

**ESTRATEGIAS INTERMEDIALES EN LA PRODUCCIÓN CULTURAL
CUBANA CONTEMPORÁNEA**

A Dissertation

by

MAYBEL MESA MORALES

Submitted to the Office of Graduate and Professional Studies of
Texas A&M University
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Chair of Committee,	Richard Curry
Committee Members,	José Pablo Villalobos
	Sarah Misemer
	Teresa Vilarós
	Alain Lawo-Sukam
	Gregory Pappas
Head of Department,	José Pablo Villalobos

August 2018

Major Subject: Hispanic Studies

Copyright 2018 Maybel Mesa Morales

ABSTRACT

The present dissertation focuses on the Cuban aesthetic cultural production (cinema, visual arts, performance and literature) of the last 15 years through an interdisciplinary theoretical framework that draws on theories of intermediality and transmedia narratives, and also of archive and memory studies. Through the analysis of intermedia strategies adopted by a selected group of artists it is possible to understand the complex socio-cultural dynamic of contemporary Cuba, when many changes are taking place both inside and outside the Island. I claim that the impact of new media and technologies generates new modes of social and political representation and makes possible the production and distribution of artistic creations outside the institutional framework, loosening somewhat the effectiveness of government's surveillance and censorship. Therefore, an 'alternative' cultural production, essentially critical, becomes more global and visible outside the confines of the island, and a closer relationship is established between Cubans and the Cuban diaspora. This necessarily generates an impact on the way in which power perceives itself and how it is perceived by the rest of the world.

RESUMEN

La presente disertación se centra en la producción estético-cultural cubana (cine, artes visuales, performance y literatura) de los últimos 15 años dentro de un marco teórico interdisciplinario que se nutre de las teorías de intermedialidad y narrativas transmedia, así como de los estudios de archivo y memoria. A través del análisis de las estrategias intermediales adoptadas por un selecto grupo de artistas, es posible comprender la compleja dinámica sociocultural de la Cuba contemporánea, donde están teniendo lugar significativas transformaciones en los órdenes políticos y socioculturales. El impacto de los medios y tecnologías contemporáneos genera nuevos modos de representación social y política y posibilita la producción y distribución de creaciones artísticas fuera del marco institucional, regulado por estructuras gubernamentales. Ello reduce la efectividad de la vigilancia y censura ejercidas por el gobierno. Por lo tanto, una producción cultural 'alternativa', esencialmente crítica, se vuelve más global y visible fuera de los confines de la isla, y se establece una relación más estrecha entre los cubanos 'de dentro' y los cubanos de la diáspora. Esta nueva circunstancia genera necesariamente un impacto en la forma en que el poder se percibe a sí mismo, en el modo en que es representado en el campo artístico-cultural, y en cómo es percibido por el resto del mundo.

DEDICATION

A mis *Mares*: Mariana, Markella Sofía e Inti, siempre.
A mi familia por apoyarnos incondicionalmente en cada una de nuestras travesías.

ACKNOWLEDGMENTS

This research has been possible thanks to the unconditional support of professors, colleagues, friends, and family. First of all, I would like to express my deepest appreciation to my advisor, Dr. Richard Curry, who always trusted in the potential of my project. I am grateful for his observations, vision and great experience as a scholar. I thank him for his constant availability to discuss topics of my research and for the always open door of his office at the end of the hallway, which was throughout this long journey a clear spatial representation of his accessibility.

I have also been fortunate enough to have outstanding professors in my dissertation committee. Their classes were a catalyst for new ideas and an enormous contribution to my training as a scholar and researcher. Many thanks to Dr. José Pablo Villalobos, my first professor at Texas A&M University, who opened for me a world of readings about Latinos in the United States.

A special gratitude I give to Dr. Sarah Misemer for her mentoring and for stimulating my interest in Theater and Performance Studies. Her class was the starting point that motivated this long journey. I thank her also for her valuable comments and the time devoted to the review of this manuscript. A special thanks goes to my dear professor Dra. Teresa Vilarós, who helped me to set up the temporal framework of my research. I thank her for her sharp insights as a scholar and her theoretical suggestions. I was greatly encouraged by her infinite love for the image. To Dr. Alain Lawo-Sukam for all the support, not just the academic but also the spiritual one, and for his knowledge on topics of race and negritude. He contributed very much to this research.

Finally, I thank Dr. Gregory Pappas for his availability and for agreeing to be the external member of my committee.

I would also like to express my most sincere appreciation to the rest of my professors, especially Dr. Patricia Timmons and Dr. Gabriela Zapata. Their support helped me to carry out my research and teaching with coherence, freedom, and creativity. I thank the Department of Hispanic Studies and OGAPS for the travel funds granted to me for National and International Conferences in these five years. This funding provided me with the opportunity of exchanging ideas with other scholars, which allowed me to update my points of view and enrich my research.

Many thanks to the colleagues and friends, Dr. Mabel Cuesta, Dr. Mónica Simal, and Dr. Adriana Novoa for reading the first draft of my proposal and for their useful comments. To Dr. David Donkor for his contribution to my chapter on political performance. To Danae Dieguez for being a valuable bridge to Dr. Gustavo Arcos Fernández-Britto in Cuba. I am grateful to Dr. Arcos for the kindness of answering many of my questions and for one of Vedado's best coffees.

I am also thankful to Antonio Enrique Gonzáles Rojas for his sharing with me his insights about the Muestra Joven de Cine (Young Film Festival), for his excellent mastery of independent Cuban cinema, and for his collegiality. Thanks also to specialists and staff of the Hemeroteca of the International Film and Television School (EICTV) located in my hometown of San Antonio de los Baños, to its director Daniel Céspedes for opening the doors of the archive, and to the librarians. Special thanks to Lisbet Paz García because besides being a childhood friend and neighbor in Cuba, she was very efficient in searching for archive materials during my research at the EICTV. Staying there meant for me to recall my childhood. At the EICTV, I had the opportunity to take a summer course of cinema for children as part of a cultural

project. Now, thirty years later, I can understand that many events of our lives are much more intertwined than we usually think.

I cannot fail to mention the invaluable support of many of the artists and film directors included in my research. Sincere thanks to Miguel Coyula and his wife, Lynn Cruz, who for two summers in a row welcomed me at their home and granted me a premier access to many of their productions, including the scenes of *Sangre Azul (Blue Blood)*, their latest project which is still in progress. To directors Carlos Quintela and Ricardo Figueredo, to director and soundman Sheila Pool. To Sage Lewis, director of *La Entrañable Lejanía (The Farthest Closest Away)* where this whole journey began, and to Wendy Guerra, Ossain Raggi, and Angel Boligán. To you all, thanks for your support, for sharing your materials, and for the sincere openness and communicativeness.

I thank old and new friends that became part of my life in College Station, Texas. My deepest gratitude to my beloved mother and my grandmother, example of woman and teacher that I will always want to imitate, to my uncle Jesus Vivanco in Cuba for the many books and contacts provided, to my aunt Ana Ibis and my uncle Guido in Miami for being permanent witnesses of my everyday life.

Last but not least, my eternal gratitude goes to my husband and daughters for their support and love. In their embrace, I will always find my shelter.

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación ha sido posible gracias al apoyo incondicional de profesores, colegas, amigos y familiares. En primer lugar, quiero agradecer a mi director de tesis, Dr. Richard Curry, quien desde un inicio confió en mi proyecto. Siempre estaré agradecida por sus sabias observaciones, su visión y gran experiencia como académico y su constante disponibilidad para dialogar acerca de la investigación, la puerta siempre abierta de su oficina al final del pasillo es también una clara representación espacial de su accesibilidad durante todo este largo viaje.

He sido también muy afortunada de contar con excelentes profesores como miembros de mi comité, sus clases fueron un catalizador de ideas y han contribuido en buena medida a mi formación como académica. Al Dr. José Pablo Villalobos, mi primer profesor en Tamu y quien puso a mi alcance un mundo de lecturas sobre latinos en Estados Unidos, que abrieron un espacio necesario para repensar quién era y de dónde venía, gracias siempre por toda la motivación y ayuda. A mi profesora Dra. Sarah Misemer, infinitas gracias por su mentoría y por fomentar mi interés por los Estudios de Teatro y Performance, su clase fue el punto de partida que motivó este largo viaje. Gracias también por tan valiosos comentarios y todo el tiempo dedicado a las anotaciones de este manuscrito. Sin dudas, esta investigación debe mucho a su rigor y entrega. A mi querida profesora Dra. Teresa Vilarós, a quien debo la decisión del período temporal que abarca esta investigación, a su visión aguda como académica y sus sugerencias teóricas, y por contagiarme de la mejor manera su amor infinito por la imagen. A mi querido Dr. Alain Lawo Sukam, por todo el apoyo no solo académico sino también espiritual, y por todo el aprendizaje sobre temas de raza y negritud que mucho han aportado a esta investigación.

Finalmente, agradezco mucho al Dr. Gregory Pappas por su gran disponibilidad y por acceder a ser miembro externo del comité.

Agradezco también al resto de mis profesores, con especial mención a la Dra. Patricia Timmons y a la Dra. Gabriela Zapata porque ambas me han permitido asumir con absoluta coherencia, libertad y creatividad mi investigación con mi pasión por la enseñanza, y también a la administración del Department of Hispanic Studies. Los fondos de viaje otorgados por el departamento y por OGAPS para Conferencias Nacionales e Internacionales cada uno de estos cinco años, han sido un elemento crucial para el intercambio de ideas con otros académicos de la misma área de estudios, y el resultado también se puede ver reflejado en este trabajo.

Muchas gracias a las colegas y amigas la Dra. Mabel Cuesta, Dra. Mónica Simal y Dra. Adriana Novoa por la lectura y los útiles comentarios de la primera versión de este proyecto. Al Dr. David Donkor por todo su aporte a mi capítulo sobre performance político. A Danae Dieguez por haber sido un valioso puente para establecer contacto con el Dr. Gustavo Arcos Fernández-Britto en Cuba. A él le debo la generosidad de responder muchas de mis preguntas para una parte de esta investigación durante cinco horas en su balcón, y el mejor de los cafés del Vedado. A Antonio Enrique Gonzáles Rojas siempre le quedaré debiendo las sesiones de conversación sobre la Muestra Joven de Cine, su gran dominio del cine independiente cubano y su gran sentido de colaboración. Gracias también a todo el colectivo de la Hemeroteca de la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) situada en mi pueblo natal de San Antonio de los Baños: a su director Daniel Céspedes por abrir las puertas del archivo, y a las bibliotecarias, en especial a Lisbet Paz García porque además de amiga de la niñez y vecina en Cuba, le debo su gran eficiencia en la búsqueda de materiales durante mi estancia investigativa en la EICTV. Llegar allí, fue revivir los años de mi niñez en donde tuve la oportunidad de tomar un curso de verano

de cine para niños como parte de un proyecto de la Casa de la Cultura del municipio y entender casi treinta años después que muchos de los episodios de nuestras vidas están más conectados de lo que imaginamos.

No puedo dejar de mencionar el invaluable apoyo de muchos de los artistas y directores de cine de cuyos trabajos se ocupa esta tesis. A Miguel Coyula y a su esposa la actriz de cine y teatro Lynn Cruz que durante dos veranos me recibieron en su casa y proyectaron para mí sus películas, incluso las escenas de *Sangre Azul*, su último proyecto y que aún no terminan. A los directores Carlos Quintela y Ricardo Figueredo, a la directora y sonidista Sheila Pool. A Sage Lewis el director de *La Entrañable Lejanía* por donde comenzó todo este periplo. A Wendy Guerra, Ossain Raggi y Angel Boligán. A todos, gracias por todo el apoyo al compartir sus materiales y la siempre pronta comunicación.

Finalmente agradezco a todos mis amigos de siempre y a los nuevos que han llegado a nuestras vidas en College Station. A toda mi familia, a mi amada madre y mi abuela, ejemplo de mujer y maestra que siempre querré imitar, a mi tío Jesús en Cuba por todos los libros y contactos, a mi tía Ana Ibis y mi tío Guido en Miami, interlocutores constantes de nuestra cotidianidad, y por supuesto, eternas gracias a mi esposo y mis hijas por todo el apoyo y el amor diario, en los abrazos de los tres siempre tendré el mejor de los refugios.

CONTRIBUTORS AND FUNDING SOURCES

Contributors

This work was supported by a dissertation committee consisting of Professor Richard Curry, advisor, Professor José Pablo Villalobos, Professor Teresa Vilarós, Professor Sarah Misemer, and Professor Alain Lawo-Sukam of the Department of Hispanic Studies, and Professor Gregory Pappas of the Department of Philosophy.

All work and research conducted for the present dissertation was completed by the author independently.

Funding Sources

Graduate study was supported by an assistanship from Texas A&M University. In the Summer of 2017, the College of Liberal Arts and the Department of Hispanic Studies awarded me with a grant that allowed me to visit the Hemeroteca of the International Film and Television School (EICTV), Cuba, to examine unedited and unpublished materials about Cuban independent cinema. This financial support was crucial since it made possible for me to carry out a 15-day research at the aforementioned school collecting data for my dissertation.

I want to express my gratitude to the College of Liberal Arts, and specifically to the Department of Hispanic Studies, for these financial contributions.

NOMENCLATURE

EL/TFCA

La Entrañable Lejanía/The Farthest Closest Away

NT

Narrativas Transmedia

TABLE OF CONTENTS

	Page
ABSTRACT.....	ii
RESUMEN	iii
DEDICATION.....	iv
ACKNOWLEDGMENTS	v
AGRADECIMIENTOS	viii
NOMENCLATURE	xi
TABLE OF CONTENTS.....	xii
LIST OF FIGURES	xiv
LIST OF TABLES	xvii
1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. ¿Por qué intermedialidad? Revisión literaria y estado de la cuestión	4
2. INTERMEDIALIDAD, INTERTEXTUALIDAD Y NARRATIVAS TRANSMEDIA. APROXIMACIONES TEÓRICAS.....	10
2.1. Intermedialidad: ¿Continuidad o ruptura con el concepto de la intertextualidad? ...	13
2.2. Intermedialidad: claves para una metodología de la investigación	18
2.3. Narrativas Transmedia: cómo los medios operan en la era de las convergencias	23
3. INTERMEDIALIDAD, PERFORMANCE Y POLÍTICAS DE LA MEMORIA EN LA ERA POST-FIDEL	29
3.1. Y sin embargo ¿se mueve? Indagaciones en el contexto social y político cubano después del 2006.....	30
3.2. De la visita de Barack Obama a Cuba o la puesta en escena del mito de Pandora ..	50
3.3. El espectador multimodal: entre convergencia mediática y cultura participativa	77
3.4. Algunas reacciones desde el plano cultural.....	87
4. PRÁCTICAS INTERMEDIALES EN LA PRODUCCIÓN CULTURAL CUBANA CONTEMPORÁNEA	95

4.1. The medium is the message: puentes virtuales sobre cuerpos escindidos en una performance cubanoamericana. A modo de introducción y contextualización	95
4.2. La entrañable Lejanía/The Closest Farthest Away: para una percepción de lo real desde lo virtual.....	106
4.3. Recepción de la obra en La Habana y en Miami.....	108
4.4. Intermedialidad, cuerpo y espacio.....	110
4.5. Raza, clase y sexualidad: una lectura intermedial de <i>Negra</i> , Wendy Guerra.....	129
4.6. Discurso racista e intermedialidad.....	134
4.7. Sexualidad, raza y espacio.....	140
4.8. Suite Habana: de las viejas utopías a las nuevas ruinas	149
4.9. Conclusión.....	160
5. LA EMERGENCIA DE LA FANFICTION POSTREVOLUCIONARIA. RECONFIGURACIONES DEL ARCHIVO NACIONAL A TRAVÉS DE LAS NARRATIVAS TRANSMEDIA	163
5.1. Nuevos realizadores, nuevas tendencias y nuevos modos alternativos de memorialización digital	167
5.2. Ricardo Figueredo y Miguel Coyula: entre el mockumentary el storytelling postrevolucionario.....	174
6.CONCLUSIONES	186
REFERENCIAS.....	198

LIST OF FIGURES

	Page
Fig. 1 <i>Le negaron la entrada</i> , Alen Lauzán.....	38
Fig. 2 <i>La Conga Irreversible</i> , Los Carpinteros.....	46
Fig. 3 Desfile de moda de Chanel en La Habana.....	47
Fig. 4 Twitter de Obama al llegar a La Habana.....	55
Fig. 5 Obama, su hija Malia y el Chef de la paladar San Cristóbal	59
Fig. 6 El presidente durante la cena en la paladar San Cristóbal.....	59
Fig.7 Discurso de Obama en el Gran Teatro de La Habana	61
Fig. 8 Nube de palabras del discurso de Barack Obama en La Habana	70
Fig. 9 Contexto sintáctico de la palabra democracia	70
Fig. 10 Segmentos en que aparece la palabra Cuba (rosado) Estados Unidos (verde)...	71
Fig. 11 Esquema que genera la conexión de las palabras en el texto	72
Fig. 12 <i>Si se puede Cuba</i> , David Walby	76
Fig. 13 <i>Air Force One sobre Cuba</i> , A. Boligán.....	92
Fig. 14 <i>Obama en Cuba</i> , A. Boligán	92
Fig. 15 <i>Ni capitalista ni comunista</i> , A. Boligán	92
Fig. 16 <i>Cuba comunista</i> , A. Boligán.....	92
Fig. 17 <i>La próxima invasión a Cuba</i> , A. Boligán.....	93
Fig. 18 <i>Diplomacia de Grandes Ligas</i> , A. Boligán	93
Fig. 19 Abrazo de Amante y Ana	112
Fig. 20 Título bilingüe de <i>La entrañable lejanía/ The Closest Farthest Away</i>	114
Fig. 21 Interrogatorio de la agente a Amante A.....	117

Fig. 22 Interrogatorio de la agente a Amante B.....	117
Fig. 23 Escena intermedial entre el actor físico y el virtual A.....	118
Fig. 24 Escena intermedial entre el actor físico y el virtual B.....	118

LIST OF TABLES

	Page
Tabla 1. Tipos de espacio y espectador	50

1. INTRODUCCIÓN

La presente investigación examina la producción cultural cubana de los últimos 15 años, con el objetivo de determinar la función de las prácticas intermediales en las diferentes narrativas dentro del cine, la performance, el audiovisual y la novela. Adopto una metodología interdisciplinaria que se nutre de teorías provenientes de los estudios intermediales y las narrativas transmedia, en primera instancia, pero también de los estudios de performance, los estudios culturales, el campo de la narratología, y teorías asociadas al archivo, la memoria y el tratamiento del espacio.

El lapso temporal en que se inscriben los artefactos culturales que aquí se estudian, está marcado por fuertes transformaciones en el ámbito económico, político, social, institucional y tecnológico en Cuba. Por otro lado, se trata de una producción cultural que emerge en pleno siglo XXI, en que asistimos a una revolución digital que transforma el modo pensar y comunicarse con el otro. No cabe duda de que la impronta del internet y el fenómeno de lo que Henry Jenkins ha llamado “convergencia” para referirse a la combinación de medios analógicos y digitales de la era informacional, trae consigo importantes alteraciones, no solo en la subjetividad sino también en los modos de representación. En la Cuba de hoy se ha venido produciendo un cambio en la manera de concebir la obra artística, en el plano mismo de la producción, pero también en las estrategias de distribución y en los modos de recepción de la misma. El irrumpe de las prácticas de interacción en las redes de sociabilización han generado además múltiples mutaciones en las nociones espaciotemporales, y variaciones en la capacidad de almacenamiento y combinación de datos.

El auge de estas nuevas realidades tecnológicas, así como la inmersión cotidiana en los distintos contextos mediáticos, propicia paralelamente una creciente demanda de renovación teórica y de herramientas de análisis que hagan posible la actualización de las ya existentes a la

luz de estas nuevas circunstancias impuestas por la revolución cibercultural. Justamente es en este contexto que se deben ubicar los estudios sobre la intermedialidad y su relevante contribución a la investigación de los paradigmas culturales emergentes. Es en ese punto donde distingo el gran potencial que brinda la intermedialidad como herramienta de investigación.

El segundo capítulo: “Intermedialidad, Intertextualidad y Narrativas Transmedia. Aproximaciones Teóricas”, se dedica a estudiar el surgimiento de los estudios intermediales en el marco de la academia y a ubicarlos con relación a previos paradigmas conceptuales como la teoría de intertextualidad de Julia Kristeva. El capítulo aborda las principales teorías de la intermedialidad como las propuestas por Irina Rajewsky y Henry Müller, por las cuales se orientará gran parte del análisis. Junto al marco teórico de la intermedialidad, se ofrece el concepto de narrativa transmedia de Henry Jenkins como el otro eje teórico-referencial de gran importancia que va a iluminar muchos aspectos en la investigación.

El tercer capítulo: “Intermedialidad, Performance y Políticas de la Memoria en la Era Post-Fidel”, indaga en el potencial simbólico de la performance para sondear en el impacto de los nuevos cambios económicos, culturales y políticos en la sociedad cubana contemporánea. Las obras que se analizan conducen a pensar el acto performático como contestación y resistencia ante diferentes situaciones conflictivas. En este capítulo profundizo también en el proceso de la recepción de dichas prácticas y en el rol de la audiencia a través de una categoría conceptual que establezco bajo el rótulo de *espectador multimodal*, y que contiene nociones del *espectador emancipado* del que habla Rancière y del *prosumer* de Henry Jenkins.

El capítulo se divide en tres secciones para analizar el espectáculo político del momento de la visita de los Obamas a la capital cubana como una forma de performance político, no sin antes elaborar un breve mapeo contextualizador de las reformas económicas, políticas y sociales

del país tras la llegada al poder de Raúl Castro en el año 2006. Postulo que el rol del espacio físico y ciberespacial en las prácticas políticas y civiles durante la estancia de Barack Obama en la isla, desarticulan los referentes de poder y legitimidad en la Cuba post-Fidel. Además, analizo la importancia del fenómeno de mediatización en tanto trasmuta el modo de producción, distribución y recepción de los actos performáticos en la actualidad, difumina el rol de actor/espectador y potencia la visibilización de la figura del espectador al incrementar su posibilidad de convertirse en prosumidor (Jenkins).

En esta sección además de las teorías de performance, llevo a cabo un análisis semántico del discurso de Barack Obama a través de un programa digital llamado Voyant con el objetivo de determinar qué tipo de contenidos lingüísticamente significativos pudieran explicar la controversia que se evidenció en algunas declaraciones de funcionarios representantes de organizaciones gubernamentales en Cuba.

El capítulo 4: “Prácticas Intermediales en la Producción Cultural Cubana Contemporánea”, se confiere al análisis de tres muestras como casos de estudio en donde se presenta lo intermedial como estrategia discursiva que permite comprender los momentos de tensión y transformación en la sociedad cubana de los últimos años. En primer lugar, se examina *La Entrañable Lejanía/The Closest Farthest Away (2009)*, una performance de producción cubanoamericana. En segundo lugar, se analiza la novela *Negra (2013)* de la autora Wendy Guerra y, por último, se explora en el filme *Suite Habana (2003)* el impacto generado por la sostenida crisis económica de los 90 y su alcance en la emergencia de una estética de las ruinas del espacio urbano y psicológico.

El capítulo 5: “La Emergencia de la Fanfiction Postrevolucionaria. Reconfiguraciones del Archivo Nacional a través de las Narrativas Transmedia”, se orienta a través del marco teórico de

las narrativas transmedia de Jenkins con el propósito de proponer una serie de analogías que permiten explicar fenómenos propios del cine independiente cubano contemporáneo. Exploro en el impacto generado por las nuevas formas de producción y distribución en el desarrollo de un archivo intermedial alternativo. Del mismo modo, advierto cómo la intermedialidad deviene estrategia compositiva por excelencia en la obra de realizadores como Miguel Coyula y Ricardo Figueredo, quienes se apropian de artefactos de la memoria colectiva contenidos en el archivo nacional en un esfuerzo por reflexionar sobre la Historia y por decodificar su propia contemporaneidad a través de la revisión del pasado.

Finalmente, con esta investigación no aspiro al análisis de una muestra exhaustiva pero sí representativa de una época. Mi interés radica en ofrecer una contribución a los estudios académicos sobre la cultura cubana contemporánea, sin que ello implique realizar pronósticos ni futurologías. Lo que me ocupa es más bien el deseo de ofrecer una mirada reflexiva de las producciones culturales de un período complejo, en que surgen nuevas condiciones económicas, políticas y sociales, así como el restablecimiento de las relaciones de Cuba con los Estados Unidos. Mi objetivo es poder dejar constancia de una serie de factores e inquietudes que han sido canalizados/descifrados a través del lenguaje intermedial para con ello facilitar la sistematización y comprensión del lapso temporal comprendido en los últimos 15 años. La investigación promueve y apela además a futuros intercambios académicos sobre las prácticas intermediales en la producción cultural cubana contemporánea.

1.1 ¿Por qué intermedialidad? Revisión literaria y estado de la cuestión

Llevar a cabo una revisión bibliográfica de textos académicos basados en el estudio de prácticas intermediales y/o transmediales en distintos géneros artístico-literarios de los últimos veinte años en Cuba, implica constatar la existencia de un vacío evidente, el mismo que forma parte

del interés primario de esta investigación como contribución a los estudios intermediales en las prácticas culturales latinoamericanas.

Si bien es cierto que a la amplia gama de literatura crítica publicada o en formato de tesis de doctorado sobre los años 90 en Cuba, le están siguiendo otras publicaciones más recientes que enmarcan su corpus en el contexto más actualizado de una Cuba bajo el gobierno de Raúl Castro, lo cierto es que en su mayoría se trata de investigaciones orientadas hacia performance/teatro, literatura, música o cine, pero de una manera predominantemente individualizada y no aglutinadora. A ello habría que agregar la existencia casi nula de volúmenes críticos basados en un enfoque intermedial, tanto en la década de los 90 como en los últimos años de la producción cultural de la isla. Para mayor precisión, se hace preciso referir que la búsqueda solo arrojó tres investigaciones.

Una de ellas consiste en el ensayo “Intermedialidad y auto-representación en el documental cubano de vanguardia: el caso de Nicolás Guillén Landrián” de Santiago Juan-Navarro, publicado por la revista de *Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* del 2017 como parte del dossier “Narrativas transmedia, hipermedia e intermedia: teoría y crítica” coordinado por las académicas Teresa López-Pellisa y Ana Casas. En este trabajo el enfoque intermedial se emplea para analizar la obra de Landrián (Camagüey, 1938 - Miami, 2003), uno de los cineastas que las políticas institucionales condenaron al silencio, pero cuya obra, sin embargo, ha experimentado un renacer y generado una influencia estética en los jóvenes directores de cine contemporáneo cubano, sobretodo en el terreno del cine documentalista.

La profesora e investigadora cubana Astrid Santana Fernández de Castro es autora del volumen *Literatura y Cine. Lecturas cruzadas sobre las Memorias del Subdesarrollo* (2010), en el que analiza las relaciones transmediales entre la novela del escritor Edmundo Desnoes y el filme del mismo título dirigido por Tomás Gutiérrez Alea en 1968. Santana dedica una buena parte del estudio

al área de la adaptación cinematográfica en el cine de Alea, persiguiendo deconstruir las supuestas prevalencias de un medio (literario) sobre el otro (cinematográfico), para luego internarse en un valioso análisis del discurso multimedial y revelar las relaciones histórico-culturales que establecen los diferentes textos en el filme.

Por último, el ensayo de Roberta Tennenini “Intermedialidad y disidencia en *Última rumba en la Habana*” recién publicado en la *Revista Pasavento* el verano de 2017. En el artículo la autora analiza la novela escrita en el 2001 por Fernando Velázquez y que se inscribe dentro del llamado “realismo sucio” tomando como marco teórico la intermedialidad y los fundamentos de Michel Foucault sobre el poder.

La presente investigación advierte la urgencia de trabajos académicos orientados al análisis de la producción cultural cubana actual surgida en medio de un contexto de experiencias multimediáticas propias de la era digital, y para cuya decodificación se requiere de herramientas teóricas como la intermedialidad, que permitan accederla y decodificarla de una manera más efectiva.

Por otro lado, con esta investigación se pretende proponer la posibilidad futura de creación de un proyecto investigativo multidisciplinario y de colaboración entre académicos de varias instituciones, que bajo las premisas teóricas de la intermedialidad y las prácticas transmediales, analicen y sitúen la producción cultural cubana en el mapa de los estudios del Caribe y los estudios latinoamericanos.

Esta necesidad se refuerza en el hecho contrastivo del incremento que los estudios intermediales ha experimentado en otros ámbitos académicos desde la década de los '90 hasta el presente. Dicho interés en torno al tópico de la intermedialidad se ha evidenciado como asegura Irina O. Rajewsky en términos de publicaciones multidisciplinarias, conferencias sobre intermedialidad

sobre todo en el contexto académico alemán y también en Canadá donde se crea el prestigioso *Centre de recherche sur l'intermedialité* CRI en el año 1997 (43).

A estas referencias yo agregaría los proyectos de investigación de varias universidades en el mundo hispano, por ejemplo el proyecto *Narrativas transmediales: nuevos modos de ficción audiovisual, comunicación periodística y performance en la era digital* dirigido por el profesor Domingo Sánchez-Mesa Martínez y con base en la Universidad de Granada, pero en la que participan investigadores de otras universidades europeas como la Universidad de Barcelona, Universidad de Santiago de Compostela, Universidad Europea de Madrid, Universidad Fernando Pessoa de Oporto y la Katholieke Universiteit Leuven. Otro proyecto de la Universidad Santiago de Compostela es uno que refiere la Profesora Titular María Teresa Vilariño Picos, el cual culminó con la publicación del libro *Narrativas cruzadas. Hibridación, transmedia y performatividad en las humanidades digitales* (2016), (75).

La Universidad Complutense de Madrid cuenta también con un grupo de investigación de “Estudios sobre Intermedialidad y Mediación Intercultural” (SIIM) desde el 2007. El proyecto “Estética de la Intermedialidad en la narrativa gráfica: de la intertextualidad a la metaficción” es otro ejemplo y está coordinado por la Dra. Mercedes Peñalba García.

En cuanto a congresos internacionales basados en el tópico de los procesos intermediales, teorías, y casos de estudio, habría que mencionar “Palabra, imagen y escrituras: La intermedialidad en los siglos XX y XXI”¹ celebrado en la Universidad de Alcalá en el 2015 a través del grupo de investigación Semiosferas y organizado por las académicas Ana Casas y Teresa López- Pellisa. En el 2016 además la Universidad Autónoma de Morelos en conjunto con la Universidad Católica de

¹ Mi participación en este evento y la fructífera experiencia de diálogo e intercambio durante las diferentes sesiones, contribuyeron en gran medida a esta investigación.

Chile convocaron al “I Congreso Internacional Acercamientos Interartísticos. Intermedialidad, transmedialidad en el arte y la literatura en América Latina.”

El tópico permanece activo y una fiel muestra de ello es que para el próximo año 2018 también se presentan nuevas convocatorias como la del “IV Congreso Internacional Los cuerpos del texto. Autorías encarnadas, representaciones intermediáticas y sexuadas de la creación cultural”, al cual convoca el grupo de investigación Cuerpo y Textualidad vinculado a la Universidad Autónoma de Barcelona con la Universidad Iberoamericana.

Ahora bien, retomando el tema de la revisión bibliográfica, se hace necesario ofrecer además un mapeo por estudios que más allá de que partan de otros presupuestos teóricos no relacionados con el nuestro propiamente, sí han generado aportes cruciales a la investigación de estas cuestiones.

Sobre el performance en Cuba uno de los textos de obligada revisión por su reciente publicación y por brindar un amplio archivo fotográfico, es el de Coco Fusco: *Dangerous Moves: Politics and Performance in Cuba* publicado en el año 2015. También la investigación de Mailyn Machado *Fuera de revoluciones: dos décadas de arte en Cuba* (2016) que examina problemáticas actuales en el contexto social, económico y político de la isla y el modo en que ello se traduce en el arte contemporáneo.

Planet/Cuba: Art, Culture, And The Future Of The Island (2015) de Rachel Price, se ubica en la era post-Fidel y examina una amplia muestra de arte y literatura. *Mínima Cuba. Heretical Poetics and Power in Post-Soviet Cuba* (2015) de Martha Hernández Salván, explora la rearticulación de la estética de poder en el período que va de 1989-2005. Hernández trabaja con textos poéticos y filosóficos fundamentalmente. Por su parte, Odette Casamayor-Cisneros en *Utopía, Distopía e Ingravidez. Reconfiguraciones Cosmológicas en la Narrativa Postsoviética Cubana* (2013), adopta un recorrido literario más diacrónico para llegar a la caída del Muro de Berlín en que los cubanos

parecieran entrar en lo que llama “ingravidéz” dada la ruptura del proyecto socialista de la revolución. Otra propuesta de gran importancia es el dossier coordinado por Mónica Simal y Walfrido Dorta sobre los escritores de lo que se conoce como Generación Cero, recién publicado por la revista *Letral* de la Universidad de Granada, que reúne ensayos de Omar Granados, Emily A. Maguire, Laura V. Sánchez, Gelsys M. García y de los propios editores.

El volumen *Digital Dilemmas. The State, the Individual, and Digital Media in Cuba* (2010) de la investigadora Cristina Venegas analiza el impacto de la tecnología y el internet en la sociedad, el gobierno y la cultura en Cuba y abarca desde la caída del campo socialista hasta nuestros tiempos.

Entre las publicaciones más recientes sobre el ámbito del cine y el audiovisual cubano se encuentra *On Location In Cuba: Street Filmmaking During Times Of Transition* (2009) de la autora Ann Marie Stock. También se toman en cuenta los ensayos que aparecen en publicaciones en línea de importantes críticos de cine que radican en la isla como Jorge Antonio García Borrero, Gustavo Arcos Brito, Antonio González Enrique, Dean Luis Reyes, Luciano Castillo, Arturo Arango, entre otros.

Por tanto, esta revisión de la literatura lanza evidencias de la real necesidad de contribuciones e intercambio académico entorno a la función de los procesos intermediales y sus implicaciones en el marco de las fluctuantes realidades cubanas contemporáneas.

2. INTERMEDIALIDAD, INTERTEXTUALIDAD Y NARRATIVAS TRANSMEDIA.

APROXIMACIONES TEÓRICAS

Realizar un recorrido sobre los diferentes estudios teóricos acerca del concepto de intermedialidad, revela de inmediato una amplia gama de definiciones y nomenclaturas a veces equivalentes, pero también con características independientes unas de las otras como por ejemplo: transmedialidad, intramedialidad, hypermedialidad, multimedialidad, etc. De acuerdo con Gabriel Rippl, una de las razones que explica este gran espectro terminológico viene dado por el hecho de que la intermedialidad:

has become a central theoretical concept in many disciplines such as literary, cultural and theater studies as well as history, musicology, philosophy, sociology, film, media and comics studies- and these disciplines all deal with different intermedial constellations which ask for specific approaches and definitions. (Rippl, 1)

En este apartado me detendré en los fundamentos teóricos concernientes a las nociones de narrativa transmedia, intermedialidad, y su relación con la intertextualidad, partiendo de la premisa de que más que un exhaustivo y pormenorizado análisis del origen y aspectos contrastivos de los diferentes teóricos que estudian dichos conceptos, lo que me interesa es determinar los aspectos que considero más operativos para poder acceder teórica y metodológicamente a la producción artística que se analiza en los siguientes capítulos. Es por ello que, en lugar de trazar una pormenorizada evolución de los términos, o un ambicioso registro de definiciones, me circunscribiré solo a aquellos ejes conceptuales que van a servir de manera orgánica al andamiaje teórico-crítico del corpus de obras elegidas para la presente investigación.

Ubicaré el surgimiento de los estudios intermediales en el marco de la academia aludiendo a su relación con previos paradigmas conceptuales como el *dialogismo* de Bajtín, o la teoría de intertextualidad de Julia Kristeva. Se realizará brevemente un mapeo por las distintas categorías de transtextualidad elaboradas por Gerald Genette para internarse en el diálogo teórico entorno al término intermedialidad propiamente y las narrativas transmedia. Para ello, los estudios de Irina Rajewsky constituyen un referente básico dentro de la investigación, en la medida en que sus categorías permiten analizar el cruce entre medios analógicos y digitales.

Si bien la idea misma de una estética artística intermedial había sido expuesta en 1849² por Richard Wagner en sus aspiraciones de un “arte total” (*Gesamtkunstwerk*) que manifestara en el interior de la obra la integración de elementos de la danza, la pintura, la escultura, la música, la poesía, la arquitectura y el diseño de luces; lo cierto es que el origen del término no se registra de manera oficial hasta el siglo XX cuando Dick Higgins, poeta y artista del movimiento Fluxus, publica su artículo titulado “Intermedia” (1966). En esta ocasión, Higgins advertía la existencia de un cambio de perspectiva tanto en la recepción como en el proceso creativo y destacaba el hecho de que la intermedialidad era un fenómeno consustancial al arte por medio del cual se comunica y se genera sentido.

Durante las últimas décadas muchos críticos han señalado los diferentes factores que han influido en el interés académico orientado hacia los estudios de intermedialidad. Según Josefina López Varela Azcárate “la facilidad con que los formatos digitales incorporan datos de distintos

² De hecho, como señala Rippl, la relación entre las distintas formas artísticas podríamos ubicarlas desde los tiempos de la Antigua Grecia y Roma (Cfr. Webb 2009) cuando se resaltaron las similitudes estructurales y las analogías funcionales entre texto e imagen: “In his *Ars poetica*, Horace (65-8 BCE) referred to an influential formula ascribed to Simonides of Ceos (late 6th century BCE) *ut pictura poesis*, which has been translated: “as in painting so in poetry” (Rippl 4).

soportes tanto textual, icónico, acústico, o de video; generan nuevas directrices en los estudios entorno a la intermedialidad (López-Varela 2011).

No cabe duda de que la impronta del internet y el fenómeno de lo que Henry Jenkins ha llamado “convergencia” para referirse a la mixtura de medios analógicos y digitales de la era digital, trae consigo importantes alteraciones, no solo en el modo de concebir la obra artística, sino también en el plano de la producción, distribución y recepción de la misma. La aparición del internet y el auge de nuevas realidades tecnológicas, así como la inmersión cotidiana en los distintos contextos mediáticos va a desplegar también una creciente demanda de otros marcos teóricos de análisis que hagan posible la actualización de los ya existentes a la luz de estas nuevas circunstancias impuestas por la revolución cibercultural. Es precisamente en este contexto que debemos ubicar los estudios sobre la intermedialidad y su relevante contribución a la investigación de los paradigmas culturales emergentes.

Sin embargo, referirse al contexto en que surgen estas propuestas teóricas, implica necesariamente aludir a aquellas otras que dominaron los estudios artístico-literarios en décadas anteriores, sobretudo porque asumimos aquí los diferentes aportes teóricos no como ruptura o simple sustitución de su antecedente, sino más bien como una forma de complementación o actualización del/los mismo(s). El concepto de intermedialidad entendida como la relación/cruce que se establece entre diferentes medios dentro de una obra, tiene un claro antecedente en el concepto de intertextualidad de Julia Kristeva, el cual a la vez fue el resultado de la combinación de los principios del formalismo ruso de Mijaíl Bajtín y su estudio del “dialogismo”, con la tradición semiótica francesa y el postmodernismo del grupo TEL Quel (Müller 21).

2.1. Intermedialidad: ¿Continuidad o ruptura con el concepto de la intertextualidad?

Y es porque los márgenes de un libro no están jamás neta ni rigurosamente cortados: más allá del título, de las primeras líneas y el punto final, más allá de su configuración interna y la forma que lo autonomiza, está envuelto en un sistema de citas de otros libros, de otros textos, de otras frases, como un nudo en una red”
Foucault, M. *Arqueología del Saber*, 1979.

El concepto de intertextualidad acuñado por Kristeva hereda como referentes previos las teorías bajtinianas sobre el dialogismo -entendido como la relación de un enunciado con otros enunciados-, el principio carnavalesco y la heteroglosia.³ El término *intertextualité* aparece referido por primera vez en un artículo titulado “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” donde Kristeva indicaba que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble.” (16). Para la autora, la forma en que se manifiesta esta relación intertextual es a través de la cita (que sería el procedimiento más fácil de determinar), la parodia y la alusión.

Roland Barthes asume la noción de intertextualidad desde una perspectiva mucho más abarcadora, identificando al texto como “una cámara de ecos” para sugerir el hecho de que todo ha sido leído con anterioridad y cada texto tiene o contiene un texto anterior. En *El susurro del lenguaje*, advierte no sólo la existencia del intertexto, sino que también aparece reivindicado el potencial del lector:

Un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha

³ Cfr. Bajtín, Mijail. *Problemas de la Poética de Dostoievski* (1986) y *Problemas Literarios y Estéticos* (1986).

dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una lectura. (82)

De alguna manera podría ubicarse el lector de Barthes, cuyo nacimiento como nos dice, “se paga con la muerte del autor” (83), entre las teorías de la recepción de los años '50 (Wolfgang Iser con los “espacios en blanco” rellenos por el lector, o las “comunidades interpretativas” de Stanley Fish) y la figura activa del usuario de la era de las convergencias de Henry Jenkins como aquel que consume y genera contenidos, y que el profesor norteamericano denomina “prosumidor”.

Volviendo al tema de las teorías sobre intertextualidad, la obra de Gérard Genette ocupa un lugar privilegiado en los estudios intertextuales. Su concepto de transtextualidad y las subcategorías que propone para describir las diferentes relaciones transtextuales han marcado un punto de inflexión en el campo de la Narratología y los Estudios Literarios por su solidez metodológica. El concepto de transtextualidad aparece trabajado en uno de sus textos fundacionales: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Aquí Genette lo define como “el conjunto de categorías generales o trascendentes, tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc., del que depende cada texto singular” (9). Básicamente, el autor toma como antecedente inmediato el concepto de intermedialidad de Kristeva, pero lo reformula y reubica como parte de los cinco tipos de relaciones transtextuales que distingue como: la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad.

A continuación, referiré *grosso modo* en qué consisten estas categorías, en tanto conservan aún su potencial teórico y aparecerán referidos también en el análisis tanto de textos literarios como audiovisuales. Así pues, el concepto de intertextualidad es asumido por Genette “como una relación de correspondencia entre dos o más textos, es decir eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (10).

La paratextualidad hace referencia a la relación que se establece entre la obra y su paratexto, entendiendo por este último todo aquello que rodea al texto, y contribuye a su significación. Entre ejemplos de paratextos podemos incluir el título, los subtítulos, epígrafes, dedicatorias, el diseño de portada, las imágenes insertadas en el texto literario, etc. En estudios más recientes sobre paratextualidad Wolf and Bernhart han reconocido la función metareferencial de los paratextos en tanto elementos de orientación e interpretación, que citan y evocan los marcos culturales entre el mundo y el artefacto (Wolf, Bernhart 20).

El tercer tipo de “trascendencia textual” es la metatextualidad y alude al vínculo entre un texto y otro que habla de él sin que se le nombre necesariamente: “es la relación –generalmente denominada “comentario”- que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (13). La relación metatextual puede entonces ser entendida como una especie de comentario de un texto sobre otro, de ahí que Genette considere que la teoría y la crítica literaria representen el metatexto por excelencia.

La hipertextualidad es señalada por el autor como la relación de mayor importancia entre todas, en ella se registran las relaciones que unen un texto B (hipertexto) a un texto A (hipotexto). El hipotexto, como su prefijo lo indica, es anterior al hipertexto, por tanto, sirve a este de punto de partida. De ahí que Genette refiera la noción general de “texto en segundo grado” (14) o texto derivado de otro texto preexistente. Esta operación de derivación que califica como “transformación” puede ser de orden descriptivo, intelectual o de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, lo evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo (Genette 14).

Por último, la architextualidad es la más abstracta e implícita y se refiere a la relación del texto con su respectiva cualidad genérica, es la que emparenta textos en función de sus

características comunes en géneros literarios, subgéneros y clases de textos (Genette 13). En este punto se hace pertinente preguntarse: ¿qué tipo de relación guarda entonces la intermedialidad con la intertextualidad?, ¿podríamos afirmar que una es equivalente a la otra, al punto de poder asumirlas como sinónimos?, o incluso ¿existe una relación jerárquica entre ellas de manera que una se supedita a la otra?

En el artículo “El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico-crítica” del profesor y poeta Julio Prieto, se puede ubicar la respuesta a la pregunta que interroga por el tipo de relación entre intertextualidad e intermedialidad:

(...) la intermedialidad no sustituye a la intertextualidad –más bien la complementa y la actualiza, aportando una metodología y una gama de herramientas críticas que permiten hacer visibles fenómenos que tendían a quedar fuera de foco desde la perspectiva del análisis textual, pero que esencialmente siguen formando parte del espectro de la intertextualidad en un sentido “expandido”. En ese sentido diríamos que la intermedialidad, más que un paradigma alternativo sería una versión actualizada y mejorada del mismo programa. (9)

Jurgen E Müller, quien ha realizado importantes contribuciones a la investigación historiográfica de la intermedialidad, lo que Schröter reconoce como “ontological intermediality”, llama la atención a la necesidad de delimitar los paralelismos entre ambos conceptos en tanto observa que con frecuencia las indagaciones del concepto de intermedialidad se producen bajo el lente de la teoría literaria empleando los conceptos de intertextualidad, sin considerar además las complejas relaciones que se establecen tanto en el audiovisual como en los medios digitales (16). En estos casos, según el autor, se corre el riesgo de que: “specific media aspects, such as materiality or reception of media, were neglected” (22).

Müller, por tanto, se opone claramente a que se supedite la intermedialidad a los conceptos de intertextualidad y por ello critica la postura de Plett,⁴ quien es uno de los autores que considera la intermedialidad como categoría subordinada a las formas intertextuales. Desde el punto de vista de Müller, el enfoque intermedial amplifica las posibilidades de análisis que ofrecía el intertextual, por ello asegura que:

(...) the potential of the concept of intermediality lies in the fact that intermediality overcomes the restriction of studying the medium of “literature,” that it enables a differentiated analysis of the interactions and interferences *between* a number of various media, thus enriching the orientation of research with the aspect of materiality and the social function of these processes. (22)

En el ensayo “Introduction: Intermediality as a Theory and Methodology” del volumen *Intermediality and Media Change*, Juha Herkman también comparte esta noción de mayor apertura del enfoque intermedial, lo cual a su vez forma parte de las teorías de Rajewsky (2005)⁵, Heitmann (2003), Elleström (2010), Vandermeersche (2011):

Through the notion of ‘intermediality’, the theory of intertextuality was expanded to apply to the analysis of new digital, Internet-based textual forms. Intermediality has since been quite a common concept in German and Scandinavian art and communications studies, and has also been favoured by literature scholars, musicologists and information scientists. (Herkman 15)

Pero justamente esta flexibilidad del enfoque intermedial, que por un lado le permite contener tanto relaciones entre textos escritos y/o entre medios tradicionales y/o digitales, y por otro su aplicación en tan diversos campos de estudio, es lo que explica su multiplicidad conceptual (“umbrella-term” según Rajewsky) y la serie de acepciones que reproducen en mayor

⁴ Cfr. Plett, Heinrich F. “Intertextualities.” *Intertextuality*, ed. Heinrich F. Plett, 3–29. Berlin and New York: Gruyter, 1991.

⁵ En “Intermediality, Intertextuality, and Remediation”, Rajewsky señala que: “the concept of intermediality is more widely applicable than previously used concepts, opening up possibilities for relating the most varied of disciplines and for developing general, transmedially relevant theories of intermediality.” (44)

o menor grado el mismo principio de intermedialidad bajo rótulos tan diversos como multimediality, plurimediality, crossmediality, media-convergence, hybridiation. A continuación, sentaremos las bases de aquellas líneas o ejes teóricos sobre intermedialidad que guiarán los análisis de las obras que se estudiarán en la investigación.

2.2 Intermedialidad: claves para una metodología de la investigación

Ante el *mare magnum* de definiciones y propuestas taxonómicas que se genera en el debate intermedial, Ginette Verstraete ofrece importantes observaciones a partir de los resultados que arroja una encuesta sobre las claves conceptuales de la intermedialidad. La autora apuesta por hablar de “intermedialidades” en plural (11), porque considera prácticamente imposible encontrar un concepto fijo que satisfaga o ilustre los intereses y pormenores de cada rama académica.

Uno de los aciertos emitidos por Verstraete en su estudio es explicar la diversidad conceptual como respuesta a las diferentes nociones de “medio” o “medialidad” de las cuales parten cada una de las disciplinas, en su intento de conceptualizar la intermedialidad.⁶ En ese sentido Verstraete advierte que:

Sociologists (Fagerjord 2003) in communication studies emphasize the social and commercial functions of transmitting messages across media: for them a medium is a channel of communication or entertainment. Philosophers (Oosterling 1998) who are

⁶ Otro de los criterios que expone Verstraete y que me parece muy acertado para referir aquí es el concerniente al origen geográfico de los debates entorno a la intermedialidad:

Chapple and Kattenbelt (2006) have argued that the debate on intermediality comes from Germany (Jürgen Müller 1996, Franz-Josef Albersmeier 1992, and others). In the meantime, it has been institutionalized in the Netherlands and Canada (e. g. journal called *Intermedialités*) as well. I find these presumptions of nationalization peculiar given the international cross-references in the debates (for instance the role of Higgins in New York) and the international mobility of the scholars involved. The German artist Hans Breder, for instance, set up an Intermedia Program at the University of Iowa in the 1960s. Nevertheless, it would be interesting to further investigate the national specificity of certain traditions, or schools, of intermediality in relation to the global developments and crossovers that it mostly signifies (9-10).

more interested in aesthetic or ontological questions may interpret mediation in post-Hegelian terms, as the emergence of a third, critical space of the in-between. Literary critics (Ryan 2004), in turn, easily mobilize semiotics and signification when trying to define the medium. They interpret the medium as a formal carrier of content, or a means of expression in which the material-formal signifier co-determines the signified. Finally, and this is what intermediality is all about, several of the critics will argue that every medium is always already intermedial... (9)

Lars Elleström coincide también en que el problema conceptual de la intermedialidad tiene que ver con la falta de claridad con que se ha venido abordando el concepto de medio, pero va aún más allá al asegurar que ello no es solo un problema terminológico, sino que por el contrario “the understanding of what a medium is and what intermedial relations actually consist of has vital implications for each and every inquiry in old and new fields of study concerning the arts and the media (...)” (11). Dicho argumento aparecía ya planteado en un sentido aún más totalizador en *The Extensions of Man* (1964) a través de aquella frase casi profética introducida por McLuhan “The *medium* is the message.” Según la concepción mcluhaniana, el medio juega un rol decisivo en la sociedad no sólo por el contenido que se transmite a través de él, sino también por las características de él mismo. El medio, en otras palabras, moldea y controla el modo de toda asociación y acción humana.⁷

Lars Elleström en un intento por cubrir todos los aspectos del concepto “multifacético” de medio y medialidad, opta por dividir el término “medium” en varias subcategorías y distingue entre “basic media”, “qualified media” y “technical media” en donde:

Basic and qualified media are abstract categories that help us understand how media types are formed by very different sorts of qualities, whereas technical media are the very tangible devices needed to materialize instances of media types. Consequently, when talking about a médium without specifications, the term can refer to both a media category and a specific media realization.” (12)

⁷ Cf. McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. 2nd. New York, N.Y., New American Library, 1964.

Sin embargo, si bien habría que reconocer el mérito del modelo taxonómico de Ellström, que se expande luego en cuatro categorías de modalidad para acceder a la noción de intermedialidad (“material modality”, “sensorial modality”, “spatiotemporal modality” y “semiotic modality”) (Cfr. Ellström 2010) y luego en el artículo “Discourses and Models of Intermediality” en cuatro modelos de discurso intermedial: (“synthetic intermediality”, “formal (or transmedial) intermediality”, “transformational intermediality” y “ontological intermediality”)⁸ (Cfr. Ellström 2011); lo cierto es que para nuestros propósitos, el esquema subcategorial de Irina Rajewsky se presenta como un modelo de mayor operatividad por su capacidad de síntesis y aplicación.

Por esta razón, conviene declarar que la presente investigación en torno a la intermedialidad se orienta en buena medida por los enfoques que propone Irina Rajewsky, así como también por otros aportes dentro de los cuales, las ideas de Müller en cuanto al énfasis en el aspecto contextual de las prácticas intermediales, se revelan esenciales. Considero que ambas propuestas permiten decodificar el/los significado(s) que se genera(n) en las constelaciones intermediales de las obras que ocupan los siguientes capítulos.

Rajewsky aborda la investigación intermedial a partir de los estudios literario e interartísticos y desde una perspectiva sincrónica, aunque su aproximación teórica no desecha la dimensión histórica: “Instead it presumes that any typology of intermedial practices must be

⁸ Citado del artículo: synthetic intermediality: a “fusion” of different media to super-media, a model with roots in the Wagnerian concept of Gesamtkunstwerk with political connotations, 2) formal (or transmedial) intermediality: a concept based on formal structures not “specific” to one medium but found in different media, 3) transformational intermediality: a model centered around the representation of one medium through another medium. Model 3) leads to the postulate that transformational intermediality is not located in intermediality but in processes of representation and thus transformational intermediality is the flip side of model 4) ontological intermediality: a model suggesting that media always already exist in relation to other media. Thus, model 4) suggests that there are no single media but that intermedial relations take place ubiquitously (Ellström 2011).

historically grounded” (Rajewsky 50). Müller, por el contrario, se inserta en la línea de investigadores interesados en el aspecto diacrónico de las configuraciones intermediales. En esta otra rama se inscriben teóricos como Jens Schröter, Freda Chapple, Chiel Kattenbelt, entre otros, que provienen en su mayoría de los estudios de comunicación social y los estudios de medios, y se centran como observa Cubillo en las distinciones materiales entre los medios y los grupos de fenómenos asociados a ellos. (Cubillo 173)

Rajewsky admite que para asumir la intermedialidad como herramienta de análisis de un fenómeno particular, esta debe ser bien distinguida en grupos si se pretende que dicho análisis sea productivo. En ese sentido, la autora distingue diferentes manifestaciones de intermedialidad y elabora una subdivisión de las prácticas intermediales en tres categorías que referiremos a continuación: “medial transposition”, “media combination”, e “intermedial references”.

1. En el caso de la intermedialidad como “medial transposition” o transposición medial (las adaptaciones de películas, las novelizaciones, por ejemplo), la interacción intermedial tiene que ver con el modo en que se produce la transformación de un producto mediático (un texto literario, una película) o su substrato, en otro medio. Existe un texto “original”, que es la “fuente” del recién creado medio; se da un proceso de transformación de un medio a otro. En palabras de Rajewsky: “This category is a production-oriented, “genetic” conception of intermediality; the “original” text, film, etc., is the “source” of the newly formed media product, whose formation is based on a media-specific and obligatory intermedial transformation process (51).

2. En “media combination” o combinación de medios, que incluye fenómenos como la ópera, el cine, el teatro, performances, instalaciones comics, y todo lo que se ha denominado multimedia, la calidad intermedial está vinculada con la constelación de medios que componen el

nuevo producto mediático. En este caso cada medio aporta su propia materialidad y ambos contribuyen a la creación y significación de nuevo producto, basado no ya en la mera yuxtaposición de dos o más manifestaciones materiales sino en una auténtica integración. Es en las propias palabras de la autora:

(...) the result or the very process of combining at least two conventionally distinct media or medial forms of articulation. These two media or medial forms of articulation are each present in their own materiality and contribute to the constitution and signification of the entire product in their own specific way. (...) The span of this category runs from a mere contiguity of two or more material manifestations of different media to a “genuine” integration, an integration which in its most pure form would privilege none of its constitutive elements. (52)

3. Por último “intermedial references” o referencialidad a otros medios sería el caso de las referencias en un texto literario a una película y viceversa, o la evocación de técnicas cinematográficas en la literatura (el zoom, los fundidos, los encadenados, el montaje o la edición, etc). También podrían reunirse aquí la llamada musicalización de la literatura, la ekfrasis, las referencias a la pintura en una película o bien en la pintura a la fotografía. Es importante señalar que esta categoría “Rather than combining different medial forms of articulation, the given media-product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media-specific means” (Rajewsky 53).

Los estudios de Müller complementan en buena medida nuestro marco teórico por el privilegio que confiere a la contextualización y el énfasis en la historicidad que confiere al análisis de los fenómenos y procesos intermediales. Si para Rajewsky el concepto de intermedialidad se presenta como un “umbrella-term”, Müller visualiza el intento de conceptualización del término como un proceso no terminado: “an attempt to approach the concept of intermediality will itself become a form of operation: it is work in progress” (Müller 16). Precisamente ese “work in progress” se debe a su convicción de que la intermedialidad está

estrechamente vinculada con las prácticas sociales e institucionales, que como sabemos están en constante cambio. De hecho, junto con Froger llaman la atención de la necesidad de investigaciones en torno a lo que llaman la sociabilidad de la intermedialidad (sociality of intermediality).⁹

De acuerdo con Müller siempre debe tenerse en consideración el contexto de producción de significados que surgen de estas acciones destinadas a un público histórico particular o usuarios históricos. La intermedialidad está estrechamente asociada con prácticas sociales e institucionales particulares: “As a concept and as a term, intermediality must always be situated in a historical, academic, social, and institutional context” (16).

Estos criterios de Müller resultan cruciales para mi investigación, precisamente porque sirven de punto de partida de aquello que persigo demostrar: Si para Müller, el estudio de las prácticas intermediales debe ser ubicado en un contexto específico, ello implica también que podríamos estudiar ese contexto (político, social, cultural, espaciotemporal, etc.) desde las claves mismas que arrojan dichas prácticas intermediales. Es decir, podríamos plantear que si el comportamiento de A tiene que ver B, entonces también podremos llegar a estudiar B siguiendo a A. En ese sentido la aplicación del enfoque teórico intermedial debe servir como herramienta para determinar los procesos de cambios inmersos en la sociedad cubana contemporánea y las estrategias narrativas de los autores para registrarlos y crear un contradiscurso desde las configuraciones de un archivo alternativo emergente.

2.3. Narrativas Transmedia: cómo los medios operan en la era de las convergencias

Junto al marco teórico de la intermedialidad, el de las narrativas transmedia (NT) constituye otro eje teórico-referencial de gran importancia que va a iluminar muchos aspectos en

⁹ cf. Froger, Marion and Jürgen E. Müller, eds. *Intermedialité et socialité*. Münster: Nodus, 2007.

la investigación. Si bien al analizar el concepto de intermedialidad se pudo constatar la amplia gama de términos que responden de un modo u otro al mismo concepto, ello forma parte también del caso de las narrativas transmedia. Como afirma Carlos Scolari:

Cuando nos acercamos al mundo de las NT, la primera impresión es que nos encontramos en un terreno semánticamente inestable, caótico, donde resulta difícil hacer pie. En las conversaciones sobre las NT también suelen aparecer otros conceptos como cross-media, multimodalidad, multiplataforma o narrativa aumentada (enhanced storytelling). (Scolari Kindle Locations 153-157)

El origen del concepto narrativa transmedia (transmedia storytelling) se debe al profesor Henry Jenkins quien lo introduce en un artículo publicado en *Technology Review* en el año 2003. Este trabajo fue el resultado de sus reflexiones tras participar en un evento organizado por Electronic Arts en el que se dieron cita los principales creadores de la industria de videojuegos. Los debates allí sostenidos propiciaron que Jenkins concluyera que en el mundo que vivimos, la narración transmedia representa el futuro del entretenimiento.

Años después, en el capítulo titulado “Searching for the Origami Unicorn: The Matrix and Transmedia Storytelling” del volumen *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (2006), Jenkins retoma y reelabora la noción de NT señalando básicamente que el fenómeno está vinculado con el modo en que una historia se puede expandir a través de diferentes plataformas y medios como el cine, el teatro, los videojuegos, etc. *The Matrix*, según Jenkins, sería un exponente claro de NT en la cual la narración se multiplicó a través de diversas plataformas, permitiendo a los usuarios acceder a contenidos de la historia a través de comics, videojuegos, diferentes blogs o los mismos juguetes; sin tener necesariamente que haber visto las películas.

En “Transmedia Storytelling and Entertainment: An annotated syllabus”, Jenkins refuerza lo que llama el principio operativo de las NT argumentando que:

Transmedia storytelling represents a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience. Ideally, each medium makes its own unique contribution to the unfolding of the story. (944)

Por otro lado, en el artículo “Transmedial Worlds – Rethinking Cyberworld Design”, Lisbeth Klastrup y Susana Toscaen presentan un marco teórico con el fin de analizar los “cyberworlds” en los procesos transmediales de los “designers of cyberworlds” y proponen el concepto de *transmedial storyworlds* entendido como:

(...) abstract content systems from which a repertoire of fictional stories and characters can be actualized or derived across a variety of media forms. What characterises a transmedial world is that audience and designers share a mental image of the “worldness” (a number of distinguishing features of its universe). The idea of a specific world’s worldness mostly originates from the first version of the world presented, but can be elaborated and changed over time. Quite often the world has a cult (fan) following across media as well. (Web)

Domingo Sánchez Mesa por su parte, estudia también el *transmedia storytelling* pero desde la perspectiva del concepto de demediación (Garrett Stewart, 2011) y el de serialización (en el modo en el que la ha trabajado Matthieu Letourneux, 2014). En ese sentido, coloca las NT dentro del proceso global de la transmedialidad que distingue como un fenómeno principalmente de la cibercultura donde se reúnen una serie de factores:

La digitalización masiva de los textos culturales junto a la extensión global del lenguaje de los nuevos medios (Manovich, 2001); una fuerte competición entre las grandes corporaciones de medios de entretenimiento en búsqueda de la más rentable migración *crossmedia* posible de contenidos, fundamentalmente de personajes y mundos ficticiales (*storyworlds*); la proliferación de las plataformas de distribución y recepción de la cultura popular y el aumento de la intervención creativa de las nuevas audiencias en este paisaje cultural emergente (del fenómeno fan a los prosumidores). Varias formas de transmedialidad concurren en un contexto creciente de movilidad mediática donde todas las formas de adaptación, reciclaje y extensión se combinan. (9)

En este punto resulta pertinente preguntarse ¿cuál sería la diferencia entre las NT y la intermedialidad.? Para explicarlo resulta útil visualizar la intermedialidad como una especie de fuerza centrípeta (Scolari) en tanto absorbe varios medios y diferentes formas de comunicación,

mientras que las NT son expansivas, de ahí que se asocie con la fuerza centrífuga, en el sentido de que la historia se aleja del centro, para propagarse por diferentes medios. Al mismo tiempo, es este poder de expansión representativo de las NT, lo que hace pensar hasta qué punto pudiera verse la NT como una adaptación. El debate de las adaptaciones en sí, es de hecho ya un tópico largamente estudiado en los circuitos académicos, pero en esta ocasión solo me limito a pensarlo en relación con las NT.

Jenkins subraya que aquello que tiene lugar en dicha expansión por diferentes medios no es una adaptación de un lenguaje a otro, no es la mera transposición de la literatura al audiovisual, por ejemplo, o de la novela al comic, sino más bien:

In the ideal form of transmedia storytelling, each medium does what it does best—so that a story might be introduced in a film, expanded through television, novels, and comics, and its world might be explored and experienced through game play. Each franchise entry needs to be self-contained enough to enable autonomous consumption. That is, you don't need to have seen the film to enjoy the game and vice-versa. As *Pokemon* does so well, any given product is a point of entry into the franchise as a whole. (“Transmedia Storytelling Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling.”)

Carlos Scolari también enfatiza el hecho de que no se trata de una adaptación:

(...) sino de una estrategia que va mucho más allá y desarrolla un mundo narrativo que abarca diferentes medios y lenguajes. De esta manera el relato se expande, aparecen nuevos personajes o situaciones que traspasan las fronteras del universo de ficción. Esta dispersión textual que encuentra en lo narrativo su hilo conductor —aunque sería más adecuado hablar de una red de personajes y situaciones que conforman un mundo— es una de las más importantes fuentes de complejidad de la cultura de masas contemporánea.” (Kindle Locations 186-190)

Volviendo a las características de las NT, existe otra coordenada de suma importancia que las define más allá del ya referido hecho de la expansión del relato a través de varios medios y plataformas. Dicho elemento tiene que ver con la colaboración de los usuarios en ese proceso expansivo. De hecho, los usuarios de las NT ya no se pueden asociar con los consumidores pasivos más tradicionales, sino que en este caso, ellos son también generadores de contenido,

aquello que Jenkins denomina “prosumidores” (el prefijo pro- hace referencia a su capacidad de producción). Los prosumidores son una especie de embajadores de la cultura colaborativa, participativa y abierta, que emplean las redes sociales como ambiente ideal de expresión. Es importante aclarar que los contenidos que hacen circular por las redes pueden adoptar diferentes formatos, ya sea escrito, visual, etc.

Si con Barthes hablábamos de la muerte del autor en plena consonancia con el nacimiento de un lector activo, que otorgaba significado a las relaciones intertextuales, propongo que en las NT podemos detectar un nivel superior en la escala de la recepción, que de hecho pone en crisis los paradigmas estáticos de productor-consumidor. En este caso, a los consumidores les es dado no solo completar el significado del texto (“los espacios en blanco” de Iser) o narrativa que consume, sino que también va a generar contenido al producir variantes de la historia, por ejemplo, o al expandirla por otro medio (del comic al video, a un blog, etc.), o al crear nuevos personajes, finales alternativos, y demás variaciones de la obra.

En el caso de la presente investigación, las teorías de las NT vistas anteriormente, no solo sirven para explicar fenómenos similares en mayor o menor medida en Cuba, sino que las adopto para proponer desde ellas una serie de analogías desde las cuales pretendo explicar las producciones culturales contemporáneas. Me gustaría pensar la “historia oficial” de la Revolución cubana como una narrativa primaria, una narrativa de base, y las obras contemporáneas que analizo como narrativas transmedia expandidas por sus prosumidores (autores, directores de cine o teatro) a través de varias plataformas y diferentes formatos de comunicación (el cine, el performance, la novela). En estas “narrativas transmedia” que analizaré en las próximas secciones y en las que observo las estrategias intermediales, los prosumidores de

la “fanfiction” post-revolucionaria crean sus propios personajes, ofrecen su propia historia de la “historia oficial” y conciben sus propios finales.

Por otro lado, la constelación de significados que se genera como resultado de la dinámica intermedial en el interior de las distintas obras que se analizan a continuación, funcionan como figuraciones alegóricas de circunstancias del presente histórico de la isla, que en ocasiones pudieran exceder la realidad misma en un intento artístico por mostrar aquello que no puede ser formulado verbalmente, y al mismo tiempo por tematizar lo estados de incertidumbres que se desprenden de la idea de futuro al posicionar al país en el mapa internacional de relaciones (ciclos de normalización-rupturas) con los Estados Unidos.

3. INTERMEDIALIDAD, PERFORMANCE Y POLÍTICAS DE LA MEMORIA EN LA ERA POST-FIDEL

El teatro y la performance son dos manifestaciones artísticas indisolublemente vinculadas a la realidad social, política, religiosa y cultural de su contexto de origen con una especial capacidad de resemantización en diversos espacios que trascienden sus fronteras originales. Osvaldo Pelletieri (1998), reconocido investigador del género dramático en Latinoamérica, ha advertido la posibilidad de determinar los momentos de crisis en la sociedad argentina a partir del estudio de las obras de teatro y de la performance. En el presente capítulo hago extensiva la aseveración de Pelletiere a la región de Cuba con el propósito de analizar los diferentes actos políticos que tienen lugar durante la visita del expresidente Barack Obama a la isla, asumiéndolos como gestos corporales de comunicación propios de la performance política.

Pretendo explorar estos actos performáticos teniendo en cuenta las estructuras espaciales en que se inscriben y por medio de la dinámica intermedial del espectador como agente activo de la experiencia performativa. Es así que me concentro en el análisis de la significación del espacio físico y virtual en las prácticas políticas y civiles durante la estancia de Barack Obama en Cuba, para demostrar el modo en que contribuyen a desestabilizar los referentes de poder y legitimidad en la Cuba post-Fidel.¹⁰ Planteo además la importancia del impacto generado por la mediatización en tanto: transforma el modo en que se producen, distribuyen y perciben los actos performáticos en la actualidad; flexibiliza el rol de actor/espectador en un mundo signado por la convergencia y, por último, aumenta la operatividad de la figura de un espectador al que llamaré “espectador multimodal”. La categoría que propongo de *espectador multimodal* se forma a partir

¹⁰ Una Cuba “post-Fidel” hace referencia al momento en que Fidel Castro cede el poder a su hermano Raúl Castro.

de los conceptos de *espectador emancipado* de Raciere y de *prosumer* propuesta por Henry Jenkins.

El capítulo se divide en tres secciones, una primera parte: “Y sin *embargo* ¿se mueve? Indagaciones en el contexto social y político cubano después del 2006”, dedicada a rastrear las múltiples transformaciones que han experimentado los cubanos en el lapso temporal que va desde el 31 de julio de 2006 con la sustitución de Raúl Castro en el poder a causa de la enfermedad de Fidel Castro hasta el momento conocido por el “deshielo”, en que se restablecen las relaciones de Cuba con Estados Unidos. Dicho recorrido sienta las bases contextuales para adentrarse en el análisis de la performance en la sección titulada: “De la visita de Barack Obama a Cuba o la puesta en escena del mito de Pandora”. Por último, la sección “El espectador multimodal: entre convergencia mediática y cultura participativa” analiza el rol del espectador en plena relación con el espacio (físico/virtual, nacional/internacional) desde el cual se ejerce la recepción.

3.1. Y sin embargo ¿se mueve? Indagaciones en el contexto social y político cubano después del 2006

Las siguientes líneas persiguen realizar un breve bosquejo de los acontecimientos, medidas y reformas que han surgido en el terreno económico, político, social, institucional y tecnológico del país tras la llegada al poder de Raúl Castro en el año 2006. Este mapeo irá acompañado de la mención de algunos artefactos culturales (performances, muestra de audiovisual) con el objetivo de ilustrar por medio del lenguaje artístico las diferentes mutaciones que emergen en el contexto de la isla durante este período. Con este recorrido pretendo sentar las bases para el análisis de la visita a Cuba del expresidente Barack Obama a Cuba y sus resonancias nacionales e internacionales.

Durante la celebración del 54 aniversario de asalto al cuartel Moncada, Raúl Castro elabora un balance autocrítico recorriendo todos los problemas que azotan al pueblo y la necesidad de realizar “cambios estructurales y de conceptos” para “actualizar la economía y el socialismo.”¹¹ En el 2008 comienzan a aparecer una serie de medidas que constituyen un punto de giro en el país y que han sido clasificadas por Carmelo Mesa-Lago en: cambios administrativos, reformas no estructurales y reformas estructurales,¹² y que constituyen según el autor la estrategia de cambio más importante tomada por el gobierno desde el triunfo de la Revolución. Algunas de estas medidas estaban relacionadas con la agricultura, como la entrega de tierras en usufructo, otras alcanzaban el sector de las comunicaciones y la tecnología y establecían la autorización a comprar celulares y computadoras, el acceso a la red de redes y la apertura de clubes de computación en toda la isla. Desde el punto de vista social, se decreta el libre acceso de los cubanos a los hoteles, la reducción de “gratuidades” en los servicios sociales y el racionamiento, el despido de empleados estatales, y la expansión del empleo no estatal. Además, se autorizó la compra y venta de viviendas y de automóviles. Se promovió una nueva ley de inversión extranjera y en el 2012 aparecieron medidas de actualización de la política migratoria con vistas a flexibilizar los vínculos con la comunidad cubana en el exilio.

El Decreto Ley n.302 del Consejo de Estado que modifica la vigente Ley n. 1312 “Ley de Migración”,¹³ así como otras regulaciones complementarias, representó un avance crucial en

¹¹ Las frases pertenecen al discurso pronunciado por el Primer Vicepresidente de los Consejos de Estado y de Ministros, General de Ejército Raúl Castro Ruz, en el acto central con motivo del aniversario 54 del asalto a los cuarteles Moncada y Carlos Manuel de Céspedes, en la Plaza de la Revolución Mayor General Ignacio Agramonte Loynaz de la ciudad de Camagüey, el 26 de julio del 2007.

<http://www.radiorebelde.cu/26-julio-rebelde/raul-discurso-26-07-07.html>

¹² Para más información de las reformas se puede consultar: Mesa-Lago, Carmelo. “Las reformas estructurales de Raúl Castro: análisis y evaluación de sus efectos macro y micro.” *Ajuste o transición* (2015): 21-46.

¹³ Cfr. Gaceta Oficial de la República de Cuba.

<https://drive.google.com/file/d/0B8FhureWpRwzS2tVMEt5UWNRU2c/view>

términos de libertades individuales de los cubanos al ofrecerles una mayor libertad para viajar fuera del país. Después de cincuenta años los residentes en la isla veían por primera la posibilidad de salir del territorio nacional como un ciudadano del siglo XXI, aunque las limitaciones económicas de un trabajador del estado continúan siendo un gran obstáculo para lograr financiar un viaje por cuenta propia. Dentro de la reforma migratoria se eliminó el Permiso de Salida¹⁴ para los viajes al exterior y la Carta de Invitación,¹⁵ se autorizó a viajar a los menores de edad, se anuló la confiscación de bienes, se aumentó el tiempo de permanencia en Cuba de 11 a 24 meses sin necesidad de prórrogas, y la posibilidad de que los emigrados soliciten autorización para volver a residir en Cuba (Bobes 17).

De este modo, los cubanos residentes en la isla podrían viajar solamente con su pasaporte y el visado que exija el país de destino. Por otro lado, las reformas también mostraron un interés por normalizar las relaciones con la diáspora al estipular que los emigrados podrían viajar a la isla y permanecer durante 90 días sin prórrogas, y este plazo se amplía a 180 días en el caso de los ciudadanos cubanos que tienen permiso de residencia en el exterior. Los emigrados también podrán solicitar en las embajadas de Cuba de reestablecer su residencia en la isla. Las nuevas regulaciones también favorecieron a los cubanos de la diáspora al derogar de manera definitiva la ley 9/89 de 1961 sobre confiscación de bienes, derechos o valores de las personas que abandonan el país (Cfr. La Gaceta de Cuba).

Sin embargo, más allá del espíritu reformador de las políticas renovadoras y de cambios sustanciales de Castro, comparto junto con Bobes la idea de que esta ley debemos situarla en el contexto general de la migración en el mundo actual, “donde prevalece una tendencia de los

¹⁴ A partir del 14 de enero de 2013 se elimina el Permiso de Salida que era un requisito vigente desde 1961 y constituía uno de los mayores obstáculos en el proceso de tramitación para viajar fuera de Cuba.

¹⁵ La Carta de Invitación era una declaración jurada a través de la cual se contraía un compromiso o responsabilidad de quien invita al extranjero hacia su invitado cubano.

Estados expulsores no solo a la inclusión sino a la creación de incentivos para potenciar las contribuciones de sus migrantes a las economías domésticas” (Bobes 17). Por otro lado, se ha señalado por parte de historiadores la desproporción en cuanto a la índole de los cambios dado que las nuevas medidas se circunscriben al ámbito fundamentalmente socioeconómico, pero intervienen escasamente en lo político. Armando Chaguaceda y Marie Laure Geoffray han localizado las transformaciones que se dan en el ámbito de lo político:

Limitar a un máximo de dos períodos consecutivos de cinco años, el desempeño de los cargos políticos y estatales principales, según aseguró Raúl Castro, en el discurso de clausura de la Primera Conferencia del PCC, 29 de enero de 2012 y la reorganización territorial (2012), que modifica la división político-administrativa del país. (47-86)

Rafael Rojas por su parte, se refiere a la invariabilidad del sistema político al notar que:

Las instituciones y leyes del sistema político cubano siguen siendo las mismas de las primeras décadas que siguieron al triunfo de la Revolución y varios de sus máximos líderes (Raúl Castro, Ramiro Valdés, José Ramón Machado Ventura...) son octogenarios, miembros de la generación histórica, que llegó al poder en 1959. (145)

Sin duda, las nada cosméticas reformas de Raúl Castro, están encaminadas a dar soluciones a una serie de problemas y carencias que experimenta la población y que tienen como antecedentes la fuerte crisis de los años 90 con la caída del Muro de Berlín y la desaparición del campo socialista, conocida como “Período Especial en Tiempos de Paz”. Esto por un lado, y por otro, por causa de la muerte del presidente Hugo Chávez (5 de marzo de 2013) y la desestabilización política y económica de Venezuela, que impide mantener los mismos subsidios y ayudas económicas antes ofrecidas a la isla.

Estas nuevas medidas constituyen indiscutiblemente acontecimientos cruciales que son entusiastamente decodificados por la comunidad internacional como el surgimiento de una nueva era con posibilidades de prosperidad, movilidad y apertura para el cubano “de a pie”. Sin embargo, el fenómeno se percibe desde otras aristas mucho más complejas desde el interior de la

isla. Investigaciones realizadas por las sociólogas Mayra Espina Prieto o Velia Cecilia Bobes evalúan el impacto que generan muchas de estas reformas cuyos alcances internos muestran la aparición de una estratificación social y racial, que pone en crisis las aspiraciones al carácter homogéneo y equitativo de la revolución socialista.

Si bien una parte de la población se ve beneficiada con las medidas de legalización del trabajo por cuenta propia y las empresas familiares fundamentalmente en el sector gastronómico (las llamadas paladares), o los dedicados al alquiler de viviendas al turismo, para otra parte considerable de la sociedad de sectores más vulnerables, se restringen las posibilidades de bienestar material.

Mayra Espina Prieto analiza la tendencia a un incremento de las desigualdades de raza en un país donde se luchó por la inclusión desde los primeros años de la Revolución, de acuerdo con la autoría en la actualidad los cambios se verifican en diferentes aspectos: el predominio de trabajadores blancos en actividades ventajosas como el turismo y las empresas mixtas, en contraste con el predominio de negros y mestizos en actividades de la industria y la construcción; la mayor presencia de blancos en los grupos socio ocupacionales calificados y de trabajo intelectual en el sector emergente; mayor porcentaje de las remesas familiares en la población blanca; la sobrerrepresentación de la población negra y mestiza en las viviendas más desfavorecidas (Prieto 139).

La aceptación de estas brechas de estratificación racial en diferentes niveles de la sociedad ha encontrado fuertes reacciones en el ámbito académico por parte de algunos intelectuales que no admiten la existencia de una estratificación racial y/o de actos discriminatorios hacia este sector de la población en la Cuba contemporánea. No obstante, se constata la presencia activa de asociaciones raciales como Cofradía de la Negritud (1998,

Norberto Mesa Carbonell),¹⁶ Color Cubano¹⁷ (2005, Gisela Arandía), así como también de género y sexualidad Centro Nacional de Educación Sexual (CENESEX),¹⁸ que ejercen presión a favor de la igualdad étnica, sexual y de género en la isla. Nombres como Gisela Delgado, Daysi Rubieras, Roberto Zurbano, se inscriben en la lista de los activistas que han asumido la agenda del problema racial en la sociedad cubana y “sostienen que en la última década el tabú de la “superación de la discriminación racial” en Cuba se ha roto y la idea de la persistencia o la reproducción de nuevas hegemonías étnicas gana terreno en el debate público” (Rojas 150).

¹⁶ Cofradía de la Negritud CONED fue creada en 1998 por el ingeniero agrónomo Norberto Mesa Carbonell. Los siguientes son los propósitos generales que constan en su carta de presentación: “a) Trabajar para lograr que el Estado y la Sociedad Civil cubanos adquieran plena conciencia del creciente proceso de agravamiento de la desigualdad racial que está teniendo lugar en nuestro país, para que, en consecuencia, le presten la pronta y efectiva atención que esta situación requiere. b) Laborar para propiciar la promoción y el fomento de la iniciativa y el esfuerzo propios de la población negra en aras de impulsar su avance real y sostenido en todos los campos de la vida material y de la vida espiritual de la sociedad cubana. c) Trabajar para asegurar la prestación de una efectiva atención a la defensa del respeto de los derechos de todo tipo de la población negra cubana.” Cfr. Afrocuba Web. <http://www.afrocubaweb.com/coneg/coneg.htm>

¹⁷ Color Cubano fue un Proyecto sobre identidad multiracial en Cuba, creado en el 2005 bajo el liderazgo de la Dra. Gisela Arandía. El grupo incluía académicos de Ciencias Sociales, historiadores, actores, y activistas.

¹⁸ CENESEX creada en 1988 y dirigida por Mariela Castro (la hija de Raúl Castro y Vilma Espín) es una institución de Salud, que tiene como misión y objetivos los siguientes parámetros. Misión: Gestionar la aplicación de la política cubana de educación sexual al coordinar la participación de entidades y organismos que se encargan de la comunicación social, el trabajo comunitario, la educación, la orientación y la terapia sexual para contribuir a que el ser humano viva su sexualidad de forma sana, plena, placentera y responsable. Entre los objetivos que se trazan está: Liderar el trabajo teórico-metodológico e investigativo que sirve de base a la política cubana de educación de la sexualidad, gestionar el Programa Cubano de Educación Sexual, sistematizar el trabajo científico desarrollado en el área de la sexualidad humana y desarrollar los recursos humanos a través de un sistema de educación profesional permanente, encaminado a la sostenibilidad del Programa Cubano de Educación Sexual. (Cfr. www.cenesex.org)

Un ejemplo cercano para ilustrar esta tensión sería el famoso “caso Zurbano”¹⁹, o incluso la gran polémica desplegada²⁰ en las redes a causa de la caricatura de Allen Lauzán, un artista cubano radicado en Chile, publicada por *Diario de Cuba* (febrero 2017). El título de la caricatura era *Le negaron la entrada* y el contexto tenía que ver específicamente con la decisión del gobierno de la isla de negarle la entrada a varias personas entre ellas la hija de un expresidente chileno que había sido invitada por la disidente Rosa María Payá (Del Risco web). Sin embargo, aquello que provocó fuertes debates entre académicos, activistas afrodescendientes y otros usuarios de internet, fue el modo en que aparecían representados los dos personajes negros junto a las dos turistas chilenas por las calles de La Habana. Según Del Risco: “Se trataba, sin demasiados rodeos, de ironizar sobre la falsedad de cierto apoliticismo (chileno, latinoamericano, mundial) respecto a Cuba y la realidad (profundamente política y fetichista) del turismo sexual” (Op.cit)

En torno a la mencionada caricatura (ver fig.1) comenzaron a aparecer reacciones en las páginas de Facebook de Sandra Abd'Allah-Alvarez Ramírez, autora del blog *Negra cubana tenía que ser*, proponiendo a los lectores de su blog: “Tú también puedes denunciar está #viñetaracista” (Ramírez web). Se unieron además la académica Odette Casamayor-Cisneros y Arsenio Rodríguez Quintana. *Diario de Cuba* les propuso a los tres publicar sus reacciones en su espacio. Solo Cisneros accede y lo hace a través de preguntas que cuestionan del siguiente modo:

¹⁹ El escritor cubano Roberto Zurbano generó una amplia polémica desde y fuera de Cuba por publicar el artículo “For Blacks in Cuba, the Revolution Hasn’t Begun.”, en el que denuncia la existencia de racismo en la sociedad cubana contemporánea (“El racismo en Cuba está vivo y saludable.”) El artículo fue interpretado por la institucionalidad cubana como un acto contrarrevolucionario y este provocó que a Zurbano se le separara de sus funciones en la Casa de las Américas. Cfr. “For Blacks in Cuba, the Revolution Hasn’t Begun.” Web. <http://www.nytimes.com/2013/03/24/opinion/sunday/for-blacks-in-cuba-the-revolution-hasnt-begun.html>

²⁰ Cfr. “Polémica en torno a una caricatura”. *Diario de Cuba*. http://www.diariodecuba.com/cuba/1488211798_29263.html

Muchos deseáramos comprender por qué se repiten las imágenes ofensivas de los negros cubanos; y, seguramente, quienes han creado, difunden y defienden este tipo de viñetas pueden explicarnos el sentido detrás de ellas. ¿Se supone que es humor? ¿Para quiénes? ¿Creen que por lo común entre cubanos dentro y fuera de la Isla, la mofa de los negros debe ser una práctica aceptable para todos? ¿A quién le sirve? ¿De qué les sirve a sus creadores y al público que lo aplaude? (Cisneros Web)

Más allá de las intenciones reales de Lauzán, lo que interesa resaltar aquí es que, sin dudas, la viñeta pone “el dedo en la llaga” y exagera un tema latente, tan proporcionalmente incómodo como real. Tanto el “caso Zurbano” como la polémica de la caricatura de Lauzán son muestras de las problemáticas raciales contemporáneas en Cuba. Propongo entonces asumir la ciberpolémica generada, como una muestra de las narrativas transmedias²¹ (Jenkins) que a diario deconstruyen la imagen simplista de la sociedad cubana contemporánea, haciendo emerger por entre las constelaciones de *hashtags*, comentarios, *posts* públicos y privados, artículos periodísticos y micromensajes de *Twitter*, no solo la permanencia de la estigmatización racial, sino también los gestos actuales de resistencia. La estereotipización y sexualización del negro y su vinculación con aquello que Mañach llamó el “choteo cubano”, es una práctica que podemos rastrear desde la colonia²² hasta la actualidad, formando parte del imaginario colectivo y emergiendo en todas las manifestaciones artísticas, con mayor o menor grado de intencionalidad. Recordemos, por ejemplo, las series de Víctor Patricio Landaluce (Bilbao 1830- La Habana 1889) el pintor costumbrista, dibujante humorístico y caricaturista que recoge tipos y ambientes de La Habana de la segunda mitad del siglo XIX en donde no falta la representación sexualizada y humorística de mujeres y hombres negros de la época.

²¹ Según Henry Jenkins (2003) en las narrativas transmedia la historia se expande a través de múltiples medios y plataformas de comunicación, y los consumidores asumen un rol activo en ese proceso de expansión.

²² Jill Lane ha analizado las intersecciones entre raza y performance desde la etapa colonial en su libro *Blackface Cuba, 1840-1895*. University of Pennsylvania Press, 2005.



Fig. 1 Le negaron la entrada, Alen Lauzán. Reprinted from *Diario de Cuba*.

Además de las transformaciones en el área de las discusiones sobre desigualdad social y racial, otra de las transformaciones que se evidencian en este período es el acceso a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación cuyas complejidades afloran espontáneamente a la hora de ser evaluado. La evolución de los medios digitales y el internet en Cuba está marcada por continuos signos de aperturas y restricciones, desarrollo y obstaculización, de ahí que uno de los libros que mejor examina los altibajos de estos procesos lleve como título *Digital Dilemmas*, de Cristina Venegas. El acceso al internet por parte de la población sigue siendo aún controlado y limitado. En el 2014 la Empresa de la Empresa de Telecomunicaciones de Cuba (ETECSA) comenzó a habilitar en las plazas las zonas Wifis públicas. Observar de cerca el establecimiento de los puntos de Wifi en los parques, adonde confluye gran parte de la población con sus móviles para conectarse con sus familiares o amigos en el extranjero, es sin duda un fenómeno actual de

importancia investigativa. Desde mi punto de vista, revela la prevalencia de una dinámica de colectivización en que las líneas divisorias entre lo privado y lo público terminan por desaparecer. Estos actos de reunión colectiva funcionan como nuevos “rituales digitales” a partir del proyecto de revolución tecnológica del país, donde aparentemente el pueblo tiene la posibilidad de “conectarse” con el mundo exterior usando la tecnología, solo que, a través de similares mecanismos de homogenización, y colectivización de los años 60.

Recordemos que el triunfo de la Revolución Cubana en 1959 constituyó un referente importante de transformación social no solo en el ámbito nacional sino con repercusiones para toda Latinoamérica y el Caribe al tiempo que instauró una práctica participativa de todo el pueblo como protagonista del cambio que se producía. La primera campaña promovida por la Revolución fue la Campaña de Alfabetización en 1961, a cuyo llamado respondieron masivamente jóvenes, maestros y personas de todas las edades para llegar hasta las zonas más pobres e intrincadas del país y alfabetizar de manera gratuita a todas las familias rurales. La educación masificada fue una prioridad del proyecto revolucionario y funcionó no solo como un modo de homogenización social, en la que todos contaban con acceso a la educación, sino también como una forma de legitimación política a lo largo de todo el país. En el 1961 Fidel Castro proclama el carácter socialista de la Revolución y se crean las organizaciones políticas y de masa²³ que contribuyeron a la movilización y participación de toda la sociedad en el llamado revolucionario y la lucha contra el imperialismo.

²³ Las organizaciones políticas surgidas en los primeros años de la Revolución contribuyeron a movilizar a la sociedad e integrarla al proyecto revolucionario de manera orgánica y generalizada. Dentro de estas organizaciones están las que asumirían la vanguardia política como el Partido Comunista de Cuba (PCC) y la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC); otras organizaciones de masa como la Asociación Nacional de Agricultores Pequeños (ANAP), la Central de Trabajadores de Cuba (CTC), la Federación de Mujeres Cubanas (FMC), la asociación que reúne a los estudiantes, la Federación Estudiantil Universitaria (FEU) y aquella que opera en las zonas de residencia o barrios del país, los Comités de Defensa de la Revolución (CDR), entre otras.

Con el paso de los años, sin embargo, se ha objetado y señalado los efectos secundarios de esta práctica de colectivismo y su impacto en la subjetividad ya desde lo artístico (en películas, novelas, obras de teatro), ya desde lo académico. Francisco León y Elaine Acosta en el artículo “Cuba: Participación en la Revolución y en su transición” abordan este tema:

Para algunos analistas este proceso de participación no fue más que un mecanismo de masificación que destruyó o limitó en extremo la posibilidad de personalización o individualización social. Quienes así piensan parten del punto de llegada o saldo de la primera década de gobierno revolucionario y le atribuyen a este un proyecto masificador desde su llegada al poder. Difícilmente la mirada a posteriori puede reconocer que una Revolución es más que un “objeto histórico”, juzgado a la luz del presente. La Revolución clama –y son pocas las que han experimentado ese privilegio- por ser entendida no sólo como un fenómeno actuado sino, y en la misma medida, “padecido” a través de la modificación de actitudes, comportamientos, sueños, hasta la misma cotidianidad. La Revolución fue por sobre todas las cosas un suceso que la gente “vivió”, y por la naturaleza de los cambios que generó, los individuos sintieron, con diversos grados de intensidad, que su realidad habitual está cambiando. Ella representó para todos, o casi todos, un corte en sus vidas que se experimentó muy profundamente²⁴(3-4).

Este análisis crítico de las prácticas colectivistas y su impacto resulta relevante para entender el significado de los actos de reunión colectiva (“rituales digitales”) emergentes a partir del 2014 con la instauración de los puntos Wifi. En estos puntos se concentran las personas en busca de la conectividad para relacionarse con el mundo exterior bajo mecanismos similares de masificación (pero involuntaria, convocada solo por la necesidad), y colectivización típicos del primer decenio revolucionario.

El panorama que reproduce la dinámica comunicativa de los puntos Wifi ha sido el punto de partida de producciones artísticas recientes que se proponen reflexionar, bien desde lo testimonial, o desde la sátira y el humor, los efectos de la irrupción de lo privado en el espacio público. Entre estas producciones artísticas se encuentran la performance “Bodas de papel.

²⁴ La crítica a la homogeneización es una de las constantes temáticas de algunas de las novelas de la autora cubana Wendy Guerra. En *Todos se van* (2006) es un tópico importante en el diario de la adolescencia de Nieve y su crisis de rebeldía en que termina rapándose la cabeza para ser diferente de todos los de su generación.

Unidos por el WiFi” (2015), del artista plástico Luis Manuel Alcántara²⁵ con curaduría de Catherine Sicot y Yanelis Núñez Leyva, el cortometraje “Connectifai” (2016) de Zoe García Cuba,²⁶ y la serie web de animación “Willy y Filly, dos Chamas de la Zona Wifi” (2018) del director Victor Alfonso,²⁷ presentado en 5 capítulos por el TOQUE y la productora La Casita del Lobo.

En “Bodas de papel. Unidos por el WiFi” Manuel Otero Alcántara celebra virtualmente sus bodas de papel conectándose en internet desde un punto Wifi ubicado en la esquina del cine Yara, en pleno centro del Vedado, La Habana. Desde allí accede a la aplicación de videollamadas Imo²⁸ y simula entablar comunicación con su esposa fuera de Cuba. Aparece rodeado de un conjunto de mariachis, con una rosa en la boca y al tiempo en que se va despojando de sus ropas en un acto de striptease, podemos ver escrito en su cuerpo la frase “te amo, unidos por el Wifi”. En su ritual erótico como contacto ciberespacial con su amada en la distancia, Alcántara se sube y se desliza por el tubo del semáforo ciudadano quedando prácticamente desnudo, mientras el público le toma fotografías con sus móviles. De acuerdo con un artículo de María Matienzo Puerto, publicado por *Diario de Cuba* La Habana 10 de diciembre de 2015 (http://www.diariodecuba.com/cultura/1449763987_18735.html), el artista alcanzó un alto número de visitas en Facebook, y en Cuba los usuarios compartieron el contenido de la performance a través de sus teléfonos y del Paquete semanal.²⁹

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=cbGL59j6P5o>

²⁶ <https://vimeo.com/192165999>

²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=24brngksNPw>

²⁸ Imo es una aplicación para hacer videollamadas a través de los teléfonos.

²⁹ El Paquete semanal es un archivo digital de programas, novelas, filmes, etc. que se distribuye de manera independiente a personas que pagan por recibir cada semana una memoria flash con una programación alternativa sacada de canales internacionales en español.

El denominador común de estas tres obras mencionadas es precisamente la crisis de la intimidad que ha generado la política de distribución del internet al instalar el Wifi en la vía pública. La libertad que supone el violar las fronteras geopolíticas a través de los puentes digitales que permiten ver y hablar con el otro ausente, se subvierte en este caso, en una experiencia regulada y en un ejercicio de control. No solo cada usuario está pagando ese servicio, sino que además no pueden, como cualquier ciudadano del mundo, acceder a él desde la intimidad de sus hogares u oficinas. En el espacio público de las plazas, y los parques, se inscribe la historia íntima de cada uno de los consumidores de Wifi. Estos espacios aparecen resemantizados en la Cuba digitalizada, y corporalizan, visibilizan, las realidades con las que vive la sociedad cubana contemporánea. Dichas realidades van desde el trauma ocasionado por la fragmentación familiar y la emigración, las necesidades económicas, las esperanzas ante los proyectos de encuentro o reunificación, o la incertidumbre ante el futuro, el intento de rearticulación de los sueños rotos, hasta las nuevas formas de negocio (ventas/rentas de casas particulares, servicios, e incluso ciberprostitución). Como comenta el propio Manuel Otero Alcántara: “En los días más apretados, ves al lado tuyo a un tipo que quiere seducir a la yuma;³⁰ a una madre llorando porque hace mucho que no ve al hijo que está del lado de allá de la línea o la muchacha diciéndole mentiras al novio que se fue” (Alcántara *Diario de Cuba*).

Paralelamente al surgimiento en Cuba de ecosistemas digitales,³¹ el gobierno norteamericano bajo la administración del expresidente Obama reflexiona sobre el fracaso de la política del Embargo hacia Cuba y se dispone a flexibilizar las relaciones con el gobierno. Es el momento en que se eliminan los límites de las remesas, y se prioriza el fortalecimiento del sector

³⁰ Un *yuma* en el argot cubano equivale a un extranjero, o una persona de los Estados Unidos.

³¹ La conexión de internet satelital se produjo en el 2012. Hasta el 2007 no se legalizó en el país por primera vez la venta de computadoras en las tiendas. En el 2014 se habilitaron los puntos Wifi en un número de plazas o parques de la isla.

privado, de ahí que se faciliten las transacciones financieras, se viabilice el uso de tarjetas de crédito y débito, se incremente el flujo de información y de comercio y se potencien las tecnologías de la información y la comunicación. (Bobes 7)

Tras el anuncio del restablecimiento de las relaciones entre Cuba y Estados Unidos (17 de diciembre de 2014), el año 2015 fue crucial en el proceso del “deshielo” y registró múltiples acontecimientos históricos inimaginables en casi cinco décadas de revolución. El 11 de abril se reúnen en Panamá el presidente Barack Obama y Raúl Castro en el marco de la Cumbre de las Américas siendo la primera cita entre mandatarios de ambos países desde 1959. El 20 de abril viaja a Cuba el gobernador de New York, Andrew Cuomo junto a representantes de empresas como MasterCard, Pfizer y JetBlue. Posteriormente, el 21 de mayo, ambos países sostienen la cuarta ronda de conversaciones con el objetivo de crear las condiciones para la apertura de embajadas en sus respectivas capitales.³² De este modo, el secretario de Estado, John Kerry realiza una visita a Cuba (el 14 de agosto) para la reapertura de la embajada de EEUU en La Habana. La agenda de su visita incluyó también la realización de una conferencia de prensa, la visita a La Habana Vieja, y una reunión con miembros de la sociedad civil de la isla. El canciller Bruno Rodríguez Parrilla, por su parte, viaja a Washington D.C. (el 20 de julio) para la reapertura de la Embajada de Cuba en Estados Unidos. Y en el mes de septiembre Raúl Castro sostuvo un encuentro con el presidente Barack Obama durante la Asamblea General de la ONU en New York.³³

La Habana se convirtió de pronto en uno de los destinos más populares de las celebridades, las figuras políticas y del turismo en general. Comienzan a recorrer en el web las

³² Anteriormente en Cuba solo existía una Oficina de Intereses para encargarse de los trámites consulares y de expedición de visas.

³³ Para más información consultar: “Dos años de encuentros entre los gobiernos de EEUU y Cuba.” *Martí Noticias*. <https://www.martinoticias.com/a/viajes-cuba-eeuu-oficiales-cronologia/135559.html>

imágenes de banderas cubanas y norteamericanas colgadas en las fachadas de los edificios de la Habana Vieja y Centro Habana, y también de personas usando prendas que años atrás se categorizaban fuertemente de “diversionismo ideológico” por estar vinculadas a los atributos patrios norteamericanos.

Irrumpe una nueva dinámica de “show de las celebrities” proyectada desde el espacio físico habanero hasta el espacio digital de los medios sociales. Por primera vez transitan las calles de la capital Paris Hilton, Naomi Campbell, Rihanna, Beyoncé, Katy Perry, el comediante norteamericano Conan O’Brien filma su programa tomando clases de baile, interactuando con jóvenes en el malecón, el Museo del Ron, y el famoso restaurante privado (paladar) *La Guarida*, donde se filmó la película *Fresa y Chocolate* (1993) dirigida por Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío. Vin Diesel y Michelle Rodríguez llegan para usar la ciudad como locación en la octava parte de la saga *Fast and Furious*. Por primera vez en cincuenta años, atraca en el puerto de La Habana *Adonis*, un crucero proveniente de Miami. Un día después, Karl Lagerfeld transmuta el espacio habanero del Paseo del Prado en una exclusiva pasarela Chanel para su Colección Crucero, inspirada en los colores del trópico.

Posiblemente el evento de gran magnitud que haya antecedido al desfile de Chanel en el mismo espacio del Paseo del Prado haya sido *La Conga Irreversible* (2012) del grupo de artistas Los Carpinteros (ver fig.2) durante la primera jornada de XI Bienal de La Habana. Me interesa mencionar los múltiples elementos contrastivos entre ambos eventos en tanto aparecen conectados con las coyunturas sociopolíticas de cada período. En la performance de Los Carpinteros, los bailarines danzan al ritmo de una conga, vestidos de negro y arrollando (bailando) hacia atrás. Mientras los músicos y la gente que interviene en la performance y se une al baile lo hacen en dirección opuesta para seguir a los bailarines. La acción reúne al mismo

tiempo los elementos de celebración y luto, de avance y retroceso, y personifica la situación del cubano “de a pie” vagando entre la turba por el espacio público. El título no parece menos simbólico pues igualmente entreteteje la carga semántica positiva del término ‘conga’ que remite al festejo, la alegría, el baile; con los semas negativos que se derivan del adjetivo ‘irreversible’, la sensación de pesimismo por algo que no puede cambiarse, que ya no tiene reverso ni vuelta atrás. La fuerte carga simbólica de *La Conga Irreversible* radica en el hecho de que se contrapone a los gloriosos discursos oficiales del gobierno y deviene expresión metonímica de un país que marcha al ritmo de los tambores, pero arrojando en reverso y vestido de luto. Si bien en momentos de crisis el Estado cubano ha adoptado siempre una actitud de optimismo y ha promovido el acto de revertir la tragedia mostrando el espíritu alegre y resistente del cubano, capaz de sobrevivir a cada embate de la revolución (de ello dan cuenta *slogans* del tipo “Sí se puede”, “Hasta la victoria siempre”), *La Conga Irreversible* pretende mostrar los efectos de esas crisis de otra manera, despojando la celebración del color local y del auténtico sentido festivo.



Fig. 2 *La Conga Irreversible*, Los Carpinteros. Reprinted from *Lahabana.com*

En contraste con todo ello, aparece el desfile exclusivo de Chanel (ver fig.3) traspasando el mismo espacio público, ya no por bailarines cubanos y gente del pueblo, sino por famosos modelos y celebridades extranjeras, proponiendo un vestuario exótico y multicolor a un potencial comprador no-local, porque queda claro que los ingresos de un cubano no alcanzan esos estándares, y en un espectáculo con invitaciones restringidas que impedían el acceso y la interacción del pueblo con los *performers*. La metamorfosis espacial que propician estos dos eventos permite observar la confrontación entre lo nacional y lo foráneo, y el impacto que anuncia el posible avance de un capitalismo de Estado. Según Rojas:

El tránsito al capitalismo de Estado, en Cuba, conlleva un proceso de estratificación social y territorial (...) Además de pobreza y desigualdad, la sociedad cubana comienza a experimentar un adelgazamiento de la clase media y una emergencia de sectores ricos o de altos ingresos, inimaginables hace apenas diez o quince años. (Rojas 148)



Fig.3 Desfile de moda de Chanel en La Habana. Reprinted from *La Vanguardia*.

El posible avance hacia un capitalismo de Estado en Cuba y el modo en que la sociedad civil comienza a intuirlo y prepararse para afrontarlo, ha sido captado por el lente de la directora de cine y sonidista Sheyla Pool Pástor en su corto *Great Muy Bien* (2016).³⁴ El corto aborda ese estado de reinención y readaptación a las nuevas circunstancias que se va gestando a partir de la política de normalización y las nuevas circunstancias de intercambio con los Estados Unidos. En 16 minutos Sheyla Pool documenta el surgimiento de escuelas privadas de inglés a donde acuden lo mismo un profesional, que una abuela, que chicos y chicas jóvenes para aprender a comunicar cuáles son sus sueños en un inglés incipiente, quizás porque expresarlos en español no ha sido suficiente. De manera sutil la cámara sigue la rutina de un abogado y las austeras circunstancias en las que vive él y su familia, la de un anciano que se gana la vida conduciendo un coche de caballos para turistas e intentando aprender con un cliente algunas palabras en inglés, la de una

³⁴ <https://vimeo.com/192153395>

pareja cuya esposa canta en el coro de una iglesia protestante y también sueña con aprender inglés con fines religiosos. La mayoría de estos personajes confluyen en las nuevas escuelas de “alfabetización extranjera”, como gestión personal con el fin de adaptarse a los nuevos tiempos, asumiendo el lenguaje como vehículo de inserción, relación con el otro y clave del éxito.

Si en el corto de Sheila Pool acudimos a esa postura maleable del cubano, que lucha a toda costa por adaptarse a las nuevas circunstancias, Luis Manuel Otero Alcántara pareciera querer mostrar los límites de dicha adaptabilidad a través de su acto performático *¿Dónde está Mella?* que tuvo lugar el 22 de abril de 2017 en la Habana como parte de una reacción artística ante la inauguración del lujoso Hotel Manzana Kempinski en el espacio que ocupaba antes la Manzana de Gómez. La transformación arquitectónica y funcional del lugar que ahora se concibe como hotel, spa, y costosas boutiques, implicó que se removiera el busto central de Julio Antonio Mella (1903-1929) líder revolucionario y cofundador del Partido Comunista de Cuba Partido Comunista de Cuba y de la Federación Estudiantil Universitaria. El busto había permanecido en el centro de la Manzana de Gómez desde el año 1965, y según declaraciones del artista lo habían retirado sin dar explicaciones ni ninguna información sobre su paradero.

Durante la inauguración Alcántara apareció transformado en estatua viviente de la figura de Julio Antonio, y se dirige al público con un cartel que decía *¿Dónde está Mella?* Al revivir o recolocar la estatua de Mella en el espacio público usando su propio cuerpo, Otero se convierte en un ícono político, una especie de fantasma que pretende reclamar su presencia en medio de un nuevo contexto caracterizado por la abrupta irrupción del capital extranjero. Este ejemplo articula perfectamente las contradicciones que se viven en la Cuba actual, un país donde los héroes de la Revolución han sido históricamente venerados y convertidos en santos, en verdaderos mártires omnipresentes de la causa revolucionaria, y en este caso, tal como denuncia

el *performer*, son sustituidos por ídolos de mercado. Con esta propuesta artística, Alcántara enuncia también el estado de incertidumbre y el desubique espaciotemporal por la pérdida de algunos referentes míticos de la narrativa histórica revolucionaria.³⁵ Para entender a cabalidad el alcance simbólico-alegórico de esta intervención, basta citar la relación entre performance, memoria y trauma que advierte Diana Taylor:

Por performance se entiende lo restaurado, lo (re)iterado, lo que Richard Schechner llama *twice behaved behavior* (repertorio reiterado de conductas repetidas). Crea un espacio privilegiado para el entendimiento de trauma y memoria. Trauma, y sus efectos ‘post-traumáticos,’ siguen manifestándose corporalmente mucho después de que haya pasado el golpe original. Trauma regresa, se repite en forma de comportamientos y experiencias involuntarias (...) Performance (igual que memoria, igual que trauma) es siempre una experiencia en el presente. Opera en ambos sentidos, como un transmisor de la memoria traumática, y a la vez su re-escenificación. (Taylor “El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política.”)

La cita de Taylor aporta elementos para decodificar el alcance de la performance de Alcántara. *¿Dónde está Mella?* es una pregunta que equivale y conduce a muchas más interrogantes de la sociedad civil en esta etapa de transformaciones, ¿hasta qué punto los nuevos cambios podrán mantener ciertas coherencias y la permanencia intacta de valores promovidos en el pasado?, ¿qué pasará con el archivo de la Revolución.?: pero por sobre todas estas incógnitas pareciera sobresalir al menos una afirmación, y es la de una ciudadanía emergente que exige mantenerse informada y con la agencia de opinar sobre los cambios que ocurren en su ciudad.

De todos estos hechos, medidas, y transformaciones en el contexto cubano de la última década, sin dudas aquello alcanza un alto grado de notoriedad nacional e internacional es la visita histórica del presidente Barack Obama y su familia. Meses después de la conexión televisiva

³⁵ La ausencia de Fidel Castro como líder carismático en la vida política del país, en los medios de comunicación y posteriormente el traspaso definitivo de sus obligaciones a su hermano Raúl Castro, generó un estado de incertidumbre política que no se veía en Cuba desde la crisis de los 90. A ello se le suman todas las reformas económicas de Raúl Castro y la emergencia de medidas de corte neoliberal como el establecimiento de las PYMES (pequeñas y medianas empresas, contratación de trabajadores extranjeros para la construcción de hoteles como el Hotel Manzana Kempinski).

entre Raúl Castro y Barack Obama el 17 de diciembre de 2014 para anunciar el comienzo de la normalización entre las relaciones de ambos países, el expresidente norteamericano arriba el 20 de marzo de 2016 a La Habana junto a su familia. La visita rompe el letargo de los 88 años en que un presidente norteamericano llegara a visitar la isla.

Precisamente la sección que sigue se encargará de acercarse a este hecho histórico para analizarlo como un performance político después de haber establecido un recorrido por los principales acontecimientos que anteceden su visita y la mención de algunas obras que en ellos se inscriben.

3.2. De la visita de Barack Obama a Cuba o la puesta en escena del mito de Pandora

Toda indagación sobre prácticas de performance conduce necesariamente al examen crítico-analítico de las implicaciones del espacio y de la recepción. Específicamente, me propongo explorar en esta sección la noción del espacio en las prácticas performáticas intermedias asociadas a la visita de Obama, y el modo en que permiten determinar las tensiones sociopolíticas en la esfera pública en una Cuba post-Fidel (2006-) cada vez más expuesta a un contexto global hiperconectado, de inmediatez y multipantallismo.

A partir del surgimiento de las tecnologías digitales las discusiones entorno a las nociones de tiempo y espacio en el marco de la performance han tomado otros rumbos en aras de adecuarse y acceder a los nuevos paradigmas representacionales emergentes. Las posibilidades de asumir el acto performático como algo efímero (Phelan), asociado únicamente a un “aquí y ahora” pareciera un criterio reduccionista que se va alejando de las nuevas realidades y dinámicas de interacción entre el/los *performers* y la audiencia. En su esbozo de las nuevas nociones de espacialidad asociadas a las estrategias intermedias contemporáneas, la investigadora Birgit Weins observa el modo en que los espacios reales, imaginarios y virtuales

aparecen cada vez más interrelacionados. Según la autora debemos asumir como investigadores, la existencia de un “spatial turn” y ello implica que los espacios deben ser examinados no solo en términos de sus características semióticas y fenomenológicas, sino también en términos de sus ramificaciones tecnológicas y uso cultural específico (96).

De este modo, Weins reconoce que aquello que llama “performatividad del Theatron intermedial” (y que extendiendo aquí a la performance) debe analizarse: “as a complex, heterogeneous and relational phenomenon” (96). El desafío radica precisamente en comprender “the interpenetration of differently constructed spaces and the concepts engaged within them: connectivity; presence, telepresence and absence; perception and teleperception; and new performance modalities” (96).

Es por ello que los actos performativos de la visita de Obama no pueden ser asociados solamente con los espacios físicos e inmediatos por los que se registra su desplazamiento por la capital (el aeropuerto, la Habana Vieja, el restaurante donde cena, el Gran Teatro de la Habana, el estadio de pelota y otros), sino que habría que unir a ellos también una serie de espacios virtuales que se generan sincrónica o asincrónicamente y que configuran una compleja red de espacialidad intermedial vinculada a un espectador multimodal virtual y/o físico. (Ver Tabla 1) ³⁶

Tal y como afirma Wiens: “The space of intermediality, in this regard, is not already there but can only be understood as a temporal, dynamic and highly complex spatial configuration, which is created within the process of the performance” (94).

³⁶ En la tabla, adopto el concepto de Ciberespacio (cyberspace) de William Gibson que lo opone a un ámbito físico, tangible. El ciberespacio está asociado a una construcción digital desarrollada con ordenadores.



Tabla 1. Tipos de espacio y espectador

Por otro lado, el potencial simbólico de la performance será en este apartado punto de partida y laboratorio para explorar la emergencia de nuevos cambios económicos, culturales y políticos en la sociedad cubana contemporánea y el impacto que tuvo en los cubanos de adentro y fuera de la isla el anuncio del “deshielo” y su concreción en la visita de Obama.

Benjamin Wihstutz advierte de la capacidad especial de la performance para provocar momentos de autopercepción y de percepción del otro, así como la posibilidad de experimentar una transformación potenciada por la capacidad de la obra performática de representar eventos que no tienen lugar en la vida diaria, o de confrontar elementos de la realidad social y política con la reflexión artística (188). Marcela A. Fuentes también ha reflexionado sobre los vínculos entre performance y política e indica que:

Emplear performance como un lente analítico para estudiar el comportamiento cotidiano permite ver los modos en que se producen y se cuestionan diferentes nociones de corporalidad: desde las prácticas y regulaciones que configuran las formaciones raciales hasta los guiones normativos que estructuran las performances diarias de género y sexualidad, y desde las elaboradas presentaciones de figuras políticas hasta las igualmente elaboradas e igualmente impredecibles manifestaciones populares. (“Performance, Política y Protesta”)

No cabe duda del gran potencial semiótico y semántico del arte performático y su capacidad de “make the invisible visible again” (Wihstutz 190) para revelar las complejas dinámicas de poder. En el caso de Cuba, esto explica en buena medida el hecho de que la performance haya sido sistemáticamente controlada y en ocasiones marginalizada tal y como analiza Coco Fusco en su volumen *Dangerous Moves: Politics and Performance in Cuba* (2015): “Performance, which emerged as a distinct art form on the island in 1980s, has been the most important medium for challenging state control of the arts and testing the limits of public expression in Cuba civil society” (Fusco 10). El texto de Fusco contiene un variado archivo fotográfico e informativo que hacen de él una obligada referencia para acercarse a la evolución de la performance en Cuba.

Me concentro también en el complejo proceso de recepción de dichas prácticas, analizando el rol de la audiencia, casi siempre compuesta por un tipo de “espectador emancipado” (Rancière), que se distingue por poseer una competencia multimodal, la cual lo convierte en prosumidor (*prosumer*, Jenkins) de narrativas transmedia generadas a partir y como respuesta, a dichas prácticas performáticas.

La experiencia perceptiva de este espectador, su capacidad creativa y de autogestión participativa en un contexto inevitablemente mediatizado, constituye un objeto clave de gran interés investigativo en esta sección. Demuestro que a través del análisis de las funciones que ocupan los distintos tipos de espacio (físico/real; digital, virtual, ciberespacial, de la memoria,

privado, público) en el acto performático, y de las reacciones del espectador, es posible comprender las complejas relaciones de poder, establecer las zonas de trauma y conflicto y esbozar los momentos cruciales que conforman la trayectoria sociopolítica del país. Hasta qué punto podemos deslindar los roles de actor-espectador en la era digital, y qué tipo de estrategias de apropiación espacial y de participación se generan a partir de la experiencia cibercultural, son algunas de las interrogantes en que se sitúa el siguiente estudio.

En términos de estructura podríamos establecer que los momentos claves de la estancia de Obama en Cuba tienen que ver con la llegada al aeropuerto, el paseo por la ciudad, la conferencia de prensa, el discurso en el Gran Teatro de la Habana, el juego de pelota de exhibición entre el equipo nacional cubano y Tampa Rays, de Grandes Ligas, y la despedida oficial en el aeropuerto José Martí. De estos momentos me detengo a analizar algunos actos performáticos que develan la desestabilización de las estructuras y referentes políticos estatales unido al surgimiento de nuevos afectos alrededor de la figura de Obama y una heroificación del antihéroe habitual por parte de la ciudadanía.

Llegada sin recibimiento habitual

El arribo de Obama a Cuba el 20 de marzo de 2016 junto a su esposa y sus dos hijas, no contó con el habitual recibimiento del presidente Raúl Castro en el aeropuerto. En su lugar la bienvenida estuvo a cargo del canciller cubano, Bruno Rodríguez, la directora para América del Norte del Ministerio de Exteriores, Josefina Vidal; el embajador de Cuba en USA, José Ramón Cabañas, y el encargado de negocios de la Embajada de Estados Unidos en la isla, Jeffrey DeLaurentis.

Al llegar, Obama intenta establecer comunicación inmediatamente con el pueblo a través de un tuit (ver fig. 4) que decía: “*¿Qué Bolá* Cuba? Just Touched down here, looking forward to meeting and hearing directly from the Cuban people.” (Obama web).



Fig. 4 Twitter de Obama al llegar a La Habana. Reprinted from *Radio Habana Cuba*.

La performance resulta un referente paradigmático para investigar determinados patrones sociales, la cultura, y las estructuras políticas. *¿Qué Bolá*, es una frase coloquial puramente cubana que equivale a preguntar ¿cómo estás? Al elegir este modo de saludo, Obama persigue aproximarse al pueblo (*hearing directly from the Cuban people*) adoptando la misma norma local de comunicación y de esa forma asegurar la rápida simpatía y su respectiva inclusión en el grupo. En el texto “Interweaving Cultures in Performance: Different States of Being In-Between” la profesora de estudios de teatro y performance Erika Fischer-Lichte se refiere justamente a los procesos intercambio entre culturas en el marco de la performance y su vinculación con lo político:

All processes of interweaving different cultures in performance can be regarded as political processes. Performance takes place in public. Each and every performance creates both an aesthetic and a political situation (...) two groups of people meet and negotiate their relationship in a performance – the ‘doers’ and the ‘on-lookers’. (Fischer-Lichte 400)

Por tanto, en este caso, el saludo coloquial de Obama constituye un ejemplo de intersección no solo lingüístico-cultural, sino que adquiere también el carácter connotativo de gesto político dirigido a lograr la inclusión.

Marcando el terreno. Paseo por la Habana Vieja y el Casco Histórico

Los Obamas establecen una nueva ruta diplomática en su recorrido por la ciudad en la que se legitiman los espacios privados frente los institucionales. Si bien visitan el monumento de Martí en la Plaza de la Revolución, y la Catedral de La Habana como recinto religioso emblemático, Obama incluye como parte importante de su itinerario la cena en el restaurante privado (conocidos como paladares en Cuba) *San Cristóbal*.³⁷ En un país donde los incipientes negocios privados se someten a fuertes controles y las licencias de permiso se distribuyen a cuentagotas, la presencia de un presidente junto a su familia y el acto de consumir alimentos allí revela una evidente intención mediática y política.

La comida y los eventos sociales son también performance y específicamente performance político. En “Gastronomic Diplomacy: Commensability, Community, Communion, Communication”, Costa M. Constantinou advierte de los numerosos ejemplos en la historia diplomática en que se evidencian los usos políticos de la comida y la bebida:

The dictates of gastronomy meant, for example, that in 1721 the routine of the Ottoman envoy to the king of France included not only a chief cook, but also six kitchen aides, five caterers with two manservants, and a person especially charged to prepare the

³⁷ Según Martí Noticias a tres meses de la visita del presidente Obama a Cuba, el matrimonio propietario de la paladar San Cristóbal, ubicada en San Rafael entre Lealtad y Campanario, en Centro Habana, reconoce que el hecho impactó la vida de ambos. Después de que Obama cenara allí, el lugar ha sido uno de los más visitados por turistas y personalidades de todas partes del mundo.
<https://www.martinoticias.com/a/cuba-rincon-obama-paladar-habana-ceno-presidente-eeuu/124559.html>

ambassador's Turkish's coffee. And currently, the foreign office guidelines point out to British diplomats that social entertainment is "one of the tools of our trade" and asks them "to be as scrupulous in this as we are in the performance of our other professional duties." (125)

Me interesan las teorías de Constantinou vinculadas a la cena de los Obamas en la paladar habanera, en tanto permite comprender las implicaciones del acto gastronómico en general no solo como práctica individual o de socialización, sino como práctica cuyo análisis revela importantes implicaciones políticas. En su marco teórico el autor advierte la necesidad de observación de los comportamientos de politización en la gastronomía por varias razones, entre ellas el hecho de que: "the words *common*, *commensality*, *communion*, *community*, and *communication* were too etymologically suspect or too etymologically appealing to simply ignore." (126)

Constantinou ilustra a través de múltiples ejemplos que van desde la Grecia Antigua, la Biblia y hasta las prácticas gastronómicas modernas el modo en que la gastronomía se vincula con las representaciones políticas:

commensality and dietary practices are ways of inscribing community and feature forms of communication between parties in communion. In other words, gastronomy's importance lies, on the one hand, in its position as an investigating site of how community is produced in different historical and cultural spaces and, on the other, in the way it figures as a non-logocentric form of communication. I work on the assumption that modern diplomacy -or the so-called dialogue between sovereign states- involves both a historically specific account of community and a theoretically determined rendition of global communication. (126)

Por tanto, la estancia de la familia presidencial en *San Cristóbal* (ver fig.5 y fig.6), y su experiencia gastronómica en el lugar, revela un uso estratégico de acciones corporales, donde no solo se valida el espacio específico de ese restaurante y de todos los restaurantes privados del país, sino de un renglón económico incipiente (pequeña y mediana empresa privada) que ha sido políticamente coartado e hipermonitoreado por las instancias estatales.

Si se explora el significado de la interacción entre los cuerpos y el espacio en esa parte del itinerario del mandatario en la isla, es posible constatar el modo en que se refleja uno de los objetivos de la agenda de administración de Obama consistente en el fortalecimiento del sector privado en la economía cubana.³⁸ Una vez más se actualizan en el caso de Cuba los criterios de Constantinou sobre la antigua Grecia en que “participation in common meals was constitutive of political and diplomatic community. It promoted unity and solidarity in the polis, but also figured as a strategic construction in establishing a diplomatic corps that assumed collective responsibility. (131)

Por tanto, el recorrido por la ciudad de los Obamas se convierte en gesto político de legitimación. El desplazarse por el espacio público junto a su familia e interactuar con los cubanos en la calle, conduce inevitablemente a percepciones contrastivas entre la dinámica relacional de cada gobernante con el pueblo. Si bien el archivo fotográfico cubano ha acumulado infinitas muestras del carisma político de Fidel Castro y su interacción con niños, estudiantes, trabajadores, deportistas, y gente de pueblo en general durante décadas; el vacío iconográfico de su esposa e hijos en estas prácticas es un hecho real. Por tanto, el espacio y la relación de los cuerpos en él, presenta al cubano otro tipo de normas diplomáticas o estilo de interacción de la figura del político con la ciudadanía. Son actos que involucran cuestiones de carisma y legitimidad, pero también estrategias políticas y su intercepción con la noción del espacio urbano.

³⁸ Una de las medidas de la administración de Obama en materia de negociaciones para la normalización de las relaciones entre Cuba y Estados Unidos fue la facilitación del envío de las remesas a Cuba. Con esta medida se establece un nuevo límite en la cantidad posible de las remesas de 500 dólares que era el máximo, a 2000 dólares por trimestre. Esta medida unida a otras como la autorización de ventas y exportaciones comerciales de bienes y servicios como materiales de construcción, la autorización a la empresa Airbnb a funcionar en Cuba, la eliminación de la prohibición sobre transacciones financieras entre ambos países, la autorización a ciudadanos norteamericanos a viajar a la isla, entre otras medidas, estaban encaminadas a fomentar el desarrollo del sector privado en Cuba.



Fig.5 Obama, su hija Malia y el Chef de la paladar San Cristóbal. Reprinted from *Martí Noticias*.



Fig.6 El presidente durante la cena en la paladar San Cristóbal. Reprinted from *Martí Noticias*.

El gran momento: Discurso des-Plazado de Obama

El discurso de Obama en el Gran Teatro de la Habana Alicia Alonso (Ver fig. 7) transmitido por la televisión cubana en vivo, y expandido por diferentes vías sincrónicamente, fue quizás el

momento más emblemático de la visita del mandatario estadounidense a la isla. Se trata de un acto político performático cuya experiencia llega en vivo o de manera diferida, a miles de espectadores alrededor de todo el mundo y a través de una gran variedad de medios. De este modo, analizaré la acción de la performance del discurso de Obama como una práctica esencialmente intermedial en la que intervienen múltiples medios (analógicos y digitales) y cuya expansión configura una narrativa transmedia. Tal y como lo ha expuesto Henry Jenkins (2003, 2006, 2010), la narrativa transmedia es una forma de expresión que se vale de múltiples plataformas mediáticas para expandir un contenido y en la que además interviene el espectador (usuario) quien incluso puede llegar a modificar el sentido de la narración. Es por ello que en mi análisis contemplaré también las implicaciones del discurso en el espacio del escenario y en la recepción del mismo, reproducida por los medios de difusión de ambos países y los medios sociales de la comunidad cubana en la isla y la diáspora.

El modelo actancial de Algirdas Julius Greimás (1917-1992) puede ser considerado para establecer metafóricamente algunas analogías entre las relaciones de Cuba y Estados Unidos a lo largo de cinco décadas y comprender al mismo tiempo los giros actuales que supone el proceso de normalización con el binomio Castro-Obama en el poder. De acuerdo con Greimás³⁹ cada actante tiene una función narrativa específica, ya sea de héroe o de villano, y desarrolla un arquetipo a lo largo del relato. Las acciones que despliega generan un impacto en el resto de los personajes y posibilita que la acción progrese. En ese sentido, podemos identificar al proceso de normalización con el objeto en este esquema actancial. Por otro lado, Cuba y Estados Unidos personificados a través de sus respectivos presidentes devienen protagonista y antagonista (sujeto/oponente, héroe/villano) mientras que las figuras coadyuvantes se pueden localizar en las acciones del papa

³⁹ Cfr. Greimas, A. J. *Semántica Estructural*, 2a., reimpresión, Gredos, Madrid, 1976. Du sens, Seuil, París (1983).

Francisco y el gobierno de Canadá, que posibilitaron las reuniones bilaterales previas al 17 de diciembre de 2014.



Fig.7 Discurso de Obama en el Gran Teatro de La Habana. Reprinted from *Trabajadores*.

De modo inmediato, es posible determinar que la visita de Obama conduce a una relativización de las relaciones actanciales entre protagonista/antagonista o sujeto/destinador del esquema semiótico de Greimás. ¿Quién es ahora el héroe y quién el antihéroe? fue una pregunta recurrente entre los usuarios en la red. Por otro lado, si se atiende al elemento del espacio de enunciación del discurso, llama la atención que se haya sustituido la Plaza⁴⁰ como espacio

⁴⁰ Coincidentemente, casi 90 años después de que el presidente norteamericano Calvin Coolidge dirigiera unas palabras al pueblo cubano en 1928 también en el Gran Teatro de la Habana. Por tanto, se puede establecer una especie de patrón espacial signado por la teatralidad como escenario y *locus* de enunciación destinado a presidentes norteamericanos.

tradicionalmente concebido para actos políticos, por el escenario del Gran Teatro de la Habana. El espacio institucional del teatro en tanto recinto de lo dramático, convertido ahora en *locus* de enunciación del discurso del presidente norteamericano como actante político, añade sin duda elementos exegéticos de gran relevancia y refuerza la asociación del evento con un acto de *performance* político.

En lo que sigue analizo las estrategias intermediales presentes en la práctica performativa para crear nuevas aristas perceptivas en relación con un espectador que he llamado *multimodal* dada su competencia de movilidad, dominio y producción de contenidos desde el espacio físico como el digital. El *espectador multimodal*, es un ciudadano de estos tiempos, que posee la habilidad de moverse por diferentes sistemas semióticos. Es aquel que al igual que se sienta en el teatro a ver una obra o escuchar un concierto, o va al cine a ver una película; escribe en un blog, envía *emails* o tuits diariamente, lee un libro electrónico en Kindle, ve en la tele un programa de participación y hace votaciones por su celular para elegir un ganador, o bien “postea” sus fotos en las cuentas de *social media*. El *espectador multimodal* es un individuo que pertenece y vive en lo que McLuhan llamaría aldea global, con la capacidad de moverse entre lo analógico y lo digital, un sujeto transmedial que va expandiendo historias a través de diferentes medios electrónicos y generando contenidos líquidos en la web que a su vez se filtran a través de los canales de comunicación. El *espectador multimodal* es, en definitiva, aquel que habita los espacios físicos o virtuales y que a diario consume, retransmite, viraliza, comenta, valora, da “likes”, reacciona usando emoticones, le hace preguntas a Siri e interactúa con miles de avatares en la red.

Retomando la pregunta que interroga por el modo de entender la intermedialidad en el contexto de la *performance* contemporánea, Freda Chapple and Chiel Kattenbelt, ayudan a

obtener una respuesta al definir la esencia de la intermedialidad en el teatro y la performance en su texto “Key Issues in Intermediality in Theatre and Performance.” Según estos autores, la intermedialidad tiene que ver con los cambios en las prácticas teatrales y performáticas, es decir con los cambios en la recepción y representación de las mismas. Localizan la intermedialidad en el punto de encuentro entre el/los *performers*, el observador, y la confluencia de medios involucradas en la performance en un momento temporal particular (12). En ese sentido proponen que:

The intermedial is a space where the boundaries soften -and we are in -between and within a mixing of spaces, media and realities. Thus, intermediality becomes a process of transformation of thoughts and process where something different is formed through performance.” (Chapple and Kattenbelt 12)

De este modo, hay que ver el discurso de Obama en el teatro como un acto performático que trasciende los límites del espacio teatral, transgrede el entorno físico local y se conecta con el contexto global y los espacios virtuales. Tal y como señala Weins para referirse al espacio intermedial este “can only be understood as a temporal, dynamic and highly complex spatial configuration, which is created within the process of the performance” (94)

Juha Herkan por su parte, subraya el potencial de la intermedialidad para entender los cambios sociales y culturales “It is therefore important to understand intermediality in terms of relationships between various media, and in which technological, social, cultural and economic dimensions have real implications (17). Obama se coloca entonces en el rol de un *performer* en medio de un espacio intermedial devenido dispositivo estratégico para comunicarse con el otro a través del cruce de códigos, apropiaciones lingüísticas, lecturas, referencias históricas, y demás elementos culturales pertenecientes a ambas culturas: la cubana y la norteamericana.

En ese sentido, adopto los planteamientos reveladores de Fischer-Lichte cuando tematiza el estado de “in-betweenness” de la performance y su capacidad de anticipación, pues los considero esenciales para examinar el discurso de Obama:

The state of in-betweenness into which the performance transfers its participants allows them to anticipate and experience a future wherein the journey itself, the permanence of transition, and the state of liminality constitutes the goal. What is here perceived as aesthetic experience will be experienced as everyday life in the future. (...) Here, moving between cultures is celebrated as a state of in-between-ness that will change spaces, disciplines, and the subject as well as her/his body in a way that exceeds the imaginable. (400)

Podemos plantear entonces que este estado de transición en Cuba, la normalización de las relaciones conflictivas entre ambas naciones, o el “deshielo”, como también se le ha llamado, constituye un ejemplo paradigmático del in-betweenes al que se refiere la autora.

Por otro lado, el término *liminality* que emplea Fischer-Lichte ha sido tomado de las investigaciones sobre la práctica ritual de las ceremonias de iniciación que ha llevado a cabo el antropólogo Victor Turner (1920-1983). Tal y como refiere Richard Schechner en el prólogo al libro de Turner, *The Anthropology of Performance* (1986), para el antropólogo los rituales representaban procesos sociales en los que a las personas les era dado resolver momentos de crisis, y a la vez esos procesos sociales eran actos performativos (7), precisamente del mismo modo lo he asumido en esta investigación. Es decir, dentro de los estudios de performance no se sitúan solamente las performances artísticas, sino que se va más allá de ello,⁴¹ de ahí que sean eminentemente interdisciplinarios. Comparto y suscribo los criterios de Martín Barbero cuando expresa en una entrevista su opinión al respecto: “I think that performance studies today is a

⁴¹ Antonio Prieto lo aclara muy bien cuando habla sobre Performance studies: “sometimes people think is a study of action-art, but it is a much larger thing. So, I opt to say, “performativity studies,” so that they understand it is a theory that has to do with speech acts—and much more, of course” (web).

theoretical, methodological, and strategic space in which to think through the multiplicities of conflicts that traverse the body” (web).

Turner hereda el concepto de *liminalidad* del folclorista y etnógrafo francés Arnold Van Gennep (1873 - 1957), el cual lo emplea para referirse a los ritos de paso donde tiene lugar la socialización de las transiciones más importantes en la vida del ser humano (el nacimiento, el matrimonio, la muerte) y que a su vez contribuyen a la preservación de la sociedad.⁴² Al estudiar estos ritos, Gennep distingue tres momentos: el momento de la separación, la marginalización y la reintegración social. Para Turner el momento de la segunda fase, es decir, el de la separación o liminalidad es aquel que ofrece mayor interés pues “the dominant genres of performance in societies at all levels of scale and complexity tend to be *liminal phenomena*” (25). Por tanto, propongo asociar estas fases del rito de iniciación con las etapas de transición y cambios que se producen en Cuba en este período. Tal y como sucede en el lapso inicial del rito en el cual se les despoja a los neófitos o iniciados de sus atributos identitarios para emprender el viaje hacia una nueva sociedad, se experimentan las transformaciones en la sociedad y la economía en Cuba. Desde los años 90 con el derrumbe del campo socialista, los cubanos experimentaron ese estado de dislocación o “estado de ingravidez” como le ha llamado Odette Casamayor-Cisneros⁴³ al estudiar la producción literaria de ese período.

La visita de Obama coincide perfectamente con ese período intermedio de liminalidad, en que el cubano experimenta el margen fronterizo entre un estado y el otro, esa condición de ambigüedad que Turner denomina “liminal personae” y que se está “neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and

⁴² Consultar: Van Gennep, Arnold. *Los ritos de paso*. Alianza, 2008.

⁴³ Cfr. Casamayor-Cisneros, Odette. *Utopía, distopía e ingravidez*. Editorial Iberoamericana/Vervuert, 2013.

ceremonial” (*Ritual* 95), que en este caso pudiera vincularse con el cambio de un sistema socialista a otro que aún se resiste a definirse, aunque muestre continuamente sus similitudes con el capitalista. Supone un período de inestabilidad y de cambios, de probabilidades e incertidumbres, que equivale al período que Turner asocia gramaticalmente al modo subjuntivo:

Just as the subjunctive mood of a verb is used to express supposition, desire, hypothesis, or possibility, rather than stating actual facts, so do liminality and the phenomena of liminality dissolve the factual and commonsense systems into their components and “play” with them in ways never found in nature or in custom, at least at the level of direct perception. (25)

El *state of liminality* de Gennep y Turner o el *state of in-betweenness* de Erika Fischer-Lichte, es comprobable en el estado de incertidumbre del cubano durante esta etapa, en que se manifiesta la existencia de una serie de signos que indican un estado real de preocupación y ansiedad por el(los) rumbo(s) futuro(s) de la isla.⁴⁴

Las líneas que siguen regresan al discurso de Obama para analizar las claves discursivas que atraviesan el mismo en el marco de un complejo entramado intermedial. Accedo además al discurso no solo como acto performático sino también como parte de una narrativa transmedia que se expande en forma de texto, como transcripción e incluso traducción (inglés-español) de las palabras de Obama en el teatro. Luego, junto a los referentes teóricos de la performance, emplearé elementos propios de una metodología de análisis de discurso en la que haré uso además de un recurso propio de las humanidades digitales. Se trata de *Voyant Tools*, una

⁴⁴ Muestras de esta incertidumbre a través de la producción cultural puede ser vista en el cortometraje *Dominó* (2017) de Eduardo del Llano. La historia está basada en un cuento del director y se inserta en la saga cinematográfica de su personaje *alterego* Nicanor. En *Dominó* el juego sirve como marco para que cuatro amigos expresen sus preocupaciones por los cambios que se pueden dar en el país con la normalización. Además de la incertidumbre, aflora la crítica al gobierno, que informa al cubano de *a pie* sobre sus decisiones sin informar previamente lo que puede o está sucediendo a altos niveles. Otra muestra se puede ver en la tendencia al género de ciencia ficción en la literatura de la llamada Generación Cero: Orlando Luis Pardo Lazo, Jorge Enrique Lage, Yoss, Ahmel Echevarría y otros.

aplicación de internet (web-based) y de acceso gratuito (open-source) para realizar análisis de textos.⁴⁵

Al inicio vemos al presidente en el escenario junto a una tribuna, y detrás de él las banderas de ambos países. Comienza su discurso y refiere un conocido verso de José Martí, quien es el Poeta Nacional de Cuba y un referente mítico del héroe tanto para el gobierno de Castro como para el exilio: ““Cultivo una rosa blanca”. En su poema más famoso, José Martí hizo su ofrenda de amistad y de paz, tanto a su amigo como a su enemigo. Hoy, como Presidente de Estados Unidos de América, le ofrezco al pueblo cubano: el saludo de paz” (Obama). El poema de Martí alude a la amistad y contiene términos como “sincero” y “franco” de modo que opera estratégicamente reforzando sus intenciones ante la mirada del gobierno. Obama continúa aludiendo a las barreras históricas e ideológicas que han separado a ambas naciones a pesar de encontrarse solo a 90 millas. Declara su propósito de romper con esta cadena de enemistad y eliminar los rezagos de la Guerra Fría en todo el continente: “Yo he venido aquí a enterrar los últimos remanentes de la Guerra Fría en las Américas [aplausos] Yo he venido aquí a extender una mano de amistad al pueblo cubano.” (Obama)

Una de las estrategias discursivas mejor logradas fue precisamente la alusión a todos los elementos que unen a ambos pueblos partiendo de un paradigma afectivo familiar que logra sensibilizar y captar la atención de la audiencia: “Estados Unidos y Cuba son como dos hermanos que han estado distanciados por muchos años, aunque llevemos la misma sangre.” (Obama) Fischer-Lichte ha llamado la atención sobre estos procesos en la performance:

By interweaving cultures without erasing their differences, performances, as sites of inbetweenness, are able to constitute new realities – realities of the future, where the state of being in-between describes the ‘normal’ state of the citizens of this world. (401)

⁴⁵ Voyant permite analizar el texto a través de la función de su estructura desde múltiples perspectivas. Puede servir para trabajar una colección de textos preexistentes o un texto que proponga el usuario. El resultado del análisis genera gráficos que son exportables.

Según Obama, aquellos elementos que comparten ambos países tienen que ver con el hecho de haber sido colonizados por Europa, aparece aquí la referencia a la hibridación cultural y al componente racial africano como denominador común. Continúa la lista estableciendo binomios de cubanos y americanos que a lo largo de la historia han mantenido algún tipo de vínculo más allá de las relaciones bilaterales existentes entre ambos países. De la rama de las ciencias, menciona a Carlos J. Finlay y Walter Reed, en la literatura José Martí y Ernest Hemingway, alude a los equipos de pelota en el deporte, las prácticas religiosas con el tributo a la Virgen de la Caridad, los valores éticos y morales con relación al patriotismo, menciona el interés por la familia, la educación y por último el baile y la comida: “En Miami o La Habana usted puede encontrar lugares donde bailar cha-cha-cha o salsa; donde comer “ropa vieja”; la gente en nuestros dos países ha cantado con Celia Cruz, Gloria Estefan, y ahora escuchan el reggaetón de Pitbull” (Obama).

Una vez declarados todos los aspectos que unen a cada país, Obama aprovecha el espacio teatral para subrayar aquellos elementos que los separan, es decir, a los paralelismos sociales y culturales, le siguen los contrastes en el sistema político:

Estados Unidos es una democracia multipartidista. Cuba tiene un modelo económico socialista; Estados Unidos, uno de mercado abierto. Cuba ha enfatizado el papel y los derechos del Estado; los Estados Unidos fueron fundados en los derechos de la persona individual. (Idem)

Está claro el impacto que puede tener en una audiencia cubana el escuchar esta contraposición desde el espacio de la tribuna como *locus* signado de poder que sirve a Obama en buena medida para legitimar las visiones sobre el sistema, la economía y la sociedad norteamericana, en un país donde los discursos políticos pronunciados desde similares posiciones de poder se han dedicado históricamente a desacreditar los mismos elementos que ahora él señala.

La intermedialidad es también una estrategia discursiva que permite develar elementos que no pueden ser dichos de manera literal. Es parte de la tarea exegética del espectador determinar o reconstruir los significados que se asoman por entre las ranuras del discurso. Es por ello que me ha interesado decodificar el texto a través del empleo de un programa digital llamado Voyant. Se trata de una herramienta digital que permite efectuar análisis textuales y hace posible al usuario visualizar el corpus (ver fig. 8) de diferentes modos. En este caso, mi interés es dilucidar cuáles son las palabras que aparecen más frecuentemente mencionadas en el discurso y qué tipo de relación establecen con aquellas otras que ofrecen algún tipo de significación para el análisis. Mi intención consiste en determinar si lingüística o estructuralmente el texto visual arroja información relevante sobre las estrategias discursivas adoptadas por Obama en su intervención.

Los resultados obtenidos pueden ser consultados en un enlace⁴⁶ que muestra el resumen de la cuantificación del total de palabras, y el número de veces que aparece citada en el texto.⁴⁷ Una de las herramientas que ofrece Voyant es determinar el contexto de una palabra, es decir, el entorno sintáctico en que se inserta, ofreciendo las palabras que están antes y después en esa oración. Me interesó delimitar el término “democracia” para observar en qué forma aparecía usada en el discurso del mandatario y curiosamente, como se observa en la en la fig.9, el término siempre aparece rodeado únicamente de las palabras “Estados Unidos” o “estadounidense”. Habría que desechar la palabra “Cuba” en la línea 804, pues en realidad pertenece a otra oración y por tanto, no corresponde al contexto inmediato de la palabra en cuestión.

⁴⁶ <https://voyant-tools.org/?corpus=dda41e1da6dd7ee24217baf4f95a0aeb&limit=59&view=Summary>

⁴⁷ Una limitación de Voyant a señalar es el hecho de que el programa interpreta “Estados Unidos” como dos palabras separadas y no como un único término.

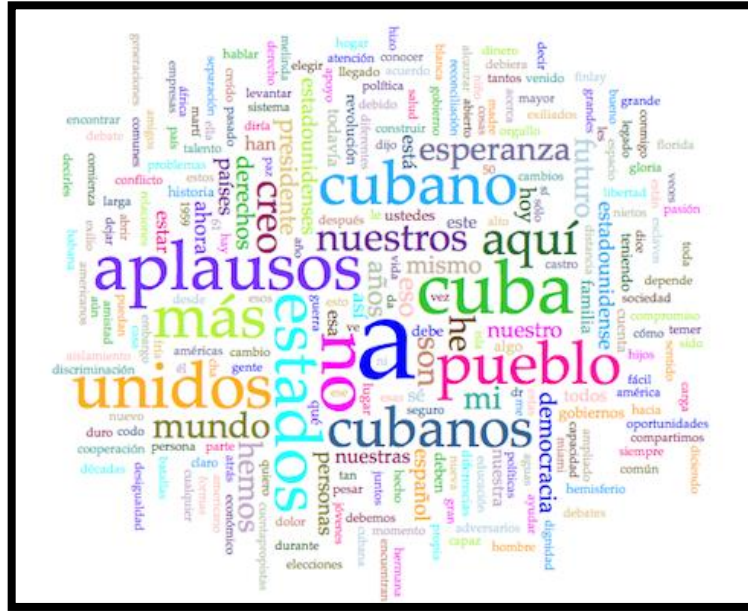


Fig. 8 Nube de palabras del discurso de Barack Obama en La Habana. Tomado de Voyant.

DocIndex	Position	Left	Middle	Right
0	804	único; Estados Unidos es una	democracia	multipartidista. Cuba tiene un modelo
0	2312	abiertos dentro de la propia	democracia	estadounidense es lo que nos
0	2451	tenemos para resolverlos es la	democracia	. Así es como obtuvimos atención
0	2513	común tener una voz, la democracia	estadounidense ha dado a nuestra	
0	2551	bonito el proceso de la democracia	. A menudo es frustrante. Lo	
0	2641	medida de nuestro progreso como	democracia	. [aplausos] Así que aquí está
0	2694	auténtica, creo yo, en una	democracia	. No porque la democracia estadounidense
0	2698	una democracia. No porque la	democracia	estadounidense sea perfecta, sino precisamente
0	2721	cambiar el espacio que la	democracia	nos da. Ella da a

Fig.9 Contexto sintáctico de la palabra democracia. Tomado de Voyant

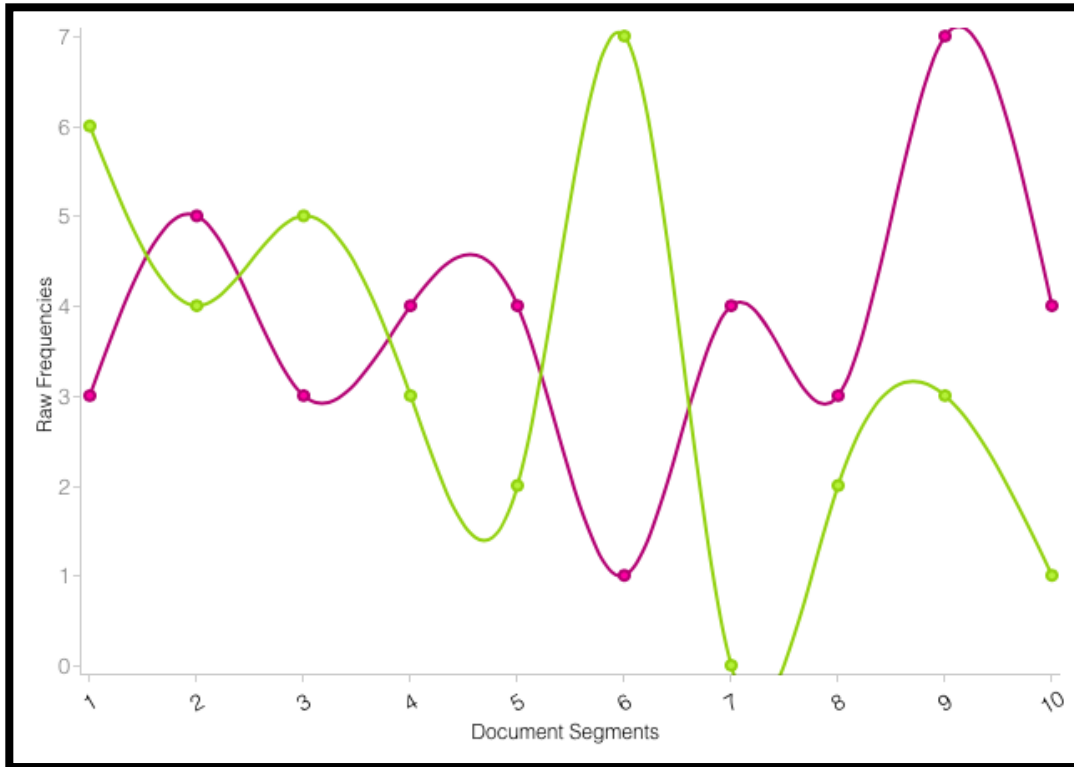


Fig. 10 Segmentos en que aparece la palabra Cuba (rosado) Estados Unidos (verde). Tomado de Voyant.

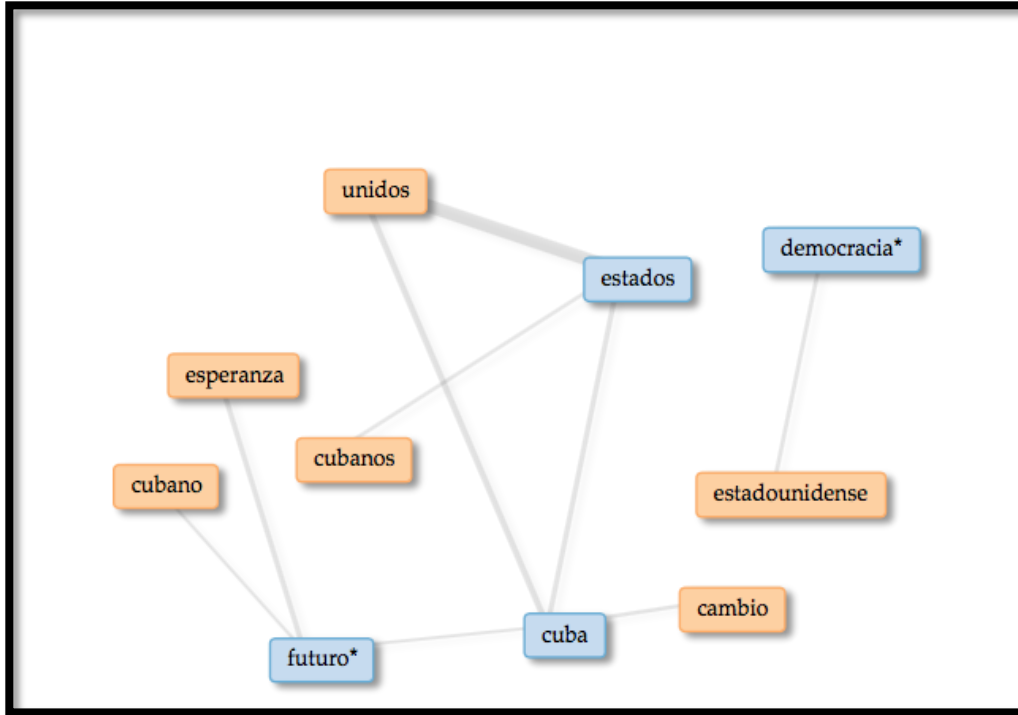


Fig. 11 Esquema que genera la conexión de las palabras en el texto. Tomado de Voyant.

Por otro lado, en la fig. 10, se observa el modo en que los términos “Cuba” y “Estados Unidos” atraviesan por todo el texto del discurso, y cómo comienzan siendo usados en estructuras paralelas, luego se separan y al final hay un predominio del término Cuba, que se justifica con el cierre del discurso. La fig. 11 es para mí la más ilustrativas junto a la fig. 9. En este caso, escogí del sistema un grupo significativas en términos semánticos con el objetivo de ver su comportamiento y el tipo de relación establecían entre sí dentro del texto. Comprobé entonces el hecho de que la palabra “democracia” está solo ligada a Estados Unidos, mientras “Cuba” aparece vinculada a términos como “futuro”, “esperanza”, “cambio” y “Estados Unidos”.

En ese sentido, Voyant se presenta como una herramienta digital de gran utilidad para incursionar en determinadas lecturas o hipótesis sobre un texto. Aplicado a este caso, deja entrever que, a pesar del restablecimiento de las relaciones, el gobierno de Obama no acepta de

manera oficial la existencia de un sistema democrático en Cuba, y ello explica desde lo lingüístico propiamente la controversia que se evidenció en algunas declaraciones de funcionarios representantes de organizaciones gubernamentales en Cuba.

Las palabras de Obama evidenciaron el despliegue de una oratoria carismática que logró sensibilizar a muchos al admitir los errores cometidos por la política norteamericana hacia Cuba, pero al mismo tiempo por ofrecer una visión reivindicadora del exilio cubano que rompe con la larga cadena de degradación y estigmatización del discurso oficial dirigido a esta parte de la población desde el interior de la isla. El trauma del exilio es algo que no discutiré en este espacio, pero su complejidad puede ser inferida tan solo a través del carácter despectivo de la terminología con que se ha identificado.

Desde principios de la revolución se adoptó la palabra “gusano” para referirse negativamente al exiliado por compartir una ideología diferente y/o su decisión de abandonar el país, de ahí consignas como “que se vaya la gusanera” o “abajo la gusanera”, que solían escucharse en los mítines de repudio o discursos oficiales. En agosto de 2016 apareció otro término que fue pronunciado en *La Mesa Redonda*,⁴⁸ un programa televisivo cubano de debate político. En esa ocasión el periodista y moderador Randy Alonso se refirió al atleta Orlando Ortega como “excubano.” El deportista nació en Artemisa (Cuba) y compitió con Cuba en los Juegos Olímpicos de Londres 2012. En 2013 abandonó la delegación del equipo en los mundiales de Moscú y se marchó a España, donde en 2015, el gobierno le concedió la nacionalidad. El comentario de Randy Alonso viene dado después de que Ortega representara a España en los Juegos Olímpicos de Río de Janeiro y alcanzara la medalla de plata en la modalidad de 110 metros con vallas. Sin embargo, la reacción mediática no se hizo esperar y

⁴⁸ La Mesa Redonda es un programa producido por la Televisión Cubana y transmitido de lunes a viernes a las 7:00 pm. Está dirigido por Randy Alonso Falcón y trata temas políticos y de actualidad.

aparecieron debates entre los cubanos de la diáspora denunciando dicho acto de marginalización.

En *CubaNet*⁴⁹ Alberto Roteta Dorado escribe:

El representante del oficialismo cubano ha lacerado la sensibilidad de los miles de cubanos del exilio, los que a partir de entonces seremos “excubanos”, además de “escorias”, “gusanos”, “delincuentes”, “apátridas”, “contrarrevolucionarios”, “desviados” e “indeseables”, como comúnmente se nos llama. (Web)

Los escritores cubanos exiliados han sido también olvidados y muchas veces censurados en la isla. En una entrevista al investigador Rafael Rojas por motivo del lanzamiento de su libro:

La vanguardia peregrina. El escritor cubano, la tradición y el exilio, Rojas declara que:

A la literatura exiliada no solo se le negaba calidad, sino que se le despojaba de su condición 'cubana' por producirse del lado del 'enemigo', la 'contrarrevolución' o la 'traición'. Apenas en años recientes esos prejuicios han comenzado a ceder por presión de los jóvenes historiadores y críticos de la Isla (...) En teoría, debería acompañar una reconciliación nacional, que también está avanzando a nivel familiar, civil y migratorio, pero no político. (Rojas web)

Por su parte desde la Isla, la profesora de la Universidad de la Habana, Sonia Almazán, estudiosa consagrada a temas migratorios y su expresión en temas literarios y artísticos ha reaccionado también ante ello legitimando la producción literaria de la emigración:

El estudio de la producción narrativa de la emigración cubana no es sólo una necesidad de satisfacción de inquietudes intelectuales, es, sobre todo, la necesidad de conocimiento de una parte de nuestra cultura a la que no debemos renunciar y una vía para lograr la redefinición de la herencia espiritual de la nación. (Almazán 239)

Obama, sin duda subvierte esa cadena de estigmatización del exilio y reconstruye su imagen a través de la exaltación de sus valores, como ha dicho Néstor Díaz de Villegas, “se convirtió a la vez en el portavoz y el narrador de la conciencia exílica” (“Aplauso de una sola mano en el gran teatro de la Habana” Web). En palabras del propio Obama la imagen del cubano

⁴⁹ *CubaNet* es un medio de prensa digital, dedicado a promover la prensa alternativa en Cuba e informar sobre la realidad de la isla. Fue fundada en 1994.

en USA abandona las connotaciones negativas del “gusano” para convertirse en el “hacedor de mundos” y en el discurso advierte: “En Estados Unidos tenemos un monumento claro de lo que pueden construir los cubanos: se llama Miami. Aquí en La Habana, vemos ese mismo talento en cuentapropistas, cooperativas y autos viejos que aún funcionan: el cubano *inventa del aire*”. (Obama Web). La frase “*inventa en el aire*” alcanza una gran importancia en este contexto, no solo porque la pronuncia en español y no en inglés, sino porque la expresión misma pertenece a la fraseología más recurrentemente cotidiana del cubano. En realidad, nos remite a otras derivaciones como “hay que inventar” o “estar en la lucha”, que han funcionado como muletillas de autoayuda para enfrentar la escasez de productos básicos o las situaciones de subsistencia en medio de la crisis que supuso la caída del campo socialista.

Obama termina enfatizando la necesidad de superar los traumas del pasado para comenzar una nueva era basada en un “futuro de esperanza”, en un largo viaje que no estará exento de obstáculos y dificultades y por tanto requerirá de cierto tiempo, pero que con la unión podrá lograrse satisfactoriamente. La frase que cierra todo el discurso no es menos significativa. Es igualmente en español, pero esta vez se suma el hecho de que no es una frase perteneciente al argot popular, sino que la toma de las consignas políticas que el propio Fidel Castro usara décadas atrás para fortalecer la capacidad combativa y de resistencia del pueblo cubano frente “al enemigo” mercenario norteamericano. Según Obama: “Pero mi tiempo aquí en Cuba renueva mi esperanza y mi confianza en lo que el pueblo cubano puede hacer. Podemos hacer este viaje como amigos, y como vecinos, y como familia: juntos. (En español)⁵⁰ Sí se puede”

En la fig. 12 puede verse cómo la frase “*Sí se puede*” de la cual se apropia Obama para terminar su parlamento es una de las propagandas políticas que habitualmente decoran los muros

⁵⁰ La transcripción del discurso aclara que esa frase “Sí se puede” ha sido expresada en español y no en inglés por el presidente Obama.

y carteles de la ciudad. Para el cubano ha sido un sinónimo de vehemencia y ha servido a los líderes políticos de la revolución para promover una actitud de firmeza y resistencia. Lo interesante en este caso, es que la apropiación desarticula el uso del mensaje político tradicional y lo integra a otra realidad en la que se traspapelan los roles de amigo/enemigo y emerge una transmutación del antagonista en protagonista, tanto en el contenido de lo que expresa como en la forma lingüística en que lo hace. La fotografía del cartel añade un contenido crítico a señalar y es el uso de la conjunción “si” en lugar del adverbio de afirmación “sí”, que convierte la consigna en una oración condicional en lugar de una rotunda y enérgica afirmación. El vigor con que se expresa oralmente esta consigna contrasta con el modo hipotético que remarca el error ortográfico. Además, el sujeto mayor que atraviesa la frase descolorida sobre una pared en ruinas y en muletas, alude metafóricamente a la decadencia de un sistema que no es ya capaz de avanzar, ni sostenerse por su propia cuenta.



Fig. 12 *Si se puede*, David Walby. Reprinted from *David Walby Blog*, <https://davidwalby.com/travel/cuba/> wordpress.com

3.3. El espectador multimodal: entre convergencia mediática y cultura participativa

“Go in instead of look at”
Allan Kaprow

Indagar en el tipo de recepción a través de los medios de comunicación que tuvo la visita de Barack Obama a Cuba como un representativo acto de performance político, deja ver las más variadas opiniones tanto dentro como fuera de la isla.⁵¹ Clasificar las múltiples posturas, comentarios y *hashtags*, sería una tarea complicada incluso cuando se establecieran criterios de clasificación por edad, residencia, ideología, estrato social, racial, sexo, etc. La inestabilidad presente en la muestra rebasaría definitivamente cualquier criterio de catalogación. Lo que sí resulta posible es sondear en los contenidos de la amplia gama de argumentos a favor o en contra de este evento.

⁵¹ Esta es una pequeña muestra de las diferentes reacciones de la visita de los Obamas en los medios: Alvarez, Lizette. “Reaction to Obama Trip Reflects Change in Cuban-Americans.” *The New York Times*. The New York Times Company, 21 de marzo 2016, <https://www.nytimes.com/2016/03/22/world/americas/reaction-to-obama-trip-reflects-change-in-cuban-americans.html>.

Este artículo contiene imágenes de Ueslei Marcelino, un fotógrafo de Reuters que sale a la calle y para pedirle a residentes en la isla su opinión sobre la visita de Obama: <https://www.theatlantic.com/photo/2016/04/cubans-react-to-president-obamas-visit/477177/> Taylor, Alan. “Cubans React to President Obama's Visit.” *The Atlantic*. The Atlantic Monthly Group, 6 de abril, 2016, <https://www.theatlantic.com/photo/2016/04/cubans-react-to-president-obamas-visit/477177/>

Este artículo contiene reacciones múltiples:

Burch, Audra, David Smiley, and Andres Viglucci. “Obama visit to Cuba draws mixed reactions from Cuban Americans.” *Miami Herald*, 18 Feb. 2016, updated 19 Feb. 2016, <http://www.miamiherald.com/news/local/community/miami-dade/article61045492.html>

Contiene entrevista al historiador cubano Rafael Rojas. Citation: “Sistema político cubano sí está en negociación con EU: Rafael Rojas en CNN.” Interview by Aristegui CNN. *Aristegui Noticias*. CNN, 22 Mar. 2016, <https://aristeguinoticias.com/2203/entrevistas/sistema-politico-cubano-si-esta-en-negociacion-con-eu-rafael-rojas-en-cnn/>.

Rojas, Rafael. “Cuba después de Obama.” *El País*. Ediciones El País S.L., 20 Mar. 2016, https://elpais.com/elpais/2016/03/15/opinion/1458067833_470925.html.

August, Arnold. “Obama en Cuba: ¿Hará avanzar su visita la guerra cultural contra Cuba?” *Cubadebate*, 18 marzo 2016, http://www.cubadebate.cu/opinion/2016/03/18/obama-en-cuba-hara-avanzar-su-visita-la-guerra-cultural-contra-cuba/#.Wxr9_VMvzaR.

Dentro de los confines de la isla, la mayor parte de cubanos recibió con optimismo la noticia. La presencia del presidente norteamericano representaba la esperanza de un cambio más palpable, la materialización de una verdadera transición y el fin de todos los males justificados bajo la etiqueta del Embargo. Sin embargo, entre los funcionarios políticos es posible captar por primera vez opiniones divergentes. Para una parte de ellos, la noticia es asumida con muchas reservas y es interpretada como un gesto de traición a los ideales del Partido Comunista que podría poner fin al carácter socialista de la revolución. Por otro lado, el grupo de los disidentes en Cuba, y una parte del exilio también asume de manera negativa la visita, argumentando que la presencia del presidente de Estados Unidos en Cuba funcionaba como una legitimación del régimen castrista y un empoderamiento de la izquierda a nivel internacional. A ellos se les opuso otra gran masa de cubanos en la diáspora que consideraba firmemente el beneficio del cambio para sus familiares en Cuba y las posibilidades de intercambio cultural, académico, comercial, religioso, etc.

En general, la visita del mandatario estadounidense es un acontecimiento cuya evaluación tendría que tener presente múltiples lentes de observación. Es por lo que asocio su presencia con una puesta en escena contemporánea del mito de Pandora donde la apertura de esta caja contenedora de las relaciones históricamente conflictivas entre Cuba-USA, provoca la salida de muchos males y deja, como único remanente del acto transgresivo, a Elpis la deidad de la esperanza, materializada acaso en los sueños incumplidos de miles de cubanos.

Gran parte de esta controversia puede entenderse si se tienen en cuenta una serie de elementos que aparecen conectados directa o indirectamente a este acontecimiento como el dilema entre memoria y olvido, las distintas figuraciones del trauma, las construcciones discursivas de la h/Historia e incluso las trazas del choque entre valores de la modernidad con la

postmodernidad. Sarah M. Misemer en *Theatrical Topographies: Spatial Crises in Uruguayan Theater Post-2001* ha advertido en las muestras de teatro independiente uruguayo contemporáneo el modo en que “History and memory enact a power struggle between fact and experience” (10). David Rieff en su artículo “Cumplir con el deber de olvidar” problematiza otra arista del binomio memoria /olvido, que también resulta de gran utilidad si se pretende comprender la manera en que se interpreta la visita de Obama a Cuba y el alcance de las reacciones de ese espectador “emancipado” como lo llamaría Rancière y cuyo rol se analizará en las líneas siguientes.

De acuerdo con Reiff “en ocasiones los recuerdos cometen grandes injusticias con el presente” de ahí la problematización con la memoria histórica como obligación moral. En su análisis, parte de las siguientes interrogantes:

¿Qué ocurre si la memoria histórica colectiva, tal como la emplean las comunidades y las naciones, ha conducido demasiadas veces a la guerra más que a la paz, al rencor y al resentimiento más que a la reconciliación y a la determinación de vengarse por los agravios reales e imaginarios en lugar de comprometerse con la ardua tarea del perdón? En suma, ¿no hay épocas en que es mejor olvidar algunas cosas? (Rieff web)

Para el autor queda claro que no existe una respuesta categórica a dichas preguntas. El estudio del dilema entre memoria y olvido a través de diferentes hechos históricos lo conduce más bien a una serie de observaciones donde:

En la mayoría de los casos al menos, el olvido comete una injusticia con el pasado. El problema se agrava cuando al recordar se incurre en una injusticia con el presente. En este caso, cuando la memoria colectiva condena a las comunidades a sentir el dolor de sus heridas históricas y el enconamiento de sus agravios, no es preciso cumplir con el deber de recordar, sino con el deber de olvidar. (Idem.)

Junto al imperativo moral de la memoria, Rieff yuxtapone el imperativo ético del olvido “si la vida ha de continuar como corresponde” porque “todo llega a su fin, incluso el duelo”. (Idem)

Al exponer las ideas de Reiff, lo que persigo no es validar el imperativo ético del olvido frente al de la memoria histórica, sino más bien presentar la lógica que opera soterradamente en los distintos discursos receptivos del momento del “deshielo” y en discurso mismo de Obama en Cuba. ¿Cómo esperar posturas homogéneas ante un fenómeno que abarca más de medio siglo de conflictos? ¿Qué sucede cuando se anula o se pretende anular el papel del antagonista, del enemigo histórico de la nación cubana?

Una vez pronunciado el discurso volvemos a las preguntas: ¿cuál fue el impacto de las palabras de Obama en los espectadores?, y ¿qué tipo de rol ocupó la audiencia en el proceso de paz o normalización? Para dar respuesta a estas interrogantes, conviene regresar a ciertas consideraciones sobre aquello que he definido previamente como *espectador multimodal* y que remite no solo a un tipo de espectador que ejerce un rol dinámico en el proceso de recepción y decodificación del material audiovisual, literario o performativo en cuestión, sino también un espectador que deja rastro de su acto perceptivo al generar contenidos tanto desde los espacios físicos como virtuales y tanto en plataformas analógicas como digitales.

Mi categoría de *espectador multimodal* surge de la combinación de los referentes teóricos de lo que Rancière distingue como *espectador emancipado* junto a lo que Henry Jenkins nomina *prosumer* (prosumidor). De acuerdo con Rancière “La emancipación surge del cuestionamiento de la oposición entre el mirar y el actuar, así como la comprensión de las relaciones entre el decir, el ver y hacer con las estructuras de dominación y sujeción (19). La “emancipación” es el borrado de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran (25). El espectador puede traducir de manera individual aquello que percibe, de ahí que una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y de traductores.

Para el filósofo francés el espectador también va a actuar, observar, seleccionar, comparar e interpretar y esta capacidad se ejerce por un juego imprevisible de asociaciones y disociaciones, que es precisamente donde se ubica la actitud emancipatoria del espectador: “En ese poder de asociar y de disociar reside la emancipación del espectador, es decir, la emancipación de cada uno de nosotros como espectador” (Rancière 23).

Junto a la categoría de espectador emancipado de Rancière, empleo el enfoque de Henry Jenkins sobre las culturas participativas⁵² y el papel del consumidor o usuario en tanto constituye un punto de inflexión y aporta una artista significativa a mi idea de espectador multimodal, no solo porque rompe con el estereotipo del “brainless consumer” sino porque reconoce su capacidad de generar contenidos (*prosumer*) en aquello que llama “convergence culture”:

A word that describes technological, industrial, cultural, and social changes in the ways media circulates within our culture. Some common ideas referenced by the term include the flow of content across multiple media platforms, the cooperation between multimedia industries, the search for new structures of media financing that fall at the interstices between old and new media, and the migratory behavior of media audiences who would go almost anywhere in search of the kind of entertainment experiences they want (...) media convergence refers to a situation in which multiple media systems coexist and where media content flows fluidly across them. Convergence is understood here as an ongoing process or series of intersections between different media systems, not a fixed relationship. (282)

Desde mi punto de vista, cualquier tipo de investigación actual concerniente al rol del espectador en la performance contemporánea, implica obligatoriamente tomar en cuenta el impacto de lo mediático en el trascurso de la recepción. El *espectador multimodal* para mí reúne los rasgos del *espectador emancipado* de Rancière, y se complementa con la inclusión de la experiencia digital del *prosumidor* de Jenkins.

⁵² According to Jenkins: “the Culture in which fans and other consumers are invited to actively participate in the creation and circulation of new content.” (290)

Espectador multimodal= Espectador emancipado + Prosumidor

$$EM= EE + P$$

Como había referido antes, la mediatización transforma el modo de producción, distribución y recepción de los actos performáticos en la actualidad, pero también empodera y desdibuja las líneas divisorias entre el productor/actor y el consumidor/receptor. Para tener una idea del nivel de interacción de los usuarios en las redes y el grado de transformaciones en el ámbito tecnológico, mediático y de experiencia espectral, basta con detenerse a observar las siguientes estadísticas ofrecidas por Gabriel Torres Espinoza en su artículo sobre la era digital del audiovisual:

Cada minuto se suben 300 horas de video a YouTube. En promedio hay mil millones de visualizaciones de video en dispositivos móviles al día, tan sólo en YouTube. Se envían 500 millones de tweets al día. Es decir, 6 mil tweets por segundo. Google procesa 100 mil millones de búsquedas cada mes. En promedio, esto representa 40 mil búsquedas por segundo. Entre el 15 y 20% de estas búsquedas no tienen relación alguna con búsquedas anteriores (tienen que ver con noticias). En Facebook, en apenas un minuto, se publican más de 510 mil comentarios, se actualizan más de 290 mil estados y se suben más de 136 mil fotografías. (Espinoza web)

El espectador entonces deviene parte del proceso comunicativo convocado por la escena contemporánea cibercultural donde no solo participa en la representación o en la interpretación de una situación exterior, sino más bien toma lugar en la performance en una suerte de proceso colaborativo de producción de significados más allá de la adquisición de un sentido previamente suministrado.⁵³ Si bien las prácticas performáticas muestran un giro en el contexto de la revolución digital, estas transformaciones alcanzan también al espectador dado que ya no es necesario compartir ni espacial ni temporalmente el mismo recinto del *performer* para ser parte

⁵³ Cfr. Bilbao, Eneko Lorente, Rosa de Diego Martínez, and Lidia Vázquez Jiménez. "Puesta en escena, comunicación e intermedialidad. Estrategias de la mirada en las prácticas escénicas contemporáneas." *Actas IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social: Comunicación, control y resistencias*. Sociedad Latina de Comunicación Social, 2012.

del proceso perceptivo de la obra e influir en él. Muchos de los espectadores de una performance intervienen en ella a través de las posibilidades que ofrecen los medios digitales, las redes y la conectividad.⁵⁴

En el caso concreto de la recepción que tuvo la visita de Obama a Cuba y su discurso en el *Gran Teatro de la Habana*, resulta palpable cómo estuvo caracterizada por un gran debate de encontradas opiniones y una activa presencia participativa de usuarios nacionales e internacionales en las redes sociales y otros medios de información y comunicación. Resultaría casi imposible elaborar una muestra totalizadora de todos los contenidos generados por las distintas audiencias virtuales. Más bien mi interés aquí es tomar algunos ejemplos significativos para mostrar la problematización de las palabras de Obama y determinar cuáles son las situaciones de fondo que operan en cada caso.

Si bien desde Cuba las reacciones del “cubano de a pie” fueron en extremo positivas y mostraron al pueblo como una audiencia eclipsada por el carisma político, los atributos personales y la postura reconciliadora de Barack Obama, no faltaron reflexiones de analistas políticos, periodistas, y otros representantes de instituciones cubanas desde otras muy diferentes perspectivas. Incluso dentro de las altas capas de poder afloran ciertos contrastes. Por un lado, se pudo presenciar a Raúl Castro aplaudiendo múltiples veces el discurso de Obama, compartiendo luego felizmente un partido de béisbol, y finalmente, en una calurosa despedida a los Obamas en el aeropuerto. Por el otro, sobresale la aparición en el periódico *Granma* de la reflexión crítica de

⁵⁴ Habría que pensar en las performances que no se realizan sincrónicamente en la misma unidad espaciotemporal como explica Marcela A. Fuentes sobre protestas performáticas: “A la vez que las protestas tienen lugar *in situ*, en espacios públicos hacia los que convergen los manifestantes, éstas también viajan y de este modo se posibilita que se sumen a ellas activistas de todo el mundo. Además de distribuir información y aprobar (“Me gusta”) videos de YouTube que aparecen en Facebook, activistas y manifestantes llevan a cabo cacerolazos como tal (o casi) en Internet. Esta sería la versión digital de lo que en la protesta callejera se consigue golpeando las cacerolas.” (web)

Fidel Castro en medio del ya acostumbrado silencio del convaleciente expresidente. Estos dos hechos desestabilizan fuertemente el panorama político de la isla, caracterizado por la homogeneidad mediática en los contenidos y la ausencia de controversias en lo que respecta a la política interna.

Antes de la aparición del artículo crítico de Fidel Castro en la prensa, las entrevistas realizadas por la Televisión Cubana (TVC) a los jóvenes Yosua Palacios, representante de la organización Unión de Jóvenes Comunistas (UJC) y a Lissette González, miembro de la Federación de Mujeres Cubanas (FMC) inmediatamente después del discurso de Obama, habían sido viralizadas⁵⁵ en la red y recibido un gran número de comentarios negativos e incluso memes por parte de los usuarios, sobretodo de cubanos de la diáspora. Si se trata de determinar cuál ha sido el denominador común de las opiniones negativas sobre las palabras pronunciadas por Obama diría que sin dudas, el elemento de la historia y la relativización de los pasajes conflictivos del pasado.

Después de una gran etapa de ausencia de Fidel Castro en los medios nacionales el 28 de marzo de 2016, una semana después de la visita de Obama, aparece un artículo en el periódico oficial *Granma* bajo el titular: “El hermano Obama” y donde seguidamente se podía leer: “No necesitamos que el imperio nos regale nada. Nuestros esfuerzos serán legales y pacíficos, porque es nuestro compromiso con la paz y la fraternidad de todos los seres humanos que vivimos en este planeta.” (web)

En dicho artículo Fidel Castro rechaza la propuesta de Obama a favor de “olvidar el pasado y mirar el futuro”, considerando que utilizó las “palabras más almibaradas” que pudieron

⁵⁵ De acuerdo con Yusnaby Pérez, la periodista cubana Norelys Morales Aguilera publicó un video bajo el nombre: “El Miami intolerante: viralización inducida y lapidación mediática” en el que acusa a diferentes medios, de viralizar intencionalmente dos vídeos, en los que Yosua Palacios y Lissette González (la federada) dan su opinión sobre el discurso de Obama en La Habana. (Web)

provocar a los cubanos “el riesgo de un infarto” al escuchar al presidente de EEUU hablar de cubanos y estadounidenses como “amigos, familia y vecinos”. Además revela su desconfianza ante los motivos y ventajas de la reconciliación entre los dos países, así como la sospechosa ausencia de intencionalidad de Obama y su gobierno de imponer cambios en el sistema político cubano. El dilema entre la memoria y olvido emerge ostensiblemente cuando advierte: “Tras un bloqueo despiadado que ha durado ya casi 60 años, ¿y los que han muerto en los ataques mercenarios a barcos y puertos cubanos, un avión de línea repleto de pasajeros hecho estallar en pleno vuelo, invasiones mercenarias, múltiples actos de violencia y de fuerza?” (Fidel 2016) Por otro lado retoma la Invasión de Bahía de Cochinos en 1961 como acontecimiento clave que marcó la enemistad entre ambos países dado que “una fuerza mercenaria con cañones e infantería blindada, equipada con aviones, fue entrenada y acompañada por buques de guerra y portaaviones de Estados Unidos, atacando por sorpresa a nuestro país.” (Fidel 2016)

Para Fidel Castro como un *espectador multimodal*, el discurso de Obama y su propósito de dejar el pasado atrás es asumido como una amenaza de aniquilación de la historia de la Revolución. El alcance de su posición como espectador activo es perfectamente calculable: genera un ruido en el proceso de la normalización, al tiempo que perturba al pueblo como masa espectadora y desestabiliza las posiciones a favor de las negociaciones de muchos miembros dentro de las filas del Partido. Su mensaje de alerta resulta totalmente estratégico si se tiene en cuenta que al mes siguiente se celebraría el VII Congreso del Partido Comunista de Cuba (PCC), reunión donde se definirían las nuevas directrices y objetivos del país para los próximos años.

En medio de este gran performance político el papel de Fidel Castro transita del rol de espectador al del actor al restituir con su exégesis del parlamento de Obama los viejos roles enquistados de protagonista y antagonista o Revolución vs. Imperialismo. La crítica que en

general encontramos en su artículo y en algunas opiniones oficialistas que advierten imprecisiones históricas en el discurso de Obama, y se rehúsan al tema de superación del pasado en aras de alcanzar la normalización, la interpreto como una muestra de choques entre paradigmas modernos y postmodernos. Por un lado, Fidel Castro y muchos militares de su generación aún activos dentro de las filas del gobierno, que permanecen fuertemente ligados a las utopías modernas del proyecto de la Revolución Cubana, que se alimentan de las glorias pretéritas y del compromiso con la figura mítica de Fidel como héroe de las grandes sagas revolucionarias en contraposición con el enfoque reconciliador de Obama, si se quiere más identificable con ciertos rasgos de lo postmoderno.

Pienso que la lectura crítica que una parte de la audiencia oficialista con Fidel Castro a la cabecera lleva a cabo del discurso de Obama tiene su explicación en el hecho de que se le interprete como la superación del paradigma moderno en el modo en que relativiza la historia, aquello que Fredric Jameson llama “la sordera histórica” en tanto parte del axioma de que “la versión moderna de la historia” es la primera víctima y la primera ausencia misteriosa del período postmoderno” (11).⁵⁶ Además la desmitificación de los líderes revolucionarios junto a la desaparición de idealismos en la medida en que presenta apologeticamente historias concretas de personajes del exilio desterrados del discurso oficial cubano. Es decir, al hablar del exilio cubano en Estados Unidos, Obama elimina o incluso subvierte la ideología como forma de elección de los líderes o de figuras carismáticas. Y por último, su rechazo a permanecer dominados por el pasado a través de su propuesta de vivir en el presente, que es también un componente

⁵⁶ La siguiente cita ayuda a entender el concepto de postmodernismo de Jameson: “Los últimos años se han caracterizado por un milenarismo de signo inverso, en que las premoniciones catastróficas o redentoras del futuro han sido reemplazadas por la sensación del fin de esto o aquello (el fin de la ideología, del arte o las clases sociales; la “crisis” del leninismo, de la socialdemocracia o del estado de bienestar, etc.) tomados en conjunto, estos fenómenos quizá constituyan lo que cada vez más se ha dado en denominar posmodernismo.” (*El Posmodernismo como Lógica cultural del capitalismo tardío* 11)

característico de la postmodernidad. En la introducción de Sébastien Charles a *Los Tiempos Hipermodernos* de Lipovetsky podemos leer:

Desacreditados el pasado y el futuro, se tiende a pensar que el presente es la referencia esencial de los individuos democráticos, puesto que estos han roto definitivamente con las tradiciones que barrió la modernidad y están de vuelta de esos mañanas que apenas se han ensalzados. (14)

Sin embargo, las reacciones de Fidel Castro, y parte de representantes de la institucionalización cubana muestran la preexistencia de los traumas del pasado y una preocupación real por la perturbación ideológica que el discurso de Obama puede llegar a generar. Como bien señala Rancière en *The Politics of Aesthetics* “Political statements and literary locutions produce effects in reality” (39). Por tanto, era necesario reaccionar ante los medios, y reaparecer en el ámbito político nacional para deslegitimar las palabras de Obama a través de la recuperación de la memoria histórica, la misma que la propia revolución había forjado durante casi cinco décadas.

3.4. Algunas reacciones desde el plano cultural

Ya hemos visto cómo se da una parte de la recepción en Cuba a través de algunos pronunciamientos oficiales, que se completarían con la reafirmación de estas mismas ideas en el VII Congreso del Partido. En contraste, hubo también en el espacio físico de La Habana actos de represión a grupos de la disidencia como el de las Damas de Blanco y periodistas independientes. De acuerdo con un artículo de prensa de *Panam Post*: “las activistas fueron reprimidas mientras realizaban una manifestación en La Habana, para exigir el respeto a los derechos humanos de los cubanos y la liberación de los presos políticos de la dictadura cubana” (Molina).

Berta Soler, quien es vocera de las Damas de Blanco, había efectuado en nombre de su organización una petición al presidente Barack Obama para que apoyara su causa: “También queremos que le exija al Gobierno cubano la libertad inmediata para todos los presos políticos,

una amnistía general y que cese la violencia policial” (Idem). Como resultado de las protestas de este grupo, fueron detenidas transitoriamente 50 activistas de la organización junto al artista grafitero El Sexto, y el activista Antonio González Rodiles.

En el espacio de Estados Unidos los pronunciamientos se producen más bien a través de los medios digitales, dejando entrever el alto grado de heterogeneidad en las posturas y la división de las ideas entre los cubanos radicados en el extranjero. Cada titular es sometido a debate y escrutinio mediante la participación de los *espectadores multimodales*, quienes en su curaduría participativa llevan a cabo ya sea conscientemente o no, una especie de jerarquización de las noticias en redes sociales.

Desde el punto de vista de la recepción en los circuitos culturales podemos advertir la presencia de un *espectador multimodal* especializado, digamos un espectador multimodal de “primer grado” que reacciona ante los hechos generando contenidos artísticos o periodísticos en diferentes plataformas digitales. Menciono aquí el caso del crítico, *performer* y escritor Néstor Díaz de Villegas, de la escritora Wendy Guerra y del artista caricaturista Angel Boligán Corbo.

De Néstor Díaz de Villegas podemos leer en su blog entradas como “Vista del interior del palacio de la revolución, la habana, 21 de marzo, 2016”, “Cuba, estado libre asociado” y “Aplauso de una sola mano en el Gran Teatro de La Habana.” En este último artículo, el autor con su acostumbrado humor alude a las múltiples referencias transculturales y trans-epocales que emergen el discurso de Obama:

Una defensa de la democracia americana que no se cohibió de adoptar, y adaptar, la versión castrista de la Historia como conflicto de colonizadores y colonizados, de esclavos y esclavistas, de poderosos y desposeídos. Nos metió en el mismo cartucho histórico que cualquier otro hijo de vecino, nos revolvió y nos soltó sobre el tapete como un espléndido e incongruente poema dadaísta donde Hemingway y Martí, Mohamed Alí y Teófilo Stevenson, Papito Valladares y Martin Luther, Gloria Estefan y Pitbull, Cachita y un plato de ropa vieja bailaban casino. (Villegas)

Así como también su observación sobre la reivindicación del exilio cubano a través del discurso:

Obama hizo la defensa más elocuente del Exilio cubanoamericano que se haya oído jamás en suelo nacional. Habló de los que se fueron, habló de la separación violenta, habló del dolor de las familias, se convirtió, a la vez, en el portavoz y el narrador de la conciencia exílica. (Idem.)

La escritora Wendy Guerra, también reacciona a través de un artículo que publica en *El País Semanal* el 21 mayo de 2016 en forma de epístola titulado “Querido Presidente Obama.” Al igual que Villegas, Guerra advierte la importancia de la validación del exilio cubano como un elemento reconstitutivo de la historia nacional. En su diálogo epistolar con el presidente la autora comenta:

Tus palabras en el discurso al pueblo valieron para colocar en su lugar cuentas históricas desperdigadas, lágrimas endurecidas que nos sirven para restaurar el collar que nos enlaza con el mundo desde el profundo aislamiento. Nunca la historia de la isla y el exilio fue contada como una sola: la nuestra. (Guerra)

En su diálogo intimista, Guerra recurre a la estrategia discursiva de contar su historia personal como parte de la historia nacional, tan empleado en su obra como en la novela *Todos se van* (2006). En este caso a Guerra le interesa marcar el estado de antagonismo Cuba/ Estados Unidos, y la concientización de la existencia de un enemigo con la que han crecido generaciones en Cuba después de la Guerra Fría. Además, señala el tema de la militarización del adolescente durante esos años como parte de su preparación para afrontar al “enemigo”, más allá de criterios de género o de voluntades personales. La Preparación Militar era (si no es que aún continúa siendo) parte obligatoria del *curriculum* escolar cubano.

Crecí en esa Cuba con espíritu de plaza sitiada que tenía como banda sonora el eterno discurso antiimperialista de Fidel. Décadas narrando un enemigo que se nos hizo familiar, el embargo era una justificación para consolar cada una de las desgracias que generó la Guerra Fría, nuestras incapacidades y el fatalismo geográfico por la cercanía con los americanos. Amenazas de invasión, alarmas aéreas y ensayos del posible combate fueron la saga de la llamada Crisis de los Misiles; así pasé mi infancia, y a los 13 años me

descubrí vestida de verde olivo, con una metralleta rusa en la mano durante mi primera clase obligatoria de Preparación Militar, entrenándonos para otra posible invasión como la de bahía de Cochinos. (Idem.)

Wendy Guerra se refirió también al nivel de centralización informativa de los órganos oficiales de comunicación del país y de la existencia de un grupo de personas (disidentes, intelectuales, artistas) que en ocasiones son ignorados o reprimidos en dependencia del grado de diferencia y contradicción con el discurso oficial. Por último, la autora ratifica el por qué de la aceptación de Obama entre los cubanos y el origen de su carisma como líder político afrodescendiente:

Ese tumbao afrocubano con el que caminas te hizo parecer uno de los nuestros, reconocerte culturalmente y disfrutar de tu sentido del humor mientras hablabas con Pánfilo nos ganó para siempre. El vídeo circula clandestino y lo prohibido suele ser maravilloso. (Idem.)

Por otro lado, el artista plástico y caricaturista cubano residente en México, Ángel Boligán realiza una serie de caricaturas que permiten comprender otras dimensiones de las posturas críticas del fenómeno del restablecimiento de las relaciones y especular sobre el nivel de simulacros y estrategias políticas generadas alrededor de ello.

La fig. 13 muestra el arribo de Obama a Cuba en su avión en forma de águila que tradicionalmente ha representado un símbolo del imperialismo. La fig. 14 revela a un Fidel anciano, hipoenergético, que duerme, para acentuar su pasividad, delante de la tele, y por detrás del cual entran a su casa los norteamericanos (Obama) evitando por todos los medios despertarlo. El hecho de dormir frente a la televisión también pudiera estar aludiendo al nivel de manipulación mediática al que asistimos en la era de la revolución digital. La fig. 15 muestra a un sujeto atado, casi encadenado de pies a cabeza por los símbolos del comunismo y el capitalismo. El sujeto y su inmovilidad constituye una metáfora visual de la Cuba contemporánea. La fig. 17 se concentra en el modelo del capital y el modo en que intervienen a la isla con una política de mercado capitalista.

Por último, las figs. 16 y 18 comparten una misma connotación simbólica que remite al simulacro del gobierno cubano en el proceso de normalización, en que se muestra la imagen de una transición, de supuestos cambios que no son más que la existencia de un grupo de medidas que han tomado por signos transicionales las estrategias de supervivencia y auto-reproducción del sistema político de la isla. Propongo entonces la idea de una “transición simulada” remitiéndonos al lente teórico de Baudrillard (2014) y su concepción de la simulación como la generación de lo hiperreal por los modelos de algo real sin origen ni realidad. Los simulacros, como afirma el autor, intentan hacer coincidir lo real con sus modelos de simulación, y en este proceso ya no estaríamos hablando de imitación, ni de reiteración, ni mucho menos de parodia; sino de una sustitución, una suplantación de lo real por los signos de lo real. De ahí que la lógica de la simulación ponga en crisis la diferencia entre lo verdadero y lo falso, o lo imaginario de lo real, y es aquí donde nos parece efectivo este enfoque para aprehender la realidad cubana desde dentro y fuera de los confines insulares.

Es decir, más allá de las supuestas negociaciones, el gobierno pretende mantener el sistema socialista de la revolución. Una muestra de ello puede ser hallada en los resultados de VII Congreso del Partido, un mes después de la visita de Obama a la isla. En esta reunión quedó reafirmada la política existente en el país.

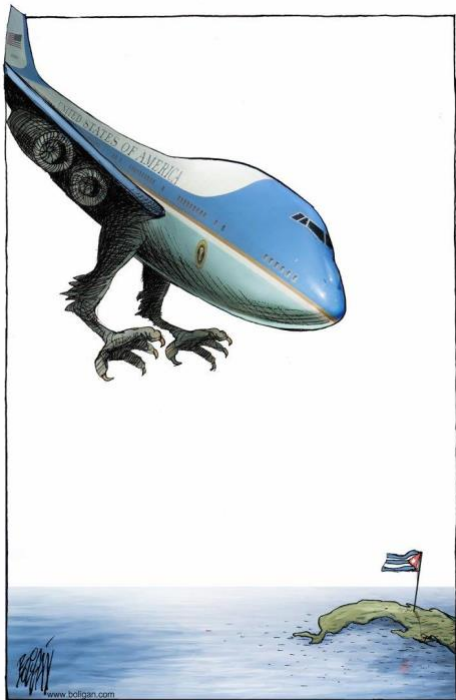


Fig. 13 *Air Force One sobre Cuba*,
A. Boligan. Reprinted from *Facebook*.



Fig. 14 *Obama en Cuba*,
A. Boligan. Reprinted from *Facebook*.



Fig. 15 *Ni capitalista ni comunista*,
A. Boligan. Reprinted from *Facebook*.



Fig. 16 *Cuba comunista*,
A. Boligan. Reprinted from *Facebook*.



Fig.17 *La próxima invasión a Cuba*,
A. Boligan. Reprinted from *Facebook*,



Fig.18 *Diplomacia de Grandes Ligas*,
A. Boligan. Reprinted from *Facebook*.

Conclusiones

Por tanto, tal y como hemos analizado, la visita de Obama a Cuba pone al descubierto una serie de contradicciones entre las distintas instancias políticas del país, y manifiesta un choque de paradigmas modernos/postmodernos, socialista/capitalista, en que se distingue la resistencia a sustituir el olvido por la memoria histórica del proyecto utópico revolucionario.

Se ha demostrado el importante rol que juega la noción de espacio intermedial en el análisis de la performance política y en su correspondiente recepción. Lo intermedial se presenta aquí sobretodo como un fenómeno relacional de nociones como presencia/ausencia, lo real/y lo virtual. Se llevó a cabo previamente un mapeo de los cambios socioeconómicos asociados a la llegada de Raúl y Castro al poder, ilustrando dichas transformaciones con obras contemporáneas. Además de la categoría del espacio, en este capítulo se estableció la categoría de “espectador

multimodal” que surge a partir de los conceptos de *espectador emancipado* de Rancière y de *prosumer* propuesta por Henry Jenkins.

Quedó demostrado que a través del análisis de las funciones espaciales en el acto performático, y de las reacciones del espectador multimodal, es posible llegar a comprender las complejas relaciones de poder que anteceden y preceden al momento del “deshielo” entre Cuba y Estados Unidos, y esbozar los momentos cruciales que conforman la trayectoria sociopolítica del país.

4. PRÁCTICAS INTERMEDIALES EN LA PRODUCCIÓN CULTURAL CUBANA CONTEMPORÁNEA

En este capítulo se analizan tres muestras como casos de estudio en donde advierto lo intermedial como estrategia discursiva que permite acceder y evaluar determinadas problemáticas políticas, sociales, económicas y migratorias que han tenido lugar en las últimas dos décadas en Cuba. Los casos de estudio seleccionados tienen que ver específicamente con una performance de producción cubanoamericana, que fue parte de un proyecto entre jóvenes realizadores de ambos países como parte de un intercambio profesional y cultural. El lenguaje intermedial en este caso apunta directamente a los conflictos entre Cuba y Estados Unidos y su impacto en el destino de una pareja cuya historia de amor se ve afectada por las barreras geopolíticas y la política del Embargo. En segundo lugar, se analiza la novela *Negra* (2013) de la autora Wendy Guerra en la cual la intermedialidad constituye una estrategia discursiva que permite reflejar problemáticas concernientes a temas raciales existentes en la sociedad cubana, desde la perspectiva del lenguaje y de la experiencia femenina. Por último, se explora en el filme *Suite Habana* (2003) el impacto generado por la sostenida crisis económica de los 90 y su alcance en la emergencia de una estética de las ruinas del espacio urbano, que pone al descubierto aquellas otras ruinas experimentadas por los personajes en términos de subjetividad.

4.1. *The medium is the message*: puentes virtuales sobre cuerpos escindidos en una performance cubanoamericana. A modo de introducción y contextualización

La continua interacción con las nuevas tecnologías y la experiencia diaria con los medios de comunicación ha propiciado espontáneamente la emergencia de nuevos tipos de expresiones artísticas donde se modifican no solo los cánones estéticos preexistentes, sino que también se amplifica el espectro de lenguajes y modos de representación. En el ámbito de los estudios de

performance Freda Chapple y Chiel Kattenbelt han advertido cómo la incorporación de lo digital dentro del espacio performático o teatral genera nuevas estrategias dramáticas y modos de estructurar o representar las palabras, imágenes y sonidos. Del mismo modo, la revolución tecnológica ha propiciado el surgimiento de nuevas maneras de crear interrelaciones espaciotemporales y modificaciones en cuanto al posicionamiento de los cuerpos en el tiempo y el espacio (Chapple and Kattenbelt 11). Lo digital permite experimentar una expansión del cuerpo y la interacción por ejemplo entre artistas desde varios lugares que sincronizan sus acciones en el espacio virtual. Todas estas transformaciones en el plano de la representación conducen al mismo tiempo a la emergencia de una serie de cambios en el modo en el que son recibidas por parte de la audiencia, es decir, las mutaciones inciden también en el plano del proceso perceptivo del espectador.

Por otro lado, las discusiones en torno a los conceptos y áreas de estudio comprendidas bajo los términos performance y teatro han dejado pruebas suficientes de la dificultad de estandarización consensuada o de un deslindamiento conceptual absoluto. Una muestra de ello y de la multiplicidad de disciplinas vinculadas a los estudios de performance puede obtenerse a través del estudio realizado por Diana Taylor y Marcos Steuernagel en libro digital *Scalar* de Hemispheric Institute of Performance and Politics, publicado bajo el título de *¿Qué son los Estudios de Performance?* (2015) en versión trilingüe (español, inglés y portugués). El gran aporte de este volumen digital radica no solo en el hecho de contener artículos relacionados con tópicos de performance, sino sobre todo en el hecho de recoger entrevistas a treinta distinguidos académicos de siete países (entre los Estados Unidos y Latinoamérica) a los cuales se acerca para formular preguntas como: *¿Qué son los estudios de performance?*, *¿Constituyen una disciplina, una inter o posdisciplina?*, *¿Cómo se contemplan los estudios de performance desde la*

academia? y ¿Qué tipo de retos afronta desde el plano artístico e investigativo? El libro digital *Scalar* constituye una muestra de la multiplicidad de enfoques teóricos y los grandes potenciales de la performance como herramienta interdisciplinaria de investigación, pero al mismo tiempo conduce a otras interrogantes porque como bien se plantean los autores en la introducción los estudios de performance son un “campo cambiante y dinámico, a partir de una variedad de diferentes posiciones geográficas, lingüísticas y disciplinarias” (Taylor 2015).

A continuación, referiré *grosso modo* algunos de los puntos claves de las problemáticas vinculadas a los estudios de performance y la era de la cibercultura. Establezco además que para el análisis de la primera obra el presente capítulo asumo el término performance asociado tanto al ámbito de los estudios teatrales propios del teatro postdramático de Lehman (2006), como a la práctica performativa. La razón por la cual distingo la conveniencia del término performance para referirme a la pieza que analizo a continuación puede ser encontrada en las palabras de Chapple y Kattenbelt cuando afirman que: “In response to and as part of the changes to theatre during the twentieth century, performance-based concepts evolved, partly in order to refer to forms of theatre that go beyond the limitations of dramatic representation of actions and characters” (22).

Sin embargo, la ambigüedad y movilidad con que se maneja actualmente el término performance es un hecho ampliamente advertible en la bibliografía de las últimas décadas. En términos de investigación, Vivian Martínez Tabares ha resumido y deslindado las dos grandes vertientes. Por un lado, Tabares sitúa la de los Estudios de Performance de la academia estadounidense (principalmente neoyorkina) que favorece el enfoque teórico a partir del análisis histórico para cualquier práctica de representación desde los procesos hasta los resultados. Dicha tendencia incluye tanto el acto efímero como la huella de memoria que deja en el cuerpo, abarcando todo acto vital que transmita saber social, memoria y sentido de identidad a través de

las acciones repetidas. Por otro lado, la investigadora ubica la vertiente de los estudios de la academia latinoamericana que tiende a asumir la performance como arte-acción o arte conceptual, que en la mayoría de los casos se vincula al campo de los artistas visuales (Tabares 61).

En “La (in)traducibilidad de los estudios de performance” Marcos Steuernagel lleva a cabo un mapeo de esta problemática a través de los planteamientos realizados en entrevistas a diferentes académicos de Estados Unidos y de América Latina. Steuernagel menciona los criterios de Javier Serna sobre las tensiones de traer los estudios de performance al campo de los estudios del teatro en México, ya que “la performance es comprendida como algo de las artes visuales”. Annabelle Contreras Castro por su parte, habla de los estudios de performance como una oportunidad para cambiar la dirección de la escuela, “que estaba exclusivamente enfocada en el teatro” (Steuernagel 2015).

En el artículo “Interrogating boundaries/respecting differences? The role of theatre within Performance Studies”, Franc Chamberlain (2005), profesor de Estudios Teatrales en la Universidad de Huddersfield, ofrece criterios reivindicadores con relación a los Performance Studies, dado su carácter más integrador al colocar las artes en vivo en una categoría que responde más adecuadamente al contexto de las artes contemporáneas determinadas por la interdisciplinaridad. De acuerdo con Chamberlain, los Estudios Teatrales se aproximan a las artes en vivo desde una perspectiva más restringida y tradicionalmente quedan asociados al texto y la literatura (52).

Ahora bien, dentro de las prácticas performáticas, la eclosión de los medios de digitales de información y comunicación ha provocado un estado de confluencia entre lo real y lo ficcional, lo orgánico y lo virtual, y lo *liveness* y lo grabado (mediatized) que también ha

suscitado una brecha de discusión sobre la ontología de la performance. En este tipo de análisis, sobresalen los estudios de Peggy Phelan (1993) y Philip Auslander (1999) quienes encabezan las dos líneas de pensamiento más relevantes en el contexto del debate ontológico.

En *Unmarked: The politics of performance*, Peggy Phelan asegura que la condición de la performance, es decir su ontología, es esencialmente irreproducible y ocurre una sola vez. De este modo, las fotografías o las grabaciones de videos que documenten el evento serían materiales de segundo orden y nunca podría considerárseles como el performance en vivo:

Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction, it betrays and lessens the promise of its own ontology. (Phelan 146)

Philip Auslander, sin embargo, se aleja de lo anterior para situar al mismo nivel ontológico la performance en vivo y la mediatizada:

I will argue against intrinsic opposition and in favor of a view that both emphasizes the mutual dependence of the live and the mediatized and challenges the traditional assumption that the live precedes the mediatized (...). Live performance now often incorporates mediatization to the degree that the live event itself is a product of media technologies. (Auslander 25)

Evidentemente, la posición de Auslander contrasta con la idea de irreproductibilidad de Phelan, al extremo de que para él ciertas performances solo existen en el espacio del documento. Según el autor, el hecho de vivir en un contexto cultural dominado por la mediatización implica desechar la oposición entre performance y reproducción. Por ello, Auslander apuesta más bien por la reconciliación entre el binomio de opuestos entre las formas culturales vivas y aquellas mediatizadas: “Live and recorded performances thus coexisted clearly as discrete, complementary experiences, necessitating no particular effort to distinguish them” (59).

Rosemary Klisch y Edward Scheer determinan que lo que vendría a reconciliar ambas posturas es precisamente la idea de performance multimedia y la intermedialidad, entendida no solo como estrategia creativa sino también como enfoque teórico y de análisis. De acuerdo con los autores en la performance intermedial:

The realms of the live and the mediated develop reciprocity and are framed as complementary and symbiotic elements of the performance whole, creating what Meike Wagner has described as the intermedial *mise-en-scène*. In such instances the audiences can experience a merging of the material and the virtual, for those modes simultaneously have an impact upon the audience and develop meaning only in relation to the other. (Klisch and Scheer 71)

Por tanto, en las propuestas intermediales, lo digital emerge no ya como componente aislado o externo sino como componente clave intrínsecamente vinculado a lo corporal en la obra.

Jennifer Parker-Starbuck en su libro *Cyborg Theatre* (2011) indaga también en la interacción e integración del cuerpo con lo digital (pantallas, proyecciones, y otras tecnologías) para determinar el modo en que ello modifica la percepción tradicional de lo corporal y lo tecnológico como elementos aislados.

Tanto los criterios teóricos de Auslander como base, y luego los de Rosemary Klisch, Scheer y Parker arrojan puntos claves para el análisis de *La Entrañable Lejanía/ The Closest Farthest Away* (2009). De hecho, los artefactos culturales producidos bajo esta modalidad estético-artística dominan hoy en día gran parte de las producciones performáticas realizadas alrededor del mundo. En el texto fundacional de Steve Dixon, *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation* (2007), se puede acceder a una amplia lista de casos que van desde la

proyección de imágenes digitalmente manipuladas en el escenario, la interacción con actores robots, hasta los videojuegos, los MUDs, MOOs,⁵⁷ y las obras de net.art.

En otro orden de cosas, en la actualidad habría que mencionar los esfuerzos y la constante labor de instituciones y proyectos académicos orientados a fomentar la divulgación e investigación de la producción artística performática contemporánea. Desde los Estados Unidos habría que mencionar el aporte decisivo de Hemispheric Institute of Performance and Politics fundado en la 1998 en New York University y dirigido por la académica Diana Taylor. Bajo la premisa de que la práctica artística y el pensamiento crítico pueden llegar a producir cambios culturales significativos, Hemi ha establecido un puente entre académicos, artistas y activistas de Estados Unidos, Latinoamérica y el Caribe, promoviendo el intercambio y la colaboración entre ellos. Hemi cuenta con un archivo digital de obras y publicaciones académicas. También organiza encuentros internacionales bianualmente, y un espacio internacional de talleres por diferentes áreas de interés para estudiantes graduados llamado *Convergence*.⁵⁸

Otro archivo digital de gran utilidad para estudios de teatro y performance en la región de Cuba específicamente es el Archivo Digital de Teatro Cubano dirigido por la Dra. Lilliam Manzor, en la University of Miami. La institución también se dedica a la formación educativa de

⁵⁷ Para más información se puede consultar el texto de Pavel Curtis, “Mudding: Social Phenomena in Text-Based Virtual Realities”: “A MUD is a software program that accepts ‘connections’ from multiple users across some kind of network (e.g., telephone lines or the Internet) and provides to each user access to a shared database of ‘rooms’, ‘exits’, and other objects. Each user browses and manipulates this database from ‘inside’ one of those rooms, seeing only those objects that are in the same room and moving from room to room mostly via the exits that connect them. A MUD, therefore, is a kind of virtual reality, an electronically-represented ‘place’ that users can visit.”

⁵⁸ En noviembre del año 2015 tuve la oportunidad de participar en el 4th Convergence en el grupo Collectivities in TransMigration: Animating Bodies Across Borders, donde trabajé junto con el artista digital Santiago Tavera (Concordia University), la académica Alex Santana (Tulane University) y la artista visual Ana Carolina von Hertwig de Brasil.

la comunidad y la divulgación de sus materiales, y al mismo tiempo pone todo su arsenal a la disposición de investigadores y estudiantes.

Volviendo al tema de las transformaciones que se producen en los modos de representación y producción artística a partir del irrumpe de la revolución digital, podríamos citar sin ánimos de ser exhaustivos, algunos ejemplos que ilustran las intersecciones entre lo corporal y lo digital en el acto performático. A partir de los *happenings* de finales de los años 50 hasta la actualidad, muchos medios tecnológicos han aparecido en la creación artística, como señala Josefina Alcázar en su texto “Del happening al arte corporal cibernético”: “El acto corporal se extendía a otros medios como la pantalla de la televisión, el video, la fotografía, la pizarra eléctrica, el xerox y la computadora, elementos que empezaron a formar parte integrante de algunos performances” (137).

Para nombrar solo algunas de las compañías más sobresalientes pensemos en los grandes aportes de grupos como la compañía catalana *La Fura dels Baus*, que surgió en los 70 y que se ha mantenido produciendo espectáculos de gran escala hasta nuestros días.⁵⁹ Sus propuestas se han venido destacando tanto desde el punto de vista formal (interacción con el público, integración de los formatos digitales al lenguaje escénico, ruptura de la cuarta pared, multiperspectivismo) como también temático. El lenguaje intermedial en cada una de sus piezas contribuyen a la reflexión sobre importantes tópicos como la violencia y la tortura, su relación con la h/Historia y las estructuras de poder, que por ejemplo vemos reflejados en obras como *Degustación de Titus Andronicus* (2010). En esta obra el acto de cocinar es proyectado paralelamente en las pantallas y aparece despojado de su significación primaria para devenir expresión metafórica de sacrificio y consumo del otro. Otros de los macrotemas que se advierten

⁵⁹ Ver: <http://www.lafura.com>

en las obras de *La Fura* son el terrorismo, la guerra, la democracia, el viaje, el control por el poder (*Quartett*, 2011), la resemantización y actualización de la mitología griega (*Afrodita y el juicio de París*, 2013),⁶⁰ y la concepción del tiempo; y todo ello abordado a través de diversas tipologías de acción performática que acentúan el uso de la tecnología y la robótica en tanto nuevas expresiones de nuestra contemporaneidad.

En el contexto latinoamericano sobresalen compañías como el *Grupo Teatro Cinema*⁶¹ de Chile cuyo director explora el cómic y los hipertextos durante la puesta en escena, así como también la compañía colombiana *La Quinta del Lobo* cuya obra *Vanitas libellum* (2012)⁶² por ejemplo, explora el concepto del tiempo a través de una narrativa que imbrica la danza, la música y proyecciones de gran formato. En Argentina descuella la compañía teatral *Fuerzabruta* que se originó en el 2003 y se distingue por propuestas experimentales junto a un despliegue escénico en grandes dimensiones. En *Wayra* (2013), uno de sus espectáculos más taquilleros, el público interactúa con los *performers* que aparecen incluso sobrevolando en movimientos acrobáticos, o deslizándose sobre lonas transparentes de agua fijadas sobre la audiencia. *Wayra* (2013) mezcla la música, la danza, y los elementos propios del circo y brinda al espectador una inmersión total en una experiencia absolutamente multisensorial.

Artistas latinos en Estados Unidos como Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco han incursionado también en modalidades intermediales de la performance. Una obra fundacional de principios de los 90 fue su performance *Undiscovering Amerindians* (1992), presentada en espacios públicos y museos de Estados Unidos y Europa⁶³. Ambos artistas se colocan como

⁶⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=sinzPzUKzpk>

⁶¹ Con obras como *Historia de Amor* https://www.youtube.com/watch?v=0OrEBhC_DgQ

⁶² <https://www.youtube.com/watch?v=OqiMyygGA6A>

⁶³ *Undiscovering Amerindians* (1992) se presentó en ciudades como Irvine, London, Madrid, Minneapolis, and the Smithsonian in Washington D.C.

pareja de indios dentro de una jaula para reproducir la práctica colonialista de exhibición de humanos exóticos en lugares públicos y exposiciones mundiales. Los elementos estereotipados de lo indígena contrastaban con las acciones cotidianas que llevaban a cabo dentro de la jaula: leer un periódico, ver la televisión, escribir en la laptop o tomarse una foto. Eran actos por tanto donde el contraste entre la tecnología y la cultura popular, perseguían producir un desubique espaciotemporal para sugerir la permanencia de ciertas problemáticas en la actualidad. A partir de un tono irónico y sarcástico, que produjo las más disímiles reacciones del público,⁶⁴ la performance posibilitó la confrontación con problemáticas latentes como el colonialismo y el voyeurismo, el racismo, el mito del buen salvaje; más allá de los siglos que nos separan de la conquista.

En el Caribe hispano e insular podemos señalar la compañía cubana *El Ciervo Encantado*⁶⁵ dirigido por Nelda Castillo, así como la compañía de danza teatro *Retazos* fundada

⁶⁴ Coco Fusco ha hecho referencia a las diferentes reacciones del público en una entrevista de Bob Magazine: “When we created this piece, our original intent was not to convince people that the fiction of our being Amerindians was a reality. We understood it to be a satirical commentary both on the Quincentenary celebrations and on the history of this practice of exhibiting human beings from Africa, Asia, and Latin America in Europe and the United States in zoos, theaters, and museums. When we got to Spain, more than half the people thought we really were Amerindians. Then there were others who came to watch those who were taking us seriously. There were people who were not sure whether to believe that we were real. Other people were absolutely convinced that they understood Guillermo’s language, which is virtually impossible because it’s a nonsense language. One man in London stood there and translated Guillermo’s story for another visitor. We had a lot of sexualized reactions to us. Men in Spain put coins in the donation box to get me to dance because, as they said, they wanted to see my tits. There was a woman in Irvine who asked for a rubber glove in order to touch Guillermo and started to fondle him in a sexual manner. There were several instances where people crossed the boundaries of expected sexual behavior. I think that was provoked by us being presented as objects, by their sense of having power over us” (Johnson).

⁶⁵ *Triunfadela* (2015) es una obra del grupo teatral cubano El Ciervo Encantado, que dirige Nelda Castillo que se estrenó en la XII Bienal de La Habana y es una obra intermedial que integra en los primeros minutos como parte de la diégesis la proyección de un documental del director de cine Nicolás Guillén Ladrián.

en 1987 por Isabel Bustos Romoleroux en cuyas obras confluyen las artes plásticas, la poesía y las artes visuales en una estética de carácter intermedial.

Tania Brugueras es una de las artistas y activistas cubanas contemporáneas que también emplea lo digital y hace del tópico de la censura y las ansias de activar la conciencia ciudadana en los individuos cubanos, su gran poética. Brugueras comenzó en 1986 a realizar sus primeros ejercicios con performance, instalación y video. Desde el inicio su arte muestra en cada faceta un marcado interés por trabajar las relaciones del poder con la sociedad. Su primera versión del performance *El susurro de Tatlin* se realizó en el 2009 en el Centro Wilfredo Lam. Se colocó una tribuna y se exhortó al público a decir lo que quisiera durante un minuto. Una mujer vestida con uniforme militar controlaba el tiempo y colocaba en el hombro de cada persona una paloma blanca como símbolo de libertad, libertad de expresión que es al mismo tiempo vigilada, intervenida por la figura de la militar que permanece tras la tribuna. Durante la performance, una de las participantes no logró hablar, consumió todo su tiempo en un esfuerzo en vano por ejercer el acto de habla, el llanto fue el discurso de esta mujer que mostró su incapacidad de comunicación verbal en la tribuna.

Cuando Obama y Raúl dialogan por vez primera el 17 de diciembre de 2014, Brugueras aprovechó la coyuntura histórica para anunciar su nueva versión de *El susurro de Tatlin*. Viajó a Cuba y convocó antes al público a reunirse en la Plaza de la Revolución el 30 de diciembre para desarrollar el mismo performance con la tribuna. La convocatoria fue realizada a través de las redes sociales en un movimiento al que llamó con el *hashtag* de #YoTambienExijo. La artista intentaba demostrar que dicha normalización entre Cuba y Estados Unidos no era más que un simulacro, y que en Cuba lo único real serían las claras consecuencias de su transgresión, ello es

represión y censura. El intento de desarrollar la obra fue interrumpido por el arresto del público presente y la detención de la autora.

A Bruguera, que reside en Nueva York, se le prohibió salir del país durante ocho meses. Las instituciones culturales cubanas no mostraron apoyo hacia la artista, la performance no obstante se realizó, solo que de una manera diferente a la preconcebida. Consistió en la representación de una sociedad civil aun limitada por el sistema estatal, y demostró la permanencia de mecanismos de control y vigilancia por parte del gobierno. El cuerpo policial y de seguridad del Estado se convirtieron también en actores de esta performance en que se impuso el silencio por sobre el discurso crítico.

El completamiento de la performance fue por vía ciberespacial en tanto muchas personas, cubanos o no, desde diferentes lugares del mundo siguieron el *tuit* y expandieron sus demandas y anhelos para el futuro de la isla por vía de la internet. El espacio digital se convirtió en un sitio de resistencia a la censura evidenciando un acto de democratización y participación ciudadana.

Después de mencionar una muestra de performances, reducida, pero a la vez ilustrativa de los cambios en los aspectos formales de la performance tras el auge de lo digital, las siguientes páginas se ocupan de examinar una performance multimedia cubano-norteamericana. El sistema compositivo de carácter intermedial en esta obra se basa en la interacción de lo orgánico-material con lo digital, y por tanto merece un lugar aún no determinado por la crítica, en el mapa de producciones performativas hispanoamericanas mencionadas anteriormente.

4.2. La entrañable *Lejanía/ The Closest Farthest Away*: para una percepción de lo real desde lo virtual

En diciembre de 2009 se presenta por vez primera la obra multimedia de coproducción cubana-norteamericana *La Entrañable Lejanía/ The Closest Farthest Away* en el marco del

Festival Internacional de Cine de La Habana. El evento marcó sin duda, el comienzo de una posible etapa de intercambio cultural entre artistas de múltiples disciplinas de ambos países. Tres meses después del estreno en Cuba, la obra es presentada en el Byron Carlyle Theater de Miami por el Centro Cultural Español, FUNDarte y Miami Light Project en marzo de 2010.

La idea de un proyecto colaborativo entre artistas jóvenes de ambos países había surgido unos años antes cuando el músico Sage Lewis y su esposa la cineasta Aleigh Lewis visitaron la isla. A partir de este momento la pareja decide emprender una larga travesía materializada bajo el rótulo de *Proyecto por Amor*, que involucró una serie de proyectos entre un equipo interdisciplinario de dramaturgos, músicos, actores, cineastas, así como a un gran número de colaboradores tanto de Cuba como de Estados Unidos.⁶⁶

La Entrañable Lejanía/The Farthest Closest Away (EL/TFCA) constituye una performance multimedia que evoca temas concretos concernientes a las problemáticas que azotan a individuos que radican en ambos países y pretenden establecer una relación entre sí, haciendo emerger tópicos como la emigración, la política del Embargo, la vigilancia, las fronteras geopolíticas y el destino del individuo supeditado a las circunstancias históricas y políticas en que le toca vivir. El acercamiento analítico a esta obra permitirá demostrar el modo en que la convergencia en el espacio escénico de lo físico y lo virtual (Auslander) genera nuevos espacios alternativos que permiten visualizar, a través del lenguaje intermedial, no solo el estado de crisis provocado por las tensiones entre Cuba y EU, sino también su gran potencial para

⁶⁶ Joy Tomasko, la encargada del guión por la parte estadounidense se ha referido a los orígenes del proyecto: “Sage first traveled to Cuba (...). While in Havana, he took private music lessons from pianists and drummers, and the sound of Cuban drums mixing with an American drumset can often be heard during the performance of *The Closest Farthest Away*. Encouraged by its dynamic art scene, Sage continued to return to Cuba. His passion spread to friends including Aleigh Lewis. Aleigh originated the concept with Sage and also serves and overall project producer for CFA. She is also the video artist, video editor, and the live onstage cinematographer” (Tomasko 71)

proponer soluciones -y en última instancia- predecir transformaciones futuras tal y como quedó visto con el pacto de normalización entre Raúl Castro y Barack Obama en el 2014.

Los medios digitales brindan la oportunidad de re-imaginar espacios y los jóvenes artistas involucrados en este proyecto se valieron de esta posibilidad con el objetivo de promover un diálogo y cuestionar las barreras que impiden ejercer intercambios sociales y culturales entre personas de ambos países. Es por ello que mi propósito radica en examinar el uso, la función y el efecto que esos espacios alternativos de resistencia al *status quo* producen en la audiencia.

4.3. Recepción de la obra en La Habana y en Miami

En ambas ciudades se evidenció una buena recepción tanto por parte del público aficionado como de aquél más experimentado de intelectuales del medio, académicos, periodistas y dramaturgos. En La Habana la prensa y ciertos espacios digitales con acceso a la red internacional como *Cubarte*, cubrieron el evento ofreciendo varias reseñas que coinciden en reconocer los méritos temáticos y estético-conceptuales de la performance. Desde varios programas de radio también se transmitieron entrevistas a los jóvenes creadores del proyecto. No obstante, la muestra como señala la académica María Isabel Alfonso:

no estuvo exenta de tensiones, expectativas y sorpresas de última hora, entre las cuales puede mencionarse el intento de cancelación por parte de las autoridades cubanas, hasta las lágrimas del público y el panel de preguntas y respuestas del último día de la función.” (Alfonso)

Posiblemente uno de los mejores momentos del debate que tuvo lugar en el teatro después de la presentación, fue cuando el distinguido cineasta y escritor cubano Enrique Pineda⁶⁷ intervino desde el público catalogando la puesta como un momento extraordinario e histórico, cuya realización constituía un hecho inimaginable en décadas anteriores.

⁶⁷ Cfr. <https://vimeo.com/9004098>

En Estados Unidos la pieza también logró captar el interés, se registran múltiples reseñas de antes y después del evento entrevistas especializadas en las artes escénicas.⁶⁸ Los noticieros televisivos también transmitieron grabaciones del estreno en Miami e intervenciones de algunas personalidades del medioartístico como Ever Chávez, director ejecutivo de FundArte, y Elizabeth Boone, directora de Miami Light Project. Ambos directores advirtieron la originalidad del proyecto no solamente por la integración de diversos lenguajes artísticos, sino por la capacidad de sus creadores de conformar un imaginario virtual como resultado de la interacción profesional entre individuos cuyos gobiernos sobrellevan históricamente relaciones antagónicas, y se rigen continuamente por una serie de restricciones legales que obstaculizan toda posibilidad de intercambio.

Por otro lado, se constatan algunas entrevistas realizadas a Sage Lewis como productor y autor del proyecto y a Chi-wang Yang de director artístico. Una de estas entrevistas fue realizada por la Dra. Lillian Manzor,⁶⁹ directora del Programa de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Miami y del Cuban Theater Digital Archive, junto al Dr. Davis Louis-Brown.

A pesar de que la obra contó con una buena recepción en ambos países y atrajo la atención de diferentes personalidades, carece hasta el momento de estudios académicos orientados a su análisis y significación. Las siguientes páginas intentan llenar ese vacío aportando algunos elementos compositivos significativos y proponiendo que se le incluya en la lista de otros performances intermediales inspirados en las complejas relaciones de Cuba y Estados Unidos.

⁶⁸Cfr. Archivo de Proyecto por Amor. <http://projectporamor.com/#press>

⁶⁹ Cfr. <http://humanities.miami.edu/humanities/videoarchive/insight-tracks/>

4.4. Intermedialidad, cuerpo y espacio

A partir de una historia de amor marcada por el desencuentro entre un científico norteamericano y una doctora cubana que reside en la isla, *La entrañable lejanía/The Closest Farthest Away* aborda la problemática de las barreras geopolíticas como fenómeno político externo, que puede llegar a incidir negativamente en el orden de lo privado. Los dos protagonistas, Amante y Ana experimentan la oposición entre sus espacios nacionalmente delimitados y convertidos en obstáculo para su realización como pareja. Él es un biólogo norteamericano que viaja continuamente a Cuba a investigar las tortugas migratorias. De modo que su propio objeto de estudio anuncia el tópico de la migración que constituye uno de los ejes centrales de la obra. Conoce y se enamora de Ana quien, por su condición de médica cubana, afronta la dificultad de abandonar el país para reunirse con él dentro del marco de lo legalmente permitido.

El carácter profundamente intermedial de la performance viene dado como estrategia composicional por medio de la integración del lenguaje teatral con el video, la música, la danza, el cine y las tecnologías digitales. Estamos en presencia de un tipo de relaciones mediales que Irina Rajewsky ha descrito en su segunda subcategoría de intermedialidad, lo que ella llama “media combination” o constelación medial, articulada por la combinación de al menos dos medios diferentes y en la que: “The span of this category runs from a mere contiguity of two or more material manifestations of different media to a ‘genuine’ integration, an integration which in its more pure form would privilege none of its constitutive elements” (52).

Un criterio similar sobre la intermedialidad, pero aún más específicamente dirigido a la performance es posible encontrar en Chapple y Kattenbelt:

The term is used here to denote the perception that all media and systems of communication can be integrated non-hierarchically within a theatrical performance. In intermediality performance, the relations of the live and the mediated develop

reciprocity and are framed as complimentary and symbiotic elements of the performance whole, where meaning is developed through internal relations. (12)

Dicha confluencia de lenguajes y medios consigue arrojar al espectador hacia la problemática de base que se localiza principalmente en las barreras generadas por la experiencia de la política del Embargo estadounidense, por un lado, y por otro, en las restricciones migratorias que los ciudadanos cubanos han tenido que sortear, en este caso por las regulaciones dictadas por el Ministerio de Salud Pública en Cuba (MINSAP) a los médicos que se propongan viajar al extranjero por asuntos particulares.⁷⁰

De este modo, la integración de lo digital en la performance conduce a la audiencia a la experiencia de una *mise en scène* no tradicional donde los actores físicos van a actuar en sincronía con los virtuales (ver fig. 19), creando un producto único a través de la fusión de lo orgánico con lo mediático. Solamente los personajes de Amante y la agente, encarnados por los actores norteamericanos Armando McClain y Andrea LeBlanc, aparecen en el escenario físico. Sin embargo, Ana (la actriz Yipsia Torres Cuevas) junto a todo el elenco cubano, es proyectado en varias pantallas de diferentes dimensiones y ángulo de disposición.

Por tanto, la puesta en escena solo se hace posible por la intervención de lo tecnológico y su capacidad de generar nuevas alternativas a un conflicto existente en el contexto sociopolítico (Cuba, Estados Unidos, Política del Embargo). El empleo de lo virtual como praxis performática disuelve aquí no solo la noción aristotélica de unidad de acción, tiempo y lugar, sino que también da origen a una nueva espacialidad, que se escapa de la lógica racional y permite a los personajes transgredir los límites fácticos tradicionalmente establecidos. Del mismo modo, lo virtual como componente de la performance intermedial expone al espectador la existencia de una realidad

⁷⁰ Para más detalles sobre las principales normas jurídicas cubanas, consultar el sitio Juris Cuba www.juriscuba.com

alternativa más allá de los confines de lo real, lo cual ha sido observado por Benjamin Wihstutz y Erika Fisher- Lichte cuando advierten la capacidad de la performance para crear o representar eventos que no pueden tener lugar en la vida social cotidiana, o confrontar elementos de la realidad social y política con formas de reflexión artística y órdenes utópicos imaginarios (Wihstutz 188). Chapple y Kattenbelt lo ratifican cuando expresan que “intermediality becomes a process of transformation of thoughts and processes where something is formed through performance” (12).



Fig. 19 Abrazo de Amante y Ana. Source: Screenshot de *La entrañable lejanía/The Closest farthest away*

El escenario deviene entonces espacio utópico y heterotópico (Foucault) propiciado por la representación intermedial entre los actores reales y su continuo intercambio con las imágenes grabadas. El énfasis en este tipo de interacción nos conduce a la asociación de *La Entrañable*

Lejanía con el concepto de “Cyborg Theatre” postulado por Jennifer Parker-Starbuck. Lo interesante de la propuesta es que Parker no asume el término “cyborg” como lo puramente robótico (del estilo de *Stelarc*, por ejemplo) sino como construcciones metafóricas mucho más complejas y plurales, donde se manifiesta la interdependencia entre lo orgánico y lo tecnológico. Cyborg Theatre apela directamente a un “on-stage engagement between bodies and screens, projections, and other forms of technology that shifts understandings about bodies and technologies” (Parker-Starbuck 4).

El oxímoron como dinámica binaria de confrontación de elementos opuestos emerge aquí como estrategia composicional que parte de las oposiciones entre lo orgánico, físico, real vs. lo inorgánico, tecnológico, virtual y se extiende a otros niveles semánticos. Pareciera que en última instancia ello nos está remitiendo al contexto extraliterario de las relaciones ambivalentes entre Cuba y EU durante todos estos años después del triunfo de la Revolución. Al comienzo de la obra una pantalla de televisor colocada a un extremo del escenario proyecta la imagen fija del título sintetizando en gran medida las bases estético-artísticas para la lectura de todo lo que sigue. Las palabras de un mismo significado en inglés y español se intercalan armónicamente dentro de la sintaxis formando un solo enunciado (fig. 20), una especie de entretejido lingüístico que apoya la noción de unidad por contigüidad. De hecho, la práctica del bilingüismo no va a representar en ningún caso una barrera comunicativa para los personajes. Todos interactúan de manera natural siendo capaces de decodificar el mensaje en cada caso, más allá del empleo de diferentes códigos lingüísticos. Los criterios de Gustavo Pérez Firmat en su libro *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way* (2012), en donde reflexiona sobre la cultura cubanoamericana en términos no solo espaciales culturales y lingüísticos, arrojan ciertas claves

para comprender el modo en que opera el uso de ambas lenguas en la obra y el bilingüismo contenido en el título. De acuerdo con Firmat:

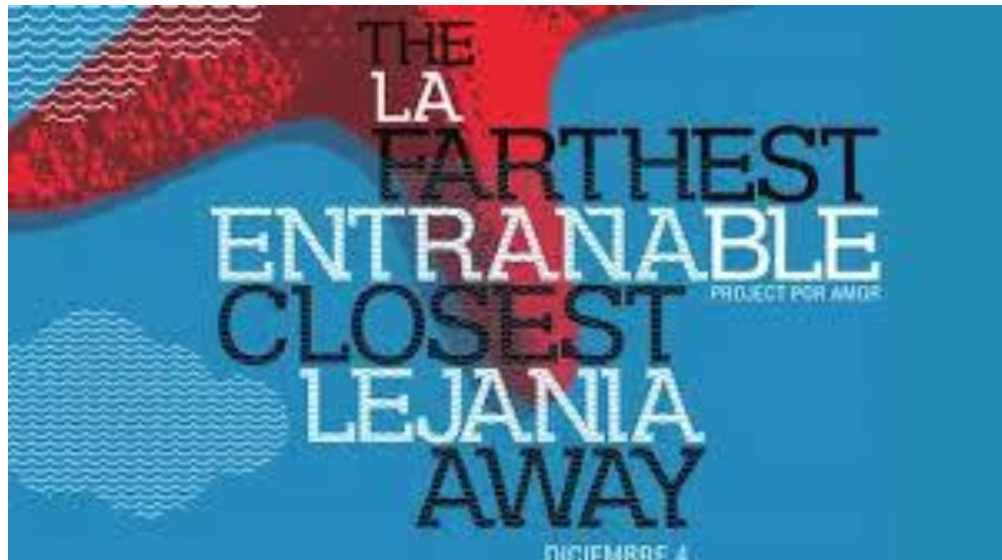


Fig. 20 Título bilingüe de *La entrañable lejanía/The Closest farthest away*. Source: Snapshot de *La entrañable lejanía/The Closest farthest away*

In my usage, biculturation designates not only contact of cultures; in addition, it describes a situation where the two cultures achieve a balance that makes it difficult to distinguish between the dominant and the subordinate culture. Unlike acculturation or transculturation, biculturation implies an equilibrium, however tense, precarious, or short-lived, between the two contributing cultures. Cuban-American culture is a balancing act. One- and-a-halfers are no more American than they are Cuban—and vice versa. Their hyphen is a see-saw: it tilts first one way, then the other. (5)

La relación equilibrada del lenguaje en la performance se corresponde con el biculturalismo que propone Firmat y su metáfora del guión para definir los vínculos entre la cultura cubana y norteamericana. El guión aquí es entendido como ganancia, como suma en lugar de resta, de ahí que el mejor término para describir la relación cultural es de biculturalismo en lugar de pensar en términos de aculturación o deculturación. De hecho, la relación de contigüidad en el título de la obra está en plena consonancia con el modo en que Firmat percibe la cultura cubanoamericana como una relación “apossional” en lugar de “oppositional”:

I like to think of Cuban-American culture as “apositional” rather than “oppositional,” for the relation between the two terms is defined more by contiguity than by conflict. I am not talking here about the political relations between Cuba and the United States, to which this statement, obviously and sadly, does not apply. (5)

Precisamente esas relaciones políticas sí son trabajadas de manera indirecta en la performance para mostrar el modo en que influyen en el destino de los amantes. Al inicio vemos una pantalla pequeña del televisor mostrando el título en el primer plano visual alude de modo metafórico a una historia que va desde lo particular, o sea la relación específica entre Ana y Amante, hasta lo general que serían los conflictos históricos entre Cuba y Estados Unidos. Por ello no deben sorprender la presencia de una serie de elementos antagónicos a lo largo de la obra. En primera instancia sobresale la presencia simbólica de la moneda desgastada por ambas caras que se encuentran Ana y Amante, y que constituye el hilo que los conecta al uno con el otro. Es decir, ambos personajes se encuentran con la moneda, y este encuentro funciona como preámbulo de su encuentro como enamorados.

El recurso del mar como puente y barrera es otro elemento bisagra que “inspira ideas de creación, de origen, de nacimientos” pero al mismo tiempo “el mar es también es un cementerio”⁷¹ (80). Por último, la carga fuertemente simbólica de la mención de un huracán llamado Jano en el pronóstico meteorológico. Lo jánico funciona no solamente apelando a las dos caras direccionalmente opuestas, presumibles aquí en las posturas históricamente antagónicas de ambos países, sino también como sugerencia de la problemática migratoria a través de la doble funcionalidad del Dios Jano,⁷² ello es, su capacidad de apertura y cierre de puertas, de viabilización de las salidas y las entradas, el Jano Patulsio y el Clusivio.

⁷¹ El mar como cementerio también alude en el contexto cubano a la problemática de la emigración donde miles de cubanos optan por la travesía de llegar a las costas de la Florida como solución migratoria y fallecen en el intento.

⁷² Jano es el dios de las puertas en la mitología romana. Simboliza los comienzos, las transiciones y los finales. Se le representa con dos caras, mirando hacia ambos lados de su perfil. Por tanto, en el contexto

Ahora bien, desde el punto de vista diegético, la historia de amor entre Ana y Amante se ofrece de modo fragmentado. Una agente norteamericana interroga a Amante por hacerse sospechosos sus múltiples viajes a la isla y a través de los fragmentos de respuestas que se va configurando ante el espectador su historia de amor con Ana. Amante aparece sentado junto a una mesa mientras que la agente es vista a un extremo del escenario y al mismo tiempo su imagen se proyecta a mayor escala desde diferentes ángulos en las pantallas del fondo y de la televisión. Los múltiples planos de la agente desde las diferentes pantallas durante la sesión de interrogatorio (fig. 21, 22), constituye sin dudas la representación de un nuevo paradigma cibercultural en que emerge la omnipresencia de la vigilancia a través de nuevos mecanismos de control ciudadano basados en la impersonalidad y la eficacia tecnológica como forma emergente de ejercicio del poder. Precisamente pudieran entenderse este sistema de vigilancia a través de lo que Gilles Lipovetski llama sociedad de la “hipervigilancia”:

Para luchar contra el terrorismo y la delincuencia hay en las calles, en los centros comerciales, en los transportes colectivos y en los establecimientos millones de cámaras y medios electrónicos de vigilancia e identificación de los ciudadanos: para sustituir a la antigua ciudad disciplinario-totalitaria, ya está en marcha la sociedad de la hipervigilancia. La escala paroxística del “siempre más” se ha introducido en todos los ámbitos del conjunto colectivo. (58)

de esta obra la referencia al ciclón Jano tiene una carga simbólica especial que alude a ambos países como unión y contrarios.



Fig. 21 Interrogatorio de la Agente a Amante A. Source: Screenshot de *La entrañable lejanía/The Closest farthest away*



Fig. 22 Interrogatorio de la Agente a Amante B. Source: Screenshot de *La entrañable lejanía/The Closest farthest away*

En contraste, del otro lado del mar se sitúa un cronotopo cubano, que sugerentemente es siempre proyectado y no real (ver fig. 23, 24), aparece suspendido, y flota como la isla misma sobre el escenario físico.



Fig. 23 y 24: Escena intermedial entre el actor físico y el virtual Ay B. Source: Screenshot de *La entrañable lejanía/The Closest farthest away*

En este microespacio reproducido sincrónicamente por las grabaciones, la vigilancia se despoja de digitalidad para hacerse con la figura del padre de Ana, y evocarse además con la tenue referencia gráfica casi imperceptible, corroída por el tiempo, de las siglas CDR⁷³ sobre la puerta de un edificio habanero. En este contexto espacial prevalece aún un sistema de vigilancia que emplea directamente el ojo humano y no el de la cámara, pero lo hace con la misma eficacia que las nuevas tecnologías y sistemas de digitalización. Por tanto, la confluencia entre ambos

⁷³ CDR significa Comité de Defensa Revolucionario. En cada barrio se instituyó un comité que velaba por la “seguridad” comunitaria, pero que en la práctica se basaba en los principios de un panóptico foucaultiano de vigilancia y castigo a todo aquel que mostrara su oposición al sistema.

procedimientos de vigilancia está en plena consonancia con la intermedialidad y la confluencia entre lo físico y lo digital en el espacio performático.

En el cronotopo cubano, se sugiere desde la presentación de Ana el invariable antagonismo con su padre. Alejandro, el mejor amigo de la protagonista le pregunta: “Discutiste con el viejo?”, a lo cual Ana responde: “Ayer antes de ayer, siempre” (82). Esta tensión entre padre e hija no es solamente resultado de un choque generacional, sino que está también agravada por la relación incipiente de Ana y Amante y el peligro que ello representa desde la egocéntrica mirada paterna de perder a su hija. Ideológicamente, Alejo permanece arraigado a las utopías revolucionarias y en su imaginario todo elemento extranjerizante se traduce en diversionismo ideológico. Ana, por el contrario, se inserta en una generación, la generación postsoviética, que no contrae los ideogramas revolucionarios del mismo modo que sus padres. Tal y como lo distingue Odette Casamayor-Cisneros en su libro *Utopía, Distopía e Ingravidez. Reconfiguraciones Cosmológicas en la Narrativa Postsoviética Cubana*,

Ellos⁷⁴ no vivieron el heroico entusiasmo de los sesenta, *en que* estaban dominados por el sentido de compromiso ideológico y de movilización defensiva contra los enemigos de la revolución cubana. El espíritu épico les es ajeno. (258)

Esta diferencia generacional es clave para entender el conflicto entre Ana y Alejo por causa de Amante. La oposición del padre para aprobar esa relación se explica por su compromiso ideológico con la ética y moral revolucionaria. En un enfrentamiento con el padre Ana le reprocha algunos tópicos identificables con la realidad cubana contemporánea que el padre trata de justificar, cuando no de censurar:

⁷⁴ Se refiere a la generación postsoviética.

ANA: ¿De qué economía tú hablas si en 50 años este país no ha producido una lechuga decente? Por eso tienen que venir tus ladrones a vendernos estas cosas.

ALEJO: Pero ¿qué vamos a producir Ana, si no tenemos quién nos compre ni nos venda? Y son estos ladrones los que sacan las mejores ganancias.

ANA: Oye, ¿los ladrones de qué? En mi hospital, los mismos empleados se roban la tela antiséptica, los pacientes los colchones, los médicos las medicinas. ¡Es un desastre! ¡Todavía los dirigentes de este país...!

ALEJO: ¡Schhh! ¡Habla bajito Ana! (93)

Así pues, desde el balcón Alejo vigila los pasos de su hija y mira el reloj para controlar temporalmente sus entradas y salidas. De este modo, controla, censura, obvia los sentimientos y reprime la libertad de su propia hija en beneficio propio. Se lamenta de su vejez y de la posibilidad de que ella lo abandone empleando el recurso del chantaje emocional que funciona con eficacia sobre todo por tratarse de una sociedad patriarcal. En su libro *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (1999), Nancy Chodorow, una de las más reconocidas psicoanalistas y sociólogas feministas de la llamada “Care Critiques”, advierte cómo en sociedad de géneros no equivalentes, la función primaria de la mujer se ha restringido a ser dadora de cuidados (3-10).

Desde los paradigmas culturales de masculinidad que socialmente ha heredado Alejo, a Ana le corresponde la compañía y cuidado del padre como una responsabilidad y un deber moral que debe asumir como parte de su legado cultural incluso cuando ello interfiera con su vida personal. La relación entre padre e hija deviene entonces expresión metonímica de los mecanismos de poder nacionales hacia sus habitantes. Simbólicamente él nunca se desplaza, no

experimenta cambios psicológicos, simplemente permanece en el mismo panóptico doméstico y desde allí ejerce sus mecanismos de control y vigilancia. El espacio cerrado en que habita es también metáfora de su mentalidad intolerante y rígida.

El personaje de Dulce (la madrina)⁷⁵ se concibe contrastivamente, a pesar de pertenecer a la misma generación que Alejo, mantiene una postura más flexible que él e insta a Ana a llevar adelante su relación con Amante. Junto con ella aparece otro de los personajes coadyuvantes en la historia de los protagonistas que es el físico que maneja un autobús. Sin duda, este personaje representa la generación de cubanos que se educó dentro de la revolución y que vivió la impronta de la “sovietización” del país. Una generación que tras la caída del Muro de Berlín se ve obligada a reconfigurar su proyecto de vida para intentar restaurar sus sueños rotos. Antes de terminar ejerciendo el oficio de chofer de autobús estudió Física Nuclear, una carrera universitaria por la que optaron muchos de sus contemporáneos y que con el derrumbe del campo soviético quedan sin material de investigación y más aún, sin ocupación laboral.

BUS DRIVER: Ojalá no te pase como a mí, que iba a manejar átomos y estoy manejando el cacharro este. Reubicación de personal.

AMANTE: Say again.

BUS DRIVER: Reubicación de personal. Lo que le pasa a un físico nuclear que va a trabajar en una planta termonuclear. (90)⁷⁶

Sin embargo, como físico es consciente de la necesidad de una fuerza que genere un cambio movido por el “feeling” y en favor de la humanidad, es por ello que le comenta a Amante:

⁷⁵ Así se les llama a las personas que practican activamente la religión afrocubana y tienen poderes espirituales sobre sus ahijados.

⁷⁶ El tema de los proyectos rotos con las termonucleares en Cuba por causa de la caída del Muro de Berlín, ha sido rescatado también por jóvenes cineastas en Cuba como Carlos Machado Quintela con el filme *La obra del siglo* (2015).

BUS DRIVER: El mar no es un obstáculo, brother. Lo que tú necesitas es, mira, “feeling”. Si no tienes corazón, el mar es un obstáculo, aunque sea muy bonito. Los átomos siempre están en movimiento, pero necesitan una fuerza que los empuje. (91)

La escena del interrogatorio de la Agente a Amante exige implícitamente la competencia del espectador para dar coherencia y orden a las piezas aisladas de la trayectoria amorosa entre ambos protagonistas. Es sin duda, un pasaje textual y visualmente polifónico muy bien logrado en la obra dada la confluencia de mundos virtuales y físicos en el espacio performático. Las múltiples imágenes y proyecciones fílmicas pregrabadas se fusionan y se reproducen sincrónicamente en el escenario físico, y es a partir de estas prácticas intermediales que se genera la defensa personal de ambos protagonistas, quienes finalmente logran convencer a la agente de la autenticidad de su amor.

Los hechos del pasado se mezclan aquí con el presente, creando una atmósfera de fragmentación, que en buena medida personifica el estado psicológico de los personajes. Amante aparece mostrándole algunas fotos a la Agente, y la imagen congelada sobre el papel se proyecta en las pantallas del fondo donde se comienzan a reproducir los *flashbacks* de las memorias de los amantes. De alguna manera, la imagen fotográfica sirve de pórtico para que Amante, convertido en narrador de su propia historia (lo que Genette denominaría narrador homodiegético), recorra los momentos claves de su romance con Ana a través de un discurso visual y verbal dinámico, en el cual se sugieren los cruces espaciotemporales a partir de la interacción de lo virtual con lo corporal.

A las intervenciones de Amante se suman las de Ana desde una pantalla de televisión con el fin de aportar otros elementos a la declaración testimonial de su pareja. Entre ambos construyen o reconstruyen sus experiencias ante la Agente haciendo uso de técnicas

composicionales como elipsis, analepsis y prolepsis, que lanzan al espectador a un proceso perceptivo de resignificación apelando a su capacidad interpretativa para organizar los hechos.

Al final, se produce una inversión de los roles entre entrevistador y entrevistado, y Amante termina su parlamento formulando él por vez primera una pregunta directamente a la agente. Esta lo libera del interrogatorio, con lo cual admite la autenticidad de los sentimientos de su procesado y por ende se evidencia el poder transformador del arte junto la capacidad humana de comunicación y entendimiento. La reconstrucción de sus memorias finaliza en una escena que evidencia la anagnórisis de la Agente.

AMANTE: I remember her favorite song sounds like and that she likes to go to the theatre...

ANA: Casi todas las mañanas siento su olor. Y toco su boca. Y descanso en su pecho al llegar al trabajo.

AMANTE: I remember the first time we kissed. I remember the last time we kissed. I remember how her chin feels right here.

ANA: ¿Y por qué no puede viajar un médico por amor? ¿No es el amor el que nos ha llevado a curar gente en todas partes? ¿No se enamoran los doctores?

AMANTE: I remember when she started staying the night with me.

ANA: Una noche le dije que casi todas las personas que se iban para los Estados Unidos se “tomaban la Coca Cola de olvido” Y luego se olvidaban de los que dejaban acá.

AMANTE: I told her that’s imposible. The only way I could possible forget her is if I got amnesia, but then I could fall in love with her all over again. She says our story remind her of

ANA: Romeo y Julieta

AMANTE: She said. I told her no. We’re not star-crossed lovers. You’re right she said.

ANA: No somos amantes separados por las estrellas sino por el mar.

(...)

ANA: Nunca podré irme.

AMANTE: But is she now leaving me instead? *Amante turns to the Interrogator and asks:*

Tell me. How can I love more than just her memory?

The Interrogator gestures to offstage. Amante is confused by this at first. Gradually, he realizes that she is finally allowing him to leave the Interrogation space. He exists. (98)

Ana y Amante se reúnen entonces en la penúltima escena en lo que llaman el Teatro del Mar, por primera vez aparecen compartiendo un espacio común los dos protagonistas. Un espacio de carácter virtual, donde los actores son ahora proyectados y no aparecen físicamente en el escenario, logrando así rebasar los límites de lo geopolítico para instalarse en un punto medio de ambas realidades. El Teatro del Mar se presenta como un espacio fronterizo creado por la capacidad ilusoria de la imagen y el teatro para apelar al anhelo de transformación de un conflicto real, a la reconfiguración de una realidad. En *Drama, Metadrama, and Perception* (1986) Richard Hornby se refiere a ello: “We experience real life in theatrical performance as a potential; not as what it is, but as what might be. (99)

Sin embargo, si bien lo virtual permite la reconstrucción y la reubicación de un ambiente, también deja claro para el espectador y los actores que ello es solo en el espacio ilusorio de la performance. No obstante, la audiencia tiene la oportunidad de ser testigo de una problemática concreta que la tecnología permite evidenciar con eficacia para proponer futuras transformaciones desde lo virtual y a través del lenguaje intermedial. En el Teatro del Mar los personajes de Sancho y el Quijote que habíamos visto en el malecón habanero, aparecen como los acomodadores de los espectadores. Ana y Amante se habían dado cita aquí para ver una obra y pasan de ser potenciales espectadores a los actores en escena de una obra que deviene

adaptación contemporánea del clásico de *Romeo y Julieta*. Retoman los personajes protagónicos de la tragedia y reconstruyen *in situ* un nuevo argumento, una nueva versión adaptada a su propia realidad. En sus parlamentos como personajes activos de la obra, se oponen a la muerte y expresan su deseo por otro final desplazándose de roles e historia de manera natural. Por tanto, estamos en presencia de una dinámica metateatral, es decir de teatro dentro del teatro, en el espacio intermedial de la performance. A Hornby le debemos el estudio del drama y el metadrama a través de su clasificación de cinco tipos de técnicas metateatrales ⁷⁷ y además sus reflexiones en torno a la función que pueden tener las mismas:

Whenever the play within the play is used, it is both reflective and expressive of its society's deep cynicism about life. When the prevalent view is that the world is in some way illusory or false, then the play within the play becomes a metaphor for life itself (...). In other words, the play within the play is projected onto life itself, and becomes a means for gauging it. (45)

Por tanto, el metateatro persigue revelar una realidad presentándole al espectador un conflicto a través de una visión doble, aparentemente desconectada del contexto extrartístico, pero que termina activando un proceso de concientización del modo en que percibimos nuestra realidad y es lo que Hornby llama *la experiencia metadramática*.

Por otro lado, la estrategia de crear intertextualidades con evocaciones a los clásicos también conecta la escena del Teatro del Mar con los que Hans-Thies Lehman define años después como *postdramatic theatre*:

The spread and the omnipresence of the *media* in everyday life since 1970s has brought with it a new multiform kind of theoretical discourse that is going to be described as *postdramatic theater*. (...) The adjective 'postdramatic' denotes a theatre that feels bound to operate beyond drama, at a time 'after' the authority of the dramatic paradigm in theatre. What it does not mean is an abstract negation and mere looking away from the

⁷⁷ Desde el punto de vista textual la técnica adoptada a nivel dramaturgico es la del metateatro. El metateatro de acuerdo con Richard Hornby incluye cinco tipos de técnica: "ceremony within a play, role-playing within a role, reference to reality, self-reference of the drama, and play within a play." (Hornby 32)

tradition of drama. (...) Postdramatic theatre thus includes the presence or resumption or continued working of older aesthetics including those that took leave of the dramatic idea in earlier times, be it on the level of text or theater. Art in general cannot develop without reference to earlier forms. (22, 27)

Así pues, tanto las clasificaciones de Hornby del metadrama y sus funciones, como las de Lehman sobre el teatro postdramático confluyen como antecedentes claves en las discusiones actuales sobre las prácticas intermediales en el teatro y la performance contemporánea. La escena entre Ana y Amante encarnando los roles de Romeo y Julieta roza y nos remite a una muestra postdramática donde lo clásico se actualiza, se rearticula y reconceptualiza desde la experiencia intermedial de formas y lenguajes. De hecho, la evocación de los clásicos es detectable además por medio de otras posibles asociaciones intertextuales que potencialmente emergen durante el acto de recepción. Junto a las referencias explícitas al drama de Shakespeare, es posible detectar las intertextualidades con otros clásicos de la literatura o el teatro hispano como *Don Quijote de la Mancha*, a través de los personajes Quijote y Sancho como acomodadores del teatro. La tragicomedia *La Celestina* también aporta ciertos paralelismos dada la presencia de la historia de amor irreconciliable de dos amantes, Calisto y Melibea, e incluso de un personaje coadyuvante como sería el de la Celestina y el de la madrina. Tanto Celestina como el personaje de la madrina en la performance cubanoamericana, cuentan con poderes mágicos que usan para aproximar a los protagonistas. En el caso de la madrina, la santería es el arma religiosa que le permite evocar a la deidad de Eleguá para que muestre a Amante el camino hacia Ana. Por otro lado, tanto *La Celestina* como la obra de Cervantes nos remiten a importantes períodos históricos de transición que tuvieron que ver con la última fase del Prerrenacimiento en España y el paso de la Edad Media al Renacimiento (*La Celestina*) o el cambio de paradigma del Renacimiento a la estética polifónica del Barroco español en *Don Quijote*.

De igual modo, los personajes de Ana y Amante nos introducen en un mundo donde se hacen borrosos los límites entre sueño y realidad, recurso que se inscribe en una tradición que viene desde las representaciones de teatro originalmente popular medieval hasta llegar a constituir un paradigma estético durante el barroco. *La vida es sueño* (1635) de Calderón de la Barca es un ejemplo paradigmático. Sin intentar afirmar que estamos en presencia de una cita de esta última obra, no cabe duda de que el modo en que *La Entrañable Lejanía/ The Closest Farthest Away* aborda la interacción entre sueño y realidad puede interpretarse, tomando en cuenta la complejidad del discurso estético-artístico, como una estrategia “postdramática” en términos de Lehman, planteada haciendo uso de las nuevas posibilidades tecnológicas y de las prácticas intermediales.

Así pues, como metaobra postdramática crea un puente entre el teatro tradicional y la cultura mediática de la sociedad de la información. La tecnología aquí proporciona un nuevo espacio de interacción, un mundo virtual en que los personajes traspasan los límites fácticos, no sólo de las fronteras políticas establecidas por Cuba y los Estados Unidos, sino también de las barreras lingüísticas inglés y el español. En el intercambio de carácter bilingüe que sostienen ambos protagonistas podemos escuchar:

AMANTE. I imagined you sitting in the theatre next to an empty seat.

ANA. La obra era sobre dos amantes que se casaban en secreto. Dos jóvenes que se enamoran sin importarles la rivalidad de sus familias.

AMANTE. But what were they fighting about? I can't remember.

ANA. Es una vieja pelea que había durado años. Fue necesario que la muerte se llevara a ambos jóvenes para las familias sintieran el efecto de la rivalidad que sostenían.

AMANTE. I know this play well. Is that what we're doing? As two characters in a play?

ANA. Los dos amantes murieron por lograr una unión superior.

AMANTE. Well, I want a different ending Ana, I love you.

ANA. Y yo a ti. Pero cuando estás cerca, es cuando más desorientada me siento. Incluso

la idea de estar cerca de ti me parece un efecto del teatro.

(...) En qué realidad podemos estar juntos sin dejar todo lo que somos detrás? A ti te

niegan venir. A mí no me dejan visitarte. Y si me voy nunca podría regresar. Al

parecer, esta es la única realidad que admite nuestra historia: un escenario, algunas

imágenes, una vida de personajes. (105-106)

Al final de la obra, el malecón habanero es proyectado en las pantallas del fondo y Ana camina sola. Su destino, como el de Penélope, combina el abandono con la espera. Su encuentro con Amante ha sido una ilusión, una efímera realidad virtual. Amante desde el escenario real termina hablándole por el celular como mismo al inicio, y ello sugiere el carácter cíclico de la historia:

AMANTE. Hello? Hello? Can you hear me?

ANA. Yes. I'm still here. (106)

Evidentemente, ambos personajes optan por continuar una relación desde la distancia, aspirando a un futuro en que el mar sea un puente y no una barrera para sus cuerpos escindidos. Una exégesis del elemento temporal nos conduce a asegurar que no es posible entender la obra basándose en un aquí y un ahora sin pretensiones de una transformación y una preocupación por el futuro.

En *La Entrañable Lejanía/ The Closest Farthest Away*, se perciben los contactos entre lo físico y lo virtual. En el orden estético-artístico, el uso de la tecnología digital que constituye la esencia de la cibercultura propone la transgresión simulada de los límites fácticos que imponen las identidades geopolíticas tradicionales, evidenciada en la yuxtaposición virtual del mundo de los protagonistas.

En este sentido, la tecnología se presenta como un nuevo espacio alternativo de encuentro que apela a la noción de transformación desde lo performativo y lo intermedial. Los recursos mediáticos se muestran como una posible sustitución de la realidad tradicional, ello es, las restricciones derivadas de la política del embargo, con el fin de estimular en el público de ambos países el cuestionamiento ante problemáticas migratorias, de control y vigilancia que generan un impacto en su propio destino e historia como individuo.

Por último, en el contexto del restablecimiento de las relaciones cubanoamericanas, anunciado como intercambio mediático entre Raúl Castro y Barack Obama el 17 de diciembre de 2014, y de las transformaciones en las leyes migratorias cubanas (2012), *La Entrañable Lejanía/ The Closest Farthest Away* constituye sin duda un antecedente artístico que propuso soluciones alternativas a partir de un imaginario utópico y de estrategias intermediales.

4.5. Raza, clase y sexualidad: una lectura intermedial de *Negra*, Wendy Guerra

*¿Cuál de estas mujeres soy yo?
¿O no soy yo la que está hablando
tras los barrotes de una ventana
sin estilo que da a la plenitud
de todos estos siglos?
Nancy Morejón*

Wendy Guerra es una escritora cubana nacida en 1970 cuya producción literaria continúa siendo un tanto inexplorada a pesar de los múltiples reconocimientos internacionales y las traducciones que se han realizado de la mayoría de sus libros. Como la escritora reside en Cuba, ha tenido que afrontar obstáculos generados por las políticas restrictivas de editoriales nacionales, que continuamente evaden o desaprueban la publicación de sus novelas dado el tono desprejuiciado y crítico ante ciertas problemáticas de la realidad cubana. No obstante, en cada caso, ha logrado transgredir exitosamente las fronteras aduanales del mercado editorial y

legitimarse desde fuera hacia dentro de la isla como una de las narradoras más conocidas de la literatura cubana de los últimos años a nivel internacional.

La primera novela de Guerra, *Todos se van* (2006), recibe el “I Premio de Novela Bruguera” en el 2006, otorgado por el escritor español Eduardo Mendoza, así como también otras importantes condecoraciones tales como el “Premio de la Crítica” del periódico español *El País*, el “Premio Carbet des Lycéens” de Francia, y en el contexto de los Estados Unidos la novela fue seleccionada en 2012 por la revista *Latina* entre los nueve mejores libros de autores latinoamericanos. Guerra también ha recibido las distinciones Chevalier y Officier de l’Ordre des Arts et des Lettres en Francia en los años 2010 y 2016 respectivamente.

Al igual que *La Entrañable Lejanía/ The Farthest Closest Away*, *Todos se van* es una novela que aborda tal y como sugiere su título, el doloroso proceso migratorio en la Cuba de los 90. En “Doxa y paradoxa: Estudios de género y narrativa de mujeres en la Cuba de hoy”, Luisa Campuzano advierte cómo en el caso de la literatura escrita por mujeres, la cual vino a experimentar una eclosión a partir de la década de los 90,⁷⁸ el tema de las constantes migraciones es abordado ampliamente y desde otras perspectivas, las cuales antes eran excluidas por el canon dominante y que parten de nuevos enfoques de la historia experimentada por sujetos femeninos. Al igual que la performance anteriormente analizada, el destino de los personajes de esta novela siempre aparece supeditado a las coyunturas históricas, políticas y económicas del país. La narración es el resultado de un diario que escribe Nieves la protagonista, como rescate

⁷⁸ “A diferencia de otras literaturas latinoamericanas, la cubana no se caracterizó en los años 70 y 80 del siglo pasado por el desarrollo de una narrativa escrita por mujeres. Sin embargo, en la segunda mitad de los 90, década en la que Cuba experimentaba una drástica contracción económica que repercutía en todas las esferas de la vida, se produjo una eclosión de la narrativa femenina que a finales de siglo se ha convertido en una de las marcas de la literatura cubana de hoy.” Cfr.: Campuzano, Luisa. “Doxa y paradoxa: Estudios de género y narrativa de mujeres en la Cuba de hoy”

metatextual de la memoria histórica, sobre todo de momentos que han sido solapados por la narrativa más conservadora. El confesionalismo derivado de la técnica del diario justifica los juicios (casi nunca tangenciales) de la realidad circundante. De modo que la autora revela a través de un personaje subalterno la historia del país desde otras y muy diferentes perspectivas. En *Todos se van* el intimismo del diario sirve para cuestionar el *status quo* y exteriorizar al mismo tiempo, el sufrimiento de muchos a los que les tocó ver partir a sus seres más queridos en esa dura década conocida como “período especial en tiempo de paz.” La protagonista deviene extensión metonímica de la isla, que, abandonada por muchos, permanece allí, inmóvil, rodeada de agua.

En el 2013 Guerra publica la novela *Negra* en la editorial Anagrama y tres años después vio la luz su última novela, *Domingo de Revolución* (2016). Si bien en *Todos se van* el tópico de la migración constituye el eje central de la narración, en *Negra* a la autora le interesa explorar la problemática racial en la Cuba actual. Después de este recorrido por las principales obras de la autora, las siguientes páginas se van a concentrar en el análisis de las estrategias intermediales en *Negra* y su relación con tópicos como raza, sexualidad y estratificación social.

En Cuba es posible determinar múltiples momentos históricos en que se ha evidenciado una voluntad de erradicación de prácticas discriminatorias, y la intención de implementar una serie de derechos equitativos que superen las distinciones etnoraciales. Ya desde 1869, la constitución de Guáimaro respondía a un ideal de igualdad, que se adelantaba a la propia abolición de la esclavitud. José Martí postulaba desde su ensayo “Mi Raza” (1896) una de sus frases más citadas: “Hombre es más que blanco, más que mulato, más que negro. Cubano es más que blanco, más que mulato, más que negro” (18). Entrando a la primera mitad del siglo XX, la Constitución de 1940, de carácter progresista, proclamaba la igualdad de derechos para todos los

cubanos, y este es el imperativo que asume la Revolución en el 59 como parte de su proyecto de homogeneización y erradicación de la segregación racial. De hecho, desde el manifiesto conocido como “La Historia me Absolverá”, Fidel Castro comunicaba que el Movimiento 26 de Julio implementaría, “adequate measures in education and legislation to put an end to every vestige of discrimination for reasons of race or sex, which regrettably still exists in our social and economic life” (qtd. in Sawyer 52).

Velia Cecilia Bobes da cuenta de las medidas tomadas ya en los primeros años de la Revolución y aunque reconoce que los cambios no representaron la eliminación del patrón patriarcal y machista ni del racismo en la sociedad cubana, sí califica de significativos los avances en términos de igualdad de género y raza. Según ella:

La igualdad racial recibió un gran impulso durante estos años ya que las medidas económicas favorecieron enormemente a los no blancos. La reforma urbana y la rebaja de alquileres contribuyeron a la modificación de la composición de los barrios urbanos; y las familias pobres, afrocubanas y mestizas se establecieron en zonas de clase media y alta (antes casi exclusivamente de blancos); también se eliminaron las restricciones de acceso a playas y hoteles antes privados, desaparecieron las escuelas segregadas y se ampliaron las posibilidades de educación superior. Por último, la política de pleno empleo puso fin a la discriminación en los puestos de trabajo y a las diferencias de remuneración.
(113)

Sin embargo, como ha reconocido Peter Wade en el artículo titulado “Race, Difference, Multiculturalism, and Globalization”, la coexistencia entre racismo y mestizaje constituyen la clave de los conceptos de raza en Latinoamérica (186). En el caso de Cuba, la racialidad y mestizaje no son sino procesos dinámicos que revelan en todo caso un profundo grado de complejidad. Esteban Morales Domínguez explica el modo en que las llamadas sociedades de “color” fueron desapareciendo con el triunfo de la revolución y el tema racial dejó de ser una agenda política de negros y mestizos en búsqueda de sus reivindicaciones sociales, para pasar a

ser parte de la lucha general por la igualdad y la justicia social. Los efectos negativos de este proceso son ilustrados por el autor al asegurar que:

En medio de la reinstitucionalización, respecto a estas asociaciones, que caracterizaron a los primeros años de la Revolución, las únicas que no lograron sobrevivir, ni se revitalizaron después fueron las sociedades de negros y mestizos. Es que, a las mismas, comenzó a considerárseles como una lacra del pasado, que no tenía sentido mantenerlas, en medio de una situación en que todos los cubanos pasaban a ser considerados como iguales. Un indudable avance, comparado con la república, pero también una trampa, que no dejaba comprender la esencia de la desigualdad que la nación había heredado. (Domínguez)

Mark Sawyer junto a muchos otros críticos y estudiosos de los problemas de los ciclos de raza y políticas raciales en Cuba ha señalado el modo en que los avances de la revolución con relación a las cuestiones de igualdad se vieron amenazadas con el colapso económico que supuso el período especial. El incremento de la distribución desigual de los recursos desfavoreció a grupos de población negra, la privatización del dólar y la apretura a las pequeñas empresas privadas ha abierto una brecha entre blancos y negros en la isla. Dos de los renglones más importantes de la economía: el turismo y las remesas han tendido a beneficiar mucho más a la población blanca que a la afrocubana y por tanto: “Without equal access to dollars, Afro-Cubans have turned increasingly to participation in the black market and to other ilegal activities to make a living, and this activities reinforce stereotypes about black criminality” (Sawyer 177).

Precisamente con el objetivo de evaluar esta gama de “complejidades” y abordar el tema racial con mayor amplitud y contemporaneidad, es que se analiza en la presente sección la novela *Negra*. En ella, Guerra también otorga el papel protagónico a una mujer, Nirvana del Risco, para indagar en aquellas problemáticas que inciden directamente en el modo en que son percibidos y se auto-perciben los afrodescendientes en la isla, y en qué medida pudieran manifestarse los límites de una pretendida igualdad en la actualidad. En ese sentido, el uso de la intermedialidad en la novela constituye una estrategia discursiva que permite a la autora convertir lo estilístico en

herramienta de decodificación de una problemática llamada a ser entendida, o al menos re-evaluada, desde una perspectiva transdisciplinaria.

Observar el fenómeno desde el lente de Nirvana (Nina), mujer y de color, nos coloca ante el imperativo de examinar el estatus de la cuestión racial, no sólo desde criterios pigmentocráticos, que con el “ajiaco” de Fernando Ortiz⁷⁹ han quedado relativizados en el caso de este grupo social, sino también y sobretodo, en términos de género y sexualidad en la Cuba contemporánea. Agustín Lao Montes es uno de los autores que señala la necesidad de tomar en consideración dicho tipo de criterios cuando se trata de analizar el estado de la diáspora africana:

Most accounts of the African diaspora tend to marginalize considerations of gender and sexuality. The gendering of African diaspora discourse is necessary not only to draw a more complex and concrete picture (inclusive of women) of the histories of peoples of African descent in the modern world, but most significantly to perform a feminist critique of the patriarchal forms, mediations, and practices that constitute modern/ colonial regimes of power. (314)

Por tanto, a continuación se tomarán en cuenta los criterios de Lao Montes sobre género y sexualidad para explorar la novela de Wendy Guerra.

4.6. Discurso racista e intermedialidad

En la novela *Negra*, Guerra confiere el rol protagónico a una joven negra, modelo de profesión, que experimenta en el presente la herencia de sus antepasados africanos. Los conflictos existenciales por los que atraviesa el personaje de Nina a lo largo de la narración la convierten en arquetipo generacional y cultural, que aporta elementos de gran interés a la hora de responder a interrogantes como: ¿cuál ha sido el impacto de una sostenida crisis económica en la subjetividad de las generaciones de mujeres afrodescendientes en Cuba?, ¿hasta qué punto es

⁷⁹ Cfr. Ortiz, Fernando. *Cuban counterpoint, tobacco and sugar*. Duke University Press, 1995. El ajiaco es uno de los platos típicos de la cocina criolla. Consiste en un caldo con carne y diferentes verduras. Fernando Ortiz empleó el término como metáfora de la mezcla racial en Cuba.

posible afirmar que las muestras de discriminación racial y estigmatización han quedado superadas en el imaginario colectivo?, y finalmente, ¿qué representa la noción del cuerpo para la mujer negra y su vínculo con la memoria?

Es necesario detenerse entonces en el contenido lingüístico-simbólico de los primeros capítulos de la novela titulados: “Cuando se es negro en Cuba, ¿cuán negro se es?” y “¡Referencias Negras!”, en los cuales se provee al lector de una lista de frases en que aparece empleado el término “negro” y sus significados en el contexto del imaginario popular del cubano. Evidentemente, estas referencias son cruciales a la hora de asentar las tesis de Guerra dentro del corpus narrativo pues sobresale aquí su interés por documentar aquello que sustenta este doble anclaje referencial de índole culta y popular, y el modo en que queda expuesta la palabra “negro” a un campo semántico predominantemente negativo. Partir, por tanto, de una reflexión semántico-lingüística de este tipo resulta clave si se tiene en cuenta la capacidad del lenguaje para trazar y reproducir un modo de pensamiento, y en última instancia para dejar las huellas de la conformación de una cultura, sus jerarquías y principios identitarios. Guerra entonces, intenta colocar en el plano de las estructuras lingüísticas el origen del tema racial en Cuba. En el capítulo “Cuando se es negro en Cuba, ¿cuán negro se es?” se puede leer:

Por la calle se escucha decir: «negro» o «negrito», «negrón», «negro oscuro», «negro capirro», «negro teléfono», «negro feo», «negro lindo», «negro bozal», «negro congo», «negro carabalí», «negro petróleo», «negro de pasa colorá», «negro pero no tanto», «negrito adelantao», «negrito cocotimba», «negro piolo», «negro totí», «negro fino», «mulato elegante», «mulato sucio», «mulato indiao», «mulato chino», «mulato bien plantao», «mulato blanconazo», «jabao», «albino», «capirro», «moro», «negro de salir», «negro blanqueao», «blanco indiao», «blanco oriental», «blanco sucio», «casi blanco» . (Guerra 18)

Estas mismas frases son complementadas luego por toda una lista de acepciones de la misma palabra “negro” según aparecen registradas en el Diccionario de la Lengua Española, y que Guerra se apropia de ellas y las incluye como cita en su novela. En algunas de ellas leemos:

Del lat. niger, nigri. 1. adj. De color totalmente oscuro, como el carbón, y en realidad falto de todo color. Ú. t. c. s. 2. Dícese del individuo cuya piel es de color negro. Ú. t. c. s. 3. Moreno, o que no tiene la blancura que le corresponde. Este pan es NEGRO. 4. Oscuro u oscurecido y deslucido, o que ha perdido o mudado el color que le corresponde. Está NEGRO el cielo; están NEGRAS las nubes. (Guerra 18)

E incluso, se registran frases idiomáticas en que metafóricamente lo negro queda asociado a lo nocivo, perjudicial, dañino o irritable:

esa es más negra, o esa sí que es negra. 1. fr. fig. y fam. Con que se encarece el apuro o dificultad de una cosa. estar uno negro. 1. fr. fig. y fam. Estar muy enfadado, estar, o ponerse, negro algo. 1. fr. fig. y fam. Tener, o tomar, mal cariz un asunto. no somos negros. 1. expr. fam. con que se reprende al que trata a otros desconsiderada y ásperamente. pasarlas negras. 1. loc. fig. y fam. Pasarlas moradas, poner a uno negro o ponerse alguien negro. 1. fr. fig. y fam. Irritar mucho a alguien o irritarse mucho uno mismo, sacar lo que el negro del sermón. 1. fr. Sacar poco provecho de escuchar o leer algo que no se entiende, tener la negra. 1. fr. fig. y fam. Tener mala suerte, trabajar más que un negro, o como un negro. 1. fr. fig. y fam. Trabajar mucho, verse uno negro para hacer algo. 1. fr. fig. y fam. Tener mucha dificultad para realizarlo. (Guerra 20-21)

Con este bosquejo semántico de las implicaciones del término “negro” en el argot popular, la novela propone desde el inicio la necesidad de interceptar, deconstruir, y decodificar las redes de discurso tanto privados como institucionales como único modo de crear y proponer nuevos modelos y soluciones ante actitudes racialmente discriminatorias. El lingüista Teun A. Van Dijk, quien ha convertido en objeto de estudio el discurso como práctica social y su impacto a nivel cognitivo en la comunidad, nos advierte del rol fundamental de lo discursivo como estructura de dominación y reproducción de las formas de discriminación contemporánea:

El discurso racista es una modalidad de la práctica social discriminatoria que se manifiesta tanto en el texto como en el habla y la comunicación. El discurso racista, junto con otras prácticas (no verbales) discriminatorias contribuye a la reproducción del racismo como una forma de dominación étnica racial. Lo habitual es que se lleve a cabo mediante la expresión, confirmación o legitimación de las opiniones, actitudes e ideologías racistas del grupo étnico dominante. (9)

En ese sentido, el empleo de la intermedialidad en la novela permite configurar una especie de contra-discurso racial, que intenta por todos los medios desarticular lo estereotípico.

La intermedialidad presente en este caso tiene que ver con la tercera subcategoría propuesta por Irina Rajewsky bajo el rótulo de “intermedial references.” De acuerdo con la teórica, en esta categoría se dan evocaciones dentro del texto literario o incluso imitaciones de técnicas filmográficas (zoom, montajes) o la llamada musicalización de la literatura, referencias a pinturas, fotografías, etc. (Rajewsky 52). Todas estas técnicas intermediales han sido absorbidas por Guerra en la novela en menor o mayor grado. En lo que sigue mostraré el modo en que se producen estas evocaciones y cuál es el significado que aportan a la narración.

Así pues, además del injerto narrativo de las referencias del diccionario, existen una serie de elementos que conceden un carácter intermedial al modo de escritura en *Negra*. El primero de ellos sería la obra “Tutú” (2008) del fotógrafo René Peña que aparece ilustrando la portada del libro. La representación del cuerpo del joven negro ataviado por el tutú rojo deviene un paratexto visual, que desde el pórtico otorga sentido y nos introduce en la narración. El tutú rojo en la cabeza y el torzo negro desnudo del modelo operan desde múltiples aristas exegéticas en el contexto de la novela anunciando, por ejemplo, el contraste entre lo culto y lo popular como componente de la cultura cubana, e incluso apuntando además al tópico de la experiencia bisexual tanto de Nina como de su madre.

La música emerge igualmente como dispositivo intermedial por excelencia, no solo por el ritmo narrativo, o ciertos juegos de la autora con determinada musicalidad lexical, o incluso, por los pasajes en que se reflexiona entorno a la música cubana y sus orígenes; sino también porque Guerra llega al punto de insertar fragmentos de partituras como parte operativa de la narración. Las notas, por ejemplo, de la pieza musical “Danza” del compositor Hernán López-Nussa, se integran diegéticamente convirtiéndose en un metalenguaje, que, a pesar de operar bajo diferente sistema de códigos, se dispone y tiene como fin comunicar. El capítulo II titulado “Adiós a

Cuba” comienza también con la imagen de un fragmento de partitura de la Danza de Ignacio Cervantes (78). Por tanto, ambos capítulos “Adiós a Cuba”, y “Volver a Cuba” se inician a través del lenguaje musical y visual que otorgan las partituras, con lo cual hay una identificación (por asociación) del elemento rítmico-musical con lo nacional.

Las referencias musicales van a recorrer toda la narración y abarcan diferentes tradiciones y lugares de origen musical. Del mismo modo que podemos encontrar reproducida toda la letra de “Black is the color of my true love’s hair” interpretada por Nina Simone (131-132), así también es posible asistir a una reflexión en torno al danzón y su racialización:

Almendra domina un instrumento que parece simple, pero no hay nada más complicado que tocar un güiro. Lu lo ha entrevistado, porque, según él, hasta el danzón ha sufrido discriminación en Cuba. «Unos dicen que es un baile de blancos, pero yo creo que los bailes y la música no tienen raza», dice un poco molesto. En el siglo XIX el danzón era considerado «salvaje y lascivo» por quienes dictaban las leyes cívicas del país. Ya en el XX, la clase media blanca decidió que sería el baile nacional. (71)

Por otro lado, cada sección comienza con exergos de Okana Oggunda, Ogbe Oggunda, Okana Irete, Oche Iwori Paure, que remiten a la tradición religiosa y cultural africana y también la cubana como los de Samuel Feijóo. Por tanto, la presencia de estos exergos alude implícitamente al sincretismo religioso y cultural presente en la isla, al tiempo que establecen un diálogo intermedial (paratextual) con el contenido de la sección que encabezan, ayudando al lector a ubicarse en el mundo diegético de la novela.

Otros de los elementos que intervienen en la red intermedial son las recetas de culto afrocubano “para todo tipo de ocasiones.” En este caso, no se trata de un material de ficción, sino un material de archivo transpolado en la narración. Guerra extrae las recetas y otras referencias del archivo de la escritora y etnóloga cubana, Natalia Bolívar. De este modo la novela ofrece al lector no solo una historia de ficción, sino también el acceso al archivo de recetas que

constituyen el reservorio de la Regla Osha-Ifá⁸⁰ de tradición ritual afrocubana. Los propósitos que se persiguen lograr por medio de los rituales en las recetas alcanzan un amplio rango. Por ejemplo, existe una receta para acabar con la mala suerte:

Quita maldición, rompezaragüey, espantamuerto y una cucharada de arroz. Se hierve esto con agua, se cuele y se dan tres baños. Las hierbas se sacan y se dejan al lado de una palma. Para hacer un Osain que lo defienda de la policía, se ponen a secar hojas de salvia, se hacen polvo, y se sopla para la calle. (74)

O para atraer a tu ángel de la guarda: “Una pucha de flores de todos los colores. Buscar una tumba abandonada en el cementerio y dejar las flores en ella. Dar 3 pasos hacia atrás y decir:

«Todo el mundo te abandona, pero yo no», e invocar a su ángel de la guarda” (74). Incluso, es posible encontrar recetas vinculadas al éxito en relaciones afectivas:

PARA AMARRE: Bastará con poseer un pedazo de tela de la ropa, un pañuelo o cualquier objeto que esté en contacto con el que quiera amarrar. Se pone en el tronco de majagua con el nombre en cruz.

PARA AMARRAR: Hierba de la niña, pedazos de uñas de los pies y de las manos, piedra de imán, tres maníes, pelos de distintas partes del cuerpo, amor seco y amansaguapo. Se tuesta todo y se le da a tomar a una persona en el café o chocolate.

PARA JUNTAR UNA PERSONA A OTRA: Yedra, amor seco, sacu-sacu, para-mí, jobo, valenciana, amansaguapo, hilo de seda rojo y azul, dos pomos de perfume y una tijera. Los dos nombres que se quieren juntar se entizan en la tijera con los hilos de colores. Todas las hierbas se pulverizan y se echan en los pomos. Finalmente se mete la punta de la tijera en uno y otro pomo hasta que se evapore el perfume.

PARA ATRAERSE, HOMBRE Y MUJER: Se deja secar la hoja del mastuerzo, se pulveriza y se echa en un frasco de perfume con valeriana, polvo de piedra imán y polvo de zonzún. Se deja unos días. Después, antes de salir, la utilizará como perfume. (296)

Así pues, el texto narrativo se conforma a través de la presencia y evocación intermedial (Rajewsky) de entradas del diccionario, recetas de santería, letras de canciones, fragmentos de novelas como *Cimarrón* de Miguel Barnet, reproducción de cartas de Sartre o Simone de Beauvoir, la reproducción de mitos y proverbios de autores africanos al comienzo de cada

⁸⁰ Es un conjunto de sistemas religiosos en que se mezclan elementos de la religión católica con la cultura yoruba.

capítulo y una gran amalgama multisensorial de olores,⁸¹ sabores, sonidos y texturas que configuran la gran red de elementos intermediales, las cuales terminan confluyendo de manera orgánica en *Negra* (2013).

A partir de esta articulación o evocación armónica de intertextos, valdría la pena preguntarse ¿cuál sería la finalidad de dicha fusión? ¿Responde acaso a propósitos meramente estilísticos, como parte de un diálogo con moldes literarios de moda atribuidos a la postmodernidad, o más bien persigue un objetivo determinado dentro de la trama?

Marshall McLuhan, en su texto *Understanding Media* indica que el cruce o la hibridación de los medios genera nuevas fuerzas y energías (45). Ello explicaría en buena medida esa voluntad, presente en Guerra, de mezclar discursos y evocar medios (Rajewsky), que puede asumirse aquí como una intención de expandir el espectro de perspectivas a través de las cuales afrontar la problemática racial contemporánea desde varias disciplinas, incluyendo lo político, lo social, lo cultural, lo religioso, pero también las cuestiones de género y de sexualidad. Al yuxtaponer, y concatenar elementos aparentemente inconexos, y tanto del presente como del pasado, emergen a través de los intersticios las mejores ideas capaces de activar un diálogo crítico y reflexivo. La mirada intermedial en esta novela, más que elemento puramente estilístico, persigue hacer visibles los vacíos, exponer las fronteras, narrar la problemática de la raza desde otras perspectivas y, por último, dar voz a puntos de conflicto sistemáticamente silenciados.

4.7. Sexualidad, raza y espacio

De marginalización y prejuicio latente habrá muestra inmediata en *Negra* desde la

⁸¹ Las referencias a los olores son una clave distintiva en la narrativa de Wendy Guerra. Con frecuencia, los olores aparecen asociados a las personas y funcionan como una caracterización indirecta de los personajes. Así Nina nos dice de su amante: “Me gusta cómo huele. Tiene un punto ácido que da el tabaco y un leve gusto a clavo de olor, pero me falta saber más de él, más allá de este aroma que apenas me viene a oleadas” (118). Y sobre su madre encontramos la siguiente asociación: “El perfume de mi madre brincaba por la habitación. Ella siempre olía a comino con un liviano salpique de limón” (128).

primera interacción de Nina con Jorge. Sexualidad, raza y espacio serán coordenadas estructurales claves a la hora de aprehender el ámbito tanto intra- como extratextual. Su relación con Jorge termina cuando Nina le comenta que espera un hijo suyo. La pronta negativa de éste no se basa en obstáculos económicos, o de otra índole, sino que su reacción tiene como base los no pocos prejuicios raciales que ha heredado y que le conflictúan el concebir descendencia con una mujer negra. Es por ello que Jorge le comenta: “Yo soy blanco y bien nacido, como dice mi abuela. Olvídate de que acepten a una negra, buena, mala o regular, en mi familia. Aquí no se peinan trencitas” (28)

Según Teun Van Dijk en su artículo “Discurso y racismo”, las prácticas discriminatorias cotidianas ejercidas por los grupos e instituciones dominantes tienen también una base mental que se encuentran enraizadas en prejuicios e ideologías: “Los prejuicios e ideologías étnicas no son innatos y no se desarrollan espontáneamente en la interacción étnica. Se adquieren y se aprenden, y esto sucede generalmente en la comunicación, es decir a través del texto y la charla. (...) Es esencialmente de esta manera en que el racismo es aprendido en la sociedad” (Guerra 192). Las palabras de Van Dijk son comprobables en la sociedad cubana contemporánea,⁸² donde aún subsiste un cúmulo de prejuicios raciales que se han transmitido oralmente de generación en generación. En la novela se ve reflejada esta herencia del racismo por vía oral a través de la relación de Jorge con su abuela. Tradicionalmente la figura de la abuela en el marco de una familia constituye un referente de transmisión cultural e identitaria. En la novela se puede determinar el modo en que Jorge adquiere los prejuicios de su abuela que le impiden casarse con

⁸² Esteban Morales Domínguez ha señalado que: “El racismo en la Cuba actual, no es un simple problema de colores, ni de grupos, sino de toda la sociedad cubana. Una disfuncionalidad de la sociedad cubana que tiene que ser combatida con todas las fuerzas para extirparla del cuerpo social. Lo cual puede ser una tarea en extremo larga aun, pero lo más importante es que enrumbemos por ese camino” (web).

una mujer negra y mucho menos aceptar de ella su descendencia:

NINA: ¿Qué es lo que te gusta de mí? Llevas años buscándome, ¿por qué?, ¿qué hago aquí contigo? Dime la verdad, no seas cruel.

JORGE: Pues veo a una negra bembona de pasa colorá, ojos saltones, nariz ñata y con olor a bacalao. Me gusta comerte servida sobre la cama, pero no veo a mi abuela cambiándole pañales a un negrito, a ella no. Abre los ojos, Nina. En Cuba las cosas no han cambiado, mi futuro no puede ser contigo. Sigue modelando, cástate con un nórdico y ve a representarnos al extranjero, pon el banderín exótico cubano bien en alto. Pero no te creas el cuento, no seas ingenua, aquí no seremos iguales nunca. (Guerra 29)

Así pues, en su discusión con Nina, Jorge la devalúa por su color y por su origen, la reduce a un objeto de placer fácilmente sustituible por cualquier mulata en cualquier solar habanero, y le recuerda que ellos nunca serán “iguales” ni en términos raciales (él es blanco y rubio) ni de clase socioeconómica (ella se gana la vida como modelo de pasarela, y él posee un coche y vive en un lujoso barrio residencial de la Habana). Como mismo las historias de abusos entre amos españoles con sus esclavas explotadas sexualmente, llegamos a saber casi al final que fue Jorge quien pagó para que golpearan a Nina y le hicieran abortar el bebé de ambos. Esta relación responde entonces a esquemas jerarquizantes de interacción y muestra una práctica de discriminación por prejuicio racial en medio de una sociedad que se asume supuestamente homogénea. Como bien apunta Odette Casamayor en un comentario sobre Francois Laplantine y Alexis Nouss:

El mestizaje no es ni fusión ni ósmosis, sino la confrontación y el diálogo. Cuando el sincretismo provoca la abolición de las diferencias por adición, adjudicación e injerto, y no por sustracción y ablación contra el purismo, se produce una vez más la violencia de la reducción a la unidad, es el mismo proceso de integración en un todo homogéneo e indiferenciado. La multiplicidad acaba por ser derrotada, porque resulta absorbida por lo único. (242)

Nina entonces, confundida y alienada ante la reacción de su pareja, huye y se interroga por sí misma en un intento de reafirmación y reubicación autoidentitaria: “¿Y yo quién soy?” (31). Su caminar en la calle en plena noche, la convierte sin embargo en diana de sospecha de los

policías que la detienen y conducen a la estación. Esta escena, desafortunadamente constatable en el mundo real extradiegético y alejado de toda ficción, alude por un lado a la existencia de una racionalización espacial de barrios de acuerdo con criterios de estratificación socioeconómica, y al mismo tiempo opera como denuncia de la estigmatización de la mujer joven, negra, y su asociación con la prostitución desde la mirada del poder. Al lector puede llegar a comprender entonces, que ciertamente continúa imperando una cadena de estereotipos negativos que se ubican desde la colonia y se reproducen cíclicamente en el imaginario colectivo.

El cuerpo de la mujer afrodescendiente ha sido históricamente devaluado e identificado como objeto de placer. En el caso específico de Cuba se ha comercializado además como símbolo de lo sensual, y es un recurso cuya explotación se incrementa con la crisis económica de los 90 tras la caída del Muro de Berlín en que el país queda sumido en el llamado “Período Especial en tiempos de Paz”. La sustitución de la industria azucarera por el turismo como primer renglón económico en un país cuyas carencias se incrementaban a gran velocidad, alcanzan también a influir en el modo de percibir a la mujer negra o mulata en Cuba, exhibida en ese momento hacia el turismo internacional como auténtico producto nacional.⁸³

En muchos casos debemos al discurso visual de los medios de comunicación el haber tendido redes de asociación entre el cuerpo de la mujer negra o mulata el ron y el tabaco como un trinomio autóctono del mercado del ocio y el placer. La red publicitaria y el mundo mediático han contribuido en buena medida a perpetuar estos criterios de representación que las hace más vulnerables y propensas a la marginalización y la sensualización. Sobre esta visión estereotipada de la mujer y las incidencias del auge del turismo internacional el ensayo de Ana Alcázar

⁸³ Cfr. Coco Fusco. “Jineteras en Cuba”

<https://www.cubaencuentro.com/var/cubaencuentro.com/storage/original/application/a13a6d987a6252cbc2b791c7efeebcc9.pdf>

“Relaciones en disputa: nación, género, raza y turismo en Cuba” señala varios puntos de interés:

Junto a la imposición de los parámetros de belleza blancos, esta “comercialización” de los cuerpos, atravesada por las categorías de raza y género, viene determinada también por los prejuicios e ideas previas de los turistas que viajan a Cuba, fomentados por la publicidad turística que presenta la isla como el paraíso del sol, la playa y el ron, encarnado en los cuerpos de mujeres y hombres de escasa ropa, mulatas y mulatos (...) Así, reproduciendo, en cierta forma, los criterios coloniales según los cuales las mujeres de los países colonizados “estaban disponibles” para los colonizadores, el turismo introduce prácticas neocoloniales en las que algunas mujeres son consideradas como disponibles sexualmente. (45-46)

Por tanto, cualquier intento de resemantización de estos estereotipos que históricamente conducen a la disminución de la autoestima y por ende la falta de agencia de estas mujeres, debería partir tanto del replanteamiento de determinadas marcas en el lenguaje como de la reevaluación del cuerpo femenino. Es precisamente por ello que en Francia, Nina experimenta también la discriminación como efecto de su raza y su amiga Lu escribe el ensayo “El racismo y la mujer en la sociedad francesa”. De modo que Guerra parece advertirnos de una problemática compleja en la sociedad cubana, pero también de un alcance transnacional, que termina superando definitivamente las fronteras de lo puramente cubano. Esto hace la novela atractiva no solo a un lector familiarizado con la isla o un lector cubano, sino también a un público internacional que puede llegar a confrontar los problemas de su comunidad con los que aparecen en la narración.

Conviene en este punto detenerse a analizar la trayectoria diegética del personaje de Nina y el modo en que se revelan las marcas del racismo al interactuar con el resto de los personajes. Un racismo de momento explícito como aquel pasaje con Jorge, pero también aquel para nada desdeñable, de carácter más sutil, fantasmal, casi subterráneo, que se “despoxela” y reconfigura, que se intenta invisibilizar para colarse en los discursos privados e institucionales del cada día. Desde el comienzo percibimos a Nina inmersa en un entorno racista que le produce alienación: “Y yo, ¿quién soy?: esa negra corriendo que se mira en los charcos, avanza entre casas

abandonadas, raíces, tierra mojada, latones de basura, elegantes ruinas, perros callejeros que buscan un lugar donde no les corresponde. Y yo, ¿quién soy?” (Guerra 31).

Es ese mismo contexto que la devalúa, reservándole siempre obligaciones que toman partido de su sensualidad (primero como modelo, y luego como trabajadora designada por Aurelio para “solicitar” financiamiento al embajador de Noruega), el que proporciona su baja autoestima y su conflicto para identificarse con su legado cultural y religioso. El personaje de Cuca, su abuela, es en primera instancia aquel que desempeña la función actancial de hacer palpable la herencia africana, que intenta afianzar y transmitir a su nieta. Sin embargo, para Nina y sus contemporáneos, y el derrumbe del Muro de Berlín han fraguado una subjetividad de otro tipo, en el que las tradiciones se hacen borrosas y se perciben desde otras perspectivas y con otros niveles de compromisos. Por eso no se identifica con las prácticas de la religión yoruba de su abuela, no acepta el designio de los orishas y se rehúsa a ser consultada por Almendra, el padrino espiritual de la familia. Expresa a Cuca su contradicción con el sacrificio de animales y los libera de la casa, en una de las múltiples escenas en que Guerra echa mano de recursos que rozan con el realismo mágico y el humor en la novela.⁸⁴

Sin embargo, no podríamos negar la evolución del personaje de Nina en el cual se produce una serie de transformaciones psicológicas y acciones que develan nuevas formas de emancipación. El viaje de Nina a Francia marca un momento importante, no sólo por las connotaciones histórico-espaciales que se derivan de esa región en el contexto africano colonizado por Francia, sino porque de esa experiencia termina recobrando su autoestima en

⁸⁴ En efecto la novela da muestra del uso del Realismo Mágico. De hecho, García Márquez fue un gran amigo e iniciador de Wendy Guerra en su carrera como escritora. Escenas que remiten a esta presencia son las apariciones de la madre de Nina a su abuela y a ella misma. La muerte de Cuca narrada como una desaparición en el camino, y hacia el final, cuando es asesinada, el reencuentro con su madre en el mundo de los muertos.

tanto mujer negra. Es en el encuentro con “lo otro”, con lo diferente, lo extranjero, donde se produce la conciencia de quién se es y de dónde se viene. Regresa a Cuba y se dispone a pelear por sus derechos, el capítulo sugerentemente se titula “Regresando a mí”.

Una vez de vuelta en Cuba, Nina decide emprender su carrera como empresaria al instalar una fábrica de artículos de belleza para la mujer en el interior de la isla. Sugerentemente el nombre de la fábrica y de la tienda de La Habana será “Noire” como una especie de acto catártico de reafirmación individual, pues como expresa el personaje: “¿Por qué cogerle miedo a la palabra “negra”? Es la palabra más bella del universo y para nada me parece despectiva ni ofensiva: negra, negra y negra” (Guerra 184).

La misión de la empresa, por otro lado, es muy representativa y se conecta directamente con los planteamientos de Van Dijk sobre la base mental (interna) de las prácticas discriminatorias. En ese sentido, el propósito de Nina con su empresa es erradicar estos conflictos desde lo interior hacia lo exterior: “Sanar, embellecer, restaurar, fundar. Devolvernos lo que un día tuvimos, pero de adentro hacia afuera” (183). Las recetas de los productos que va a elaborar a base de materia prima natural autóctona constituyen también una relectura nacional y criolla de las sofisticadas recetas que encontró en el restaurante francés Prunier, y que terminó identificando como “poesía francesa contemporánea.” Algunos ejemplos de esta larga lista de recetas de Nina son:

MENÚ DE RECETAS • Tónico de aguacate para el cabello. • Caviar de guayabas para la cara (desincrustante). • Remedio Escambray: baba de caracol de tierra roja (elimina cicatrices y cura heridas mal cerradas). • Scrub de miel con azúcar prieta (limpieza de cutis). • Aguas de arroz, de tamarindo, de café (enjuagues para el cuerpo, refinamiento de la piel). • Tónico de almendra criolla (suavizante para el cabello rebelde). • Colonia de rosas con romerillo macerado con canela. • Perfume de hierbabuena, rosas y aceite de almendras. (188-189)

Es este un momento de giro crucial en el personaje que viene dado por la resemantización

de la palabra “negro”, y el modo en que Nina subvierte los paradigmas semánticos de lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo y concilia las oposiciones binómicas de lo negro y lo blanco, de lo nacional y lo foráneo. Asume por vez primera su autonomía y el compromiso de “restaurar desde adentro hacia afuera”, ello es desde la descolonización de la mente y el lenguaje, para “fundar” lo que “un día tuvieron”. Textos fundacionales de Franz Fanon como *Piel Negra, máscaras blancas* (1952), ya nos advertían desde una metodología interdisciplinaria, la importancia del lenguaje y el enfoque psicoanalítico como vía de desarticulación de las estructuras alienantes del racismo. El diseño del proyecto de Nina y sus recetas representan un modo de conciliación entre su pasado y su presente. De alguna manera estas ya no son las recetas de Cuca, sino las suyas propias, pero en cuya alquimia se asoma inevitablemente el legado cultural e identitario afrocubano heredado y transmitido por dos generaciones anteriores: su madre y su abuela.

Precisamente este acercamiento transgeneracional de la mujer en el marco de la familia cubana es también una constante temática en las novelas de Guerra, donde la figura del padre permanece prácticamente ausente, o adquiere una caracterización negativa como el padre de Nieve en *Todos se van*: doble moral, violencia infantil, hipocresía política, y autoritarismo en el espacio público y privado. Para la autora, son sin duda los sujetos más vulnerables (Nieve en *Todos se van* y Nirvana del Risco en *Negra*), los que deben quedar para contar sus historias, y rellenar los vacíos generados por el acto oficial de contarla.

La novela no suministra soluciones románticas, más bien le interesa revelar una problemática, el esfuerzo de algunos por solucionarla y los obstáculos que se erigen para impedirlo. Devela los horizontes utópicos del personaje, y al mismo tiempo los distancia, los aleja. La fábrica Noire es confiscada por Contreras, sin un previo procedimiento legal que inculpe a Philippe de su falta y la exima a ella de toda responsabilidad. Contreras deviene un

símbolo de supremacía blanca y del totalitarismo antidemocrático. Jorge, logra transgredir las leyes, y salirse de la cárcel. Paratextualmente el título de ese antepenúltimo capítulo anuncia el final de nuestra heroína: “Lo que de la tierra sale, a la tierra vuelve”. Se encuentra con Jorge y este nuevamente, a manera de un destino fatal y circular, la devalúa durante el reencuentro: “Negra de mier-da, negra puta –Y me escupió en la cara–. En ustedes no se puede confiar. Embrujaste a mi abuela, la hiciste declarar contra mí. Pero tú sí las vas a pagar” (315). Se despliega una pelea entre Jorge con ella y Tom y en el forcejeo, la navaja de Jorge atraviesa el pecho de Nina y esta termina muriendo: “Vi brotar la sangre, mezclarse con mis pócimas, perderse en la tierra. Clareaba, ya no distinguía color, sabor, olor. Todo regresaba a un mismo punto. Estaba ebria, lejos del bohío, lejos de Tom, lejos de mí” (316).

En *Negra*, queda expuesta la coexistencia entre racismo y mestizaje que advertía Wade en su ensayo. Detectamos un principio estructural que adopta por un lado la circularidad y por el otro la intermedialidad. Al inicio leemos: “Mi color revive la vieja historia, que no acaba, no cierra y se inicia una vez más el día en que nace una niña como yo, una persona que no ha sido preparada para lo que algunos ven en ella” (11). Lo circular nos remite a una fatalidad histórica, a un proceso que tiende a perpetuarse desde el pasado en el presente, una cadena de significantes lingüísticos que se prolongan en el imaginario colectivo y en lo que Van Dijk llama las élites simbólicas.

El empleo de lo intermedial deviene estrategia discursiva por excelencia validada a través de las múltiples referencias del diccionario para analizar semánticamente las connotaciones negativas que en el lenguaje coloquial cubano aparece usado el término “negro”. La presencia de la fotografía, ya como evocación, ya como paratexto, a través de la conocida obra “Tutú” (2008) del fotógrafo René Peña en la portada del libro. Además, la inclusión de recetas de santería como

hilo conductor, las referencias a pasajes de otras novelas, letras de canciones cubanas, la presencia metatextual de cartas reales de Sartre o Simone de Beauvoir, las referencias a escritores como Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Miguel Barnet, y a músicos como Lecuona, la Trova Vieja santiaguera, la Nueva Trova, Silvio Rodríguez, Carlos Varela, Vicente Feliú; la apropiación de mitos y proverbios de autores africanos encabezando cada capítulo, y sobretodo la continua evocación a lo musical tanto en lo formal como en el contenido. Todo ello, contribuye a crear una dinámica red intermedial en *Negra* (2013) que revela los matices contemporáneos de la compleja problemática racial en la sociedad cubana, y en última instancia subraya las potencialidades del lenguaje como promotor de cambios que desde lo interior hacia lo exterior, resulten ciertamente “para el bien de todos”.⁸⁵

4.8. Suite Habana: de las viejas utopías a las nuevas ruinas

El calor derrite las cabezas. Alguien pierde un tacón y se poncha una pelota. Entre los ruidos, el polvo y la gente que veo a diario bajo el sol, esta calle, una de las más céntricas de La Habana, aparece vencida por la continuidad del verano, por la mugre. Ajada, como una vieja prostituta.

Ena Lucía Portela. *El pájaro: pincel y tinta china* (1998)

Cuando pienso en el futuro, mi desesperación es urbanística. A diferencia de quienes intentan avizorar en otros campos la naturaleza de lo que vendrá, mi pregunta se centra en la suerte de unas calles.

Antonio José Ponte. *La fiesta vigilada* (2007)

Fernando Pérez (1944-) es un director de cine y narrador cubano, licenciado en Letras en la Universidad de la Habana. Se ha desempeñado como crítico de cine y profesor en la Universidad de La Habana y en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños donde ha

⁸⁵ La frase hace referencia al discurso martiano titula “Con todos y para el bien de todos.”

impartido las materias de Historia del Cine y Apreciación Cinematográfica. Con el triunfo de la Revolución en 1959, y la fundación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), Pérez vio la oportunidad de canalizar uno de sus mayores sueños que era el de poder llegar a hacer cine algún día. Comenzó su carrera como cineasta haciendo documentales y el noticiero del ICAIC con importantes realizadores como Daniel Díaz Torres, Rolando Díaz y Santiago Álvarez. En los 70, es convocado por el ICAIC para realizar la asistencia de dirección de *Una pelea cubana contra los demonios* (1972), dirigida por Tomas Gutiérrez Alea quien ya en ese entonces era conocido en el medio por sus largometrajes *Memorias del Subdesarrollo* (1968) o *La muerte de un burócrata* (1966) (Reyes).

Clandestinos (1987) es su primera película y junto a otras como *Madagascar* (1993) y *Suite Habana* (2003), aparecen insertas entre la lista de los largometrajes más significativos del cine cubano. Fernando Pérez goza de gran reconocimiento y legitimidad institucional, demostrada a través de los múltiples premios nacionales e internacionales que se le han otorgado, y el hecho de que sus filmes se distribuyan y proyecten en los cines de toda la isla. En 1982 obtuvo el Premio Casa de las Américas en el género testimonio por su libro *Corresponsales de guerra*. En el año 2007 fue condecorado con el Premio Nacional de Cine. La Universidad de La Habana le concedió el sello José Manuel Valdés Rodríguez en el año 2011. Toda su filmografía acumula un arsenal de distinciones realizadas en el marco de prestigiosos festivales de cine. En 2017, su último largometraje *La pared de las palabras* (2014) obtuvo el premio Biznaga de Oro de la Mejor película Iberoamericana en el Festival de Cine de Málaga.

Suite Habana (2003) es uno de sus más laureados filmes y marca un momento crucial en la filmografía nacional, en gran medida porque borra los límites genéricos entre el documental tradicional y la ficción. Después de *Madagascar* (1993) y *La vida es silbar* (1998), este filme

completa la trilogía de filmes de Pérez en que el tratamiento de La Habana como topos urbano permite acceder metonímicamente del modo más fiel posible a la realidad cubana de esos años. Una realidad que se ofrece despojada de estereotipos y que apela al acto reflexivo del espectador.

Aborda diferentes historias correspondientes a la cotidianidad de una serie de personajes reales en lugar de actores profesionales, pero valiéndose de la utilería de un cine de ficción. Las siguientes páginas se proponen demostrar cómo la ausencia de un lenguaje articulado como medio de comunicación e interacción entre los personajes genera un estratégico juego intermedial que persigue evidenciar las zonas de trauma y las ruinas urbanísticas que emergen tras la fuerte crisis de los 90. El acercamiento a esta obra y las estrategias cinematográficas propias del documental empleadas aquí por Fernando Pérez servirán como preámbulo al próximo capítulo en el que se estudian muestras del cine independiente cubano y su relación con la reconfiguración del archivo de la Revolución.

A pesar del alto sentido crítico de la película, sugerido a través de un alto contenido simbólico-alegórico como parte del gran potencial estético y narrativo del lenguaje cinematográfico, *Suite Habana* contó con una buena recepción⁸⁶ incluso dentro del país. El filme recibió el Premio SIGNIS en el Festival de San Sebastián en 2003. Ese mismo año, es galardonado con los Primer Premio Coral, Premio Coral de Dirección, Premio Coral de Música y Premio Coral de Banda Sonora en el XXV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. Además contó con otras importantes distinciones como el Premio de la FIPRESCI; Premio Caracol UNEAC; Reconocimiento especial de la prensa extranjera acreditada; Premio otorgado por el Círculo de

⁸⁶ El propio director ha declarado que: “De todas mis películas, las que más gratificación me han dado por su comunicación con el público han sido *Clandestinos* y *Suite Habana*. En el caso de la segunda me sorprendió bastante, aunque también me confirmó muchas cosas acerca del espectador cubano y de su sensibilidad. También pienso que *Suite Habana* fue realizada en un momento muy particular, como dice Bob Dylan, eso estaba en el aire, y ese momento lo captó *Suite Habana*.” (Reyes web)

Cultura de la UPEC; Premio de la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica; Premio El Mégano, Federación Nacional de Cine Clubes; Premio Caminos, del Centro Memorial Dr. Martin Luther King Jr.; Reconocimiento especial del Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau y fue seleccionada por la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica como la mejor película cubana y extranjera exhibida en Cuba en el año 2003.⁸⁷

Desde el punto de vista diegético, *Suite Habana* recrea un mundo en que a la gente ya no le es dado hablar mutuamente, sino que su experiencia vital transcurre a nivel de acciones cíclicas y monótonas. Todos los personajes son captados diariamente repitiendo la misma serie de acciones: se levantan, comen, se bañan, salen a trabajar, regresan y se acuestan sin hablar. Sin embargo, el silencio de todos los personajes se revierte en mil palabras gracias al poder de la imagen y el sonido, lo cual viene sugerido desde el título: “Suite”. La yuxtaposición sinfónica de los “sonidos” ambientales, el empleo de la música diegética como sustituto del lenguaje verbal, las proyecciones televisivas, las consignas políticas desde los carteles que decoran la ciudad, la fotografía y otros medios, emergen como técnicas intermediales cinematográficas encaminadas a reforzar una idea: la falta de comunicación en la sociedad civil postrevolucionaria o postsoviética, y el estado de ruinas tanto en el ámbito público como privado.

El filme proyecta una sociedad que vive (o sobrevive) entre las ruinas de los edificios de la capital bajo la ley del silencio. Los personajes reales devienen una muestra ilustrativa de esa sociedad diversa y compleja. Entre ellos se encuentra Amanda, una anciana que vende maní en la calle para complementar una jubilación insuficiente y hacerse cargo de un marido enfermo; Heriberto, quien es obrero y músico; Fracisco, un arquitecto que cuida de su hijo (Francisquito) con síndrome de Down; Juan Carlos, un médico que también se desempeña como payaso; Julio

⁸⁷ Cfr. La ficha de Fernando Pérez en el sitio Ecured. https://www.ecured.cu/Fernando_Pérez

zapatero; Norma, que fue profesora de arte e Iván quien trabaja en una lavandería y en la noche actúa en un espectáculo travestido. La cotidianidad de ellos transcurre sin la presencia de diálogos, sino que más bien el ruido incesante de las máquinas, de las ollas de presión, el sonido del pedal de las bicicletas, la fricción de las planchas calientes sobre la ropa, y las aspas del ventilador, han ocupado y reemplazado su voz.

En el contexto cubano esta experiencia se origina precisamente a partir de la caída del Muro de Berlín en 1989, en que Cuba queda reducida a un nuevo estado de orfandad económica e ideológica. Junto con el muro se desvanecen todas las utopías del proyecto revolucionario y los sueños de los habitantes de la isla dando paso a un período conocido por “Período Especial en tiempos de Paz”. Durante el período especial el gobierno intenta revestir las carencias materiales a base de slogans y consignas políticas reafirmativas a modo de dictados de autoayuda, que promovieran el sentido de resistencia y perseverancia del pueblo cubano. Como bien ha apuntado Duanel Díaz: “Tras la caída del Muro de Berlín, la ruina centra la nueva imagen de Cuba, no ya como avanzadilla del futuro, sino como un lugar fuera del tiempo, o más bien congelado en el tiempo, habitado por fantasmas del pasado” (204).

Muchos académicos como Odette Casamayor-Cisneros han distinguido las diferencias en cuanto a la recepción y el impacto de este acontecimiento histórico en las distintas generaciones del país. Sin embargo, en el caso de esta película, la ingravidez, como consecuencia de la experiencia postsoviética, se manifiesta de manera generalizada a nivel transgeneracional. La ausencia de discurso entre los personajes es una prueba aguda de una subjetividad alienada, y Pérez proyecta el testimonio de esta cotidianidad prescindiendo del lenguaje articulado como medio de comunicación.

En efecto, el lenguaje verbal deja aquí de concebirse como forma de interacción humana y es por ello que solo en escasas ocasiones escuchamos la voz de algún personaje, específicamente el de la maestra de Francisquito y la santera. En general, todos los personajes despliegan todo su ritual rutinario desde el silencio. Desayunan, trabajan, salen a la calle, comen y se acuestan en silencio. Han perdido su voz, su capacidad de expresión ha sido absorbida por la monotonía de los sonidos ambientales. Amanda come en silencio con su marido, Francisquito brinda con un vaso de agua con su padre, pero sin hablar, y Jorge y su madre a pesar de que es posiblemente la última cena que comparten, mastican los alimentos por inercia, sin pronunciar una palabra.

Así pues, el uso intermedial del ruido repetido de las máquinas de la fábrica, las ollas de presión, las cafeteras, la fricción de las planchas calientes sobre la ropa, el pedaleo de las bicicletas como casi única alternativa de locomoción y las aspas del ventilador, sustituye y a la vez apaga la voz de los personajes. El ritmo monótono de los sonidos es quien habla por ellos y parece denotar un estado agónico de cansancio, junto al desvanecimiento espiritual y un claro estado de ruina psicológica. José Quiroga diagnostica este estado en su artículo “Cuba 1989-2002 : melancolía, duelo y transición” a través de la producción cultural de esos años y determina la presencia de un estado de melancolía más que de duelo en la sociedad cubana (Cfr. Quiroga 82). Ello ejerce un fuerte contraste con la tendencia triunfalista y los motivos gloriosos de la producción cultural de las primeras décadas de la revolución.

Desde el título “Suite” podemos intuir la sinfonía de los “sonidos” reemplazando la función comunicativa de los diálogos tradicionales. Los elementos audiovisuales devienen por tanto la estrategia discursiva por excelencia y es precisamente aquello que posibilita un sinnúmero de lecturas en cada una de las escenas del filme. Aquí radica precisamente el alto valor estético-

artístico del filme: sus múltiples posibilidades exegéticas, propiciada por la polisemia iconográfica y la polifonía a nivel acústico. Pérez ha declarado en algunas entrevistas la importancia que le concedieron desde el inicio del proyecto él y Edesio Alejandro (músico y director de sonido) a la parte sonora a la película. En una conversación con Luis Raúl Vázquez Muñoz para el periódico *Juventud Rebelde*, el periodista le comenta: “Edesio Alejandro dijo que, de todos sus filmes, este era el más complejo desde el punto de vista musical” y Pérez le responde que:

De acuerdo con la banda sonora, *Suite Habana* sí es la película más compleja que hemos trabajado Edesio Alejandro y yo. Desde un inicio quisimos que cada efecto fuera una nota musical en la cinta y que reforzara las situaciones y el ambiente de los personajes, al punto de que parecieran irreales. Así salieron el ruido de los granos de arroz, los carros que suenan como si fueran el viento, el corte de las cebollas.... (web)⁸⁸

Paralelas a las ruinas psicológicas de los personajes, sobresalen en el plano espacial las ruinas arquitectónicas de los grandes edificios coloniales con sus columnas carentes de capiteles y desprovistas totalmente de ornamentación o cromatismo. Desde luego, habría que señalar aquí la excelente labor fotográfica de Raúl Pérez Ureta, una vez más comprobada en las películas de Pérez. Todas las locaciones, con relativa excepción de la casa del médico, están marcadas por el deterioro, la carencia y la miseria. De ahí la tendencia repetitiva a solucionar los problemas por medio del acto de remendar o reparar, ante la imposibilidad económica de sustituir. Pensemos en la escena de los zapatos de tacón, que aunque gastados son reparados por el personaje “El Elegante”, o los botones que la abuela de Francisquito pega afanosamente a la camisa, o la casa sin techo habitada por la familia de Ernesto y que éste sueña con poder reconstruir.

⁸⁸ Consultar: <http://pantallacaci.com/ibermedia-digital/entrevistas/las-claves-de-suite-habana/>

Iuri Lotman ha advertido que el lenguaje de los espacios es aprovechable como medio de interpretación de la realidad, y dichas intersecciones son comprobables en el caso de *Suite*

Habana. De acuerdo con el autor:

Ya a nivel de la construcción de modelos supratextual, puramente ideológica, el lenguaje de las relaciones espaciales se revela como uno de los medios fundamentales de interpretación de la realidad [...]. Los modelos más generales sociales, religiosos, políticos, morales del mundo, mediante los cuales el hombre interpreta en diversas etapas de su historia espiritual, la vida circundante, se revelan invariablemente dotados de características espaciales. (271)

Los criterios de Lotman se pueden adaptar a la sociedad cubana y en ese caso, las ruinas arquitectónicas proyectadas en el filme, constituyen una expresión metonímica de la subjetividad de los personajes en la película.

Por otro lado, junto a los sonidos ambientales, la presencia de la música diegética como sustituto del lenguaje verbal, constituye una técnica cinematográfica ampliamente explorada en el filme. Las letras de las canciones musicales reemplazan la ausencia de diálogo y junto a las imágenes completan el discurso narrativo intermedial de *Suite Habana*. Con fin de señalar las circunstancias de una gran parte de la población cuyo presente vital se revela inversamente proporcional a las utopías de progreso y revolución que históricamente profesó, escuchamos en la televisión la canción de “Las mariposas” (1977) de Silvio Rodríguez. La paradoja se deduce al visualizar paralelamente las imágenes del Che y Fidel sobre las paredes descorchadas y la foto de bodas de Amanda y su esposo. Esta escena refleja simbólicamente el choque del pasado con el presente y denuncia el estado involutivo de la existencia de esta pareja como miembros de un proyecto social. Aparecen ambos sentados en una vieja mesa, cenando arroz, frijoles y boniato en una humilde vajilla de metal que muestra sus deformaciones por el continuo uso y la cámara nos conduce y guía hasta la foto de bodas de ambos, colgada en la pared, y luego se detiene por unos segundos para subrayar los múltiples contrastes: las sonrisas en los rostros, la

ornamentación espacial y hasta el vestuario que usan. Amanda, es una obrera retirada que tiene 79 años, por tanto, su generación creció antes del triunfo revolucionario. A pesar de su edad, experimenta la incapacidad de vivir del retiro que el gobierno le suministra y sale cada mañana a vender maní para palear sus carencias.

También el tema musical “Quiéreme mucho” (1915) de Gonzalo Roig al final de la película constituye una expresión alegórica de los reclamos de apertura y a la necesidad de diálogo e interacción en vistas de un bien mayor: “Cuando se quiere de veras/es imposible mi cielo tan separados vivir”. Obviamente, la pieza musical en ese contexto alude a la incapacidad de desarrollo y autosuficiencia del país, hechos que se agravaron por las circunstancias de la política del Embargo y las limitaciones de comercio y ayuda exterior a Cuba por un lado, y la desaparición del campo socialista por el otro.

Dentro de las temáticas que emergen en la diégesis cinematográfica no podía faltar los tópicos de la vigilancia, la inconsistencia con el pasado en un momento de supervivencia y reajustes de los modelos económicos en el país, y la emigración hacia los Estados Unidos. El tema de la vigilancia aparece advertido de hecho desde los primeros minutos del filme. La película comienza con un plano reducido del lente de la escultura de Lennon y del faro de la Habana. Ambos elementos están asociados con el sentido visual y constituyen por tanto una referencia a la vigilancia como ejercicio de poder y control de la ciudadanía. Junto a ello, la presencia de Lennon persigue cuestionar el grado de inconsistencia histórica que implica legitimar su figura sin explicaciones previas luego de ser prohibido escuchar su música. En los años 70 y 80 se censuró en el país la música de los Beatles y otros grupos extranjeros, por considerarse “diversionismo ideológico”. No sólo la música era objeto de prohibición, sino

también la estética hippie fue estrictamente condenada. El cantautor cubano Carlos Varela en su canción “Memoria” refiere este período convulso:

Estoy sentado en el contén del barrio como hace un siglo atrás a veces me pasan en la radio, a veces nada más. y “Memorias del Subdesarrollo” sigue gustando aún es extraño que a los 20 años no se apagó su luz. No tengo Superman, tengo a Elpidio Valdés y mi televisor fue ruso. No tengo mucho más de lo que puedo hacer y a pesar de todo lucho. No tuve Santa Claus, ni Arbol de Navidad, pero nada me hizo extraño y así pude vivir teniendo que inventar los juguetes una vez al año. Y cuando los discos de los Beatles no se podían tener los chicos descubrieron que sus padres lo escuchaban también. Cambiamos mercenarios por computas cuando Playa Girón y a las fiestas íbamos con botas cantando una canción de Lennon. Estoy sentado en el contén del barrio como hace un siglo atrás a veces me pasan en la radio a veces no, a veces nada más, a veces. (Web)

Precisamente, en el mismo parque ubicado en la calle 17 del Vedado donde hoy figura Lennon a escala natural, se reunían en ese tiempo los jóvenes a escuchar y hablar de música censurada, al tiempo que eran objeto de vigilancia y control, por parte del gobierno. Por tanto, el hecho en sí mismo encierra una contradicción con el pasado que ni siquiera fue tematizada por sus responsables en el momento de la inauguración de la escultura en el espacio público de la ciudad. La presencia de Lennon es muestra de la inconsistencia de un sistema en estado de orfandad que ha decidido soltear elementos del pasado en beneficio propio.

La estatua de Lennon, por otro lado, aparece vigilada por custodios durante todo el día más allá de los inconvenientes meteorológicos. El hecho en sí se revela una inversión de paradigmas entre observador y observado y pudiera ser una metáfora del ejercicio de dominación de los sueños del otro. El cine de Fernando Pérez ha mostrado siempre su devoción por los sueños, en tanto funcionan como refugio emocional.

Rompiendo una vez más con la narrativa documentalística convencional, en *Suite Habana* se nos da en el epílogo a modo de paratexto el nombre de los personajes, sus datos y sus sueños. Las escenas están precedidas por el plano cortado de un segmento del malecón como espacio liminal entre lo interno, estático y monótono y lo abierto del mar que conduce a un exterior en

movimiento ofrecido a través de las olas, las cuales intentan, en vano, traspasar las barreras protectoras del muro de concreto. La escena aparece cargada de connotaciones y luego los sueños de los personajes revelan una existencia que se conforma con sobrevivir con lo más mínimo: Norma sueña con encaminar a su nieto Francisquito, Waldo (profesor de marxismo) sueña con tener salud para vivir; Ivan quiere actuar en un escenario, el joven Ernesto sueña con arreglar su casa para que su mamá viva cómodamente y Amanda, de 79 años que vende maní para sobrevivir, ya no tiene sueños.

El tópico del viaje (migración) como solución ocupa también parte del contenido narrativo del filme. Jorge Luis se va a Miami. La fragmentación familiar y la sensación de pérdida es captada magistralmente por el lente a partir de las secuencias paralelas entre el aeropuerto y el cementerio. En Cuba en ese momento, las limitaciones de acceso tecnológico y al internet impide a sus ciudadanos mantener un contacto virtual con los que están afuera. Y por otro lado, las leyes migratorias habían dificultado muchas veces el regreso del que se va. Así pues, los viajes solían ser en una sola dirección, sin retorno, ello es: la muerte simbólica del viajero desde la perspectiva del que se queda. Y para el que se va, la desaparición de su pasado e historia personal.

No obstante, la técnica adoptada por Pérez parece reafirmar la decisión del personaje por el empleo de la técnica del campo contra campo o “shot reverse shot”. En el momento en que despegando el avión, el payaso hace un acto de magia con los niños. Al convertir los pañuelos en la bandera nacional todos los niños aplauden eufóricos y simultáneamente aparece el avión despegando. El efecto de la técnica sugiere que un hecho es consecuencia del otro. Es decir, la salida de Jorge Luis parece ser aplaudida por las nuevas generaciones.

En *Suite Habana*, la veracidad otorgada por la técnica del documental y la narrativa audiovisual intermedial como estrategia cinematográfica, contribuye a potenciar la crítica al

status quo y se aleja del cine hegemónico que esteriliza la capacidad crítico-reflexiva del espectador. El silencio de todos los personajes se revierte en mil palabras gracias al poder de la imagen y el sonido. En donde todo es ruina y deterioro, lo único bello y virtuoso emana del arte, de ahí el regodeo en lo musical. Y ello es una constante en la filmografía de Pérez, junto al lenguaje metafórico, como vía para transgredir la censura, hay siempre en Pérez esa importante idea del arte y la educación como salvación. Las grandes utopías se reducen aquí al mero hecho de vivir, y sobrevivir para lo cual el arte, la religión y la educación constituyen las únicas herramientas de subsistencia que les ha quedado. A pesar del caos, la escasez, y la monotonía, Francisquito el niño con síndrome de Down, hijo de Francisco el arquitecto viudo y único personaje que aparece riendo en la historia, puede asistir a una escuela y aprender a contar. Su abuela, pinta cuadros al final del día. El doctor Juan se trabaja como payaso, Heriberto repara vías férreas de día y encuentra su válvula de escape tocando música en la iglesia adventista en la noche. Ernesto vive bajo las estrellas en una casa en ruinas, pero es bailarín e Iván trabaja en hospital, pero después de la jornada se realiza cantando en un bar como travesti. Todos desde los confines del mutismo, la pasividad y la incapacidad de generar un cambio, encuentran en las pequeñas cosas sus vías de realización existencial.

4.9. Conclusión

En esta sección se ha podido comprobar cómo a través del estudio de la intermedialidad asumida en tanto estrategia discursiva o composicional en obras de diferente género, se viabiliza la comprensión y el acceso a una serie de cambios y tensiones políticas, sociales, económicas y migratorias que han surgido durante las últimas dos décadas en Cuba.

En el caso de la performance multimedia *La Entrañable Lejanía*, se pudo constatar el modo en que opera la dinámica intermedial con la convergencia de lo orgánico y lo virtual en

escena produciendo nuevos espacios alternativos, que permiten visualizar momentos de crisis entre Cuba y EU y al mismo tiempo proponer soluciones posibles a dichas tensiones que superan los límites fácticos del contexto real extrartístico.

En la novela *Negra* (2013) de Wendy Guerra el lenguaje intermedial apunta directamente a los conflictos raciales que encaran las mujeres afrodescendientes en Cuba a partir de los años del Período Especial y que se complejizan con las nuevas realidades sociopolíticas que emergen en las últimas dos décadas. El impacto generado por acontecimientos como la sustitución de la industria azucarera por la del turismo en tanto nuevo renglón económico de sustentabilidad en el país, la apertura parcial hacia un mercado internacional, y el surgimiento de pequeñas empresas privadas, se ve reflejado a través de estrategias intermediales en el discurrir diegético de la novela de Guerra.

Finalmente, en el largometraje *Suite Habana* del director Fernando Pérez, emerge el lenguaje intermedial como técnica cinematográfica en la que la combinación de la música diegética, sonidos ambientales, proyecciones televisivas, *slogans* políticos, imágenes, grabaciones de archivo, fotografía y otros medios, revierten el silencio de todos los personajes en mil palabras que dan cuenta del estado de ruinas tanto en el ámbito público como privado y de la ingravidez (Casamayor-Cisneros) ideológica y existencial de personas reales en la Cuba real postsoviética.

Con ello podemos entonces asegurar el potencial teórico e investigativo de la intermedialidad no solo para entender los cambios en el orden estético-artístico de las obras, sino también para monitorear tensiones, conflictos y transformaciones en la sociedad cubana contemporánea. El lenguaje intermedial funciona muchas veces generando estrategias discursivas en la obra para evadir el sistema de censura institucional y mostrar críticamente conflictos como las relaciones entre Cuba y Estados Unidos y sus repercusiones en la vida de ciudadanos de ambos países, o problemáticas

concernientes a temas raciales desde la experiencia femenina, así como el estado de desilusión y frustración generado por la crisis de los años 90.

5. LA EMERGENCIA DE LA FANFICTION POSTREVOLUCIONARIA. RECONFIGURACIONES DEL ARCHIVO NACIONAL A TRAVÉS DE LAS NARRATIVAS TRANSMEDIA

Si bien los capítulos anteriores adoptan la intermedialidad como referente teórico central, esta sección dirige su atención a la noción de narrativa transmedia (NT) como eje teórico referencial con el objetivo de proponer una serie de analogías desde las cuales pretendo explicar fenómenos que tienen lugar en el cine independiente cubano contemporáneo. Me interesa examinar específicamente el impacto generado por las nuevas formas de producción y distribución en el desarrollo de un archivo intermedial alternativo en la Cuba de hoy. En ese sentido, advierto el modo en que la intermedialidad se emplea como estrategia discursiva en la obra de muchos realizadores que se apropian de artefactos de la memoria colectiva contenidos en el archivo como fotografías de prensa, textos, documentales, locuciones radiales, obras artísticas, etc., en un esfuerzo por reflexionar sobre la historia y por sondear y decodificar su propia contemporaneidad a través de la revisión del pasado.

El concepto de narrativa transmedia (transmedia storytelling) lo debemos a Henry Jenkins quien lo menciona por primera vez en un artículo publicado en *Technology Review* en el año 2003, y de ahí lo va a retomar en posteriores publicaciones para añadir nuevas reflexiones en torno a ellas. Para el autor, el fenómeno de las NT tiene que ver con el modo en que una historia se puede expandir a través de diferentes plataformas y medios como el cine, el teatro, los videojuegos, etc.

En “Transmedia Storytelling and Entertainment: An annotated syllabus”, Jenkins se refiere a lo que llama el principio operativo de las narrativas transmedia entendido como el

proceso en el cual los elementos integrales de una ficción se dispersan sistemáticamente a través de múltiples canales de entrega con el objetivo de crear una experiencia de entretenimiento unificada y coordinada. De acuerdo con el autor, en un escenario ideal, cada medio hace su propia contribución al desarrollo de la historia (Jenkins, 944).

Al mismo tiempo, el concepto de narrativa transmedia remite inevitablemente a la noción de cultura participativa⁸⁹ como característica esencial de la era digital y la cibercultura, y en donde Jenkins observa un fuerte potencial pedagógico que brinda ciertas luces para una serie de analogías que mencionaré más adelante. En su ensayo “Defining Participatory Culture” (2015) ofrece la siguiente definición:

A participatory culture is a culture with relatively low barriers to artistic expression and civic engagement, strong support for creating and sharing one’s creations, and some type of mentorship whereby what is known by the most experienced is passed along to novices. A participatory culture is also one in which members believe their contributions matters, and feel some degree of social connection with one another (at least they care what other people think about they have created). (Jenkins 4)

En esa dinámica de colaboración que se genera entre los usuarios durante el proceso expansivo y su capacidad de apropiarse de los contenidos mediáticos, archivarlos, manipularlos, y regresarlos como un nuevo producto creativo con significados añadidos, estaría relacionado con lo que Jenkins denomina “prosumidores”. Y es que, en el contexto actual de la cultura participativa, no es posible ya asociar a los usuarios como meros consumidores pasivos, sino que estos, por el contrario, pasan a ser activos generadores de contenido. El prefijo ‘pro’ en la categoría de “prosumidor” jenkinsiana hace referencia justamente a su capacidad de producción en contraposición a una actitud de simple consumo pasivo. Así como afirma Carlos Scolari

⁸⁹ Jenkins aborda el tema de la cultura cultura participative desde 1992 para referirse al *fandom* y la conexión entre las formas de producción cultural y de intercambio social. Cfr. Jenkins, Henry, and Mizuko Ito. *Participatory culture in a networked era: A conversation on youth, learning, commerce, and politics*. John Wiley & Sons, 2015.

partiendo también de las observaciones de Jenkins, los prosumidores son una especie de embajadores de la cultura colaborativa, participativa y abierta, que emplean las redes sociales y otros espacios digitales como ambiente ideal de expresión (Scolari loc. 789)

En el presente capítulo establezco ciertas analogías a partir de las propuestas teóricas de Jenkins. De este modo, propongo asumir el archivo cultural oficial de la Revolución Cubana como una narrativa primaria, una narrativa de base, y de este modo visualizar gran parte de la producción audiovisual contemporánea (documentales, largos y cortometrajes) como especies de narrativas transmedia expandida por los prosumidores a través de varias plataformas y bajo diferentes formatos de comunicación. A estos usuarios contemporáneos generadores de nuevos contenidos artísticos y creativos (cineastas) pretendo identificarlos bajo una categoría que he llamado: *prosumidores de la fan-fiction postrevolucionaria*.

Postulo que los *prosumidores de la fan-fiction postrevolucionaria* se caracterizan por crear sus propios personajes, o modificar los ya existentes, y visitar, replantear, momentos de la “historia oficial” cubana para difundir otra u otras versiones de los hechos, concibiendo sus propios finales. Por lo general, en sus propuestas artísticas se intuye un marcado interés por ejercer la apropiación de contenidos del archivo para generar otros significados y reconstruir desde varias perspectivas un nuevo producto circulable o “spreadable”, en términos de Jenkins.

Dentro de esos productos artísticos se puede advertir la existencia de una constelación de significados como resultado de estrategias intermediales que funcionan como figuraciones alegóricas de circunstancias del presente histórico de la isla. Pero no solo del presente, pues en ocasiones dichas alegorías pudieran exceder la realidad misma en un intento artístico por mostrar aquello que no puede ser formulado verbalmente, y al mismo tiempo por tematizar los estados de

incertidumbres que se desprenden de la idea de futuro al contemplar a Cuba en el mapa internacional de relaciones (ciclos de normalización-rupturas) con los Estados Unidos.

Los directores de cine que menciono en este capítulo bajo el rótulo de *prosumidores de la fanfiction postrevolucionaria* realizan sus obras o narrativas transmedia, tal y como las asumo aquí, en el marco de la era digital donde no solo se experimenta un acceso a la información nunca antes visto en la historia, sino que también se cuenta con la presencia de nuevos sitios de almacenamiento y compactación en bytes, herramientas computacionales de manipulación de los materiales de archivo y por tanto nuevos modos de documentar la historia. En el ensayo “The Archive Effect: Archival Footage as an Experience of Reception” Jaimie Baron observa algunas de estas transformaciones: “In recent years, “the archive” as both a concept and an object has been undergoing a transformation. The increased availability of still and video cameras, analog and then digital, has led to a proliferation of indexical documents outside of official archives” (102).

Baron igualmente señala una tendencia general en los cineastas (que yo hago extensiva a los cineastas cubanos) a apropiarse de sonidos e imágenes de diversas fuentes, rompiendo así la distinción entre los documentos “encontrados” y “archivados”. Esto conduce a una reformulación de la noción del documento de archivo que la autora sugiere replantearse no como un objeto, sino más bien con una experiencia espectadora o una relación entre el espectador y el texto. El impacto que dichos documentos audiovisuales generan en el espectador es precisamente lo que Barón nombra “efecto de archivo” (archive effect), y dicho concepto otorga un cierto sentido de legitimación a las propuestas que referiré más adelante más allá de la alteración del material de archivo, en tanto como asegura la autora: “this encounter endows these documents with a particular kind of authority as *evidence*” (Baron 102).

Al explorar las propuestas (narrativas transmedia) de la *fanfiction postrevolucionaria* mi objetivo es demostrar que en sus obras sobresale un interés por deconstruir elementos del archivo nacional, de ahí que las trazas de la utopía revolucionaria emerjan con frecuencia de manera fragmentada a través de diversas técnicas cinematográficas (collage, montaje experimental, música diegética, etc.) con el propósito de indagar en las posibles derivaciones del proyecto de la Revolución, ya no desde una experiencia colectiva sino casi siempre desde una perspectiva individual o intimista. Concluyo que la intermedialidad presente en estas narrativas transmedia opera como nuevas formas de articulación de un archivo alternativo que no pretende ser único, que no pretende reemplazar el archivo oficial, sino que más bien persigue proponer nuevos y más flexibles modos de pensar en la historia y abordar las trazas del pasado desde múltiples perspectivas individuales y no desde los márgenes de lo institucional-colectivo.

5.1. Nuevos realizadores, nuevas tendencias y nuevos modos alternativos de memorialización digital

No hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera.

El archivero produce archivo, y es por eso que el archivo no se cierra jamás. Se abre desde el porvenir.

Mal de archivo. Jacques Derrida.

Si bien el 30 de junio de 1961 Fidel Castro había sentado las bases de lo que funcionaría como una política cultural general del proyecto social y del destino del archivo cubano para las próximas décadas, a través del discurso conocido como “Palabras a los intelectuales” y la famosa cláusula “Dentro de la Revolución, todo, contra la Revolución, nada”, los artefactos culturales generados por este grupo de *prosumidores de la fan-fiction postrevolucionaria* se dedican a

relativizar e incluso subvertir dicha sentencia. En *Piratas de textos: fans, cultura participativa y televisión* (2010) Jenkins dialoga con la obra de Michel Certeau y a partir de ese diálogo propone asumir a los fans como lectores que se apropian de los textos populares y los releen de una forma que sirve a intereses diferentes (33). En ese sentido observo los paralelismos entre el modo operante de los fans descrito por Jenkins y el de los que he denominado *prosumidores de la fan-fiction postrevolucionaria* en tanto ambos grupos comparten el mismo interés por la apropiación (“piratería” en términos de Jenkins) de materiales y la condición de espectadores que transforman la experiencia de mirar (la televisión)⁹⁰ en una cultura participativa rica y compleja⁹¹ (33). Ofrezco las siguientes palabras de Jenkins de manera literal en tanto resumen buena parte de las características que considero adjudicable al grupo de *prosumidores de la fan-fiction postrevolucionaria*:

Los fans construyen su identidad cultural y social mediante la apropiación y modificación de las imágenes de la cultura popular, de la articulación de preocupaciones que a menudo no se expresan en los medios de comunicación dominantes. Por regla general la respuesta de los fans no sólo supone fascinación o adoración, sino también frustración y antagonismo, y es la combinación de las dos respuestas lo que motiva su compromiso activo con los medios de comunicación. Debido a que las narraciones populares no los satisfacen, los fans deben luchar contra éstas, intentar articular para ellos y para los demás las posibilidades no realizadas de las obras originales. Debido a que los textos les siguen fascinando, los fans no pueden hacer caso omiso de ellos, sino que, por el contrario, deben encontrar maneras de recuperarlos para sus propios intereses (...) En el proceso, los fans dejan de ser un simple público de los textos populares para convertirse en participantes activos en la construcción y circulación de significados textuales. (38-39)

Sin embargo, cabría preguntarse acerca de las condicionantes que han propiciado dicho salto en el audiovisual cubano contemporáneo con relación a aquella producción concebida bajo

⁹⁰ El paréntesis lo he agregado yo para extenderlo a otros medios.

⁹¹ Muchas de los directores de cine cubano (Miguel Coyula, Ricardo Figueredo, Carlos Quintela, Carlos Lechuga, Patricia Ramos, Jessica Rodríguez, Rosario Alfonso Parodi, Yaíma Pardo, etc. mantienen comunicación en las redes sociales con una audiencia en Cuba y fuera de Cuba que se encarga de opinar tanto de la producción como en el caso de algunas, de reaccionar ante acciones censurales o limitaciones de distribución que a muchos les toca afrontar.

las estéticas políticas culturales de los años 60. Está claro que en ello habría que ubicar una serie de acontecimientos que toman lugar en los últimos años y ayudan a cambiar el panorama de manera sustancial.

Tras el triunfo de la Revolución, Fidel Castro aprobó el 24 de marzo de 1959 la Ley número 169 del Consejo de Ministros, primera ley cultural dictada por el gobierno, para la creación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Los siguientes acápites contenidos en la ley establecen claramente la misión de fomentar los valores y recrear las gloriosas historias épicas del proceso revolucionario y explican por tanto la naturaleza de mucha de la producción cinematográfica de las primeras décadas. A continuación, reproduzco una selección significativa de los acápites de la ley⁹²:

Por cuanto: El cine es un arte.

Por cuanto: el cine constituye por virtud de sus características *un instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva* y puede contribuir a hacer más profundo y diáfano el espíritu revolucionario y a sostener su aliento creador.

Por cuanto: La estructura de la obra cinematográfica exige la formación de un complejo industrial *altamente tecnificado y moderno y un aparato de distribución* de iguales características.

Por cuanto: El desarrollo de la industria cinematográfica cubana supone un análisis realista de las condiciones y posibilidades de los mercados nacional y exterior y en lo que al primero se refiere una labor de publicidad y reeducación del gusto medio, seriamente lastrado por la producción y exhibición de films concebidos con criterio mercantilista, dramática y éticamente repudiables y técnica y artísticamente insulsos.

Por cuanto: El anterior enunciado supone la más estrecha colaboración con economistas y técnicos, con educadores, psicólogos y sociólogos, con los artistas y creadores de todas las ramas, con las autoridades docentes y rectores de la obra cultural de la Revolución, y con los Comandantes y departamentos especializados del Ejército, la Marina, la Policía y la Fuerza Aérea Rebeldes.

Por cuanto: *El cine* debe conservar su condición de arte y, liberado de ataduras mezquinas e inútiles servidumbres, contribuir naturalmente y *con todos sus recursos*

⁹² Cfr. "Ley de Creación del ICAIC." *Gaceta Oficial*, 2 Mar. 1959, http://www.mrc.es/administrador/lib/adjuntos/Cuba_Ley_de_creación_del_ICAIC.pdf

técnicos y prácticos al desarrollo y enriquecimiento del nuevo humanismo que inspira nuestra Revolución.

Por cuanto: Nuestra historia, verdadera epopeya de la libertad, reúne desde la formación del espíritu nacional y los albores de la lucha por la independencia hasta los días más recientes una verdadera cantera de temas y héroes capaces reencarnar en la pantalla, y *hacer de nuestro cine fuente de inspiración revolucionaria, de cultura e información.*

Por cuanto: La Industria Cinematográfica y la distribución de sus productos constituyen una permanentes y progresiva fuente de divisas, tanto por la venta o explotación directa de los films como por el extraordinario impacto publicitario y de sugestión que posee la imagen cinematográfica sobre el espectador, y la consecuente oportunidad que se tiene de popularizar nuestro país y sus riquezas y de favorecer el turismo.

Por cuanto: *Es el cine el más poderoso y sugestivo medio de expresión artística y de divulgación y el más directo y extendido vehículo de educación y popularización de las ideas.*

Por tanto, la instauración del ICAIC supuso una clara conciencia del poder sugestivo y propagandístico de la imagen y estableció una rigurosa agenda vinculada directamente con el proceso revolucionario como suceso mediático y un fiel compromiso de formación ideológica del pueblo a través de los medios visuales. Como asegura Enrique José González-Conty en su tesis doctoral *Archiving the Revolution: Claiming History in Cuban Literature and Film*

The ICAIC thus transformed the role of cinema on the island, dissolving Hollywood's entertainment monopoly in Cuban theaters. The new government was aware of the powerful tool they had in their hands and began to establish an industry that would eventually nationalize all film productions in order to engineer an "authentic" revolutionary image for Cubans and for the rest of the world. (16)

Bajo la directiva de Alfredo Guevara, un grupo de jóvenes cineastas como Tomás Gutiérrez Alea, Octavio Cortázar, Humberto Solás, Fernando Pérez y Juan Carlos Tabío y Santiago Álvarez echaron a andar una industria cinematográfica de carácter profundamente nacional entre cuyos objetivos estaba además el de subvertir el carácter comercial de la producción cinematográfica precedente en un cine como forma artística.

La figura de Santiago Álvarez estuvo además vinculada con el surgimiento del Noticiero Latinoamericano ICAIC como espacio desde el cual se informaba al pueblo de las noticias diarias nacionales e internacionales. Este espacio no solo contribuyó al desarrollo y dominio de la técnica documentalística como nota distintiva del cine cubano y la cual han rescatado hoy en día los jóvenes realizadores, sino que también contribuyó a la formación del archivo de la Revolución.

El ICAIC ha funcionado durante muchos años como administrador del archivo audiovisual, o en términos derridianos, como espacio de domicialización donde se cruza lo topológico con lo nomológico y devienen privilegio. En su análisis etimológico sobre el término “archivo” Derrida ilumina en buena medida la dinámica del ICAIC como institución repositora del audiovisual nacional. De acuerdo con el autor:

El sentido de «archivo», su solo sentido, le viene del arkheîon griego: en primer lugar, una casa, un domicilio, una dirección, la residencia de los magistrados superiores, los arcontes, los que mandaban. A los ciudadanos que ostentaban y significaban de este modo el poder político se les reconocía el derecho de hacer o de representar la ley. (10)

Además de ello Derrida advierte algo esencial relacionado con ese poder arcóntico, y es que los arcontes en tanto guardianes del archivo:

No sólo aseguran la seguridad física del depósito y del soporte, sino que también se les concede el derecho y la competencia hermenéuticos. Tienen el poder de interpretar los archivos. Confiados en depósito a tales arcontes, estos documentos dicen en efecto la ley: recuerdan la ley y llaman a cumplir la ley. Para estar así guardada, a la jurisdicción de este decir la ley le hacía falta a la vez un guardián y una localización. Ni siquiera en su custodia o en su tradición hermenéutica podían prescindir los archivos de soporte ni residencia. (10)

El archivo, por tanto, está cerrado a la participación del público y se transforma en propiedad privada de las estructuras que hacen historia, es decir de la institución. La sobreproducción de memoria controlada por el poder, lo que Derrida llamó mal d'archive, es entonces un dispositivo destinado a construir una ideología política particular. El ejercicio de

control de la memoria contribuye sin dudas a la realización de la Historia oficial y la cristalización de la identidad cultural y política. Es por ello que podemos afirmar que en Cuba el archivo ha sido un mecanismo de modelación de la realidad que ha llegado a reducir violentamente la identidad cultural a las utopías políticas. La ya citada frase de Fidel Castro en el discurso conocido como “Palabras a los intelectuales”, sentó las bases de lo que funcionaría como una política cultural general y selló el destino del archivo cubano en las próximas décadas, convirtiéndolo en una herramienta para configurar el libro de estrategias ideológicas de la Revolución y diseñar el inconsciente colectivo.

Sin embargo, en la actualidad se ha venido dando una visible transformación en el otrora rol guardianesco del ICAIC como repositorio y generador absoluto de material de archivo. La impronta del internet y las nuevas tecnologías digitales han transformado esta hiperoperatividad de lo institucional y por ende se ha venido dando espontáneamente un proceso de democratización del archivo. Tal y como se desprende de los criterios de Derrida con respecto al vínculo entre la memoria, el archivo y la hegemonía, esta efectiva democratización siempre se podrá medir a través de la participación y el acceso al archivo, su constitución y su interpretación. Precisamente lo que se ha venido evidenciando en gran parte de la producción cultural contemporánea en la isla. Gustavo Arcos-Britto confirma lo anterior al señalar el *modus operandi* de los jóvenes realizadores cubanos:

Los últimos tiempos se caracterizan por una creciente producción independiente, generada por jóvenes que no pertenecen a la industria y que se mueven en un amplio espectro. Hoy pueden rodar un largo de ficción, pero mañana están detrás de un documental, filman aquí, o lejos de la Isla, se insertan en una publicidad o aparecen detrás de un video clip. No conocen de géneros, límites o zonas específicas de la creación. Casi todos deben gestionar ellos mismos el dinero para sus películas e, incluso, ocuparse de exhibirlas internacionalmente. Digamos, para resumir, que tenemos una generación con el don de la ubicuidad, haciendo un cine posnacional. (Arcos, *Cuba Posible*)

Por otro lado, la fuerte crisis de los 90 supuso un gran recorte presupuestario de los fondos del ICAIC destinados al audiovisual nacional. Se comenzaron entonces a aceptar las coproducciones con otros países, sobretudo con España, y financiamiento de otras instituciones en su mayoría de organizaciones no gubernamentales. Esto provoca una relativización del control ideológico y temático de las muestras fílmicas dentro de Cuba, como señala Ann Marie Stock en *On Location in Cuba*:

No longer would Cubaness emanate primarily from island institutions; from this time onward, it would emerge from the mediation between state actors and individuals working on their own (...) This resultant *cubanía* would retain Cuba's socialist values of justice and solidarity while integrating the emerging values of individualism and tolerance of difference. (6)

Anterior a la crisis de los 90 ocasionada por la caída del campo socialista, habría que tener en cuenta la apertura de las Escuelas de Cine en San Antonio de los Baños (EICTV) en 1986, y la Facultad de las Artes de los Medios de Comunicación Audiovisual (FAMCA) del Instituto Superior de Arte (ISA) en 1988, de donde han salido muchos de los directores de cine independiente contemporáneos. El paso del cine analógico al digital propicia también la posibilidad de inserción de los directores en un mercado global y la autogestión participativa en festivales internacionales ya por las coproducciones en las que intervienen, ya por las producciones independiente. Por último, otro acontecimiento influyente que ha propiciado un cambio en la dinámica de lo que Juan Antonio Borrero ha llamado “el Icaicentrismo” fue sin dudas, el cambio de la dirección del ICAIC cuya nueva administración abrió las puertas a las nuevas generaciones estableciendo la Muestra Nacional de Nuevos Realizadores.

Por otro lado, las nuevas tecnologías y el alcance de los efectos de la globalización hacen posible en Cuba por primera vez en cincuenta años la posibilidad de apelar no solo a otro tipo de producción y de distribución del material filmográfico sino también de legitimación, a través de

espacios alternativos emergente desde donde se ejerce la crítica más allá de los entramados censoriales que rigen las publicaciones oficiales. Como ha observado Antonio Enrique González

Rojas:

Las generaciones cubanas más jóvenes, interesadas en “redescubrir” su cosmos, explorar de manera autónoma las complejidades y problemáticas de su contemporaneidad inmediata, y por ende, desarrollar discursos autónomos, diferentes y diversos, han fomentado una verdadera corriente para-periodística o de periodismo para-institucional, que ha llenado y llena las inmensas lagunas preceptivas de los cubanos. Atenazados claro, por el escaso acceso -nulo para las producciones más cuestionadoras, impugnadoras y provocativas- a la difusión en el *mainstream* mediático, y a una distribución masiva regularizada. (González *Hypermedia Magazine*)

Algunos de estos nuevos espacios pueden encontrarse en revistas digitales y publicaciones como *Cuba contemporánea*, *OnCuba*, *CiberCuba*, *Cuba posible*, *Cubacine*, y blogs personales como *El cine es cortar* o *La pupila insomne* por citar algunos ejemplos.

De este modo, en las propuestas audiovisuales generadas por estos artistas o *prosumers de la fanfiction postrevolucionaria*, por lo general, es posible advertir una constelación de significados resultante de la dinámica intermedial, que funciona como figuraciones alegóricas de circunstancias del presente histórico de la isla, las cuales en ocasiones, pudieran exceder la realidad misma en un intento artístico por mostrar aquello que no puede ser formulado verbalmente. Pero también en un esfuerzo por tematizar lo estados de incertidumbres ante la idea de un futuro cada vez más imprevisible, si se coloca a la isla por un lado en un contexto de ciclos de normalización-rupturas con los Estados Unidos y por otro en el contexto exterior de un mundo globalizado signado por la mediatización y la hiperconectividad.

5.2. Ricardo Figueredo y Miguel Coyula: entre el *mockumentary* el *storytelling* postrevolucionario

Operación Alfa (2011) del director Ricardo Figueredo es una obra que pertenece al género de *mockumentary* o falso documental, donde se pretende jugar con elementos de

verosimilitud para captar la credibilidad del espectador, cuando en realidad hay un sentido de carácter marcadamente lúdico detrás del contenido que se quiere transmitir. Obtuvo mención especial en la 3era. edición del Festival Internacional del Cortometraje FIC- ESMI, celebrado en Argentina en 2012. Siete años después de la premier, se presentó recientemente (en marzo) en Miami en el marco del ciclo cinematográfico *La fruta prohibida: Cine cubano independiente del siglo 21* donde la prensa⁹³ advirtió el carácter premonitorio y los paralelismos entre la fábula que narra el documental y los ataques sónicos que afectaron la salud de diplomáticos de Estados Unidos y Canadá y provocaron la ruptura de las relaciones entre Washington y La Habana.

Ricardo Figueredo, quien se graduó en la especialidad de Producción en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV), fundó en 2006 una productora, Cooperativa Producciones, con el propósito de viabilizar la realización audiovisual en el contexto cubano.

Andy Muzalf ha señalado cómo la productora funciona como una cooperativa, de modo que las personas que se asocian pueden cooperar: “ya sea para buscar fondos, prestar una cámara, poner el sonido o aportar dinero en efectivo. De ese modo, han financiado obras de Jorge Molina, Eduardo del Llano, Eliécer Jiménez Almeida y del propio Ricardo Figueredo” (Web).

Las obras de Figueredo son muestra fehaciente de que este grupo de realizadores de la *fanfiction postrevolucionaria* adopta otras vías de producción y distribución de sus materiales. En el caso del documental *Operación Alfa*, se conoce que al tiempo de que el cineasta lo presentaba de manera exclusiva en festivales internacionales, en Cuba llegó a muchos hogares a

⁹³ Cfr “Documental cubano que anticipó los ataques sónicos se exhibirá en ciclo de cine en Miami.” *CiberCuba*, Malecón Media Group S.L, 2018, <https://www.cibercuba.com/noticias/2018-03-20-u1-e20037-s27315-documental-cubano-anticipo-ataques-sonicos-se-exhibira-ciclo>

través del “paquete semanal”. Y su último documental, *La Singular Historia de Juan sin Nada* (2017), fue realizado gracias a una novedosa estrategia de producción que se plantearon en Cooperativa al realizar un crowdfunding sin Internet (Muzalf).

Figueredo posiciona temporalmente su historia a finales de la década de los 80 y dicha contextualización temporal y temática sucede desde el primer minuto. La película comienza con un texto que va apareciendo progresivamente sobre una pantalla negra simulando la escritura y sonoridad de una máquina de escribir con lo cual se le otorga un carácter testimonial y supuestamente verídico a todo lo que sigue. Este recurso en efecto logra manipular al espectador haciéndole pensar hasta mucho más avanzada la trama, que está ante un material completamente testimonial. En un tiempo de 26 minutos de proyección, se narra el modo en que una señal de transmisión produjo interferencias con las señales de la estación espacial soviética MIR, provocando una fuerte crisis entre la Unión Soviética, EU y China. Luego la diégesis se conecta por un lado, con la historia de un individuo llamado simbólicamente Benito Manso, un radioaficionado quien es acusado injustamente de ser el causante de desactivar la señal de la base naval Lourdes desde un municipio habanero, y por tanto de ser un espía al servicio de la contrainteligencia norteamericana; y por otro lado, con la epidemia del dengue que afectó al ganado vacuno y avícola como un acto de terrorismo norteamericano, hecho que explica la desaparición de la carne de res en Cuba.

De ese modo el documental va a presentar problemáticas o episodios reales que forman parte de la memoria histórica del país, como es la lucha continua contra el enemigo del norte en contraste con las alianzas establecidas con la URSS y China, las referencias a la Guerra Fría, el despliegue de un sistema de vigilancia generalizada en el que participa “todo el pueblo” a través de los Comité de Defensa de la Revolución, y la escasez de alimentos cárnicos y lácteos desde la

caída del muro socialista; pero todo ello, a través de la manipulación/ficcionalización del archivo y mediante un lenguaje eminentemente paródico.

En *Operación Alfa* se puede advertir como estrategia composicional regente lo que Rajewsky denomina “media combination” o combinación de medios, en la cual la calidad intermedial está vinculada con la constelación de medios que componen el nuevo producto mediático. En este caso cada medio aporta su propia materialidad y ambos contribuyen a la creación y significación de nuevo producto, basado no ya en la mera yuxtaposición de dos o más manifestaciones materiales sino en una auténtica integración donde no se privilegia ninguno de los elementos (52). Es por ello que, junto a los personajes ficcionales de Benito Manso, “un tipo raro, amante de la música extranjera y de los elementos propios del diversionismo ideológico”⁹⁴ y Natalia Macías, la presidenta del CDR y activista feminista, aparecen visualizados a través de imágenes y grabaciones de archivo Fidel Castro, Mijail Gorbachov, Hitler, y funcionarios del gobierno chino en una amalgama donde parecen diluirse por completo las nociones jerarquizantes.

Lo intermedial viene dado además por el fuerte empleo de la técnica de la música diegética con piezas de Roberto Fonseca y Temperamento, Omara Portuondo, Los Aldeanos y Yusa, por las reproducciones de radio reloj, fragmentos de discursos de Fidel sobre la guerra bacteriológica de los norteamericanos como parte de la Guerra Fría, las referencias históricas como organizaciones de la CIA, la KGB, la Perestroika, la vaca Ubre Blanca, la inserción narrativa de fragmentos del Noticiero de la Televisión Cubana junto a grabaciones de Radio Reloj y recortes del periódico *Granma* y *Juventud Técnica*. Toda esta combinación intermedial de elementos propios del archivo pone en crisis su invariabilidad al resaltar el proceso de

⁹⁴ Son las palabras del narrador.

creación y aporte al mismo, y la posibilidad de relativización y manipulación del acontecer histórico nacional.

Si en el primer minuto podíamos advertir un marcado interés testimonial e historiográfico por causa de lo que Baron llama “the archive effect”, el final elimina por completo esta idea en el momento en que podemos leer en la pantalla: “Todo lo que se cuenta en esta película es ficción. Cualquier semejanza con la realidad es pura coincidencia.” *Operación Alfa* constituye un valioso material que retoma y conecta importantes acontecimientos históricos en un sofisticado ejercicio de apropiación y rearticulación de la historia nacional.

Si *Operación Alfa* se inserta en el género del mockumentary para proponer alternativas al archivo oficial, *Nadie* (2016) de Miguel Coyula se vale en buena medida del potencial que ofrece el *storytelling*. A pesar de que las separan cinco años y diferentes estilos narrativos, he detectado una sugerente relación intertextual entre el modo en que una termina y la otra comienza:

Operación Alfa culmina con la frase: “Todo lo que se cuenta en esta película es ficción. Cualquier semejanza con la realidad es pura coincidencia.” En *Nadie* la frase aparece al inicio sobre la pantalla: “Cualquier semejanza con personas vivas o muertas que no sea deliberada es pura coincidencia.” La similitud entre el exergo de una y el epílogo de la otra es evidente y funcionan como una advertencia a la audiencia sobre el contenido que acaba de ver o verá en el material fílmico. De algún modo pudiera advertirse la intención de establecer un juego entre el “efecto archivo” (Baron) que pretende documentar, testimoniar y validar ciertos eventos con la mera ficcionalización. Si se tiene en cuenta el hecho de que los artefactos de archivo empleados pertenecen a un arsenal *cuasi* sagrado que la institución se ha encargado de producir y almacenar, es fácil intuir que el uso aleatorio y contestario (sobretudo en el caso de Coyula) de dicho arsenal en narrativas independientes, se vuelven más vulnerables ante el aparato censoral

y de validación institucional. Por tanto, exergo y epílogo hablan no solo de la existencia de una práctica de deslegitimación y censura a todo aquello que rebase los límites de los intereses oficialistas, sino que también hacen alusión a la conciencia generada por parte de estos artistas para evadir o sobrevivir a dichas prácticas de aprobación o rechazo, aún cuando ya no dependan de la institución para producir sus obras o distribuirlas fuera de Cuba.

En efecto, Coyula ha debido lidiar con la censura o el silencio devaluador en más de una ocasión. *Nadie* tuvo su premier internacional en enero de 2017, en el marco del X Festival de Cine Global de República Dominicana, en Santo Domingo, resultando ganador del Premio al Mejor Documental. De acuerdo con un artículo de *Martí Noticias*, el director británico Arnold Schwartzman, presidente del jurado evaluó la película del siguiente modo: “*Nadie* es un filme de gran aliento humano, poético y altísima calidad cinematográfica por su estructura narrativa, intertextualidad, diseño sonoro, cuidadoso trabajo de montaje con el uso de collages, entre otros elementos de virtuosismo con una extraordinaria economía de medios”⁹⁵ (*Martí Noticias*). Sin embargo, dicha noticia no llegó a aparecer en ninguno de los medios oficiales de la isla.

Nadie se exhibió por vez primera en territorio nacional en la galería de Samuel Riera, ante un grupo de personas y posteriormente se presenta una versión del filme en la Galería El Círculo tras haber sido rechazada su participación en el Festival de Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana que se celebraba en ese mismo momento.

En abril, sin embargo, se produjo un suceso cuando Coyula intentaba proyectar nuevamente la película en la galería privada El Círculo, ubicada en la casa de los artistas Lía

⁹⁵ Cfr. *Martí Noticias*. <https://www.martinoticias.com/a/cuba-documental-miguel-coyula-premio-festival-dominicano/138207.html>

Villares y Luis Trápaga. Según un artículo de Ana Paula Díaz para Diario de Cuba, ⁹⁶ la Seguridad del Estado impidió la presentación de la película sin dar explicaciones negándole el acceso a Coyula y a los interesados a ver el filme. Solo pudieron pasar algunos diplomáticos españoles que estaban invitados. Al resto los agentes le dijeron que habían “caído en una trampa tendida por contrarrevolucionarios” (Díaz).

Miguel Coyula es cineasta y escritor. Es graduado de Dirección de la Escuela Internacional de Cine y de Televisión (EICTV), y ha recibido becas de estudio en Nueva York del Lee Strasberg Theater Institute en el año 2001, y en el 2009 recibió la Guggenheim Fellowship. Esta última beca la obtiene para elaborar *Memorias del Desarrollo* (2010), su segundo largometraje, después de *Cucarachas rojas* (2003). *Memorias* retoma la novela homónima de Edmundo Desnoes, y funciona como una continuidad del personaje protagonista de Desnoes en su novela *Memorias del Subdesarrollo*, que Tomás Gutierrez Alea adaptara en 1968 para terminar siendo uno de los filmes emblemáticos de la historia de cine cubano.

Memorias del Desarrollo colocó también a Coyula en un peldaño importante dentro y fuera de Cuba como creador independiente y muestra de ello es la extensa lista de premios⁹⁷ y

⁹⁶ http://www.diariodecuba.com/cultura/1492706163_30527.html

⁹⁷ Según Wikipedia, la cinta fue elegida por el International Film Guide como la Mejor Película Cubana del año 2011; Elegida entre las 10 mejores películas Cubanas del año 2010 por la Asociación Cubana de Prensa Cinematográfica (ACPC); Elegida como Mejor Película del año 2010 en la Revista Cinema Without Borders Premios; Premio del Público a Mejor Película Extranjera, Arraial CineFest, Brasil, 2012 Mejor Largometraje de Ficción, Festival Mundial de Cine Extremo San Sebastián de Veracruz, México, 2012; Biznaga de Plata a Mejor Director Latinoamericano, Festival de Málaga, España 2011 Premio Cine Latino, Washington DC Independent Film Festival, USA, 2011; Premio Especial del Jurado, El Almacén de la Imagen, Cuba, 2011; Premio de la Asociación Cubana de Prensa Cinematográfica, Premios Caracol, Cuba, 2011; Mención, Premios Caracol, Cuba 2011; Premio Especial, Encuentro Nacional de Video, Cuba, 2011; Premio UNEAC, Encuentro Nacional de Video, Cuba, 2011; Mejor Película, Muestra de Jóvenes Realizadores, Cuba, 2011; Mejor Música Original, Muestra de Jóvenes Realizadores, Cuba, 2011; Premio FIPRESCI-Cuba, Muestra de Jóvenes Realizadores, Cuba, 2011 Premio SIGNIS, Muestra de Jóvenes Realizadores, Cuba, 2011; Premio Editora Musical, Muestra de Jóvenes Realizadores, Cuba, 2011; Distinción Especial, Premios ACE, USA, 2011; Premio Semilla a la

reconocimientos que obtuvo la cinta. Tras su estreno en el Festival de Sundance del 2010, fue seleccionada como la mejor película cubana del año por la Guía de Cine Internacional y el Havana Film Festival de New York (2010). A Coyula, por su parte, le fue otorgado el reconocimiento de Biznaga de Plata para el mejor director latinoamericano durante el Festival de Málaga en el 2011.

Nadie (2016) es una clara muestra de narrativa transmedia. Fue concebida originalmente por Coyula como una Web serie que el director compartió en youtube para todos los usuarios. De la serie se derivó la película haciendo algunas modificaciones a los contenidos ya existentes y agregando otros que no estaban presente en la versión original.

La película está basada en las intercepciones de la historia personal del poeta cubano largamente censurado, Rafael Alcides, y pasajes claves de la historia de la Revolución Cubana narradas por el propio Alcides y reforzadas por el diálogo intermedial establecido por Coyula, principalmente a través de las técnicas de pastiche y el montaje.

La cámara nos lleva de la mano hasta la figura de Alcidez a través de las palabras del personaje de Lynn Cruz que cuestionan la invisibilidad actual del poeta: “probablemente a este muchacho nunca le han hablado de Rafael Alcides... Aquí (*se proyecta la Universidad de la Habana*) no mencionan su nombre... Hubo una época en que la gente podía escuchar, leer y ver a Rafael Alcides”. Así como sucede en las novelas realistas, la cámara nos transporta desde lo general, materializado en las tomas de la ciudad (el mar, las calles, parques, fachadas de instituciones como la Universidad de la Habana y la UNEAC) hasta lo particular al introducirnos en la casa de Alcides y su despacho para finalmente detenerse en su archivo personal. El archivo

Innovación, Festival Cero Latitud, Ecuador, 2010; Mejor Película, Dallas Video Fest, USA, 2010; Mejor Largometraje, New Media Film Festival, USA 2010; Mención Honorífica, Festival Internacional Cine Las Americas, USA, 2010; y Mejor Película, Havana Film Festival New York, USA, 2010.

como cúmulo de voluminosos paquetes de hojas de sus novelas que nunca vieron la luz, se ha ido borrando, la tinta de la máquina de escribir ha ido desapareciendo con el paso del tiempo y es evidente el deterioro y la fragilidad de los papeles amarillos, del mismo modo en que se evidencia el deterioro físico del propio escritor.

Las palabras e ideas de Alcides están siempre secundadas por una apoyatura, una especie de traducción e interpretación visual del director que es transmitida a través de sonidos, fragmentos de películas, fotografías de archivo, montajes de imágenes digitalmente manipuladas, pinturas, etc. El entramado intermedial es casi barroco y de un dinamismo tal que apela para su total decodificación de un espectador agudo, capaz de completar los significados sugeridos pro el encuentro del lenguaje verbal con el audiovisual. Las referencias de Coyula incluyen imágenes de archivo de figuras políticas de la historia del país como Fidel Castro y Raúl, el Che, José Martí, Fulgencio Batista, Mario García Menocal, Gerardo Machado, Arnaldo Ochoa, Patricio de la Guardia y el expresidente norteamericano Barack Obama. Introduce también imágenes de pinturas de Da Vinci, Picasso, Van Gogh, Carlos Enríquez, Mario García Portela y sobretodo de la pintora cubana también censurada Antonia Eiriz. Coyula coloca a Rafael Alcidez en el interior de una tribuna que no es sino la obra pictórica “Una tribuna para la paz democrática” (1968) de Antonia Eiriz. Luego “la tribuna” aquí como *locus* de enunciación deviene espacio de legitimación desde donde se reconfigura el discurso de poder ejercido desde los silenciados, gracias a las potencialidades del lenguaje digital. Las técnicas del montaje experimental en el director emergen como mecanismo de transgresión censorial y hacen posible visualizar y escuchar, palpar, la figura casi olvidada del poeta.

Las piezas musicales son también claves en la narrativa intermedial propuesta por Coyula. Aparecen aquí la técnica ampliamente empleada en la documentalística y la filmografía

cubana de la música diegética, que completa el sentido visual de las escenas ya sea a través de la vecindad semántica, ya sea por absoluto contraste. De este modo, se combinan piezas de carácter patriótico provenientes del imaginario colectivo-nacional como el *Himno del 26 de julio* de Agustín Días Cartaya, o el tema musical *Cuando yo era enano* del cantautor Silvio Rodríguez, o *Linda es Cuba* y el *Himno de la Alfabetización* de Eduardo Saborit; con otras piezas foráneas de Chopin, o el *Adagio en sol menor* de Tomaso Albinoni, *Trinity* de Franco Micalizzi, y otras.

Junto a la música diegética, el director inserta en la diégesis fragmentos de filmes clásicos. Este uso del archivo fílmico como metadiscurso otorgan en cada caso potentes connotaciones semióticas y semánticas que se perciben en mayor o menor grado por el espectador, en dependencia de su formación cultural y su bagaje filmográfico. Aparecen pues, fragmentos de clásicos del cine como *Drácula* (1931), *Frankestein* (1931), *Metropolis* (1927), *El Gabinete del Doctor Caligari* (1920), *Citizen Kane* (1941), *Superman* (1941) y *Ivan Grozni* (1944).

En *Nadie*, Coyula reconfigura pasajes de la historia oficial y ofrece otras perspectivas al discurso de lo nacional basadas en la experiencia vital de Alcides, quien termina por dar voz a problemáticas concretas políticas y sociales en un acto de emancipación tal y como lo entiende Rancière. De acuerdo con Rancière “La emancipación surge del cuestionamiento de la oposición entre el mirar y el actuar, así como la comprensión de las relaciones entre el decir, el ver y hacer con las estructuras de dominación y sujeción. (19) La “emancipación” es el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran (25) y el espectador puede traducir de manera individual aquello que percibe, de ahí que una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y de traductores.

En ese sentido Alcides narra y “traduce” (Rancière) junto a los pasajes íntimos de su historia personal (sus aventuras amorosas, sus estudios, las múltiples labores que realizó en su juventud, su participación en la Campaña de Alfabetización, etc.) aquellos que tienen que ver con la evolución del proyecto revolucionario, y la figura desmitificada de Fidel como líder de la nación. Desde el diálogo y la paralela proliferación de elementos del archivo emergen una serie de temas pertenecientes a pasajes conflictivos de la historia del país. Coyula llega a colocar a Fidel Castro como interlocutor directo de Alcides, mientras este le reprocha eventos que han quedado como traumas en el inconsciente colectivo, por ejemplo, la pena de muerte de Ochoa, las secuelas psicológicas provocadas por la guerra de Angola, el falso proceso de homogeneización social dada la existencia de una jerarquía política, militar y empresarial (“los pinchos”) en Cuba, que goza de privilegios que son impensables para el resto de la población, la existencia de un fuerte mercado negro y de la corrupción y el soborno a diferentes niveles.

A Alcides le interesa indagar desde el punto de vista psicológico qué tipo de metamorfosis se dan en las figuras de los políticos una vez que arriban al poder. Su indagación está encaminada al hecho de poder comprender cómo, desde su punto de vista, la figura amada de Fidel como mito e icono nacional e internacional de la cubanidad y la causa revolucionaria fue abandonando el contacto real con el pueblo, el poeta comenta: “Ya se sabe que no es amado, sino que se le teme” y más adelante se interroga por aquello que “lo llevó a destruir lo que había construido.” Al final podemos ver las imágenes reales del funeral de Fidel Castro y la multitud de personas concentradas en la Plaza de la Revolución. El sonido de fondo reproduce el de un enjambre de abejas y sugiere una atmósfera caótica, que remite a la incertidumbre del momento y a la resistencia de muchos a aceptar la pérdida total de los referentes utópicos de la revolución.

Con ello podemos concluir admitiendo el modo en que los directores de cine independiente como *prosumers de la fanfiction postrevolucionaria* emplean la intermedialidad como estrategia discursiva que les permite combinar artefactos de la memoria colectiva contenidos en fotografías de prensa, textos, documentales, locuciones radiales, obras artísticas, etc. en un esfuerzo por reflexionar sobre la Historia y por comprender su propia contemporaneidad a partir de las relecturas del pasado. Tanto Ricardo Figueredo como Miguel Coyula asumen su creación artística a partir de los postulados de Derrida que advierten que la democratización efectiva siempre se puede medir con un criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, su constitución y su (re)interpretación.

6.CONCLUSIONES

En la presente investigación he venido indagando en la producción cultural cubana de los últimos 15 años, con el objetivo de determinar la función de las prácticas intermediales en las diferentes narrativas dentro del cine, la performance, el audiovisual y la novela. Para ello, se ha adoptado una metodología interdisciplinaria que incluye teorías provenientes de los estudios intermediales y las narrativas transmedia, en primera instancia, pero también de los estudios de performance, los estudios culturales, el campo de la narratología, teorías asociadas al archivo, la memoria y el tratamiento del espacio.

El lapso temporal en que se inscriben los artefactos culturales que analizo parte de llegada al poder de Raúl Castro en 2006 hasta la visita de Obama a Cuba 2016, y está marcado por fuertes transformaciones en el ámbito económico, político, social, institucional y tecnológico. Es una etapa en la que se ha producido una transmisión de poderes en el gobierno que conducen a una serie de cambios traducibles como un punto de giro en el sistema socialista de la nación. Con el gobierno de Raúl Castro el país experimenta importantes cambios en el sector de las comunicaciones y la tecnología: se establece la autorización a comprar celulares y computadoras, el acceso a la red de redes y la apertura de clubes de computación en toda la isla, y la instauración de puntos WIFI en el 2014.

En el aspecto social y del comercio internacional, se permite el acceso de los cubanos a los hoteles, se autorizó la compra y venta de viviendas y de automóviles y se elabora una la ley de inversión extranjera. En el 2012 se da la reforma de la política migratoria que constituye la reforma más importante desde el triunfo de la revolución y que ha flexibilizado además los vínculos con la comunidad cubana en el exilio. Se eliminó el Permiso de Salida para los viajes al exterior y la Carta de Invitación, se autorizó a viajar a los menores de edad, se anuló la

confiscación de bienes, se aumentó el tiempo de permanencia en Cuba de 11 a 24 meses sin necesidad de prórrogas, y la posibilidad de que los emigrados soliciten autorización para volver a residir en Cuba.

En medio de todas estas transformaciones capitales, el 17 de diciembre de 2014, Raúl Castro y Barack Obama anuncian el restablecimiento de las relaciones entre Cuba y Estados Unidos que se materializa además con la visita de Obama y su familia al país en marzo del 2016. Con aquello que se ha conocido como “el deshielo”, La Habana se convirtió de pronto en uno de los destinos más populares de las celebridades, las figuras políticas y del turismo en general.

Los cubanos fueron testigos del irrumpe del show de las celebridades proyectada desde el espacio físico habanero hasta el espacio digital de los medios sociales. Por primera vez transitan las calles de la capital Paris Hilton, Naomi Campbell, Rihanna, Beyoncé, Katy Perry, el comediante norteamericano Conan O’Brien filma su programa en la ciudad, Vin Diesel y Michelle Rodríguez llegan para rodar la octava parte de la saga *Fast and Furious*. Por primera vez en cincuenta años, atraca en el puerto de La Habana *Adonis*, un crucero proveniente de Miami y un día después, Karl Lagerfeld transmuta el espacio habanero del Paseo del Prado en una exclusiva pasarela Chanel para su Colección Crucero.

Unido a todo esto, la impronta del internet y el fenómeno de lo que Henry Jenkins ha llamado “convergencia” para referirse a la mixtura de medios analógicos y digitales de la era digital, marca importantes alteraciones, no solo en el modo de concebir la obra artística, o en las representaciones sociales y políticas, sino también en el plano de la producción, distribución y recepción de la obra artística. La producción cultural cubana contemporánea pone de manifiesto un desplazamiento estético que responde al ritmo de las nuevas tecnologías. El irrumpe de lo digital genera otro tipo de interacción con los espectadores, con las instituciones y con el Estado.

Este auge de nuevas realidades tecnológicas, la proliferación de plataformas de distribución, la inmersión cotidiana en los distintos contextos mediáticos juntos a una mayor intervención creativa de las nuevas audiencias provoca también una creciente demanda de otros marcos teóricos de análisis que hagan posible la actualización de los ya existentes a la luz de estas nuevas circunstancias impuestas por la revolución cibercultural. Es precisamente en este contexto que adopto las teorías de intermedialidad dada su relevante contribución a la investigación de los paradigmas culturales emergentes.

En ese sentido, al efectuar una revisión de la literatura que contemplara el enfoque intermedial como vía de análisis de la producción cultural cubana, me enfrenté al descubrimiento de la escasa existencia de solo dos artículos que se circunscriben al análisis de una obra o de un autor. Uno es el ensayo “Intermedialidad y auto-representación en el documental cubano de vanguardia: el caso de Nicolás Guillén Landrián” de Santiago Juan-Navarro, y el otro el ensayo de Roberta Tennenini “Intermedialidad y disidencia en *Última rumba en la Habana*” publicado en la *Revista Pasavento* el verano de 2017. Por tanto, la revisión literaria lanzó evidencias de la real necesidad de contribuciones e intercambio académico entorno a la función de los procesos intermediales y sus implicaciones en el marco de las fluctuantes realidades cubanas contemporáneas.

Dispuesta a dejar constancia de mi contribución dediqué el segundo capítulo: “Intermedialidad, Intertextualidad y Narrativas Transmedia. Aproximaciones Teóricas”, a estudiar el surgimiento de los estudios intermediales en el marco de la academia y a ubicarlos con relación a previos paradigmas conceptuales como la teoría de intertextualidad de Julia Kristeva. El capítulo aborda las principales teorías de la intermedialidad como las propuestas por

Irina Rajewsky y Henry Müller, y se incursiona además en el concepto de narrativa transmedia de Henry Jenkins como el otro eje teórico-referencial de gran importancia en la investigación.

En el tercer capítulo: “Intermedialidad, Performance y Políticas de la Memoria en la Era Post-Fidel”, se indagó en el potencial simbólico de la performance para sondear en el impacto de los nuevos cambios económicos, culturales y políticos en la sociedad cubana contemporánea. Me acerqué a estos actos performáticos teniendo en cuenta las estructuras espaciales en que se inscriben y por medio de la dinámica intermedial del espectador como agente activo de la experiencia performativa. El rol de la audiencia es analizado a través de una categoría conceptual que propongo de *espectador multimodal*, la cual formulo a partir de los conceptos de *espectador emancipado* de Raciere y de *prosumer* propuesta por Henry Jenkins. El *espectador multimodal*, (incluye a los cubanos de adentro y fuera de la isla), es un ciudadano de estos tiempos que posee la habilidad de moverse por diferentes sistemas semióticos tanto analógicos como digitales. Es aquel que al igual que se sienta en el teatro a ver una obra o escuchar un concierto, o va al cine a ver una película; escribe en un blog, envía *emails* o tuits diariamente, lee un libro electrónico en Kindle, ve en la tele un programa de participación y hace votaciones por su celular para elegir un ganador, o bien “postea” sus fotos en las cuentas de *social media*. El *espectador multimodal* es un individuo que pertenece y vive en lo que McLuhan llamaría aldea global, con la capacidad de moverse entre lo analógico y lo digital, un sujeto transmedial que va expandiendo historias a través de diferentes medios electrónicos y generando contenidos líquidos en la web que a su vez se filtran a través de los canales de comunicación. El *espectador multimodal* es, en definitiva, aquel que habita los espacios físicos o virtuales y que a diario consume, retransmite, viraliza, comenta en la tele, en las redes o en el barrio, da “likes”, reacciona usando emoticones, le hace preguntas a Siri e interactúa con miles de avatares en la red.

En este capítulo llego a la conclusión de que el rol del espacio físico y ciberespacial en las prácticas políticas y civiles durante la estancia de Barack Obama en la isla, desarticularon los referentes de poder y legitimidad en la Cuba post-Fidel. El recorrido por la ciudad de los Obamas representó un gesto político de legitimación. El desplazarse por el espacio público junto a su familia e interactuar con los cubanos en la calle, o en un restaurante privado, condujo inevitablemente a percepciones contrastivas entre la dinámica relacional del binomio Castro/Obama con el pueblo, un pueblo que nunca ha tenido acceso a la primera dama y a los hijos del presidente. Por tanto, se presentó al cubano otro tipo de normas diplomáticas o estilo de interacción de la figura del político con la ciudadanía y ello se convierte en actos que involucran cuestiones de carisma y legitimidad. En este apartado además adopto el concepto de *liminalidad* de Turner en tanto remite a los ritos de paso donde tiene lugar la socialización de las transiciones más importantes en la vida del ser humano en sus tres momentos: el momento de la separación, la marginalización y la reintegración social. Esta teoría me sirvió para asociar estas fases del rito de iniciación con las etapas de transición y cambios que se producen en Cuba en este período. Tal y como sucede en el lapso inicial del rito en el cual se les despoja a los neófitos o iniciados de sus atributos identitarios para emprender el viaje hacia una nueva sociedad, se experimentan las transformaciones en la sociedad y la economía en Cuba. Desde los años 90 con el derrumbe del campo socialista, los cubanos experimentaron ese estado de dislocación o “estado de ingravidez” como le ha llamado Odette Casamayor-Cisneros⁹⁸ al estudiar la producción literaria de ese período. La visita de Obama entonces coincide perfectamente con ese período intermedio de liminalidad, en que se experimenta el margen fronterizo entre un estado y el otro, que en este caso pudiera vincularse con el cambio de un sistema socialista a otro que aún se resiste a

⁹⁸ Ver Casamayor-Cisneros, Odette. *Utopía, distopía e ingravidez*. Editorial Iberoamericana/Vervuert, 2013.

definirse, aunque muestre continuamente sus similitudes con el capitalista. Supone un período de inestabilidad y de cambios, de probabilidades e incertidumbres, que equivale al período que Turner asocia gramaticalmente al modo subjuntivo.

En esta sección además de las teorías de performance, llevo a cabo un análisis semántico del discurso de Barack Obama a través de un programa digital llamado *Voyant* que me permitió determinar el tipo de contenidos lingüísticamente significativos que podían explicar la controversia que se evidenció en algunas declaraciones de funcionarios representantes de organizaciones gubernamentales en Cuba. El análisis de la palabra democracia y su entorno lexical en el discurso, dejó entrever en los gráficos, que a pesar del restablecimiento de las relaciones, el gobierno de Obama no acepta de manera oficial la existencia de un sistema democrático en Cuba, y ello explica desde lo lingüístico propiamente, la controversia que se evidenció en algunas declaraciones de funcionarios representantes de organizaciones gubernamentales en Cuba. Ambos países operan bajo conceptos diferentes de democracia, y en el caso del discurso de Obama, la palabra democracia aparece siempre vinculada a los Estados Unidos, mientras “Cuba” aparece vinculada a términos como “futuro”, “esperanza”, “cambio” y “Estados Unidos”.

El capítulo 4: “Prácticas Intermediales en la Producción Cultural Cubana Contemporánea”, se confirió al análisis de tres muestras como casos de estudio en donde se presenta lo intermedial como estrategia discursiva que permite comprender los momentos de tensión y transformación en la sociedad cubana de los últimos años. En primer lugar, se examinó *La Entrañable Lejanía/The Closest Farthest Away (2009)*, una performance de producción cubanoamericana como parte de un proyecto entre jóvenes realizadores de ambos como parte de un intercambio profesional y cultural. El lenguaje intermedial en este caso dejó entrever

directamente los conflictos entre Cuba y Estados y su impacto en el destino de una pareja cuya historia de amor se ve afectada por las barreras geopolíticas y la política del Embargo. El análisis permitió constatar el modo en que opera la dinámica intermedial con la convergencia de lo orgánico y lo virtual en escena produciendo nuevos espacios alternativos, que permiten visualizar momentos de crisis entre Cuba y EU y al mismo tiempo proponer soluciones posibles a dichas tensiones, superando los límites fácticos del contexto real extrartístico.

En segundo lugar, se analizó la novela *Negra* (2013) de la autora Wendy Guerra en la cual la intermedialidad constituye una estrategia discursiva que permite reflejar problemáticas concernientes a temas raciales existentes en la sociedad cubana, desde la perspectiva del lenguaje y de la experiencia femenina. El lenguaje intermedial apunta directamente a los conflictos raciales que encaran las mujeres afrodescendientes en Cuba sobretodo a partir de los años del Período Especial con la sustitución de la industria azucarera por la del turismo en tanto nuevo renglón económico de sustentabilidad en el país, y que se complejizan con las nuevas realidades sociopolíticas que emergen con las reformas económicas de Raúl Castro.

Finalmente, en el largometraje *Suite Habana* del director Fernando Pérez, pude observar el lenguaje intermedial como técnica cinematográfica en la que la combinación de la música diegética, sonidos ambientales, proyecciones televisivas, *slogans* políticos, imágenes, grabaciones de archivo, fotografía y otros medios, revierten el silencio de todos los personajes en mil palabras que dan cuenta del estado de ruinas tanto en el ámbito público como privado y de la indeterminación ideológica y existencial de personas reales en la Cuba real postsoviética.

El capítulo 5: “La Emergencia de la Fanfiction Postrevolucionaria. Reconfiguraciones del Archivo Nacional a través de las Narrativas Transmedia”, se orientó a través del marco teórico de las narrativas transmedia de Jenkins con el propósito de proponer una serie de analogías que

permitieron explicar fenómenos propios del cine independiente cubano contemporáneo. El impacto generado por la digitalización es muestra aquí de las nuevas formas de producción y distribución del desarrollo de un archivo intermedial alternativo. Del mismo modo, advierto cómo la intermedialidad deviene estrategia compositiva por excelencia en la obra de realizadores como Miguel Coyula y Ricardo Figueredo, quienes se apropian de artefactos de la memoria colectiva contenidos en el archivo nacional como fotografías de prensa, textos, documentales, locuciones radiales, obras artísticas, etc., en un esfuerzo por reflexionar sobre la historia y por sondear y decodificar su propia contemporaneidad a través de la revisión del pasado.

En este capítulo establezco ciertas analogías a partir de las propuestas teóricas de Jenkins y propongo asumir el archivo cultural oficial de la Revolución Cubana como una narrativa primaria, una narrativa de base, y de este modo visualizar gran parte de la producción audiovisual contemporánea (documentales, largos y cortometrajes) como especies de narrativas transmedia expandidas por los prosumidores a través de varias plataformas y bajo diferentes formatos de comunicación. A estos usuarios contemporáneos generadores de nuevos contenidos artísticos y creativos (cineastas) pretendo identificarlos bajo una categoría que he llamado: *prosumidores de la fan-fiction postrevolucionaria*.

Los *prosumidores de la fan-fiction postrevolucionaria* se caracterizan por visitar, momentos de la “historia oficial” cubana como el ataque a Playa Girón, la guerra de Angola, la Guerra fría, el quinquenio gris, la desarticulación de los centrales azucareros, el fracaso del proyecto la termonuclear, la censura a artistas a través de mecanismos institucionales, entre otros; para proponer diferentes versiones de los hechos, concibiendo sus propios finales. Por lo general, en sus propuestas artísticas se intuye un marcado interés por ejercer la apropiación de contenidos

del archivo para generar otros significados y reconstruir desde varias perspectivas un nuevo producto circulable o “spreadable”, en términos de Jenkins. Este archivo alternativo se erige como instrumento de memorialización de nuevos momentos o momentos que han quedado solapados. De modo que hacen emerger zonas pretéritas de conflicto (trauma) por entre los intersticios que generan la combinación de medios en el interior de la obra artística. De ahí que las influencias que ejercen los nuevos medios en su orgánica coexistencia con los tradicionales repercutan en nuevas representaciones de la memoria y del pasado. Su afán por reflexionar sobre la Historia habla también de una preocupación por comprender su propia contemporaneidad y especular sobre su futuro.

Los directores de cine que menciono en este capítulo bajo el rótulo de *prosumidores de la fanfiction postrevolucionaria* realizan sus obras o narrativas transmedia, tal y como las asumo aquí, en el marco de la era digital donde no solo se experimenta un acceso a la información nunca antes visto en la historia, sino que también se cuenta con la presencia de nuevos sitios de almacenamiento y compactación en bytes, herramientas computacionales de manipulación de los materiales de archivo y por tanto nuevos modos de documentar la historia. Al explorar las propuestas (narrativas transmedia) de la *fanfiction postrevolucionaria* mi objetivo se pudo demostrar que en sus obras sobresale un interés por deconstruir elementos del archivo nacional, de ahí que las trazas de la utopía revolucionaria emerjan con frecuencia de manera fragmentada a través de diversas técnicas cinematográficas (collage, montaje experimental, música diegética, etc.) con el propósito de indagar en las posibles derivaciones del proyecto de la Revolución, ya no desde una experiencia colectiva sino casi siempre desde una perspectiva individual o intimista. Tanto Ricardo Figueredo como Miguel Coyula asumen su creación artística a partir de los postulados derridianos que advierten que la democratización efectiva siempre se puede medir

con un criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, su constitución y su (re)interpretación.

Concluyo que la intermedialidad presente en estas narrativas transmedia opera como nuevas formas de articulación de un archivo alternativo que no pretende ser único, que no pretende reemplazar el archivo oficial, sino que más bien persigue proponer nuevos y más flexibles modos de pensar en la historia y abordar las trazas del pasado desde múltiples perspectivas individuales y no desde los márgenes de lo institucional-colectivo.

Por tanto, en general arribo a la conclusión de que la intermedialidad constituye en efecto, una potente herramienta para la decodificación de nuevos paradigmas culturales. Más aún, el análisis de las estrategias intermediales asumidas en cada una de las obras analizadas, sirvió para revelar la existencia de tensiones específicas en el contexto social y político de ahí que la intermedialidad como herramienta de investigación ayude a comprender procesos de cambios, evolución o retroceso de una sociedad, y en este caso en la sociedad cubana.

El impacto de las nuevas tecnologías digitales en Cuba ha generado nuevos modos de representación artística y ha abierto la posibilidad de apelar a otro tipo de producción, de distribución y de legitimación, fuera de los marcos puramente institucionales. Advierto entonces la emergencia de una producción cultural alternativa, de mirada esencialmente crítica y que se abre paso más allá de los confines geopolíticos de la isla. Muchos de estos artistas, usan hoy plataformas de distribución como youtube, vimeo, Facebook, o poseen un blog personal. Por otro lado, sus obras se presentan en festivales y concursos internacionales, lo cual implica un mayor rango de recepción y en muchos casos de legitimación desde afuera hacia dentro.

En la época de la convergencia (Jenkins), signada por la mediatización y la cultura participativa, la figura del espectador (y de lo que he llamado *espectador multimodal*) requiere

de una especial atención en tanto se convierte en un usuario generador de contenidos. Por tanto, se da una democratización no solo en la esfera de la producción sino también de la recepción.

Se puede concluir que el enfoque teórico de la intermedialidad y la transmedialidad resulta de gran efectividad para aproximarse a las obras contemporáneas y captar tanto el sentido de las producciones como la recepción de la audiencia que de consumidor de productos ya terminados ha pasado a ser prosumidor activo que interviene y transforma la obra misma. En este sentido, el reino de lo estético se hace absoluto, y las fronteras entre lo artístico y lo cotidiano se desdibujan para dar paso a la creación más propia del mundo hipertecnológico y multimodal: la realidad misma como acto de representación, i.e. el ser como *performance* y juego.

Finalmente, esta investigación ha pretendido ofrecer una contribución a los estudios académicos sobre la cultura cubana contemporánea a través de un enfoque teórico que no ha sido contemplado con anterioridad como es el de la intermedialidad y transmedialidad. Este enfoque constituye una herramienta de investigación ideal y efectiva que se adecua a las circunstancias actuales en que se concibe y distribuye la obra, permitiendo la decodificación de los paradigmas culturales emergentes.

Las nuevas perspectivas son continuar con el estudio del audiovisual cubano abarcando una muestra amplia de nuevos realizadores cuya obra deja huellas del surgimiento de un archivo alternativo y observar qué impacto va teniendo en su producción los nuevos cambios de gobierno en la isla con la llegada al poder de un presidente que no pertenece a la familia Castro y las repercusiones de un nuevo capítulo de relaciones bilaterales entre Cuba y Estados Unidos en la era de Trump.

Por último, la investigación pretende promover y apelar además a futuros intercambios académicos sobre las prácticas intermediales en la producción cultural cubana contemporánea en el contexto latinoamericano y del Caribe.

REFERENCIAS

- “Abrazo de Amante y Ana.” Screenshot. *La entrañable lejanía/ The Closest Farthest Away* Sage Lewis et al. Project Por Amor 2010. DVD. EBSCOhost, ezproxy.library.tamu.edu/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat03318a&AN=tamug.4811545&site=eds-live.
- Afrodita y el juicio de París*. By *La Fura dels Baus*, 2013. Performance, <http://www.lafura.com>
- Alcántara, Luis Manuel. “Bodas de papel. Unidos por el WiFi.” *YouTube*. Curaduría por Catherine Sicot y Yanelis Núñez Leyva, 25 de abril 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=cbGL59j6P5o>.
- . *¿Dónde está Mella*. Luis Manuel Alcántara, 22 de abril de 2017.
- Alcazar, Josefina. *La cuarta dimensión del teatro: tiempo, espacio y vídeo en la escena moderna*. Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 1998.
- Alfonso, María Isabel. “La entrañable lejanía: un grano de arena para una estrella de mar.” *Cubaencuentro*, 27 de abril 2018, <https://www.cubaencuentro.com/opinion/articulos/la-entranable-lejania-un-grano-de-arena-para-una-estrella-de-mar-230713>.
- Alfonso, Víctor. “Willy y Filly, dos chamas de la zona wifi. Capítulo 1.” Producción El Toque La Casita del Lobo, *YouTube*. Dirección de Víctor Alonso, 11 de marzo 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=24brngksNPw>.
- Álvarez, Lizette. “Reaction to Obama Trip Reflects Change in Cuban-Americans.” *The New York Times*. The New York Times Company, 21 Mar. 2016,

<https://www.nytimes.com/2016/03/22/world/americas/reaction-to-obama-trip-reflects-change-in-cuban-americans.html>.

Almazán, Sonia. “*Transgresiones cubanas. Cultura, literatura y lengua dentro y fuera de la Isla.*” Editorial Iberamericana / Vervuert, 2006, pp. 89-101.

August, Arnold. “Obama en Cuba: ¿Hará avanzar su visita la guerra cultural contra Cuba?” Cubadebate, 18 marzo 2016, http://www.cubadebate.cu/opinion/2016/03/18/obama-en-cuba-hara-avanzar-su-visita-la-guerra-cultural-contra-cuba/#.Wxr9_VMvzaR.

Auslander, Philip. *Liveness: Performance in a mediatized culture*. Routledge, 2008.

Bajtín, Mijail M. *Problemas de la Poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica, 1988.
---. *Problemas Literarios y Estéticos*. Editorial Arte y Literatura, 1986.

Barbero, Jesús. Interview by Diana Taylor. *What is Performance Studies?*
<http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/jesus-martin-barbero-english>

Baron, Jaimie. *The archive effect: Found footage and the audiovisual experience of history*. Routledge, 2013.

Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura*. Paidós, 2009.

Bilbao, Eneko Lorente, Rosa de Diego Martínez, and Lidia Vázquez Jiménez. “Puesta en escena, comunicación e intermedialidad. Estrategias de la mirada en las prácticas escénicas contemporáneas.” *Actas IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social: Comunicación, control y resistencias*. Sociedad Latina de Comunicación Social, 2012.

Bobes, Velia Cecilia, et al. *Cuba: ¿Ajuste o transición? Impacto de la reforma en el contexto del restablecimiento de las relaciones con Estados Unidos*. FLACSO México, 2015.

Boligán, Ángel. *Air Force One sobre Cuba*. Reprinted from *Facebook*, 21 de marzo, 2016,

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1018009928266874&set=a.1018009854933548.1073741848.100001736302864&type=3&theater>.

---. *Cuba comunista*. Reprinted from *Facebook*, 21 de marzo, 2016,

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1018013838266483&set=a.1018009854933548.1073741848.100001736302864&type=3&theater>.

---. *Diplomacia de Grandes Ligas*. Reprinted from *Facebook*, 21 de marzo, 2016,

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1018009951600205&set=a.1018009854933548.1073741848.100001736302864&type=3&theater>.

---. *La próxima invasión a Cuba*. Reprinted from *Facebook*, 21 de marzo, 2016,

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1018013864933147&set=a.1018009854933548.1073741848.100001736302864&type=3&theater>.

---. *Ni capitalista ni comunista*. Reprinted from *Facebook*, 21 de marzo, 2016,

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1018011171600083&set=a.1018009854933548.1073741848.100001736302864&type=3&theater>.

---. *Obama en Cuba*. Reprinted from *Facebook*, 21 de marzo, 2016,

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1018009981600202&set=a.1018009854933548.1073741848.100001736302864&type=3&theater>.

Bruguera, Tania.perf. *El susurro de Tatlin*. By Tania Bruguera. Centro Wilfredo Lam, 2009.

Performance.

---. *#YoTambienExijo*. By Tania Bruguera, 2014.

- Burch, Audra, David Smiley, and Andres Viglucci. "Obama visit to Cuba draws mixed reactions from Cuban Americans." *Miami Herald*, 18 Feb. 2016, updated 19 Feb. 2016, <http://www.miamiherald.com/news/local/community/miami-dade/article61045492.html>.
- Campos, Ana Alcázar. "Relaciones en Disputa: Nación, Género, Raza y Turismo en Cuba." *Maguaré*, vol. 27, no. 1, 2013, pp. 29-50.
- Campuzano, Luisa. "Doxa y paradoxa: estudios de genero y narrativa de mujeres en la Cuba de hoy." En: BRANDÃO, Isabel; MUZART, Zahidé (orgs). *Refazendo nós. Florianópolis/Sta Cruz do Sul: Mulheres e Edunisc*. Editora Mulheres/Florianópolis e Editora Edunisc/Sta. Cruz do Sul, 2004, pp. 19-72.
- Casamayor-Cisneros, Odette. "Mis preguntas a DDC". *Diario de Cuba*, 2 de marzo 2017, http://www.diariodecuba.com/cuba/1488409274_29332.html.
- . *Utopía, distopía e ingravidez. Utopía, distopía e ingravidez. Reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*. Editorial Iberoamericana / Vervuert, 2013.
- Castro, Fidel. "El hermano Obama." *Granma*, 28 marzo, 2016. <http://www.granma.cu/reflexiones-fidel/2016-03-28/el-hermano-obama-28-03-2016-01-03-16>.
- . Castro Ruz, Fidel. "Palabras a los intelectuales." (2013).
- Castro, Raúl. <http://www.radiorebelde.cu/26-julio-rebelde/raul-discurso-26-07-07.html>.
- Constantinou, Costas M. *On the way to diplomacy*. Vol. 7. U of Minnesota Press, 1996.
- "Contexto sintáctico de la palabra democracia." Tomado de Voyant.
- Coyula, Miguel. *Memorias del desarrollo*, 2010.
- . *Nadie*. Prod. Miguel Coyula y Lynn Cruz, 2016

- Cubillo, Ruth. "La intermedialidad en el siglo XXI." *Diálogos. Revista Electrónica de Historia*, vol.14, no. 2, 2013.
- Curtis, Pavel. "Mudding: Social phenomena in text-based virtual realities." *High noon on the electronic frontier: Conceptual issues in cyberspace*, 1992, pp. 347-374.
- Chaguaceda, Armando and Marie Laure Geoffray. "Cuba: dimensiones y transformaciones político-institucionales de un modelo en transición." Bobes, Velia Cecilia, et al. *Cuba: ¿Ajuste o transición? Impacto de la reforma en el contexto del restablecimiento de las relaciones con Estados Unidos*. FLACSO México, 2015, pp. 47-86.
- Chamberlain, Franc. "Interrogating Boundaries/Respecting Differences? The Role of Theatre within Performance Studies". *Studies in Theatre and Performance*, vol. 25, no 3, 2005, pp. 263-270.
- Chapple, Freda, and Chiel Kattenbelt, eds. *Intermediality in Theatre and Performance*. Vol. 2, Rodopi, 2006.
- Chodorow, Nancy J. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. University of California Press, 1999.
- de Castro, Astrid Santana Fernández. *BC/9A-Literatura y cine: Lecturas cruzadas sobre las memorias del subdesarrollo*. Vol. 9. Universidad de Santiago de Compostela, 2013.
- Degustación de Titus Andronicus*. By *La Fura dels Baus*, 2010. Performance,
<http://www.lafura.com>
- del Llano, Eduardo. "Dominó.", *Sitio Oficial de Eduardo del Llano*, 2017,
<https://eduardodelllano.wordpress.com/2018/02/04/domino/>
- del Risco, Enrique. "Raza y caricatura." *Enrisco Blog*, 10 de julio 2017,
<http://enrisco.blogspot.com/2017/07/raza-y-caricatura.html>.

De Rojas, Fernando. *La celestina*. Vol. 12. Ediciones AKAL, 1996.

Derrida, Jacques, and Paco Vidarte. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Trotta, 1996.

“Desfile de moda de Chanel en La Habana”. Reprinted from *La vanguardia*, La Vanguardia

Ediciones, 4 de mayo 2016, actualizado a 5 de mayo 2016,

<http://www.lavanguardia.com/de-moda/moda/20160504/401549733894/chanel-desfile-cuba-crucero.html>.

Desnoes, Edmundo. *Memorias del subdesarrollo*. Mono Azul, 2006.

Díaz, Ana Paula. “Miguel Coyula: ‘Estamos en un periodo de censura bastante oscuro’”. *Diario de Cuba*, 20 de abril de 2017,

http://www.diariodecuba.com/cultura/1492706163_30527.html.

Díaz, Duanel. *La revolución congelada. Dialécticas del castrismo*. Editorial Verbum, 2016.

“Discurso de Obama en el Gran Teatro de La Habana.” *Trabajadores*, 22 de marzo, 2016,

<http://www.trabajadores.cu/20160322/repercusion-palabras-obama-gran-teatro-la-habana/>.

“Discurso del presidente Obama al pueblo cubano (transcripción oficial).” Reprinted from *El*

Nuevo Herald, 22 de marzo de 2016, 06:30 PM - Actualizado 23 de marzo de 2016 09:44

AM, <http://www.elnuevoherald.com/noticias/mundo/america-latina/cuba-es/article67609387.html>.

Dixon, Steve. *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance*

Art, and Installation. Steve Dixon; with contributions by Barry Smith. MIT Press, 2007.

“Documental cubano que anticipó los ataques sónicos se exhibirá en ciclo de cine en Miami.”

CiberCuba, Malecón Media Group S.L, 2018,

<https://www.cibercuba.com/noticias/2018-03-20-u1-e20037-s27315-documental-cubano-antipico-ataques-sonicos-se-exhibira-ciclo>

Dorado, Alberto Roteta. “No ‘Excubanos’, Randy: Cubanos de Verdad.” *Cuba Debate*, 23 de agosto 2016, <https://www.cubanet.org/colaboradores/no-excubanos-randy-cubanos-de-verdad/>.

Elleström, Lars. “The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations.” En Elleström, Lars, editor. *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Palgrave Macmillan, 2010.

“El presidente durante la cena en la paladar San Cristóbal.” Reprinted from *Martí Noticias*, 21 Mar., 2016, <https://www.martinoticias.com/a/cuba-rincon-obama-paladar-habana-ceno-presidente-eeuu/124559.html>.

“Escena intermedial entre el actor físico y el virtual A y B”. *La entrañable lejanía/ The Closest Farthest Away*. Screenshot. *La entrañable lejanía/ The Closest Farthest Away* Sage Lewis et al. Project Por Amor 2010. DVD. EBSCOhost, ezproxy.library.tamu.edu/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat03318a&AN=tamug.4811545&site=eds-live.

“Esquema que genera la conexión de las palabras en el texto.” Tomado de Voyant.

Schröter, Jens. “Discourses and models of intermediality.” *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 13, no. 3, 2011, p. 3.

Espinoza, Gabriel Torres. “La era digital del audiovisual, ¿cambió la manera de hacer los noticieros?” *Milenio*, 23 noviembre 2017, <http://gabrieltorres.mx/columna/la-era-digital-del-audiovisual-cambio-la-manera-de-hacer-los-noticieros/>

- “Fernando Pérez. Síntesis biográfica.” *EcuRed*, 10 Mar. 2018,
https://www.ecured.cu/Fernando_Pérez.
- Figueredo, Ricardo. *La Singular Historia de Juan sin Nada*. Cooperativa Producciones, 2017
---. *Operación Alfa*. Cooperativa Producciones, 2011.
- Firmat, Gustavo Pérez. *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way*. University of Texas
Press, 2012.
- Fish, Stanley. *Is there a text in this class? The authority of interpretative communities*. Harvard
University Press, 1982.
- Fischer-Lichte, Erika. “Interweaving Cultures in Performance: Different States of Being In-
Between.” *New Theatre Quarterly*, vol. 25, no. 4, 2009, pp. 391-401.
- Foucault, M. *Arqueología del Saber*. Siglo XXI, 1979.
- Froger, Marion and Jürgen E. Müller, editors. *Intermedialité et socialité*. Nodus, 2007.
- Fuentes, Marcela A. “Performance, Política y Protesta.” *¿Que son los estudios de performance?*
Duke University Press, powered by Scalar,
<http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/performance-politica-y-protesta>.
- Fusco, Coco. *Dangerous Moves: Performance and Politics in Cuba*. Tate Publishing, 2015.
---. “Jineteras en Cuba.” *Revista Encuentro*. Verano-otoño, 1997, no. 53-54, pp. 54-64.
<https://www.cubaencuentro.com/var/cubaencuentro.com/storage/original/application/a13a6d987a6252cbc2b791c7efeebcc9.pdf>.
- García, Zoe. *Connectifai*. Sheyla Pool Pástor for La Nave Producciones, Zoe Miranda for La
Nave Producciones, Vimeo, 2016, <https://vimeo.com/192165999>.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, 1989.
- Gilles, Lipovetsky, y Sebastien Charles. *Los tiempos hipermodernos*. Anagrama, 2006.

- Gonzalez-Conty, Enrique Jose. *Archiving the revolution: claiming history in Cuban literature and film*. Dissertation, The University of Texas at Austin, 2014.
- González Rojas, Antonio Enrique. “Apuntes sobre el paraperiodismo audiovisual cubano.” *Hypermedia Magazine*, <https://hypermediamagazine.com/antonio-enrique-gonzalez-rojas-apuntes-sobre-el-paraperiodismo-audiovisual-cubano/>.
- Greimas, A. J. *Semántica Estructural*. 2a. reimpresión, Gredos, 1976.
- Guerra, Wendy. “Querido Presidente Obama.” *El País Semanal*, 21 de mayo 2016, https://elpais.com/elpais/2016/05/22/eps/1463868033_146386.html Consultado marzo 2018.
- . *Negra*. Kindle ed. Editorial Anagrama, 2013.
- . *Todos se van*. Anagrama, 2014.
- Herkman, Juha. “Introduction: Intermediality as a theory and methodology.” *Intermediality and media change*, 2012, pp. 10-27.
- Hernández, Salván M. *Mínima Cuba: Heretical Poetics and Power in Post-Soviet Cuba*, SUNY Press, 2015.
- Higgins, Dick. “Intermedia.” En *A Dialectic of Centuries: Notes towards a Theory of the New Art*. Something Else Press, 1996.
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama and Perception*. Associated University Presse, 1986.
- “Interrogatorio de la agente a Amante A”. Screenshot. *La entrañable lejanía/ The Closest Farthest Away* Sage Lewis et al. Project Por Amor 2010. DVD. EBSCOhost, ezproxy.library.tamu.edu/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat03318a&AN=tamug.4811545&site=eds-live.

“Interrogatorio de la agente a Amante B”. Screenshot. *La entrañable lejanía/ The Closest Farthest Away* Sage Lewis et al. Project Por Amor 2010. DVD. EBSCOhost, ezproxy.library.tamu.edu/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat03318a&AN=tamug.4811545&site=eds-live.

“Interview with Antonio Prieto.” *What is Performance Studies*. Edited by Diana Taylor and Marcos Steuernagel, <http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/antonio-prieto-english>.

Iser, Wolfgang. “La estructura apelativa de los textos.” *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Dieter Rall, compilador. Universidad Nacional Autónoma de México: 1987.

Jameson, Fredric. “El Posmodernismo como Lógica cultural del capitalismo tardío.” *Ensayos sobre el posmodernismo*. Imago Mundi, 1991.

---. *Teoría de la postmodernidad*. No. 306.342 J3. 1996.

Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York University Press, 2006.

---, y Alicia Capel Tatjer. *Piratas de textos: fans, cultura participativa y televisión*. Paidós, 2010.

---. “Searching for the Origami Unicorn: The Matrix and Transmedia Storytelling.” In *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York University Press, 2006, pp. 93-130.

---. “Transmedia Storytelling Moving Characters from Books to Films to Video Games Can Make Them Stronger and more Compelling.” *MIT Technology Review*, 15 Jan. 2003, <https://www.technologyreview.com/s/401760/transmedia-storytelling/>.

- . "Transmedia Storytelling 101." *Confessions of an ACA-Fan Blog*. Powered by Squarespace, 21 Mar. 2007,
http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html.
- Johnson, Anna. "Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña." *BOB Magazine*, 1 Jan. 1993,
<https://bombmagazine.org/articles/coco-fusco-and-guillermo-gomez-peña/>.
- Klastrup, Lisbeth, and Susana Tosca. "Transmedial worlds - Rethinking Cyberworld Design." *Proceedings of the 2004 International Conference on Cyberworlds*. IEEE Computer Society Washington, 2004, pp. 409-416.
- Klich, Rosemary, and Edward Scheer. *Multimedia performance*. Palgrave Macmillan, 2011.
- Kristeva, Julia. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela". En Navarro, Desiderio (selección y traducción). *Intertextualité*. UNEAC, Casa de las Américas, 1997.
- Lane, Jill. *Blackface Cuba, 1840-1895*. University of Pennsylvania Press, 2005.
- Lauzán, Alen. *Le negaron la entrada*. Reprinted from *Diario de Cuba*, 27 de febrero 2017,
http://www.diariodecuba.com/cuba/1488211798_29263.html%20.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Routledge, 2006.
- Letourneux, Matthieu. *Penser la sérialité: supports, genres, culture médiatique*. Dissertation, Université Paris Ouest Nanterre, 2014.
- Léon, Francisco, y Elaine Acosta. *CUBA: Participación en la revolución y en su transición*. Pdf file, <http://lasa.international.pitt.edu/LASA98/Leon-Acosta.pdf>.
- Lewis, Sage y Chi Wang Yang. Entrevista por Lillian Manzor. *Vimeo*, 2010,
<https://vimeo.com/6831736>.
- "Ley de Creación del ICAIC." *Gaceta Oficial de la República de Cuba*, 2 Mar. 1959,
http://www.mrc.es/administrador/lib/adjuntos/Cuba_Ley_de_creación_del_ICAIC.pdf

“Ley de Migración.” *Gaceta Oficial de la República de Cuba.*, 16 de Oct. 2012,

<https://drive.google.com/file/d/0B8FhureWpRwzS2tVMEt5UWNRU2c/view>

Lipovetsky, Gilles. *Los tiempos hipermodernos*. Anagrama, 2006.

López, Ana M. “Calling for Intermediality: Latin American Mediascapes.” *Cinema Journal*, vol. 54, no. 1, Fall 2014, pp. 135-141.

López-Pellisa, Teresa y Ana Casas, eds. *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, vol. 27, 2017, <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/issue/view/138>

López-Varela Azcárate, Asunción. “Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación.” *Cuadernos de Información y Comunicación 2011*, vol. 16, pp. 95-114.

López Varela, Asunción. *Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación*. CIC Cuadernos de Información y Comunicación, 2011.

Los Carpinteros. *La Conga Irreversible*. Reprinted from *LaHabana.com*, 2012,

<http://www.lahabana.com/content/the-irreversible-conga/>.

Lotman, Iuri. *Estructura del texto artístico*. Ediciones Istmo, 1982.

Machado, Maily. *Fuera De Revoluciones: Dos Décadas De Arte En Cuba*. Almenara, 2016.

Manzor, Lillian y Davis Luois-Brown. Entrevista a Sage Lewis y Chi-wang Yang, March 13, 2010, <http://humanities.miami.edu/humanities/videoarchive/insight-tracks/>

Mañach, Jorge. “La crisis de la alta cultura en Cuba.” En *Indagación del choteo*. Universal, 1991.

Martí, José. *La cuestión racial*. No. 4. Editorial Lex, 1959.

- Matienzo, Puerto María. “Unidos por el Wifi.” *Diario de Cuba*. La Habana, 10 de diciembre de 2015. http://www.diariodecuba.com/cultura/1449763987_18735.html.
- McLuhan, Marshall. *Understanding media: The extensions of man*. The MIT Press, 1994.
- “Memorias. Carlos Varela”. *Letras*, <https://www.letras.com/carlos-varela/1266095/>.
- Mesa-Lago, Carmelo. “Las reformas estructurales de Raúl Castro: análisis y evaluación de sus efectos macro y micro.” *Ajuste o transición*, FLACSO, 2015, pp. 21-45.
- Misemer, Sarah M. *Theatrical Topographies: Spatial Crises in Uruguayan Theater Post-2001*. Bucknell University Press, 2017.
- Molina, Thabata. “Damas de Blanco fueron reprimidas antes de la llegada de Obama.” *Panama Post*, Website Design: BetterStudio, 20 Mar. 2016, <https://es.panamapost.com/thabata-molina/2016/03/20/damas-de-blanco-detenido-obama/>.
- Morales, Domínguez Esteban. “Cuba: ciencia y racialidad 50 años después.” *Blog Esteban Domínguez Morales*, 24 de septiembre 2017, <http://estebanmoralesdominguez.blogspot.com/2017/09/cuba-ciencia-y-racialidad-50-anos.html>.
- Müller, Juergen E. “Intermediality and Media Historiography in the Digital Era.” *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, vol. 2, 2010, pp. 15-38, <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/film2.htm>.
- Muzalf, Andy. “Ricardo Figueredo: ‘me gusta hacer cine independiente’”, *Bach Media*, designed by Versal Studio, 1 Aug. 2016, <http://bach.media/en/ricardo-figueredo-cine-independiente/>.

“‘Nadie’, de Miguel Coyula, gana premio de Festival de Cine Global Dominicano,” *Martí, Arte y Cultura*, Martí Noticias, 30 de enero 2017, <https://www.martinoticias.com/a/cuba-documental-miguel-coyula-premio-festival-dominicano/138207.html>.

Navarro, Santiago Juan. “Intermedialidad y auto-representación en el documental cubano de vanguardia: el caso de Nicolás Guillén Landrián.” *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, vol. 27, 2017, pp. 91-109.

“Nube de palabras del discurso de Barack Obama en La Habana” Tomado de Voyant.

“Obama, su hija Malia y el Chef de la paladar San Cristóbal.” Reprinted from *Martí Noticias*, 21 Jun. 2016, <https://www.martinoticias.com/a/cuba-rincon-obama-paladar-habana-ceno-presidente-eeuu/124559.html>.

Ortiz, Fernando. *Cuban counterpoint, tobacco and sugar*. Duke University Press, 1995.

Parker-Starbuck, Jennifer. *Cyborg Theatre. Corporeal/Technology Intersections in Multimedia Performance*. Palgrave Macmillan, 2011.

Pellettieri, Osvaldo. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La emancipación cultural (1884-1930)*. Vol. 2. Editorial Galerna, 2001.

Pérez, Yusnaby. “Periodista ‘revolucionaria’ acusa a medios de Miami de viralizar a Yosua y la federada.” *Yusnaby Post*, 7 de abril 2016.

<http://yusnaby.com/periodista-revolucionaria-acusa-medios-miami-viralizar-yosua-la-federada/> Consultado marzo, 2018.

Peñalba García, Mercedes, et al. “Estética de la intermedialidad en la Narrativa Gráfica: de la intertextualidad a la metaficción.” En *Proyecto de Innovación Docente*. Universidad de Salamanca, 2013.

Phelan, Peggy. *Unmarked: The politics of performance*. Routledge, 2003.

Pineda Barnés, “Discussion of *The Closest Farthest Away* in the Teatro Mella proceeding the final performance of the World Premiere at the Havana International Film Festival.”

Vimeo, 2010, <https://vimeo.com/9004098>.

“Polémica en torno a una caricatura.” *Diario de Cuba*, Opinión, 27 de febrero 2017,

http://www.diariodecuba.com/cuba/1488211798_29263.html.

Ponte, Antonio José. *La fiesta vigilada*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.

Pool Pástor, Sheila. *Great Muy Bien*. Zoe Miranda for La Nave Producciones, Sheyla Pool Pástor for La Nave Producciones, 2016, <https://vimeo.com/192153395>

Portela, Ena Lucía. *El pájaro: pincel y tinta china*. Vol. 1. Casiopea, 1999.

Prieto, Antonio. Interview with Diana Taylor. *¿Qué son los estudios de performance?* Edited by Diana Taylor y Marcos Steuernagel. Duke University Press, 2015,

<http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/antonio-prieto-spanish>

Prieto, Julio. “El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico-crítica.” *Pasavento*.

Revista de Estudios Hispánicos, vol. V, no. 1, invierno 2017, pp. 7-18.

Prieto, Mayra Espina. “Viejas y nuevas desigualdades en Cuba: Ambivalencias y perspectivas de la reestratificación social.” *Nueva sociedad* 216, 2008, pp. 133-149.

Puerto, María Matienzo. “Unidos por el Wifi.” *Diario de Cuba*, 10 de diciembre 2015,

http://www.diariodecuba.com/cultura/1449763987_18735.html.

Plett, Heinrich F. “Intertextualities.” In *Intertextuality*. Edited by Heinrich F. Plett. De Gruyter, 1991, pp. 3–29.

Price, Rachel. *Planet/Cuba: Art, Culture, and the Future of the Island*. Verso Books, 2016.

Quartett. By *La Fura dels Baus*, 2011. Performance, <http://www.lafura.com>

- Quiroga, José. “Cuba 1989-2002: melancolía, duelo y transición.” *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*, vol. 10, no. 35, 2005, pp. 73-88.
- Rajewsky, Irina. “Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality.” *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/ Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, vol. 6, 2005, pp. 43-64.
- Ramírez, Sandra Abd’ Allah-Alvarez. “Denuncia Viñeta Racista en Diario de Cuba.” *Negra Cubana Tenía que Ser*. Blog. 22 febrero de 2017.
<https://negracubanateniaqueser.com/2017/02/22/denuncia-vineta-racista-en-diario-de-cuba/>
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial, 2010.
- Reyes, Mario Luis. “Suite Fernando.” *Hipermedia*, 13 de diciembre 2016,
<https://www.revistaelestornudo.com/suite-fernando/>.
- Rieff, David. “Cumplir con el deber de olvidar.” *El País*, 18 de marzo 2017,
https://elpais.com/cultura/2017/03/17/actualidad/1489750131_452411.html?id_externo_rsoc=TW_CC%20Cumplir%20con%20el%20deber%20de%20olvidarDAVID%20RIEFF
- Rippl, Gabriele, editor. *Handbook of Intermediality*. Vol. 1. Handbooks of English and American Studies. Edited by Middeke, Martin, Gabriele Rippl, and Hubert Zapt. De Gruyter, 2015.
- Rojas, Rafael. “Cuba después de Obama.” *El País*. Ediciones El País S.L., 20 Mar. 2016,
https://elpais.com/elpais/2016/03/15/opinion/1458067833_470925.html.
- . “La democracia postergada. Pluralismo civil y autoritarismo político en Cuba.” En Mesa-Lago, Carmelo, et al. *Cuba: ¿Ajuste o Transición?: Impacto De La Reforma En El Contexto Del Restablecimiento De Las Relaciones Con Estados Unidos*. Edited by Velia

- Cecilia Bobes. 1st ed., FLACSO-México, 2015, JSTOR,
www.jstor.org/stable/j.ctt16f8d8f.
- . "Sistema político cubano sí está en negociación con EU: Rafael Rojas en CNN." Interview by Aristegui CNN. Aristegui Noticias. CNN, 22 Mar. 2016,
<https://aristeguinoticias.com/2203/entrevistas/sistema-politico-cubano-si-esta-en-negociacion-con-eu-rafael-rojas-en-cnn/>.
- "Rafael Rojas presenta en Princeton su libro *La vanguardia peregrina*," Diario de Cuba, 2 de diciembre 2013, http://www.diariodecuba.com/cultura/1386000761_6172.html.
- Saavedra, Miguel Cervantes. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Vol. 6. J. Ibarra, 1771.
- Salmistraro, Renan. Price, Rachel. *Planet/Cuba: Art, Culture, and the Future of the Island*. London: Verso Books, 2015.
- Salván, Marta Hernández. *Minima Cuba: Heretical Poetics and Power in Post-Soviet Cuba*. SUNY Press, 2015.
- Sánchez-Mesa, Domingo y Jan Baeten. "La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, los estudios culturales y los New Media Studies". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, vol. 27, 2017, pp. 6-27.
- Sawyer, Mark Q. *Racial politics in post-revolutionary Cuba*. Cambridge University Press, 2005.
- Schechner, Richard. "Victor Turner's last adventure." *The Anthropology of Performance*, 1986, pp. 7-21.
- Schröter, Jens. "Discourses and Models of Intermediality." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 13, no. 3, 2011, <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1790>.

Schwartzman, Arnold. “*Nadie*, de Miguel Coyula, gana premio de Festival de Cine Global Dominicano.” *Martí noticias*, 30 de enero de 2017, <https://www.martinoticias.com/a/cuba-documental-miguel-coyula-premio-festival-dominicano/138207.html>

Scolari, Carlos Alberto. *Narrativas transmedia: Cuando todos los medios cuentan*. Kindle ed., Grupo Planeta, 2013.

“SCRIPT: *La Entrañable Lejanía / The Closest Farthest Away*.” *Theatre Forum. An International Journal of Innovative Performance*, vol. 38, pp. 77-106, <http://www-theatre.ucsd.edu/TF/backissues/TF38.html>.

“Segmentos en que aparece la palabra Cuba (rosado) Estados Unidos (verde)”. Tomado de Voyant.

“¡Señores imperialistas no les tenemos absolutamente ningún miedo!” This file is licensed under the Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0. Wikimedia common.

Simal, Mónica y Walfrido Dorta, eds. *Revista Letral*, n. 18, 2017, <http://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/6045/5356>

“Sistema político cubano sí está en negociación con EU: Rafael Rojas en CNN.” Interview by Aristegui CNN. *Aristegui Noticias*. CNN, 22 Mar. 2016, <https://aristeguinoticias.com/2203/entrevistas/sistema-politico-cubano-si-esta-en-negociacion-con-eu-rafael-rojas-en-cnn/>.

Suite Habana. Dirigido por Fernando Pérez, actuación de Francisquito Cardet, Francisco Cardet, y Norma Pérez. Coproducción de Wanda Visión S.A. y el Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC), 2003, <https://www.imdb.com/title/tt0384566/>.

- Stambaugh, Antonio Prieto. “¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance.”
Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana, 2009, pp. 116-143.
- Steuernagel, Marcos. “La (in)traducibilidad de los estudios de performance”. *¿Qué son los estudios de performance?* Edited by Diana Taylor y Marcos Steuernagel. Duke University Press, 2015.
- Stewart, Garrett Bookwork. *Medium to Object to Concept to Art*. Chicago: Chicago University Press, 2011.
- Stock, Ann M. *On Location in Cuba: Street Film[m]aking During Times of Transition*. University of North Carolina Press, 2009.
- Tabares, Vivian Martínez. “Cruces caribeños y transgresiones textuales: Teresa Hernández.”
Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico, vol. 36, 2003, pp. 61-71.
- Taylor, Alan. “Cubans React to President Obama’s Visit.” *The Atlantic*. The Atlantic Monthly Group, 6 Apr. 2016, <https://www.theatlantic.com/photo/2016/04/cubans-react-to-president-obamas-visit/477177/>.
- Taylor, Diana. “El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política.”
Performanceología. Todo sobre Arte de Performance y Performancistas Blog, agosto 2007,
<http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/08/el-espectculo-de-la-memoria-trauma.html>.
- , y Marcos Steuernagel. “Introducción”. *¿Qué son los estudios de performance?* Edited by Diana Taylor y Marcos Steuernagel. Duke University Press, 2015,
<http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/qu-son-los-estudios-de-la-performance>

- Tennenini, Roberta. "Intermedialidad y disidencia en "Última rumba en La Habana". *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, vol. 5, no. 2, 2017, pp. 425-442.
- "Título bilingüe de *La entrañable lejanía/ The Closest Farthest Away*". Screenshot. *La entrañable lejanía/ The Closest Farthest Away* Sage Lewis et al. Project Por Amor 2010. DVD. EBSCOhost, ezproxy.library.tamu.edu/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat03318a&AN=tamug.4811545&site=eds-live.
- Toffler, Alvin. *La Tercera Ola*. Plaza & Janes Editores, 1980.
- Tomasko, Joy. "Approaching *The Closest Farthest Away*." *Theatre Forum*, vol. 38, pp. 70-75.
- "Transmedia Storytelling and Entertainment: An annotated syllabus." *Continuum*, vol. 24, no. 6, pp. 943-958, <http://dx.doi.org/10.1080/10304312.2010.510599>.
- Triunfadela*. By El Ciervo Encantado. Dir. Nelda Castillo. XII Bienal de La Habana, 2015. Performance.
- Turner, Victor. *The Anthropology of Performance*. PAJ Publications, 1986.
- . *The Ritual Process: Structure and Anti-structure*. Aldine Pub., 1969.
- "Twitter de Obama al llegar a La Habana." Reprinted from *Radio Habana Cuba*, 20 Mar. 2016, <http://www.radiohc.cu/interesantes/miscelanea/87874-que-bola-cuba-saludo-obama-al-llegar-a-la-habana>.
- Undiscovering Amerindians*. By Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña, 1992. Performance.
- Van Dijk, Teun A. *Discurso Racista*, <http://www.discursos.org/oldarticles/Discurso%20racista.pdf>
- . "Discurso y racismo." *Persona y Sociedad*, 2001, pp. 191-205.
- Van Gennep, Arnold. *Los ritos de paso*. Alianza, 2008.

Vanitas libellum. By *La Quinta del Lobo*, 2012. Performance,

<https://www.youtube.com/watch?v=OqiMyygGA6A>

Vázquez Muñoz, Luis Raúl. “Las claves de *Suite Habana*. Entrevista con Fernando Pérez, director de *Suite Habana*.” *Pantalla Caci*, 6 de diciembre 2015,

<http://pantallacaci.com/ibermedia-digital/entrevistas/las-claves-de-suite-habana/>.

Venegas, Cristina. *Digital Dilemmas: The State, the Individual, and Digital Media in Cuba*. Rutgers University Press, 2010.

Verstraete, Ginette. “Introduction. Intermedialities: A Brief Survey of Conceptual Key Issues.”

Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies, vol. 2, 2010, pp. 7–14,

<http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C2/film2-1.pdf>.

Vilariño, Picos M. T. (coord.) *Narrativas cruzadas: hibridación, transmedia y performatividad en las humanidades digitales*. Editorial Academia del Hispanismo, 2017.

Villegas, Néstor Díaz de Villegas. “Aplauso de una sola mano en el Gran Teatro de La Habana.”

NDDV Blog, Blog de WordPress.com, 22 de marzo 2016,

<https://nddv.blog/2016/03/22/apluso-de-una-sola-mano-en-el-gran-teatro-de-la-habana/>.

---. “Cuba, estado libre asociado.” *NDDV Blog*, Blog de WordPress.com, 31 de marzo 2016, <https://nddv.blog/2016/03/31/cuba-estado-libre-asociado/>.

---. “Vista del Interior del Palacio de la Revolución, La Habana, 21 de marzo, 2016.”

NDDV Blog, Blog de WordPress.com, 21 de marzo 2016,

<https://nddv.blog/2016/03/21/vista-del-interior-del-palacio-de-la-revolucion-la-habana-21-de-marzo-2016/>.

Wade, Peter. *Race and Ethnicity in Latin America*. Pluto Press, 2010.

- Walby, David. *Si se puede Cuba*. Reprinted from *David Welby Blog*. WordPress,
<https://davidwalby.com/travel/cuba/>.
- Wayra. By Fuerzabruta, 2013. Performance.
- Webb, Ruth. *Exphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*,
Farnham, 2009.
- Weins, Birgit. "Spatiality." In Bay-Cheng, Sarah, Chiel Kattenbelt, and Andy Lavender, editors.
Mapping Intermediality in Performance. Vol. 4. Amsterdam University Press, 2010.
- Wihstutz, Benjamin, y Erika Fisher-Lichte. *Performance and the Politics of Space*.
Routledge, 2013.
- Wolf, Werner and Walter Bernhart. "Introduction: Frames, Framing and Framing Borders in
Literature and their Literature and their Media." *Framing Borders in Literature and
Other Media*. Edited by Werner Wolf and Walter Bernhart. Rodopi, 2006, pp. 1- 40.
- Zorita Aguirre, Itziar. *La experiencia perceptiva en la performance intermedial*. Disertación,
Universitat Autònoma de Barcelona, noviembre 2015.
<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/385840/iza1de1.pdf?sequence=1>
- Zurbano, Roberto. "For Blacks in Cuba, the Revolution Hasn't Begun." *The New York Times*.
The New York Times Company, 23 Mar. 2013,
[http://www.nytimes.com/2013/03/24/opinion/sunday/for-blacks-in-cuba-the-revolution-
hasnt-begun.html](http://www.nytimes.com/2013/03/24/opinion/sunday/for-blacks-in-cuba-the-revolution-hasnt-begun.html).