

## Acrobacias de mercado y cultura en Cuba

José Quiroga  
Emory University

Con la revolución cubana de 1959 se dan los primeros anuncios de lo que mas tarde se conocería en Estados Unidos como el “New Left” o, en América Latina, la “nueva” izquierda. <sup>1</sup> En los Estados Unidos esta nueva generación de finales de los cincuenta dejaba a un lado la ideología “dura” de la guerra fría cultural, para reactivar nuevas relaciones entre la cultura “de masas” y la alta cultura, entre el mercado y el arte. Desde mediados de los cincuenta, los “hipsters” norteamericanos y los “beats” se distanciaron del consumo de bienes culturales y esa distancia los convirtió en sujetos de deseo, en centros de irradiación de una cultura “cool” que, hacia finales de los sesenta, ya sería cannibalizada por los medios de publicidad capitalista. <sup>2</sup> En los circuitos habaneros de finales de los años cincuenta, parte de ese mundo que se movía entre la prensa y la televisión—aficionados de cine, fotógrafos comerciales, o músicos—y que mezclaban “alta” cultura con la cultura de “aficionados” y la popular, eran simpatizantes de los grupos revolucionarios. Ese es el mundo que retrata Guillermo Cabrera Infante en su obra periodística antes y después del cincuenta y nueve—pienso

---

<sup>1</sup> Ver en relación con esto el imprescindible libro de Van Gosse, *Where the Boys Are: Cuba, Cold War America, and the Making of a New Left* (London: Verso, 1993).

<sup>2</sup> Andrew Ross, *No Respect: Intellectuals and Popular Culture* (New York: Routledge, 1989). El proceso por medio del cual esta cultura “beat” paulatinamente va siendo absorbida por las agencias publicitarias es parte del arco narrativo de la serie televisiva estadounidense *Mad Men*.

en *Un oficio del siglo veinte* (1963) o en los ensayos posteriores de *Mea Cuba* (1992) y también en novelas como *Tres Tristes Tigres* (1967) y la obra póstuma *Cuerpos divinos* (2010). En esta última, en el mundo del 1958 y el 59 hasta el 61 se ha perdido casi todo sentido de límite: la “farándula” desborda las fronteras. Al igual que en *Tres Tristes Tigres*, los personajes se mueven y tienen su centro de gravitación en La Habana moderna (no la antigua) y se desplazan en automóvil por la ciudad en errancias nocturnas. No existe en lo absoluto una relación antagónica entre cultura y mercado—no en un país que ya era una fuerza mediática importante, y entre cuyos objetos de exportación podían contarse telenovelas de popularidad arrasadora, cantantes, músicos y formatos televisivos que vendían un “paraíso bajo las estrellas”<sup>3</sup> Los grandes fotógrafos que pasarían a formar el canon visual de la revolución—como Korda, y otros—salieron del mundo de la moda y del estudio.<sup>4</sup> Ya en la revista pre-revolucionaria *Carteles*, se mezclaba crítica de cine con fotos de modelos, y *Lunes de Revolución*, el suplemento cultural mas importante en los primeros años del nuevo gobierno, sedujo al público masivo por la combinatoria de elementos en su reportaje, y por su diseño gráfico, precursor de muchas revistas de la izquierda latinoamericana de los años sesenta.<sup>5</sup> Sin embargo, la seducción “cool” y “beat” de Cuba (Allen Ginsberg en La Habana, Langston Hughes, Sartre, o Alec Guinness con Noel Coward) terminó en manos de un proyecto político que cerró *Lunes* y, en la Ofensiva Revolucionaria de 1967, arrasó con los últimos vestigios del capital privado en Cuba. Ya para finales de los años sesenta, el mundo del cabaret clausurado le había cedido su

---

<sup>3</sup> La frase se usa en relación al mítico club Tropicana, y a la película de Gerardo Chijona del mismo nombre. El excelente libro de Yeidy Rivero, *Tuning out Blackness: Race and nation in the History of Puerto Rican Television* (Durham: Duke University Press, 2005) también explora el mundo de la televisión cubana antes de la revolución y el posterior exilio de muchos de sus actores y productores a Puerto Rico.

<sup>4</sup> Sobre la fotografía del primer periodo revolucionario he escrito en *Cuban Palimpsests* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005).

<sup>5</sup> Ver el libro de William Luis, *Lunes de revolución: literatura y cultura en los primeros años de la revolución cubana* (Madrid: Verbum, 2003).

lugar al destello de la plaza revolucionaria.<sup>6</sup> La sincronía entre cultura y mercado había llegado al final.

En un proceso que se desarrolla a lo largo de la década del setenta, la rica combinatoria de estilos variados e influencias culturales disímiles que en otros lugares de América Latina y de Europa crearía la cultura pop, en Cuba pasa a ser dirigida y financiada por un estado que buscaba en el consenso cultural una forma de oponerse al mercado por medio de la producción de cultura. Si para los ideólogos norteamericanos de la guerra fría la “alta” cultura (la música clásica, por ejemplo) era la que estaba por encima del mercado y proponía valores “universales”, en Cuba la cultura “popular” (sobre todo cubana, pero también latinoamericana) era el muro de contención que impedía la “penetración” cultural del capitalismo. Entre cultura y capital se estableció una diferencia tajante. Si bien la Nueva Trova reflejaba inquietudes que también por esos años se podían encontrar en la música norteamericana (Bob Dylan, Joan Baez, y otros), en Cuba la “contra-cultura” era el centro de una propuesta gubernamental que depuraba sus significantes más obvios (nada de pelo largo, y cero marihuana) con un latinoamericanismo irradiante desde los sectores culturales de la revolución.<sup>7</sup> Fue toda Cuba, por medio de la Nueva Trova, la que representó la vertiente “contra-cultural” latinoamericana. De esa manera, se limaron las asperezas en torno a las insatisfacciones internas a la revolución.<sup>8</sup> La “contra-cultural” en Estados Unidos llegó a ocupar importantes centros de batalla culturales—sus íconos se diseminaron por toda la población ya fuera por la tragedia personal de sus intérpretes, o por la justicia de sus reclamos sociales. En el “soul” afroame-

---

<sup>6</sup> Tomo nota de esta nomenclatura, que aparece en el libro de Emma Álvarez Tabío-Albo, *Invencción de La Habana* (Madrid: Casiopea, 2000).

<sup>7</sup> Sería posible matizar aquí un primer momento en el que varios de los cantantes que luego formarían parte de la Nueva Trova tuvieron problemas con las autoridades. Sin embargo, ya para cuando el movimiento se diseminó tanto en Cuba como en América Latina, correspondía a un proyecto de estado.

<sup>8</sup> En varios recuentos novelísticos que se hacen de aquellos años, la Nueva Trova es abiertamente leída como un proyecto que corta la influencia “hippie” que se venía sintiendo por la juventud cubana, y que era censurada por el gobierno. Esto puede verse en la novela de Carlos Victoria *La travesía secreta* (Miami: Ediciones Universal, 1994), y en varias narraciones de Reinaldo Arenas.

ricano se lograron crear espacios nacionales de resistencia frente a los poderes y normas políticas imperantes en aquel momento, y desde esa oposición la música se vendía sin claudicar a su misión política. En Cuba esta relación con el mercado no existía en la isla; fuera de ella, la Nueva Trova se insertó en circuitos alternativos de producción y distribución que permitían vender un disco o un libro en los Estados Unidos o en Europa. Pero era, en todo caso, la contra-cultura como imagen de un país, no necesariamente como reclamo de un sector popular frente a las políticas culturales del gobierno.

Esta somera historia sirve para poner de relieve no sólo la forma en la que el estado cubano ocupó todos los espacios culturales desde la década del sesenta, sino también la forma en la que reaccionó, en los años 90, al colapso producido a raíz de la pérdida de subsidios de los países socialistas. A principios de los noventa, el estado y su Ministerio de Cultura trataron de mantener el proyecto cultural revolucionario desarmando paulatinamente los mecanismos de financiación estatal que se habían creado casi treinta años antes. Al modificar la constitución socialista, se permitió la entrada de agentes independientes (coleccionistas de arte, editoriales, musicólogos) agentes estatales (embajadas radicadas en Cuba, con sus premios y becas otorgados en el extranjero a artistas plásticos, escritores, teatreros o poetas), y a corporaciones en un sentido más amplio, para ayudar a financiar —y por lo tanto, mantener vivos— los “logros de la revolución” en materia de cultura nacional. Ciertos institutos cubanos pasaron a convertirse en “organizaciones no gubernamentales” con el fin de “auto-gestionarse”, y varias revistas cubanas anunciaron productos, servicios, y empresas en páginas en las que por décadas no se había visto publicidad alguna.

El encuentro de Cuba con el mercado se dio en todos los órdenes de la vida cultural, y fueron particularmente notorios los resultados de ese encuentro en relación a la música y la novela.<sup>9</sup> Si bien los primeros en entrar en contacto con los circuitos de distribución directa en

---

<sup>9</sup> Ver, en relación a estos cambios, la antología de Ariana Hernández-Reguant, *Cuba in the Special Period: Culture and Ideology in the 1990s* (New York: Palgrave Macmillan, 2009). En relación a literatura más específicamente, Esther Whitfeld, *Cuban Currency: The Dollar and “Special Period” Fiction* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008).

el extranjero fueron los artistas plásticos, fue en la música que se dieron tal vez las batallas más agudas entre cultura y mercado, justo en el momento en el que se crea un tipo de sonido que refleja la nueva vida cubana, por medio del ritmo de la timba, o mas adelante, el hip–hop. Estos géneros musicales ponían el juego en la exhibición y el performance individual o colectivo, reclamaban nuevos espacios de visibilidad, y un contacto con las tendencias o artistas norteamericanos de cuya obra (en el caso del hip–hop sobre todo) se hacían los samplings que producían nuevos ritmos. Con la timba, la salsa, o aun la música de la “vieja trova” cubana, el dinero acumulado de músicos que firmaron contratos ventajosos con promotores y productores extranjeros, produjo fisuras que llegaron a “afectar” el “tono” y el entorno social en el que se movía (literalmente) el ritmo. Los músicos recrearon en la “timba” la música pegajosa de un socialismo ahora dolarizado, en el cual la lírica ya no era tan inocente, o utópica, sino agresivamente materialista, y apelaba no sólo a un ente nacional, sino, en ocasiones, a un público que se imaginaba como pueblo consumista. Como decía la letra de “Shopimaniaca” una canción de los Van Van, en la que un hombre se casa con una mujer adicta a los nuevos “shoppings” que han abierto en La Habana: “Es una Shopimaniaca / de esas que no tiene cura / y si me guio por ella / me lleva a la sepultura.”<sup>10</sup>

Los dos momentos históricos son asimétricos: el “aldabonazo” que supuso la prohibición del mercado y la empresa privada en los años sesenta, hizo que la posterior “entrada” de Cuba en el mercado (o del mercado en Cuba) fuese un proceso dirigido pero siempre bajo peligro de que se salga de las manos al gobierno. Aquí es útil recordar el ensayo de Walter Benjamin sobre el teléfono, como paralelo al efecto que me interesa señalar aquí en torno al mercado y la vida artística cubana durante la década de los noventa.<sup>11</sup> Para Benjamin, el teléfono

---

<sup>10</sup> Este momento produce debates culturales y sociales en los que se ventila una preocupación por el “curso” de la cultura cubana. En la revista Temas, por citar un ejemplo, se lleva a cabo un foro en el que se discute la música nacional—discusión que ocurre a raíz de la percibida injerencia del mercado dictando los términos de una cultura independiente. El punto inicial fue el éxito de la película *Buena Vista Social Club*, de Wim Wenders, y sus efectos se extendieron hacia otras zonas. Ver *Temas*, no 22–23 (julio–diciembre, 2000), y el número 29 (abril–junio, 2002).

<sup>11</sup> Walter Benjamin. *The Work of art in the age of its technological reproducibil-*

sintetiza una ruta de lo moderno. No es el objeto inerte en sí lo que le interesa, sino el espacio que el objeto mismo activa. Benjamin desplaza (literalmente) la vista por el sonido para trazar un circuito. Lo que explora no es el teléfono en cuanto objeto que acorta la distancia, o que establece cierta simultaneidad a la hora de interactuar con el otro, sino el timbre del teléfono. Es el timbre lo que cambia la noción de tiempo en una casa. Como es un ruido que molesta, al objeto se le consigna al fondo de un pasillo. Pero la sonoridad misma invade los espacios, termina por pasar hasta el centro de la sala y reordenar los muebles de la sala misma. El ruido es como una luz devastadora que pone de relieve el anacronismo de los muebles; envejece el espacio porque crea otra visión del presente: una en la que el tiempo hace estallar el transcurrir mismo del tiempo.

El “regreso” del mercado a Cuba funciona como ese timbre, reconfigurando el mobiliario. Consignado a un reino limitado, de difícil acceso dentro de una economía socialista, el mercado va pasando del fondo de la sala a la sala misma. Los habaneros salen de un tiempo y se van insertando en otro —y ellos mismos no saben muy bien si viven en el reino en el que siempre vivían, o en el reino de la imagen que el otro busca en los habitantes de una ciudad que se mercadea como ciudad de otro tiempo. Como los personajes del cuento “Corazón de Skitalietz” de Antonio José Ponte, son todos historiadores o astrólogos, buscan el pasado y adivinan el futuro, deambulan por una ciudad en la que no parecía pasar el tiempo hasta que llegó ese ruido (el mercado) con su fea desfiguración de un presente que se vivía sin saber que era un presente.<sup>12</sup>

Para garantizar su solvencia, el estado buscó capitalizar ciertas zonas de prestigio, entre ellas el turismo y la cultura. Dos tiempos cubanos coexistían en esta política: uno como recuerdo o advertencia (el

---

*ity and other writings on media*, Eds Michael W. Jennings, Brigid Doherty, and Thomas Y. Levin. Tr. Edmund Jephcott et. Al, (Cambridge, Mass: the Belknap Press of Harvard University Press, 2008).

<sup>12</sup> Dos de los textos más importantes escritos en Cuba sobre el período especial son de Antonio José Ponte. Me refiero a *Las comidas profundas* (Editions Deleatur, 1997), y al más reciente *La fiesta vigilada* (Barcelona: Anagrama, 2007). [*Las comidas profundas* tendrá edición argentina en 2010, en la editorial Beatriz Viterbo. N. del E.]

turismo crea la prostitución, y la prostitución remite a un pasado que se pensaba ya erradicado –por lo tanto, aquí hay una lección moral de lo que “puede suceder” en el futuro próximo) y el otro como presente (cultura como educación y como parte de un modelo de construcción social). Estos dos registros (digamos, el del pasado y el del presente que disfraza el futuro) actuaron en conjunto a lo largo de la década de los noventa. Los cuerpos se abren al mercado, y el mercado el que los convierte en cuerpos capitalizados: textuales, eróticos, intercambiables.

El grado de transformación que ocurre por vía del mercado puede verse más claramente mediante los cambios en la relación propietaria entre el autor y su obra. Desde los años sesenta, el estado cubano no reconocía el derecho económico del autor en relación a su creación. La cultura era un bien colectivo, los escritores eran miembros de una institución (la UNEAC), y el estado era el único que se reservaba el derecho a publicar sus obras.<sup>13</sup> En los años noventa, sin embargo, y al abrirse a la inversión extranjera, el estado cubano se vio obligado a reconocer las leyes propietarias en relación a patentes, sellos o marcas –y a su vez, el estado patentó y creó varias marcas comerciales con el objeto de comerciar con el exterior. Cuba tuvo que reconocer que el autor era el propietario de una obra intelectual, y que esa obra intelectual era algo que precisaba compensación, según las normas del WTO (World Trade Organization). Este ajuste interno a las leyes internacionales convirtió al autor en un “cuentapropista”. Ahora los autores no eran solo funcionarios estatales adscritos a una unión como la UNEAC, sino también empleados por cuenta propia, que ganaban divisas, y éstas a su vez eran sometidas a impuestos estatales (y hay que señalar que toda esta noción de “impositiva” también fue una creación de los años noventa). El estado no desapareció de la escena, sino que se convirtió en el intermediario entre los intereses corporativos de las

---

<sup>13</sup> Es por esta razón que la década del sesenta es también la década en la que se diseminan las ediciones piratas de textos cubanos—ediciones que, en rigor, no son piratas, ya que Cuba no procesaba estas reimpresiones dentro de un marco legal: los autores cubanos no cobraban derechos de autor, ni el estado podía producir ediciones masivas para el público latinoamericano. En cuanto a los autores extranjeros existía la misma regla: el inmenso aparato editorial de impresiones, reimpresiones y traducciones de Casa de las Américas, por ejemplo, es incomprensible sin el no-reconocimiento por parte de Cuba de los derechos de autor.

grandes trans-nacionales, y los nuevos actores independientes que surgen dentro del territorio nacional. Lo importante aquí, en los años noventa, es que el arte pasó de ser el reflejo de un espíritu colectivo, a ser una empresa individual cuyo dueño era el creador.

El timbre de la propiedad intelectual sonaba desde el fondo del pasillo, y alguien tenía que levantarse del sillón para responderlo. Porque esos cuerpos, esos textos, esas canciones, y esas fotografías, empezaban a ser desterritorializadas y diseminadas, y este proceso no podía salirse de las manos del estado. El evento que culmina este proceso ocurre el 15 de septiembre de 2000, y tiene como marco un anuncio para la vodka Smirnoff, hecho por una compañía británica, en el que aparece la famosa imagen del Ché Guevara tomada en el 1960 por Alberto Díaz Gutiérrez, mejor conocido como Korda. Es Korda mismo quien demanda a la compañía de publicidad y resuelve la disputa amigablemente: a Korda se le dieron \$75,000 por daños, el anuncio fue retirado, y Korda donó el monto total de su victoria al estado cubano. Frente a la desterritorialización de la imagen, el estado volvió por sus derechos a repatriar la imagen del Che, en una sala cuyos muebles ya habían cambiado. Es en este momento, según comenta acertadamente Adriana Hernández-Reguant, cuando se hace evidente el cambio en las nociones de individualismo, trabajo y propiedad en Cuba. Los productores culturales convierten su trabajo en capital financiero, y se crea una élite de artistas que son los primeros interlocutores entre el estado y el mercado.<sup>14</sup>

Desde los noventa y hasta el presente, el gobierno cubano se ve envuelto en toda una serie de disputas en torno a la propiedad, a la marca, o al sello. Estas disputas tienen como eje no solo objetos comerciales (el ron Habana Club, los cigarros Cohiba) sino también la memoria

---

<sup>14</sup> La foto condensa el proceso: la imagen aclara el cambio, como si fuera parte de una fábula de Benjamin en torno a la foto misma. Con su habilidad de condensación, de traer el muerto a la vida, o de prolongar la vida por un terreno indefinido, la noción de propiedad entra por esta vía y se condensa toda la fábula: Ver Ariana Hernández-Reguant, "Copyrighting Che: Art and Authorship under Cuban Late Socialism" *Public Culture* 16 (1) (2004): 1-29. Es el momento que ella utiliza para examinar la complejidad de las nociones de arte y autoría, propiedad y patrimonio, y comunidad y comodificación en el socialismo tardío cubano (3).

inscrita en la noción de propiedad del objeto artístico. Por ejemplo, parte del archivo visual de la nación del Museo de Bellas Artes en La Habana, sobre todo en relación a cuadros modernos cubanos, no tiene una procedencia clara en las tarjetas que los identifican. Esto se debe al hecho de que la colección no consiste necesariamente en “donaciones” al patrimonio estatal, sino en confiscaciones a una propiedad que se ha reclamado y todavía se reclama. El asunto se vio claramente en septiembre de 2009, cuando la familia Fanjul, una de las más destacadas todavía del primer exilio cubano, le reclama al Museo del Prado en Madrid el exhibir dos cuadros de Sorolla, “Verano” (1904) y “Clotilde paseando por los jardines de la granja (1907) como si fueran propiedad del estado cubano, cuando los cuadros en cuestión, de hecho, constaban con todas sus señas en el Registro Internacional de Arte Perdido desde el 1993. La familia, en su parte de prensa, entiende la importancia de las obras para Cuba y para sus compatriotas cubanos. Simplemente reclama, en este caso, que las obras “se atribuyan correctamente, que los verdaderos dueños den su consentimiento previo a la presentación o exhibición de cualquiera de sus pinturas, y que integridad de la colección de arte Fanjul en su conjunto esté protegida”.<sup>15</sup> En otras palabras, la familia Fanjul pedía el fin del eufemismo, y un mínimo de sentido de responsabilidad en cuanto a la procedencia de los cuadros, ya que el estado cubano no la estaba garantizando. De esta forma, al abrirse el estado al circuito de préstamos a museos y galerías, el concepto de “propiedad del estado” cobra un significado distinto, sobre todo cuando el estado comercia con obras de arte confiscadas y reclamadas ante instancias internacionales.

En literatura también el choque con el mercado tuvo consecuencias diversas. El mercado convirtió rápidamente la memoria en mercancía. El “regreso” de la prostitución también vino acompañado de un engranaje, desde la zona cultural, en el que se empezaron a explorar y rescatar episodios problemáticos del pasado (censuras previas, represiones pasadas y presentes, rescate de autores previamente censurados, etc.). Pero los cambios más notables se dieron en la noción de propiedad intelectual. Hasta los años ochenta toda la literatura escrita

---

<sup>15</sup> “Los Fanjul protestan por unos sorollas exhibidos en El Prado: <http://www.penultimosdias.com/2009/09/14/los-fanjul-protestan-por-unos-sorollas-exhibidos-en-el-prado/> accesado en 2009-10-04 03:23:44.

por cubanos fuera de Cuba era catalogada en el archivo de Casa de las Américas como literatura de “Estados Unidos”, o de “España”. Para el estado cubano, la transnacionalidad cubana no existía, ya que el estado insistía en la ecuación “cultura=territorio” que era a su vez parte de la triada “patrimonio=tierra=estado” (en palabras de Marifeli Perez Stable: “Fidel=Patria=Revolución”).<sup>16</sup> En los años noventa, la situación cambia. Como resultado de la dolarización del terreno cultural se produce una ruptura entre escritor y público lector. En una actividad en la Casa de España en La Habana, a mitad de los noventa, podía encontrarse bajo un mismo techo escritores cubanos publicados en Cuba, unto a escritores cubanos residentes en la isla que no eran publicados dentro de ella, ni sus obras podían conseguirse en las librerías para cubanos. La obra se publicaba “fuera” por razones que tenían y no tenían que ver con la política, sino con el efecto de “destape” que las editoriales españolas querían provocar en el contexto cubano—tratando de leer su propia historia en registro Caribe: sexo y droga frente a la higiene revolucionaria—dictatorial que, pensaban ellos, estaba a punto de desaparecer.<sup>17</sup> A su vez, dado el hecho de que Cuba vivía (y todavía vive) bajo un sistema de doble moneda (peso cubano versus peso cubano convertible) estas ediciones serían, de todas formas, incosteables en la isla aun para las capas más altas de la población. El mercado creó una frontera interna entre el autor y el público lector—brecha que a su vez le convenía al estado: desde Cuba no se imprimían las obras que se publicaban en el exterior, porque el contenido podía ser muy polémico para el público lector cubano.

El mercado externo insistía en un criterio de autenticidad, y el contenido de la obra tenía que relacionarse con la “imagen Cuba”: desencanto, sexo duro, intriga policiaca, cierta noción del “fin” de una historia. El escritor se convirtió en una figura mediática muy distinta, por ejemplo, a la de Carpentier, que en los años sesenta hablaba en

---

<sup>16</sup> *The Cuban Revolution: Origins, Course and Legacy* 2<sup>nd</sup> Ed. (Oxford: Oxford University Press, 1998).

<sup>17</sup> Los editores españoles entendieron el marco cubano desde sus propias perspectivas remitentes al ocaso de la dictadura franquista. El caso de la “literatura Alfaguara” o de los proyectos editoriales españoles en América Latina no es enteramente aplicable, porque simplemente las obras de estos autores eran imposibles de obtener (o de comprar) para el cubano promedio.

foros internacionales sobre la “nueva novela americana”. En estos momentos, el autor no era portavoz de un proyecto sino quien se silenciaba o se escudaba tras su obra. Es como si el mercado, encargado de la desterritorialización de la producción artística, a la vez insistiera en reterritorializar el escritor como cuerpo —a pesar de que ese cuerpo se vendía al mejor postor de entre una red de editoriales, agentes, y traductores literarios. Según esta lógica, La Habana de Pedro Juan Gutiérrez era más “habanera” que la de Cabrera Infante porque no era obra del recuerdo, y la descarnada realidad que presentaba Wendy Guerra en una novela como *Todos se van* era una respuesta, desde Cuba, a la obra de Zoe Valdés.<sup>18</sup> Inclusive, para el mercado español, la figura misma del escritor cubano remitía a una historia cuyas claves eran ya conocidas: un autor como Pedro de Jesus podía “venderse” en España como una “réplica” o un seguidor de Reinaldo Arenas y Severo Sarduy, para que esos dos anclas crearan una imagen de autor “nueva”.<sup>19</sup>

Sobre este último punto voy a volver más tarde, pero antes quiero ilustrar la lógica del mercado por medio de un ejemplo crítico y mordaz. En el cuento de Ena Lucía Portela, “Hablando como los locos”, la narradora relata su encuentro, en una ciudad fría del norte de Europa, con un uruguayo “cincuentón y nostálgico” que le pide noticias La Habana:

¿Qué quieres que te cuente, por Dios?, le pregunto sin demasiado entusiasmo. No sé, flaca —me dice—. Contame

---

<sup>18</sup> En el mercado editorial español se presentó su novela *La nada cotidiana* casi como el testimonio de un realidad narrada “en el lugar de los hechos” justo en momentos en los que Valdés rompía definitivamente con Cuba. En otras palabras, era un documento “auténtico” que, para ciertos promotores culturales, dejó de serlo a partir del exilio de la autora. De esa forma, inaugura este episodio entre la cultura y el mercado, pero no participa de su duración hasta finales de la década del noventa.

<sup>19</sup> La disonancia en estas posturas, su calidad de “voluntario anacronismo” eran formas de insertarse en el mundo editorial español, aunque estas inserciones se hicieran en muchísimos casos, a expensas del escritor—los contratos firmados implicaban fórmulas editoriales muy desventajosas para los cubanos, en la que los editores españoles se llevaban la mayor parte de la tajada del dinero, mientras los cubanos seguían viviendo situaciones de absoluta precariedad.

algo, o que se te antoje...Nunca estuvo por allá, lo cual parece ocasionarle una profunda tristeza. La Habana: asig-natura pendiente. ¡Ay coño!, pienso. Porque La Habana, para mí, es la calurosa, húmeda, llena de bichos y de ruidos, a sus horas violenta, apagada, misérrima, loca, jodida, puerca, enferma y definitivamente mierdera ciudad donde nací y donde vivo desde hace treintitrés años. Para él, en cambio, es una especie de símbolo, no sé muy bien de qué. Del fracaso, tal vez. De las ilusiones perdidas. El pronuncia la palabreja ‘revolución’ y su rostro se ilumina. Por un momento se instala en el pasado. Recuerda algo que sucedió cuando él era aun un niño, antes que yo ni pensara en nacer, y que atravesó cual saeta de Cupido los corazoncitos izquierdosos latinoamericanos. ¡Zas! ¡La Habana: capital de los revolucionarios de todo el continente! En el fondo lo que el tipo quiere es que yo le cuente cosas lindas acerca de La Habana en la actualidad, de cuan libres y felices, cultos y sanos, deportivos y triunfadores, nos sentimos sus casi tres millones de habitantes. Quiere oír que no hay desigualdades, ni corrupción, ni miseria, ni hambre, ni violencia, ni miedo, ni angustia, ni presos políticos, ni brutalidad policia. . . No esta loco este uruguayo, ni es un cretino. Sabe. Solo quiere que lo engañe, que simule un orgasmo.

El texto de Portela habla de los dos avatares de La Habana: la ciudad del pasado y la del presente, las dos imágenes yuxtapuestas: La Habana mercadeada en el pasado como parte del “primer territorio libre de América”, y la mercancía de La Habana como “realismo sucio” donde los escritores ofrecen esa autenticidad sucia, que es a su vez una creación inventada para complacer a un gusto trans-nacional. Portela muestra cómo esta abertura de los cubanos frente a las grandes editoriales utiliza cínicamente los códigos de una izquierda “light”—una izquierda que entiende es imposible no ser crítico frente a Cuba siempre que esa crítica venga de cierta manera regulada. Es una narrativa

fuera de la revolución, pero a la vez dentro de la revolución: un acto de genuina acrobacia.<sup>20</sup>

Portela juega en su forma metadiscursiva con el llamado “realismo sucio” de las novelas de Pedro Juan Gutiérrez, (*Trilogía sucia de La Habana, El Rey de La Habana, Animal Tropical*, y otras) que fueron publicadas fuera de Cuba durante los años noventa y que alcanzaron un gran éxito editorial en España y Latinoamérica. En ellas, Gutiérrez presentaba una imagen “otra” de Cuba —no había consignas ni tampoco discursos abiertamente “políticos”. De hecho, sus novelas jugaban con la presentación de una Habana destruida pero sin embargo todavía seductora por la suciedad neorrealista de un mundo en descomposición. La seducción estaba centrada en el sexo abierto, feroz, furioso, y sucio como el ambiente en el que tomaba lugar —un escenario de pasiones animales que atentaba contra las buenas costumbres. Como documentos de este periodo de la historia cubana, las novelas de Gutiérrez manufacturaron una estética que se hizo parte de la “imagen Cuba”. Era una estética operando en consonancia con el mercado, que a su vez había convertido la destrucción y la ruina del país en un elemento mercadeable. Si el tiempo de las novelas era insistentemente el del presente, no había pasado ni futuro en la Centro Habana de Gutiérrez; la historia revolucionaria era un elemento ausente, apenas nombrado. La acrobacia de esos textos consistía en la combinatoria entre el escándalo y el silencio. El mero acto de presentar La Habana en términos tan crudos podría ser visto como una crítica social, o tal vez un acto de disidencia. Sin embargo, Gutiérrez se cuidaba mucho de no traspasar ciertas líneas, y sobrecargaba los detalles escabrosos en su presentación para dejar que los hechos “hablaran por si solos”. Es por ello que en este caso, estética y mercado coexistieron de manera tan productiva: las novelas jugaban a la antropología, para sus prime-

---

<sup>20</sup> Frente a ese sujeto revolucionario que se convierte en parte de una maquinaria capitalista que busca saciar la curiosidad por lo no-dicho en el terreno cubano, hay una segunda respuesta: una narrativa que se resiste al mercado pero que a su vez es una narrativa que se nutre de la in-volución del proceso cubano —una “in-volución” en la que se reciclan códigos literarios, como en la narrativa de Ena Lucía Portela o Pedro de Jesús, en la que la claustrofobia de la historia cultural cubana crea densos experimentos narrativos que hay que leer en código

ros lectores, por la insistencia en que el lugar de enunciación era La Habana.<sup>21</sup>

El mercado pedía satisfacer su noción de autenticidad: el lugar de enunciación, la biografía de los autores, el posible escándalo político –la disidencia como guiño peligroso, la marginalidad sin ningún reparo. Todo esto fue parte de una operación de mercadeo en la cual las dos partes generalmente se beneficiaban –aunque en el aparato legal de derechos de autor, retención de copias, o distribución, los cubanos muchas veces firmaban contratos que los ponían en desventaja con los editores extranjeros (la mayor parte de ellos de España). A este mercadeo es a lo que indirectamente se refiere Rafael Rojas en *Tumbas sin sosiego*, cuando señala que en los años noventa la desterritorialización de la narrativa “fue captada” por su acceso al mercado occidental, y que esa mercantilización “produjo efectos disparejos sobre ciertas áreas de importante desarrollo cultural... pero contribuyó a homogeneizar discursivamente las creaciones de la isla y la diáspora, antes demasiado asimétricas e incomunicadas” (453).<sup>22</sup> La comunicación se da por el mercado y crea un circuito cultural que empieza a interactuar por encima de la frontera política. Este segmento, esta posibilidad, se permite, pero se ve bajo sospecha en La Habana. El mercado les pide relacionarse a un público, y el público espera colmar sus expectativas.

El lado más interesante de este desarrollo ocurre en la red, porque con el internet culmina esta relación entre arte y mercado, o entre revolución y el mundo de la propiedad “privada” intelectual que se viene

---

<sup>21</sup> Sobre Gutiérrez, ver también los trabajos de Guillermina de Ferrari, sobre todo su *Vulnerable States: Bodies of Memory in Contemporary Caribbean Fiction* (University of Virginia Press, 2007).

<sup>22</sup> Para Rojas, la relación entre política y estado puede resumirse así: “mientras el poder se vuelve más represivo e ideologizado, la cultura se vuelve más autónoma y crítica”. Y añade, “La relación entre ambos es, pues, una no relación, un desencuentro que acelera la decadencia política del régimen y el desarrollo de una producción cultural democrática” (463).

Ofrece el ejemplo del catálogo de Tusquets como “una buena muestra de la capacidad del mercado editorial para burlar los controles de un estado totalitario y ofrecer al público hispanoamericano un fragmento plural de la república cubana de las letras.” (454).

disputando desde los años noventa. En relación a este fenómeno, vuelvo a recurrir a Benjamin: en el internet, el timbre del teléfono existe a pesar de que el objeto (la computadora) es de difícil acceso (al menos en Cuba). El internet es todo timbre: crea la ilusión de la ubicuidad, la realidad de una presencia por encima de una distancia política, económica, comercial entre Estados Unidos y la isla. Sin embargo, el objeto emisor es furiosamente controlado: puesto en el fondo de la casa para que no se vean los muebles, las censuras son reales y son diseminadas. La periodista cultural Claudia Cadelo es tolerada pero también objeto de vigilancia férrea. Las dificultades de Yoani Sánchez, la editora del blog *Generación Y*, las documenta ella misma: “Pongo los textos en mi memoria *flash* o me voy con la *laptop* . . . a conectarme en los hoteles una o dos veces por semana. Como yo misma no puedo publicar mis textos porque mi *blog* está bloqueado hacia el interior de Cuba, los mando por correo electrónico a amigos fuera de Cuba que los publican”. La privación es un tema recurrente en los escritos de Sánchez, pero a diferencia de Gutiérrez, en la blogera hay una toma de posición política. Y precisamente de acuerdo a las pautas del género *blog*, la primera persona del singular es un elemento casi imprescindible.

Sin embargo, en este caso (no en el de Gutiérrez) el estado abiertamente demoniza a Sánchez como alguien que recibe remuneración del extranjero, de intereses creados, o de grupos fuera de Cuba. El problema no está en que los bloggers se asocien al mercado –los escritores y artistas cubanos lo siguen haciendo– sino en que el internet le quita la máscara al realismo sucio, convierte su disidencia en una mera operación de mercadeo. El internet destruye la “imagen Cuba” que había creado el mercado, y la sustituye por otra. En esta nueva imagen se combina texto, foto, estilo, performance, política contestataria, y pobreza. A su vez, desenmascara la ilusión del artista cubano como “disidente”, mostrándolo como un ente que vive en el mismo país, pero a la vez en “otro” país: los bloggers viven en el terreno de la pobreza de medios y la riqueza de contenido, en un país en el que, además de sexo entre ruinas, también se controla el acceso a la información, y en el que toda relación con el mercado debe contar con la aprobación del gobierno y la depuración de contenido.

Dentro y fuera de la isla, el internet participa en procesos que ya se venían dando desde principios de la década del noventa, alterando los

dispositivos de la memoria y ampliando el marco de todo lo que entra en la reproductibilidad técnica. Se crea una contra-cultura, y una contra-memoria. En diversos blogs y páginas web se rescata todo aquello que había quedado censurado, como las memorias de ciertos circuitos intelectuales cubanos escritas por Ramón Alejandro, o los documentales de Nicolás Guillen Landrian, censurado director de cine y sobrino del eminente poeta Nicolás Guillén. Si por muchos años resultaba imposible de ver el notorio documental P.M., de Saba Cabrera Infante, el documental en estos momentos puede verse por YouTube, or por TeleBemba, el website de cine manejado por Ricardo Vega, esposo de Zoe Valdés.

Desde el internet parece surgir el fin de cierta cultura dirigista –de nociones como “dirección cultural”, o de “normativas culturales”, o del concepto mismo de “cultura”. El internet desenmascara todos estos términos como ficciones e ilusiones de un mundo cerrado y dirigido –como ficciones dictatoriales, en cierta medida. La fe en una cultura “otra” y de una forma “otra” de interactuar con el mercado es a lo que apuesta la presencia de blogs como el de Claudia Cadelo, o el de *Habanemia*, que le siguen los pasos a otras revistas como *Diaspora(s)* o *Cacharros*, con la particular acidez con la que se insertan en Cuba. En estos proyectos contra-culturales cada acto rescatado del pasado o del presente es una afrenta contra el olvido. Es de esta forma en la que se crea una nueva y distinta relación de intercambio entre presentes y pasados –una forma de comercio otra, que es también una forma de homenaje. En el blog de Orlando Luis Pardo Lazo, el escritor le ofrece a sus lectores del extranjero retratar el pedazo de La Habana que ellos quieran, pero como no puede legalmente cobrar por tal pedido, les indica que le envíen un libro.

En el año 2006, Pardo Lazo quiso presentar una colección de cuentos en la Feria del Libro de La Habana, pero no en los predios de la feria, sino fuera de la fortaleza de La Cabaña, donde tomaba lugar el evento. La colección de cuentos no tiene un título en español (de hecho, muchas de las entradas en el blog de Orlando Luis Pardo Lazo son en inglés). Su título es *Boring Home*, y es una referencia explícita un texto de “culto” escrito en el exilio por un escritor llamado Guillermo Rosales, una novela que se llama *Boarding Home*, y que ganó el primer premio en el concurso Letras de Oro de la ciudad de Miami

en los años ochenta. Escritor inadaptado a todo, Rosales escribió una novela ácida que, hasta hace poco, era difícil de conseguir, porque solo se publicó en una edición antes de que su autor se suicidara en Miami. El mundo de *Boarding Home*, de Rosales, es una casa de transeúntes en Miami donde se reúne la escoria de Cuba –todo aquello que Cuba rechazó y envió en el 1980, por el Mariel, para los servicios sociales de Estados Unidos. En la colección de cuentos de Orlando Luis Pardo Lazo, esta casa de transeúntes de Rosales ya no es una casa de huéspedes sino una casa aburrida. Pero Pardo Lazo toma prestadas frases, párrafos completos de la novela *Boarding Home* de Rosales, y en un maravilloso acto de ampliación inicial, copia verbatim sus primeros párrafos, pero los amplía:

Llegué al Boarding Home hace años, entre turulato y tarado, huyendo de la amorfa cultura cubana, de la vulgar música cubana, de la envidiosa pintura cubana, del tedio de la radio cubana, del complot de la televisión cubana, de la ñoñería del cine cubano, del triunfal deporte cubano, de la barroca historia y la barrueca discursografía cubana. Y no es Cuba, por supuesto, soy yo: me siento un exiliado total. Sobro de todas partes, ya no quepo en ninguna palabra o silencio. Cuba no ha sido más que mi circunstancia clínica terminal. (p. 64–65).

La huida está marcada en el texto y en el título del texto. El acto de rebelión contra la noción de cultura es absoluto y total en relación a todo lo que se conoce y se dirige desde las esferas del poder. El gesto de Pardo Lazo es parte de un descubrimiento contra-cultural de autores perdidos por la errancia del exilio. Implica rastrear en las historias desconocidas hasta encontrar un nombre que se haya fugado del proyecto cultural cubano de los últimos cincuenta años, y que no aparezca en ninguna lista oficial –fuera del mercado y fuera del estado. En este sentido también Pardo Lazo subraya un común exilio más allá de los criterios geográficos o políticos, pero sin olvidar éstos. Y a su vez se coloca en un “tercer” espacio deseado: presenta su libro fuera de la Feria del Libro, disemina copias en La Habana y lo coloca en el internet para el acceso de todos, dentro y fuera de la isla. A su vez,

su encuentro con Rosales toma lugar más allá del mercado: la novela de Rosales no fue publicada por una editorial importante, sino por un proyecto cultural financiado por la empresa privada, que buscaba remediar las dificultades que tenían los escritores cubanos fuera de la isla para publicar.

El gesto de homenaje de Pardo Lazo re-cubanizaba la obra –dicho de otro modo, re-semantizaba su exilio, la traía de vuelta a casa, para insistir en su excentricidad. El gesto polémico y contestatario de Pardo Lazo (hasta el último minuto, no se sabía si la presentación fuera de la Feria del Libro iba a ser censurada) en torno a la novela de Rosales ya era parte de un circuito de territorialización del mercado. En el 2003, ediciones Siruela, en España, había lanzado una nueva edición de *Boarding Home*. Y como no valía ponerle un un título en inglés para una novela que habla sobre Cuba y Miami, y como no se permite esta acrobacia en términos del mercado, la industria cultural española le cambió el título de la novela. Ahora se llama “La casa de los náufra-gos” y está disponible, me imagino, en cualquier parte.