla” (Stock 267). El Periodo Especial transformó para siempre la industria cinematográfica cubana con sus profundas carencias, como señala Cristina Venegas: “extreme shortage of materials, ranging from gasoline and electricity to food and film stock, equipment failure, and the closing of processing labs and exhibition venues led to the production of fewer films”. La falta de producciones filmicas durante estos años significaba también que “trained film personnel (art directors, actors, writers, etc.) hit long periods of unemployment, and many left the country” (38).¹⁴ Tales condiciones crearon la necesidad de recurrir a estrategias de bajo costo y el uso de la nueva tecnología digital; por ejemplo, “veteran director Julio García Espinosa filmed *Reina y Rey* (1994) across the street in his neighbor’s house” (39).

El largometraje de Cremata Malberti fue filmado, de hecho, con una cámara digital, un equipo de rodaje de tan solo quince personas (muchos de ellos familia del director) y un presupuesto de \$50.000 (Seminet 190).¹⁵ No obstante, el director fue también el beneficiario de

¹⁴ La crisis económica de los noventa afectó todos los niveles de la industria cinematográfica y redujo la producción al mínimo: “between 1991 and 2001, only 31 feature films were made through the ICAIC (none in 1996)” (Venegas 38).

¹⁵ La producción independiente de *Viva Cuba* con tan pocos recursos refleja la creciente escuela de jóvenes cineastas en la isla que utilizan la nueva tecnología digital y la invención humana para producir excelentes ejemplos de lo que se denomina “street filmmaking” (Seminet 190). Otros directores notables en la isla son Esteban Insausti y Pavel Giroud, quienes fomentan relaciones

la revitalización del cine cubano en el siglo XXI encabezada por el ICAIC. Según Venegas, festivales de cine como “*Muestra de Cine Joven*, established through the ICAIC in 2001, provided a platform for emerging talent, including many women” (45). Estos recursos, en conjunto con la colaboración de productoras extranjeras, inclinan a los cineastas que nacieron durante las décadas de los ochenta y noventa a ser más sensibles a las presiones comerciales del mercado internacional. Es importante destacar que *Viva Cuba* fue destinada primero al consumo internacional, estrenándose el 20 de mayo del 2005 en el Festival Internacional de Cine de Cannes, donde tuvo gran éxito y fue galardonado con el premio Grand Prix Écrans Juniors, otorgado por un jurado de niños.¹⁶ Las fechas de rodaje de ambas producciones, no obstante, indican que las películas fueron concebidas durante la campaña de reintegración de los jóvenes cubanos al espíritu revolucionario, lo que lleva a concluir que se sintonizan con los valores y percepciones imperantes de esa importante transición.

El auge de la última década que ha gozado el cine que enfoca al niño como sujeto en Latinoamérica no ha sido desapercibido por la crítica, que poco a poco ha ido desplazando interés académico sobre el campo, produciendo numerosos artículos críticos que abordan el tema, la dedicación de un volumen especial entero de la revista *Studies in Hispanic Cinemas* y la publicación muy reciente de varios libros citados aquí. Laura Podalsky comenta en su tomo que el renacimiento del cine de niño se debe en parte a la preocupación de críticos latinoamericanos, tanto conservadores como de izquierda, por la despoltización de la juventud y los efectos

con organizaciones no-gubernamentales, financiamiento privado y mantienen sus presupuestos al mínimo (Podalsky 114).

¹⁶ El filme se convirtió en la primera película cubana en recibir un premio del prestigioso evento.

lamentables de la cultura de medios. En la década de los noventa, otros caracterizarían a la generación de jóvenes como perdida y “the most trenchant sign of the triumph of neoliberalism” (102). El caso de Cuba es diferente, aunque la discusión se enmarca de igual forma, ubicando a la juventud como un reflejo del pasado, del éxito (o fracaso) de la Revolución. En este espacio discursivo el niño se manifiesta, tal como indica Henry Giroux, como una metáfora para la memoria histórica, un marcador que destaca la responsabilidad ético-política de los adultos y un indicador más de valores culturales en evolución (103). Dado esto, resulta productivo examinar cómo el símbolo de la juventud se despliega en el cine cubano para negociar los valores emergentes en el nuevo contexto socioeconómico. A través de la despolitización del consumismo y el triunfo de la solidaridad, los filmes estudiados redefinen lo que es ser cubano frente a un pueblo fragmentado por la crisis del Periodo Especial y la emigración.

Como representantes inocentes de la futura Cuba, los hombres y mujeres nuevos del porvenir, los chicos y chicas funcionan como el vehículo ideal para registrar la transición de valores que reestructuran las percepciones colectivas a comienzos de siglo. No es difícil percibir a primera vista los matices más obvios de la cinematografía cubana, o sea, los valores residuales que sostienen la ilusión colectiva de continuidad histórica (i.e. los valores revolucionarios perennes como la solidaridad y la igualdad social) y que permiten fundir la narrativa filmica en el contexto más amplio de la Revolución. Sin embargo, lo más curioso sale a relucir cuando examinamos cómo los valores residuales compiten frente a la novedosa presencia de valores emergentes. Así, la solidaridad que naturaliza el proyecto socialista cubano se transforma en un arma para combatir la avaricia del consumo, y la estratificación social que amenaza con dividir el pueblo se mitiga a través de una subjetividad nacional colectiva y multifacética que reúne armónicamente sujetos de distintas razas y poder adquisitivo dentro y fuera de la isla. Para

comprender mejor las particularidades de la transición socioeconómica de la isla, entonces, es necesario en este momento hacer un recorrido por los factores que la motivan.

Contexto económico, político y social

La paulatina liberalización de la economía cubana y las renovadas relaciones con el extranjero durante los noventa conllevan un golpe material a la producción cultural y a los artistas, como atestigua Kumaraswami: “both writers and critics bemoaned the inability of Cuban cultural policy to compete with the pervasive popular appeal of imported commercialised culture” (77). Dicha ineficacia viene acompañada de la decadencia de los valores revolucionarios residuales, ya sea por efecto del desencanto y frustración provocados por el Periodo Especial o la influencia indirecta de los valores consumistas, o ambos. Ante tal amenaza el gobierno cubano reacciona en la última mitad de la década con la contracción de algunas de las reformas que habían ayudado a esquivar el colapso económico total, como la congelación de permisos para negocios privados y la inversión estatal en el turismo (en lugar de inversión extranjera) (Mesa-Lago 20). Para marzo del 2004 el gobierno restringe la oportunidad de autoempleo a oficiales del estado o la milicia. En noviembre del mismo año, se prohíbe el uso del dólar en Cuba, siendo remplazado definitivamente por el CUC como moneda convertible utilizada en negocios privados, estatales y extranjeros (Mesa-Lago 23-25).¹⁷

¹⁷ El Peso Cubano Convertible, o CUC, se introdujo en la economía en 1994 como contrapeso a la circulación masiva del dólar y funcionaba como una táctica del gobierno para recaudar la moneda norteamericana de las calles y mantener equilibrio con la economía informal cubana del mercado negro (Mesa-Lago 49).

Las restricciones de principios del milenio se emparejaron a una renovación cultural de los valores trascendentales de la Revolución, puesto que el aperturismo económico que había experimentado Cuba durante gran parte de los noventa se culpaba de crecientes problemas sociales. Entre estos se encuentra la corrupción administrativa, el absentismo laboral y la emergencia de clases sociales en el cuerpo nacional (Hernández-Reguant 3). Tras el desencanto resultante de la crisis económica y la desestabilización consecuente del discurso revolucionario, vuelve adquirir importancia el papel de la cultura como “a powerful integrating force, once which could reconcile the individual with society; a commitment to a rational approach to life with personal impulses and collective norms” (Miller 686).

Fue en este clima político cuando transcurrió el incidente de Elián González. La imagen de Elián como el niño cubano inocente que peligraba ser devorado por el monstruo del imperialismo norteamericano calzaba perfectamente en la narrativa del Periodo Especial. Diez años después del comienzo de ese estado de emergencia, la carencia cubana y el embargo norteamericano se habían convertido en una figura recurrente en la retórica de legitimación del gobierno cubano, en parte de la narrativa que justificaba los fallos económicos del sistema: la excepción hecha hábito. Jon Beasley-Murray confirma lo mismo del periodo excepcional bajo Alfredo Stroessner en Paraguay, que duró desde 1954 a 1988, destacando que lo excepcional (estado de emergencia) se convierte en lo cotidiano y lo cotidiano (la resistencia) en lo excepcional (193). Elián encarnaba, pues, el hijo de la Revolución amenazado por el capitalismo y a la vez el estandarte bajo el cual se reunirían los jóvenes cubanos en contra de la osadía de la comunidad cubana exiliada en Miami. Este asunto fue tan importante para la nueva política cultural cubana que había ideado Fidel Castro que él mismo designó el 5 de diciembre de 1999,

la fecha de la primera protesta sobre Elián, como el comienzo oficial de la Batalla de Ideas (Font 47).

El alba del siglo XXI vio reformas del sistema educativo, abriéndose una serie de programas para el entrenamiento de trabajadores sociales que ayudarían con los problemas recurrentes de las comunidades empobrecidas de dónde provenían. Simultáneamente, se amplió el programa de entrenamiento de maestros, se ofrecieron cursos por televisión y se inició una campaña en contra de la corrupción y el robo de recursos estatales.¹⁸ La centralidad de estimular solidaridad y conciencia social en la juventud cubana, al igual que otros valores revolucionarios, se convierte en un elemento esencial de la renovación del socialismo, como explica Font: “youth must be called into service in a manner that promotes socialist consciousness. This goal helps explain the new programs that train many of the young as social workers and other socially-aware instructors” (51-53). Desde este punto de vista la llamada Batalla de Ideas se podría concebir como una disputa por la juventud cubana que en ese momento se encontraba más interesada en las novedades de la red, la música, la televisión y el cine extranjeros que en su compromiso con ideales revolucionarios.

Según el periodista Will Weissert, además, la famosa batalla no es más que “a catchphrase for efforts to win the disaffected youth over through improvements in education, housing, healthcare and the everyday quality of life” (citado en Font 54). Esos esfuerzos por mejorar la calidad de vida de los cubanos también juegan su papel de distracción de las numerosas tentaciones materiales del mundo consumista que, con la llegada paulatina de computadoras y la

¹⁸ Más de 170 programas educativos se establecieron a raíz del nuevo milenio para difundir el discurso revolucionario renovado por la Batalla de Ideas (Font 152).

red, se hacen cada día más común en la isla.¹⁹ Otra manera de retratar el programa de Castro es como el resultado de un sistema que constantemente se ajusta a las exigencias sociales emergentes, garantizando así su permanencia. La Batalla de Ideas y los valores emergentes en el cine de la época son ambos síntomas de una mayor transición de valores a nivel colectivo frente al incipiente consumismo y estratificación social. No obstante, la negociación que toma lugar en la producción cultural determina la fisionomía final de los nuevos valores integrados al lente a través del cual vislumbramos e interpretamos lo cotidiano/la realidad.

(Tras)pasando límites

En el contexto emergente de la polémica causada por Elián González, la Batalla de Ideas y el refreno de reformas económicas encomendadas en la década de los noventa entran en juego las películas que ocupan este capítulo. *Viva Cuba* y *Habanastation* ponen en primer plano los valores que emergen en el contexto de transición socioeconómica y los valores residuales de la Batalla de Ideas como dos caras de la misma moneda. La amistad se retrata de esta forma como la contracara del egoísmo consumista, la solidaridad equilibra el resentimiento contra disidentes religiosos o políticos, y los íconos de la nación se venden junto a su belleza natural para el consumo del turismo extranjero. Los valores que se registran en prácticas habituales y espacios de la vida diaria del pueblo cubano en estas películas conforman síntomas vivos de una transición más a fondo en las percepciones colectivas de la sociedad cubana. Es así que los

¹⁹ En el próximo capítulo este tema cobra importancia con la creciente conectividad de la isla y la tecnología informática (en especial los teléfonos móviles y las memorias USB) que facilita la circulación subterránea de más y más producción cultural desde el extranjero.

juegos infantiles, las actividades escolares, los rituales de aseo, los íconos revolucionarios, la capital urbana y los paisajes naturales de la isla comprueban que Cuba ha dejado atrás el desencanto del Periodo Especial y da paso a un espíritu de renovación que posibilita la reconciliación de sectores del pueblo al margen del cuerpo oficial de la nación, en especial la comunidad diaspórica. Por eso las fronteras se cargan de tanto significado al final de ambos filmes, porque a través de esos límites imaginados y porosos se filtran las experiencias cotidianas que dan forma a las nuevas claves de la cubanía en el siglo XXI. En el caso de Malú y Jorgito, la amenaza de la emigración de la madre obliga a los chicos a crecer de repente y reevaluar su papel en la construcción del futuro de la isla; mientras tanto Mayito y Carlos se dan cuenta que (a pesar de numerosas diferencias) tienen muchísimo en común por medio de un sistema de videojuegos que ejemplifica los lujos del consumismo capitalista.

El primer filme comienza al son de tambores y un niño cantando en una lengua africana, pagando tributo de esta manera a la herencia que ha sido tan importante para la historia y cultura cubana. Las primeras imágenes son de Jorgito, uno de los protagonistas, mirando por encima de un muro, lo que inmediatamente nos ubica la cámara al nivel del niño, señalando la perspectiva que se va a explorar durante el filme.²⁰ Luego, se ve a Jorgito escribiendo la frase “Viva” sobre un mural de la bandera cubana en la forma de las letras de “Cuba”, lo que conforma el título. Desde este momento comienzan a aparecer los íconos cubanos por doquier, marcando el fuerte nacionalismo que cuaja en la isla caribeña. Los niños están jugando a la guerra; específicamente, reconstruyen el conflicto bélico de la independencia cubana: los mambises contra los españoles.

²⁰ A lo largo de la película vemos numerosas tomas al nivel de los ojos del niño o de ángulo contrapicado, lo cual destaca la visión singular del mundo durante la infancia.

Es bastante obvio quiénes terminan ganando la batalla, curiosamente escenificada frente al malecón habanero que simbólicamente reafirma la independencia de Cuba de influencias y dominios extranjeros.²¹ Además, esta escena apunta desde el principio a los espacios limítrofes de la isla, sitios donde se ha disputado históricamente la independencia cubana y se negociaba lo que es ser cubano en el siglo XXI.

Si el tiempo libre de los niños se ve entrelazado de juegos enraizados en la historia cubana, su educación escolar está mucho más atravesada por esa vena. Una de las primeras escenas que observamos toma lugar en el colegio donde asisten los protagonistas, cuando vemos a los pioneros saludar la bandera y cantar el himno nacional.²² El ángulo de la cámara es extremadamente picado y vemos en el encuadre filas de estudiantes perfectamente rectas como una unidad militar. Cuando la cámara enfoca un primer plano de los niños, ellos repiten la consigna revolucionaria: “¡Pioneros por el comunismo, seremos como el Che!”²³ Este acto se repite todos los días antes de clase religiosamente y las connotaciones marciales abundan: los

²¹ No es casualidad que se haya escogido este lugar de fondo, puesto que contiene cargas simbólicas fuertes. El malecón, un paseo célebre del corazón de la capital, representa la frontera marítima que acorrala la isla y funciona como un punto estratégico para cualquier invasión de La Habana. Por esta razón los españoles construyeron en la bahía una fortaleza que se conoce como El Morro para protegerse de invasiones y piratas en el siglo XVI.

²² Los “pioneros” es el nombre dado a los estudiantes cubanos menores de edad, reforzando la idea de que algún día serán el futuro de la Revolución.

²³ El lema enunciado por los pioneros se repite cuatro veces a lo largo de la película para recalcar la naturaleza cotidiana y ritualista del acto.

uniformes homogéneos de corte militar, el ritual consagrado del saludo a la bandera, la postura erguida de los cuerpos y el perfecto orden rectilíneo de las filas. El acto solemne de los niños de repetir el lema y saludar la bandera refuerza por un lado la noción de que la educación política de los ciudadanos comenzaba desde una temprana edad (algo que se remite a la Batalla de Ideas) y, por otro, la sensación de rigidez ideológica que gobernaba la educación en la isla.

El lema de los pioneros se repite en una escena casi paralela de *Habanastation* donde los protagonistas desempeñan el mismo papel de alumnos obedientes. La militancia de estos actos, no obstante, contrasta de manera áspera con el ambiente en las clases donde los jóvenes se ven entusiasmados por la materia. Hay una gran diversidad étnica en el aula y se dan clases de baile para montar un espectáculo cultural en el acto de fin de curso. Las imágenes de diversidad suavizan a nuestros ojos la severidad de las filas estudiantiles al equilibrar la homogeneidad de los rituales con el espíritu incorregible de la infancia. Las aventuras del par de niños que protagonizan esta película los lleva por un recorrido de la capital cubana que se inicia cuando Mayito no alcanza al autobús que lo debería llevar de regreso a su escuela después de una actividad cívica. Mayito, sin embargo, se pierde entre la multitud y termina caminando por un barrio desconocido donde se encuentra con Carlos. Ya desde aquí la película nos da a entender que los chicos se han desviado del camino “correcto” y el resto de sus hazañas, como su desafío más tarde de muchachos mayores del barrio, lo comprueban. En el curso de un solo día la experiencia transforma a los niños, que se convierten al final en buenos amigos. *Habanastation* cobra de esa manera los matices de un bildungsroman, y lo más sugestivo de tal crecimiento es que caracteriza a los protagonistas como la futura generación de cubanos que deja atrás la rigidez del pasado y se abre a las posibilidades de un mundo globalizado.

Dicha transformación de valores solo es posible gracias a la constante amenaza del consumismo capitalista que se filtra mediante los intercambios culturales, comerciales y tecnológicos para influir en las vidas de los cubanos (en especial los jóvenes, tan vulnerables a las novedades). Como bien observa Brian Massumi, no es importante si es una amenaza real o imaginada: “Even if the menace is never actualized, it will have been real because it was felt to be real-in the form of fear” (72). El crítico continúa afirmando que la amenaza tiene una realidad pendiente en el presente que tiene un gran potencial afectivo (73). No sería arriesgado proponer, entonces, que el incipiente consumismo cubano y la debacle de Elián González crean las condiciones oportunas para el florecimiento del refrán afectivo de la figura del niño. Dentro del contexto más amplio de Cuba, Carlos y Mayito funcionan como vehículos afectivos que se enfrentan al estancamiento de las formas: “If a refrain is a gathering of forces, these are forces that [...] come from the outside, as a challenge to established forms” (Bertelsen y Murphie 181). En su mundo, las fuerzas foráneas que estimulan el cambio de perspectiva al final se depositan en el Playstation 3, el objeto de deseo prohibido.

Los íconos de la revolución cubana también se resaltan en muchísimas escenas a lo largo de *Viva Cuba*, casi siempre como símbolos que develan incrustaciones de valores tanto vigentes como en emergencia. Una de las más sobresalientes sucede cuando los protagonistas, Jorgito y Malú, tienen una pequeña pelea luego de que la abuela de la chica muere repentinamente. La riña ocurre en medio de la calle, encuadrada a distancia con un ángulo contrapicado que deja entrar en el marco, desde lejos, la enorme figura del rostro del Che erigida como silueta en la faz de un edificio de La Habana. A primera vista el altercado entre los niños puede parecer gracioso o inocente, pero, bien mirado, se puede apreciar la gravedad del asunto. El Che es un símbolo en la mitología revolucionaria que representa compasión y fraternidad, lo cual choca bruscamente con

la escena. Además, Malú se siente traicionada por su madre (Larisa Vega Alamar), quien ha decidido después de la muerte de la abuela abandonar el país y casarse con un extranjero.

Conociendo estos detalles se esclarece el valor alegórico de esta escena: los niños son los herederos simbólicos de las facciones del pueblo cubano que para inicios del milenio había sufrido ya varias oleadas emigratorias y un profundo desencanto con el sistema político.

Esta capacidad de sintetizar el pensamiento y el ímpetu de generaciones pasadas se traslada delicadamente a la cinematografía, ya que aparecen en el largometraje varias escenas que contrastan el presente y el pasado para resaltar la superposición de generaciones y periodos históricos que coexisten en la isla (Seminet 195).²⁴ Otro emblema que se destaca es la figura mítica de José Martí, cuyo cumpleaños del 28 de enero es motivo de grandes celebraciones y actos culturales en toda Cuba. En el filme vemos una gran celebración de niños cubanos agitando banderas y exclamando “¡viva!” en una plaza con un letrero de fondo que cita al prócer cubano: “ser cultos para ser libres.” La cita incompleta del poeta cubano subraya una de las ideas fundamentales de la Batalla de Ideas: la educación de la juventud es la única manera de garantizar el futuro revolucionario.

Por otro lado, uno de los símbolos más sutiles pero significativos que se despliega a gran efecto en el filme es La Habana misma, emergiendo del mar como una visitación hermosa y decadente al mismo tiempo. A lo largo del filme se manifiestan sus localidades más icónicas como El Morro, La Plaza de la Revolución y El Capitolio. En fin, *Viva Cuba* está saturada de imágenes que, tal como indica su título, elogian los líderes, eventos históricos y frutos de la

²⁴ Un ejemplo magnífico de esto se encuentra en la escena que ve a los niños en un autobús pasándole de largo a un hombre que lleva a un buey tirando de una carreta.

Revolución. Por su parte, *Habanastation* luce esplendorosamente las mismas joyas revolucionarias, destacando muchas veces las figuras de próceres del país como Antonio Maceo, Fidel Castro y el Che. Algunas localidades que aparecen en el filme, dotando sus escenas de sabor y color habanero, son el reparto afluyente de Miramar donde vive Mayito y el barrio de La Tinta, peligroso y pobre, donde reside su compañero de aula, Carlos.

Si bien la capital cubana surge como un personaje más en el collage constituido por el filme, éste también es el caso de la isla completa. La sublimación de espacios públicos mediante experiencias ordinarias se manifiesta de varias formas a lo largo de la película.²⁵ Cuando Malú se percata de que su madre tiene intenciones de irse del país y necesita el permiso firmado de su padre para lograrlo, los protagonistas deciden emprender una aventura a la Punta de Maisí, donde vive el padre de la niña, la única persona capaz de prevenirlo.²⁶ Desde ese punto en adelante el filme cobra los rasgos indiscutibles de la película de carretera, exponiendo un panorama hermosísimo de la geografía, flora y fauna cubana. De la capital pasamos a Varadero y Matanzas, Trinidad, Santi Espíritu, Camagüey y, finalmente, Baracoa al extremo este. En ese recorrido se materializan numerosos planos generales y panorámicos del paisaje cubano, sus bosques, ríos, valles y montes que imbuyen a las imágenes de un carácter majestuoso y subrayan la continuidad temporal y espacial para el espectador (Seminet 197).

²⁵ Lo que Silvio Rodríguez logra en sus versos que convierten espacios cotidianos en poesía, aquí se alcanza mediante los mecanismos cinematográficos y el impacto de las experiencias que ocurren allí.

²⁶ La Punta de Maisí es, literalmente, el extremo este de Cuba y, por lo tanto, requiere una travesía que abarca prácticamente toda la isla para llegar a ella desde La Habana.

Según Ann Marie Stock, *Viva Cuba* presenta más escenarios naturales de la isla que cualquier otra película cubana hasta la fecha, ofreciendo una invaluable “oportunidad de apreciar esos parajes lejanos” (266). La variedad de técnicas filmicas empleadas en el filme es también impresionante, desde los primeros planos de las reacciones de los niños y su penetrante mirada a la cámara hasta los planos de gran ángulo picado que sitúan a los protagonistas desde lejos en la inmensidad de la naturaleza cubana, la posición de la cámara y su movimiento son empleados con gran efecto emotivo en muchísimas escenas a lo largo de la historia (Díaz-Zambrana 178). No es casualidad que la diversidad natural cubana se instrumentalice como trasfondo para celebrar la identidad nacional multifacética del siglo XXI. Según Homi K. Bhabha en *The Location of Culture* (1994), “[t]he recurrent metaphor of landscape as the inscape of national identity emphasizes the quality of light, the question of social visibility, the power of the eye to naturalize the rhetoric of national affiliation and its forms of collective expression” (143).

La exposición calculada de la belleza natural cubana, junto a imágenes impresionantes de la arquitectura decadente de la capital, forman un paisaje romantizado de la isla que no solamente apela al público cubano que conoce su geografía, sino atrae el turismo extranjero, tan importante en términos económicos. Tal como Ariana Hernández-Reguant indica, durante el Período Especial “[a]ccess to foreign currency became the defining element of increasing social stratification” (5). Una de las vías más propicias para eso era la creciente industria turística y los trabajos en el sector de servicios de la isla (5-6). Visto desde esa óptica, *Viva Cuba* es un filme que no solamente reafirma la identidad cubana al celebrar la naturaleza y producción cultural autóctona, sino que también invita al ojo del espectador de manera bastante explícita a apreciar la

belleza natural y cultural de la isla de primera mano.²⁷ Por otra parte, el filme en cuestión sigue la convención de su género al darnos un par de protagonistas que maduran a lo largo de su trayectoria: “[a] medida que avanzan hacia el este, Malú y Jorgito luchan por entender si Dios existe, por qué brillan las estrellas y qué pasa después de la muerte” (269). De esta manera, el viaje de los niños adquiere matices alegóricos como transición de la niñez a la adolescencia. Al ser un camino difícil para ellos, “[l]os dos se apoyan mutuamente y su amistad se hace más profunda” (269). Es tal solidaridad ante la adversidad, por lo tanto, que permite que los chicos superen una serie de obstáculos y alcancen su destino final.

A pesar de que los protagonistas del primer filme se pelean varias veces, su amistad y la amenaza de separación es el motor que los impulsa a embarcar en la aventura que se desenvuelve. Al ser cómplices en su fuga, Malú y Jorgito comparten todo lo que tienen: su dinero, la comida, hasta la ropa en una escena muy graciosa donde Jorgito se viste de niña para integrarse a un grupo de coro. Cuando su viaje se ve interrumpido por una pelea entre los jóvenes amigos, un espeleólogo (Pavel García Valdés) que los estaba ayudando les recuerda que “sin amigos no se va a ningún lado”.²⁸ Solo después de la reconciliación puede avanzar la historia y los niños llegan a la Punta de Maisí. Además, el recorrido no hubiera sido posible sin el apoyo de

²⁷ Esto no es decir que el filme es como una propaganda turística, pero sí que vende una imagen de la isla muy atractiva al turismo moderno: localidades históricas de gran contraste y color cultural, naturaleza paradisíaca, gente y costumbres alegres, etcétera.

²⁸ Es bastante sugestivo que el personaje que reanima la amistad de los niños tenga un gran parecido físico con el Che Guevara, algo que reitera su importancia dentro de la formación revolucionaria de la nación.

muchos cubanos que ayudan a los niños a continuar su trayecto, desde el humilde campesino que los transporta en una carreta de bueyes hasta el espeleólogo que los oculta de las autoridades y los deja en su última parada. Sin la solidaridad entre los protagonistas y su entorno, el viaje seguramente hubiera fracasado.

La reconciliación entre los protagonistas se remonta a otro momento significativo en el filme, la reconciliación entre sus madres. Si bien Malú y Jorgito representan la nueva generación de jóvenes que deja atrás los prejuicios de clases sociales y raza para forjar una amistad profunda y compenetrada, las madres constituyen la vieja guardia que había sufrido las penurias del Periodo Especial y se había dividido en facciones bajo la presión de la corrupción y la estratificación social de los noventa. Tras la desaparición de los niños, la antipatía entre las madres de las dos familias, algo ya evidente desde los primeros momentos de la película, se agrava. La madre de Malú, por ejemplo, confrontada con la posibilidad de cooperar con la madre de Jorgito para facilitar la investigación de la desaparición de sus hijos, opina que: “yo prefiero no mezclarme.” Hay que reconocer que, como la última cita dice implícitamente, detrás de la animosidad entre las madres existen prejuicios raciales muy fuertes. El uso de esas frases hechas en las calles de la isla es común y persiste incluso en el siglo XXI.²⁹ Como vimos en el primer capítulo, los esfuerzos oficiales por criminalizar la segregación y discriminación racial en

²⁹ La animosidad entre estas dos vecinas radica a varios niveles. Una es de clase obrera y la otra de clase acomodada; una es de la provincia y otra de la capital; una tiene un esposo comprometido al proyecto revolucionario y su burocracia y la otra está divorciada y recibe remesas del extranjero; una es revolucionaria y la otra es muy católica; por último—y de gran importancia—una es mulata y la otra tiene ascendencia española.

espacios laborales y públicos no pudieron contrarrestar siglos de hábitos racistas que reflejan estructuras de poder coloniales.³⁰ El silenciamiento oficial del tema de la raza en Cuba también ha facilitado, desafortunadamente, la continuación de prácticas racistas en la vida diaria del pueblo. En el siguiente capítulo, en cambio, veremos cómo el diálogo intelectual sobre raza en Cuba comienza a adquirir vigor en la esfera pública.

No obstante, el sufrimiento ante la incertidumbre del paradero de los chicos lleva a las madres a reevaluar su posición frente a la otra. Buscando noticias de su hija, la madre de Malú es la primera en romper el hielo cuando va a la casa de su vecina y ésta la invita a tomarse un tilo para calmar los nervios. Más tarde aparecen ellas en lados opuestos de un primer plano, unidas en el centro por el símbolo de la bandera cubana y hablando de lo bien que se llevan sus hijos, a pesar de su contante desaprobación: “Si parecen hermanitos, ¿verdad?” Al colaborar entre ellas y con las autoridades, las pistas sobre el destino de los niños comienzan a conectarse y por fin adivinan a dónde pretenden llegar y para qué. Es evidente que aquí el filme propone la solidaridad entre sectores tradicionalmente antagónicos como solución a un momento de crisis. La escena de reconciliación entre las madres subraya el hecho de que en el sufrimiento todas las personas son iguales y por eso se deben reforzar los vínculos solidarios para encarar la calamidad con mayor valentía y fuerza. Como podemos observar, la reconciliación metonímica de los niños se manifiesta de forma más amplia en varios sectores de la sociedad cubana, lo que se sintoniza con el proyecto de renovación de la Batalla de Ideas. Lo que sorprende un poco es que la

³⁰ El uso callejero de la discriminación racial en Cuba es notorio, y la cita de la madre recuerda a muchas otras frases coloquiales como “hay que adelantar la raza”, que se refiere al blanqueamiento idealizado del pueblo cubano.

reconciliación también ocurre con aquellos cubanos que han considerado emigrar de la isla, algo que hasta los noventa los había marcado como “gusanos” y traidores en el discurso oficial.³¹

La retórica de la solidaridad se pone en evidencia igualmente en *Habanastation*. Mayito y Carlos vienen de situaciones familiares muy diferentes; el primero es hijo de un artista cubano famoso en el extranjero que viaja y tiene un salario en divisas extranjeras, mientras que el segundo vive con su abuela paterna en un barrio pobre de la capital, ya que su madre ha muerto y su padre está en la prisión. Ambos asisten al mismo colegio, pero apenas se hablan, hasta que Mayito se pierde en una excursión y, en su intento por regresar a su casa, se topa con Carlos en una cuadra de su barrio. Al principio la desconfianza entre los chicos obstaculiza la amistad y su interacción se reduce a un intercambio de bienes y servicios. Carlos ofrece cuidar a Mayito de la pandilla que ronda las calles a cambio de que Mayito lo deje jugar con el Playstation 3 (PS3) en su casa. Sin embargo, cuando el PS3 se funde apenas comenzado el juego, Carlos promete arreglarlo. Para conseguir esto, los niños necesitan dinero y la única manera de procurarlo es mediante el trabajo manual. Carlos procede a instruir a Mayito en el valor del trabajo y la satisfacción de ganar dinero por esfuerzo propio, enseñándole a limpiar y vender botellas y latas vacías, a recoger hojas secas y a echar aire a las llantas de bicicletas. Ya había destacado Ernesto “Che” Guevara en su discurso sobre el “hombre nuevo” en Cuba la importancia del trabajo y el deber social en el forjamiento de una conciencia superior a la del sujeto consumista que “suponía la necesidad de satisfacer sus necesidades animales mediante el trabajo” (59). Según las metas revolucionarias, el hombre nuevo logrará su realización plena como criatura humana con “la

³¹ “Gusano” es el término despectivo empleado hacia los cubanos exiliados o disidentes del sistema político dentro de Cuba.

reapropiación de su naturaleza a través del trabajo liberado y la expresión de su propia condición humana a través de la cultura y el arte” (58). De esta manera, Carlos salva a Mayito de su obsesión con los videojuegos y, por extensión, del mundo consumista al incorporarlo a una labor cooperativa y con fines desinteresados. Más allá de esto, la relación entre los protagonistas desbanca la idea de que el socialismo cubano y el capitalismo consumista son mundos totalmente incompatibles, sino antitéticos. No constituyen en sí una amenaza el uno para el otro, como la retórica del gobierno cubano había denunciado por décadas, más bien se pueden dar la mano y coexistir en armonía.

Al terminar las tareas los chicos se dan cuenta de que todavía no tienen suficiente dinero para arreglar el PS3, así que Carlos, en un acto de gran generosidad, decide vender una de las palomas que había heredado de su padre para completar la cifra necesaria. Esa acción conmueve a Mayito, quien comienza a sentir una profunda amistad por Carlos y abandona algunos de sus hábitos de niño rico. El momento crucial en la relación entre los protagonistas ocurre cuando los amigos del barrio de Carlos vienen a jugar fútbol bajo un aguacero y Mayito decide seguirlos, pese a que su madre “no [lo] deja jugar en la lluvia”. Lo que sigue es una secuencia de escenas que muestran a Mayito integrándose a la comunidad de niños de La Tinta: divirtiéndose en la lluvia jugando fútbol, fumando secretamente en un círculo y finalmente aprendiendo el saludo y la despedida secreta del grupo de amigos. Para Mayito, estas escenas representan su liberación del aislamiento en el que lo tenían sus padres y su incorporación por primera vez a una comunidad de amistades.³²

³² Según Pepe (Luis Alberto García), el padre, Mayito no sale a la calle a jugar con sus amigos, algo que no es muy típico de la vida diaria de los niños cubanos.

La transformación de Mayito se completa momentos después cuando la pandilla de bandoleros del barrio se roba un papalote que le había regalado su padre a Carlos. En ese instante llega la maestra y Mayito decide ayudar a Carlos en lugar de irse con ella para su casa. Galvanizado emocionalmente por los momentos de solidaridad que habían transcurrido esa tarde, Mayito pierde su miedo al conflicto y ayuda en la pelea contra los pandilleros, rescatando al coronel de Carlos en el proceso.³³ Así se arraiga de forma definitiva la amistad entre los protagonistas, lo cual se reitera simbólicamente al final del filme. Cuando los padres llegan para recoger a Mayito, éste decide prestarle el PS3 que se había arreglado a Carlos para que el chico pudiera disfrutar también de sus videojuegos. La cooperación y la solidaridad, entonces, no solamente facilitan las metas comunes de los chicos, sino que también logran transfigurar la conciencia de un niño pretencioso en la de un hombre nuevo cualquiera. El contacto entre los dos mundos de Mayito y Carlos (el capitalismo consumista y el socialismo cubano), lejos de ser un acto destructivo, es en realidad una oportunidad de transformar la conciencia de los cubanos y, tal vez, el mundo en general. Vale destacar que la toma de conciencia de Mayito y la transformación social que anticipa implícitamente se producen a raíz de experiencias ordinarias capaces de ampliar la perspectiva de los niños. El contacto con un mundo desconocido siempre es amenazante a primera vista, pero también tiene el potencial de ampliar los poderes de percepción y las posibilidades de vida que nacen de ellos.

Aunque los valores que se han destacado en el análisis hasta el momento se afianzan mayormente a las propuestas de la Batalla de Ideas, otros momentos en las películas evidencian la competencia de nuevos valores que luchan por integrarse al imaginario nacional. Entre éstos

³³ Tipo de papalote cubano de gran tamaño.

se destacan los hábitos consumistas, el deslinde de la oposición capitalismo/socialismo, y la reconciliación con los cubanos esparcidos por la diáspora. Quizás más que cualquier otra película cubana hasta su estreno, *Habanastation* pone en evidencia la filtración de hábitos consumistas en la Cuba del siglo XXI y sus consecuencias materiales. Ya desde el título tenemos un juego con la palabra Playstation, señalando la naturaleza híbrida de una sociedad siendo penetrada por los efectos secundarios del mercado capitalista. El comienzo del filme lleva a escena tal realidad. Una música alegre introduce las primeras imágenes de regaderos de agua automáticos en un reparto indistinguible de algunos suburbios de Miami. La familia de Mayito aparece rodeada de los últimos electrodomésticos, decoraciones modernas y ropa de marcas norteamericanas. Cuando el niño y su madre se disponen a salir para la escuela, la madre, Moraima (Blanca Rosa Blanco) habla con el jardinero y se montan en un Hyundai nuevo equipado con televisor y DVD donde Mayito se entretiene mirando dibujos animados por el camino. A no ser por el uniforme de pionero que lleva puesto Mayito, lo mismo pudiera haber ocurrido en una típica película de Hollywood.³⁴ La escena choca contundentemente con la presentación más tarde del barrio de Carlos, donde vemos viviendas deterioradas, calles destruidas y gente desocupada en la puerta de su casa.

Viva Cuba exhibe la misma discrepancia en una escena que cataloga los rituales matutinos de Malú y Jorgito. En un encuadre de doble exposición paralela vemos a los protagonistas aseándose por la mañana. Mientras que Malú se baña en una bañera con

³⁴ Este preludeo es claramente una imitación a propósito de las películas de Hollywood, mostrando de manera jocosa la modernidad y afluencias de ciertos barrios habaneros como Miramar, donde vive Mayito y su familia.

burbujas, Jorgito lo hace de pie con un cubo de agua. Los baños mismos muestran la diferencia de clases, el uno siendo moderno y estilizado mientras el otro es rudimentario, decorado escasamente y oscuro. Esta técnica se repite en varias escenas para reforzar su efecto con la comida (huevos fritos y arroz blanco vs. ensalada fina) y la ropa de los protagonistas.

No obstante, el materialismo de Mayito y su familia nunca queda demonizado o se cuestiona fundamentalmente, a pesar de que las secuelas morales se evidencian cuando Mayito rehúsa compartir su sándwich con Carlos, mientras que éste sí comparte un humilde almuerzo con su compañero de aula.³⁵ La transformación de conciencia que experimenta el chico al final de la película no justifica del todo su actitud, pero su acción caritativa de prestarle el PS3 a Carlos desestabiliza la vieja propuesta del poder corrosivo del consumismo. Es fascinante que el premio de Carlos por haberse ganado la amistad de Mayito sea el objeto de consumo que había llevado al niño por un camino cuestionable.³⁶ Implícitamente, lo que sugiere el final es que el consumismo y la amistad no tienen que competir y luchar entre sí en la sociedad cubana del nuevo siglo, sino que pueden funcionar como contrapesos que sostienen el equilibrio social y desarrollan la conciencia de sus individuos a la vez que mejoran sus condiciones económicas. El

³⁵ En una discusión de los padres de Mayito sobre la ausencia del padre, artista que viaja mucho fuera del país, Pepe pregunta: “¿querer progresar en la vida es malo?” Esta interrogación pone en tela de juicio una de las sentencias revolucionarias de la vieja guardia que determinaba que el privilegio (ya sea económico o de otro carácter) es unilateralmente negativo e indeseable.

³⁶ Mayito se había llevado el PS3 de su casa a escondidas de sus padres, seguramente para ostentar de su nueva adquisición con sus amigos en la escuela.

filme no ofrece una verdadera solución a la estratificación social en Cuba, más que la naturalización e incorporación de tales disposiciones y valores a la vida diaria del pueblo.

El final abierto de *Viva Cuba* es de considerable importancia también, porque cierra la historia nebulosamente. Cuando por fin Malú y Jorgito llegan a la Punta de Maisí y la niña se abraza a su padre, él le da a entender que ha firmado los papeles necesarios para su viaje al extranjero. En ese momento, salen las madres de los niños y, luego de abrazarlos, comienzan a reclamarles por su ausencia. El sonido enmudece en el alboroto, reemplazado por una música sombría, y se suman otros adultos al panorama, comenzando una discusión entre las madres, los padres y el policía. Malú y Jorgito intercambian una mirada cómplice y los dos corren hacia la costa donde, abrazados, las olas que rompen sobre las rocas los cubren y el cuadro se funde en blanco. A diferencia del final de *Habanastation*, donde la solidaridad entre los protagonistas triunfa de manera inequívoca, en *Viva Cuba* ésta queda socavada por la pelea entre los adultos quienes rompen vínculos fraternos para retomar viejas contiendas.

Por otra parte, la trama de los protagonistas recuerda fácilmente al clásico romance entre Romeo y Julieta, donde dos familias socialmente opuestas se relacionan mediante jóvenes enamorados que terminan suicidándose. A Malú y Jorgito también los une un fuerte lazo afectivo, aunque aquí viene amortiguado en la amistad infantil, que los obliga a emprender una aventura donde los niños crecen y ostensiblemente cruzan el puente hacia la adolescencia. Quizás esa transición cobre mayor sentido si se interpreta alegóricamente: los adultos, todos representantes de la autoridad (padres o policía), constituyen la vieja guardia que se ve acosada por partidas ideológicas y dogmatismo. En cambio, los niños funcionan como la nueva generación que ha asimilado los errores pasados y se sacrifica para forjar una Revolución distinta, actualizada. Las últimas imágenes de los protagonistas abrazados por las olas parecen

confirmar la observación anterior, ya que se oye en el trasfondo un canto afrocubano dedicado a Yemayá, la deidad madre de Cuba asociada al mar, la vida y el renacimiento en la cultura de la isla.³⁷ Malú y Jorgito, a fin de cuentas, representan la joven generación que tendrá que sacrificarse simbólicamente para fundar una nueva era de la revolución cubana. Otros críticos han confirmado la ambigüedad de este final, notando también las cualidades figurativas del mar, como Díaz-Zambrana, quien observa al respecto que “the sea evokes the escape from an oppressive space to one that, in many ways, is emancipatory [...]; just as the embrace establishes the continuity of their alliance, the open sea foretells closure to [...] the state of equilibrium and security of the future” (183).

El hecho de que esa última escena tome lugar en la costa limítrofe de la isla caribeña no es vana coincidencia, ya que Cuba se ha constituido desde su inepción colonial como un espacio fronterizo en la encrucijada de muchas corrientes. “La llave del Caribe”, así la llamaron los colonizadores españoles no solo por su forma geográfica que se asemeja a una llave sino también por su posición estratégica en el centro del mar Caribe.³⁸ El final de *Viva Cuba* en la costa no es casualidad, ni simplemente una imagen poética por parte del director, sino más bien un guiño de ojo que apunta hacia uno de los valores emergentes más polémicos de la sociedad cubana: la

³⁷ Las connotaciones cristianas también están presentes, como es propio de la cualidad sincrética de la religión afrocubana, si se recuerda el papel primordial del agua en el ritual del bautizo, donde el alma “renace” y se purifica.

³⁸ En términos comerciales, el Puerto de la Habana jugó un papel importantísimo en el tráfico de esclavos, bienes y productos provenientes de Europa y África, convirtiendo rápidamente a la ciudad en una de las más ricas y prósperas de toda América Latina.

reconciliación con los cubanos que habían emigrado. La diáspora cubana es un tema que recurre con gran frecuencia en el cine cubano desde filmes clásicos posrevolucionarios como *Memorias del subdesarrollo* (1968) a *Fresa y chocolate* (1994), ambos de Tomás Gutiérrez Alea, *Nada +* (2001, Cremata Malberti), hasta el filme que se discute ahora. En películas como *Memorias*, de la primera etapa posrevolucionaria, el tema del exilio se encuadra por lo general de una manera despectiva, como una especie traición a la patria. Ya para los noventa esa actitud frente a la emigración cambia como vemos en *Fresa y chocolate*, que sitúa al sujeto cubano en el desencanto de la crisis económica, forcejeando con el impulso entre irse de la isla y quedarse luchando en ella. *Nada +* continúa esta corriente por medio de su protagonista, Carla, quien lucha con la posibilidad de abandonar el país a lo largo del filme. En estos dos últimos filmes, los protagonistas recurren al puerto de la bahía de La Habana en momentos de seria reflexión sobre la posibilidad de emigrar. El malecón habanero se convierte de esta manera en un territorio simbólico que representa a la vez la libertad incontenible del mar abierto y el límite material de su existencia, la frontera física del conflicto.³⁹ Por esta razón no es sorprendente que *Viva Cuba* reclame este espacio para la fundación de una nueva generación de cubanos destinados a transformar la realidad de su tierra.

La imagen de la frontera, además, tenía por aquellos años una especial importancia para el pueblo que radica en dos hechos que limitan tremendamente la realidad del cubano promedio. Lo primero era el auto-embargo informático impuesto por el gobierno, que filtraba y censuraba

³⁹ No se debe olvidar el valor figurativo del mar para la diáspora cubana, cuya vía de escape hacia Miami fue muchas veces el Estrecho de la Florida en embarcaciones rudimentarias conocidas como “balsas”.

el acceso del público a la red. Lo segundo eran las restricciones para viajar fuera de Cuba, algo reservado a altos funcionarios de gobierno, médicos e ingenieros prominentes en misiones internacionales, o artistas de gran renombre.⁴⁰ Naturalmente, la prohibición del contacto directo con el mundo extranjero confiere enorme poder atractivo a los espacios periféricos. La madre de Malú se rinde a ese encanto tras la muerte de la abuela, sintiéndose libre del ancla que la ataba a su tierra y afirmando que “este país me ahoga igual que este calor.” En cambio, Malú experimenta exactamente lo opuesto, aferrándose a la imagen de su abuela como la raíz que la sujeta a Cuba misma. La madre manifiesta la frustración de muchos cubanos de su generación, los padres que tuvieron que lidiar con los estragos de la crisis económica en sus peores momentos y que se desencantaron de la realidad cubana.

Al llamar la atención sobre los valores en torno a la Batalla de Ideas y ensalzar el valor simbólico de la costa cubana, los textos filmicos encaran concretamente un tema que ocupa gran parte de la producción artística cubana pos-Periodo Especial: la diáspora. Si bien estas películas interpelan los espacios periféricos de la cultura cubana (la estratificación social, las tentaciones del consumismo, el impulso a emigrar) para fijar nuevos valores y percepciones nacionales que se acoplan a nacientes circunstancias, ese proyecto resultaría incompleto si se descarta la porción del pueblo cubano diseminada por el extranjero. Cuba es por destino una isla transnacional, no

⁴⁰ En enero del 2013 se levantaron algunas de las restricciones para viajar fuera de Cuba, aunque el proceso sigue siendo lento, caro y controlado minuciosamente por la burocracia gubernamental (Miroff n/p). En diciembre del 2015, se anunció que se reanudarían los vuelos comerciales desde los Estados Unidos a Cuba, por primera vez desde comienzos de los sesenta, lo cual se logró un año después (Domonoske n/p).

solamente porque se encuentra en el cruce de diversas corrientes culturales, sino también porque una parte significativa de los sujetos que la constituyen han sido esparcidos por el mundo. El diálogo con ese sector del pueblo en la producción artística cubana es, entonces, imprescindible. *Viva Cuba y Habanastation* expresan esa necesidad en su propuesta de reconciliación y anuncian la reanudación de relaciones entre los Estados Unidos y su vecino al sur.

A modo de conclusiones

Como veremos en el próximo capítulo, la transición de albores de siglo XXI prepara la sociedad cubana para el próximo salto que el gobierno de Raúl Castro daría. El reciente restablecimiento de relaciones diplomáticas entre los Estados Unidos y la isla abre las puertas a un periodo de intercambio cultural y económico entre las naciones que no se había visto desde la ascendencia del sistema socialista.⁴¹ El acto de reconciliación por parte del gobierno cubano es de suma importancia, puesto que la resistencia al capitalismo y la condena del embargo

⁴¹ El 17 de diciembre del 2014, el presidente Barack Obama anunció en una rueda de prensa que el gobierno norteamericano reanudaría relaciones diplomáticas con Cuba luego de un acuerdo mutuo, abriría una embajada en La Habana, relajaría algunas de las restricciones para viajar al país y de comercio al igual que el apoyo de desarrollo de infraestructura informática por parte de compañías estadounidenses. A cambio, Cuba hizo un anuncio simultáneo a través de sus medios de difusión masiva y liberó algunos prisioneros políticos. Esto no significa el fin del embargo, pero sí lo que podría ser una dinámica nueva entre las naciones, ya que los Estados Unidos también reconsiderará el estatus de Cuba como un país terrorista (lo cual pudiera otorgarle un nuevo papel en el escenario internacional, la ONU, etc.) (Jaffe y Labbott n/p).

económico eran dos justificaciones fundamentales para la demonización de los Estados Unidos en los medios cubanos.⁴² El giro en la retórica hacia la nación norteamericana he creado una oleada de artículos dentro y fuera de la isla que aportan a la conversación sobre las nuevas políticas de intercambio. Uno en particular, publicado en *Juventud Rebelde* (la versión del periódico nacional *Granma* destinada a la juventud cubana) entabla la idea de que la prosperidad no es la antítesis del socialismo. Para apoyar su opinión, el autor cita la autoridad martiana, expandiendo uno de los lemas más populares del sistema: “ser culto es el único modo de ser libre”. La cita completa contextualiza las palabras del prócer cubano y cambia por completo el mensaje implícito: “Ser bueno es el único modo de ser dichoso. Ser culto es el único modo de ser libre. Pero, en lo común de la naturaleza humana, se necesita ser próspero para ser bueno” (Rodríguez Almaguer n/p). Las palabras de Martí reconocen la influencia de la prosperidad en la disposición y carácter de un pueblo, algo que el gobierno ha rectificado en el discurso oficial solo después del deshiele diplomático con los Estados Unidos.

Por otra parte, la reanudación de relaciones entre los antiguos contrincantes de la Guerra Fría trae consigo la oportunidad de investigar cómo el intercambio con el mundo externo va a transformar nuevamente los valores y percepciones de los cubanos. Por lo pronto, el análisis que prosigue indaga sobre la representación de Cuba en la comunidad diaspórica que radica mayormente en Miami. Allí y en otras partes, nuevas generaciones de cubanos y cubanoamericanos luchan por preservar sus raíces culturales, expresan su visión particular de la cubanía, y buscan avenidas para conectarse con la isla de forma directa o virtual. Mediante el

⁴² Cuba ha denunciado el “imperialismo” de los Estados Unidos públicamente en muchísimas ocasiones.

activismo social, el patrocinio del arte y la expresión cultural diaspórica, y la instrumentalización de los espacios virtuales este grupo—compuesto mayormente por jóvenes de primera o segunda generación inmigrante—es el que dialoga con los jóvenes de la isla y abre sus puertas a un futuro (quizás) inesperado.

CAPÍTULO 4

Yo quiero volver: reconciliación y espacios digitales desde la diáspora

“For the people of both our countries who believed that
not even the sea could keep us from one another.”

-Richard Blanco

El horizonte de todos los cubanos es un mar azul y abierto. Al menos es ésta la esperanza que deja caer de sus palabras Richard Blanco, poeta cubanoamericano en ascendencia luego de recitar en la segunda inauguración presidencial de Barack Obama (Díaz).¹ A él también se le otorga el honor de recitar en la ceremonia de apertura de la embajada estadounidense en La Habana, momento sin duda de gran peso político e histórico.² Su poema “Matters of the Sea / Cosas del mar” se centra, como el título anuncia, en la imagen del mar que separa a Cuba del resto del mundo y, en especial, de la comunidad diaspórica cubana. En una clásica inversión de la imagen que tantas veces se presenta como obstáculo para el cubano, como frontera impermeable hacia el extranjero, el mar de Blanco es un puente, un lugar común a todos los cubanos: “we all belong to the sea between us.” Al ser un repositorio de los sueños y añoranzas a ambos lados del estrecho de la Florida, el mar se transforma mediante una cascada de metáforas en el espacio sagrado que todos los cubanos han heredado y donde pueden desechar las contiendas de ayer: “Today the sea is telling us / the end to all our doubts and fear is to gaze /

¹ Blanco fue el primer poeta latino y abiertamente homosexual que ha recitado el poema inaugural, en este caso “One Today” (PBS).

² La embajada, que ocupa su antiguo edificio en el reparto colonial de La Habana, fue abierta por segunda vez el 20 de julio del 2015 (Khan).

into the lucid blues of our shared horizon”. Solo allí el encuentro de todo un pueblo fracturado por su propia historia es posible, como sentencia la voz poética al final: “To breathe together. To heal together” (Reuters).

El poema de Richard Blanco resonó aquella mañana en la mente de muchos cubanos cuyas familias se encuentran dispersas por todos lados. De cierta forma, el poeta cubanoamericano encarna, en su poesía y en su persona, el germen de una naciente generación de cubanos en el extranjero que busca la reconciliación con la isla fuera y a pesar de paradigmas políticos, inclinaciones ideológicas, o país de residencia. Por lo tanto, hay dos preguntas que estructuran mi acercamiento a la música, poesía y cine de la diáspora cubana: ¿qué estrategias de percepción surgen en la producción cultural diaspórica para asimilar una identidad nacional desterritorializada? y ¿cómo se instrumentaliza la tecnología para enfrentar la creciente conectividad de la isla? Poetas como Blanco y Yosie Crespo, cineastas como Janelle Gueits, y músicos como los integrantes del grupo Orishas han interpelado la cultura cubana a la distancia y (re)definido los contornos de la cubanía mediante la representación de espacios y prácticas cotidianas. De su celebración nostálgica de momentos que solo existen en la memoria surge una propuesta de identidad cubana híbrida que traspasa las fronteras físicas y se sintoniza a corrientes culturales globales. A través del poder afectivo de su arte, los cubanos de la diáspora posibilitan una reorientación de percepciones sobre las múltiples manifestaciones diaspóricas que motiva el afán de reencuentro, de un volver a descubrir qué es, de verdad, ser cubano.³ La nostalgia por la

³ El uso del término “diáspora” es intencional—como se detallará más adelante—puesto que abarca no solamente a los cubanos que salieron de la isla escapando la opresión ideológica (los exiliados), sino también a las sucesivas generaciones que vieron la emigración como una

patria perdida y el deseo de pisar otra vez el suelo originario se articulan en torno a la realidad en el extranjero y las posibilidades de existencia que se abren desde allí. De ahí que los espacios digitales sean claves para esta generación de artistas que imagina constantemente una “diáspora digital” cuyas fronteras se trazan a diario en los medios sociales. Esa construcción colectiva se enchufa a redes afectivas que lentamente desplazan las coordenadas de la vida cotidiana cubana desde los espacios físicos a los virtuales, donde se hacen evidentes las limitaciones de la influencia del poder estatal.

Fue entonces el 17 de diciembre del 2014 (fecha clave conocida después en círculos académicos como D17) cuando, ante las atónitas cámaras del mundo, el presidente de los Estados Unidos anunció por medio de un discurso televisado a nivel internacional el deshiele de las relaciones diplomáticas entre su país y Cuba.⁴ Al otro lado del charco, el presidente cubano Raúl Castro dio un discurso paralelo que formalizó las intenciones de ambas naciones de reconciliar vínculos sociales, económicos y políticos que habían sido amputados hacía ya más de cincuenta años.⁵ Obama habló sobre un nuevo acercamiento a Cuba que dejara atrás la política

oportunidad para ascender a un nivel de vida fuera de su alcance en Cuba. Por otro lado, el término “exilio” parte de oposiciones binarias (como socialismo/capitalismo) y fronteras políticas que obstaculizan un análisis transnacional como el de este capítulo.

⁴ La formalización de las relaciones se cementó con la promesa de la apertura de embajadas en ambos países y el trueque de funcionarios de inteligencia o prisioneros políticos de interés para ambas naciones (Krishnadev).

⁵ Para ser más específico, la embajada norteamericana en La Habana fue cerrada indefinidamente en 1961 (Khan).

de la Guerra Fría que había fallado tan claramente en sus objetivos gemelos de desajustar el sistema socialista cubano y efectuar un cambio democrático en el gobierno.⁶ Por su parte, Raúl pidió que los Estados Unidos se esforzara en eliminar obstáculos (como el bloqueo económico) entre los dos países para lograr la normalización de vínculos diplomáticos y mencionó que la decisión del presidente Obama de suavizar la postura oficial de los Estados Unidos meritaba “respeto y reconocimiento” del pueblo cubano (Prensa).⁷ Inmediatamente cayeron exclamaciones de júbilo y dolor a ambos lados del estrecho de la Florida y los cubanos de aquí y de allá se alzaron como cuando el caso notorio de Elián González. Esta vez, sin embargo, la voz que imperó no fue portadora de la discordia. Catorce años después de que un niño exacerbara las antiguas disputas entre de ambos países, cubanos de todo el mundo pidieron reconciliación.

Ése fue el fenómeno: de pronto y relativamente por sorpresa la vieja guardia de La Habana y Miami se vio acorralada por una creciente generación de jóvenes cuya percepción de Cuba difiere de forma radical de la suya (Duany 11-25).⁸ En Cuba, la nueva generación que

⁶ Además, el líder norteamericano abogó por el fin del embargo económico como parte de la política obsoleta del pasado que se busca rectificar (Krishnadev).

⁷ Junto a esto Castro expresó la voluntad del gobierno cubano de actualizar su modelo económico y, más tarde, agradeció el papel intermediario que jugaron el Vaticano y el gobierno de Canadá en la realización de las negociaciones que resultaron en el diálogo actual entre las dos naciones (Prensa).

⁸ El Instituto de Investigación Cubana de la Universidad Internacional de la Florida (FIU) conduce una encuesta periódica desde hace dos décadas que toma el pulso de la comunidad cubanoamericana, sus actitudes hacia la isla, y la política de los Estados Unidos. La publicación

creció en el mundo postsoviético ansiaba la apertura de su tierra al mundo extranjero, deseaba conectarse con las corrientes globales del arte y el entretenimiento, y pedía a gritos la reconciliación con sus familiares diseminados por la emigración. Algo similar ocurre en Miami con los jóvenes que emigraron de Cuba en la infancia o nacieron en los Estados Unidos de padres cubanos. La generación que actualmente se desarrolla busca sin cesar la reconexión, ya sea con familiares o amistades que todavía residen en la isla, un recuerdo idealizado de la niñez, o la herencia cultural que les causa tanta nostalgia a sus padres.⁹ Queda de más mencionar que existen, por supuesto, muchos detractores de la renovación de relaciones entre Cuba y los Estados Unidos a ambos lados del estrecho, como la mayoría de los líderes republicanos de la comunidad cubanoamericana.

Para los propósitos de este capítulo, por supuesto, nos enfocaremos en la producción cultural de la diáspora cubana, sin la cual es imposible comprender por entero las dinámicas

del FIU Cuban Poll (2014) encontró que la mayoría de los encuestados apoya el restablecimiento de relaciones diplomáticas con Cuba y la expansión del intercambio económico y cultural entre los países. La gran mayoría de estas personas tienen menos de 44 años y llegaron a los Estados Unidos después del 1994 (Duany 11-15). Además, encuestas anteriores registran un declive gradual de apoyo al embargo (de 81% en el 1991 a 48% en el 2014) y un crecimiento de apoyo a viajes a Cuba sin restricciones (de 44% en el 1991 a 69% en el 2014) (21).

⁹ Es la generación que cambia su actitud hacia Cuba la que legitima el esfuerzo de Obama por reanudar la diplomacia, ya que generaciones previas (como la de los años 60 o los marielitas del 80) albergaban en su mayoría un resentimiento hacia el gobierno cubano que opacaba cualquier esperanza de reconciliación entre los países vecinos.

afectivas que motivan permutaciones en el diario vivir del pueblo cubano. Pese al tráfico restringido entre Cuba y el mundo exterior, la pupila insomne del arte cubano mira hacia dentro y hacia fuera con igual ímpetu. Cuba es por naturaleza una isla transnacional, como afirma Fernando Ortiz en su ensayo “Los factores humanos de la cubanidad” (1940) al observar que la cultura particular de la isla es el producto de tres oleadas migratorias que se mezclan: los pueblos originarios decimados, “el huracán humano” que deja atrás la conquista española, y la violenta trasplatación de la diáspora africana (170-179). Esta tendencia continúa a lo largo de su historia y sobrevive hasta hoy: “despite political distinctiveness Cuba is not outside the context of transnational culture; on the contrary, Cuban society is influenced by and influences transnational actors and forces” (Fernández xiv). Debido a esto, Cuba es un buen caso de estudio “because it reveals that despite insularity and political barriers, globalization and transnationalism are part and parcel of the contemporary physical and cultural landscapes (xvi). De hecho, lo más notable del transnacionalismo cubano es que devela los límites del poder estatal, algo que la creciente conectividad de la isla está acelerando.

Para verificar la influencia del extranjero en Cuba solo hay que aprender sobre el mercado negro que se extiende por todo el territorio de la isla. Un mini-documental de Vox devela poco a poco cómo el consumo de arte popular extranjero (películas, series de televisión, música, etc.) florece bajo las restricciones informativas del gobierno de Cuba.¹⁰ La operación subterránea se centra en la capital cubana, donde una variedad de personas con acceso a

¹⁰ Los medios comunicativos cubanos, el acceso a la red y las industrias de cultura (cine, danza, artes plásticas) fueron nacionalizadas en los primeros años posrevolucionarios y sujetas a medidas específicas determinadas por el gobierno (Moore, *Music* 80-106).

tecnología que esquiva la censura estatal bajan del internet o graban de sus satélites una porción de lo que se denomina “el paquete semanal”.¹¹ Como el nombre anuncia, todas las semanas alguien reúne los distintos pedazos (que se pasan de mano a mano a través de memorias portátiles) y distribuye el paquete a otros puntos de contacto por toda la isla. Estas personas en torno venden el paquete a consumidores cubanos que se actualizan semana tras semana viendo las últimas series de televisión y escuchando la música que acaba de pegar en Miami o Madrid (Vox).¹² Por medio de este elaborado tejido de conspiradores a favor del acceso libre a la cultura global, los artistas cubanos interpelan sus contrapartidas en el extranjero y evolucionan bajo la influencia constante de artistas cubanos de la diáspora. En su análisis sobre el papel del humor en la vida diaria de los cubanos, Albert Sergio Laguna destaca la importancia de este tipo de redes de intercambio, cuya propagación “highlights how intensifying transnational contact, continuity and exchange are affecting and reflecting the lives of Cubans on and off the island, culturally and economically (25). El mecanismo subterráneo anterior, entonces, es al menos en parte responsable de que la gente común de Cuba tenga contacto regular con las propuestas de la cultura extranjera que se consume en la isla y, de este modo, logren actualizar sus percepciones sobre el mundo y sobre sus propias circunstancias.

A lo anterior se suman las otras propiedades y efectos de la globalización que vienen de la apertura económica de la Cuba posfidelista. El comercio global implica la “appropriation of

¹¹ El conjunto de satélites clandestinos se conoce en la isla como “the fourth network” (Venegas 405).

¹² El paquete cuesta el equivalente de dos dólares, una inversión que se reversa seguramente a la creciente clase media cubana que tiene familia en el extranjero o negocios propios.

every aspect of reproduction and communication by technology, further widening the reach of mass media with the development of information technologies and further enlarging the service economy” (Clough 268). Tales transacciones difunden y reafirman redes afectivas con gran facilidad y, a la vez, cumplen la función social de naturalizar percepciones que imperan en un momento particular, o lo que Brian Massumi denomina “socialization of time”.¹³ Por lo tanto, los mecanismos globales estimulan la “function of the media as a socializing/ ideological mechanism [in] its continuous modulation, variation, and intensification of affective response in real time, where bodily affect is mined for value” (Clough 269).

Hay un son que se oye en La Habana

Un grupo sonoro de artistas que hiende todavía desde el extranjero la música popular cubana es Orishas, trío habanero que funde con gran facilidad los sones tradicionales de la isla con el hip hop y rap de los Estados Unidos. El grupo nace a finales de siglo con Yotuel Romero, Roldán Gonzalez y Ruzzo Medina, quienes colaboran en su primer disco titulado *A lo cubano* (2000) que se lanza en Francia, aunque causando gran algarabío entre los jóvenes de La Habana por su inconfundible influencia norteamericana y su crítica abierta del gobierno castrista (Orishas.com). La música de Orishas encarna una especie de sincretismo que conjuga no solo los ritmos populares de Cuba y los Estados Unidos, sino que además combina varios niveles lingüísticos y semánticos. En las letras abunda el lenguaje callejero adornado por momentos de vocablos poéticos y referencias cultas. La melodía, por su parte, manifiesta lo mismo compases

¹³ El término se toma del ensayo “Requiem for our Oppressive Dead: Towards a Participatory Critique of Capitalist Power”.

afrocubanos que el ritmo *staccato* de la música afroamericana—de las entonaciones dulces de Roldán se pasa orgánicamente a la recitación veloz de Yotuel o Ruzzo. Estas canciones han logrado sintonizarse con la juventud cubana por dos razones primordiales: su representación de lugares y prácticas cotidianas junto a una propuesta que amplía las dimensiones de la subjetividad cubana. El escenario de todas las canciones y sus videos es la isla caribeña, repleta de sus quehaceres rutinarios y espacios icónicos que se tiñen a la distancia de nostalgia—esa nostalgia motiva el deseo de regresar a la tierra natal. Del impulso a regresar nace la propuesta de cubanía de Orishas, una cubanía híbrida y transnacional.

La música de Orishas sabe transitar muy bien esa frontera entre lo cubano y lo extranjero. Quizás eso se deba a su formación desde la diáspora, donde los integrantes se reunieron por diversas cuestiones del sino y donde los músicos cubanos adquirieron fama luego de lanzar varios discos.¹⁴ Su música se alimenta de esa experiencia de sentirse fuera de órbita, primero a través de la desilusión causada por la realidad diaria del emigrante y luego mediante el regreso obsesivo a los lugares idealizados de la infancia. Ese ejercicio nostálgico tan característico de la producción cultural diaspórica selló definitivamente la esencia del grupo y su atractivo para el público cubano dentro y fuera de la isla.¹⁵ Desde Francia las letras de Orishas se tornan aún más críticas de la realidad cubana y la falta de expresión artística. La frustración que siente el grupo

¹⁴ En Francia se estrenaron además *Emigrante* (2002), *El kilo* (2005), *Antidiótico* (2007) y *Cosita buena* (2008).

¹⁵ Ya en Cuba los Romero y Medina gozaban de gran fama como parte de uno de los grupos prototípicos de rap, *Amenaza*, mientras que González había cantado para algunos grupos cubanos de son (*Sol*).

da pie a una redefinición de su cubanía que se condensa en la metáfora del emigrante y sus múltiples realidades cotidianas. De ahí que el nombre de un grupo de cubanos exiliados sea Orishas. Los Orishas son deidades africanas de la religión Yoruba, cuyo culto se trasplantó al Caribe mediante el tráfico de esclavos durante la época colonial. Constituyen entonces un apto símbolo para personas que se encuentran en una cultura extraña, pero que siguen cultivando sus raíces a todo costo. La obsesión por Cuba, sin embargo, no mitiga la influencia del contexto extranjero; todo lo contrario, la música de Orishas celebra la hibridez de la cultura cubana y actualiza sus elementos fundamentales al incorporar corrientes artísticas tanto regionales como globales. El inglés, el francés, el italiano, y el español conviven en las canciones más populares del grupo, al igual que los distintos dialectos de La Habana y Madrid. Sus videos se ruedan en Cuba, pero con elementos clarísimos del hip hop norteamericano como representaciones exageradas del hedonismo, la masculinidad y virilidad, la explotación sexual del cuerpo femenino, el exceso de drogas y fiestas, entre otros. El resultado que cuaja de todas estas interacciones es una música que asimila lo mejor del mundo sin perder el sabor particular cubano: ésa es la clave de su triunfo.

La hibridez de la música de Orishas se debe en gran parte a que sus integrantes residen en el extranjero, asimilando una cultura cubana diaspórica que renueva constantemente lo cubano fundiéndolo a corrientes globales. A pesar del gusto por lo extranjero y la combinación de influencias, el deseo de regresar a la patria cubana es uno de los temas más sobresalientes de Orishas, algo que los estudios cubanos han identificado como una característica del sujeto del exilio. En su análisis de la literatura de exilio de la Guerra Civil española, Michael Ugarte observa precisamente eso:

Understandably, the urge to recall is primordial in one whose existence is tenuously dependent upon those recollections. The reading of exilic texts as recollections of objects, people, landscapes, smells, streets, thoughts, words and all the other trademarks of the literature of nostalgia is likely the most apt approach to this type of writing, or at least it is a reading which the exilic writer seems to have in mind as he or she amasses the props of a newly staged life (21-22).

Ese afán de regresar a algo que se ha perdido, entonces, se transforma en una fuente de nostalgia que guía y abona la producción artística.

Prácticamente todas las canciones de Orishas rinden homenaje a la isla de Cuba, algo que se demuestra una y otra vez en sus videos donde la belleza natural de la isla y el atractivo cultural de la capital sirven de escenario y trasfondo a las letras y el ritmo. La ciudad de La Habana, donde crecieron los tres músicos del grupo, se convierte en un espacio sagrado de esta forma, con el vecindario del Vedado como su epicentro nostálgico.¹⁶ En un caso excepcional, la canción “5.3.7 Cuba” termina en un largo listado de localidades dentro y fuera de la Habana que demuestra un gran afecto por la diversidad cubana y el ademán de aproximarse por medio de la exaltación musical a espacios cotidianos que adquieren un valor casi mítico a la distancia física y temporal. Otro modo de interpretar la representación panegírica de los lugares más ordinarios e icónicos de la isla es como estrategia de legitimación que crea vínculos afectivos entre los temas musicales y la vida diaria del pueblo, infundiendo así las letras de un sabor cubano inconfundible.

¹⁶ El Vedado fue el reparto que vio crecer a este grupo y donde los mismos gozaron de sus primeros éxitos en el campo de la música cubana.

Los estudiosos del exilio cubano apuntan a una de las razones por las cuales la nostalgia atraviesa de lado a lado la producción cultural de esa comunidad: la fragmentación identitaria que supone la emigración (García 80). La adopción y asimilación de una cultura nueva produce una crisis de identidad que se mitiga a través de la recolección casi obsesiva de personas, lugares, objetos y recuerdos de la tierra originaria. A menudo aparece en el arte de exilio la descripción detallada y enumeración de tales elementos que se vincula directamente con la recuperación o reafirmación de una identidad fracturada por la experiencia de la vida en el extranjero (Asensio 26-7). No obstante, ese modo de enfocar a los emigrantes cubanos es limitado y presupone que el acto de emigrar es siempre producto de un trauma cuya secuela inevitable es la crisis. Mientras que el trauma puede ser sintomático de las primeras oleadas migratorias, que escapaban en su mayoría el sistema socialista o la persecución política, las oleadas posteriores a 1990 fueron motivadas principalmente por razones económicas y la reunificación familiar (García 79-83). Este detalle es fundamental, puesto que cambia por completo la percepción de esos cubanos que, lejos de sentirse desterrados, dejan la isla con el propósito de integrarse a una cultura distinta. Los síntomas de tal transformación se manifiestan incluso antes: “As early as the 1970s, there was evidence of a shift in self-perception in the exile community from that of ‘temporary visitor’ and exile to that of permanent resident” (García 85). Además, el término exilio excluye al menos en parte a las sucesivas generaciones que nacen en el extranjero, pero se consideran herederos de la esencia cubana de sus padres.

En la isla, la noción de una Cuba diaspórica se hizo popular durante la segunda mitad de los noventa, cuando la crisis económica fue mitigada por la incorporación oficial de comunidades marginadas (los homosexuales, los religiosos y los emigrantes, en particular) a la narrativa nacional. La revitalización coetánea del nacionalismo cultural de Fernando Ortiz redefinía la

esencia cubana en términos de prácticas culturales que trascendían la raza, clase social, el género, la orientación sexual, la religión, etc. Desde el extranjero, la llamada “one-and-a-half generation” de cubanoamericanos promovía el pensamiento intelectual de tal índole en publicaciones periódicas como *Diaspora* (Estados Unidos) y *Encuentro* (España), o en volúmenes influyentes como *Bridges to Cuba* (1994) de Ruth Behar y *Dreaming in Cuban* (1993) de Cristina García (Hernández-Reguant 78). Aparte de abrir un espacio discursivo donde dialogar sobre las particularidades de la identidad nacional, estas publicaciones “purported to sustain an inclusive notion of Cuban culture that would go beyond political polarization” (79). Por lo tanto, este capítulo privilegiará el uso más amplio de “diáspora” a “exilio”.

Por otra parte, desde los años ochenta existía un debate intelectual que ponía en tela de juicio la utilidad del término “identidad nacional” en favor de “culturas diaspóricas”. Historiadores como Rafael Rojas, que reside en México, “have debunked the notion of a homogenous national subject, proposing instead a nationality based on difference rather than on resemblances by gender and race” (98). Los estudios corrientes de diáspora siguen esa vía teórica, a menudo apoyándose en las definiciones de Fernando Ortiz para precisar los contornos de la identidad nacional cubana: “Ortiz distinguishes three different senses of belonging to the Cuban nation: cubanidad, cubaneo, and cubanía, arguing finally for a porous national identity, an island without borders, an identity conceived in spiritual rather than in cultural or historical terms, and not necessarily fixated on a specific site or privileged origin.” (Méndez Rodena 165). Como miembro de la generación uno y media, Gustavo Pérez Firmat también se adscribe a una versión fluida de subjetividad cubana que existe en el imaginario colectivo de los emigrantes: “I continue to take solace and solidarity in the Cuba of cubanía, a homeland one cannot leave or lose” (*Willingness* 12). Estudios más recientes como *Diversión: Play and Popular Culture in Cuban*

America (2017) han conceptualizado la subjetividad cubana desde la diáspora como una dialéctica que negocia y reformula sus distintos puntos de emergencia, lo que pone de relieve “alternative genealogies of the diaspora that includes artists that move to and from the island [and create a] transnational framework [through which] cubania disrupts the ossified cold war of two Cubas separated by ideology and politics” (Laguna 6). El presente estudio también toma esa ruta al reconocer una cultura diaspórica cubana que incorpora las distintas dimensiones de los emigrantes cubanos y su circuito de retroalimentación con la isla.

Como veremos, la producción musical de Orishas comprueba que la experiencia del emigrante no está circunscrita al trauma del destierro o condenada a la fragmentación identitaria, por mucho que se añore la tierra natal. Al igual que la polifonía de sus ritmos y el atractivo internacional de sus letras, la experiencia de emigrar puede ser una fuente de fuerza y creatividad al poner a los cubanos en contacto con otros modos de ver el mundo: en fin, es una forma de evolucionar. A lo largo de la trayectoria artística de Orishas podemos precisar cómo el grupo se inspira en sus circunstancias en el extranjero para desarrollar y transformar su producción musical. Aunque la nostalgia, la desilusión y reafirmación de subjetividades cubanas desde la diáspora forman parte de todos sus discos hasta cierto punto, existe una evolución temporal que se detallará en lo que sigue. Si bien *A lo cubano*, *Emigrante* y *El kilo* vierten una mirada nostálgica sobre la patria distante y otra desilusionada sobre el suelo extranjero parisiense, *Cosita buena* y sobre todo *Antidiótico* se enfocan en el espíritu de reconciliación que potencia el presente para crear un futuro más inclusivo que abarque la gente cubana dispersa por todo el mundo. En sí, la evolución de los temas de Orishas constituye una propuesta sobre la cubanía que se despoja de límites geográficos y afiliaciones políticas para actualizarla y abrirla a las posibilidades del futuro.

Al funcionar como antología de la música de Orishas hasta el 2007, *Antidiótico* recopila los éxitos más notables del grupo y añade varias canciones nuevas para construir y difundir una novedosa visión de la cubanidad. El título mismo del disco apunta hacia el propósito instructivo de la empresa, ya que es un juego de palabras que funde “antibiótico” e “idiota” en un neologismo peculiar. Desde esta perspectiva, el título nos indica que las canciones sirven como una especie de remedio para la ignorancia. A pesar de que la notoria falta de información en Cuba le rinde a semejante título matices claramente políticos, otra lectura es también posible y, a mi modo de ver las cosas, aún más incisiva. Orishas busca con este disco instruir al pueblo cubano las posibilidades dinámicas de la cubanía: un conjunto de subjetividades que traspasa los espacios liminales de la nación, se apoya en la expresión cultural multifacética y recoge los lenguajes cotidianos en sus letras. Dicha modalidad permuta la nostalgia y desilusión de los discos anteriores a un llamado inequívoco de reconciliación del pueblo cubano con su diáspora y la apertura de la isla a las corrientes globales.

Antidiótico abre con el tema nuevo de “Hay un son” que instantáneamente nos transporta a la isla con su ritmo tradicional y su estribillo nostálgico: “hay un son / hay un *flow* / hay un son que se oye en La Habana.” La repetición de este coro devela tres cosas importantes: primero, la profunda nostalgia de un grupo musical que fija su mirada en la ciudad lejana y pérdida de su juventud; segundo, la relación íntima y mimética de la música de Orishas con la herencia de música popular de la isla; por último, un deseo implícito de dialogar con ese legado musical. Al mismo tiempo, la presencia del vocablo “flow” es un componente extranjerizante que enfatiza el

espíritu transnacional de la canción y sus enlaces culturales con el hip hop norteamericano.¹⁷ La nostalgia de “Hay un son” se refuerza en el segundo tema, “A lo cubano”, que proviene del primer disco del grupo, como su título sugiere. En esta canción se exhiben, casi como fetiches de la cultura cubana, productos que se asocian con la vida cotidiana de la isla en el coro: “a lo cubano / botella de ron / tabaco habano / chicas por doquier / bonche en casa de Huano”. Otro ejemplo se encuentra en el video de “Represent Cuba”, donde imágenes de la capital habanera, el gusto de los cubanos por la música y el baile, el dominó, los mojitos, los carros norteamericanos clásicos, y espacios como el malecón y Viñales desfilan ante los ojos del espectador al ritmo de son, rumba, guaguancó y la velocidad del rap cubano.

El tercer tema del disco, “Emigrantes”, despliega algo más que la nostalgia de dejar atrás el suelo donde uno ha nacido. La experiencia de la diáspora aquí orienta la mirada hacia el proceso de adaptación a una cultura nueva y la sensación de desconcierto que ésta produce. La voz melódica de Roldán González introduce la canción de esta manera: “dicen que se fue pa’ Europa / y cuando llegó, já / tremenda desilusión”. La letra continúa expresando los problemas de la vida en el extranjero: la soledad, el racismo y la falta de comunicación con seres queridos esparcidos por todo el mundo, desde “un hermano peruano, otro chicano, un colombiano” hasta “un chino, un afroamericano”. El tema está dedicado a los cubanos fuera de la isla y el estribillo principal (que consiste en “triste loco el que ha dejado atrás / su sol, su gente, su camisa / sin pensar tan lejos cambia todo / y la nostalgia te hace trizas”) se combina al final con otro “estoy

¹⁷ La palabra “flow” viene directamente de la influencia del hip hop de los Estados Unidos, donde expresiones de la calle como ésta forman parte del andamio lingüístico sobre el cual se erige el ritmo y cadencia musical.

cantando pa' mi gente". La superposición de estos dos coros y su repetición al final de la canción insinúa que la música de Orishas, tan enraizada en la cultura callejera de Cuba y tan consciente de su martirio, es un bálsamo para la tristeza de los cubanos que residen fuera de la isla.

Más adelante en "5.3.7 Cuba" se recalca y amplía lo antedicho, empezando por el título, que es el código telefónico para llamar a Cuba desde el extranjero—subrayando la distancia a la vez que se apunta hacia la necesidad de comunicación entre los cubanos de la isla y los del extranjero. Para cualquier cubano fuera de Cuba esos tres dígitos forman parte de la realidad diaria y a menudo el único puente simbólico o real que tienen con sus seres queridos en la isla. Es esa enorme sensación de falta, de estar incompleto y vacío, que se desarrolla a lo largo de la canción con versos como: "dejé mi patria querida hace más de un año ya / por más que me lo propongo mi herida no cerrará". Ante el dolor y la pérdida de raíces que supone la vida fuera de la isla se levanta el resguardo de reafirmar a claras la identidad cubana y el amor por la patria: "escucha el quejo de mi gente, chico / bien te lo explico / cubano cien por ciento prototipo / me arrancaré el corazón / y esperaré mi regreso / para sacarlo otra vez / y colocarlo en mi pecho". La culminación de las letras en tan apasionados versos sugiere un desplazamiento intencional de las coordenadas de la esencia cubana hacia los múltiples ejes geográficos y culturales de la comunidad emigrante que protagoniza la historia prototípica de "5.3.7 Cuba". Por décadas, el término despectivo "gusano" ha sido empleado por el gobierno cubano para designar y marcar a aquellos que abandonaron el país como traidores de la peor calaña. Esta canción, entre tanto de la producción cultural desde la diáspora, es un esfuerzo por combatir y redefinir esa imagen mediante la propuesta y difusión de una cubanía transnacional y multifacética.

Encerrada dentro de tal renegociación de lo que es ser cubano hay otra propuesta aún más controvertida: una cubanía deslindada del discurso ideológico del gobierno cubano. Varias de las

canciones del disco critican abiertamente al gobierno de Cuba al resaltar problemas sociales como el racismo, la pobreza y la prostitución que según el gobierno se habían erradicado en la isla desde la década del sesenta.¹⁸ En este sentido la canción que más se destaca es “Silencio” que se lanza con el disco en el 2007 y donde aparece en primer plano la censura de la expresión, uno de los temas más polémicos del sistema castrista. La estrofa que abre la canción menciona el tráfico de armas y muerte junto a la corrupción política: “lo mismo un presidente roba / que asesina y calla”. Acto seguido, una voz melódica y femenina exclama y alarga un “sileeeencio”. Esa exclamación se convierte en el coro que interrumpe cada estrofa musical y funciona como el perfecto contrapunto a la denuncia que el resto de la canción plasma. Es obvio que en el contexto de la crítica social el refrán es un recordatorio que la libertad de expresión en Cuba continúa subyugada por la censura oficial. Sin embargo, canciones como “Silencio” intentan combatirla, aunque sea desde el extranjero: “el hermano de la calle es el problema social / al abismo puede arrastrar / estoy parado frente a la tropa de fuego”. La música, entonces, se transforma en el vehículo para liberar la frustración de la situación y sanar las heridas: “sin pesimismo viviendo al borde de un abismo / y este lirismo que me libera de todas mis penas”. Es más, el silencio pasa a representar una suerte de traición a la tierra puesto que es cómplice de las injusticias que se callan públicamente:

Yo era como tú
 Las injusticias las pasaban a diario
 En la tele en la radio y yo sin comentario
 Yo he visto con mis propios ojos cómo sangre brota
 Te quita la ropa, me callo la boca
 Y todo sigue viento en popa
 Y mi derrota en la ventana se asentaba.

¹⁸ Véase “A lo cubano”, “Habana” y “El kilo” del disco *Antidiótico*.

El silencio del artista es, desde esta óptica, doblemente traicionero porque no solo es cómplice de la censura oficial, sino que además subvierte la función esencial del arte de interpelar la sociedad que lo informa. Se debe recordar que la postura del gobierno cubano siempre ha sido que el sujeto revolucionario, el presunto hombre nuevo, se dedique a crear arte que celebre las glorias de la patria, algo que la censura artística asegura y perpetúa (Guevara 23). Al explayar tan abiertamente una concepción de la crítica social completamente opuesta a la política del gobierno cubano, Orishas logra expandir su definición de la identidad cubana para incluir distintas posiciones políticas y versiones idealizadas de la patria.

Para clausurar el disco antológico, una nueva canción titulada “Una página doblada” se enfrenta en sus letras al presente y al futuro. Antes de la música y letras se oye en el fondo un discurso de Fidel Castro sobre la libertad que lentamente se funde con el tema musical. Luego, los versos nos insinúan que hay una transición importante para Cuba en el horizonte: “ha llovido tanto después de ese paso / del famoso caso del *fifty nine* / esto no es un insulto creo que ha llegado el punto / que se moviese un poco esta *city life*”. Estas palabras cobran sentido en el contexto del 2006 a 2007, cuando ya era pública la condición débil de la salud de Fidel Castro. En el 2006, el líder cubano transfirió sus poderes oficiales temporalmente a su hermano Raúl tras la necesidad de someterse a una seria operación de colon (McKinley). Sin embargo, el cargo de Raúl se tornó permanente en el 2008 cuando fue elegido presidente de la isla caribeña. De allí que las letras del tema manifiesten una gran anticipación a la promesa de una Cuba liderada por otra generación de cubanos, como se nota en lo siguiente: “que es lo que veo cambio de ambiente / todas las mentes preparadas como guerrilla / esperando la partida porque el toro sale urgente”. Por último, el estribillo que da nombre a la canción remata la idea de parálisis del tiempo a través de la metáfora de la página doblada: “una página dobla’ para bien o para mal / tal

vez mejor así tendría que estar ahí”. La página doblada es la memoria del emigrante que siempre regresa al pasado idealizado, a las raíces que se intentan nutrir y preservar. Sin embargo, ese foco temporal de atención no impide que el coro que cierra el tema y el disco sea uno que vierte una mirada esperanzada sobre el futuro de los cubanos: “qué será, qué será, qué será”. Aquí, luego de proponer una expresión de lo cubano más inclusiva y multifacética, Orishas fija la mirilla en un futuro abierto a varias posibilidades para dejarles a todos los cubanos el horizonte un poco más despejado, fortalecerlos y también para ir transformando poco a poco las percepciones que limitan sus posibilidades de existencia.

Definir sería limitar

Desde los Estados Unidos otros artistas de la diáspora también han puesto su arte en función de un llamado indirecto a la apertura de Cuba al resto del mundo. En el campo particular de la poesía se destacan dos poetas que radican en Maine y Miami respectivamente, Richard Blanco y Yosie Crespo, cuyo reciente trabajo arroja luz sobre las complejas experiencias de los cubanos en los Estados Unidos. El primero escribe un libro en el 2012 titulado *Looking for the Gulf Motel* que se pudiera describir como una excavación arqueológica del pasado que dibuja los contornos de las múltiples subjetividades de la voz poética.¹⁹ A través de un coro de familiares y recuerdos en varios estados de decadencia se va construyendo y revelando a pedazos la historia de una familia transformada por las condiciones de la emigración. Allí también hay nostalgia y

¹⁹ Es de notar que justo antes de escribir este libro que rastrea las subjetividades del poeta, Blanco se mudó a Maine desde Miami, lo cual lo aleja aún más de su cultura madre y quizás motiva su reflexión.

un gusto pronunciado por lo sensorial guiando al lector en su recorrido por los lugares y momentos que comprenden la mitología de la familia protagonista, finalmente desembocando en la metáfora central: el mar. Solo el mar, depositario simultáneo en la poesía clásica de la vida y la muerte, puede abarcar en lo infinito de su horizonte las múltiples experiencias de los cubanos de la diáspora.

Resulta apropiado que *Looking for the Gulf Motel* se haya escrito desde las tierras heladas de Maine, después de que el poeta se retirara del ámbito tropical de su infancia en Miami. Al ser un texto poético que escarba en la experiencia emigrante de segunda generación, el doble exilio de los Estados Unidos y el noreste propicia un punto de vista aún más al margen de la comunidad diaspórica. Esa distancia física estructura el texto, que se lee como un enorme catálogo de fotografías de familia, cada poema un retrato más o menos detallado de episodios aparentemente ordinarios pero que marcan la vida de la voz poética: el cumpleaños de la infancia, una tarde con el abuelo, la primera experiencia sexual, una visita a la tumba del padre, un día cocinando con la madre en casa. Es importante destacar la función histórica de la memoria en la producción cultural de los cubanos, pero en especial de los que residen en el extranjero. Louis Pérez comenta que las “Narratives of memory developed into one of the principal sources of historical knowledge, offered in the form of testimony and received as a matter of testament, always possessed of the capacity to render the past as something profoundly personal, a way that successive generations of Cubans came to claim direct lineage with their past.” (*Structures* 171)

Son estos momentos cotidianos de los poemas de Blanco que, llenos de detalles que dibujan las dimensiones físicas de un lugar en el pasado, evocan desde la nebulosa memoria familiar la tierra cubana de sus antepasados. La representación de espacios y prácticas cotidianas anclan

firmemente las subjetividades del yo poético a experiencias específicas que han sido idealizadas con los años, incluso experiencias ajenas que solo existen en la memoria.²⁰

De ahí que se caracterice antes al libro como una empresa arqueológica que excava la memoria familiar y rescata del olvido lo más importante para el yo poético, lo más fundamental. Blanco alcanza esta meta mediante la recolección casi obsesiva de los detalles más minúsculos, en especial cuando se refiere a los sentidos. En “Birthday Portrait”, por ejemplo, una foto transporta a la voz poética al momento de su cumpleaños y se describe con gran precisión el ritual de la madre vistiendo y peinando al hijo (57). Un detalle que llama la atención es el uso de “agua de violetas”, una colonia típica de Cuba que, por ser tenue, se prefiere para los niños de la isla. El olor específico de la colonia es un puente nostálgico a la Cuba que habían abandonado los padres del poeta. Por otro lado, “Cooking with Mamá in Maine” aborda el legado culinario de la madre del sujeto lírico con versos salteados de ingredientes de la cocina cubana: plátanos, chorizo, vino seco, pimentón, comino, orégano (62-3). Mientras la madre cocina, el yo poético intenta captar las minucias de la receta con papel y lápiz, pero la madre insiste en que no hay medidas y la cocina es una especie de experimento: “but she answers every question / when she raises the spoon to my mouth saying, / *Taste it, m’ijo, there’s no recipe, just taste*”. De cierta forma, el empeño de Blanco de plasmar las distintas subjetividades que lo habitan en este texto es un experimento semejante, es una receta a la cual por cuestiones de la naturaleza de la memoria le falta precisión. Sin embargo, eso no significa que pierde valor, puesto que representa

²⁰ Aquí se funde conscientemente, y dado a la naturaleza autobiográfica del poemario, la voz poética de *Looking* con el autor mismo.

una versión menos rígida de lo que es ser cubano, una cubanidad que transgrede la distancia de la diáspora y se construye sobre la memoria colectiva de todas las familias fuera de la isla.

Además de los casos anteriores se destaca “Poem Between Havana and Varadero”, un poema que describe un viaje en Cuba por carretera con el hermano y el primo del sujeto poético. Luego de una descripción del automóvil el poeta hace hincapié en las distintas predilecciones musicales de sus parientes. Mientras que su primo exalta a todo volumen el sabor particular de la salsa y conga cubana, su hermano se aísla de su entorno al escuchar AC/DC en su iPod (18-9). A diferencia de sus parientes, Blanco transita el entrecruce de subjetividades cubanas que le ha legado su familia y se manifiesta como una especie de guardián que patrulla los recovecos del pasado. Por medio de la recopilación de olores, sabores, colores y sonidos, el poeta nos traslada una y otra vez a los distintos espacios de su juventud e infancia que a su vez despiertan el recuerdo de la tierra abandonada de su familia. Al mismo tiempo, la expresión máxima de hibridez subjetiva del yo lírico se manifiesta en el uso estratégico del español y el spanglish que recarga de nostalgia los objetos, vocablos y lugares del pasado.

Uno de los rasgos que atraviesa el corpus entero de la poesía de Blanco es el uso de palabras en español en una poesía fundamentalmente escrita en inglés. Las palabras que se cuelan en los versos del cubanoamericano salpican el lenguaje poético de un sabor indiscutiblemente cubano. Aparecen por doquier los objetos, comidas, lugares y personajes de la cultura cubana imbricados con gran facilidad en las estrofas de Blanco que, aún desde Maine, se revisten de un fervor tropical.²¹ La incrustación de palabras en español, por supuesto, juega un

²¹ A modo de ejemplos, algunos vocablos seleccionados de *Looking*: el Che, cafecito, el Vedado, arroz con leche, la revolución, Moskovich, telenovelas, tabaco.

papel más significativo que el decorativo ya que conforma una estrategia afectiva que imbuye los poemas de *Looking* de una nostalgia enraizada en la experiencia del extranjero, en la imposibilidad de llegar al referente mismo. Al destacar las memorias vinculadas directamente a Cuba por medio del uso de la lengua madre, estos elementos adquieren un valor simbólico de gran peso porque representan los fragmentos de una vida que ya no es posible. De esta manera, los elementos en español que minan los poemas en cuestión se vuelven epicentros de nostalgia: lugares, objetos y momentos que se recuperan una y otra vez a la vez que se condenan al olvido de la distancia y el tiempo.

La presencia de la lengua materna nos indica de lleno que la voz poética se ha desarrollado dentro de un ámbito bicultural. No obstante, esa condición de existir en el *hyphen* entre dos cultural—como ha dicho Gustavo Pérez Firmat—es en realidad no pertenecer a ninguna por completo; es un constante negociar de subjetividades que angustia al sujeto y hasta lo hace dudar de sí mismo. En “Habla Cuba Speaking:” el yo lírico manifiesta abiertamente la bifurcación cultural a la que me refiero al intercalar estrofas enteramente en español con sus traducciones respectivas al inglés. Cada estrofa empieza con el deíctico “aquí”, creando una anáfora que marca el suelo cubano como punto de referencia. Luego, se refuerza la noción que el sujeto es otra persona, una que pertenece intrínsecamente a esa tierra: “Aquí eres el otro nieto, no se te olvida / el nombre de tu abuelo ni sus cuentos entre / los naranjales” (20). Ese otro es al mismo tiempo un extraño y un modelo a imitar: “aquí, donde eres el que nunca fuiste / el otro, nunca traducido, invisible”. El poema se convierte así en un listado de características que describen una subjetividad idealizada para la voz lírica, una yo más fundamentalmente en contacto con la tierra cubana y sus tradiciones. Sin embargo, cada estrofa queda socavada por la traducción inmediata al inglés y es esta constante interrupción la que le recuerda al lector que

hay otra realidad detrás de las palabras exaltadas. La hibridez que caracteriza la poesía de Blanco es, entonces, una fuente de angustia. Hay una angustia sutil en ese ejercicio de Blanco que transmuta su deseo de acercarse a sus raíces cubanas en una riña lingüística, una suerte de competencia entre los dos hemisferios de su yo interno. Esa misma angustia es la que sale a la superficie en los poemas que exploran las diferentes experiencias que se sufren en el extranjero.

Es lógico pensar que la experiencia de la diáspora de los padres y abuelos de Blanco no es la misma que experimenta el poeta, quien creció desde una temprana edad en los Estados Unidos. No obstante, Blanco logra plasmar en *Looking for the Gulf Motel* distintas variedades del sujeto diaspórico que, en su conjunto, representan una experiencia mucho más amplia y universal que la suya. “The Island Within” ofrece la perspectiva de una amiga cubanoamericana que vivió en Ann Arbor, Ruth Behar. El poema cuenta los estragos que ha sufrido su amiga por la separación de su familia entre los Estados Unidos y Cuba: el aislamiento cultural absoluto de una cubana en el invierno de Ann Arbor bailando mambo frente a su chimenea o la toma de refugio en la escritura para rescatar de la memoria los recuerdos robados por “la revolución” (17). Al final llegamos a conocer las consecuencias más duras de la vida en el extranjero: “You’re a thief anyone would forgive / wanting only to imagine faces for names / chiseled on the graves of your family / at Guanabacoa, walk on Calle Aguacate / and pretend to meet the grandfather / you never met at his lace shop for lunch”. Son esos detalles revelados poco a poco mediante encabalgamientos los que obligan a la voz poética a reevaluar su relación a su tierra materna, cuando pasa de sentir pena por su amiga “still trying to reach that unreachable island” a querer regresar a la isla una vez más y recuperar algo de lo perdido.

Si se regresa una vez más a “Cooking with Mamá in Maine”, encontraremos que la voz poética tiene gran sensibilidad por el sufrimiento de su madre: “I don’t know how she survived

her *exilio*: / ten years without her mother, twenty / as a widow. Did she grow to love snow / those years in New York before Miami?” En cuatro cortos versos el poeta denuncia la naturaleza múltiple de la diáspora que no es solo distancia geográfica, sino también la lejanía de las personas más queridas o la muerte de un esposo, que a la vez supone otro abandono. Acaso la experiencia diaspórica de Blanco no se ve a flor de piel, pero se sufre a diario por dentro, infestando como un cáncer los otros órganos de la existencia. En la cosmovisión del poemario esos órganos portadores de los recuerdos que animan las distintas subjetividades del yo poético son el coro de parientes. Ellos desfilan por los versos iluminando ciertos espacios de la memoria, cuya luz se va opacando, pero que cobran vida en la labor poética y en la lectura.

Claro está que la familia es a menudo un punto de partida para cualquier rastreo de la subjetividad, al ser la base y el modelo primario de la formación social de toda persona. El caso de Blanco es especial porque su indagación en las raíces se ve embargada por el hecho de que su familia está envejeciendo. Por consecuencia, las fuentes de información del poeta cubanoamericano, que lidian al mismo tiempo con la pérdida de su tierra natal, son un recurso en peligro de extinción. Quizás es por esa razón que la labor arqueológica de *Looking* es tan evidente y el poeta escoge poner en el centro del escenario una colección de parientes que guardan los restos del legado cultural. Entre todos los primos, tíos, el hermano mayor y las figuras paternas del padre y el abuelo resaltan como perlas las figuras maternas de la abuela, la tía Noelia y la madre. Son ellas las que se enlazan con más fuerza al lugar originario y el deseo de volver allí.

De las tres solo la abuela se retrata de forma negativa al encarnar una letanía de convenciones sociales cubanas que se organizan en torno a la masculinidad y el comportamiento del hombre. “Queer Theory: According to my Grandmother” deja caer precipitosamente una serie de

mandatos negativos sobre el yo lírico diseñados para corregir su comportamiento que se percibe como desviación de la norma: “Stop click-clacking your sandals— / you’re no girl. / For God’s sake, never pee seating down” (34). El tono peyorativo de las palabras denuncia sin decirlo la humillación que sufrió la voz poética y recuerda fácilmente a la homofobia que permea la cultura machista cubana y toda América Latina.²² Asimismo, la abuela delata y perpetúa una diversidad de mitos que, según las percepciones colectivas de ciertos cubanos, desarrollan las tendencias homosexuales en los niños:

Never take a bubble bath or wash your hair
with shampoo—shampoo is for women.
So is conditioner.
So is mousse.
So is hand lotion.
Never file your nails or blow-dry your hair—
go to the barber shop with your grandfather—
you’re not *unisex*.

Encima de todo, la constante vigilancia de la abuela que repite y repite “I’ve seen you...” a lo largo del poema nos indica que esta herencia persigue al sujeto y no puede escapar.

En cambio, tía Noelia aparece como un reflejo de algo que no se llega a discernir, una anciana carcomida por los años que traiciona el recuerdo imperioso que el poeta guarda de ella: “In a pleated skirt and pearl choker, dusted / with perfumed talc, dressed for company / not like this: wearing a threadbare housecoat / pitched over the ends of her bones, sinking / into the sofa,

²² Hay que recordar que la intolerancia de la homosexualidad es histórica en toda Latinoamérica por cuestiones religiosas, de machismo, y falta de legislación que proteja los derechos de la comunidad LGBTQ+. Aunque en años recientes esto ha mejorado en Cuba y otros países latinoamericanos, la época de la abuela era sin duda diferente.

smiling without her dentures, / remembering nothing” (69). Desde ese momento en “Remembering What Tía Noelia Can’t” la voz poética da un giro retórico magistral al describir mediante la negación constante los detalles más simples y atesorados de la vida de esa tía vencida por los años: “I remember about her: not her old apartment in Little Havana / [...] none of her recipes for *tasajo* and *fricasé de pollo*, nor / the taste of tomatoes, cumin, the mangos / from her husband’s orchard back in Cuba”. La larga lista culmina cuando el sujeto lírico observa con gran horror el deterioro mental que afecta a su tía y que insiste en borrar, recuerdo tras recuerdo, la persona que existía allí: “every memory one by one slipped out of her body, her cells, / until she never was, like a movie rewinding, / ending on a blank screen, like petals / closing back into a bud, / [...] a raindrop returned to the sea” (70). Hasta cierto punto este poema también es representativo de la labor más amplia de *Looking for the Gulf Motel*, que arma como piezas de un enorme rompecabezas los recuerdos del poeta y rellena los espacios en blanco de la memoria con episodios rutinarios y palabras nostálgicas.

La nostalgia de Cuba es para Blanco una especie de herencia materna que el poeta ha internalizado de la relación especial que lleva con su madre, quien a menudo asume el papel protagónico de sus poemas. Es ella y sus múltiples abandonos que hiende más profundamente la memoria del poeta y su figura idealizada se convierte en el símbolo más poderoso de este poemario. “Venus in Miami Beach” nos transporta a un día de playa cuando el yo poético observa a su madre entrar en el mar, desde el principio aludiendo al encanto del agua: “What calls her to the sea?” (61). En el mar la figura materna se transforma y renace como la joven de las fotografías que recuerda el yo lírico: “she wades into the water, becoming / as young as I remember her in a photo / [...] once a girl chasing fireflies who hadn’t lost / her home and country, sisters and husband”. El mar, entonces, es un puente a Cuba y al pasado originario que

tergiversa con sus misterios los placeres del presente. El mar, que con su canto de sirena llama a los cubanos en el extranjero a las blancas arenas cubanas, es un puente y a la vez una barrera. Al enfocar este detalle se esclarece un poco la metáfora clásica de la madre como Venus, fruto del mar y de los dioses, reina del amor, la belleza y la fertilidad: “[she] fixes her eyes on the horizon and beyond / at nothing I can see, needing / no one, it seems, like Venus’s gaze I’m tempted / to think, born full-grown out of the sea”.²³ Tal idealización de la figura materna como algo divino se extiende, por proceso de metonimia, a toda la isla de Cuba que también es fruto del mar y reina de belleza. Es Cuba la que renace del mar dentro de los versos de Blanco que animan otra vez los recuerdos de aquella tarde en la playa de Miami.

Luego de elevar la figura materna a lo divino el poeta regresa al plano terrenal en la última estrofa, indicando que ese día su madre no era una diosa o niña, sino más bien “*simply a her*” (énfasis original). He aquí la clave final para interpretar el texto: la figura materna se descompone en el símbolo de todas las madres de la diáspora que buscan en el océano los restos de su patria y quieren cruzar el puente marítimo que se interpone entre ellas y sus parientes, su cultura, sus recuerdos. Varios años después la misma idea emerge a la superficie en el poema “*Matters of the Sea / Cosas del Mar*” que Blanco escribe para la inauguración de la embajada diplomática de los Estados Unidos en La Habana. Allí, el cubanoamericano recalca algunas de las propuestas de *Looking*, como la mirada nostálgica que los cubanos de los Estados Unidos dirigen hacia Cuba y los motiva a intentar renovar vínculos con sus raíces. El mar facilita tal ademán, como puente mediático que le pertenece a todos: “*We’ve offered our sorrow and hopes /*

²³ Se debe notar que el título anuncia esta metáfora que después se desarrolla a lo largo del poema.

up to the sea, our lips anointed by the same spray / of salt-laden wind. We've fingered memories and regrets / like stones in our hands that we just can't toss" (Blanco *Matters*). Es el mar abierto del poeta que transgrede los límites impuestos y llama a todos a la recapitulación, a un culto de lo cubano que se negocie día a día por todos los cubanos del mundo, estén donde estén. Es el mar el que invita a los cubanos dentro y fuera de la isla a imaginar un futuro distinto para todo el pueblo de Cuba: "Today, the sea still telling us / the end to all our doubts and fear is to gaze / into the lucid blues of our shared horizon". Solo de este modo es posible reunir a un pueblo disperso, al encontrar un espacio común, real e imaginario, donde se disuelvan las viejas contiendas y así lograr "[t]o breathe together, to heal together".

Por su parte, la poesía de Yosie Crespo retoma el tema de la diáspora y lo internaliza por completo, ubicando la angustia del destierro en el mismo centro de su universo lírico y ofreciéndonos una mirada más íntima de esa experiencia tan particular. Una selección de *La ruta del pájaro sobre mi cabeza* (2013) comprueba que la voz poética desarrolla en sus diversas manifestaciones la experiencia de sentirse cubano en el extranjero, primero como una ausencia interna que busca algo impreciso y luego a través de la poesía que hace corpóreos los deseos de conectarse al pasado y a Cuba. Para empezar, "Te vi llegar País" nos presenta un yo lírico que interioriza la angustia de sentirse fuera de su cultura, a pesar de que otras personas se adaptan con facilidad: "pero yo no poseo la gracia de los que se encaminan / con un solo fin / corro dentro de mí: / me encuentro con nadie / el héroe todo en su loco delirio / tiene miedo de llorar". La ausencia que siente no se puede desplazar con nuevas experiencias, como otros han logrado hacer: "sé que otros escogieron algo mejor / por ejemplo: las cosas y sus ecos. / extrañar alguna tarde desde la imitación / de otra ciudad". Incluso viajar en la memoria no es suficiente ya que el poema abre con una inundación de recolecciones de la infancia. Eso es estar fuera de Cuba para

Crespo: sentirse sola aún rodeada de personas semejantes; sentirse dividida entre un aquí y un allá sin saber cómo repartirse.²⁴

Como ya se ha destacado, la fragmentación es un elemento típico del arte de exilio; sin embargo, la poesía de Crespo no representa este aspecto como quiebre, sino como transformación o continuidad. Al representar al sujeto diaspórico como alguien que literalmente cambia de cuerpo y se traslada en tiempo y espacio, “Las flores el cuerpo el pan de muerte” pone orden al caos interno de la voz poética mediante el acto de escribir:

tengo, como el poeta
 lo impensable
 en mi interior, muchacho,
 una habitación
 desde el rincón más vacío de la casa
 lanzo
 nociones de lengua persa
 hechas para mí
 con la intención de envenenar
 que alguien me crea

Como indican los últimos versos el orden establecido por la escritura funciona como un código personal que refleja el punto de vista particular de la voz poética y busca iluminar el conocimiento ajeno. La escritura también aquí es un arma que combate el discurso oficial del gobierno cubano, como se aprecia cuando se afirma que “el dictador usa lápiz y papel / para escribir sus obsesiones / dice el poeta / a años luz el exiliado funda / una nueva nación / en sus costillas / donde está el mundo dormido / donde escribo para mí”. La fundación nacional que se describe en los versos anteriores se entiende no solamente como un acto de sincretismo cultural al estilo del barrio “Little Havana” de Miami, sino además como una legitimación de la cubanía

²⁴ Crespo reside en Miami y emigró con su familia de Cuba en su infancia.

desde la diáspora. Ésa es la propuesta de cubanía de Crespo, una herencia cubana que se disemina por el extranjero y, al hacerlo, da a luz nuevas permutaciones de ese legado tan legítimas como las autóctonas.

“Poema del buen dolor” nos muestra un sujeto lírico que desde el primer verso se transporta a otro cuerpo al recordar: “No son labios son gaviotas / valientes navíos / estoy a un tris de nacer en otro cuerpo / la usura de gritar a golpe”. Los labios representan por sinécdoque el acto de narrar o contar la historia, que es una forma de viajar a ese momento del pasado abordo de aquellos “valientes navíos” para encarnar el cuerpo anterior. Por eso la imagen inicial se descompone en el deseo de regresar, aunque sea en la memoria, al decir que “quizás sea lo mismo / irme, como en el poema / dejar la voz contra el muro de concreto / cómo intento entrar en la memoria / con más fuerza, pequeña / la ciudad y el volcán del otro lado”. La voz poética aquí busca refugio y alivio en sus recuerdos y se transporta en tiempo y espacio para lograr conectarse, al menos de esta forma simbólica y espiritual, a su isla caribeña. Al final del poema esa lucha por recobrar algo y la toma de refugio en la memoria se vindica mediante el arte mismo y su capacidad de inmortalizar hasta lo inefable: “estar allí y aquí menos, / es el canto del buen dolor / [...] es la poesía misma”. Es la separación física de las cosas, la cultura cercenada, la bifurcación de la identidad lo que produce el constante sondeo del pasado que fecunda la poesía de Crespo y aquí se reconoce en la sentencia final. Si el dolor es bueno es porque se sublima a través del arte y se ofrece de bálsamo para los demás agonizantes.

Por último, *La ruta* es un poemario cuya mirilla está siempre fija en el archipiélago cubano, algo fundamental en la poesía de Crespo que se puede detectar desde el título de “Tú isla nunca me mirarás de la forma en que te miro”. El poema consiste en una evocación de la Cuba idealizada que existe en los recuerdos del yo poético que puede aún verla “dentro de lo divino”.

El nombre se convierte en un refrán que nos recuerda paulatinamente lo efímero de la memoria y la angustia que produce la amenaza del olvido: “sé que terminaré por mirarte / como se mira a alguien cuando se está a oscuras”. La soledad del exiliado que vive en sus recuerdos amenaza con borrar la identidad, una imagen que se desarrolla más tarde al representar a Cuba como una fuerza que lo consume todo cuando se exclama “por qué todo lo quemas sin ser fuego / y si vas a morir no dejes nada”. No obstante, la voz lírica confiesa al concluir que todavía resiste en su ademán poético y seguirá buscando con la mirada desconsolada la isla del ayer:

y si digo ya no te miro
 soy un cadáver prudente que mal muere
 pero resisto
 estos versos que tengo para tan poco
 estas llaves que sabiendo que abren nada
 esta claridad de otra estación
 este granizo que golpea tan fuerte.

Tal como Orishas y Richard Blanco, Yosie Crespo despliega en el poemario en cuestión una poética que exhibe el mismo deseo de reconectarse con las raíces que se ha detallado antes. Ése también es parte de su legado.

Hacia una Cuba transnacional

Hay que recordar que los libros de Blanco y Crespo fueron publicados antes de que Obama y Castro anunciaran la normalización de relaciones diplomáticas entre sus respectivas naciones. El inesperado acto público indudablemente llenó de esperanzas al pueblo cubano dentro y fuera de la isla e inspiró a muchos artistas a rescatar el afán por la reconciliación. Por otra parte, el restablecimiento de las relaciones desató una serie de eventos de carácter político que a su vez alimentaron aún más las llamas de la esperanza. Apenas nueve meses después de los discursos televisados el Papa Francisco visitó a Cuba, marcando la segunda vez que un pontífice

visitaba la pequeña isla caribeña en menos de 3 años y la tercera visita en las últimas dos décadas.²⁵ El interés del pontífice no fue, sin embargo, del todo inesperado puesto que ya Obama había comentado y alabado el papel clave como intermediario que el Vaticano había jugado en las conferencias iniciales que condujeron a la reanudación de relaciones diplomáticas entre Cuba y los Estados Unidos (Neuman). Fue entonces el 19 de septiembre del 2015 que llegó a La Habana el líder católico en un viaje de tres días, donde recorrió la capital cubana y dio misa en la Plaza de la Revolución. Antes de dar un breve tour por algunas ciudades cubanas de importancia como Holguín y Santiago de Cuba, Francisco dio un discurso dirigido específicamente a la juventud del país en el Centro de Cultura Félix Varela de La Habana (Neuman). El discurso del Papa fue precedido por otro de un joven cubano que canalizó mediante sus propias palabras la voz de muchos cubanos en la isla. El joven habló de la diversidad de la juventud cubana y la unión que sienten en la esperanza de profundos cambios para el futuro de Cuba que, entre otras cosas, debe ser una tierra de reconciliación que: “acoga a todos sus hijos, piensen como piensen y estén donde estén”, es decir, una Cuba “con todos y para el bien de todos”. A esas valientes palabras en lo público de la visita papal se unió el pontífice mismo, haciendo eco de los sueños del adolescente al pedirle a la juventud cubana que siempre se abra a las distintas posibilidades de la vida, a buscar “la amistad social y matar la enemistad”. Al fin y al cabo, “los jóvenes son la esperanza de un pueblo”. Es de tal forma velada que el Papa Francisco reta, hasta cierto punto, a

²⁵ El Papa Benedicto XVI visitó Cuba en el 2012 y el Papa Juan Pablo II estuvo en la isla en el 1998, otorgándole la distinción a la nación de ser una entre pocas que han hospedado a los últimos tres líderes de la fe católica para una visita oficial (Neuman).

los jóvenes de la isla a ser agentes de su propio cambio y enfrentar el futuro con audacia (YouTube).

Otra visita oficial que cementa el proceso de normalización entre los Estados Unidos y Cuba es la visita del presidente Obama en marzo del 2016.²⁶ El viaje comenzó simbólicamente en la Plaza de la Revolución al pie de una estatua del prócer independentista cubano José Martí—un referente que significa libertad y virtud civil para gran parte del continente americano—donde Obama ofreció una guirnalda a modo de tributo (Peralta). Después de reunirse oficialmente con el presidente cubano, Obama y Raúl Castro dieron un par de discursos que indagaron sobre el futuro de las relaciones entre sus dos países. Mientras que Castro desplazó el foco de atención hacia el embargo económico que impide el desarrollo de la isla, Obama respetuosamente reafirmó el compromiso de su país de promover la libertad de expresión en la isla, aunque consciente de que los Estados Unidos no tiene el poder de decidir el destino de Cuba: “Cuba is sovereign and the future of Cuba will be decided by Cubans and not by anybody else” (Peralta). El mensaje de Obama para el pueblo cubano se esclareció al día siguiente, cuando el líder dio un discurso en el Teatro Nacional de la Habana; en éste, Obama citó los famosos versos de José Martí del poema “Cultivo una rosa blanca” que, como ofrenda de paz, contienen un legado de solidaridad y esperanza. Al concluir, el presidente también se dirigió directamente a la juventud de Cuba, llamando la atención sobre la oportunidad que tiene la nueva generación de ser los autores de su propio futuro: "There's already an evolution taking place inside of Cuba, a generational change. Many suggested that I come here and ask the people of

²⁶ Es la primera visita de un líder estadounidense a la isla desde Calvin Coolidge en 1928 (Peralta).

Cuba to tear something down. But I'm appealing to the young people of Cuba who will lift something up, build something new. *El futuro de Cuba tiene que estar en las manos del pueblo cubano*” (énfasis mío, Gjeltén). Tanto el Papa como Obama llevaron un mensaje semejante al pueblo de Cuba: ya es hora de dejar atrás las viejas contiendas y probar el camino de la paz para ambas naciones; ya es hora de empoderar a la juventud cubana a transformar su realidad y crear un futuro para Cuba “con todos y para el bien de todos”.

Los viajes oficiales del Papa Francisco y el presidente Barack Obama explotaron la capacidad de los medios sociales en Cuba y la comunidad en la diáspora. Por todas partes salían fotos y videos caseros del Papa, el presidente y su familia en sus paseos por las calles coloniales de La Habana y los lugares señalados a los que acudieron. La reacción de los artistas y demás intelectuales de ultramar fue también efervescente y decisiva con la proliferación de espacios digitales que apoyan y promueven el intercambio cultural, tecnológico y educativo entre Cuba y el resto del mundo. Algunos ejemplos notables de tales espacios virtuales son organizaciones como CubaOne Foundation, que se dedica a realizar viajes desde los Estados Unidos a Cuba para jóvenes cubanos y cubanoamericanos buscando explorar su herencia mediante el contacto directo con el pueblo y la realidad cubana (Cubaone.org).²⁷ Igualmente, CiberCuba es un foro multifuncional de noticias que se declara como un espacio donde la comunidad fuera de Cuba y los disidentes políticos pueden reunirse para informarse mejor sobre Cuba: “Nuevos tiempos

²⁷ El programa, que se funda en el 2016, cuenta con apoyo financiero privado, además de donaciones individuales, y lleva a un total de cincuenta participantes a la isla por una semana. Los viajes incluyen excursiones fuera de la capital y talleres con jóvenes cubanos emprendedores (Cubaone.org).

suponen nuevas soluciones y *CiberCuba* responde, precisamente, a ellos. Es ese ciberespacio delocalizado, plural, diverso y, fundamentalmente, aglutinador donde todos los cubanos, con independencia de sus posturas ideológicas e intereses encuentran un sitio donde informarse sobre lo que ocurre y concierne a la isla y pueden, a su vez, manifestar con comodidad y sin censuras sus puntos de vista” (CiberCuba.com). Esto además de los sitios que ya existían como el de la organización Raíces de Esperanza, un sin número de blogs entre los cuales se cuenta “Generación Y” de Yoani Sánchez y “Bridges to/from Cuba” de Ruth Behar y Richard Blanco, y foros de discusión como “CubaEncuentro” y “14 y medio”. La creciente conectividad de la isla hace posible el acceso a estos espacios digitales y otros como YouTube y Vimeo, donde el tráfico de cultura florece dado a la relativa anonimidad que dichos sitios ofrecen a sus usuarios. Más y más las fronteras de Cuba se perforan por los mecanismos de intercambio cultural y comercial, lo cual facilita y reafirma el impulso de ambos lados de reconectar el pueblo de Cuba con la comunidad de la diáspora.

Ese fenómeno no es exclusivo a Cuba, ya que el trabajo reciente de la crítica confirma la creciente importancia de las plataformas digitales en el proceso de “imagining and performing ethnic identities in the 21st century” (Lagunas 167). Cristina Venegas también subraya que el “arte digital” ofrece nuevas posibilidades narrativas y que la tecnología en general tiene el potencial de crear nuevos espacios de resistencia: “Alternative spaces existing alongside those conceived by the Cuban state facilitate the formation of new territories of exchange for individuals to create and connect with personal, commercial, artistic, recreational, political, and intellectual networks worldwide” (403). Además, la influencia de la cultura global y el intercambio ya están afectando cosmovisiones a nivel masivo, puesto que “globalization has had an unsettling effect not only on economic and political structures, institutions, and processes, but

also on how people perceive their place in the world” (Podalsky 15). La relativa pobreza tecnológica de la isla se mitiga en parte mediante la subeconomía de remesas que llegan del extranjero y posibilitan las condiciones para acceder la cultura global a la escala local y, así, facilitar la experimentación (Fernández xvii).²⁸ La tecnología facilita así la circulación dentro de la isla de subjetividades cubanas que se reflejan en la cultura popular de comunidades diaspóricas y paulatinamente van transformando la manera en que los cubanos de la isla comprenden lo que es ser cubano. Desde el extranjero este proceso se agudiza dado al acceso libre de los medios sociales, cuya “ubiquitous quality in everyday life is a constant, open invitation to engage with the performance of cubanía” (Lagunas 171). El mundo digital, entonces, constituye un espacio mediador que estructura y actualiza cómo los cubanos perciben e interpelan el mundo tanto virtual como real. Los emigrantes cubanos han logrado crear una “diáspora digital”, una comunidad imaginada donde (re)crearse a sí mismos y debatir su lugar dentro de la cultura cubana en su sentido más amplio.²⁹

La reciente conquista de espacios virtuales ha fomentado a su vez producción cultural y crítica en torno a los temas de Cuba y la diáspora. Entre los temas que sobresalen hay dos de mayor importancia: primero, el derecho y la necesidad del cubano de regresar a su tierra y, segundo, el empoderamiento de la juventud cubana mediante la apertura de un diálogo con sus contrapartidas en el extranjero. Tal necesidad nace irónicamente de los obstáculos políticos y legales que todos los cubanos emigrantes encaran a la hora de regresar a Cuba, lo cual produce frustración con el paso del tiempo (Behar 144). La prolongación de tal frustración “can spark

²⁸ Las remesas a Cuba han ido creciendo regularmente desde los años noventa (Fernández 30).

²⁹ Tomo prestado de Lagunas el término “diáspora digital” (169).

Cubans dispersed throughout the world to rally around a common cause: not to be erased from the collective memory and not to wait any longer for the collapse of tyranny to invoke a basic human right.” (O’Reilly 148).

Para combatir esto el grupo Orishas se vale del alcance de los medios sociales para la promoción de una nueva canción en el 2016, “Cuba isla bella”, que se anticipa a un disco nuevo que se lanzará más tarde. El video de la canción hace un recorrido visual por los lugares más icónicos de la isla, desde Viñales y el Malecón habanero al campo oriental de la isla, todo al ritmo característico de salsa y rap. Esa mirada nostálgica, en cambio, no se tiñe de tristeza en las letras. Al contrario, los versos de “Cuba isla bella” enaltecen la naturaleza cubana al mismo tiempo que celebran el regreso a la isla. El viaje de regreso se anuncia desde el comienzo y justifica hasta cierto punto la agonía de la vida en el extranjero: “Lejos, no sabes cuánto te echo de menos / el ruido de mi pueblo y la caricia de ese mar / cuando no estoy contigo yo te invento (yo te invento)”. El verso final expresa la profundidad de la necesidad del cubano de regresar a su patria, dispuesto como está a inventarla en canciones como esta desde parajes distantes. Esa noción se convierte en el coro del tema que establece un vínculo afectivo entre la herencia y la vida misma al quejarse de que “traigo oxidado el corazón / me hace falta cuerda / mi alma necesita transfusión / sangre de mi tierra”. Para Orishas, lo que une a todos los cubanos dentro o fuera de la isla es un amor por Cuba separado de la ideología y enraizado en la diversidad, como indican las letras: “cada cual aquí nace con su tumbao”. De ahí que el regreso a Cuba sea un derecho y una necesidad para todos los cubanos, en especial la juventud que aún tiene toda una vida por delante para sembrar un futuro inclusivo y plural.

Dos generaciones se dan la mano

El documental que inaugura la carrera de cineasta de Janelle Gueits, *13 Million Voices* (2015), constituye uno de los últimos y más claros esfuerzos de abrir un diálogo entre Miami y La Habana que interpela específicamente a la juventud cubana.³⁰ El proyecto nació diez años antes cuando Gueits, junto a su hermano y varios amigos también de ascendencia cubana, decidió viajar a Cuba para explorar sus raíces. Fue un viaje arriesgado, ya que en la comunidad de Miami donde los jóvenes crecieron viajar a Cuba era un tabú que significaba, tras la contribución implícita del viaje al gobierno cubano, una traición a los padres y abuelos que se sacrificaron para abandonar el país donde nacieron. No obstante, para Felice Gorordo (otro joven que exploraba su herencia) era un riesgo calculado que valía la pena: “it’s like a journey of self-discovery, also. It’s not just going to Cuba, it was personal for me” (*13 Million*). Luego de varios viajes a Cuba, los hermanos Gueits, Gorordo y otros que experimentaron algo de la realidad cubana se propusieron fundar una organización dedicada a promover el cambio en Cuba a través del intercambio cultural, tecnológico y social entre jóvenes cubanos dentro de la isla y sus contrapartidas en el extranjero, Raíces de Esperanza (Rootsofhope.org).³¹

A mediados del 2009, la organización de más de dos mil cubanos y cubanoamericanos se vio involucrada en la polémica que rodeó la petición de Juanes de realizar un concierto de “Paz

³⁰ Gueits es hija de cubanos que emigraron a Miami en la década del sesenta y su hermano, Chris Gueits, fue el productor de su documental.

³¹ Raíces de Esperanza fue fundada en el 2003 y actualmente cuenta con una variedad de programas de intercambio con Cuba, una conferencia anual en los Estados Unidos que se enfoca exclusivamente en el diálogo de cubanos y cubanoamericanos para avanzar su misión, y becas de liderazgo (Rootsofhope.org).

sin fronteras” en la Plaza de la Revolución de La Habana.³² El cantante colombiano se unió a Miguel Bosé y otros para solicitar el permiso del gobierno cubano de montar un concierto gratuito para el pueblo con un mensaje fundamental de paz. Acto seguido, la comunidad cubana fuera de la isla, en especial en Miami, repudió ferozmente el concierto y los artistas que buscaban hacerlo realidad. El mismo Juanes consideró cancelar su esfuerzo al temer por su familia luego de recibir amenazas de muerte (*13 Million*). Fue en ese momento cuando los integrantes de Raíces de Esperanza decidieron intervenir e iniciaron una campaña publicitaria sobre el concierto con el objetivo de influir en su comunidad y aliviar la presión pública que sentían los artistas. El diálogo que abrieron sobre el tema logró su meta y el concierto tuvo lugar el 20 de septiembre del 2009, aunque no sin numerosos obstáculos por parte del gobierno cubano (*13 Million*).³³

Muchos de los artistas que participaron consideran este concierto como un punto de inflexión, un momento clave en la historia de Cuba y la diáspora. Varios de ellos lo comparan con Woodstock, al ser un momento histórico que anuncia cambios en la manera en que Cuba y

³² Paz sin fronteras es una organización internacional de artistas, encabezados por Juanes y Miguel Bosé, que buscan promover la paz por medio del arte, la música y el apoyo de artistas reconocidos. La organización ha realizado varios conciertos con este propósito desde el 2008 (pazsinfronteras.org).

³³ Se estima que 1,3 millones de cubanos asistieron al concierto, una de las cifras más grandes en la historia de conciertos de paz. Su diverso repertorio incluyó artistas que viven en Cuba (X Alfonso, Los Van Van), cubanos en la diáspora (Orishas, Liset Alea) y artistas del mundo hispanohablante (Juanes, Miguel Bosé, Olga Tañón) (*13 Million*).

sus artistas se comunican mediante la música. Una mirada retrospectiva seguramente confirma que el evento se adelanta por unos años a la normalización de relaciones diplomáticas entre la isla y los Estados Unidos, además de traer a la superficie y al escenario público la necesidad de remendar vínculos entre los cubanos en el extranjero y los cubanos de la isla.

Son precisamente esos vínculos sanguíneos por cicatrizar cuyo poder afectivo desplaza el arte de la diáspora hacia sus nuevas coordenadas culturales. Es decir, el arte cubano fuera de la isla se desplaza a nuevos horizontes afectivos como la reconciliación gracias al vacío provocado por la bifurcación de su pueblo. De ahí que veamos en todos los artistas en cuestión un gran afán por buscar la reconexión con algo que han dejado atrás o desean descubrir de su herencia. En Miami, el grupo de jóvenes que promovió el concierto de Juanes, Raíces de Esperanza, comprueba exactamente lo antedicho con sus integrantes y a través de proyectos de intercambio con Cuba. Varios de sus programas están dirigidos a mejorar la conectividad en la isla, lo cual avanza su objetivo de empoderar a jóvenes cubanos mediante la tecnología y el intercambio cultural (Rootsofhope.org). “Tech 4 Cuba” es, en particular, un programa con el propósito de difundir tecnología a lo largo de la isla. El programa está financiado por donaciones desde los Estados Unidos que se utilizan para comprar y transportar a Cuba tecnología como teléfonos celulares, computadoras portátiles, memorias USB y tabletas. Este tipo de tecnología es especialmente útil en la distribución de información y la conectividad al internet, algo que Raíces busca promover en Cuba como una vía hacia un futuro más próspero para la juventud cubana (Rootsofhope.org). Así, la búsqueda por reconectarse a la isla se materializa en el afán de promover la conectividad de toda Cuba, de enchufarla al mundo exterior para posibilitar el reencuentro.

Con dichos fines, Raíces organizó en el 2014 un “Hackathon for Cuba” donde participaron más de 200 programadores, expertos en tecnología, y emprendedores con el objetivo singular de proponer ideas y “aplicaciones” que ayuden al pueblo cubano a conectarse en un país donde el acceso a la red es notoriamente escaso (Strauss).³⁴ La cuestión del acceso a la red es importante y no solo porque Cuba continúa siendo una de las naciones menos conectadas del mundo, a pesar de recientes esfuerzos por mejorar este aspecto. Según Freedomhouse, el acceso regular al internet se estima solo en un treinta por ciento de la población (Freedomhouse.org).³⁵ Sin embargo, esa fracción del pueblo cubano solamente tiene acceso a lo que NPR llama la “intranet”, es decir, una red limitada por el gobierno cubano que bloquea sitios que consideran peligrosos en términos ideológicos (Peralta y Siegel). Se estima, entonces, que solo un 5% de los cubanos tienen acceso libre al internet, la mayoría de los cuáles utilizan medios ilegales para llegar a éste.

La restricción de la red y los medios sociales que conectan al resto del mundo ha sido una fuente de frustración para la población cubana, sobre todo porque hay más de un millón de cubanos fuera de la isla quienes, junto a sus familiares en Cuba, piden a coro mayor acceso a tecnología para facilitar las comunicaciones. Cuba Study Group, otra organización basada en Washington D.C. que promueve el diálogo entre Cuba y los Estados Unidos, es parte de una

³⁴ Aplicaciones (*apps*) se refiere a programas de computación que se utilizan para acceder los medios modernos como Facebook o Twitter, además de otras funciones, y existen en instrumentos tecnológicos como teléfonos inteligentes, computadoras y tabletas.

³⁵ Freedomhouse es una organización independiente que patrulla, entre otras cosas relacionadas a los derechos humanos, el acceso internacional al internet y la censura del mismo.

iniciativa para facilitar la comunicación de los cubanos entre ellos mismos y con el resto del mundo. Para lograr esto, el grupo ha iniciado proyectos educativos donde emprendedores cubanos viajan a los Estados Unidos para aprender estrategias de negocio y, específicamente, para entrenarse en tecnología que se emplea en el desarrollo del comercio virtual (CubaStudyGroup.org). De esta manera, se espera que los negocios virtuales abran una ventana hacia el mundo exterior y que los cubanos se integren más y prosperen en el comercio global. Por otro lado, aunque el gobierno cubano no ha dado señales de aflojar su control del internet, se ha dado cuenta que una forma efectiva de impulsar el motor económico de su país es mediante la inversión extranjera, lo cual hoy en día está relacionado fundamentalmente a la conectividad.³⁶ En una entrevista con PBS, Raúl Moas de Raíces de Esperanza afirma que Cuba “[is] looking at how the internet is being used in (other communist nations) like Vietnam and China to see how it’s an economic driver” (Epatko n/p).

Como es evidente, la creciente conectividad de Cuba es un recurso fuente de experimentación que se está explotando tanto dentro como fuera de la isla. Su presencia en la vida diaria de los cubanos es una parte fundamental del proceso de aglutinación cultural que normaliza las percepciones de los cubanos y, por ende, los vínculos afectivos que privilegian y desarrollan. Por lo tanto, la realidad cotidiana del pueblo cubano y su representación en el arte se trasladan con el paso del tiempo de lugares físicos y tangibles a sitios digitales e imaginados. Es allí donde los cubanos de la diáspora pueden participar con mayor facilidad e influencia en la

³⁶ Si Cuba desea abrirse de lleno a compañías internacionales necesita mejorar su conectividad, ya que el mundo de los negocios modernos está anclado a espacios virtuales y a los intercambios que ocurren en ellos.

renovación perpetua y colectiva de la cubanía. Es allí también donde se observan los límites del poder estatal y Cuba se logra enchufar al resto del mundo.

D17 y el futuro de Cuba

Dentro de la isla, el entusiasmo por conectarse a la red y experimentar en las salas virtuales del mundo es palpable. Los cubanos acuden en grandes cantidades y a todas horas a los pocos lugares de La Habana donde hay internet inalámbrico, o WiFi, para conversar por video con sus parientes en el extranjero y actualizar los perfiles de su página de Facebook (Epatko). Ni siquiera los precios desorbitados de dos dólares la hora mitigan la popularidad y el tránsito de dichos espacios públicos. Más allá de esto, el acceso al internet en Cuba es un factor crítico en su futuro porque representa el desafío más contundente al poder centralizado del gobierno cubano. Ya se ha demostrado en capítulos anteriores cómo una de las claves de la longevidad del régimen castrista es su manera de inscribirse constantemente en las prácticas y espacios cotidianos del pueblo cubano, transformando la realidad mediante estrategias afectivas en un esfuerzo perenne por perfeccionar el sistema de Cuba y su particular visión de la sociedad. Esa suerte de encanto se magnificó y se sostuvo por muchos años a través del aislamiento de un pueblo que no podía viajar al extranjero, que consumía cultura autóctona casi de forma exclusiva, que tenía acceso muy limitado al internet y que por lo tanto miraba solo hacia adentro. Hoy en día la realidad cubana parece muy diferente: los cubanos pueden viajar al extranjero si tienen los recursos y

documentos necesarios, lo conectividad del país crece cada día, y el intercambio cultural con los Estados Unidos y otros países ha dejado de ser un ejercicio prácticamente ilegal.³⁷

El ambiente insular de Cuba que facilitó la inscripción absoluta de su realidad cotidiana dentro de un proyecto social creado por el gobierno se está desmantelando pedazo a pedazo. Es por ello que el gobierno ha titubeado en sus reformas económicas en el pasado, y por lo mismo que tiene gran cuidado con la expansión de la conectividad de los cubanos. No obstante, cabe pensar que su control sobre los espacios físicos y simbólicos de Cuba se va aflojando con las nuevas medidas que han permitido en los últimos dos años la llegada del primer crucero norteamericano a La Habana, el primer concierto gratuito de la renombrada banda *The Rolling Stones*, la renovación de vuelos comerciales a distintas ciudades desde los Estados Unidos, y la inversión extranjera en la infraestructura de comunicaciones de la isla. Es mediante tales vínculos de transporte y comunicación que artistas como los que ocupan este capítulo continuarán distribuyendo sus experiencias e influyendo la vida diaria cubana. Sus búsquedas arqueológicas escarbarán los detalles de la memoria para sembrar allí por medio de recursos afectivos nuevos hábitos que, a su vez, volverán a reconfigurar las coordenadas de la identidad cubana. Dado esto, es evidente que Cuba se enfrenta a una nueva transición afectiva engendrada por valores emergentes que justo ahora florecen y se han detallado aquí en alguna medida. De esta manera, la cultura cubana seguirá fecunda y así podrá guiar al pueblo desde su presente afán de reconciliación con la diáspora y la sociedad global a horizontes todavía por explorar.

³⁷ Aparte de los programas que ya se han detallado, las universidades norteamericanas como FIU continúan expandiendo proyectos de intercambio educativo que atraen a jóvenes cubanos a estudiar en Miami y a estudiantes de los Estados Unidos a visitar la isla (Gabilondo).

CONCLUSIONES

Al principio de este estudio se proponen dos interrogantes que estructuran su acercamiento a la cultura cubana: ¿qué papel juegan las prácticas cotidianas y los espacios públicos en la construcción social de valores colectivos derivados de la identidad nacional? y ¿qué revela el trabajo social que realiza la producción cultural sobre las transiciones políticas, económicas y sociales de la isla y sus comunidades diaspóricas? En primer lugar, el análisis de la producción cultural cubana comprueba que lo cotidiano es un espacio de negociación fundamental donde se da forma a valores comunes y percepciones colectivas sobre la realidad de la isla. La circulación de valores y percepciones emergentes en la producción cultural cubana multiplica su visibilidad a través de redes afectivas que conectan las prácticas cotidianas y espacios públicos a nociones imperantes de la expresión nacional. A su vez, hay nuevas estrategias de percepción que se derivan de valores en transición y compiten por legitimidad en la cosmovisión colectiva del pueblo cubano. Son esas estrategias que se conectan a las mismas redes afectivas de la vida diaria para lograr transformar la forma particular de los cubanos de ver su pedazo de mundo.

La persistencia de lo cotidiano en el tejido social podría explicar, al menos en parte, la notoria longevidad del sistema castrista en Cuba. Algunos cubanistas como Ariana Hernández-Reguant han explicado la resistencia del gobierno cubano a presiones externas como un efecto de la opresión política que sufre el pueblo: “For a few years, a strategy of trial and error, rather than a master plan, seemed to guide the government’s actions, as it sought to balance the need for economic remedy with the determination to avoid social change and political opposition [...] alternating the carrot of economic opening with the stick of political repression” (7). Desafortunadamente, este acercamiento deja al margen el papel primario que desempeña la

producción cultural y su representación de la vida diaria al naturalizar nuevas estrategias de percepción. Los estudios cubanos de este tipo comprueban la observación de Homi K. Bhabha que “there is a tendency to read the Nation rather restrictively; either, as the ideological apparatus of state power, somewhat redefined by a hasty, functionalist reading of Foucault or Bakhtin” (*Nation* 3). Ese abordaje, sin embargo, puede oscurecer al mismo tiempo los espacios marginales de significación: “highly significant recesses of the national culture from which alternative constituencies of peoples and oppositional analytic capacities may emerge—youth, *the everyday*, nostalgia, new ‘ethnicities’, new social movements, [and] ‘the politics of difference’” (énfasis mío, 4).

El proyecto revolucionario cubano implicó una reestructuración de la política cultural basada en la democratización de, y el acceso libre a, la producción cultural de Cuba. Esto conlleva una transformación de la vida cotidiana de cada ciudadano en servicio de dicha empresa nacional, como observamos en la música de Silvio Rodríguez y Pablo Milanés. Este proceso, además, sintoniza las prácticas diarias de los cubanos a una nueva visión del potencial de la isla arraigada a principios socialistas, donde el espíritu pionero cubano se articula como modelo para toda América Latina. En su esfuerzo por transformar las conciencias de sus ciudadanos en los “hombres nuevos” del futuro, el gobierno cubano institucionaliza en sí una transición de percepciones que vincula la existencia cotidiana al proyecto revolucionario que el gobierno ostenta desempeñar en perpetuidad. Tal imbricación ha permitido que el sistema político de Cuba sobreviva la erosión de algunos de sus principios socialistas más entronizados, la presión política y cultural de los Estados Unidos, y la denuncia constante de una comunidad diaspórica numerosa e influyente. Todo esto durante más de cinco décadas de embargo económico por una de las naciones más poderosas del mundo. Lejos de hacerse irrelevante bajo el imperio estático del

dogmatismo político (como muchos de sus críticos arguyen), la constante evolución de los parámetros que lo estructuran, sus numerosas rectificaciones y el “perfeccionamiento” de sus principios, el sistema político castrista ha logrado ajustarse a circunstancias afines y adversas durante sus casi seis décadas de vida.

La apropiación de lo cotidiano puede tener efectos tan profundos porque, al entrelazar valores residuales y emergentes, articula una visión de la realidad que se estructura a partir de la ilusión de continuidad histórica. De ahí que el símbolo del niño adquiriera importancia por sus cargas simbólicas de vínculo generacional. La presencia del pasado como justificación teleológica implica inexorablemente la existencia de lo que Bakhtin llama “el futuro necesario”, es decir, la sociedad idealizada que se concibe como el destino del país (citado en Bhabha 143). Este futuro necesario existe siempre en un espacio discursivo y temporal que desborda las fronteras materiales de la realidad. Siempre hay algo más que perfeccionar. Nunca llega. Se construye como un proyecto nacional en constante evolución y, por ende, inagotable. Así, podríamos conceptualizar el gobierno cubano posrevolucionario como un sistema político que se está actualizando constantemente y que está dotado de una plasticidad impresionante, a pesar de su notoria rigidez. Al fundir lo cotidiano con el deseo insaciable de un futuro idealizado siempre fuera del alcance, el cuerpo nacional asegura la supervivencia del sistema político como único vehículo para lograrlo.

Esta aproximación demuestra que la construcción de la identidad cubana no está sujeta exclusivamente al control del gobierno cubano, o cualquier otro grupo social en particular, sino que se somete al escrutinio colectivo del pueblo a través de flujos afectivos impredecibles que se filtran en las distintas expresiones culturales de la isla. Esta es una de las razones detrás del carácter interdisciplinario de este trabajo, dejar relucir el hecho de que los flujos afectivos

penetran distintos modos de producción indiscriminadamente—desde los campos estilizados de la poesía hasta las expresiones populares de música y cine—sin importar la presunta calidad de su contenido o sus afiliaciones ideológicas. De esta forma, el análisis de los capítulos anteriores deshace las fronteras tradicionales (e imaginarias) entre la “alta” y “baja” cultura o entre la expresión cultural revolucionaria y contrarrevolucionaria. Tales límites han confinado mucha de la crítica cultural de la isla hasta ahora, estableciendo parámetros y oposiciones binarias que opacan las dinámicas internas responsables del complejo proceso de forjamiento de la identidad nacional. El capítulo sobre la diáspora cristaliza de mejor manera ese propósito—además de desdibujar las fronteras geográficas de la nación cubana—al comprobar que un periodo de transición específico puede tener efectos coetáneos en los valores y percepciones generados por los tres modos culturales que antes se habían estudiado de forma aislada.

Una de las mayores contribuciones del presente estudio al campo de la crítica cultural cubana tiene que ver precisamente con otra de las grandes lagunas de ese espacio crítico. A pesar de la revitalización del trabajo de Fernando Ortiz en Cuba durante los noventa, el estudio de lo cotidiano como espacio de negociación cultural en el contexto específico de Cuba sigue relativamente al margen de la atención intelectual (Hernández-Reguant 72). Aunque dentro de los estudios culturales se ha visto, dada la relevancia de pensadores como Michel de Certeau y Henri Lefebvre, desde esta perspectiva más amplia a través de una variedad de expresiones culturales cubanas se demuestra que las investigaciones futuras deben integrar las expresiones populares al catálogo de objetos culturales dignos de atención crítica como importantes espacios de creación colectiva. Solo en los últimos años han surgido volúmenes, como *Diversión: Play and Popular Culture in Cuban America* (2017) de Albert Sergio Laguna, que adoptan una

postura crítica más comprehensiva al destacar la importancia de expresiones de la vida diaria en las transformaciones colectivas del pueblo cubano, incluyendo su diáspora.

La isla en presente perfecto busca rellenar un poco ese panorama al poner en primer plano las funciones aglutinadoras de prácticas cotidianas y espacios públicos durante momentos clave de profundas transiciones políticas, económicas y sociales, cuando la flexibilidad de nociones colectivas se transparenta más claramente. Como las experiencias cotidianas ocurren de manera rutinaria, casi mecánica, el ojo crítico tiende a minimizar su impacto en el tejido social, prefiriendo examinar las grandes presiones superestructurales a la minucia diaria. Sin embargo, mi análisis demuestra el potencial de la experiencia más ordinaria de transformar percepciones sobre la realidad por proceso de saturación en la producción cultural, los medios informáticos, y las modas callejeras. Es esa explotación de las redes afectivas que enhebran las distintas experiencias de la vida cotidiana lo que permite que se integren valores emergentes a la cosmovisión imperante para acomodar nuevas circunstancias.

En los últimos diez años, el advenimiento del internet, los celulares, las memorias portátiles, y la creciente conectividad de Cuba ha posibilitado una enorme transición de percepciones colectivas sobre el consumismo capitalista y la posición de la isla en una sociedad global, como explica el cuarto capítulo. El aislamiento económico que Cuba ha sufrido desde la vigencia del embargo norteamericano se multiplicó por mucho tiempo gracias a un embargo informático autoimpuesto. Luego de que Raúl Castro tomará oficialmente las riendas del país en el 2008, la apertura económica facilitó la modernización de la infraestructura de comunicaciones de la isla a través de la inversión de compañías extranjeras (NPR.com). Junto con el aumento de teléfonos celulares, memorias portátiles, y el “paquete semanal”, el creciente acceso al internet en Cuba durante esta época expone al pueblo a corrientes de la globalización antes

insospechadas. De hecho, en enero del 2017, la compañía estatal de comunicaciones, ETECSA, anunció sus intenciones de hacer llegar por primera vez a domicilios privados servicio de internet (CBSnews.com). A mi modo de ver las cosas, estos factores tienen el mayor potencial de desestabilizar el sistema político cubano, puesto que su poder radica en medios de comunicación difusos que no están sujetos a presiones estatales dentro o fuera de la isla, sino más bien circulan una variedad de percepciones colectivas que se acumulan de los flujos afectivos globales.

El internet y otras tecnologías corrientes de comunicación, entonces, son medios propicios a desdibujar fronteras tradicionales en favor del intercambio y otros movimientos transnacionales. Solo esos medios comunicativos (cuya naturaleza es descentralizada, colaborativa y en gran parte de libre acceso) tienen la capacidad de extender el ámbito de lo cotidiano desde los portales de las casas cubanas y las plazas públicas de La Habana al mundo transnacional de los espacios virtuales, donde otras cosmovisiones ya transitan y se sintonizan con los ritmos de la experiencia global. El capítulo sobre cine ejemplifica dicha tendencia al proponer una joven generación de cubanos que se enchufa sin aprehensiones al consumo de productos extranjeros que amenazan con deshacer su espíritu revolucionario. Otra de las repercusiones de la tecnología en el pueblo cubano es la reconciliación oficial con la comunidad diaspórica, cuyas oleadas emigratorias habían hendido profundamente la sociedad cubana. No obstante, la generación de jóvenes artistas cubanos y cubanoamericanos en el extranjero forjan nuevos vínculos con sus contrapartidas en la isla y, así, logran redefinir los parámetros de la esencia cubana para incluir sus experiencias dentro del canon cultural que alimenta las distintas subjetividades de Cuba.

Al llegar a este punto, el análisis longitudinal de la cultura cubana que se ha desempacado motiva una pregunta final: ¿cuáles son las transformaciones en potencia que se avecinan en Cuba

durante los últimos años? Uno de los eventos recientes más sísmicos fue la muerte de Fidel Castro el 25 de noviembre del 2016, a la edad de noventa años. Inmediatamente, el gobierno cubano declaró un periodo de luto en toda la isla que duraría nueve días consecutivos (NPR.com). Mientras tanto, miles de cubanos en el extranjero celebraban abiertamente la muerte del líder y auguraban el fin del sistema socialista en la isla de una vez y por todas. La realidad fue que no hubo grandes transformaciones de ningún tipo en los meses que siguieron la muerte de Fidel, aunque el inminente retiro de su hermano Raúl Castro era, seguramente, tema de preocupación para el gobierno de Cuba. En el 2013, Raúl anunció que dejaría su máximo cargo al finalizar el término legislativo de la Asamblea Nacional en febrero del 2018 (NYTimes.com). El actual vicepresidente, Miguel Díaz-Canel, es el candidato que probablemente reemplazaría a Castro, quien seguirá al mando del Partido Comunista de la isla.

Mucha gente desde la diáspora interpreta esa noticia como una señal del debilitamiento paulatino del sistema socialista en Cuba. Sin embargo, yo no estoy tan convencido de lo mismo, puesto que los hermanos Castro se han encargado de dejar un andamio burocrático repleto de la vieja guardia (como Díaz-Canel), cuya visión del futuro de la isla no dista mucho de las suyas. Por otro lado, también hay una creciente generación de dirigentes más jóvenes que tienen otras ideas sobre la dirección que Cuba tomará en el siglo XXI, y son ellos quienes tendrán las riendas del país en las próximas décadas por ley del tiempo. Quizás el sistema político cubano no cambie de forma radical en los próximos cinco años, pero las posibilidades del cambio se multiplican con cada generación que madura y llega a decidir el destino de su pueblo.

Fuera de Cuba también ha habido cambios políticos que amenazan con transformar las relaciones diplomáticas entre la isla y los Estados Unidos. A pesar de los esfuerzos de Raúl Castro y Barack Obama por estimular el intercambio entre los países vecinos, la presidencia de

Donald Trump ha querido desde el principio dismantelar la política conciliatoria de Obama. Las encuestas demuestran que la mayoría de los estadounidenses, incluyendo los cubanoamericanos, estaban a favor del intercambio entre los países—pero eso no fue suficiente para Trump, cuya base política republicana contiene un influyente sector de cubanoamericanos que quiere mantener el embargo de la isla a toda costa (NPR.com). En junio del 2017, la administración de Trump anunció una serie de restricciones de viaje para todos los ciudadanos norteamericanos que puso en tela de juicio los objetivos delineados por la administración previa. El 29 de septiembre de ese mismo año, el Departamento de Estado de los Estados Unidos anunció que retiraría la mayoría del personal de la embajada estadounidense de La Habana tras una serie de inexplicables atentados sónicos que tuvieron efectos severos en la salud de decenas de agentes diplomáticos y sus familias (CNN.com). Además, el presidente expulsó a más de veinte diplomáticos cubanos de los Estados Unidos. Aunque el gobierno de Cuba negó rotundamente estar involucrado en los alegados ataques y nadie ha podido explicar los extraños síntomas de forma satisfactoria, para marzo del 2018 la reducción del personal de la embajada de La Habana se hizo una política permanente (Reuters.com).

Es difícil predecir acertadamente lo que estos sucesos significan para el futuro del pueblo cubano, que observaba con atentas esperanzas la política de Obama como un puente hacia nuevas oportunidades. Las personas más afectadas, por supuesto, son aquellos que quedan atrapados entre ambos gobiernos: emprendedores de negocios privados en Cuba cuyos proyectos no habían salido a flote todavía, estudiantes que habrían cursado en universidades a ambos lados del estrecho de la Florida, y cubanos cuyas familias residen en el extranjero. Lo cierto es que la política de Trump hacia Cuba no puede refrenar el impulso de reconciliación entre los cubanos fuera de la isla y los que todavía residen dentro de ella, como es evidente al final de este estudio.

Incluso si el presidente de los Estados Unidos recrudeciera su agenda hacia Cuba, las vías de comunicación ya han sido abiertas, y los espacios virtuales que sirvieron para extender el horizonte de todos los cubanos antes servirán nuevamente como un puente de resistencia ante la tiranía de la división impuesta, una vez más, desde afuera. La tecnología quizás abrirá un último espacio democrático que tomaría la forma de una isla digital donde una Cuba “con todos y para todos” podría finalmente ser posible.

Por eso y todo lo anterior es necesario continuar el camino trazado por este estudio que arroja luz sobre el papel fundamental de lo cotidiano y las expresiones culturales populares en la construcción colectiva de valores y percepciones en la isla. Es imperativo entablar un diálogo con los críticos futuros de la cultura cubana para aumentar la visibilidad de lo cotidiano en la crítica y desentrañar más a fondo sus funciones sociales. Además, hacen falta otros trabajos que tomen como objeto de estudio espacios discursivos al margen de la crítica sobre Cuba para rellenar las numerosas lagunas que todavía quedan y continuar el proyecto de expandir las posibilidades interpretativas de la cultura cubana. Solo desde una posición crítica que sea capaz de detallar los procesos de construcción social, tanto desde los mecanismos superestructurales como desde la minucia diaria, será posible comprender lo que es Cuba en toda su complejidad multicolor y multifacética.

OBRAS CITADAS

- 13 Million Voices*. Dir. Janelle Gueits. Blind Knight Studios, 2015. Filme.
- Allen, Jafari S. *¿Venceremos? The Erotics of Black Self-Making in Cuba*. Durham and London: Duke UP, 2011.
- Althusser, Louis. *Essays on Ideology / Louis Althusser*. London: Verso, 1984.
- Álvarez, Francisco R. "Octavio Paz: hacia una metapoética de la modernidad." *Hispania*, 81.1 (1998): 20-30.
- Anderson, Benedict R. O. G. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.
- Arroyo, Jossianna. *Travestismos culturales: literatura y etnografía en Cuba y Brasil*. 1998. U of California Berkeley, PhD dissertation.
- Asencio Sierra, Isabel. "El espacio de la reminiscencia y la nostalgia en 'Café Nostalgia' de Zoé Valdés." *Letras femeninas*. 33.2 (Invierno 2007): 25-40.
- Beasley-Murray, Jon. *Posthegemony: Political Theory and Latin America*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2011.
- Behar, Ruth. "Going to Cuba: Writing Ethnography of Diaspora, Return, and Despair." *The Vulnerable Observer— Anthropology That Breaks Your Heart*. Boston: Beacon Press, 1996. 136– 60.
- Benyamor, Rina. "La 'Nueva Trova': New Cuban Song". *Latin American Music Review*, 2.1 (1981): 11-44.
- Berlant, Lauren. "Cruel Optimism." *The Affect Theory Reader*, editado por Gregory J. Seigworth y Melissa Gregg, Duke UP, 2010, pp. 119-148.

- Bertelsen, Lone y Andrew Murphie. "An Ethics of Everyday Infinities and Powers: Felix Guattari on Affect and the Refrain." *The Affect Theory Reader*, editado por Gregory J. Seigworth y Melissa Gregg, Duke UP, 2010, pp. 173-197.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London; New York: Routledge, 1994.
- . *Nation and Narration*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2013.
- Blanco, Richard. *Matters of the Sea / Cosas del mar: A Poem Commemorating a New Era in US-Cuba Relations*. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 2015.
- . *Looking for the Gulf Motel*. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 2012.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Richard Nice, trans. Cambridge, Mass: Harvard UP, 1984.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. London: Routledge, 1993.
- Campa, Homero. "Libros sin capital." *Hoja por hoja*. Guadalajara, México: Mural, 2002.
- Carr, Raymond y Juan Pablo Fusi, eds. *Spain: Dictatorship to Democracy*. London: George Allen & Unwin, 1979.
- Casaus, Víctor, Luís Rogelio Noguerras, and Silvio Rodríguez. *Silvio Rodríguez, que levante la mano la guitarra*. Buenos Aires, Argentina: Librería y Editorial El Juglar, 1985.
- Castro, Fidel. *Palabras as los intelectuales*. La Habana: Ediciones del Consejo Nacional de Cultura, 1961.
- Chartrand, Tyler. *Impossible Canadians: Discourse, Subjectivity, and Sovereignty as National Identity*. 2011. U of Western Ontario, MA dissertation.

Cheade, Norman. "Cuban Culture at the Eye of the Globalizing Hurricane: The Case of Nueva Trova." *Latin American Identities After 1980*, Yovanovich and Huras, eds. Waterloo, Ontario, Canada: Wilfrid Laurier UP: 2010.

Clough, Patricia T. "The Affective Turn: Political Economies, Biomedicine, and Bodies." *The Affect Theory Reader*, editado por Gregory J. Seigworth y Melissa Gregg, Duke UP, 2010, pp. 252-275.

Collado, Bibiana. "Reina María Rodríguez: una poética liminar para Cuba." *Mitologías hoy*. 8 (invierno 2013): 137-151.

Corvalán, Octavio. *Modernismo y vanguardia: coordenadas de la literatura hispanoamericana del siglo XX*. New York: Las Américas Pub. Co, 1967.

Cremata Malberti, Juan Carlos e Iraida Malberti Cabrera. *Viva Cuba*. Cuba y Francia: Quad Productions, DDC Films LLC, TVC Casa Productora, Instituto Cubano de Radio y Televisión, La colmenita, El Ingenio, 2005. Filme.

Crespo, Yosie. *La ruta del pájaro sobre mi cabeza*. Madrid: Ediciones Torremozas, 2013.

Cymerman, Claude. "La literatura hispanoamericana y el exilio." *Revista Iberoamericana*. 164-65 (1993): 523-50.

Darío, Rubén. *Prosas profanas*. Madrid: Espasa-Calpe s.a., 1945.

Davies, Catherine. *A Place in the Sun? Women Writers in Twentieth-Century Cuba*. Londres: Zed Books, 1997.

de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life* [1980]. Traducido por Steven Rendall, Berkeley: U of California P, 1984.

de Costa, Rene. "Del modernismo a la vanguardia: El creacionismo pre-polémico." *Hispanic Review*. 43. 3 (verano 1975): 261-274.

- de Ferrari, Guillermina. "Cuba: A Curated Culture." *Journal of Latin American Cultural Studies* 16.2 (agosto 2007): 219-40.
- de la Fuente, Alejandro. *A Nation for All: Race, Inequality, and Politics in Twentieth-Century Cuba*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1999.
- del Pozo, Diego. "Olvidados y re-creados: la invariable y paradójica presencia del Niño de la Calle en el cine latinoamericano." *Chasqui*. 32.1 (mayo 2003): 85-97.
- del Sarto, Ana; Alicia Ríos and Abril Trigo, eds. *The Latin American Cultural Studies Reader*. Durham and London: Duke UP, 2004.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *A Thousand Plateaus*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: U of Minnesota P, 1987.
- Delgado Linares, Carlos. *El movimiento de la nueva trova cubana y la trova tradicional*. Caracas, Venezuela: Ediciones NAMAR, 1996.
- Díaz Ayala, Cristobal. *Musica Cubana del Areyto a la Nueva Trova*. San Juan, Puerto Rico: Editorial Cubanacán, 1981.
- Díaz Pimienta, Alexis. *Confesiones de una mano zurda*. Las Tunas, Cuba: Editorial Sanlope, 2004.
- . *Fiesta de disfraces*. Madrid, Spain: Calambur Editorial, 2008.
- Díaz Zambrana, Rosana. "Roads to Emancipation: Sentimental Education in *Viva Cuba*." *Representing History, Class and Gender in Spain and Latin America*. Rocha, Carolina y Georgia Seminet, eds. Palgrave, 2012.
- Díaz, Carmen Graciela. "Richard Blanco y su camino de papel y lápiz." *Univision.com*. Univision, 8 dic 2015. Web. 11 mayo 2016.

Díaz, Clara y Silvio Rodríguez. *Silvio Rodríguez*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 1993.

Díaz, Clara. *Pablo Milanés*. La Habana, Cuba: Editorial José Martí, 2007.

Domonoske, Camila. "Commercial Flight to Resume from US to Cuba." *NPR.com*. National Public Radio, 17 December 2015. Web. 25 November 2017.

Duany, Jorge. "2014 FIU Cuba Poll: How Cuban Americans in Miami View U.S. Policies Toward Cuba." *Cuban Research Institute*. Florida International University, n.d. Web. 13 jul 2016.

Dykstra, Kristin. "'A Just Image': Poetic Montage and Cuba's Special Period in *La foto del invernadero*". *Mosaic*. 41/2 (junio 2008): 55-74.

Dykstra, Kristin y Nancy Gates Madsen. *Violet Island and Other Poems*. Los Angeles: Green Integer Books, 2004.

Ellis, Keith. *Cuba's Nicolas Guillen: Poetry and Ideology*. Toronto: U of Toronto P, 1983.

Epatko, Larisa. "How easy is it to send an email in Cuba?" PBS.org. Public Broadcasting Service, 2 nov 2015. Web. 3 abr 2016.

Fairley, Jan. "La nueva canción latinoamericana." *Bulletin of Latin American Research*. 3.2 (1984): 107-115.

Fernández, Damián J. *Cuba Transnational*. Gainesville: U of Florida P, 2005.

Font, Mauricio A. *Changing Cuba/changing world*. Graduate Center, City University of New York: 2008. Web. 1 oct 2012.

Forbes, Andrew, and Henley, David: *Vietnam Past and Present: The North*. Chiang Mai: Cognoscenti Books, 2012.

Fowler Calzada, Víctor. “‘Cuba, siempre Cuba’: Entrevista con Víctor Fowler.” *Dactylus*. 16 (primavera 1995): 9-20.

Fowler Calzada, Víctor. *Visitas*. La Habana: Ediciones Extramuros, 1995.

Gabilondo, José. “Cuba: Florida’s State Schools Get Some Academic Freedom.”

Huffingtonpost.com. The Huffington Post, 11 sep 2015. Web. 13 mar 2016.

García, María Cristina. “The Cuban Population of the United States: An Introduction.” *Cuba:*

Idea of a Nation Displaced, por Andrea O’Reilly Herrera, State University of New York P, 2007, pp. 75-89.

García Reyes, Miguel y Yasmín Denisse Suárez Badillo. *Cuba: caída y recuperación (1991-2007)*. México, D.F.: Instituto Politécnico Nacional, 2010.

Gellner, Ernest. *Nations and Nationalism*. Oxford: Blackwell, 1983.

Gicovate, Bernard. *Ensayos sobre poesía hispánica, del modernismo a la vanguardia*. México: Ediciones De Andrea, 1967.

Gjelten, Tom. “Obama Praises And Challenges Cubans In Speech In Havana.” *NPR.com*.

National Public Radio, 22 mar 2016. Web. 15 jun 2016.

Gramatges, Harold. *Presencia de la Revolución en la música cubana*. Ciudad de la Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 1983.

Guevara, Ernesto Che. *El Socialismo Y El Hombre en Cuba*. La Habana: Editora Política, 1988.

Guyau, Jean-Marie. *L’Art au point de vue sociologique*. Paris: Fe’lix Alcan, 1887.

Hanley, Elizabeth. “Revolutionary fight for poetic license.” *TheGuardian.com*. The Guardian, 15 nov 2005. Web. 3 mar 2015.

Harmer, Tanya. *Allende’s Chile and the Inter-American Cold War*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 2011.

- Hart, Stephen and Richard Young, eds. *Contemporary Latin American Cultural Studies*. New York: Oxford UP, 2003.
- Haya Jiménez, Martha, ed. *Movimiento de la Nueva Trova en su X aniversario*. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1982.
- Hernández, Rafael. "The Red Year: Politics, Society and Culture in 1968." *ReVista*. (invierno 2009): 21-36. Web. 12 Oct 2016.
- Hernández-Reguant, Ariana. *Cuba in the Special Period: Culture and Ideology in the 1990s*. New York: Pellgrave Macmillan, 2009.
- Highmore, Ben. *Everyday Life and Cultural Theory: An Introduction*. New York: Routledge, 2002.
- Hoare, Quintin and Geoffrey N. Smith, eds. *Selections from The Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. New York: International Publishers, 1971.
- Izquierdo, Inés. "Ecos modernistas en Silvio Rodríguez." *Espéculo*. 22 (primavera 2002): no pagination.
- Jacobi, Carol. *Painting with Light: Art and Photography from the Pre-Raphaelites to the Modern Age*. London: Tate Publishing, 2016.
- Jaffe, Alexandra and Elise Labbott. "Historic thaw in U.S., Cuba standoff." *CNN.com*, 17 dic 2014. Web. 20 ene 2016
- Khan, Carrie. "Old U.S. Embassy In Havana Becomes The New One As Relations Are Restored." *NPR.com*. National Public Radio, 20 jul 2015. Web. 15 jun 2016.
- Kirk, John M., and Leonardo Padura. *Culture and the Cuban Revolution: Conversations in Havana*. Contemporary Cuba. Gainesville, Fla: U of Florida P, 2001.

- Knights, Vanessa. "Modernity, modernization and melodrama: the bolero in Mexico in the 1930s and 1940s." *Contemporary Latin American Studies*. Eds. Stephen Hart y Richard Young. New York: Oxford UP, 2003.
- Kracauer, Siegfried. "The Mass Ornament." *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Cambridge: Harvard UP, 1995.
- Krishnadev, Calamur. "Obama Unveils 'New Approach' On Cuba As Former Foes Chart New Course." *NPR.com*. National Public Radio, 17 dic 2014. Web. 7 mayo 2016.
- Kumaraswami, Par. "Cultural Policy, Literature and Readership in Revolutionary Cuba: The View from the 21st Century." *Bulletin of Latin American Research*. 26.1 (2007): 69-87.
- Laguna, Albert Sergio. *Diversión: Play and Popular Culture in Cuban America*. New York: New York UP, 2017.
- Lambie, George. *The Cuban Revolution in the 21st Century*. New York: Pluto Press, 2010.
- Lefebvre, Henri. *Critique of Everyday Life: Volume I* [1947]. Traducido por John Moore, London: Verso, 1991.
- León, Néstor José, and Silvio Rodríguez. *Silvio Rodríguez: semblanza biográfica: análisis literario y musical de sus obras más populares*. Badajoz, España: Editorial @becedario, 2005.
- López Lemus, Virgilio. *El siglo entero: El discurso poético de la nación cubana en el siglo XX 1898-2000*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2008.
- López Sánchez, Antonio. *Trovadoras*. Santiago de Cuba, Cuba: Instituto Cubano del Libro, Editorial Oriente, 2008.
- Mageo, Jennette Marie, ed. *Dreaming of the Self: Perspectives on Subjectivity, Identity and Emotion*. State University of New York P, Albany, NY: 2003.

- Manns, Patricio; Catherine Boyle and Mike González. "The Problems of the Text in Nueva Canción." *Popular Music*. 6.2 (May, 1987): 191-195.
- Manuel, Peter. "Marxism, nationalism and popular music in revolutionary Cuba." *Popular Music*. 6. 2 (May 1987): 161-178.
- Manzor-Coats, Lillian y Inés María Martiatu Terry. "VI Festival Internacional de Teatro en La Habana. A Festival against All Odds." *The Drama Review* 39 (2): 39-70.
- Marcus, Greil. 1986. "Critical Response." *Critical Studies in Mass Communication* 3(1): 77-81.
- Martí, José. *Nuestra América*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.
- Massumi, Brian. "Requiem for Our Prospective Dead: Towards a Participatory Critique of Capitalist Power." *Deleuze and Guattari: New Mappings in Politics, Philosophy, and Culture*, editado por Eleanor Kaufman y Kevin Jon Heller, U of Minnesota P, 1998, pp. 40-63.
- . "The Future Birth of the Affective Fact: The Political Ontology of Threat." *The Affect Theory Reader*, editado por Gregory J. Seigworth y Melissa Gregg, Duke UP, 2010, pp. 70-93.
- Massumi, Brian y Mary Zournazi. "Navigating Movements." *Hope: New Philosophies for Change*, editado por Mary Zournazi, Melbourne, Pluto, 2002, pp. 210-243.
- Mata, Rodolfo. "La vanguardia silenciosa". *Revista Iberoamericana*. 74.224 (jul-sep 2008): 635-648.
- McKinley Jr., James C. "Fidel Castro Resigns as Cuban President." *New York Times*. New York Times, 20 feb 2008. Web. 12 mayo 2016.
- Melo, Teresa, ed. *Silvio: te debo esta canción*. Santiago de Cuba, Cuba: Ediciones Santiago, 2004.

- Méndez Rodena, Adriana. "Identity and Diaspora: Cuban Culture at the Crossroads." *Cuba: Idea of a Nation Displaced*, por Andrea O'Reilly Herrera, State University of New York P, 2007, pp. 143-160.
- Méndez Rubio, Antonio. *La desaparición del exterior*. Zaragoza: Editorial Eclipsados, 2012.
- Mesa-Lago, Carmelo y Jorge F. Pérez-López. *Cuba's Aborted Reform: Socioeconomic Effects, International Comparisons, and Transition Policies*. Gainesville: U of Florida P, 2005.
- Milanés, Pablo y Nicolás Guillén. *Pablo Milanés Canta a Nicolás Guillén (1975)*. México: Universal Music, 1999. CD.
- Milanés, Pablo y José Martí. *Pablo Milanés Canta a José Martí*. México, D.F: Discos Pueblo, 1990. CD.
- Miller, Nicola. "A Revolutionary Modernity: The Cultural Policy of the Cuban Revolution." *Journal of Latin American Studies*. 40 (2008): 675-696.
- Miller, Nicola. "A Revolutionary Modernity: The Cultural Policy of the Cuban Revolution." *Journal of Latin American Studies*. 40 (2008): 675-696.
- Miroff, Nick. "After 50 Years Cuba Drops Unpopular Travel Restriction." *NPR.com*. National Public Radio, 11 January 2013. Web. 27 October 2017.
- Montenegro Baena, Lorenzo. "La figura del niño como recurso dramático en el cine latinoamericano contemporáneo." *La tribu posmoderna*. Montenegrobaena.blogspot.com. Accedido Julio 2012.
- Moore, Carlos. *Castro, Blacks, and Africa*. Los Angeles: U of California Center for African American Studies, 1988.
- Moore, Robin. *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba*. Music of the African diaspora, 9. Berkeley: U of California P, 2006.

---. "Transformations in Cuban Nueva trova, 1965-95." *Ethnomusicology*. 47. 1 (Winter, 2003): 1-41.

Morán, Francisco. "La generación cubana de los 80: Un destino entre las ruinas." *Cuadernos hispanoamericanos* 588 (junio 1999): 15-29.

Morris, Nancy. "Canto porque es necesario cantar: The New Song Movement in Chile, 1973-1983." *Latin American Research Review*. 21.2 (1986): 117-136.

Nasatir, Robert Aaron. "33 1/3 (Cuban) Revolutions Per Minute: Cuban Color and Forbidden Skin on *Pablo Milanés canta a Nicolás Guillén*." *Afro-Hispanic Review*. 24.1 (Spring, 2005): 159-186.

---. *Today I Represent the Past: Protest and Propaganda in Pablo Milanés' Musical Settings of the Poetry of José Martí and Nicolás Guillén*. 2004. Vanderbilt U, PhD dissertation.

Neuman, Scott. "Pope Arrives In Havana For Start Of Cuba Visit." *NPR.com*. National Public Radio, 19 sep 2015. Web. 4 ago 2016.

O'Reilly Herrera, Andrea. *Cuba: Idea of a Nation Displaced*. Albany: State University of New York P, 2007.

Orishas. *Antidiótico*. Surco, 2007. CD.

---. "Cuba Isla Bella." *Cuba Isla Bella*. Chancleta Records, 2016. MP4.

Orovio, Helio. *Diccionario de la música cubana, bibliográfico y técnico*. Habana: Letras Cubanas, 1981.

Ortiz, Fernando. "Los factores humanos de la cubanidad." *Revista Bimestre Cubana*. 21 (1940): 161-86.

Padrón, Ian. *Habanastation*. Cuba: ICAIC, 2011. Filme

- Parra, Violeta. *Toda Violeta: antología de canciones y poemas*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Flor, 1975.
- PBS Newshour. "Watch Poet Richard Blanco Read the Inaugural Poem." *YouTube.com*. YouTube, 21 ene 2013. Web. 9 jun 2016.
- Peralta, Eyder y Robert Siegel. "An Object Of Desire: Hope And Yearning For The Internet In Cuba." *NPR.com*. National Public Radio, 23 mar 2015. Web. 2 abr 2016.
- Peralta, Eyder. "Obama: 'This Is A New Day — Es Un Nuevo Día — Between Our Two Countries'." *NPR.com*. National Public Radio, 21 mar 2016. Web. 10 jul 2016.
- Pérez Firmat, Gustavo. *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way*. Austin: U of Texas P, 1994.
- Pérez Firmat, Gustavo. "A Willingness of the Heart: Cubanidad, Cubaneo, Cubanía." *The Cuba Paper Series*, The Endowment for American Studies, #18 (enero 1998).
- Pérez, Alberto J. "El efecto estético vanguardista." *Hispanofila*. 108 (mayo 1993): 15-23.
- Pérez, Louis A. *On Becoming Cuban: Identity, Nationality, and Culture*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1999.
- . *The Structure of Cuban History: Meanings and Purpose of the Past*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 2013.
- Podalsky, Laura. *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba and Mexico*. New York: Palgrave MacMillan, 2011.
- Ponte, José Antonio. "Esta casa en el aire." *Encuentro de la cultura cubana*. 30/31 (otoño/invierno 2003-2004): 21-26.
- Prensa Latina. "Discurso pronunciado por el presidente cubano Raúl Castro Ruz." *YouTube.com*. YouTube, 18 mar 2016. Web. 12 mayo 2016.

- Prieto, Darío. "Pablo Milanés da concierto en Madrid." *El Mundo*. Web. 18 oct 2017.
- Quay Hutchinson, Elizabeth et. al., eds. *The Chile Reader: History, Culture, and Politics*. Durham; London: Duke UP, 2014.
- Reuters. "American poet, Blanco, urges U.S., Cuba 'to breathe together, to heal together.'" *YouTube.com*. YouTube, 14 ago 2015. Web. 10 jun 2016.
- Rocha, Carolina y Georgia Seminet, eds. *Representing History, Class, and Gender in Spain and Latin America: Children and Adolescents in Film*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Rodríguez Almaguer, Carlos. "La patria libre y próspera de José Martí." *JuventudRebelde.cu*, 21 Jan. 2013. Web. 28 Jan. 2015.
- Rodríguez, Reina María. *La foto del invernadero*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 1998.
- Rodríguez, Reina María. "La azotea de Reina." *La Habana Elegante* (invierno 2006): n. pag. Web. 5 jun 2016.
- Rodríguez, Silvio. *Te doy una canción*. Madrid: Temas de Hoy, 2006.
- Rojas, Marta. *La generación del centenario en el juicio del Moncada*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1979.
- Rojas, Rafael. *Isla sin fin. Contribución a la crítica del nacionalismo cubano*. Miami: Ediciones Universal, 1998.
- Salazar, Carolyn y Manny García. "Elián Seized; crying boy carried off amid guns, tear gas." *MiamiHerald.com*. The Miami Herald, 23 April 2000. Web. 12 June 2016.
- Santana, Joaquín G., ed. *Política cultural de la Revolución cubana: Documentos*. La Habana: Editorial de las Ciencias Sociales, 1977.

- Schneider, William. "Elián González defeated Al Gore". *TheAtlantic.com*. Atlantic Monthly Group, 1 May 2001. Web. 20 July 2016.
- Seminet, Georgia. "A post-revolutionary childhood: Nostalgia and collective memory in *Viva Cuba*." *Studies in Hispanic Cinemas*. 8.2 (2011): 189-202.
- Seigworth, Gregory J. y Melissa Gregg, eds. *The Affect Theory Reader*. Durham & London: Duke UP, 2010.
- Seyfert, Robert. "Beyond Personal Feelings and Collective Emotions: Toward a Theory of Social Affect." *Theory, Culture and Society*. 29 (2012): 27-46.
- Sol Música. "Entrevista Orishas 1999." *YouTube.com*. YouTube, 19 dic 2012. Web. 24 jun 2016.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: U of California P, 1991.
- Stern, Daniel N. *The Interpersonal World of the Infant*. New York: Basic Books, 1985.
- Stock, Ann Marie. "*Viva Cuba* (Juan Carlos Cremata Malberti, 2005); Abriendo nuevos caminos para el cine cubano." *Cuba; cinema et révolution*. (2006): 263-271.
- Storey, John. *An introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture*. Athens, GA: U of Georgia P, 1993.
- Strauss, Karsten. "Hacking for Cuba." *Forbes.com*. Forbes, 23 ene 2014. Web. 29 mar 2016.
- Swartz, David. *Symbolic power, politics, and intellectuals: the political sociology of Pierre Bourdieu*. Chicago: U of Chicago P, 2013.
- Tumas-Serna. "The 'Nueva Canción' Movement and its Mass-Mediated Performance Context." *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*. 13.2 (marzo 2003): no pagination.
- Ugarte, Michael. *Shifting Ground: Spanish Civil War Exile Literature*. Durham: Duke UP, 1989.

- Valdés, Nelson P. "Milagros, delfines, orishás y la derecha cubano-americana: la significación de Elían González." *Nueva Sociedad*. 168 (julio 2000): 14-22.
- Venegas, Cristina. "Shared Dreams and Red Cockroaches: Cuba and Digital Culture." *Hispanic Review*. 75.4 (Otoño 2007): 399-414.
- . "Filmmaking with Foreigners." *Cuba in the Special Period: Culture and Ideology in the 1990s*, por Ariana Hernández-Reguant, Pellgrave Macmillan, 2009, pp. 37-50.
- Vox. "This is Cuba's Netflix, Hulu, and Spotify – all without the internet." *YouTube.com*. YouTube, 21 sep 2015. Web. 18 mayo 2016.
- Wagner, Peter. *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediacy*. Berlin: Walter de Gruyter and Co., 1996.
- Watson, Roger. *Capturing the Light: The Birth of Photography, a Story of Genius and Rivalry*. New York: St. Martin's Press, 2013.
- Wepler-Grogan, Doreen. "Cultural Policy, the Visual Arts, and the Advance of the Cuban Revolution in the Aftermath of the Gray Years." *Cuban Studies/Estudios Cubanos*. 41 (2010): 143-165.
- Whitfield, Esther. *Cuban Currency: The Dollar and "Special Period" Fiction*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2008.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford UP, 1977.