

Subalternidad: debates teóricos y su representación en el campo cultural cubano postrevolucionario

Alberto Abreu

Unión de escritores y artistas de Cuba
Cárdenas – Cuba

Estas páginas realizan un recorrido por la historia del campo cultural cubano postrevolucionario, a partir de tres aspectos fundamentales. El primero de ellos tiene que ver con las representaciones o representatividad simbólica de aquellos grupos o sujetos sociales subalternos, cuyos discursos y prácticas se tornan ininteligibles o “sospechosos” frente a los marcos interpretativos del orden simbólico hegemónico. En la medida en que los descoloca, los pone en crisis.

El segundo aspecto compete el texto social: las reflexiones en torno a determinadas prácticas de exclusión y marginación social que estos sujetos y sus representaciones tratan de insertar en el debate cultural cubano de estos días. Y donde las categorías de *ciudadanía*, *democracia participativa*, *sociedad civil* y otras como: *ciudadanía cultural*, *performatividad*, *cultura como recurso*, *cultura comunal*¹ resultan, sin dudas, decisivas.

El tercero, concierne a la crítica y a la teoría. Obliga al analista cultural a volver, una y otra vez, sobre la vieja etimología del concepto *cultura popular*, cuestionar la operatividad del mismo a la hora de auscultar estos nuevos imaginarios, sujetos y representaciones simbólicas; atravesadas por la contaminación,

fragmentación y una subalternidad que participan de los flujos y reflujos entre lo local, lo nacional y lo transnacional.

Esta inspección tiene la finalidad de describir cómo se fueron entramando, dentro del campo cultural cubano postrevolucionario, las nuevas relaciones entre hegemonía-subalternidad, así como el potencial perturbador del concepto cultura popular² frente a los discursos normativos sobre el deber ser de la nación y del sujeto revolucionario.

Lo que presupone de una re-lectura de aquellos documentos, discursos y prácticas intelectuales donde las interpretaciones sectarias del hecho cultural y los dispositivos políticos de coerción y violencia simbólica condujeron a la tachadura de muchas expresiones artísticas que tenían como sello de distintivo a lo popular y su cultura.

De ahí que el tópico de la memoria (sus quiebres y disrupciones) sea de crucial importancia para comprender no sólo las mutaciones que, en la actualidad, afectan al paisaje cultural cubano, sino también los modos en que el pasado continúa relacionándose con el presente, instaurando nuevas prácticas y usos alternativos dentro de la escena cultural cubana.



Los años sesenta y setenta: un relato trunco.

El "Manifiesto Inaugural" del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos constata:

La revolución cubana generó prácticas culturales y políticas insatisfechas con la representación de la clase media o alta como

sujeto social por excelencia de la historia latinoamericana. El nuevo prestigio que la revolución otorgó al marxismo entre los intelectuales latinoamericanos y los trabajadores culturales generó un gran optimismo y una certeza epistemológica respecto a las posibilidades de la subjetividad histórica. El concepto del pueblo como "masa trabajadora" se convirtió en el nuevo centro de la representación (73).

Y más adelante afirma el documento:

El sujeto de la historia no fue puesto jamás en duda, como tampoco la idoneidad de sus representaciones (tanto en el sentido mimético como político) por parte de las sectas revolucionarias, por las nuevas formas de arte y cultura, o por los nuevos paradigmas teóricos como la teoría de la dependencia o el marxismo althusseriano (73).

Acerquémonos a los intersticios del momento histórico al cual hace referencia este documento.

La voluntad de crear una auténtica cultura popular, que llegara a todas las capas sociales y donde el pueblo fuera el principal protagonista, se erige como un concepto clave que rige al discurso literario y artístico y a las luchas por el poder interpretativo que recorren la escena cultural cubana durante los primeros años de la década del sesenta.

En 1960 se funda, en el *Teatro Nacional de Cuba*, el Departamento de Folklore dirigido por el músico e investigador Argeliers León, quien organiza el *Seminario de Etnología y Folklore* donde participan prestigiosos intelectuales y artistas como: Rogelio Martínez Furé, Miguel Barnet, Alberto Pedro Díaz, el músico Jorge

Berroa, la cineasta Sara Gómez y la crítica de teatro Inés María Martiatu.

En febrero de ese mismo año se inicia, en el propio *Teatro Nacional*, el *Seminario Nacional de Dramaturgia* dirigido por el dramaturgo argentino Osvaldo Dragún, entre sus estudiantes estaban: René Ariza, José R. Brene, Eugenio Hernández Espinosa, Gerardo Fullea León, Ana Justina Cabrera, Tomás González, José Milián, Nicolás Dorr, Héctor Quintero, Maité Vera, Jesús Gregorio, René Fernández Santana, Santiago Ruíz, José Mario Rodríguez y otros.

Ambos seminarios organizaron espectáculos teatrales y danzarios en los que, por primera vez, se abrían a la recepción del público cubano las ceremonias, bailes y otros atributos de las religiones de antecedentes africanos, recreados desde los conceptos más contemporáneos de la técnica, la teoría y la expresión danzaría. Los mismos incorporaron a artistas no profesionales, "de la calle", como Jesús Pérez, Nieves Fresneda y Trinidad Torregosa.

Estos creadores desafiaron la dicotomía entre altas y bajas culturas y cuestionaron la oposición binaria arte-folklore. La cultura afrocubana, vista antes como un fenómeno de interés primariamente etnológico, se convirtió en artísticamente sofisticada (estetizada y modernizada) como un aspecto integral de la cultura nacional revolucionaria. (Howe 4).

También a principio de esta década se funda el *Cabildo Teatral Santiago*, cuyas representaciones en parques y plazas de esa ciudad del oriente cubano tuvieron una extraordinaria

participación popular logrando, incluso, insertarse en los desfiles del carnaval santiaguero de aquellos años.

Son los años de la poesía coloquial, del antintelectualismo, de la visualidad pop, de los debates en torno al arte comprometido con el pueblo. Se crea la Imprenta Nacional cuya primera publicación consistió en cien mil ejemplares de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes. El magazín *Lunes de Revolución* (23-03-1959/06-11-1961), suplemento cultural del periódico *Revolución*, se distribuye casi gratuitamente y alcanza una tirada de 250.000 ejemplares. En este contexto nacen, también, las *Ediciones El Puente* (1961-1965), que desde una voluntad democratizadora, pluralista del hecho cultural, acogió a escritores gay, lesbianas, mujeres y negros en su mayoría provenientes de las capas desclasadas de la sociedad como Gerardo Fullea, Georgina Herrera, Eugenio Hernández y Manolo Granados.

Esta postura de la Revolución a favor de los negros, del proletariado urbano, de los campesinos, los jóvenes, las mujeres, los desclasados y antiguos marginados sociales sirvió de inspiración a muchos intelectuales, no sólo en Cuba sino en Latinoamérica. Estos nuevos sujetos revolucionarios encontraron en la literatura y el arte el espacio idóneo para expresar sus interrogantes y preocupaciones identitarias.

La heterogeneidad que caracteriza al discurso cultural en estos años, si bien por un lado revela las complejas y tensas dinámicas que se originan a partir de los cruces entre raza, clase social, género, marginalidad, filiación sexual, religiosidad; por otro lado, ofrece la oportunidad histórica de construir una cultura genuinamente popular como fundamento de la nación cubana.

Por otro lado, al ser considerado el acceso al arte y la literatura un derecho de todo el pueblo, la Revolución no desarrolló una industria cultural ni un mercado de bienes simbólicos por estimar que tales instancias estaban asociadas a la mercantilización y el antihumanismo de la cultura burguesa. En consecuencia, la cultura no se constituyó en un campo autónomo, sino que estuvo bajo el control y la subvención estatal.

Veamos cómo las problemáticas de aquellas identidades subalternas, relacionadas con la alteridad sexual, racial y su acceso a los espacios de representación y visibilidad pública intentan colocarse dentro del debate público de estos primeros años de la década del sesenta.

Estamos en un período de revalorización de nuestro acervo cultural. Cualquier información sobre los pueblos que nos conformaron, en especial, aquellos a los que la actitud prejuiciosa de muchos ha querido negarles facultades creativas, nos ayudará a conocer y comprender mejor nuestras características. Este hurgar en el pasado y en sus prolongaciones presente, nos servirá para hallar soluciones a muchos conflictos de índole cultural y reafirmarnos en nuestra personalidad como pueblo. (Martínez Furé 4)

Así comienza Rogelio Martínez Furé su prefacio a *Poesía yoruba*, publicado en 1963 por las *Ediciones El Puente*. Mientras Miguel Barnet en sus notas a *Osain de un pie* (1964) de Ana Garbinski, —aparecido en 1964, también, bajo este sello editorial— señala: “Ya está bueno de cisnes y diademas en una isla de lechuzas y pantanos. Una dosis de leyenda de cuando en cuando, es buena contra muchas cosas” (3).

Guillermo Cabrera Infante en su libro *Mea Cuba*, cuenta los preparativos de Antón Arrufat encaminados a realizar una manifestación gay (Cabrera Infante 834, 862-863). La misma desfilaría por las principales calles habaneras, bajo el lema: "Maricones de toda Cuba, uníos. No tenéis nada que perder sino vuestra vergüenza" (Abreu 364). Como se puede apreciar, las consignas utópicas y emancipadoras del discurso político de esos años contaminan las aspiraciones reivindicadoras de estas identidades subalternas. También en este contexto Virgilio Piñera, escribe su poema "La gran puta" donde el sujeto lírico homosexual explora el lenguaje y los espacios suburbanos de la capital, vinculados al ligue gay. Lo significativo de estas conductas culturales reside en sus intentos por re-definir, en medio de las nuevas coyunturas revolucionarias, el concepto *pueblo*. Este impulso, a primera vista, es coherente con el nuevo proyecto de modernidad que, tras su llegada al poder, impulsa la Revolución Cubana.

Los debates y polémicas culturales suscitados durante este período tienen entre sus pretensiones delinear el lugar del "pueblo" dentro de la cultural revolucionaria. Por ejemplo, Juan Blanco, en un texto titulado "Los herederos del oscurantismo" (abril de 1963), hace la siguiente exhortación a los intelectuales y artistas cubanos:

luchar por lograr obras que contribuyan aún más a la integración de una verdadera cultura nacional que sea fiel a nuestro tiempo, fiel a nuestra Revolución y, por tanto, libre de prejuicios limitadores, de oscurantismos y coyundas, lograda a través de la aplicación de todos los conocimientos adquiridos, de todas las técnicas existentes y

de las que podamos desarrollar para tan elevado fin (5).

Estas palabras sintetizan el paradigma de modernidad cultural y del nuevo sujeto nacional que busca construir la Revolución. Sin embargo, esta racionalidad técnica del hecho cultural que propone Blanco resulta contrariada por las tradiciones culturales provenientes de la diáspora africana. Por otra parte, los presupuestos del arte y la literatura provenientes de la estética marxista que buscan prevalecer en estas luchas por el poder interpretativo, no sólo intentan validar los cánones del realismo y del realismo socialista, sino que, además, plantean una lucha antagónica entre materialismo e idealismo, entre la cultura burguesa y proletaria.

Así lo formula, tempranamente, Mirta Aguirre en su ensayo "Apuntes sobre el arte y la literatura" cuando señala:

Hoy, en manos del materialismo dialéctico, el arte puede y debe ser exorcismo, forma de conocimiento que contribuya a barrer de la mente de los hombres *las sombras caliginosas de la ignorancia*, instrumento precioso para la sustitución de la concepción religiosa del mundo por su concepción científica y apresurador recurso marxista de la derrota del idealismo [las cursivas son de la autora] (43).

El texto de Aguirre apareció en octubre de 1963 en la revista *Cuba Socialista* y forma parte del debate que sostiene un grupo de cineastas en torno a los modelos de representación que debe seguir el arte y la literatura dentro de la naciente Revolución.

"El Consejo Nacional de Cultura contesta a Alfredo Guevara"(1963), también forma parte de estas luchas por el monopolio de la representación. Se trata de un documento

enunciado por un organismo oficial por lo que sus planteamientos deben leerse tomando en cuenta su carácter rector, normativo, dentro de la política cultural de aquellos primeros años de Revolución.

Voy a detenerme en el párrafo donde se nos informa que entre los diez objetivos más urgentes que se propone el Gobierno Revolucionario en el orden cultural se encuentra: “Despojar las expresiones folklóricas del campo y de la ciudad y las manifestaciones populares de nuestra cultura, de las mistificaciones de los elementos ajenos a su propia esencia, creando las condiciones necesarias para que puedan expresarse en toda su pureza” (191).

Los proyectos de renovación y de democratización³ que, como parte de su proyecto de modernidad cultural, impulsó la Revolución Cubana entran en tensión, en primer lugar, con el destiempo, las mixturas e hibridaciones de nuestra herencia colonial. Semejante disfuncionalidad es comprensible si tenemos en cuenta que hablamos de escena postoccidental,⁴ donde la modernidad nunca llegó a funcionar, y si lo hizo fue sólo de manera fallida, a destiempo (Schwarz 13-28).

A lo anterior sumémosle los prejuicios que, históricamente, ha mostrado el letrado blanco hacia *lo popular* y su cultura. Para éste las prácticas religiosas y culturales del sujeto negro son supercherías que atentan contra el proyecto de modernización que la Revolución aspira a construir. Es revelador este texto aparecido en 1968 en la revista *El Militante Comunista* donde se lee:

La santería es una mezcla grosera de elementos mitológicos de ciertas religiones africanas (...) Se precian de sus supuestos conocimientos acerca de las virtudes de las

plantas, el cual (sic) es más primitivo que por ejemplo, el que poseían los alquimistas medievales (...) Una religión es primitiva cuando no ha llegado ni siquiera a elaborar abstracciones. A nosotros nos revuelve el estómago, mas para una mentalidad primitiva tiene lógica. (citado en Ediciones El Puente 156)

Décadas después, al evocar aquellos años, Rogelio Martínez Furé apunta lo siguiente:

Si todavía hoy hay grandes tensiones, imagínate en la década del 60! Y llega un momento donde comienza el movimiento de reivindicación de las minorías que controlaban el poder, entonces cada vez que tú hablabas de que había que incluir historias de África o de afroamericanos, te decían que tú querías destruir la unidad del pueblo cubano, que tú querías destruir la cultura blanca, el discurso histórico que es el mismo en todo momento de crisis. Un discurso soviético donde las nacionalidades no tenían un papel fundamental, y la caída del capo socialista demostró que sí es importante tomar en cuenta los factores no solo étnicos sino también raciales. (citado en Ediciones El Puente 156)

Por su parte el historiador cubano Juan Felipe Benemelis advierte la siguiente paradoja. "Pese a que existía una política exterior de acercamiento al continente africano, sin embargo, la temática africana como tal era rechazada, o simplemente tenida como poco importante". Y recuerda:

En 1966 se denegó la celebración de los carnavales en toda la Isla, puesto que no se avenía a la nueva ética revolucionaria y no representaba al "hombre nuevo" que construía el socialismo. Este "hombre nuevo" no podía ser abakuá, no podía abrazar la fe de los orishas africanos, ni consultar el tablero de Ifá y, por supuesto, debía alejarse

de la herencia africana enraizada en los carnavales. (Benemelis, párr. 14)

Según Benemelis:

Las asociaciones abakuá pasaron a ser vigiladas por el Ministerio del Interior, el cual emitió a principios de la década setenta, instrucciones que calificaban de "peligrosidad" las actividades de tales asociaciones. Tanto los órganos del Partido Comunista como de la Juventud Comunista recibieron seminarios en los que se analizaban la santería, el palo y el abakuá como manifestaciones cuasi delictivas y de necesaria vigilancia. (Benemelis, párr. 15)

Los datos que acabo de ofrecer revelan cómo la construcción del concepto *cultura popular*, no sólo ha estado a merced de las tensiones entre intelectual-pueblo, sino también sometido a las percepciones higienistas y estrategias de invisibilidad generadas desde el poder político.

En medio de este contexto es posible comprender por qué el poema gay de Piñera "La gran puta" no fue publicado hasta 1999, diecinueve años después de su muerte. También hacia 1966 se proscribió de la historia cultural cubana al grupo literario *El Puente*. Sus miembros fueron acusados, entre otras cosas, de exhibir una conducta moral disoluta, y querer fomentar un *black power*. Por otro lado, en la censura al documental *P.M.* de Orlando Jiménez y Sabá Cabrera — acto que cataliza uno de los primeros conflictos de la política cultural de la naciente Revolución — subyace un hecho, apenas advertido por los estudiosos de nuestra historia intelectual, me refiero a determinados modelos y códigos, que ya empiezan a ser tenidos como "políticamente incorrectos" en la representación de *lo popular* y del sujeto negro. Ellos forman parte de esos

“recuerdos malditos” de la nación, que es necesario esconder, suprimir, porque pertenecen al pasado. Y atentan contra la imagen del *hombre nuevo* que la Revolución se afana en construir.

Basta con repasar los documentos y las disposiciones emitidas en el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura (1971) en torno a la religión, la “moral socialista”, la función educativa del arte y la literatura, sus percepciones en torno al homosexualismo entendido como una desviación, para constatar el endurecimiento que se produce en la política cultural cubana de los años setenta.

Les propongo leer los párrafos de la “Declaración Final” de este congreso donde se expresa: “Respecto a las desviaciones sexuales se definió su carácter de patología social. Quedó claro el principio militante de rechazar y no admitir en forma alguna estas manifestaciones ni sus propagaciones” (*Memorias* 203). Por estas razones los delegados proponen: “El saneamiento de focos e incluso el control y reubicación de los casos aislados, siempre con un fin educativo y preventivo” (*Memorias* 203). Por otra parte, el cónclave “llegó a la conclusión que no es permisible que por medio de la ‘calidad artísticas’ reconocidos homosexuales ganen influencia que incida en la formación de nuestra juventud” (*Memorias* 205).

En relación con lo popular y su cultura, todavía están por examinarse los contrasentidos que exhibe nuestra política cultural, a partir de las normativas y disposiciones emanadas de este congreso. Si, por una parte, se propicia el desarrollo de las artesanías y el folclor campesino, por otra, se descalifican las expresiones provenientes del acervo cultural de las religiones afrocubanas, las cuales son tildadas de oscurantistas. La identidad

racial negra, su memoria y expresiones culturales, se asocian con lo decadente, con las fuerzas opuestas al proyecto de modernidad y el arquetipo de "hombre nuevo" que el socialismo está llamado a construir.

A partir de ese momento la política cultural se articula con la educación, mientras que en el orden creativo y estético se jerarquizan los códigos del realismo y el realismo socialista sustentados en los principios del verismo de la representación, del arte y la literatura como camino para el conocimiento y transformación de la sociedad, etc. Las corrientes literarias y artísticas que privilegian lo imaginativo y lo fantástico se asocian con la evasión de la realidad y la falta de compromiso del intelectual con la Revolución. Se inicia, de esta forma, lo que se ha dado en llamar el proceso de soviétización de la cultura cubana.

El siguiente testimonio pertenece al dramaturgo afrocubano Tomás González y fue dado a conocer a través de un correo electrónico. En el mismo, González describe el agreste clima cultural que antecede a este Primer Congreso de Educación y Cultura, cómo la política cultural cubana se endurece tras la celebración del mismo. "Me ocurrieron cosas tan dolorosas como bestiales, quedé como en estado letal. Lo que era para mí la posibilidad de vivir feliz y realizado se me fue a bolina, como un papalote de colores furiosos".

González y un grupo de intelectuales afrocubanos deciden presentar en dicho congreso una ponencia de apenas "dos cuartillas" donde se reflexionaba sobre la problemática racial en Cuba.

Y en esa ponencia presentamos diversos ejemplos. Desde la muñeca rubia en los brazos de una niña negra, como en un

reparto para una novela o para un clásico los actores y actrices no podían ser negros, las mil formas de considerar al negro un ser salvaje y bruto que “si no la hace a la entrada, la hace a la salida”. La reacción en contra de estos argumentos fue extraordinaria. Una mayoría de cubanos blancos pedían para mí, con el pulgar hacia abajo, que me echaran a los leones del circo romano. Por supuesto, esto me trajo una tajante consecuencia, me quedé sin empleo y sueldo durante algunos años, durante el tiempo en los que Llanusa fue ministro. Por aquella ponencia me consideraron como el líder de un Poder Negro en Cuba, al estilo del Black Power y con ramificaciones en la “negritude” de nuestro amigo Césaire, el gran poeta de Martinica. A partir de ese momento fui un apestado.

El testimonio de González ilustra el modo en que el discurso político, durante este período, cercenó aquellos gestos culturales nacidos de la vocación plural, inclusiva que caracterizó al campo cultural revolucionario en sus primeros años.

A pesar de las tensiones antes expuestas y del lamentable endurecimiento que a partir de la celebración del Primer Congreso de Educación y Cultura, se opera dentro de la política cultural cubana con respecto a la representación y representatividad de estas identidades subalternas. Podemos afirmar que el período que transcurre entre 1959 y 1968 dejó un saldo perdurable: las investigaciones realizadas por investigadores como José Luciano Franco, Raúl Cepero Bonilla, Pedro Deschamps, Juan Pérez de la Riva en el campo de la “gente sin historia” y el estreno de los espectáculos danzarios *Bembé*, *Abakuá* y *Yimbula*, auspiciados por el Departamento de Folklore del teatro nacional, dirigido por Argelier León⁵.

Además de las instituciones creadas, se producen un grupo de obras memorables, entre las que se encuentran las piezas teatrales: *Santa Camila de La Habana Vieja* (1962) de José R. Brene, y *Mamico Omi Omo* (1965) de José Milián, publicada bajo el sello editorial de las Ediciones El Puente, la novela testimonio de Miguel Barnet *Biografía de un cimarrón* (1966), *María Antonia* (1967) obra teatral de Eugenio Hernández Espinosa, la novela de Manuel Granados *Adire y el tiempo roto* (1967).

En el caso *Santa Camila de La Habana Vieja* su estreno (1962) está considerado como el primer gran suceso de la escena cubana de los años sesenta y contó con la asistencia de más de 20 000 espectadores en su primera temporada. La pieza aborda el conflicto entre las prácticas religiosas afrocubanas y las oportunidades que, con su llegada al poder, abre la Revolución para los sectores sociales marginados. En esta obra la santería, es lo anti-moderno, uno de los factores que entorpece la incorporación del sujeto subalterno a los impulsos modernizadores de la Revolución, por lo que marginalidad y las prácticas religiosas afrocubanas son instancias que se homologan. Lo que lleva a Rogelio Martínez Furé a considerar que la misma, "a pesar su éxito de público, tiene una visión didáctica y oficial que desalienta la práctica de la religión afrocubana pues la protagonista de esta pieza realiza el más improbable acto cuando elimina a los orishas de su vida (Howe .4).

María Antonia explora el mundo de los solares cubano, así como la prostitución, la pobreza y la ignorancia. Los personajes de esta pieza teatral de Eugenio Hernández son criaturas marginales, marcada por la soledad y la violencia. A diferencia de *Santa Camila de La Habana Vieja*, la protagonista de esta obra no es mulata,

sino una mujer negra, santera, hija de Ochún a quien Hernández coloca en un espacio de resistencia e insubordinación. Aquí, la práctica religiosa de la santería no tiene un carácter peyorativo, ni está asociada a la brujería, sino que es la expresión de una racionalidad *otra*, de un saber de gente. *María Antonia* está catalogada como una de las puestas en escenas más sorprendentes del teatro cubano contemporáneo.

Otra de las contribuciones más significativas de este período, en relación con los imaginarios de la cultura popular, proviene del quehacer de la documentalística cubana, en esta vertiente se inscriben obras como: *Festival de Música Popular* (1962), *Abakuá* (1963) y *Superstición* (1964) de Bernabé Hernández y de Sara Gómez: *Iré a Santiago* (1964), *Y tenemos sabor* (1967), *En la otra isla* (1968), *Una isla para Miguel* (1968).

En el caso de Gómez estamos frente a una cineasta plenamente identificada con su condición de negra y mujer. En sus obras la mujer, los negros y otros sujetos sociales marginales, los conflictos que se derivan de su incorporación a la nueva sociedad revolucionaria, constituyen el punto de partida para importantes indagaciones, no sólo discursivas, sino también visuales, estéticas. Es bastante sintomático el hecho que una importante zona de su documentalística no fue exhibida en aquellos momentos, incluso hoy, resulta desconocida para los espectadores cubanos.

Lo popular en las dinámicas culturales de los ochenta.

La generación de jóvenes intelectuales y artistas que emergen a la escena cultural cubana entre la segunda mitad de la década del ochenta y los primeros años de los noventa, apostaron

por la pluralidad lingüística, formal y temática, dinamitaron las férreas concepciones establecidas en torno al status genérico del arte y la literatura, al tiempo que ponían al descubierto la complicidad del pensamiento, el saber académico y la política cultural cubana con ciertas zonas de la retórica del discurso político y sus viejos prejuicios contra las expresiones culturales provenientes de los sectores subalternos de la sociedad cubana.

Una de las principales contribuciones de esta nueva oleada de artistas al imaginario cultural cubano de las décadas finales del siglo XX estuvo en sus diálogos con la cultura popular y otras expresiones marcadas con el estigma de lo marginal, lo no-culto, a partir de una semiótica carnavalesca que buscaba difuminar las fronteras y convenciones entre alta y baja cultura. Los performances de los grupos *Puré*, *Arte Calle* y de los creadores Manuel Mendive y Tania Bruguera, las instalaciones de Tomás Esson, las fotografías de Marta María Pérez —donde incorpora códigos e íconos de la charada y de la religión afrocubana— los grabados de Belkys Ayllón y sus incursiones, desde una perspectiva racial y de género, en los mitos y prácticas de la religión abakuá; las reelaboraciones de lo kitsch en la visualidad de Consuelo Castañeda, los artefactos artísticos de Rubén Torres Llorca donde se yuxtaponen los santos de las religiones católicas y afrocubanas con las figuras de la gesta revolucionaria.

Según Yissel Arce y Ania Rodríguez en su estudio “Las relaciones de poder en la devoción a San Lázaro. Subversiones en los territorios del símbolo”, el propósito de tales intervenciones artísticas en las religiones de la cultura popular afrocubana:

es insertar una tradición en la conciencia artística contemporánea, valorar sus objetos,

sus códigos culturales. Por eso el artista desplaza su mirada y su acción hacia ambientes menospreciados criticando de este modo a la Historia del Arte, cuyos discursos sólo toman en cuenta las prácticas simbólicas que se producen en los centros hegemónicos para los cuales la cultura popular queda eternamente relegada a los márgenes (53).

Pienso, también, en la visualidad de Armando Mariño donde el cuerpo racializado del sujeto negro, arbolado en una especie de cimarronaje cultural, opera como contradiscurso y deconstrucción de los dispositivos saber-poder de la modernidad europea. Mariño ha sido uno de los escasos creadores en textualizar nuestra afromodernidad. Sin embargo, la crítica del *nuevo arte cubano*, en sus acercamientos a la obra de este pintor, invisibilizó este hecho, sustituyó el cuerpo racializado negro por un término más abarcador: el sujeto periférico. Restándole trascendencia a la elaboración, que en el discurso de Mariño, hace el negro de su propio relato identitario y sus estrategias de descolonización. Igualmente significativas, durante este período, fueron las deconstrucciones y parodias que la visualidad del artista Elio Rodríguez (*El Macho*) hizo de los estereotipos sexuales del negro y la mulata, a partir de un juego interdiscursivo con los códigos del cartel y la industria cinematográfica de Hollywood.

En este contexto, el discurso crítico sobre la literatura acuña el término de *marginalia* para registrar estos signos provenientes de lo *underground* y la contracultura en la producción narrativa de un nutrido grupo de jóvenes escritores bautizados por la crítica como *novísimos*.

Los relatos de Pedro de Jesús López, Jorge Ángel Pérez, Roberto Urías, Alberto Abreu, los cuadros de Cutty, Gustavo Echevarría, Reynold Campell, Rocío García, las fotografías de René Peña, desde sus incursiones en la identidad y escenarios vinculados a la homosexualidad masculina y femenina, no sólo desmontaban la instancia heterosexual como paradigma de la nación, sino que también erosionaban los afanes del discurso político, literario y artístico precedentes de construir un "hombre nuevo" como deber ser del sujeto nacional, inspirado en el arquetipo de hombre viril, masculino, heroico que propuso Ernesto Che Guevara en su ensayo "El hombre y el socialismo en Cuba".

Dos importantes proyectos, llevados a cabo durante este período, tratan de insertar estas manifestaciones de la cultura subalterna en el ámbito pedagógico. El primero de ellos llevaba como título: "Desde una pragmática pedagógica" y fue concebido por el artista y profesor René Francisco para ser desarrollado con un grupo de estudiantes del Instituto Superior de Arte, quienes convivieron durante un mes en uno de los solares de la Habana Vieja. Durante este proceso de convivencia, en un entorno absolutamente marginal, los estudiantes confeccionaban objetos que los vecinos necesitaban.

El segundo proyecto fue protagonizado por el dramaturgo Tomás González, y su grupo *Teatro 5*. Y se denominó la *Danza Oráculo* y el *Método de Actuación Trascendente*. González, profesor de dramaturgia de la danza en el Instituto Superior de Arte, incorporó a la práctica pedagógica de la danza y el teatro, experiencias provenientes del espiritismo, la oralidad, y los sistemas adivinatorios de la santería entremezcladas con los métodos de Stanislavski, Grotowski, el Living Theater, etc.

El logro fundamental de ambos proyectos está en sus reformulaciones del rol, que tradicionalmente ha desempeñado el sujeto letrado, como intérprete cultural de estos imaginarios y prácticas simbólicas subalternas, que cuentan en Cuba con una larga historia de marginación.

Estos emplazamientos teóricos y políticos de *lo popular* al pensamiento cultural y el discurso institucional cubano de finales de la década del noventa estuvieron condicionados por: 1) el encuentro de estos creadores con los principales teóricos de la posmodernidad y su fascinación por los márgenes, la diferencia; 2) las especiales circunstancias por las que atraviesa la sociedad y la cultura cubana en las postrimerías del siglo XX, como resultado de la crisis económica, social, política, provocada por la caída del campo socialista, que obligó a flexibilizar la política cultural, catalizó el proceso de salida del dogmatismo ideológico heredados de los aterradores años setenta (Abreu 247-328) y permitió la apertura del arte y la literatura cubana al mercado internacional.⁶

Este contexto de aguda crisis económica y desigualdades sociales propició el nacimiento de una expresión musical como la *timba*. Juan de Marcos al ser entrevistado para un documental sobre la orquesta de música popular cubana *Charanga Habanera* comentó:

La timba, como movimiento musical, explota a mediado de los 90s. A mediados de los 90s Cuba es un país en crisis económica aguda. Y lo que hacían los músicos de la timba era reflejar el entorno dentro del cual ellos se movían. Reflejaban la sociedad [...] La música era agresiva porque los momentos eran agresivos.

A pesar de las polémicas y reflexiones críticas que desde finales de la década del ochenta desataron estas nuevas poéticas, todavía, a los finales de los noventa, se advierte cierta incertidumbre teórica, generada no sólo por este cambio o desplazamiento de paradigmas, sino también por la descentralización de viejas jerarquías y disposiciones institucionales, y las nuevas tensiones que empiezan a manifestarse entre alta cultura y la cultura popular.

Algunas publicaciones culturales registran un grupo de polémicas en relación con las letras y el lenguaje corporal de un grupo de agrupaciones de la música popularailable de comienzo de la década del noventa.

Para comprender este hecho, propongo acercarnos al panel "Kilómetro cero" organizado por el tabloide cultural *El Caimán Barbudo* en el año 2000. Fernando Rojas, por entonces director de esta publicación, al presentar dicho panel, apunta que el mismo viene a ser el colofón de una línea de trabajo que, en términos de política editorial, venía desarrollando, en los últimos cuatro o cinco años, las publicaciones nucleadas en torno a la *Editora Abril*, y admite que si:

en algún momento se le fue la mano en la agresividad contra determinadas manifestaciones de lo que hoy creemos o creíamos que era la seudocultura [...] No es posible avanzar en la masificación si no nos damos cuenta que al mismo tiempo permanecen, siguen en sus fueros, determinadas manifestaciones de la mal llamada cultura de masa, del kitsch, de la seudocultura, de la frivolidad, de la presencia entre nosotros de modelos culturales

foráneos o de su reminiscencia o de alguno de sus elementos (2).

Es decir, Rojas comienza haciendo alusión a ciertas posturas críticas de esa publicación hacia la gestualidad y los textos de agrupaciones como la *Charanga Habanera* y otras que abrazaron el estilo de *la timba*. Sin embargo, más allá de esta autocrítica de Rojas, los panelistas en "Kilómetro cero" siguen insistiendo en la misma actitud prejuiciosa hacia los universos de la cultura popular.

Por ejemplo, uno de ellos se refiere, en estos términos, a la aceptación que tiene en la teleaudiencia cubana una telenovela brasileña que, por esos días, exhibe uno de los canales de la televisión cubana: "Es la nueva religión. El cielo ahora queda en el televisor. Es una suerte de saturnal televisiva" (Manuel Henríquez Lagarde 5).

Por otra parte, tales percepciones sobre lo masivo y la industria cultural están contaminadas por el discurso político, "y es que el capitalismo siempre vapuleó a las vanguardias [...] No las necesitaba. No le reconoció su lugar en la promoción cultural, no las identificó con la producción mercantil del arte en la época" (Fernando Rojas 4).

La ecuación de la que parten, aquí, los panelistas se articula a partir de la antinomia cultura socialista vs. cultura capitalista. La primera tiene la finalidad de elevar el nivel cultural de las masas, convertir a los ciudadanos en sujetos cultos. La segunda, en cambio, es un fenómeno meramente mercantil, que sólo promueve la frivolidad, la alienación del individuo. En dicha ecuación los procesos genéticos y evolutivos de la cultura popular carecen de autonomía. Su desarrollo continuamente necesita ser vigilado, re-orientado desde los paradigmas de la cultura ilustrada.

Aquí, me llaman la atención varios hechos. El primero, es el lugar desde donde se produce esta reflexión. Los panelistas no sólo están posicionados en un espacio normativo, oficial, sino que además, se sienten investidos del privilegio y la autoridad que les permite hablar “por el *otro*”, defender una política de representación que, desde una posición hegemónica, reproduce discursivamente al subalterno: “se representa sus intereses, se le asigna un lugar en el devenir temporal de la historia y se le ilustra respecto al sendero ‘correcto’ por el que debe encaminar sus reivindicaciones políticas” (Gómez-Castro 85).

“Kilómetro Cero” se coloca como una estrategia discursiva inseparable de las relaciones hegemonía-subalternidad, y de las luchas culturales por el monopolio y control de la representación. Lo que Antonio Gramsci llama “guerra de maniobra”, donde lo que está en juego con la puesta en escena de estos discursos es la “guerra de posición” (citado en Hall “¿Qué es...?”).

Gayatri Spivak, Alberto Moreiras y Santiago Gómez-Castro distinguen dos posicionamientos intelectuales a la hora de lidiar con el texto y el sujeto subalterno. En el primer caso, como se advierte en esta mesa:

el intelectual habla desde un saber universal que le autoriza a tomar la palabra por otros [...] A la manera de un profeta, el letrado se convierte así en intelectual orgánico, en ‘subalternólogo’ que trasmite la verdad revelada por un sujeto trascendental. Habla, sin saberlo, desde la *épisteme* moderna, desde la torre del vigilante en el panóptico académico. (Gómez-Castro 90-91)

Mientras el segundo posicionamiento, es completamente opuesto al que asumen los hablantes en “Kilometro cero”:

el letrado sabe que su discurso se halla inscrito en una racionalidad burocrática de carácter selectivo que le impide cualquier tipo de 'objetividad'. Por ello, en lugar de asumir un papel hegemónico, autorizado por la ciencia, que le permite mapear la sociedad y la cultura del 'otro', el letrado toma una posición política al interior de los aparatos productores del saber. Lejos de querer representar la voz del otro, lucha por una transformación de las políticas académicas de representación. (Gómez Castro 90-91)

Deseo enfatizar la paradoja implícita en los panelistas de esta mesa, cuando postulan un *deber ser* de la cultura en el socialismo, atendiendo a voluntad utópica, humanista, y emancipadora de la misma. Dicha demanda es enunciada desde los paradigmas eurocéntricos de la colonialidad, donde *lo popular* se interpreta como una versión degradada y disfuncional de la cultura de la élite. En las que el sujeto subalterno y sus prácticas simbólicas carecen de toda capacidad para elaborar sus propias narrativas de resistencia y contrahegemonía frente a esos patrones de representación de la cultura hegemónica que lo construyen como límite o negatividad.

Por ejemplo, según el panelista Manuel Enrique Lagarde, la falta de entretenimiento que, a veces, suele padecer el socialismo es lo que provoca que el espectador se refugie en la frivolidad. Y como arquetipo de frivolidad cita a Michael Jackson, quien: "tiene detrás toda una industria de la seducción y, por tanto, seduce. Su talento es bien limitado dentro de todo ese megamecanismo de la industria banalizadora". (Lagarde 5)

No menos contradictoria es la opinión de otro panelista, Ernesto Pérez Castillo, cuando observa: "muchas veces hablamos

de los modelos culturales foráneos, los cuales no me parecen que sean un peligro. Lo que sí me parecen un peligro son los modelos seudoculturales, o inculturales que son la mayoría” (5) de los producidos por esta industria cultural. Los calificativos de frivolidad, banalidad, seudocultura, revelan una relación tensa, conflictiva entre tradición y modernidad, lo nacional y lo cosmopolita, lo mismo y lo *otro*, típica de la epísteme moderna. Así como una idea de la identidad nacional sustentada en lo puro, lo homogéneo, que continuamente busca preservarse de lo foráneo y el peligro de la contaminación.

En estas devaluaciones que hace “Kilómetro cero” de la cultura popular, se advierte la influencia teórica de la Escuela de Frankfurt (Adorno, Marcuse.) Recordemos que aunque sus teóricos fundaron el estudio académico de la cultura de masas, tienen una visión negativa de la misma. Se refieren a ella como falsa conciencia, reificación, manipulación, como una especie de lavado de cerebro capitalista. Para ellos, el arte sólo puede tener un efecto anticapitalista, si se opone a la vulgarización y comercialización.

Los panelistas comparten esa visión romántica de la cultura popular, que durante la década del setenta y ochenta asumió el pensamiento latinoamericano de filiación marxista para el cual la cultura popular era sinónimo de lo puro, lo autóctono. John Beverly en un ensayo titulado “Estudios Culturales y vocación política”, recuerda que para la izquierda intelectual latinoamericana de aquellos años la interpretación del concepto de *cultura popular* no dependía tanto de las formas de estas producciones, como de su modo de circulación dentro de los medios capitalistas. Así, por ejemplo: “Era políticamente aceptable escuchar *jazz* o *folk music*

porque eran músicas 'del pueblo', relacionadas con formaciones sociales supuestamente precapitalistas o al margen del avance del mercado capitalista en vez de ser productos urbanos comerciales" (Berverly 75). Y aclara que tales interpretaciones, tuvieron su origen en un radicalismo generacional de la "alta cultura", el cual ignoraba o desconocía que la cultura popular tiene su propia dinámica, que al ser autorizada por la alta cultura se desnaturaliza. Semejante desconocimiento "ha creado tantas confusiones innecesarias y dañinas" (76).

Este segmento temporal, que transcurre entre la segunda mitad del ochenta y los primeros años del decenio de los noventa, nos legó un grupo de ganancias (me gustaría llamarlas conquistas). Por ejemplo, el discurso crítico y la teoría cultural cubana asimilaron un repertorio de categorías y marcos analíticos provenientes del pensamiento postestructuralista y postmoderno, al tiempo que desestimaron otras, las cuales se tornaban ineficaces para auscultar las nuevas formulaciones morfológicas e ideoestéticas del arte y la literatura joven en la Isla, la praxis de la política cultural cubana se abrió hacia posturas más flexibles y tolerantes. Como consecuencia de estos procesos el mapa semiótico de la cultura cubana se ensanchó, para acoger textualidades e imaginarios confinados por el canon y la instrumentalidad del saber disciplinario a los bordes de este campo cultural.

Las apropiaciones y abordajes que hicieron estas nuevas poéticas de códigos, estilemas, registros lingüísticos e íconos provenientes de la "baja cultura" problematizaron la autoridad, límites y la naturaleza coercitiva de la historia del arte occidental como entidad rectora de los procesos artísticos. Sin embargo, soy

de la percepción que en muchas de estas intervenciones prevalece el mesianismo del sujeto ilustrado sobre lo popular.

Aunque esta complicidad de la joven generación con ciertos imaginarios y prácticas simbólicas desplazados de los recintos sacralizados de la cultura vehicula una reformulación de la institución arte. La misma está muy lejos de ser fundacional dentro del campo cultural cubano postrevolucionario, si atendemos al hecho de que muchos de estos gestos ya habían sido enarbolados en la década del sesenta y luego desterrados de la memoria cultural de la nación, por las férreas disposiciones de la política cultural cubana durante la década del setenta. Por lo que, me parece más atinado hablar de re-conquistas y no de fundaciones.

Paisajes emergentes en el campo cultural cubano de principios del XXI.

Los debates en torno a *lo popular subalterno* (sus prácticas y representaciones) en la escena cultural cubana del nuevo milenio, no sólo se limitan a estas interpelaciones y/o deconstrucciones del *habitus* y el *deber ser* del sujeto y la cultura letrada, sino que atraviesan un grupo de problemáticas sociales, políticas, estéticas relacionadas con el racismo, la homofobia, las prácticas de violencia simbólica y exclusión de las identidades subalternas del espacio urbano, de lo barrial, etc. Se trata, en fin, de modos más abiertos de encarar las nociones de ciudadanía y los lazos de pertenencias, de la búsqueda de nuevos paradigmas utópicos más democráticos e inclusivos. Lo que lleva a preguntarnos sobre los modos en que *lo popular subalterno* (la fuerza de su significación) descentra, interpela, no sólo a los marcos disciplinarios de la teoría literaria y cultural, a las ciencias sociales (como productoras de

hegemonías), sino también las relaciones Intelectual-Nación y Pueblo.

Deseo traer a estas páginas otro texto, se titula “Los lazos de la negatividad” y pertenece al poeta afrocubano Antonio Almenteros. La lectura que me propongo realizar del mismo tiene que ver con el rol disciplinante que —durante el proceso de construcción del sujeto nacional y del ciudadano moderno— desempeñaron la gramática y el saber decir como mecanismos para la domesticación del *otro* y su lenguaje.

El testimonio de Almenteros apareció en un número especial de *La Gaceta de Cuba* consagrado a re-pensar las problemáticas de la racialidad negra en Cuba, a partir de las tensiones que establecen nación, raza y cultura. El texto comienza con una evocación al momento en que Joseph Brodsky, interrogado sobre su nacionalidad, responde: judío. “No valía la pena preguntármelo, no sé pronunciar las erres” (citado Almenteros 60). La referencia a Brodsky va más allá de la reflexión sobre la complejidad antropológica del eslavo como lengua. Sirve de pretexto para introducir el siguiente relato familiar:

Yo tampoco se pronunciar las erres, pero no por un supuesto origen judaico, sino por los movimientos de resistencia de mi abuela paterna, la señora que ante las miradas de los otros podía pasar por blanca y decide hablar como una negra zulú/conga/bantú/carabalí de barracón. Mi abuela comienza a usar/abusar del lenguaje para lograr su lugar en la sociedad y poder explicar su “deseo”, que me antoja como rebelión y en mí que lo utilizo con toda conciencia: “Revelación” (60).

La referencia a Joseph Brodsky puede leerse como un paralelismo entre los avatares de los judíos y los de la diáspora africana. La abuela, personaje en torno al cual se articula la evocación, habla desde su doble condición subalterna (negra y mujer). Ella no sólo simboliza lo filial, el parentesco, sino también la memoria del subalterno violentada por las patronas de la cultura hegemónica y eurocéntrica: la fractura, el desperdicio, el fragmento que, ahora, intenta abrirse paso a través de lo memorístico o de lo que el mismo sujeto de la escritura concluye llamando: "Revelación".

Por otra parte, en el escrito de Almenteros la abuela protagoniza un gesto de cimarronaje cultural frente a la ideología supremacista de la blanquitud y sus intentos por domesticar al *otro*. El *hablar bien* implica, para la abuela, un acto de subordinación y control de su identidad racial. La lengua, su mala dicción, es la marca identitaria que, en este relato familiar, opera deconstructivamente.

"Los lazos de la negatividad" nos permiten asistir al momento en que la voz del subalterno emerge desde los sótanos de la cultura hegemónica y se adentra por los intersticios de la razón occidental. Para contar su propia historia, rearticular los sitios dispersos de la memoria colectiva, tachados o silenciados por la escritura.

Son cinco los ámbitos o instancias teóricas hacia donde se explayan estas representaciones simbólicas de lo popular subalterno, y hacia donde las nuevas dinámicas del *posmodernismo global* despliegan sus gestos de desidia y contestación contra los barrios aristocráticos de la cultura y sus percepciones higienistas, estigmatizantes del *otro* cultural.

Tales instancias —dentro del campo cultural cubano de este nuevo milenio — no constituyen entidades autónomas, sino que se trata de prácticas e imaginarios transversales, donde se interceptan y yuxtaponen lo antropológico y lo literario, lo estético y lo político, lo hegemónico y lo subalterno, lo culto y lo popular.

1- *Los imaginarios de lo bajo, lo soez.*

Recuerdo que dijo que El Aldeano y El Bi, se están creyendo cosas. ES LA VIEJA CUESTION DE LA OLD Y LA NEW SCHOOL, GANO EL BI Y SE ABRAZARON CON SINCERIDAD. El Público es justo, pero al mismo tiempo es insaciable, se mostró en su más profundo instinto depredador, es un circo romano de gladiadores raperos, es una energía terrible que me llegó muy densa al ring, y más teniendo en cuenta lo que se avecinaba (24).

El evento que narra Arsenio Castillo Martiatu en esta crónica es “Gallos peleando en el ring, no quiero empates”, aparecida en la revista de rap *Movimiento*. No es otra cosa que la segunda edición de *Valla de Gallo*, el certamen de raperos improvisadores, que se realiza todos los años en los *Jardines de la Tropical*, auspiciado por el Instituto de la Música, la Agencia Cubana de Rap y el refresco *Red Bull*.

Para la valla los raperos se preparan de una forma muy especial, repiensen música y textos. Se estudian entre ellos. Expanden el lenguaje del rap desde adentro, el verdadero *sound track* de la ciudad que es todo, la familia, el camello, conversaciones que está recibiendo tu cerebro, que le da taller, sin que te des cuenta. El Rap es el inconsciente colectivo de esta ciudad (23).

¿Cómo explicar esta preferencia no sólo del rap y la cultura hip hop, sino también de la narrativa de autores como Pedro Juan

Gutiérrez, Ena Lucía Portela, Jorge Ángel Pérez, y de un segmento considerable de la visualidad y del video alternativo cubano por los escenarios en ruinas, los espacios suburbanos, los sujetos sin voz y sin historia? ¿A qué razones obedece este despliegue de una sensibilidad que celebra y estetiza lo marginal?

El primero de octubre del 2012, a propósito del estreno de *La Hijastra*, pieza teatral del dramaturgo cubano Rogelio Orizondo, circuló —a través del correo electrónico— la siguiente queja:

Ayer Domingo tuve el “disgusto” de asistir a la función de la obra “La hijastra”, dirigida por Juan Carlos Cremata, en la Sala Tito Junco. Yo nunca pensé ver un espectáculo tan denigrante para el Teatro, en particular, y para la Cultura de nuestro país en general. No soy crítico teatral ni mucho menos, ni tampoco me destaco por el dominio de la palabra escrita, pero la grosería, la chabacanería, la vulgaridad, la violación de las más elementales normas de respeto al público son realmente increíbles. Un espectáculo donde las palabras pene, ano, vulva en sus expresiones más groseras y vulgares están a la orden del día. Donde un par de alcohólicos, que mantienen relaciones homosexuales, en una escena violentísima, uno de ellos, el padrastro, tira al suelo al otro se saca el pene, se masturba y le echa el semen en la boca y le grita itrágatela, trágatela! Todo esto en “vivo y en directo”, a la vista de todo el público, y no pongo más ejemplos para no herir su sensibilidad.

La misiva está redactada por un espectador y fue remitida a las más altas autoridades culturales de la Isla. Lo que me llama la atención en ella es el rol que en estas producciones simbólicas emergentes tienen las expresiones soeces, “repugnantes”, propias

del argot callejero; las mismas intentan socavar esas subjetividades disciplinadas que, a través de la moralidad del lenguaje, propone el orden letrado; así como los modelos de ciudadano y ciudadanía, que desde los momentos fundacionales de nuestra ciudad letrada y de nuestro proyecto de modernidad ilustrada, delinearon nuestros patricios iluministas a partir de una filosofía higienista que descansaba, fundamentalmente, en el control de los lenguajes corporales y de la oralidad. Fueron esos mecanismos de control y exclusión, sus percepciones autoritarias y etnocidas, los que produjeron a través de la literatura y el saber al *otro* subalterno.

Por lo que me interesa leer estas nuevas conductas culturales, no sólo como una reacción frente a las gramáticas normativas de la lengua nacional sujetas a relaciones de jerarquía y exclusión, sino también como la búsqueda de modos más democráticos e inclusivos de imaginar el sentido común de la nación.

En estas utopías subalternas el lenguaje, los escenarios hediondos, miserables; el sujeto marginal y sus modos públicos de expresar su gestualidad entran en abierta contradicción con la razón y el orden letrado; reaccionan contra la doblez y el silencio oficial en torno a un grupo de problemas candentes de la sociedad cubana de estos días como el racismo, la violencia urbana, las desigualdades económica y social, las prácticas de exclusión social, el abuso policial, la prostitución, la emigración, etc.

La ciudad y la condición nómada, peregrina de estas (sub)identidades, el desplazamiento por los bajos fondos del entramado urbano, son los ejes que articulan el discurso. La ciudad se describe como un espacio de confrontación y controversias

sociales, con sus propios sistemas de diferenciación y exclusión social, dispositivos de coerción, que estos grupos sociales subalternos erosionan, proclamando sus modos disidentes y contraculturales.

O sea que la noción de *ciudadanía cultural* (Yúdice 25), en contraposición con las categorías tradicionales de ciudadanía, resulta medular para describir los posicionamientos y espacios contrahegemónicos desde donde estas identidades subalternas proclaman sus estrategias de fuga y resistencia, burla y contestación. Y también sus reclamos de visibilidad y representación en el paisaje urbano.

2- *Cambio en las imágenes y metáforas de lo nacional.*

Este ámbito tiene que ver con lo que Martín Barbero denomina "la devaluación, secularizaciones y reinención de los mitos y rituales mediante los cuales esta contradictoria pero todavía poderosa identidad se deshace y se rehace desde perspectivas locales y transnacionales" (citado en *El recurso* 106). En el caso de las producciones simbólicas que nos ocupan, este proceso incorpora zonas de la oralidad y de la memoria colectiva; provocando nuevos desplazamientos en el acto de evocar y pensar la nación. Veamos dos ejemplos.

En la obra titulada *Poemanación* su autor: Luis Eligio Pérez, miembro del grupo OMNI ZONA FRANCA, ofrece las siguientes indicaciones técnicas: "Poemanación, tinta e impresión digital: poema cívico sobre bandera nacional, 58cmX88cm. 2003. El Negro Cubano, fragmento del Poema-Canal-Noticias La Calle. Este poema se apropia del lenguaje vulgar, y crea neologismos que le dan intensidad. Montado sobre instalación de banderas que recirculan

para hablar de la nacionalidad también como dolor y exclusión” (24).

En el poema experimental de Luis Eligio Pérez el discurso escindido de la lengua nacional, la palabra del populacho, del otro étnico, que habita en los bordes temidos y malditos de la nación, se inscribe sobre la imagen de la bandera cubana (emblema de la cubanidad y sus discursos nacionalistas.) De esta manera el lenguaje único y homogéneo, sobre el cual se articula y descansa la identidad y el sujeto nacional, y las posturas hegemónicas desde las cuales los relatos nacionalistas construyeron las categorías de pueblo, nación, cultura popular, etc., son interpeladas, deconstruidos por esta palabra *otra*.

El otro ejemplo que quiero traer aquí es el libro de Damaris Calderón: *El arte de aprender a despedirse*. Con este diario de viaje su autora anota, dentro del contexto actual de las letras cubanas, dos de los debates más inspiradores de los que tengo noticia en los últimos años. El primero de ellos tiene que ver con las nuevas localizaciones de la nación y sus respectivas memorias. El otro, compete a las políticas del texto escrito, las nuevas dinámicas del mundo de la comunicación mediática que erosionan el protagonismo de la literatura y de los estudios literarios que sustentó la conciencia ideológica-literaria de la modernidad latinoamericana.

El arte... asume, entre sus riesgos, el acto de pensar la cubanidad (sus imaginarios políticos, literarios, geoculturales...) desde la diáspora y el consecuente sentimiento de desterritorialización que en el presente atraviesan los discursos sobre la nación y la cultura cubana.

3.- *La preponderancia de lo visual y las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías massmediáticas.*

En "¡Prepárate para lo que viene!", Joaquín Borges Triana analiza la incidencia y reconfiguraciones que están provocado las nuevas tecnologías en la escena de la música alternativa y del audiovisual cubano. Dicho fenómeno ha permitido la creación de circuitos de producción y circulación que se desarrollan al margen de las instituciones culturales, y del centralismo y verticalidad que las caracteriza.

[...] tener que lidiar con la alteridad, induce a que quiérase o no, haya que replantearse el funcionamiento de un aparato ideado hace varias décadas [...] Quienes aún añoran un centro desde el cual pueda hacerse tangible la preeminencia de una cultura hegemónica[...]tendrán que admitir que hemos entrado en una Era diferente. (17)

4.- *Pérdida de protagonismo de la literatura o crisis del paradigma de lo literario.*

Este cuarto paisaje es una derivación del anterior y se refiere a las políticas del texto escrito. Conuerdo con Nelly Richard en su ensayo "Antidisciplina, transdisciplina y redisciplinamiento del saber" cuando se refiere a la desilusión, que en el presente, experimenta la metáfora. No perdamos de vista que los efectos dispersivos de las redes globales y sus imágenes massmediáticas han colocado lo visual y las tecnologías de la imagen en el lugar protagónico que antes ocupaba lo textual.

Me divierto al imaginar las interpelaciones que esta apreciación de Richard parece realizar al campo literario cubano y su culto desmedido a la letra impresa. Especialmente cuando afirma:

El "giro lingüístico" que llevó la noción de texto a desbordar las fronteras de exclusividad de lo consagradamente literario para abarcar ahora cualquier práctica de discurso, nos ha traído el beneficio de una mirada teórica sobre lo social más atenta al detalle de cómo *signos, códigos y representaciones*, van urdiendo su trama simbólica, discursiva e institucional. (Richard 204).

Mientras John Beverly en su ensayo "¿Hay una vida más allá de la literatura?" parece compartir semejante desconcierto, cuando se pregunta: "qué pasará cuando la literatura sea simplemente un discurso entre muchos" (39). Detrás de todo esto subyace la demanda de repensar la literatura desde sus intersecciones con otros campos y gestos excluidos de lo literario.

Hace poco contemplaba un CD-ROM del proyecto OMNI ZONA FRANCA, el cual recoge un grupo de fotos, videos, textos literarios, performances. Debo confesar mi *asombro* ante un gesto como este, donde los componentes de la "alta cultura" coexisten con otros provenientes de los estratos más residuales de nuestra memoria colectiva (la oralidad, los rituales provenientes de la religiosidad afrocubana, la crónica de viaje, el peregrinaje o nomadismo por los espacios suburbanos, la reivindicación de personajes callejeros como "Luisito La Bomba"), sin descartar expresiones como el grafiti, y otros artefactos provenientes de la industria cultural (el video game).

El soporte virtual no sólo permitía la pronta circulación y recepción inmediata de sus propuestas artísticas, —al margen de los circuitos y canales institucionales—, sino también la testificación de un hecho artístico, que tiene entre sus finalidades

la exploración y el reconocimiento de esos espacios y sujetos apócrifos, proscritos del orden cultural hegemónico como viene sucediendo en Cuba con otras expresiones culturales de carácter postnacional y postradiconal (la música rap, el grafiti, el reguetón, la cultura hip hop, el *spoken word* o poesía hablada, etc.). El discurso de OMNI ZONA FRANCA no sólo reproduce prácticas simbólicas generadas en otros contextos por los nuevos actores globales, sino que las re-funcionaliza al incorporar problemáticas locales, destinadas a interpelar la enclaustrada escena cultural cubana y forzándola a abrirse a un imaginario y un discurso transnacional.

Por otra parte, la celebración de *Alamar*, como comunidad urbana ubicada en la periferia de La Habana, posiciona su discurso en un enclave marginal; perfectamente coherente con los presupuestos ideoestéticos de un proyecto como éste, que incorpora diversos registros de *lo popular* como las expresiones de la cultura hiphopera (el grafiti, el rap y el break dance.)

Entre las contribuciones de estas narrativas locales o *paisajes emergentes* al imaginario cultural cubano del nuevo milenio se encuentra la de re-articular la diferencia, lo abyecto, lo excluido. Por otra parte, en estos discursos y prácticas simbólicas asistimos a una desterritorialización de los antiguos centros gravitacionales del campo cultural postrevolucionario. Los nuevos imaginarios de la nación, las problemáticas de su devenir son pensados desde un espacio transnacional, atravesado por la contaminación, la fragmentación, lo heterogéneo. Desde este posicionamiento las construcciones enclaustradas y excluyentes sobre la identidad, el sujeto y el alma nacional son interpeladas por las nuevas dinámicas del *posmodernismo global* y por estos

sujetos postnacionales, cuyas identidades y sentidos de pertenencia se hacen y deshacen en el flujo y reflujo entre lo local y lo global.

Por último, deseo advertir que cualquier intento por cartografiar las dinámicas que, en estas primeras décadas del siglo XXI, se están generando en los bordes del campo cultural cubano implica una revisión de aquellos dispositivos ideológicos de control y disciplinamiento de la otredad que, desde los momentos fundacionales de nuestra ciudad letrada, han sustentado las interrelaciones del canon con lo nacional popular. Lo que presupone un sinnúmero de interrogantes sobre los modos en que lo popular subalterno (la fuerza de su significación) está descentrando los marcos disciplinarios del saber académico, la historiografía y las ciencias sociales del campo intelectual postrevolucionario productoras, ellas mismas, de hegemonías y exclusiones.

Conclusiones Provisorias.

Roberto Zurbarano en su libro *Los estados naciotes Literatura cubana y posmodernidad*, al (re)pensar el proyecto inconcluso de la modernidad cubana, vuelve la mirada al campo cultural cubano de principio de los años sesenta, "donde fueron a explayarse los elementos culturales y sujetos sociales más urgidos de reconocimiento y legitimidad" (Zurbarano *Los estados...*20). A partir de este hecho propone una tesis que no por escandalosa deja de ser atendible:

La Revolución del 59, con insuperable rapidez, pretendió __lográndolo muchas veces__ convertir en pasado

todos aquellos presupuestos de nuestra incompleta modernidad, situándose frente a una futuridad que bien pudo ser __¿por qué no?__ la mismísima postmodernidad. (*Los estados...*20)

Tanto el “Manifiesto Inaugural” del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos como Zurbano, de una manera u otra, concuerdan en significar la intensa realidad cubana de los años sesenta, que provocó: “una nueva situación histórico-cultural que ya nadie podría identificar con la modernidad __aunque tampoco pensó nadie en el escandaloso término de postmodernidad” (Zurbano *Los estados...* 19).

Por el impacto que estas ideas pudieran tener para las reflexiones y debates teóricos sobre la modernidad latinoamericana, voy a detenerme en las paradojas y contradicciones que, inevitablemente, resultaron de este hecho. Lo haré atendiendo a dos razones fundamentales: primero, para demostrar __a manera de recapitulación de todo este recorrido__ el sistema de contrasentidos que, a lo largo de la historia del campo cultural postrevolucionario, ha generado las relaciones de los intelectuales, el discurso académico y la política cultural cubana con lo nacional popular, específicamente, con los textos y sujetos provenientes de los sectores subalternos de la sociedad. En segundo lugar, para poner de manifiesto aquellos momentos en que la experiencia y la historia de este campo, parece contravenir o situarse como una extravagancia frente al modelo de análisis sobre la modernidad latinoamericana que propone Néstor García Canclini en su libro *Culturas Híbridas* y en otros ensayos.

Para Canclini muchos de los desajustes y retrocesos de la modernidad latinoamericana se deben a la orfandad, el analfabetismo, la desigualdad social y económica que impiden “una

profesionalización extensa de artistas y escritores, ni el desarrollo económico capaz de sustentar los esfuerzos de renovación experimental y democratización cultural” (Canclini “La modernidad...” 206). Posteriormente, en una ponencia leída en el *Primer Encuentro Interamericano de Estudios Culturales* (1993), subraya: “la agudización de las desigualdades internas y con el exterior desde que se sustituyó el proyecto de modernidad ilustrada por el de modernización neoliberal” (Canclini “Una modernización...” 6).

El modelo de Canclini no contempla las experiencias del campo cultural y del proyecto de modernidad de la Revolución cubana. Digamos que ambas instancias, se colocan como una superación de muchas de las problemáticas sociales, políticas, económicas y culturales que sus textos describen, a partir de los cuatro núcleos conceptuales que denomina: emancipación, renovación, democratización y expansión.

En el caso del campo cultural revolucionario y nuestro proyecto modernizador no han sido precisamente la desigualdad social y económica, ni los intereses de la oligarquía, ni la pobreza o la ignorancia, ni el acceso desigual a los bienes de la modernidad, ni mucho menos el presente neoliberal los factores que han determinado la producción de hegemonías y subalternidades e impedido la construcción de un campo cultural autónomo.

Recordemos que el *pueblo* fue la categoría en nombre de la cual se legitimó el proyecto de modernidad y la política cultural de la Revolución. Ambos proyectos, desde sus años iniciales, se distinguieron por su radical carácter democrático centrado en el igualitarismo, la abolición de las jerarquías sociales, la reivindicación de las minorías y los desclasados (su acceso masivo

y gratuito a la educación y la enseñanza artística). La cultura se instituyó como un derecho de todo el pueblo. Mientras, por otra parte, en aras de proteger este derecho y construir una cultura auténticamente popular y revolucionaria, se suprimió la pluralidad estética que la Revolución encuentra a su llegada, se nacionalizaron las pequeñas imprentas y periódicos, hecho que contribuyó a relativa monopolización de las normas expresivas. Lejos de impulsar la creación de mercados simbólicos y una industria cultural que permitieran la construcción de un campo cultural autónomo, por el contrario, este último subordinó sus lógicas y dinámicas internas al campo político y la cultura pasó al control y la subvención estatal.

Al establecer el acceso del todo el pueblo a la educación y los saberes como vías para una progresiva racionalización de la sociedad y la institucionalización del progreso científico técnico, se confinaron a los espacios residuales de ese campo, las tradiciones culturales, imaginarios, saberes, sistemas comunicativos poseedores de una racionalidad *otra* y que eran expresión de nuestra heterogénea y compleja composición étnica y de nuestra multitemporalidad.

En consecuencias, las lecturas teóricas que este campo cultural ha venido realizando del concepto cultura popular son el resultado de esta relación conflictual entre lo que pertenece al dominio central de la cultura ilustrada y lo que, como consecuencias de estas luchas culturales y la intervención del discurso político, ha quedado desterrado a los márgenes de sus dominios. Es decir, el concepto cultura popular, desde los inicios del campo intelectual postrevolucionario, ha estado sometido a las tensiones saber/poder y hegemonía/subalternidad.

Los gestos culturales que en el último acápite de este ensayo he denominado “paisajes emergentes·”, describen cómo lo nacional popular y su cultura continúan siendo considerados, por el saber académico y ciertas zonas del discurso institucional, como el desperdicio que la norma hegemónica no sabe cómo integrar a sus marcos analíticos e interpretativos y por ello los somete a estrategias de purificación e invisibilidad. Sin embargo, es precisamente en esa provincia donde se están redefiniendo los códigos, cánones, gustos y patrones estéticos de lo que entendemos por cultura, identidad y sujeto nacional.

Esto ha sido, hasta hoy, la trayectoria que describe lo popular y sus prácticas simbólicas en su tránsito por la historia del campo cultural cubano postrevolucionario. Una trayectoria que ha atravesado por pactos, negociaciones, capitulaciones momentáneas; por períodos muertos, de vacío y silencio hasta otros de reconocimiento y aceptación. Un campo de batalla (Hall “Notas...”) donde no se obtienen victorias definitivas, donde siempre hay posiciones estratégicas que se conquistan y otras que se pierden.

© **Alberto Abreu**

NOTAS

- ¹ Sobre la interpretación que asumo de estos términos consultar (Yúdice 11-44).
- ² Debo aclarar que el término cultura popular designa en este estudio a aquellos imaginarios y prácticas simbólicas provenientes de los sectores sociales subalternos y no a la "cultura de masas" como ocurre en países como Estados Unidos.
- ³ Sigo aquí el modelo de análisis sobre la modernidad latinoamericana que propone Néstor García Canclini, quien establece cuatro procesos o movimientos: emancipación, renovación, democratización y expansión. ("Una modernización..." 3-12)
- ⁴ En lugar del término postcolonial prefiero utilizar el *postoccidentalismo* sugerido por Roberto Fernández Retamar en sus ensayos "Para una teoría de la literatura hispanoamericana", "Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana" y "Nuestra América y Occidente".
- ⁵ Estos espectáculos "constituyeron un verdadero acontecimiento. Por primera vez se representaban ante el público, en un escenario fuera de sus contextos habituales y sin la función religiosa que los caracteriza, las danzas y los cantos de la Santería, el Palomonte y la Sociedad Secreta Abakuá". (Martiatu Terry 19)
- ⁶ Para entender mejor estos nuevos desplazamientos que, durante este período, se producen hacia el interior de la política cultural cubana, y sus tensiones con el antiguo discurso institucional consultar la carta del empresario Francisco Cabeza Osuna, presidente de la disquera *Magic Music* y representante de la agrupación de música popularailable *Charanga Habanera* dirigida a Fernando Rojas, director de esa publicación (Cabezas 12); así como la respuesta de este último (Rojas 12), y la entrevista que el crítico cubano Joaquín Borges Triana realiza al mencionado empresario. (Cabezas 10-12) El atractivo de estos documentos reside en que los mismos ponen de manifiesto los prejuicios de nuestros medios cultos hacia determinadas zonas de la música popularailable, y hacia la apertura de la cultura cubana al mercado internacional. Según Rojas en su respuesta a la carta del presidente de la *Magic Music* a las instancias editoriales de esa publicación "nos preocupa la repercusión en la cultura nacional de los mecanismos mercantiles que deben establecer a la salvación no a su prejuicio". (Rojas 12) Otro de los correlatos de dicha polémica tiene que ver con la crítica de esta publicación (*El Caimán Barbudo*) a determinados códigos y lenguajes corporales propios de la música popularailable empleados por la agrupación *Charanga Habanera*, en un espectáculo político destinado a los jóvenes. Aunque según Rojas no comporten "el criterio extremista de que el solo acto de convocar a una orquesta de música popularailable a este tipo de escenario es incorrecto". (Rojas 12)

BIBLIOGRAFÍA

Abreu, Alberto. *Los juegos de la Escritura o la (re)escritura de la Historia*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, colección Premios, 2007. Impreso.

Almenteros, Antonio. "Los lazos de la negatividad" *La Gaceta de Cuba*, enero-febrero. 2005: 60-61. Impreso.

Arce Padrón, Yissel y Ania Rodríguez Alonso. "Las relaciones de poder en la devoción a San Lázaro. Subversiones en los territorios del símbolo". *Premio de crítica de arte Guy Pérez Cisneros*. Ciudad de La Habana: artecubano ediciones, 2000. Impreso.

Barnet, Miguel. "Prólogo" *Osain de un pie*. Por Ana Garbinski. La Habana: Ediciones El Puente, 1964. Impreso.

Barquet, J. Jesús, ed. *Ediciones El Puente en La Habana de los años 60: Lecturas críticas y libros de poesía*. Chihuahua: Ediciones del Azar A. C., 2011. Impreso.

Benemelis, J. Felipe. "El Black Power en la Cuba de los sesenta y setenta. Conversación con Juan Felipe Benemelis". Entr. Alberto Abreu. *Afromodernidades*. Blog. 20 oct. 2012 <http://www.afromodernidades.wordpress.com>

Berverly, John. "¿Hay vida más allá de la literatura?". *Estudios*, N° 6, 1995.

___ __ __: "Estudios Culturales y vocación política". *Debates críticos en América Latina: 36 números de la Revista de Crítica Cultural (1990-2008)*. Ed. Nelly Richard. Santiago: Editorial ARCIS/Editorial Cuarto Propio/Revista de Crítica Cultural, 2008. Impreso.

Borges Triana, Joaquín. "¡Prepárate para lo que viene!" *La Gaceta de Cuba*. julio-agosto. 2007. Impreso.

Blanco, Juan. "Los herederos del oscurantismo (1)". *Polémicas culturales de los 60*. Comp. Graziella Pogolotti. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2006. Impreso.

Cabezas Osuna, Francis. "Carta del entrevistado a la redacción de *El Caimán Barbudo*". *El Caimán Barbudo*, Año 33, Edición, 282: 12. Impreso.

___ __ __: "Francis Cabeza: un manager en La Habana". Entr. Joaquín Borges Triana. *El Caimán Barbudo*, Año 33, Edición, 282: 10-12. Impreso.

Cabrera Infante, Guillermo. "De Mea Cuba". *Infantería*. Comp. Nidia Montenegro y Enrico Mario Santí. México, D.F.: Fondo de la Cultura Económica, 1999. 834, 862-863. Impreso.

Calderon, Daramis. *El arte de aprender a despedirse*. Matanzas: Ediciones Aldabón, 2007. Impreso.

Carbonell, Walterio. *Cómo surgió la cultura nacional*. La Habana: Yaka, 1961. Impreso.

Castillo Martiatu, Arsenio. "Gallos peleando en el *ring*, no quiero empates". *Movimiento*. Ciudad de La Habana: 2008 no. 6. Impreso.

Fernández Retamar, Roberto. "Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana", "Nuestra América y Occidente". *Para el perfil definitivo del hombre*. Ciudad de La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981. Impreso.

Franco, Jean. "La globalización y la crisis de lo popular." *Nuevasoc* <http://www.nuevasoc.org.ve/n149/ens.htm>.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990. Impreso.

___ __ __: "La modernidad después de la posmodernidad", *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. Ed. Ana María de Morales Belluzzo, Sao Paulo: Cadernos Cultura no. 1, Fundação Memorial da América Latina, 1990. Impreso.

___ __ __ "Una modernización que atrasa. La cultura bajo la regresión neoconservadora". *Casa de las América*. Oct-Dic. 1993: 3-12. Impreso.

Gómez-Castro, Santiago. "Epistemologías coloniales, saberes latinoamericanos: el proyecto teórico de los estudios subalterno". *El debate de la poscolonialidad en Latinoamérica: Una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*. Ed. Alfonso y Fernando de Toro. Vervuert: Iberoamericana, 1999. Impreso.

Hall, Stuard. "Notas sobre la deconstrucción de lo popular", publicado en SAMUEL, Ralph (ed.) *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica, 1984; 22 abril 2004 disponible en <http://www.geocities.com/nomfalso>.

___ __ __ "¿Qué es 'lo negro' en la cultura popular negra?" Trad. V. Dritz-Nilson, Valeria Suárez. 7 Jun. 2008.

Howe, Linda S. "La producción cultural de artistas y escritores "afrocubanos" en el período revolucionario". *Acta Literaria*, no. 026.

Universidad de la Concepción, Concepción, Chile. Red AL y C La biblioteca científica en línea en Ciencias Sociales. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=081109.htm>

"Kilómetro cero". *El Caimán Barbudo*, Año 33, Edición, 299. Impreso.

"Manifiesto inaugural". Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos. *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. Edición de Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998. <http://ensayo.rom.uga.edu/critica/teoria/castro/GLOBALIZACION/P/OSCOLONIALIDAD/SUBALTERNIDAD>.

Marcos, de Juan. *Popular*. Dir. Jen Paz, Jenpaz Films. Copyright Jen Paz LLC, popular documentary.com

Martiatu Terry, Inés María, comp. , "Teatro de dioses y hombres". *Wanilere Teatro*. Ciudad de La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2005. Impreso.

Mártinez Furé, Rogelio, comp. *Poesía Yoruba*, La Habana: Ediciones El Puente, 1963. Impreso.

Memorias. Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1971. Impreso.

OMNI ZONA FRANCA. Dossier. entori producciones. La Habana, CD. Pérez Meriño, Luis Eligio. "Poemanación". *Jóvenes autores cubanos: Relatos, poemas experimentales, fotografías*. Madrid: Verbum, 2005. 23-24. Impreso.

Pogolotti, Graziella, comp., "El consejo Nacional de Cultura contesta a Alfredo Guevara". *Polémicas culturales de los 60*. Ciudad de La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2006. Impreso.

Richard, Nelly. "Antidisciplina, transdisciplina y redisciplinamiento del saber". *Campos cruzados: Crítica cultural, latinoamericanismo y saberes al borde*. Comp. Alberto Abreu. La Habana: Fondo Editorial Casa de las América, 2009. Impreso.

Rojas Gutiérrez, Fernando: "Una posdata necesaria". *El Caimán Barbudo*, Año 33, Edición, 282: 12. Impreso.

Schwarz, Roberto. "Las ideas fuera de lugar". Publicado originalmente bajo el título de "As idéias fora do lugar" en *Estudos*, CEBRAP, nº 3, 1973 y como primer capítulo de *Ao vencedor as batatas*, San Pablo, Duas cidades, 1977, pp. 13-28; versión en la cual se basa esta traducción. Disponible en www.ffyh.unc.edu.ar/modernidades/II/Mod2Contenidos/Main-Traducciones. Consultado el 24-7-2009.

Yúdice, George. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2006. Impreso.

Zurbano, Roberto. *Los estados nacientes Literatura cubana y posmodernidad*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1996. Impreso.