

La Revolución
cubana a los 50: los contrapunteos
del arte
y la literatura



La Revolución cubana a los 50: los contrapunteos del arte y la literatura

**Paneles realizados en la Fundación Ludwig de Cuba,
los días 17, 18, y 19 de febrero de 2009,
en el marco de la XVIII Feria Internacional del Libro de La Habana.**

**Instituto Cubano del Libro
y
Revista *Temas***

Equipo editorial de la revista *Temas*: Rafael Hernández, Denia García Ronda,
Laura Marrero, Yaíma González, Alfredo Prieto, Gladys García Durán,
Transcripción: Haydée Gutiérrez.
Diseño interior y diagramación: Vani Pedraza García.
Diseño de cubierta: Claudio Sotolongo.

Sobre la presente edición: © Instituto Cubano del Libro, 2010.
© Revista *Temas*, 2010.

ISBN 959-266-288-9

Instituto Cubano del Libro
Tacón# 4, La Habana Vieja.
Ciudad de La Habana, CP 10600
Cuba
icl@icl.cult.cu

Revista *Temas*
Calle 23# 1155, 5 ° piso, e/ 10 y 12, El Vedado.
Ciudad de La Habana, CP 10400
Cuba
temas@icaic.cu

Contenido

«Vidas diversas, miradas complementarias»

REINALDO MONTERO/ 5

La dialéctica vanguardia-tradición
en el arte y la literatura/ 7

La interacción
creador/sociedad/instituciones/ 35

¿ Cómo el arte y la literatura
han experimentado los contrapunteos históricos,
impuestos desde afuera o surgidos
de la propia dinámica del proceso revolucionario?/ 55

Vidas diversas, miradas complementarias

En el local que ocupa *Temas* en el alto edificio blanco de la avenida 23 entre las calles 10 y 12, Rafael Hernández y yo nos sentamos, mesa por medio, para conversar, y por supuesto discutir, sobre un proyecto que nos interesaba mucho y que deseábamos llevar a feliz puerto lo antes posible. Al menos dos razones, más bien pasiones, compartíamos para tal empeño. La primera, entendíamos que era necesario, y lo sigue siendo, sacar un balance lo menos prejuiciado posible sobre los últimos 50 años de la vida cubana. Segundo, entendíamos también que el arte y la literatura en sí mismos, como cualquier otro ramal de la vida de la sociedad, merecen atención aparte, exigen una mirada que incluya su hacer intrínseco y su relación con lo que podemos mal llamar su periferia.

Es falso el adagio que reza «soñar no cuesta nada». Soñar cuesta muchísimo, soñar puede ser, en primer lugar, una pérdida de tiempo y energía, y en segundo lugar, cuando el sueño, con su manto de niebla, para decirlo con tufo shakesperiano, termina cubriendo la realidad, a la pérdida de tiempo se suma la pérdida de sentido, y es entonces que la incongruencia se hace palpable, insoportable. Por tanto, Rafael y yo, con ojos muy abiertos y con los pies clavados en la tierra, procuramos definir, con la mayor precisión de que éramos capaces, lo que queríamos tratar y la manera en que nos gustaría que fuera tratado. Acto seguido, y para evitar ponernos sesudos, hicimos un ejercicio de *brain storming*, buscando, o más bien provocando, nociones contrapuestas, o más o menos. Así surgió una lista de unas veinte palabras, cuasi conceptos, a las que les encontramos sus antónimos o contrapartes, más sus frases aclaratorias, u oscurecedoras. Lástima que ahora mismo no disponga de los papeles donde garabateamos hallazgos y mediterráneos, interrelaciones sorprendentes y manidas, lúcidas y tontas. Con gusto hubiera fotocopiado esas hojas y añadido a estas líneas como ilustración de lo que nos regocijó bastante.

Luego tocó precisar, tachar, añadir, pasar en limpio, concluir. El resultado fue el diseño de cinco paneles, que abarcarían, si no todo lo divino y humano

en relación con lo propuesto, al menos una aproximación lo más completa que imaginarnos pudimos.

Ah, pero la realidad, con su inveterada pertinencia, convirtió los cinco paneles en tres. Y al final, en el piso que ocupa la Fundación Ludwig en otro edificio blanco, durante tres días sucesivos se ventilaron, *grosso modo*, 1) la vanguardia y la tradición, 2) la relación creador-sociedad-instituciones, 3) el arte y la literatura en vínculo con cuanto Dios crió, incluida la realidad nacional e internacional.

Por supuesto, no se trataba en absoluto de agotar el tema. Recuerdo que Zaida Rodríguez, mi profesora de filosofía por excelencia, ponía a sus alumnos a discutir sobre algún tópico, y cuando la discusión languidecía o se extraviaba, Zaida nos miraba de aquel modo único, y concluía hemos agotado el tema», lo que quería decir que éramos tan burros que no lográbamos sacarle más entresijos a algo que de por sí no tiene fin.

Como siempre ocurre, la garantía de que un panel funcione, depende, más que de la definición precisa del problema por tratar, de los panelistas convocados, de sus vidas y experiencias diversas, de sus miradas complementarias. El resultado de los tres días de discusión, con más momentos altos que bajos, puede aquilatarse en las páginas que siguen.

REINALDO MONTERO

La dialéctica vanguardia-tradición en el arte y la literatura

Denia García Ronda

Ensayista y narradora

Roberto Valera

Músico

Graziella Pogolotti

Ensayista

Omar Valiño

Teatrólogo y crítico de arte

DENIA GARCÍA RONDA (MODERADORA): Este es el primer panel del ciclo «La Revolución cubana a los 50: los contrapunteos del arte la literatura». Los compañeros que nos acompañan hoy son personalidades de la cultura contemporánea cubana, y cada uno tiene una especialidad dentro de ella; pero en los tres casos hay un abanico de posibilidades de reflexión mucho más amplio que estas especialidades. Podemos contar en esta mañana con la doctora Graziella Pogolotti, Premio Nacional de Literatura, Profesora Titular Emérita de la Universidad de La Habana, asesora de muchas cosas, pero sobre todo de la Unión de Escritores y Artistas, de la que fue durante muchísimo tiempo vicepresidenta; hoy día presidenta de la Fundación Alejo Carpentier, y una persona que no solamente ha creado, sino que ha ayudado a crear literatura, crítica, arte, en las jóvenes generaciones y en las que no son tan jóvenes. Todos conocemos la biografía de Graziella, así que no es necesario insistir, sino agradecerle muchísimo su presencia acá. A mi lado, tengo al profesor, músico, musicólogo, crítico, Roberto Valera, Premio Nacional de Música, que como saben ustedes durante muchos años ha estado en la vanguardia, como se dice ahora, de la música cubana. Es uno de sus renovadores.

Conocedor no solamente del pedazo musical, pudiéramos decir, al que se dedica principalmente —el que llamamos «de concierto»— sino también de la música popular, es capaz además, de abordar otros temas de nuestra cultura porque ha vivido en el centro de todo. Actualmente es vicepresidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

Y Omar Valiño, uno de nuestros más reconocidos teatrólogos, de la gente que más ha impulsado no solamente el estudio del teatro en Cuba, sino su desarrollo como arte escénica. También vicepresidente de la Unión de Escritores y Artistas, director de la revista *Tablas*, lleva veintiocho años divulgando nuestro mundo teatral, y también algunos elementos del teatro como espectáculo, dondequiera que esté hecho.

Agradecemos mucho la presencia de los tres. En este primer panel abordaremos lo relacionado con lo que pudiéramos llamar la *tradición*, en el sentido de lo que heredó la cultura revolucionaria de la anterior, y lo nuevo, no solamente lo que se haya producido después del 59, sino lo que rompe o lo que puede haber roto, significativamente, con esa tradición. Y vinculado con esto hablaremos también de cómo se ha comportado la recepción de las distintas manifestaciones culturales en este período; es decir, el consumo cultural en Cuba después de 1959, qué relación tiene con lo que se heredó y con lo nuevo, cómo han funcionado las políticas culturales respecto a esto.

Para comenzar, quisiera que los panelistas se refirieran precisamente a ese diálogo; o sea, hasta qué punto se puede hablar de un arte de ruptura después de 1959, si las nuevas circunstancias sociales provocaron una ruptura con esa llamada tradición, o si se trata de un desarrollo lógico del discurso cultural, con adecuación, por supuesto, de formas, de tópicos, a las nuevas circunstancias; pero sin transgredir sustancialmente la línea evolutiva del discurso artístico y literario precedente.

GRAZIELLA POGOLOTTI: Este panel me ha obligado a volver a pensar algunas cosas con respecto a esa temática tan frecuente de continuidad y ruptura. Y, mirando un poco el proceso de la historia de las artes, creo que hay momentos en los cuales se produce una ruptura tajante, por lo menos si pensamos en el arte occidental, porque de lo que se produce en el Oriente, por lo menos yo sé muy poco y, según decía André Malraux, los puntos de vista eran muy diferentes. Había una tradición en el Oriente que colocaba en primer término la continuidad y fidelidad a un oficio; pero no vamos a entrar ahí porque estamos en el contexto de la cultura occidental. Pienso que, en ese sentido, ha habido momentos de corte tajante, como pudieron ser, por muchísimas circunstancias culturales y extraculturales, la irrupción del romanticismo, su ruptura frente a la Academia y el neoclasicismo, y luego, en Europa, y también entre nosotros, la irrupción de la vanguardia, que en nuestro caso se produce en los años 20, tanto en la literatura, como en las artes plásticas, en la música y, algo más tardíamente, en el teatro.

En esa urdimbre particular que son los procesos culturales, en los cuales las hebras de distintos colores se van entretrejiendo sutilmente, el proceso de la vanguardia fue largo, tenaz y complejo, frente a las ideas prestablecidas, dominantes; las que, entre otras cosas, pensaban el arte sobre todo como un elemento ornamental. Creo que en Cuba la vanguardia no solamente significó una ruptura de códigos, sino también un replanteo del papel del arte, y un acercamiento —en unas manifestaciones más que en otras— a una parte de la tradición popular. Ese proceso, como digo, fue lento, y yo pienso que llegó a su momento de epifanía en los años 50; exactamente en vísperas del triunfo de la Revolución. En aquella década se producen por primera vez los grandes Salones de Artes Plásticas, dominados totalmente por los llamados modernos, sin presencia de los académicos; pero al mismo tiempo también se estaba constituyendo una narrativa que exploraba distintos caminos. Piénsese en el Carpentier de esa época, piénsese en los relatos de Eliseo Diego, piénsese en Onelio Jorge Cardoso, por tomar algunas direcciones de la narrativa. De la música no voy a hablar, porque ante el maestro Valera me callo definitivamente. También en esa década, el teatro, que había estado algo rezagado, se empareja con el resto de las manifestaciones; y, de algún modo, Teatro Estudio es el resumen del viraje entre lo que se había acumulado en términos de experiencia, y lo que se iba a proyectar hacia el porvenir inmediato.

En el momento del triunfo de la Revolución, pudiéramos llamarnos los herederos, los continuadores de los de la vanguardia. Ellos habían ocupado un espacio de poder que no estaba, desde luego, en la sociedad en su conjunto, sino en la conciencia, en las élites intelectuales, en aquellos pequeños grupos de seguidores del movimiento de las artes y las letras en Cuba. Les hacía falta todavía ocupar el poder en la perspectiva institucional.

Pienso que uno de los fenómenos interesantes en el tejido de esta urdimbre de la cual yo hablaba, se manifiesta con la creación de las Escuelas de Arte. En ese momento, a partir de la enseñanza, la tradición académica, que estaba muerta en gran medida, queda definitivamente desplazada; y son los herederos-no solamente continuadores de la vanguardia cubana, sino muchos colaboradores y amigos que vinieron de otros países latinoamericanos- los que sientan cátedra en ese marco de las Escuelas de Arte. Esto, desde luego, es un fenómeno de relevancia y de peso muy específico en el desarrollo futuro de las artes y de las letras.

En otra zona de la educación más relacionada con la literatura, la zona universitaria, pienso que, sobre todo en aquellos primeros años, hubo en

la Escuela de Letras de la Universidad de La Habana una convergencia de voces que venían de distintos sectores de la creación, del pensamiento, y de la ideología; y también algunos profesores de otros países, que muchos hemos olvidado, pero que allí existieron, como fue el caso de Bernardo Subercaseaux, chileno, Sánchez McGregor, mexicano, Federico Álvarez, hispano mexicano, etc. había una multiplicidad de voces.

En esos términos se produce la arrancada, y curiosa y paradójicamente, también se va instrumentando una nueva mirada hacia el pasado. En la medida en que se desarrolló la Imprenta Nacional, las editoriales fueron rescatando libros que venían de nuestra tradición decimonónica. Recuerdo algunas cosas que duraron poco, pero que fueron contribuciones importantes, como ciertos libros patrocinados por la Comisión Cubana de la UNESCO, donde, entre otros, se sacó a la luz una nueva perspectiva de análisis de la obra de Ramón Meza, bastante olvidado en aquel momento.

También se fueron desarrollando las instituciones museísticas, que recuperaban esa tradición, pero vista, desde luego, con una perspectiva de vanguardia. El Museo Nacional, en sus salas cubanas, rescató a los maestros de la vanguardia, y no así a los Valderrama y compañía, que hemos vuelto a rescatar ahora, en un curioso regreso postmoderno a la reivindicación de la Academia. Creo que estas circunstancias modelaron de algún modo esos primeros años y, con intermitencias, siguieron en el curso de la Revolución.

En este medio siglo se han producido, sin dudas, momentos de cambios; por ejemplo, a la vuelta de los 80; pero, creo yo, sin rupturas dramáticas equiparables a las que se presentaron históricamente con la aparición del romanticismo o de la vanguardia. Estos procesos, en el ámbito de la creación, se entremezclan, naturalmente, con circunstancias políticas, y también, diría yo, con los procesos mismos de transformación del magma social que los constituyen, y que muchas veces no percibimos del todo por el abandono de ciertas herramientas de análisis. Lo cierto es que tal como se transforma el arte, se transforma también, día a día, la sociedad en la que vivimos, pero uno y otra tienen ritmos distintos.

DENIA GARCÍA RONDA: Gracias, doctora. Vamos a pasarle la palabra ahora al maestro Valera para que diga su opinión sobre este primer tema.

ROBERTO VALERA: Yo me doy cuenta de que me estoy quedando como una especie de sobreviviente, cada vez quedan menos compositores conferencistas. Ya no está Harold Gramatges, ya no está Juan Blanco, ya no está Argeliers León, ya no está Carlos Fariñas, personas muy importantes

que podrían hablar de todo I que va sobreviviendo soy yo. Entonces, aquí estoy para el esto: y tratar de hacer un esfuerzo.

Siento que vivimos un momento muy diferente a aquel de principios de la Revolución. Encuentro que ahora todo es, en cierto sentido, más tranquilo, porque hay más homogeneidad y coherencia en todo lo que tenemos en este momento. Recuerdo que aquellos primeros años de la Revolución eran tiempos de euforia, porque se acababa de ir el tirano, y entonces todo el mundo quería hacer cosas nuevas, quería cambiar el mundo; y eso pasaba en todas las artes. Uno iba al teatro y podía ver un estreno de Brecht, o de Ionesco, o de Dürremat, o de Sartre, o de Lorca... donde se empleaban nuevas técnicas; experimentaban con Stanislavsky, con Grotowsky... Yo tuve la suerte de trabajar en el Instituto del Cine (ICAIC), que era también una creación reciente de la Revolución; aquello era una escuela. Continuamente estábamos viendo películas de Kurosawa, de Wajda, de Antonioni, de Fellini, de Godard, de Bergman, de Kalatozov, de Truffau; toda la nueva ola francesa, el neorrealismo italiano, Bardem, Glauber Rocha, etc. Los músicos, los dibujantes, los camarógrafos, los editores, los sonidistas, todo el mundo participaba en aquellos cinedebates, hablaba, opinaba; o sea, el ICAIC, en aquel momento, era una gran escuela. Había un especial microclima cultural.

Pero no fue solo el ICAIC; prácticamente todo lo que tenemos hoy se fue creando en aquellos años. El Teatro Nacional y los grupos teatrales, el Instituto Cubano de Radiodifusión (actual ICRT), el Consejo Nacional de Cultura, las orquestas sinfónicas, los coros, la Editora Nacional, los grupos de ballet y danza, las escuelas de arte; se hace la Campaña de Alfabetización y se declara a Cuba Territorio Libre de Analfabetismo, se funda la Casa de las Américas... Además, había un ambiente de lucha de tendencias y de fuerte lucha de clases. había muchas maneras de pensar dentro de la Revolución, porque estaba toda la gente que había luchado contra Batista con distintos puntos de vista políticos. Toda esta diversidad se reflejaba en la manera de ver el arte, en la manera de ver el mundo. No se trataba solo de Cuba, había cosas muy importantes en todo el mundo. La revolución en Argelia triunfó muy cerca en el tiempo a la cubana; el mayo francés, con aquello de «hagamos el amor, no la guerra», «amaos los unos sobre los otros», «prohibido prohibir», un montón de cosas de esas. Aquella época era de mucha eferescencia; y todo eso se reflejaba en el arte.

En algunos lugares había rupturas, y en otros, continuidad. Cuando se habla de la música, yo siempre me pregunto: ¿de qué música? Porque una de las cosas que nos ha ocurrido es que, en un momento dado, hubo hasta

cierta demagogia musical, al decir —y perdónenme los que lo han dicho, que a veces son músicos muy importantes y prestigiosos— «la música es una sola, y se divide en dos: buena y mala».

Algo así pudiera decirse de cualquier cosa. Pero yo jamás he oído decir algo parecido sobre la literatura a un literato, ni a ningún artista de otra manifestación del arte, porque lo que estaría confesando sería una gran ignorancia. Todo el que entiende un poquito de literatura, o de pintura, o de medicina, o de psicología, sabe que hay un montón de escuelas, de tendencias, de zonas muy diferentes, y lo mismo ocurre en la música. Cuando uno piensa en qué cosa es la música, lo primero que se tiene que plantear es de qué música se habla, porque hay muchas, y es hasta peligroso equivocarse, porque si usted confunde el Himno Nacional con una músicaailable es posible que se pare en atención cuando debe bailar o ría al escuchar una marcha fúnebre; o sea, la música tiene muchas maneras de expresarse, muchas funciones y muchos caminos.

Al principio de la Revolución hubo muchas tendencias y luchas en la música. En la música popular, recuerdo al «filinero» que fue Alejo Carpentier —lo digo así porque él también lo decía—, que defendía la canción de filin, porque había mucha gente que la consideraba extranjerizante, americanizante. Querían que todo fuera inconfundible y dogmáticamente más cubano que las palmas. Portillo de la Luz decía: «el filin es cubano, a pesar de todas las influencias que tenía de la música norteamericana», y también tuvo que salir Carpentier a defenderlo contra los extremistas que querían acabar con él por «extranjerizante». Después se dijo lo mismo —porque las cosas se repiten— sobre la Nueva Trova.

Permítanme una anécdota. Yo fui a estudiar a Polonia en 1965, porque me gané una beca por oposición —una cosa que también se ha perdido y que creo que hay que volver a estimular, para que se acabe la «ubicación» dirigida, y las cosas se ganen por oposición—, y cuando íbamos por el Estrecho de la Florida, en el barco *Gruzia*, un avión norteamericano empezó a sobrevolarnos. De pronto salieron a cubierta Raúl Castro, el capitán del barco y todos los estudiantes. Empezaron a tirarle salvas al avión. ¡Raúl Castro tirándoles balas de salva a los aviones norteamericanos! Fue entonces que nos enteramos que viajaba en el barco. Después de eso, como ya era público, él se reunió y habló con todos nosotros. En el barco se hizo un festival de baile. Viajábamos muchos jóvenes, y en aquella época estaba prohibido —o los «sarampionaos» querían prohibir— transmitir por radio el *twist*, los Beatles, etc. Se empezó a cantar y a bailar el mozambique, que era la contrapartida de

la música norteamericana. Pero con la música no se puede; los muchachos cantaban la letra del mozambique con la música de *twist* —«Mozambique and Chao, Mozambique, se baila de lao»— y Raúl Castro, que tiene buen oído musical, decía: «estos muchachos me están dando gato por liebre»; pero bailó aquel *twist* disfrazado de mozambique. La música es un lenguaje muy particular, y es muy difícil que los funcionarios nos digan: «esto hay que hacerlo así, no así». Al final, los músicos hacemos lo que queremos.

En cuanto a vanguardia y tradición, si pensamos en la música de concierto, en aquel momento hay una ruptura, porque se quiere expresar, de alguna manera, todo lo nuevo que traía la Revolución. Hubo un grupo de compositores, entre los que estaba Juan Blanco, muy influido entonces por sus conversaciones con Alejo Carpentier, quien le había hecho oír la música de Pierre Jarre y Pierre Schaeffer, o sea, la música concreta, y Juan Blanco se enamoró de aquello —cierto que ya él traía la vocación de la experimentación sonora; había inventado un «cachivache» eléctrico antes de la Revolución, para producir sonidos— y empezó a hacer nuevos experimentos en la música. En aquella época se experimentaba mucho con nuevas escrituras, lenguajes, escribir la música de otra manera. Si había sonidos nuevos, teníamos que escribir la música también con grafía nueva. A veces las partituras parecían obras plásticas. Estaba Juan Blanco, por un lado, y estaba Leo Brouwer, que estudió en la Juilliard de Nueva York, y había conocido lo que se estaba haciendo en los Estados Unidos; estaba Carlos Fariñas, que había tenido la posibilidad de asistir a los Otoños Varsovianos. Entonces, asimilamos toda aquella influencia del mundo. Después nos sumamos otros, Calixto Álvarez, Héctor Angulo, José Loyola, me sumé yo, una serie de compositores, incluso creadores de generaciones anteriores, a aquel movimiento que empezaron a llamar la «vanguardia», y que tenía mucha influencia de la música de vanguardia del mundo de aquella época. Manuel Duchesne Cuzán era algo así como el abanderado, en la música de concierto, de todo este movimiento, y se interpretaban obras de Penderecky, Lutoslawski, Kilar, Stockhausen, Luigi Nono, en fin, toda la música vanguardista de aquel momento. Todo eso constituyó una ruptura que, además, tenía características muy cubanas, porque, aunque estuviéramos en aquellos movimientos de lo que algunos llamaban «sonorística», cuando venían los extranjeros y oían la música nuestra, se percataban de que era una cosa cubana, porque había detalles del humor, o del timbre, o de la manera en que nosotros usábamos los instrumentos, o de cómo, a veces, usábamos alguna cita folklórica, o una serie de detalles que hacían que siguiéramos haciendo música cubana. O

sea, que existiendo una ruptura, no dejaba de haber una continuidad con momentos anteriores de la música cubana. A esta idea de cambio se sumaron compositores que venían del Grupo de Renovación Musical, que había liderado José Ardévol, como Harold Gramatges, cuyo lenguaje también empezó a cambiar y a incorporar todas estas nuevas cosas de la vanguardia musical.

Quiero decir que, en los 60, a la vez que había una vanguardia, también había una retaguardia, incluso, se le llamaba así. En la vanguardia estábamos Juan Blanco, Leo Brouwer, Duchesne Cuzán, Harold, que se sumó después, Carlos Fariñas. En la llamada retaguardia estaba gente muy prestigiosa y muy buena: González Mántici, Edgardo Martín, una serie de músicos que rechazaba todas aquellas búsquedas. Algunos bajo la influencia soviética, porque todo eso estuvo en Cuba también. Los soviéticos decían que todo lo que era búsqueda, era formalismo. Decían: «el dodecafonismo es formalismo en la música». En aquella época hubo esa lucha, que en el fondo fue buena, porque los teatros se llenaban: los tradicionalistas iban para hablar mal de los vanguardistas; estos, para hablar mal de los tradicionalistas; y eso, después de todo, fue estimulante.

En la música popular sucede algo parecido. Además de todo lo que dije de las luchas entre el mozambique y el *twist*, aquí en Cuba siempre ha habido lo cubano y lo que venía *de afuera*; toda la vida, desde antes de la Revolución, desde mi abuela, que me hablaba del *charleston*. Después siguieron existiendo esas cosas, el *rock and roll* —eso era cuando yo era jovencito— y el chachachá estaban sonando al mismo tiempo. El músico cubano, rey Midas tropical, transforma y convierte en oro todo lo que toca. Después de la Revolución todo se ideologizó y lo que era una cosa natural, de pronto se convirtió en «pecado» tocar tal cosa, o tal otra.

Pero hubo también realizaciones muy positivas: grabaciones importantes, seminarios de música popular para elevar el conocimiento de los músicos, festivales de música popular, donde se repusieron cosas que se habían estrenado en el Teatro Alhambra, por ejemplo, *La isla de las cotorras*. Esos primeros años de la Revolución fueron de mucha belleza, de mucha efervescencia, de mucha creatividad.

DENIA GARCÍA RONDA: Le toca ahora a Valiño, para que comente sobre este primer tema.

OMAR VALIÑO: Lo primero que quiero decir es que me parece muy bueno que *Temas* haya desplazado sus debates hacia estos asuntos. Cuando, ante

un aniversario cerrado como el de los cincuenta años de la Revolución, en cualquier parte se quiere hacer un balance, uno tiene la tentación del lugar común, que sería repasar el curso de las artes, en este caso, a lo largo de esos cincuenta años, y esto me parece mucho más interesante.

Aunque el segundo tema, el del consumo, me apasiona mucho más que el de la continuidad y la ruptura, trataré de decir algunas cosas que anoté. No sé si por pensamiento propio, si por haberlo recibido, por decirlo de algún modo, canónicamente en el ISA, donde estudié, de la mano de Graziella, de Rine Leal, de Raquel Carrió, en los estudios de teatro —que abarcaban un cierto pensamiento sobre el arte— se pensaba más en una solución, en la ruptura como parte de la continuidad misma del desarrollo artístico, y es una idea que me gusta; es decir, no verlos como elementos necesariamente opuestos, sino ver la ruptura como parte de un curso mayor, de una continuidad de los procesos, de las manifestaciones artísticas y de la cultura en general.

Como bien apuntó Graziella, desde ese punto de vista, ver el fenómeno del teatro cubano en particular, desde el teatro de arte prerrevolucionario —solo veinte años aproximadamente antes del triunfo de la Revolución—, y después como un largo proceso de continuidad, donde se producen al menos micro-rupturas como parte de ese propio desarrollo artístico. Ese desarrollo coincide, como también dijo Graziella, con un período muy efervescente del teatro a nivel mundial, y defender la idea de que en Cuba se produce alguna ruptura diferente a la de ese curso más general, habría que pensarlo; pero creo que no, en principio.

También es un punto de inflexión que apenas unos meses antes del triunfo de la Revolución se produce la fundación de Teatro Estudio —exactamente once meses antes, porque creo que fue el 1 o el 2 de febrero de 1958. Es un grupo que no solo sintetiza esa etapa anterior, sino que, al hacerlo, la coloca en un nuevo proyecto, en un nuevo pronóstico y en un nuevo curso; porque no es solo el resumen o la síntesis, en el sentido de lo que venía haciendo el teatro de arte, sino que Teatro Estudio lleva a este a una nueva dimensión, en lo que para mí, y para mucha gente, es un salto, un paso más allá del teatro contemporáneo cubano, que liga la noción de un teatro de grupo, que no existía de ese modo antes —y que es incluso temprana para la vida teatral universal—, y las nociones de investigación y de experimentación, que también eran tempranas a la altura del año 58.

De todas maneras, tenía antecedentes; aun cuando no se conocían del todo, o de la manera en que se conocieron después, todos los avances del período ruso y soviético de las primeras décadas del siglo xx, sí había mucha

conciencia del papel de las ideas dentro del teatro; es decir, empezaba a desplazarse no solo la noción de cómo hacer teatro, sino de que fuera portador de ideas que se construían, se amparaban, se subrayaban, en el acto de realización de los espectáculos, de las puestas en escena, y que tendría —está en los Manifiestos de Teatro Estudio— como una función básica la conquista de un público. Esa vocación de influencia social acompañó luego a buena parte de la expansión del teatro cubano a partir de 1959, y también, por decirlo con una mala palabra, a una «moda» teatral en los años 60 —al calor de lo que Valera se refería en cuanto a la música—, que se produjo en el campo de la sociedad en general, en esa nueva década crítica, de interinfluencias, del reconocimiento del papel del arte como un vector social, no solo para la influencia, sino para la transformación social, que recuperaba aquella idea de las vanguardias históricas en una nueva dimensión. Eso ocurrió con el teatro, que es lo que conozco un poco mejor, pero ocurrió, en definitiva, con el resto de las manifestaciones artísticas cubanas.

Aunque es un lugar común, hay que decir que la propia Revolución es verdaderamente la gran ruptura —eso es indiscutible—; y esa gran ruptura remueve el piso, por supuesto, de la base económica, la sociedad, pero también de la manera de ser cubano. La que va surgiendo no deja de ser conflictuada, contradictoria, etc., pero no es un punto de llegada, una conquista, sino también parte de un proceso de identidad donde se van incorporando nuevas nociones, y creo que el arte cubano refracta ese proceso.

El propio acto histórico de la Revolución es decisivo en el curso de la sociedad mundial, no se debe solo a ella, pero los 60 tienen como uno de sus hitos, una de las bases de ese fenómeno de transformación, el triunfo de la Revolución cubana. Sobre todo para el teatro latinoamericano y para la cultura latinoamericana en general podría apostarse a que fue decisivo. La influencia de la Revolución produce un acto de autorreconocimiento y de desarrollo, que hubiera sucedido luego, pero que sin dudas se actualiza y se desarrolla en los 60 por la existencia misma de la Revolución.

Me gustaría reiterar que en el curso, al menos, del teatro, veo un proceso de desarrollo donde hay micro-rupturas, o a veces rupturas un poco más evidentes; pero que también se puede perfectamente rastrear su vínculo con lo acumulado antes, que son tradiciones de vocación, de lenguaje, temáticas, etcétera.

Antes de entrar a este panel hablábamos de las vanguardias y de lo mal que se usa ese término en Cuba, donde para decirle a cualquiera que es destacado en alguna manifestación del arte, se le dice que es «de vanguardia».

Es muy difícil pensar, por ejemplo, sino metafóricamente, que todo el teatro —también el de la Revolución—, no está escrito sobre *Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera; al menos como una suerte de espejo lejano donde los dramaturgos, por remitirnos al texto, seguimos tratando de agregar algo al grito de *Electra* y a ese punto, también cenital, de Virgilio que es *Aire frío*. En ese mismo sentido, es difícil pensar que un fenómeno tan de vanguardia, tan importante, como Teatro Escambray, que es un punto claro de ruptura, no tiene antecedentes, de alguna manera, en las ideas de Paco Alfonso. Es verdad que no viene solo de ahí, porque parte también del Teatro Nacional Popular de Jean Vilar, que no es un fenómeno cubano; viene de muchas partes, porque estas cosas no son estrechas, son complejas: de los intentos prerrevolucionarios, casi siempre fracasados, de convertir el arte en un vector de influencia social, de hacerlo público, de convertir el teatro en un arte masivo que no era, por ejemplo, el teatro de arte. El teatro, a pesar de todos sus retrocesos y adelantos —porque esta historia de cincuenta años no ha sido fácil, de progreso permanente, en ningún sentido—, ha conquistado un público en Cuba.

Eso es lo esencial que tengo que decir con respecto a la primera pregunta; pero si tengo un minuto, voy a terminar con un poema, porque pensando en todo esto me encontré con este poeta que no creo que tenga en Cuba el reconocimiento que merece: Roberto Manzano. Se llama «El hilo», y dice: «Entre todas las cosas pasa un hilo/ no es de un solo color, sino de muchos y va uniéndolo todo en lo secreto./ Cuando te paras, el hilo se detiene/ y apenas te encaminas va contigo./ Así la flor, la luz del alto día a través de la noche, del tiempo y de la tierra/ debajo de tus plantas y encima de tu frente/ el hilo te acompaña/ solo en el borde mismo de la muerte con otros/ hacia el centro de la vida/ cruzando la avenida populosa o de pie en el peñón del litoral/ entre las horas pasa el hilo/ entre los miles de calzados pasa el hilo/ y pasa de una cosa a otra/ pasa de las cosas a ti/ de ti a los otros/ y luego de los otros vuelve a ti/ el hilo simplemente va en la tierra/ coordinando el suceso y la esperanza/ la materia y el sueño/ el afán y la dicha/ y el hilo te acompaña sin descanso/ te sigue sin reposo mientras vivas/ y al caer en la muerte, entonces su color se ilumina al borde de la sombra».

DENIA GARCÍA RONDA: Como hemos visto, no hay demasiadas divergencias entre los panelistas, pero sí una riqueza de proposiciones, de criterios sobre esto, que llega a una posible conclusión, que es justamente el trabajo de la dialéctica; es decir, no hay contradicción entre los que piensan que hay continuidad y ruptura, los que piensan que no hay esas rupturas, y los que,

efectivamente, ven la ruptura como parte de un proceso que la incluye, porque si no, no hubiera desarrollo no solamente en las artes, sino en ninguna parte. Creo que con esto se amplía bastante nuestra propia reflexión sobre este asunto.

Ahora bien, vamos a otra parte que también puede ser rica en reflexiones, quizás hasta polémicas. Es el asunto del consumo, no solo desde el punto de vista cuantitativo, de las distintas manifestaciones, sino sobre todo desde el punto de vista de la relación entre la creación y la recepción, en cuanto a esas posibles rupturas o proposiciones novedosas en estos cincuenta años. ¿Consideran ustedes que se han transformado los patrones de consumo cultural que habíamos heredado? En cuanto a lo cuantitativo, como es conocido, si hay algo constante en la política cultural de la Revolución cubana, es precisamente apostar por el incremento de la recepción del arte y la literatura cubanos y universales: ¿en qué medida eso se ha logrado para las distintas manifestaciones culturales?, ¿se puede hablar, por ejemplo, de un arte de mayorías y uno de minorías?, ¿es posible, por otra parte, lograr un arte experimental o de vanguardia, como se quiera llamar, que sea aceptado por las mayorías?, ¿se puede pretender eso aunque sea de manera futura? Todas esas cosas tienen que ver con los medios de divulgación, con el sistema de enseñanza, etc. Quisiera que ustedes abordaran estos asuntos.

GRAZIELLA POGOLOTTI: No cabe la menor duda de que en estos cincuenta años se ha producido una expansión de la recepción de la creación artística en general —no me gusta hablar de consumo—, yo diría que no de una manera pareja, sino más bien desigual. Los que estamos marcados por esa década de los 60 nos sentimos muy vinculados a una perspectiva que se asumió entonces en relación con el vínculo entre la creación y su espectador, su destinatario, que fue quizás más palpable en el teatro que en el cine. El superobjetivo era siempre buscar un destinatario activo y participativo y eso era muy obvio en la presencia del pensamiento de Brecht en aquellos años.

Creo que está también en el sustrato de la polémica entre Alfredo Guevara y Blas Roca; el fondo de la cuestión no era solamente el realismo socialista, que se debatía en aquellos años, a veces de una manera muy cerrada, sino en qué hacer, qué actitud asumir con ese destinatario. ¿Habría que proporcionarle un material asimilable, o propiciar un crecimiento de ese espectador, aparejado al que también se estaba derivando del debate político, que ocupaba el primer plano? Muchos de nosotros creíamos entonces, y seguimos creyendo, en esta segunda opción, teniendo en cuenta que el ciclo de la creación se puede

iniciar en la propuesta que se hace en un momento dado, pero termina en el proceso, también creativo, que se libra en el espectador.

De modo que creo que, respecto a lo cuantitativo, no cabe la menor duda, y que, con intermitencias debidas a las circunstancias y a procesos históricos que sobrepasan nuestro contexto más inmediato, esa perspectiva se ha mantenido. En eso también han intervenido algunos elementos propios del trabajo de las instituciones, que han tenido igualmente sus intermitencias.

Mi experiencia personal, en aquellos 60 respecto a ese espectador, a esa incógnita que llamamos público —como si fuera una masa coherente y anónima—, fue muy particular, y pienso, sobre todo, en mi experiencia en la Biblioteca Nacional, donde en aquellos años se generaron muchas iniciativas destinadas a promover formas de recepción, no solamente en torno a la lectura, sino a la creación.

El proceso mismo de la Revolución —marcado por la presencia, a nivel social, de una realidad que a nadie podía escapar, así como por un discurso político mucho más conceptual, y en algunos aspectos también didáctico, unido a la Campaña de Alfabetización— creó un movimiento dirigido a priorizar, entre otras cosas, la necesidad de aprender, a redescubrir el mundo y a entenderlo más allá del estricto plano político. Yo recuerdo las características de las personas que acudían a la Biblioteca Nacional, en su gran mayoría eran personas que, por primera vez, como en el documental de Octavio Cortázar, descubrían ese mundo, entraban a una sala de conferencias, a un concierto, a una sala de exposiciones; y esto, evidentemente, produjo un salto numérico y también, aunque mucho más difícil de evaluar, cualitativo. Por primera vez —reitero lo que decía al principio— las manifestaciones artísticas dejaban de ser un adorno, un elemento decorativo (como cuando las niñas estudiaban piano para tener un determinado prestigio social) para sentir que aquello tenía que ver con el sentido de la vida de cada uno. Ese fue un clima muy particular de aquellos años, que marcó a toda una generación en esta dirección.

Denia mencionaba otro componente que influye en el acercamiento a la cultura, no siempre esta necesidad ha sido entendida de la misma manera. No creo que los mecanismos divulgativos hayan sido los más eficientes, ni que la educación —eficiente, sin dudas en su expansión y en su nivel instructivo— haya alcanzado los medios, las formas, y ni siquiera considerado, como prioridades fundamentales en el entrenamiento de los niños y los jóvenes, el desciframiento de estos lenguajes específicos. También pienso que los distintos factores que intervienen en el entramado social han andado por

caminos paralelos, y mientras los artistas y las instituciones culturales, con más o menos eficiencia, han tratado de seguir este camino, se ha producido una contradicción a nivel de la conciencia, de la capacidad de recepción y de las expectativas de este público considerado, reitero, como una masa homogénea, sólida y anónima, por parte de los medios masivos. Sin tener conciencia plena de lo que esto significa, el espacio del entretenimiento ha estado dirigido, siguiendo pautas venidas de otros lugares, a la evasión, al acomodamiento a fórmulas aprendidas, al amodorramiento del pensar y del sentir. ha estado regido por una falta de criterios cualitativos en cuanto a las propuestas, y eso ha dado lugar a que, de una manera progresiva, se haya producido una separación entre lo que podía verse en los cines, lo que evocaba Valera hace un momento: toda esa riqueza que hubo en la difusión cinematográfica, toda esa presencia inquietante, no solamente de la Nueva Ola, no solamente de Kurosawa, sino yo diría de Bergman y de Antonioni, a esta (no sé cómo llamarla) «producción» que se nos ofrece por los medios masivos, y que se puede sintetizar como «películas del sábado». Entre ambas cosas ha habido una contradicción, dos líneas que responden a criterios divergentes. Eso me lleva a referirme a la otra parte de la pregunta, que tiene que ver con la existencia de un arte para élites, del alcance que puedan tener determinadas zonas experimentales de la creación artística. Yo creo que este tema no se puede dilucidar al margen de considerar la legítima diversidad de los públicos. Creo que este fue el tema que privilegió una aventura tan particular y tan experimental como fue el Grupo Escambray de los años 70. Hay —y habrá hasta que se llegue a una futuridad que está en las más soñadoras utopías— una diversidad de públicos, y a cada uno de ellos va dirigida, implícitamente, una propuesta. Siempre un arte experimental, que rompa los códigos, puede traer algún elemento de ruptura inicial de este diálogo, pero esto se recupera muy rápidamente.

Hace poco comentaba con alguien que las manifestaciones más radicales de la vanguardia europea de la primera mitad del siglo XX, con su agresividad manifiesta, tenía como objetivo último despertar al público adormecido y proponer un arte que no fuera meramente Contemplativo. Yo creo que este sigue siendo un tema vigente, quizás más vigente todavía en los días que corren, donde realmente la invasión mediática está dirigida a ese adormecimiento general.

DENIA GARCÍA RONDA: Muchas gracias, doctora. Le pasamos la palabra al maestro Valera, sobre este tema.

ROBERTO VALERA: Estoy de acuerdo con la doctora Pogolotti cuando le pone reparos a la palabra consumidor, porque eso hace pensar en el arte solo como mercancía, y, por otra parte, me siento más un productor que un consumidor, incluso de música. Conozco muchos diletantes que han oído muchas más óperas que yo, mucho más jazz que yo, muchas más canciones que yo, mucha más músicaailable que yo; porque, al ser productor, a veces tengo ocupado «mi canal» con mi propia música y no les doy cabida a otras, porque, incluso, me pueden crear interferencias. Si estoy creando una música y oyendo otra, me estorba.

También pienso que la música, a la cual amo tanto, a veces se convierte en una especie de narcótico para muchas personas. Piensen ustedes que es la única arte que puede ocupar o sustituir en la mente eso que Joyce trató de retratar en el *Ulises*, que es la cadena del pensamiento, el monólogo interior. La música es la única cosa que, en un momento dado, sobre todo para una persona muy sensible a ella, puede abstraerla de todo otro tipo de pensamiento verbal. Y se dice que la palabra es la materia prima del pensamiento. En ese sentido para mí la música puede ser hasta un peligro, porque hay personas que la utilizan para no pensar.

Por otra parte, tampoco me gusta la idea de la música para minorías y para mayorías, porque es una manera de pensar ligeramente maniqueísta. Entre la minoría y la mayoría hay un montón de puntos intermedios. Además, no veo ningún pecado en que haya cosas para minorías, sobre todo en la música: las minorías también tienen sus derechos.

La música es un arte que no existe en ninguna parte. Eso parece un disparate, pero es así. ¿Me pueden decir ustedes dónde está la *Quinta Sinfonía* de Beethoven? Ustedes pueden coger una partitura y decirme: «aquí», pero esa no es la música, es un plano a partir del cual un director, con una orquesta, va a hacer sonar la sinfonía. ¿Y en definitiva, qué es la música? Es una serie de vibraciones del aire alrededor de nosotros, que nacen y se extinguen continuamente, que el ser humano tiene la capacidad de percibir y enlazar mentalmente con otras vibraciones del aire que todavía no existen, que van a venir después y también se extinguirán. Por eso digo que la música existe solamente en el cerebro de las personas, en ningún otro lugar. Para que una persona la perciba, tiene que ser preparada para ello, tiene que recibir determinado entrenamiento y una específica educación. Como decía Carlos Marx, «la música más hermosa no existe para el oído no musical». hay que humanizar el oído para que sea capaz de percibirla, y eso empieza muy temprano, en la niñez. Al niño que no se le ha familiarizado con la música,

no le pidan luego que, cuando llegue a adulto, pueda disfrutarla. Solo podrá decir, como Napoleón, que es el ruido menos molesto que existe, o que es algo para minorías, o para élites o para iniciados.

Y nosotros, los compositores duchos en «solfas», sencillamente lo que hacemos son planos gráficos para que, a partir de ellos, se haga sonar la música, y además, de una manera tal que el oído pueda captar y la mente pueda recordar. Cuando Beethoven hizo el famoso «ti-ti-ti-tóoo» de la *Quinta Sinfonía*, perdonen la caricatura, creó una estructura sonora que él sabía que quien la oyera una vez no la iba a olvidar jamás; y efectivamente, «quien la oyó, no la pudo ya jamás olvidar».

Tenemos que pensar que para que la música sea perceptible no queda más remedio que educar al oyente; si no lo hacemos, no nos podremos quejar después de que haya muchas personas que no la puedan percibir, ni disfrutar, o que puedan pensar que determinada música es para élites o minorías. En otro orden de cosas, como dicen en el noticiero de TV, a partir de los años 80 del siglo pasado hubo una derechización en la política mundial. Empezaron a triunfar los Pinochet y los Bush, los Berlusconi, los Blair y los Aznar, toda la reacción mundial empezó a triunfar, y aunque se dice que el arte no refleja directamente la política, de cierta manera esto también se sintió en el arte, y toda aquella atmósfera de búsqueda, de experimentación, que hubo en los fabulosos años 60, empezó a decaer. Puedo decir que en el arte también hubo una derechización en todo el mundo. La música que componíamos en los años 60 era más de ruptura, más de avanzada, más de choque, más de búsqueda, más experimental, que la que hacemos ahora. Si pretendiéramos sonar ahora con la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba alguna obra de las que los compositores cubanos hacíamos en aquellos años, los músicos dirían: esto es un «peje-palo». Porque hasta inventaron una palabra para calificar a toda aquella música de vanguardia que, entre otras cosas, ellos ya no saben leer, porque utilizaba nueva escritura y una serie de cosas que ya ellos no saben interpretar ni dirigir, pues se ha perdido la continuidad con aquellas búsquedas.

Ha habido otra ruptura —en este caso creo que también para la *conservadurización* en el campo de la música, y no solo de ella—, que es la entrada de la cibernética y la computación en las artes. Ahora, de pronto, todo el que tiene una computadora en sus manos se vuelve artista, y no me refiero a aquello que decía Carlos Marx soñando con el comunismo en sus *Manuscritos económicos y filosóficos*, que llegaría el momento en que todos los hombres serían pintores, músicos, todos los hombres serían artistas. Sencillamente,

ahora cualquiera, sin saber orquestación, con una computadora y un software ad hoc que le facilita más o menos esas cosas, se pone a orquestar; sin saber diseñar se pone a diseñar; sin saber pintar se pone a pintar. En este momento hay una banalización, estupidización y cretinización de las artes de la que tiene la culpa, en cierto sentido, la computación. La más alta tecnología científica al servicio del pensamiento artístico más primitivo.

Por ejemplo, ahora se habla mucho sobre el reguetón, ¿de quién es hijo el reguetón? En cierto sentido, de la computadora. ¿Por qué no pasa de moda el reguetón? Porque es muy fácil tomar una secuencia rítmica prefabricada y guardada en la memoria de la PC, aprovechar profusamente la opción *copy and paste*, ponerle un nuevo texto «literario», lo más tonto y elementalmente rítmico posible, y así tenemos un nuevo reguetón. Se le cambian un poquito los timbres y nunca acaba aquello, es una fábrica que produce en serie malos chorizos. De todas maneras, no hay que alarmarse demasiado, para lo que sirve el reguetón es para dar brincos. En todas las épocas ha habido alguna música que ha servido para que la adolescencia brinque, porque cuando se es adolescente, todavía me acuerdo de que lo fui, se tiene necesidad de ejercicio físico, y entonces hace falta alguna música que sirva para brincar.

He mezclado las cosas, he hablado de Beethoven, de Joyce, de W. Bush y del reguetón. Perdonen el «ajiacó».

OMAR VALIÑO: Ya les adelanté que este tema me apasiona, pero no les garantizo que por eso les vaya a decir nada que ustedes no sepan, aunque es algo sobre lo que continuamente pienso y converso con amigos desde hace años, porque creo que es un tema, amén de muy complejo, que a veces, incluso dentro de la propia élite cultural, tratamos mal. Para explicar los fenómenos del consumo, de la recepción cultural, suelen primar respuestas binarias, y me parece que justamente debieran ser lo más alejados posible de ellas. Amén de que el ser humano es un ente extremadamente complejo, tal vez lo es más en Cuba. he usado varias veces la idea, para explicar el teatro cubano, de un ser humano desgarrado entre deseo y proceso, como, de alguna manera, somos todos los cubanos. Este nivel de contradicciones y conflictos cada vez aumenta más si esto fuera posible y, por supuesto, aleja más las respuestas binarias con respecto a estos temas.

Recuerdo que, en los años 90, al calor de ciertas jornadas de la Asociación Hermanos Saíz, discutíamos esto hasta la saciedad, creyéndonos teóricos de la cultura, y yo empecé a comprender que a veces las respuestas binarias, para tratar de explicar el fenómeno, generan clichés. ¿Qué quiero decir con esto? Por ejemplo, mucha gente acusaba, a través de un cliché, a un

grupo enorme en los 90 no existía todavía el reguetón, por bailar discoteca. Recuerdo mi intervención sobre el tema: ¿quién dice que por eso uno está condenado nada más a ser un bailarín de discoteca? Ahora preguntaría que si por degustar el reguetón —ya sé que menciono una mala palabra— uno es nada más un consumidor de reguetón. Eso es absolutamente incierto, o al menos lo es para mucha gente. Puedo dar fe de ello porque, por ejemplo, trabajo rodeado de jóvenes que, en general, han sido directa o indirectamente alumnos míos en el Instituto Superior de Arte, es decir, tienen cinco años de estudios universitarios, son graduados de teatrología, doy fe de su inteligencia, su sensibilidad y su conciencia cultural, y no solo bailan reguetón, sino que les gusta. ¿Cómo se explica esto? Ellos no niegan que, además de eso que mencioné, tienen conciencia política y son revolucionarios, al contrario de como ocurre habitualmente en los clichés de explicación de estos temas, donde encontramos a ese que, desde el estigma del que ve, es condenado, negado para cualquier otra tarea u otra conciencia.

Coincido plenamente con Graziella en que es fácilmente demostrable que cuantitativamente la recepción, la relación con la cultura y con los productos culturales no solo ha aumentado, sino cambiado enormemente en Cuba, a través de estos cincuenta años, a pesar de las circunstancias externas y de los errores internos; pero también quiero repetir lo que dije antes, que no es un proceso naturalmente progresivo, y que en esos retrocesos internos se produce también un aumento enorme de las contradicciones.

No es porque Valera está aquí, pero debo decir que cuando trato de explicar estos temas, siempre me apoyo en la música y no en el teatro; porque me parece que la música es nuestra arte de las artes, es la única que, en mi opinión, está verdaderamente enlazada con la identidad del cubano, y trato siempre de verlo a partir de que es, por supuesto, la de mayor consumo masivo dentro de la sociedad cubana. Por eso mencioné el reguetón.

Cómo uno puede explicar, por ejemplo, un símbolo de esa nueva recepción cultural, un símbolo concreto, que es Silvio Rodríguez y su música, donde está textualizada progresivamente no solo una nueva conciencia cultural, sino una proposición que, a su vez, tiene receptores de una nueva socialidad individual, no solo política o ideológica. Aunque es verdad que Sindo Garay había dicho una cosa tan eterna y extraordinaria como «ni los hombres ni las cosas me dicen nada», cuando uno escucha algo de Silvio como «Qué diría Dios si amas sin la Iglesia y sin la ley [...] Dios, que hace eternas las almas de los niños que destrozarán las bombas y el napalm», siente que hay una proposición, en todo sentido nueva, de la socialidad del amor, de la relación.

Eso no solo se quedó en la voz del trovador y en su guitarra, yo diría que encarnó en la gente. Estoy usando a Silvio como símbolo. No quiero decir que sea el único responsable, aunque a mí me gusta verlo como paradigma, como lo más grande que yo amo —junto a Igmarr Bergman, que no tiene nada que ver con Silvio Rodríguez. Son gustos personales, pero creo que lo que dije se convirtió en hechos prácticos, que eso encarnó en la gente, ¿en qué cantidad?, vaya usted a saber; creo que en mucha gente, decenas de miles, me atrevería a pensar que en millones de personas. Esto no quiere decir que solo practiquen el dogmatismo de esa proposición, sino que, contradictoriamente, practican en sus cuerpos, en sus relaciones, una serie de contradicciones.

Cuando Pablo Milanés cantó «la prefiero compartida antes que vaciar mi vida», creo que también encarnó eso, de alguna manera; y lo mismo *Fresa y chocolate*, a pesar de su censura televisiva, incluso el cuento de Senel Paz, que ni siquiera circulaba masivamente, porque no se había editado en Cuba en aquellos tiempos. El arte va conquistando, de manera lenta y progresiva, nuevos espacios de la conciencia social.

Silvio decía, en la presentación de su *Cancionero*, en la Feria: «Yo no sé si el arte sirve para transformar la vida, pero estoy seguro de que la mejora», y yo creo que, efectivamente, hay una serie de símbolos, de paradigmas de esa progresiva conquista cultural que habría que estudiar más científicamente. Pienso en Titón, en lo que la doctora Pogolotti refería de que el espectador debe ser un ente pensante y participante. Pienso, por ajustar algunos paradigmas, en el Grupo Escambray, *La dialéctica del espectador*, de Titón, Silvio y buena parte de la Nueva Trova, la música de los Van Van, parte de nuestra literatura, de nuestras artes plásticas, con las particularidades de proposición estética que cada una tiene.

Ahora bien, yo acostumbro a coger *almendrones*.* Para acá vine en uno y venía escuchando lo que parece ser una suerte de encomienda, casi de obligación, que si fuera tal no se cumpliera tan bien. No quiero hacer un chiste ni hacerme el gracioso, pero parecería que a cada chofer de almendrón le hubieran dado dos discos, en uno está la bronca entre Baby Lores, Insurrecto y El Chacal, y en el otro Marco Antonio Solís, que es el cantante más deleznable del mundo: un paradigma al revés — ahora sí puse esta frase por hacerme el gracioso— de la autoflagelación melosa de la hombría, típica de la balada, es decir, de esos tipos que se degradan ante la mujer, etc. En mi casa no hay esa música grabada; pero yo me sé esas canciones, porque uno las oye en

* Nombre popular de los carros viejos, de marcas norteamericanas, dedicados al servicio de taxis. [N. del E.]

todas partes, y se te pegan, desgraciadamente, por lo mismo que se te pegan los primeros acordes de la *Quinta...* de Beethoven. ¿Entonces cómo eso es posible, al lado de lo otro?

A su vez, me parece terrible ese adormecimiento de toda esa industria cultural mundial sobre nosotros, que también ha aumentado en estos años —porque en los 90 el fenómeno de la invasión global existía en Cuba, pero se ha incrementado—, y nuestros medios, increíblemente, lo reproducen acríticamente y, en general, aumentan contradicciones como la sectorialización de la conciencia estética y la recepción cultural. ¿Pero esto quiere decir que todo el que oye a Marco Antonio Solís es indecente, contrarrevolucionario, mal trabajador, le pega a su esposa? No, es el fenómeno, el vitral de contradicción de la conciencia estética. Hay, además, otro equívoco alrededor de esto. hace unos días hablaba con un directivo del Instituto de la Música que, sin miramientos, culpa de este fenómeno a los medios. Yo creo que los medios tienen una enorme responsabilidad, pero no toda. No se puede culpar de esa conciencia y de ese consumo únicamente a la reproducción. Es verdad que en general es acrítica, pero piensen un poco para ver la relación que tiene la música de moda con el ambiente social de cada momento. Uno puede decir que en los 80 los paradigmas musicales eran la Nueva Trova y los Van Van; eso cambia radicalmente en los 90, cuando la música de los Van Van se vuelve timba en otros grupos: un fenómeno mucho más agresivo y no sin importancia musical, que luego se convierte en una vertiente del rap y llega al reguetón. Piensen cómo expresa este fenómeno la sociedad cubana. El reguetón, en la letra, es la incapacidad no solo de lo que está reflejado ahí, sino de parte de esos consumidores culturales que, en verdad, como dice un amigo, son incapaces de la metáfora, no saben ya lo que quiere decir «ponme la mano aquí, Macorina», tienen que decírselo sin ningún tipo de disimulo. No es solo porque se lo quieren decir así los reguetoneros, sino porque también, en parte, el receptor no sabe pensar de otra manera, y eso no es responsabilidad solo de los medios.

El problema de la mayoría y la minoría, ni siquiera voy a referirlo, porque me parece que ya está muy bien planteado, pero ahora recordé algo. En enero se hicieron las Jornadas de Teatro Cubano —vuelvo a mi redil—; el espectáculo que, con mucho, fue el más tremendo de esa muestra era uno que no competía y que ya tiene algunos años. Es de Nelda Castillo y el grupo El Ciervo Encantado, que se llama *Visiones de la cubanosofía*. En realidad, Nelda no ha hecho más que un mismo espectáculo dividido en partes que tienen nombres diferentes, con una misma vocación investigativa. Lo que hace

ese grupo es lo más parecido a lo que uno diría que es un trabajo de élite o para las élites culturales, y sin embargo nadie que lo ve sale sin conmoverse profundamente ante una obra sin personajes, sin fábula, hija de una serie de conquistas históricas de las vanguardias, la post-vanguardia y todo lo que vino después. Es un espectáculo difícil, que no cuenta nada, que es raro, si quisiéramos decirle así, y sin embargo, les mueve el piso a los espectadores, como ninguno de los otros que ven. ¿Por qué? Porque son fenómenos que pudieran tener muy bien trabajada una vía, a lo mejor no de hacerse absolutamente masivos, pero sí de ganar cada vez mayor público para ellos.

Y por último, creo profundamente, aunque no lo sé explicar del todo en palabras, que solo una nueva conciencia estética salvará al ser humano frente a las complejidades del mundo futuro. Por eso me parece que este es un tema tan importante, porque si todas las conciencias no se juntan hasta el punto de crear una alta conciencia estética, el ser humano futuro dejará de entender, aun los otros fenómenos, políticos, ideológicos, culturales, porque como cada vez más las capas, los planos, los niveles de todo esto están justamente engarzados en los dudosos productos de la industria cultural, si no se crea ese espectador capaz de discernir sobre esto, llegaremos a encontrarnos con una conciencia muy confusa no solo frente al arte, sino frente a los problemas todos de la sociedad universal y cubana.

DENIA GARCÍA RONDA: Muchas gracias, Omar. En los próximos paneles se van a tratar otras aristas de esta integralidad que es la cultura, y vamos a volver a tocar estos aspectos porque, efectivamente, para crear un receptor suficientemente preparado para cualquier cambio de códigos o de patrones, no solo son responsables los medios masivos, ni solamente la formación familiar o la escuela, sino que engloba todo, incluso los asuntos económicos. Es un complejo sistema donde todas las partes están interactuando, y creo que con estos tres paneles vamos a ir tocando, por partes, algunas de estas cosas, pero siempre con un sentido de integralidad.

Este panel ha sido muy rico. Ahora vamos a dar unos minutos por si los asistentes quieren hacer algunas preguntas o comentarios.

PARTICIPANTE: Soy psicólogo de profesión y estoy muy complacido con el panel. Lo que ustedes han dicho ha superado mis expectativas. Yo quisiera referirme a algo sobre el primer tema. A mí me interesa la parte generativa de toda esta relación entre continuidad y ruptura, y me preocupa el énfasis que siempre se ha dado a la identidad nacional. Vemos que eso se daba en las principales corrientes de las vanguardias mundiales. En definitiva, son

gente que han experimentado y han desarrollado cosas increíbles, y en la simbiosis que se produce entre esta corriente principal de la cultura mundial, y nuestra propia matriz generativa, se van sintetizando elementos que llevan a encontrar lo nuevo. Particularmente, me interesa el proceso de creación, por eso pregunto cómo creen los panelistas que debería ser la manera de salvarnos del mimetismo de la cultura europea y norteamericana y, al mismo tiempo, ser capaces de introducir en nuestra savia toda la riqueza que se da en el mundo contemporáneo; no aislarnos ni encapsularnos en una presunta cultura autóctona, que sabemos que no va a ninguna parte, porque se estanca y es conservadora.

RAFAEL HERNÁNDEZ: ¿Cómo ustedes entienden históricamente la forma en que ha cambiado lo que se llama tradicional capturan lo político, o se colocan frente a que se llama experimental y lo político? Yo tengo la impresión de que el arte de vanguardia de principios de los años 60 —que se ha abordado particularmente en las intervenciones de Graziella y Valera— era, al mismo tiempo, un vehículo, un vector de transmisión de ideas políticas, donde lo político no era algo que le viniera de afuera, una agenda que se asumiera, sino algo que se generaba desde dentro de los propios creadores, que tenían una manera de pensar que podía ser polémica —como por ejemplo en *Memorias del subdesarrollo*—; pero estaba presente en su actividad, hacer un arte donde el mensaje político y el estético partieran de un solo esfuerzo de mirar críticamente la sociedad y de crear, en el sentido de romper esquemas. Si eso lo comparo, saltándome todos estos años, con el presente, que es parte de estos cincuenta años, siento que la forma en que se relacionan esa búsqueda de nuevas expresiones y el mensaje cívico o político es, como decía el maestro Valera, más homogéneo, en ese sentido; pero en el de cómo se concilia o no se concilia, o se entiende que lo político es algo ajeno al arte, que es algo que tiene que ver con la propaganda, con los discursos, ¿cómo eso ha cambiado? Probablemente tiene que ver con la devaluación de lo político también. Creo que hay una gran diferencia, aun cuando en la literatura, en el teatro, en la misma música que se hace ahora, hay mensajes de carácter social y político. No se trata de que haya estado al margen, sino que la forma en que los creadores se relacionan con la dimensión política de su trabajo, se ha modificado. Me gustaría que lo vieran en la perspectiva de lo tratado en este panel, es decir, de vanguardia y tradición.

MAVIS DORA ÁLVAREZ: Hay tres cosas que han surgido de este magnífico debate: por un lado se habló de que el proceso creativo parte del autor y

continúa hasta el receptor, que lo recibe, lo disfruta, lo interioriza. Se habla de un espectador capaz de discernir, y se dijo también que el público no es una masa anónima, sólida, acrítica, totalmente homogénea. Entonces me hago estas preguntas: ese espectador, capaz de discernir, es también un agente social, vive en esta sociedad; si es un ente pasivo, no crítico, no participativo, ¿cómo puede desarrollar una capacidad de discernir? Ustedes me han hecho pensar en la relación entre este actor social y la formación de esa capacidad de discernimiento. Quisiera que me ayudaran a entender estas ideas que se me han quedado un poco aisladas, y a las que, al mismo tiempo, les veo un hilo —quizás el hilo del poema que dijo Valiño. Ayúdenme a interpretar ese hilo.

DENIA GARCÍA RONDA: Muchas gracias. Vamos a volver al panel para que trate algo de lo han que propuesto.

OMAR VALIÑO: Yo creo que contestar esas preguntas llevaría otro panel.

GRAZIELLA POGOLOTTI: Efectivamente, son preguntas que se las traen y que implican una reflexión y un análisis prolongado. Respecto a la identidad nacional y a la identidad cultural, creo que es un proceso de permanente renovación. El arte, a mi entender, fijó históricamente determinadas imágenes que se asocian a nuestra identidad, como pudo haber sido la palma simbólica, que es un invento de la literatura, y que, sin embargo, ha sido asumida. Creo que hay un proceso de mezcla constante, permanente, en que esa identidad va siendo marcada por las circunstancias históricas. Lo mismo ocurre, desde luego, con el artista, cuando lo es de verdad. No podemos eludir que en el momento actual, particularmente a partir de los años 90, ha habido un fenómeno de irrupción del mercado, un mercado periférico, y hay de todo, está el grano y está la paja; están los que trabajan pensando en función de la demanda posible de un mercado determinando, y aquellos otros que, festinadamente, siguen en sus búsquedas.

El artista es, desde luego, un ser humano con todas las complejidades que tiene este, alimentado por una memoria dada por sus circunstancias de vida, por sus intereses específicos, que viene por las reacciones que se generan a partir de ahí, y también por un aprendizaje por vía formal; es decir, por la educación, que le va ofreciendo información, modelos, etc. En este sentido, la historia del arte y la cultura cubanas han demostrado siempre una capacidad de asimilación y de selección de lo que se recibe de otras partes, y también de transformación, en una suerte de eclecticismo muy específico que llega hasta las peculiaridades de nuestro barroco arquitectónico, y que están dadas por las necesidades concretas y por las características de las manos que lo hicieron.

El mundo contemporáneo, ciertamente, por las razones que se han señalado aquí, está ejerciendo determinado grado de influencia, pero creo que ningún artista puede escapar a lo que es, a lo que está dado por su condición propia, alimentada por un conjunto inagotable de factores. Si el arte va a sobrevivir en el mundo, cosa que espero, por las mismas razones que decía Omar al final, va a ser por esa vía. Ya se verá cómo y de qué manera.

La pregunta de Rafael es más compleja. Sin dudas, en los años 60 hubo en Cuba, y fuera de Cuba —porque es una década muy particular—, una vinculación muy estrecha entre arte y política. El fenómeno de la Revolución cubana converge, y a la vez desencadena, en una serie de debates y de realidades concretas en el mundo de esos años; un mundo en el cual la política se respiraba cotidianamente, por muchísimas razones. En primer lugar, porque se producían acontecimientos estremecedores a cada momento, y porque nuestra propia existencia estaba cambiando de una manera radical; pero, a la vez, ese grado de politización estaba presente en los intelectuales de Europa occidental, en el proceso de descolonización que se desencadenó en el mundo entero a partir de la guerra de Viet Nam; en los Estados Unidos se produjeron fenómenos que también eran de orden político, como la radicalización de los estudiantes universitarios, hechos totalmente nuevos en ese país, que de repente, en ese aspecto, se estaba latinoamericanizando; las reivindicaciones de los derechos civiles, con todos los matices que tuvo la lucha contra el racismo en aquellos años, y también los derechos de las minorías, etc.

El debate político, por tanto, tiene que ver con la polis, y estaba muy activo en ese momento. Ahora las circunstancias son otras, por lo menos han sido otras por un determinado período. Pero creo que sí hay más que un debate, en el plano de las ideas políticas, implícito en algunas zonas de la creación artística, y una singular y reactivada preocupación por los temas sociales. Por razones obvias, no estoy al tanto de determinadas manifestaciones de la creación, pero creo que estas inquietudes, por lo que me dicen, se expresan, por ejemplo, en un sector nuevo de realizadores cinematográficos, y también en otros sectores; pero esto es algo que requiere de un análisis mucho más cercano, más detallado. Por lo menos, mi mecanismo mental consiste en partir de lo concreto para llegar, en la medida de lo posible, a determinados grados de generalización.

El problema de cómo se crea un espectador activo, y la relación entre eso y una participación más consciente en el ámbito de la sociedad, para mí también se remite a la complejidad y la riqueza del ser humano. Yo no creo

que los seres humanos, salvo algunos casos lamentables, sean descerebrados. Esa masa que está allá adentro, esas pequeñas células grises funcionan desde la mínima irritación que les puede producir en la epidermis un problema de la cotidianidad, hasta temas mucho más complejos. Para ejemplificar esto me voy a remitir, por mi afición a lo concreto, a la experiencia que tuvimos nosotros, como estudiantes y profesores de la Escuela de Letras, cuando estuvimos en el Escambray en los años 70. El Escambray, por muchísimas razones históricas, era una zona que padecía un enorme desamparo, ya en aquel momento no era un desamparo material, pero sí espiritual, y tanto las propuestas del Grupo Escambray —que a diferencia de lo que muchos piensan no consistían en propaganda monda y lironda—, como el trabajo que nosotros hacíamos que se fundaba en entrevistas personales de orden cualitativo, que nos obligaba a reflexionar sobre su pasado, su presente, y su porvenir, para establecer una articulación a partir de ahí, también constituyó un mecanismo reactivador del pensar crítico, que se expresaba, muy claramente, no solo en las reacciones ante los espectáculos del Grupo Escambray, sino en los debates que se producían después. Recuerdo una anécdota de un estudiante al cual se le acercó un campesino un día y le dijo: «oiga, vaya por mi casa, ayúdeme a pensar». Nosotros no les decíamos nunca lo que tenían que pensar, lo que promovíamos, a partir de esas preguntas, era un proceso de autorreflexión, de autorreconocimiento, y por lo tanto, de reubicación en sus realidades.

ROBERTO VALERA: Sin dudas, el artista se expresa, sobre todo, individualmente, y en eso se diferencia del científico, quien busca verdades absolutas que sirvan para todo el mundo. El artista va a expresar una verdad a través de su personalidad, de su individualidad, o sea, que el arte, en ese sentido, es muy individual. Para que un artista exprese su identidad nacional, debe tener una interiorización muy fuerte de ella, porque cuando crea, hay una parte que es consciente, muy meditada, donde hay nocturnidad y alevosía, pero hay otra parte que indudablemente se le sale, se le va, sin que él mismo se dé cuenta. Después viene el crítico, analiza su obra y le dice: «mira, tú lo que estás diciendo aquí es esto». Para que un creador llegue a expresar esa identidad, ella debe estar muy interiorizada; me refiero a la asimilación, consciente e inconsciente, de todas las tradiciones de su país; pero no solo eso, sino de su historia, las luchas que ha habido en su patria, y sentirse parte de eso. Después, a la hora de expresarlo, hay muchas maneras: está el arte conscientemente panfletario que puede dar, no obstante, excelentes obras; hay otros creadores que llegan a expresar la identidad nacional de una

manera mucho más indirecta, más sutil. En la música esto es muy evidente, porque de todas las artes es la más abstracta, incluso la más polisémica, si es que tiene algún significado. Recuerdo el famoso caso de Beethoven, que le dedicó una sinfonía a Napoleón, y como este no resultó ser lo que él había pensado, le cambió el título y le puso *Eroica*; pero no cambió una sola nota, dejó la misma música. Me acuerdo de un himno que primero cantaba al tirano Batista, y después se convirtió en el himno de una revolución. Esas cosas pueden ocurrir en la música.

Creo que lo importante es que el artista haya interiorizando su nacionalidad, que la haya vivido, y estoy seguro de que, como Cuba tiene una personalidad nacional muy fuerte, resultado de todos sus componentes culturales, es casi imposible que a un artista verdaderamente sincero no le brote su nacionalidad, incluso cuando está trabajando con medios aparentemente deshumanizados. Puede ser que esté trabajando la música electroacústica, y seguro que igual que a un camionero se le sale su nacionalidad en la manera en que pisa el acelerador, en que da un corte, o en que atropella a un transeúnte perdonen lo burdo del ejemplo así le va a salir su nacionalidad. No creo que el artista deba disfrazarse de cubano, la cubanidad le va a brotar, quiera él o no. ¿Quién puede decir que José Martí no es cubano? Yo no conozco, por lo menos no lo he encontrado, ningún idiomatismo cubano, ningún dicharacho, en sus obras; sin embargo, Martí es muy cubano. Hay muchas diferentes maneras de expresar lo cubano.

OMAR VALIÑO: Reitero que esas preguntas dan para otro panel. Voy a abordar brevemente la de Rafael sobre todo, porque las otras han sido contestadas. Creo, igual que Valera, que ya el asunto de ser cubano hace rato que no es un problema en el arte. Los artistas cubanos lo son por derecho, y con ellos su arte. Para mí, es un problema absolutamente resuelto. Me parece que, en buena medida, el arte cubano —no solo el teatro o la música— tiene puntos de llegada que expresan, con una extraordinaria plenitud, lo cubano que somos hoy, que no es lo mismo que lo cubano que fuimos ayer. Lo expresa contradictoriamente, críticamente y políticamente de una manera diferente, porque lo político está desvalorizado, a nivel mundial y también en Cuba, por sus excesos. La gente, para decirlo popularmente, huye o se cansa muy rápido si ve que lo que se le viene encima, desde el arte, es política. Montar la política en escena —aquí me refiero más al teatro— es un acto cada vez más difícil.

Nuestro teatro se ha vuelto menos político que lo que era en otro tiempo, para decirlo con Sindo Garay, pero yo conozco bastante el panorama

latinoamericano, y el teatro, que era muy político, lo es cada vez menos, incluso menos que el de nosotros. Lo que pasa es que los grupos que vienen a Cuba siguen siendo los que, de alguna manera, expresan paradigmas o novedades de un proceder y de una reflexión política de sus respectivos países. En muestras nacionales de países grandes de América Latina, que he podido presenciar completas, no he encontrado una expresión de teatro político, y ni siquiera de política a través del teatro.

Creo que hacia los últimos años, y no solo en el teatro, la vanguardia —palabra que no me gusta, y no expresa lo que quiero decir— puede estar en muchas partes. Me parece que eso lo define Martí como nadie, cuando dice que siempre se es nuevo cuando se es sinceramente auténtico, y eso sirve para ser neoclásico, barroco, romántico. En la medida en que esa expresión verdaderamente auténtica alcance una resolución concreta, puede ser algo nuevo para el espectador, porque, en definitiva, ya se sabe que los temas y los asuntos suelen ser los mismos en otros paisajes, a partir de otras penetraciones.

Cada vez más el arte contemporáneo se desplaza hacia una suerte de neoconceptualismo, sin conceptos profundos. Se habla incluso ya, en el teatro, y me encanta el término, de montar un concepto y no de montar una fábula, un personaje, una acción o una situación, que es, como se sabe, aquello de lo que se decía que el teatro no se podía desprender o no era teatro. Se trata de montar un concepto y, por supuesto, de resolverlo, porque siempre está el famoso cómo, la famosa resolución del arte. Usted puede tener las mejores intenciones, pero... Creo que en ese desplazamiento hacia el concepto, hacia la idea, y las formas, los lenguajes, para llevarlo a término, está esa autenticidad y esa novedad que hacen quemar el arte y la relación del arte con el espectador.

Me parece que otro desplazamiento interesante es hacia lo documental, que entronca muy bien con lo político, es decir, con que el arte trate de desprenderse de los excesos de juegos del posestructuralismo, del posmodernismo, como el exceso de creativismo más que de creación, que lo hicieron alejarse a unas zonas de naderías en algunos casos. Hay una vuelta a lo documental, a hacerte pensar que lo que tú estás viendo se acerca a lo real, para que vuelvas a creer en ello. Esto puede revisarse en la literatura, en el teatro. Para poner un ejemplo y tratar de explicitarlo, que todos podamos haber visto, pienso en Lars von Trier, que me parece un paradigma de eso que he estado diciendo. Es decir, si uno ve una película como *Dogville*, es eso, una neovanguardia llevada a un extremo, a un montaje de un concepto y no de una historia, a partir de un nuevo lenguaje que recicla viejos lenguajes, y que

hace de la idea y el concepto no aquella vieja división entre forma y contenido, sino lo indisoluble, una mismidad, una cosa que no puede ser apartada, que siendo auténtica y siendo una resolución de tan alto nivel, es nueva.

DENIA GARCÍA RONDA: ha sido una mañana muy productiva. Hemos sido testigos de un panel de lujo que incluso desbordó inteligentemente los temas propuestos. Muchísimas gracias a los panelistas, y también a los asistentes por haber participado.

La interacción creador/ sociedad/ instituciones

Rafael Hernández
Político

Cesar López
Poeta

Nelson Herrera Ysla
Curador

Pedro de la Hoz
Periodista

Lizt Alfonso
Coreógrafa

RAFAEL HERNÁNDEZ (MODERADOR): El propósito de estos paneles es reunir a artistas e intelectuales provenientes de diferentes campos, y para ello hemos querido tener la mayor representatividad posible, no solamente del arte.

El debate de hoy está dedicado a creadores, público, e instituciones. El panel está compuesto por Pedro de la hoz, quien se he dedicado durante largo tiempo al análisis y estudio de la música cubana, y además es un crítico musical que escribe en el periódico; Nelson Herrera Ysla, crítico de arte con una larga trayectoria en el campo de las artes plásticas, curador en el Centro Wifredo Lam, institución que dirigió durante varios años; Lizt Alfonso, coreógrafa y directora de la compañía de danza que lleva su nombre, y César López, Premio Nacional de Literatura, poeta, investigador y crítico literario, ensayista, cuentista, y profesor. La primera pregunta es cómo ha cambiado el papel del artista, del intelectual, en la esfera pública cubana.

CÉSAR LÓPEZ: Entre los creadores, el cambio no está en el compromiso, sino en la responsabilidad. En estos cincuenta años, los creadores han adquirido una responsabilidad ante ellos mismos y ante la población. Es necesario empezar por considerar qué ocurría antes —quiero decir, antes de que Cristo entrara en La Habana, como alguien dijo con mucho sentido del humor y también de la metáfora.

Nosotros los escritores y artistas somos fruto de una evolución de la nación, como parte de esa clase media —de la cual se burlaba tanto Virgilio

Piñera—, cuyas familias les inculcaban a los niños la idea de ser médicos o abogados, pues ninguna otra cosa, si exceptuamos la politiquería, permitía hacer dinero. Resulta una gran contradicción que, en un país nacido con la poesía, desde *Especulo de paciencia* (1608), el creador, y fundamentalmente el poeta, era la última carta de la baraja, o para decirlo con la más elevada metáfora, el comemierda por excelencia. Naturalmente, esta actitud prevaleciente entre las familias de clase media —aspirantes al ascenso social en esta isla mestiza que niega su mestizaje, a blanquearse, no solo en La Habana, sino en Santiago— hacía que se rechazara la posibilidad de ser un creador a tiempo completo.

Cuando triunfa la Revolución, entre otras cosas, se descubre el camino no solamente al disfrute —como reconocieron Alejo Carpentier y Virgilio Piñera— sino a la responsabilidad. Antes, la situación era la que afrontaron los hombres y mujeres de Orígenes, quienes no querían saber de esas frustraciones, por cotos ocultos de mayor grandeza, que los obligaba también a la miseria y a la humillación, y a aceptar a veces roles que no les pertenecían. Por ejemplo, el poeta José Lezama Lima, que era abogado, tuvo que trabajar en el Castillo del Príncipe como consultante de presos comunes, y su trabajo como escritor era despreciado, apenas de vez en cuando salía una nota en un periódico sobre su obra, pero por puro azar.

Nadie podía vivir de la poesía, aunque muchos se negaran a «vivir del cuento», una vividera muy clásica entre nosotros. ¿Qué poetas pudieron vivir de la poesía sin traicionar su estro? Por ejemplo, José Ángel Buesa —cuya calidad poética no puede negarse, porque sería negar también la historia—, poseedor de un oficio depurado y un olfato sentimental, dedicado a la búsqueda de medios para que le sirvieran de palanca, fue una excepción. Ni siquiera lo fue Nicolás Guillén, que tenía el apoyo de un aparato tan fuerte como el antiguo Partido Socialista Popular. La paradoja de Guillén es que sus primeros poemas aparecen nada menos que en el diario más reaccionario del mundo. *Diario de la Marina* estaba a la derecha de *La Aurora* de París, y del *ABC*, de Madrid, pero tenía una columna llamada «Ideales de una raza», donde publicó Nicolás Guillén, aunque su caso fuera una excepción.

Pero finalmente llegamos a la época de la responsabilidad. Este no fue, ni es y seguramente no será, un lecho de rosas. Yo no voy a revolver lo que todos ustedes conocen, pero entrar en esta época significó muchos riesgos. Vivimos en un tiempo de responsabilidades, que nos exige mucho más, pero también nos pide comprensión, perdón para todo, así como adhesión a la patria, una adhesión crítica, porque mantenerse siempre aplaudiendo sin ver la realidad, hace mucho daño a la historia, a la creación, a la poesía y a la patria.

NELSON HERRERA YSLA: Voy a empezar por diferenciar el rol del artista, del que vive para la creación literaria, danzaria, musical; y el del intelectual, también un creador, pero cuyo papel es tratar de reflexionar, analizar el devenir de la historia.

El artista tiene la gran responsabilidad en esta sociedad de producir su obra, en cualquiera de los campos en que se manifieste, a partir de los presupuestos o fundamentos que considere necesarios. El intelectual en la esfera pública tiene otro tipo de tarea, la de ir aclarando y matizando, con esa responsabilidad de que hablaba César, los problemas más acuciantes del mundo moderno, que son enormes, casi infinitos. Se trata de una responsabilidad doble, ante uno mismo y ante la sociedad.

La esfera pública es un campo bastante movedizo, y difícil de entender a veces. En nuestro país, esta se encuentra en manos del Estado, dominada por los medios de información y las instituciones, que llevan adelante una política cultural. A través de esas instituciones, el intelectual o el creador tiene que cumplir un determinado destino histórico, y su papel no puede definirse sino mediante estas instituciones. Conozco muy pocos creadores que se manifiesten solos o de una manera independiente. Disponer de un teatro, publicar en una determinada revista o periódico, producir una película y luego exhibirla, pasa inexorablemente a través de esa llamada esfera pública en manos del Estado. Por esa razón, el desempeño del rol del intelectual y el creador en nuestro país, en las condiciones actuales, resulta difícil.

César hizo un recuento de la tragedia de los intelectuales y creadores antes de 1959, pero no es menos cierto que desde esa fecha ha ocurrido una serie de fenómenos y problemas que dificultan su labor. Aunque se diga que los medios y las instituciones están a nuestra disposición, estas últimas tienen directivos que responden a una política general del país, lo que constituye un filtro determinante, que influye de forma decisiva, incluso en la creación o el pensamiento del intelectual. Mi experiencia en el campo de la crítica ha sido difícil, porque cuando uno trata de ejercer el criterio en la esfera pública, se enfrenta tanto a los órganos que controlan esa responsabilidad social como a los propios creadores que se critica. Es un oficio riesgoso, porque se camina constantemente por el filo de una navaja. En otros países, cuando los escritores, artistas e intelectuales publican sus libros, o se exhiben sus películas o sus espectáculos teatrales, pueden confrontar el criterio de otros, y también buscarse una cantidad de problemas. En Cuba, ocurre lo mismo; de manera que, a pesar de la enorme cantidad de medios a nuestra disposición, esta labor no es un lecho de rosas.

La responsabilidad de que hablaba César es una de las claves de este problema, que se podría plantear en términos de hasta dónde se llega y se puede influir en la esfera pública. Desde nuestra condición de creadores, o como directivos de instituciones, enfrentamos constantemente ese dilema: hasta dónde se puede ejercer efectivamente el criterio con un margen mayor o menor de libertad. Cuando uno escribe, tiene toda la libertad para hacerlo; pero después tiene que enfrentar el juicio de los editores y el de aquellos a cargo de las publicaciones. Hay una expectativa que se crea, un pequeño drama que surge al producirse una obra, e intenta luego ir en busca del público para el cual se hizo. En todo este campo son muchos los matices. Si responsabilidad tienen los creadores, también es enorme la de las instituciones. Se trata de una trilogía creadores-instituciones-público, uno de cuyos elementos se torna extraordinariamente conflictivo, e impide que llegue a establecerse esa relación entre obra creadora y público. A veces, el propio creador se torna tan problemático que impide a esa institución ejercer el papel de transmitir lo que él ha hecho. Esa triangulación hace cada vez más compleja esta tarea nuestra.

Últimamente, junto a una esfera pública casi totalmente controlada por el Estado, ha aparecido otra, que es la de la comunicación electrónica. Esta ha permitido establecer un cierto diálogo entre el creador y un determinado tipo de público. Ahora bien, ¿qué es la esfera pública? ¿Este pequeño sector representado por los aquí reunidos, o el público mayoritario que habita este país? La esfera pública cubana en los años 40 y los 50 no es la misma que la de los 90 y los 2000. Es posible que dentro de unos años ese concepto desaparezca, a partir del auge de las comunicaciones. El encuentro que hasta ahora se hace con el público lector o en vivo, está pasando ya a otra esfera, que no sé si llamarle pública. Me pregunto si cuando aquí se desató hace unos años la llamada controversia electrónica en torno al Quinquenio gris, esta era masiva. Me pregunto si no le interesó solo al sector de la sociedad que había vivido o sufrido aquel problema. Manejamos términos que habría que aclarar. Pero en todo caso, las comunicaciones han complejizado el problema grandemente.

Cuando el creador danzario o musical tiene ante sí un teatro lleno y lo aplauden, vive una experiencia muy diferente a la del escritor que redacta un libro y no sabe cuántos lectores va a tener. El cineasta puede medir la aceptación o no de su película o su documental, así como el bailarín o el cantante. Pero cómo un ensayista sabe el alcance de su obra, a qué sectores ha tocado, qué ha modificado en ellos, si esto ha sido posible. Me alegra mucho que la revista *Temas* haya convocado a debatir este tema, que nos plantea, en

este momento que vivimos, una cantidad de problemas enormes, más que respuestas y reflexiones.

PEDRO DE LA HOZ: Para mí el cambio en el papel del artista y el intelectual es, como decía César, el de la responsabilidad. A pesar de las oscuridades que Nelson, con toda razón, ha apuntado, pienso, como Juan Marinello, que toda libertad entraña una gran responsabilidad. Este es un pensamiento más profundo de lo que parece.

El papel ha cambiado también en relación con otro tópico que refería César. Las transformaciones de la vida social cubana de los últimos cincuenta años han implicado una mayor visibilidad del creador, inédita hasta entonces. Aunque siempre hubo grandes figuras en nuestro país, en el campo de la música y los espectáculos —el que más conozco—, el estatus del creador cambió radicalmente, no solo para los grandes, sino también para los medianos y los pequeños.

Al entronizarse un sistema de protección estatal, todo el mundo se sintió reconocido y exigió los mismos derechos. Junto al reconocimiento social, hubo una cierta propensión al igualitarismo en el tratamiento de los artistas, así como de la percepción del artista sobre sí mismo. Si bien por un lado ha sido bueno, por otro ha planteado enormes dificultades acerca del tratamiento y la toma de conciencia de sí que ejerce el artista en nuestra sociedad.

En Cuba existen más de doce mil músicos profesionales en la actualidad. Todos reclaman ser promocionados, grabar un disco, un espacio en la televisión, una gira internacional. Aunque fue bueno dignificar y hacer visible al creador musical, surgió una dificultad que seguimos arrastrando, y para la cual en estos momentos no hay solución a mano.

El otro aspecto en que ha cambiado el papel del creador es en que no tiene que enfrentar la dictadura del mercado, que en otros países resuelve muchos de los problemas de que hablaba Nelson. Es cierto que cualquiera con un poco de recursos, con un patrocinio aquí y allá, monta un espectáculo en otra parte. Pero hay que considerar cuál es el alcance de estas iniciativas. Porque en esos otros lugares las jerarquías las establece el mercado. No es que no exista entre nosotros, o que este no influya en gravísimas concesiones que a veces se hacen, pero se trata de un mercado interno muy distorsionado, que afecta el reconocimiento y el estatus del creador. Por ejemplo, puede ocurrir que dos reguetoneros cobren 100 CUC solo por la entrada, en una noche en el Salón Rojo del Capri. Sin embargo, no es el mercado el que lo determina todo, porque existe un patrocinio, un mecenazgo estatal, que ha fomentado el desarrollo del creador de una manera más libre, al proporcionarle más

tiempo y condiciones para la creación, sin estar sujeto a la dictadura del mercado, excluyente en otro tipo de sociedad. También la nuestra resulta única e irrepetible, pues no tiene que ver nada ni con Corea, ni con Viet Nam, ni con China.

Un tercer aspecto es que vivimos en una sociedad donde la política y lo político pesan mucho sobre todas las esferas de la vida. Para parafrasear a Stendhal, aquí la política no es un pistoletazo en un concierto, sino una andanada permanente. El papel político que se le exige al creador resulta a veces demasiado. No creo en el creador apolítico, pues el ser humano siempre tiene coordenadas políticas. Pero aquí la vida y la actividad del artista, más que su propia creación, están permeadas por la política. En cualquier entrevista a uno de ellos, publicada en cualquier lugar del mundo, 90% de las preguntas son políticas. La cuestión del rol del creador se hace muy complicada, y como dice Nelson, hay más preguntas que respuestas.

LIZT ALFONSO: Cuando se habla de la responsabilidad del artista, para mí lo primero es trabajar. A algunos artistas de mi generación nos acostumbraron a que el maná podía caer del cielo y aún estamos pagando las consecuencias de esta actitud con los más jóvenes, que se creen que se merecen y tienen derecho a todo. En cambio, pienso que el derecho hay que ganarlo trabajando.

Cuando empecé con mi compañía, no encontraba el espacio donde mostrar mi trabajo. Incluso recuerdo que en un momento nos sentíamos casi perseguidos, porque no nos permitían actuar en determinados espacios donde se supone que nos íbamos a presentar. En una situación como esa, no hay que darse por vencido, sino persistir, por muy adversas que sean las circunstancias, para seguir adelante, aunque en un momento determinado uno ya tenga resultados concretos de trabajo y todavía no se los reconozcan. Había grupos en Cuba como el nuestro, que estaban en un limbo cultural, porque no teníamos vínculos institucionales, mientras que el público, e incluso la televisión, la radio y la prensa escrita, se hacían eco de nuestra labor. Hasta un día en que estas instituciones se abrieron y nos acogieron. Porque su deber es respaldar el trabajo de los artistas, con un abanico amplio, un espectro de posibilidades, en el que tiene que haber todo tipo de música o de baile, que a lo mejor a algunos no les gusta, pero tiene derecho a existir, pues hay un sector de la población al que sí le gusta.

Ningún lugar es perfecto para desarrollar esta labor; cuando lo encuentren me avisan, porque yo me quiero mudar para allí —lo dije una vez en los Estados Unidos. Al mismo tiempo, es muy lindo tener la oportunidad de aprender que las cosas en la vida cuestan mucho trabajo, y que hay que

enfrentarse a numerosas dificultades, y es muy interesante hacerlo, además de riesgoso. Para mí se ha convertido en algo fascinante estar todo el tiempo en el filo de la navaja, como decía Nelson. Porque uno se propone todos los días retos más grandes, y tiene también que ponerse los pantalones cuando hace falta, para poder pararse y decir «yo no digo eso, porque sencillamente no creo en eso».

En ocasiones podemos llorar, gritar, decir «ya no aguanto más», pero no es verdad. Uno sigue persistiendo, con un compromiso cada vez más grande, y una responsabilidad que implica ya ese comprometimiento. Porque son muchas las personas a las cuales no se les puede dar la espalda y decir: «lo siento, los dejo, me voy». Hay que seguir con ellos, porque si uno les enseñó que el camino existe, solo se trata de encontrarlo, contra viento y marea, entonces tienes que ser fiel contigo mismo y con tus logros.

RAFAEL HERNÁNDEZ: Mi segunda pregunta es: ¿cómo se relacionan los creadores, los intelectuales, con el público? Mejor sería quizás decir: ¿cómo se relacionan las distintas artes y actividades intelectuales con los públicos?

CÉSAR LÓPEZ: Esa pregunta implica una petición de principios: qué es el público, cuántos tipos de público existen, cuál es la labor intermediaria, de comunicación —¡palabra tremenda!—, entre el creador y el público; cuál es la función de los organismos que controlan —mediante ciertas maneras diversas e intensas— esa posible relación. En estos años, esos organismos han tenido un gran poder, que han ejercido no solo contra los creadores —como discretamente apuntaba Litz—, sino también contra el espectador, el disfrutador, el lector, o como se llame. ¿Por qué se establece una línea de conducta, tanto en el creador como en el supuesto público, a veces por razones hasta hormonales o de seguridad, que responde a ese lineamiento?

Si recorriéramos los organismos literarios, teatrales, plásticos, musicales, de estos años, veríamos cómo estas instituciones han tratado de imponer ciertos criterios. Si pensamos en el semanario *Lunes de Revolución*, el primer Consejo Nacional de Cultura, e incluso el ICAIC, la Casa de las Américas y la UNEAC, advertimos que todas estas organizaciones o instrumentos culturales han tenido una determinada postura —a reserva de si esta ha sido errada o acertada—, colocada a la sombra de la seguridad de los conceptos que se han lanzado. Es necesario ser muy críticos al respecto, sin que eso equivalga a borrarlo todo, sin empujar a nadie. Empecé por hablar de responsabilidad del creador y de su ética. Ahora bien, aquellos que, por razones diversas, se han convertido en controladores, desde el poder, de la supuesta verdad

de la ideología y de la cultura, han hecho más daño, porque también han convencido a otros que, por diversos motivos, han aceptado seguir esta línea. Es decir, que es imprescindible mantener un diálogo.

Se ponía el ejemplo de lo que se llamó irónicamente «la guerrita de los e-mails», y se preguntaba si había comprometido e interesado a sectores más amplios que los participantes en ella. Hay que ver cómo se revisa la historia; el hecho no se debe limitar a contar lo que cada uno sufrió porque el daño no fue simplemente a personas, sino a la cultura, a la historia, a la creación, a la patria.

Aunque es cierto que les hemos ganado algunas partidas a esas instituciones supuestamente tan seguras y claras, tan al servicio de la Revolución y del proceso, y hemos ampliado el horizonte de la cultura, no quiere decir que ahora nos podamos echar fresco, ni hacer concesiones ahistóricas. Es necesario seguir conscientes de todo lo que nos pasa. Naturalmente, no podemos borrar las instituciones, que tienen otras tareas, sino reclamar que cada uno cumpla la suya. En la Segunda guerra mundial, Winston Churchill dijo a los ingleses: «Inglaterra espera que cada cual cumpla con su deber». Nuestra patria espera lo mismo de nosotros. Nuestro deber exige responsabilidad, no solo de los creadores, sino también de todos los que tienen que ver con nuestra vida actual.

RAFAEL HERNÁNDEZ: César ha entrado, en parte, en mi tercera pregunta. Algunos de los comentarios iniciales de Nelson abordaban no solo la relación creadores-público, sino también las limitaciones para un diálogo más interactivo entre instituciones-creadores-público. Consideren ambas interrogantes.

NELSON HERRERA YSLA: Respecto a la relación del público con los creadores y las instituciones, en nuestro país están ocurriendo fenómenos muy interesantes. Se sabe que las artes plásticas, en todas partes del mundo, son la Cenicienta de la cultura, en el sentido de su convocatoria, pues no tienen un público comparable al de los lectores o al que goza cierto tipo de espectáculos teatrales. Sin embargo, en la Novena Bienal de La Habana, en 2006, la exposición de los refrigeradores atrajo a cinco mil personas en su inauguración. Ese debe ser probablemente un récord Guinness: una exposición de cincuentiún creadores atrajo la atención de cinco mil personas el mismo día de la inauguración, superando la entrada total a la inauguración de la Bienal. Habría que averiguar las causas. Probablemente Litz Alfonso ha reunido esa cantidad de espectadores en un lunetario, seguramente más; no

se si César López ha llegado a cinco mil lectores de poesía; a Pedro lo deben haber leído —afortunadamente para él, porque publica en *Granma*— muchos miles de lectores. Si, por ejemplo, se inaugurara mañana una exposición en el Museo Nacional, con la obra de Luis Martínez Pedro o de Raúl Milián, posiblemente vayan trescientas o cuatrocientas personas. No pretendo desdorar lo que lograron los refrigeradores, pero Raúl Milián y Luis Martínez Pedro tienen una significación mucho más relevante en la historia de las artes visuales en Cuba. Se trata de un fenómeno extraño.

En las artes visuales, han ocurrido acontecimientos que cuestionan mucho el papel de las instituciones. Ahora tenemos más que nunca, hasta en los municipios más apartados del país existe una Casa de Cultura, un museo, un coro; lo mismo sucede con las editoriales, presentes en todas las provincias; yo no sería capaz de leer todas las revistas que se publican aquí, ni todos los libros de esas editoriales provinciales. Resulta imposible seguirle el curso a la poesía cubana, a la narrativa, al ensayo.

Ahora bien, ¿qué pasa con esas instituciones? Faltan jerarquías, todas se parecen. Recuerdo un debate sobre el programa de televisión *De la gran escena*, cuando los músicos populares se quejaron, porque no aparecían allí. Hasta Juan Formell compuso un número dedicado a ironizar en torno a esta ausencia. Me pregunto: ¿por qué un espacio concebido para otro tipo de expresión cultural, la danza, la ópera, el teatro lírico, algunos de los cuales casi han desaparecido en este país, tiene también que poner a Juan Formell y los Van Van, o a Los Beatles, o a Juan Gabriel? Actualmente, las galerías cubanas padecen del mismo problema. Se exhibe la obra de un joven de catorce, quince, dieciséis años, por ejemplo, en la Galería Habana, que era el templo del arte cubano en los años 60. En el Museo Nacional de Bellas Artes, cuya remodelación ha sido extraordinaria, hay obras que no deberían aparecer en una institución de ese nivel. Pero los artistas pujan, se creen con ese derecho, porque la masificación es tan grande, que no solo existen doce mil músicos, sino más de siete mil artistas plásticos registrados. Estoy seguro de que, en la historia del arte, desde la antigua Grecia y Egipto hasta hoy, no se ha alcanzado esa cifra de artistas conocidos. Incluso la agrupación de los artesanos, parece que por complejo de inferioridad, se llama Asociación Cubana de Artesanos Artistas, porque todo el mundo quiere ser artista en este país.

En el teatro Karl Marx, un lugar que era antes el *non plus ultra* de la cultura cubana, cualquiera interpreta, toca o actúa. Antes había jerarquías, donde el Teatro Auditorium Amadeo Roldán era lo máximo en la música;

así como en el teatro había espacios distintos, desde Teatro Estudio hasta la sala Arlequín; y existían también otros lugares para los espectáculos, que incluían hasta el Rumba Palace, en Playa, y El Colmao, en el barrio de Cayo Hueso. El problema ahora es que los que tocan en El Colmao, y hasta los que no podían hacerlo antes en un club de la Playa, salen en televisión. Existe una homogeneización falsa que ha impedido a las instituciones cumplir su papel, y estas se ven arrastradas por modelos y modos de comportamiento que ya no tienen que ver con ninguna jerarquía.

Lo mismo ocurre con los premios nacionales. Corremos el riesgo de que, dentro poco, cuando la cola de los «premiables» avance, ya no sabremos quién merece realmente el Premio Nacional de Literatura o de Artes Plásticas. Porque ahora en Cuba todo el mundo quiere tener un Premio Nacional. Hay una infinidad de premios, incluso de edición, de diseño; solo nos falta uno de corte y costura o quizás de cocina, para cubrir toda la sociedad. Como hay que otorgar uno anual, lo que antes era un *summum*, ahora se ha vuelto masivo.

Un exceso de instituciones, de medios de comunicación, de editoriales, de galerías, de teatros, ha provocado que haya una indiferenciación a veces extraordinaria. Antes, en los años 60 y los 70, publicar un poema o un cuento en la revista *Unión* o en *Casa de las Américas*, o editar un libro en la colección «Contemporáneos» de la editorial Unión, eran la máxima aspiración de un escritor. Ahora la nueva generación logra publicar en estos medios. Como decía Pedro, todo el mundo se siente con iguales derechos y oportunidades y puja por la visibilidad, mientras que muchas instituciones cubanas han perdido el papel de filtro y el sentido de la jerarquización que deberían tener, para que, al difundir la obra de determinado artista, le otorguen un reconocimiento, una valoración institucional a su trayectoria y a su vida, en su justo momento y lugar.

PEDRO DE LA HOZ: Para hacer justicia, es necesario reconocer que en medio siglo ha habido avances indiscutibles, y también retrocesos, así como aspectos en que no se ha retrocedido porque nunca se avanzó. Entre los logros de estos cincuenta años está el surgimiento del lector cubano. No me refiero a lo que ya se sabe acerca de los niveles de instrucción y educación, desde la alfabetización, sino al hecho de que ha habido más lectores que nunca antes. Ese movimiento por la lectura se vio muy lesionado por el Período especial. No hace falta una encuesta sociológica o un análisis estadístico para saber que en los 80 se leía más que en la mitad de los 90, en primer lugar, porque cayó la producción de libros; en segundo, porque la crisis de valores incluyó la vuelta al gusto por cierta literatura, que se había superado; en tercero, por

la parálisis que afectó a la sociedad en general que incidió en los hábitos culturales de la población.

Asimismo, desde los 60 surgió un público para las artes escénicas, anteriormente inexistente, no solo en La Habana, sino en todo el país. Se sembraron semillas de cultura en los campesinos que en la sierra del Escambray vieron al Grupo de Teatro Escambray, o en los santiagueros que vieron el Cabildo Santiago trabajar en sus calles. El público del ballet y de la danza de los últimos cincuenta años es mucho mayor y más heterogéneo que el existente medio siglo atrás.

Ahora bien, también ha habido carencias, problemas no resueltos históricamente, relacionados con ciertas expresiones artísticas, que no reciben todavía la recepción que se merecen, por decirlo de algún modo. Nelson mencionaba la exposición de los refrigeradores — fenómeno que sería necesario explicar—; en general, a las galerías y a los museos, que tenemos por decenas en este país, no acude la cantidad de público que debería ir, quizás debido a la manera en que se manejan institucionalmente. Si no existe una promoción adecuada, sistemática, bien fundamentada, es difícil que la gente comience a interesarse por estas otras expresiones. Existen experiencias elocuentes, como la de los niños de La Habana Vieja, cuyas aulas en muchos casos están en los museos. Ellos tienen una mayor vocación por volver al museo, a las galerías, que los otros que no han tenido esa vivencia única de ese municipio. Cuatro mil niños se forman como público danzario todos los años, en los talleres vocacionales de danza, una de las más increíbles y todavía muy poco divulgadas experiencias, que se está llevando a cabo en la ciudad de La Habana. Ellos influyen en que sus familias asistan a los espectáculos danzarios y que lo hagan con otra actitud. Estas circunstancias marcan nuevos avances.

En cuanto a la música, los problemas son mucho más fáciles y al mismo tiempo más complicados. En el consumo del arte, hay un círculo vicioso que no se acaba de romper: la gente pide lo que le gusta, que es lo que antes le han dado los medios. En Cuba, el fenómeno se produce a través de una institución, la radio, por donde se promueve la mayor parte de la música cubana. En el resto de los países del mundo, la industria cultural que maneja el mercado discográfico y el espectáculo, y que algunos llaman de una manera un poco perversa *industria del ocio*, es la que determina y orienta las corrientes principales, y le dan cabida incluso a algunas alternativas, en el juego de una perversa democracia. Se ha acuñado el término de «música del mundo» para discriminar a las músicas étnicas y diferenciarlas de las grandes corrientes del

pop, del rock, etc. Aquí lo que la gente oye es lo que la radio le da; y también lo que selecciona otra figura que ha aparecido en la promoción y que no tiene que ver con las instituciones de la música, dentro de los circuitos de distribución: la que maneja el audio local. Ese que pone la música —ya sea en una fiesta pública o privada, o mientras se espera que empiece un acto público, o en la playa— ha adquirido un papel tan extraordinario y potente que valdría la pena analizarlo, porque ha determinado patrones de recepción en el área generalmente llamada música popular. Al no funcionar el mercado —uno perfectamente estructurado como censor, limitador, orientador—, las instituciones a veces han tratado de reemplazar su papel, y, al mismo tiempo, de jugar con el mercado, e influyen en los patrones de recepción de los fenómenos culturales.

LIZT ALFONSO: El público se educa, eso no es nada nuevo. En el campo de la danza, desde el triunfo de la Revolución, Alicia y Fernando Alonso plantearon la necesidad de enseñar a ese público un arte que no se conocía, porque estaba vedado para la gente de bajos niveles económico y cultural. Los que hemos venido detrás hemos seguido ese ejemplo, mediante, como mencionaba Pedro, los talleres vocacionales dedicados a la danza, a los que asisten miles de alumnos, de los cuales solo unos pocos serán profesionales de la danza, pero a quienes se les inculca el gusto por el baile, y también por la música, por una determinada estética, por la plástica, por todo lo que tiene que ver con el arte. Además, adquieren disciplina, ética, sentido de la responsabilidad, toda una serie de valores, que a su vez llevan a sus familias, las que pueden resultar, como dicen los psicólogos, disfuncionales, al estilo de muchas de hoy en día. También llevan esos valores a su entorno comunitario, a la calle donde juega con sus amiguitos. Es un trabajo de educación a través de los años. Esa responsabilidad es nuestra.

¿Quiénes fueron los maestros de nosotros en la Universidad? Graziella Pogolotti, Rine Leal. ¿Quiénes son los de estos niños? El problema es todavía más grave, porque va desde el aula de primaria donde se educa al público del futuro, desde la familia, desde la casa. Gran parte de esa educación ahora nos está tocando a nosotros. Cuando mi compañía sale a cualquier parte del mundo, a la ciudad donde se llegue, lo primero que mis bailarinas saben —y no sé cómo lo averiguan, porque no tienen acceso a Internet— es qué obras de qué pintores famosos ellas pueden ir a ver en qué museo. En su día libre, en vez de dedicarse a comprar en las tiendas —aunque tienen las mismas necesidades de todo el mundo—, prefieren ir a un museo a ver un cuadro de Van Gogh. Eso me hace feliz, porque cuando ellas regresan, siguen

transmitiendo esa experiencia a sus alumnas, en los talleres vocacionales donde son maestras. Así, el público se va educando poco a poco, mediante tus profesionales, tus alumnos, sus familias, que integran la sociedad, en una cadena donde todo el mundo se beneficia.

En cuanto a las instituciones, y en particular los teatros, lamentablemente, hay muy pocos, así como cines. Esta escasez de escenarios dificulta mucho la programación para las compañías de danza o de teatro. El otro problema es el de quiénes programan y cómo se hace, con qué criterios. Cuando yo era una niña, en todos los teatros había un Consejo Artístico, formado por intelectuales de puntería que colaboraban con los teatros, se reunían una vez al mes, y establecían un modo de programación. De esta manera, no todo el mundo se podía presentar en la Sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana. El sueño de un bailarín era llegar a bailar donde lo hacía Alicia Alonso. Hoy prácticamente cualquiera se puede presentar, no sé bajo qué criterios ni de quiénes.

Tampoco se debe caer en el otro extremo, como sería que un grupo de personas empiecen a determinar de manera unilateral y sobre la base de criterios muy estrechos quiénes se presentan y quiénes no. He conocido personalidades de la cultura cubana que me han dicho: «Yo vengo a ver tu compañía porque todo el mundo dice que es buena, pero a mí me va a gustar el día que haya bailarines hombres en ella». ¿Qué hacer ante un gran artista que le dice a una eso? Es difícil lograr el balance, pero se puede intentar con un moderador, una persona neutral que escuche todas las opiniones, y que pueda discernir, en un momento determinado, cómo hacer una programación, qué poner, qué excluir, con una valoración realmente objetiva. A veces les digo a mis bailarinas, profesoras de los talleres de danza, que si las niñas quieren bailar una rumbita flamenca, hay que dejarlas de vez en cuando; pero después vamos a enseñarlas a bailar una seguidilla, que es más complicada, más difícil, y así se va elevando el nivel.

RAFAEL HERNÁNDEZ: Los panelistas han puesto sobre la mesa una buena cantidad de problemas, de manera que el público, o los públicos aquí presentes, no deben sentirse carentes de material para reflexionar durante el tiempo que nos queda. Esta es una sesión de debate, así que los invito a formular sus preguntas, comentarios o discrepancias.

ERNESTO PAYRET: Soy investigador, y agradezco el privilegio de haberlos podido escuchar, me han aclarado muchísimas cosas. Quiero comentar algunas ideas expresadas por Nelson Herrera Ysla, sobre la necesidad de

una jerarquización y del exceso de instituciones. Tengo un criterio un poco diferente, pues he escuchado a muchos creadores quejarse de la falta de espacios en los cuales poder expresarse.

En primer lugar, no comparto la necesidad de un determinado nivel, de una jerarquía con criterios axiológicos o estéticos únicos. La crítica tiene que trabajar mucho en decantar el grano de la paja, un papel en que ha estado desgraciadamente muy limitada, porque ha tenido muy poco espacio para ejercitar el criterio. Si no se incrementa ese espacio, los públicos no dispondrán de elementos con los que valorar las obras. Hay que pensar además en una multiplicidad de estilos, de juicios, porque no a todos nos gusta lo mismo. Jerarquizar y valorar con criterios estrictos es sencillamente inoperante; cada cual debe tener su propio espacio, su público, pues culturalmente somos un país muy ecléctico, como demuestra nuestra herencia arquitectónica. Somos tan africanos como españoles, necesitamos nutrirnos de ambos orígenes. Y tenemos que recoger nuestras diferencias, porque no pensamos igual en las provincias orientales que aquí en La Habana, donde hay una introducción más directa de la cultura universal.

Mi pregunta concreta sería esta: ¿qué estamos promocionando en Cuba?, ¿qué tipo de creadores, y sobre qué bases estamos tratando de lanzarlos? Tenemos que asumir responsabilidades con el proceso y con nuestra continuidad histórica, pero sobre la base de nuestros propios valores estéticos, culturales, emocionales, ser fieles a nosotros mismos, si queremos hacer algo que valga la pena.

REINALDO MONTERO: La presencia de la política, esa noción que en las clases de marxismo llamaban «formas de la conciencia social», siempre me ha llamado la atención. Resulta imposible que de la obra de uno no se haga una lectura política, y que uno mismo no haga ese tipo de lectura de los demás. No importa si la obra de que se trate es una seguidilla, porque mi cabeza perversa empieza a ver en ella algo más que movimiento, a hacer una interpretación que la confronta con la realidad. Puede ser que la intención del artista solo sea recrear los pétalos del girasol de Van Gogh; pero el lector o el espectador pueden hacer una lectura política de esa seguidilla, totalmente ajena a la del creador. Este fenómeno se puede apreciar constantemente en la crítica cubana, que es muy contenidista, y va directamente a la lectura política. Uno se comporta de esa manera ante la obra de arte por el peso que tiene la política en nuestro país. Estoy convencido de que, por ejemplo, en Oslo, al público que va a ver cómo se bailan las danzas tradicionales trasladadas a un gran teatro, no se le

ocurre cuestionar la política de Noruega cuando ve algo así. Pero en Cuba sí sucede; no se trata de que esté bien ni mal, sino sencillamente, para llamarlo de alguna manera, es nuestro atroz estilo de vida, nuestra forma de andar. Parte de la jerarquización que hacen las instituciones —y de la cual han hablado los panelistas— tiene mucho que ver con este contacto posible con lo político.

Sobre el asunto del vínculo institución-artista-público, relacionado con la responsabilidad y la libertad, es muy difícil que funcione el detector, el filtro de lo que no sirve, debido a la mala educación generalizada —y que no excluye al creador. Basta mirar la cantidad de objetos *kitsch* que se venden y se compran en las tiendas, esos perros San Bernardo consistentes en un pedazo de yeso pintado, que se ofertan al fantástico precio de trescientos cincuenta pesos convertibles o más. Son peores que aquella figura del indio que se ponía en la pared, y que ahora me parece simpática, porque era de las que seleccionaba mi madre, cuya tendencia repisera no le planteaba conflicto alguno, lo mismo para elegir una sillita, o un budita que ponía sobre esta, o un cisne, que ubicaba al lado; he conservado en mi casa su repisa, como un objeto artístico de primer orden, que lo es. Ese mal gusto está donde quiera.

Me llama la atención el entusiasmo de Pedro cuando habla de las aulas de La Habana Vieja. Hay que escuchar a la maestra de esos niños, su pronunciación, así como la manera en que ellos pasan por lo que se muestra en esa galería. No quiero decir que sean burritos con orejeras, pero opino que ellos no ven esas paredes. En todo caso, si hay un efecto positivo, no hay que olvidar el que tiene el medio ambiente, o, mejor dicho, el horror ambiente que se van a encontrar cuando salen a la calle, o llegan a su casa.

Sobre el tema de la jerarquía y el mercado de que hablaba Pedro, cuando se refería a los cien CUC que cobra un reguetonero, considero que cobra poco. Si el mercado se abriera, el reguetonero andaría en una limosina paseándose por ahí, tendría una casona de tres pisos y veintidós sirvientes. Eso no me parece ni bien ni mal, sino parte de lo que la cultura pop hace siempre. Pero ese mercado que se desata de una manera bestial, está compensado precisamente por el mecenazgo y las instituciones. Por ejemplo, el teatro alemán, que es excelente, es totalmente subvencionado, así como el ballet. En ese sistema, a César López le hubiera tocado ser profesor residente de la Universidad de Las Villas; nunca tendría veinte sirvientes, ni una casa de tres pisos, ni limosina, aunque seguro tampoco le haría falta. El hecho de que estos mecanismos estén como fracturados es lo que hace nuestra situación no simplemente singular, sino muy extraña.

RAFAEL HERNÁNDEZ: Antes de devolverle la palabra al panel para que haga los comentarios que estime conveniente en relación con las intervenciones, quiero pedirles que comenten tres cuestiones suscitadas por sus propias respuestas iniciales.

Sobre las deficiencias que presenta la crítica, encargada de esa función mediadora entre creadores-público-instituciones, ¿están ligadas hoy a las restricciones de espacio, a mecanismos de censura, o tienen otras causas?

Sobre la relación entre arte, literatura y política, se ha mencionado que lo político se impone y limita el desarrollo del arte y la literatura. Ahora bien, si nos planteamos el problema en sentido inverso, en qué medida es parte de la inquietud del arte y la literatura una reflexión sobre la política; hasta qué punto, cuando actuamos fuera de conos institucionales, nuestra cultura no reproduce los temas políticos, en contraste con la de esos noruegos que Reinaldo tomaba hace un rato como referentes, dentro de los espacios privados, al margen de la esfera pública. ¿Se abandona la reflexión sobre lo político en esos espacios privados? ¿El arte y la literatura no vuelven sobre esos temas sociales y políticos, incluso cuando no se les pide que lo hagan? ¿Ha cambiado esta vocación en los últimos tiempos?

Por último, cuando hablamos de creadores, instituciones y público, los separamos mentalmente; sin embargo, ¿qué pasa cuando a los creadores se les coloca al frente de las instituciones? Si alguien que ha sido un artista toda su vida es elegido vicepresidente de la organización de los escritores y artistas, ¿hasta qué punto este es un paso en la solución del problema del diálogo?

PEDRO DE LA HOZ: La vida ha demostrado que algunos creadores resultan buenos organizadores y promotores, y otros no sirven para esa función. Ha ocurrido también que alguien sin vínculo aparente con la creación ha sido un excelente promotor, capaz de entender y desarrollar un tremendo diálogo. No existe ninguna fórmula fija para enfrentar este problema.

Acerca de las instituciones, quiero apuntar el aspecto de su dimensión. Algunas disponen de fundamentos, organización, proyección, relacionados con sus directivos, pero también con su escala, lo cual incide en su efectividad. Por ejemplo, la Fundación Ludwig, donde nos encontramos, tiene un trabajo promocional e investigativo muy serio; la Fundación Nicolás Guillén también ha avanzado en su ámbito paso a paso; el Centro Pablo de la Torriente Brau o la Compañía de Liza Alfonso no solo hacen un trabajo artístico, sino social, pedagógico, comunitario, muy efectivo. Yo no creo tanto en las megainstituciones, pues las pequeñas pueden ser mucho más eficaces. Por ejemplo, las agencias que representan a una cantidad limitada de músicos son

generalmente mucho más eficientes que los enormes centros de la música, que tienen que atender a nueve mil o a doce mil.

NELSON HERRERA YSLA: Los cubanos somos animales políticos por excelencia; ese es un destino, un karma que nos acompaña, desde el siglo XIX hasta hoy, está metido en la sangre, en la composición psicológica y social nuestra. Para algunos creadores, ese componente puede contaminar su obra; para otros, no. Hay quien establece esa separación perfectamente, y construye una obra creadora muy importante al margen de esa condición innata, existente en la mayoría de nosotros.

Por otra parte, hacer crítica en Cuba es muy difícil, porque el cubano no está preparado para ella. No somos como los noruegos y otros europeos; no tenemos una historia, una tradición cartesiana que nos permita dialogar normalmente y buscar la razón, independientemente de quien la tenga. El cubano tiene otra conducta frente a la crítica, la toma por lo personal, igual que ocurre con muchos latinoamericanos. Artistas como Borges y Carpentier son dos excepciones en la cultura latinoamericana. Tengo amigos a los que he querido muchísimo que ya no me hablan, porque dije un día en televisión algo que no les pareció correcto, a pesar de que los traté con delicadeza. Nunca juzgo a nadie de manera poco profesional, sino con el mayor rigor posible, pero me busco problemas; por lo tanto, dejé de hacer críticas a exposiciones. Cuando publiqué mi primera crítica, a los diecinueve años, en *El Caimán Barbudo*, sobre la heladería Coppelia y el Parque de los Mártires Revolucionarios, de Infanta y San Lázaro, yo era estudiante de arquitectura. Recuerdo que me cayeron encima el decano de mi Facultad, el rector de la Universidad de La Habana, y el ministro de la Construcción. Solo gracias al que era en ese momento director de *El Caimán*, Jesús Díaz, no fui expulsado de la Escuela de Arquitectura. Entonces pensé que aquello había sido un episodio aislado. Pero me ha perseguido toda la vida. Por tanto, aunque estén exponiendo el horror de los horrores, no lo voy a hacer más, porque el cubano no está preparado para eso. No sé lo que les puede ocurrir a los críticos literarios, de teatro o de música, ni si se han buscado problemas o no. Pero el cubano no es una persona que discute normalmente, que reflexiona, sino es muy apasionado, y la razón nos entra con mucha dificultad, aunque queramos hacerlo. La poca crítica en Cuba no se debe a falta de medios, porque ahora hay más revistas que nunca. Pero la crítica es un género periodístico, y un periódico que tenga ocho páginas, como *Granma*, *Juventud Rebelde* o *Trabajadores*, no puede tener espacio para ella. Por eso hay crítica en los Estados Unidos, Francia, Argentina... Los críticos

que publican en *La Nación*, de Buenos Aires, *El Nacional*, de Caracas; *El Universal*, de México; *El Mercurio*, de Chile, no tienen problemas, porque tienen setenta, ochenta, cien páginas, así se puede ejercer la crítica. En Cuba, había grandes críticos en los años 50, en todos los periódicos cubanos, como *El Mundo*, *Información*, *Prensa Libre*, *Hoy*. Ahora la que se ejerce en *Granma* o *Juventud Rebelde* resulta difícil de responder, porque no hay espacio; y en esos mismos órganos, la mayoría de las veces no es posible.

Paradójicamente, tenemos más revistas que nunca; ¿pero, a quién le importa lo que sale en *La Gaceta de Cuba*? Quizás en el último número se hizo una crítica a tal dramaturgo, a tal poeta, en la revista *Videncia*, de Ciego de Ávila, en *Cauce*, en la revista *Temas*, en *El Caimán Barbudo*. ¿Recuerdan cuando *El Caimán* era una revista que movía la opinión pública en este país? Nunca más he vuelto a escuchar a nadie hablar sobre ella. Entonces, ahí entra el factor que menciona Pedro, quiénes están al frente o mueven esas instituciones. Tenemos más medios e informaciones que nunca; aunque no más galerías, porque es cierto, hay un exceso, yo diría positivo, de creadores cubanos, pero no existen galerías, cines ni teatros suficientes, porque estos espacios requieren construcción, arquitectura, que cuesta mucho dinero mantener. El papel periódico se recicla, se vuelve a hacer. Se puede triturar toda una edición anterior de todos los libros que no se vendieron en Cuba, y disponer de más papel para seguir publicando. Por eso hay una Feria del Libro tan masiva como la que celebramos. Pero un teatro destruido, como los hay en La Habana, no se recicla, cuesta mucho reconstruirlo. Por lo tanto, en algunas áreas de la cultura cubana, el espacio necesario para exhibir o representar es deficitario. Así, en ciertos sectores existe más oportunidad para ejercer la crítica y entrar en contacto con el público; mientras que en otros no ocurre así.

Aunque la palabra puede sonar ofensiva o extraña, yo creo en la existencia de élites y en la cultura de las élites. Si existen élites de poder en la política, ¿por qué no las va a haber en el arte? Hay un arte masivo, que es el que compraba la madre de Reinaldo o mis padres, una música para ese consumo ordinario; pero también existe una música contemporánea, que no la escucha mucha gente ni querrían hacerlo; así como hay una danza, que a muchos les cuesta trabajo ver; un teatro contemporáneo de muy difícil aceptación popular, como el que hicieron Kantor o Bertolt Brecht. Esas siguen siendo zonas elitistas del pensamiento y la creación, que leen a Immanuel Kant y a James Joyce, quien escribió la novela más brillante y aburrida del planeta, que cambió

la historia de la literatura, y si la reparten gratis mañana por la bodega, no hay quien la lea, porque incluso para cualquier estudioso resulta compleja.

Debe existir y existirá siempre una cultura de élite, a la que no hay que temer, porque se trata de una producción artística muy especializada, la del arte contemporáneo. Es un hecho que este se ha vuelto muy elitista, muy difícil de comprender. Una exposición de girasoles de Van Gogh llena el Museo de Bellas Artes; y para ver una retrospectiva de Salvador Dalí en Nueva York o en París se arman colas kilométricas; pero para una de arte contemporáneo, conceptual o minimalista, de cualquiera de sus grandes artistas, no va nadie, salvo sus amigos y algunos expertos. No estoy restándole importancia a ninguno de los dos. El problema es que en Cuba le tomamos miedo al elitismo. Sin embargo, la física es elitista, porque ¿quién entiende la física cuántica entre los que están aquí sentados? Hay un cierto conocimiento para todo el mundo, y otro para unos pocos.

De manera que sí comparto la idea de las jerarquías, pues entre nosotros existe ya suficiente conocimiento, instituciones, profesionales y creadores para que haya una jerarquía en la escala de valores culturales, que actualmente se mantiene perdida y difusa.

LIZT ALFONSO: Lo que decía antes sobre las lecturas sobre la capa roja en *Vida*, el espectáculo que quizás alguno de ustedes pudo ver, resulta muy elocuente, en particular las que han hecho los distintos públicos en varios países donde se ha puesto, en contraste con su significación para nosotros. Hace poco, unos periodistas alemanes que están siguiendo el trabajo de la compañía vinieron a Cuba y pudieron apreciar la reacción de tantos miles de personas en el teatro Karl Marx, ante una compañía de ballet cuyas funciones se mantuvieron durante muchos días, fenómeno para ellos inentendible, porque en su país, este es un arte de élite. Uno de ellos, un crítico de danza, me decía: «esa capa roja es el símbolo del comunismo viniéndonos arriba». Me hablaba un especialista con un vasto y profundo conocimiento de todo el mundo de la danza. Le sugerí que volviera a la siguiente función y viera nuevamente esta escena. Cuando volvimos a conversar, él me describió detalladamente la acción, con los soldados que se reúnen, y de pronto sale esa capa roja, y de pronto me dijo: «es la sangre». «Claro», —le dije. Porque yo no estoy hablando de la guerra de Cuba, sino de la sangre de los caídos durante las guerras en todos los tiempos, de toda la gente inocente que va como carne de cañón a una guerra, para que otros sigan ostentando el poder, mientras ellos se quedan sin sus vidas y las familias con la pérdida. Es mucho más que una seguidilla; bien tonta sería si, siendo artista y teniendo la

oportunidad de decir cosas, no las dijera. Pero los espectadores interpretan lo que ven de acuerdo con su nivel.

Respecto a la crítica, estoy de acuerdo en que, sobre todo en el caso específico de la danza, no existe entre nosotros la crítica neutral, abierta, reflexiva y que mueva a profundizar. Se limitan a registrar que la bailarina tal «hizo los treinta y dos *fouettés*». Me parece increíble que alguien se dedique a contar los *fouettés*, en vez de disfrutar el espectáculo, es como confundir el ballet con el circo o el deporte. Cuando veo bailar a Alicia Alonso en los documentales donde se conserva su actuación en el Cisne Negro, nunca me he puesto a contar los *fouettés*, sino a gozar de su capacidad histriónica, su técnica, su tremenda personalidad artística, ante la que una se queda sencillamente deslumbrada por todo lo que era capaz de transmitir, que es lo que se busca dentro del arte.

CÉSAR LÓPEZ: Los compañeros de la mesa han rebasado las preguntas que Rafael ha hecho al final. Solamente quiero referirme a qué es lo político en la creación y en el arte. Diría que a condición de que funcione, el enfoque político es siempre válido en cualquier expresión artística. Eso no ocurre solo con lo político, sino también con lo religioso. Paul Valéry decía que él era escritor y católico, no un escritor católico. Esa politización inherente al cubano puede llevarnos a una mala interpretación; pues hay obras que se pueden leer, enfocar, disfrutar, de forma política, pero hay otras que, insistiendo en lo político, se convierten en politiquería. Esa distorsión la sufrimos en la poesía, en la novela, no hablemos del ensayo, en el ballet, en el cine, en las artes plásticas. Tal dimensión política tiene que estar más allá de la contingencia, de las circunstancias, de manera que funcione artísticamente, sin rechazarla; si funciona, bien; y si no, dejarlo ahí.

RAFAEL HERNÁNDEZ: César, Liza, Nelson, Pedro, nos han entregado, junto a los asistentes que han intervenido con sus preguntas y comentarios, una sesión espléndida en torno a este tema. Aunque no se han agotado todos los puntos relevantes, este debate ha movilizad una cantidad extraordinaria de problemas, que nos han permitido repensarlos aquí, y que nos sigan acompañando.

¿Cómo el arte y la literatura han experimentado los contrapunteos históricos, impuestos desde afuera o surgidos de la propia dinámica del proceso revolucionario?

Oscar Zanetti

Profesor y ensayista

Alberto Faya

Músico

Rebeca Chávez

Cineasta

Miguel Iglesias Ferrer

Bailarín y coreógrafo

Víctor Fowler

Poeta, ensayista y crítico de arte

OSCAR ZANETTI (MODERADOR): El tema que trataremos como conclusión del ciclo «La Revolución cubana a los 50: los contrapunteos del arte y la literatura» es cómo estos han asumido las experiencias y conflictos históricos, impuestos desde afuera o surgidos dentro del proceso revolucionario. De inmediato voy a presentar a los colegas que cumplirán la función de motivar el debate sobre estos asuntos de tanto interés: Rebeca Chávez, cineasta, con una sólida trayectoria en el documental, varios de ellos sobre músicos como Rita Montaner y Chano Pozo; también con una documentalística de perfil más histórico, y que recién concluyó su primer largometraje, *Ciudad en rojo*, a partir de la novela *Bertillón 166*, de José Soler Puig; Alberto Faya, cantor —prefiere eso que cantante—; hizo sus primeras armas en el grupo Moncada y desde entonces ha corrido bastante agua bajo los puentes y ha hecho muchísimas cosas más: fue director de música de Casa de las Américas, promotor cultural, ha manejado distintos programas de televisión sobre música popular en su sentido más raigal, y dirige el grupo musical Camino de Santiago. Víctor Fowler, poeta, ensayista, crítico; ha practicado distintos géneros literarios de manera muy exitosa; Premio UNEAC de Ensayo 1996 por *Ruptura y homenaje*, un interesante acercamiento a la literatura erótica

cubana y Premio Nicolás Guillén de poesía, en 2008; y, por último, Miguel Iglesias Ferrer, director de Danza Contemporánea de Cuba, lo cual completa bastante la pluralidad de géneros de la creación cultural que se tratan de agrupar en estos paneles.

Vamos a comenzar por el núcleo de contrapuntos que tienen que ver con la relación entre la cultura cubana y la universal. Desde el primer behíque que vio contonearse a una india al son de una vihuela, empezaron las preocupaciones sobre lo que venía de afuera y lo que hacíamos adentro. Obviamente, esto es algo que, dado el importante componente nacionalista en la ideología revolucionaria, adquiere una dimensión particular con la Revolución.

ALBERTO FAYA: Según entiendo, la pregunta aborda un problema que desde hace muchísimo tiempo gravita sobre la vida de nuestro país: «la imposición desde afuera», frente a lo que «acá adentro» producimos a partir de nuestras capacidades para asimilar influencias de muy variado tipo, mezcladas con la originalidad que los cubanos generamos cada día para crear una cultura nueva y propia, sobre todo desde que emprendimos la vida en medio de una revolución.

La «imposición desde afuera» nos conduce de inmediato al gran problema de nuestros pueblos, surgido desde la conquista europea y que se resume en la contradicción básica entre las metrópolis y las colonias. Desde los albores de nuestra nacionalidad, el pensamiento que lentamente se fue forjando en torno a la identidad cubana ha sido consecuencia del enfrentamiento entre ambas fuerzas en lo económico, lo político, lo ideológico y por supuesto, también en lo artístico. Nadie como José Martí logró caracterizar esta lucha. El ensayo «Nuestra América» (1891), es una muestra de los principios a partir de los cuales debía enrumbarse el debate y la acción para lograr una clara definición de lo que somos, lo cual conduce directamente a la plena y necesaria independencia. Contar con una estrecha relación entre las teorías marxistas y martianas, como guía para los pensamientos, se ha traducido en una práctica de enorme valor, pero no siempre sucede y sigue siendo necesaria debido a las limitaciones que todavía padecemos cuando se trata de resolver problemas esenciales de nuestra existencia, como la conducción de la economía, la educación, las artes y la cultura en general.

En ocasiones, ensayar criterios que dieran solución a nuestros problemas se ha convertido en un ejercicio intelectual vacío al no indicar siquiera caminos para su puesta en práctica o se convierte en aproximaciones mecánicas, cuando no superficiales, propias de la burocracia, con lo que

se contribuye a la vigencia de la antigua y mencionada contradicción, contemporáneamente representada en el enfrentamiento entre culturas hegemónicas y no hegemónicas. Si en una época esta modernidad partió directamente de Europa, por medio de sus diversos movimientos artísticos, y lo sigue siendo actualmente, hoy está notablemente reforzada como consecuencia de lo que nos llega de otros países ricos como los Estados Unidos o Japón, por solo citar dos ejemplos. En el caso específico de los Estados Unidos, su cultura constituye uno de los elementos nutrientes e influyentes de la nuestra, desde mucho tiempo atrás. Desde Santa Claus hasta el jazz, innumerables muestras de la presencia y el modo de vida estadounidense se pueden contar como parte del imaginario cubano. Cuba cuenta entre sus grandes influencias con la presencia sistemática de las más variadas formas y géneros musicales provenientes del país del norte, de la misma manera en que algunos de sus grandes movimientos musicales se han nutrido con la presencia cubana. Este incesante ir y venir de música se ha producido como guía «natural» de intercambio, pero también ha sido objeto de intereses mercantiles que han matizado los procesos de asimilación, en uno u otro sentido, mediante una exportación intencionada. En el caso de la música, e incluso a nivel global, han existido dos variantes de esa exportación por parte de las culturas hegemónicas:

La primera está relacionada con una herencia europea definida como universal, que ha caracterizado tanto la difusión y promoción de la llamada «música culta» y su enseñanza, por medio de conservatorios y otros centros educacionales. Esta herencia incluye las músicas producidas en los Estados Unidos y otros países ricos, que transitan por los diseños europeos. Estas han sido históricamente encaminadas a la formación de las élites del poder en nuestras tierras del Sur, y su comercialización implica una jerarquía en el gusto por parte de los consumidores. La otra variante de exportación es la de aquellas músicas destinadas al consumo masivo y, por tanto, a garantizar el enriquecimiento de sus productores y distribuidores, a los que pudiéramos agregar autores e intérpretes, quienes se encargan de preservar las mercancías musicales ante las masas, hasta el punto en que ellos mismos se convierten en una mercancía. El objetivo fundamental de este negocio es, lógicamente, la ganancia —me refiero a cifras millonarias—, a la vez que, por medio de las obras promovidas y divulgadas, se conforman principios estéticos. Todo esto supone un universo musical contemporáneo, el cual se nos presenta a partir de expresiones y definiciones globales y totalizadoras, como una manera de ser «civilizados», y como parte de una cultura «moderna», cuyo

alcance y fuerza resulta tan grande que hasta nos pudiera atemorizar el concebir que pudiera ser de otra manera, y cuya crítica pudiera hacernos parecer «atrasados», «fuera de moda», «reaccionarios», «conservadores», y hasta «limitadores de libertades artísticas».

Las culturas calificadas como diferentes o alternativas sucumben cada vez más ante el embate de un gusto universalizado, y vemos a chinos y chinas con trajes adornados con lentejuelas, cantando en sus idiomas temas pop y haciendo todo lo posible por adecuar una lengua de melodías ancestrales a los esquemas de las modalidades del sonido «beat».

En nuestro caso, el reguetón conquista los corazones de los adolescentes y hasta de quienes no lo son, en medio del sopor de un ritmo que les provoca meneos, los cuales, por ancestrales y propios de culturas muy ricas y hechas ya nuestras, no nos permiten percatarnos de que se hacen al ritmo de una especie de habanera tullida importada desde ciertos mercados caribeños.

¿Será que nos hallamos ante el umbral de obras maestras del futuro? ¿Será que los grandes artistas de esta época se aparecerán ante nuestros nietos con una gorrita de lado, gesticulando y parloteando una retórica, en la mayoría de los casos vacía y contradictoria que se emparenta muy lejanamente con otras antiguas «parlas», de sólidas bases culturales? ¿Será que esa es la verdad musical universalizada a partir del gusto inducido a los consumidores? ¿Será este el resultado de una práctica revolucionaria en el ámbito de la música?

La Revolución cubana es, entre otros muchos enfoques posibles, el triunfo de toda una historia cultural, por autóctona, alternativa, dentro de la cual la música ha sido un elemento importantísimo, porque esta Revolución se generó dentro de «la modernidad occidental» y está insertada, a contrapelo, en un mundo donde prevalece una cultura hegemónica de la cual tampoco puede desembarazarse, y es precisamente a partir de esa relación que podemos distinguir factores que erosionan los rasgos revolucionarios.

Una revolución no es un hecho abstracto aislado de la cultura de los seres humanos que en ella se involucran, y su fisonomía está dada por la acción de sus protagonistas esenciales: esa masa, ese pueblo del cual Fidel, en su comparecencia «Palabras a los intelectuales», expresó que eran deudores los revolucionarios.

La esencia de la praxis revolucionaria cubana está determinada por la defensa de posiciones anticoloniales y antihegemónicas; su validez está dada por la manera en que ha encarnado los intereses básicos y la cultura del pueblo a través de sus hechos, proyectos y líderes; en ello estriba su originalidad y su ejemplo, pero se desenvuelve en una lucha constante contra enemigos que

representan la tradición dominadora europeo-estadounidense. Esta lucha no se produce solo en los planos político y militar, sino que abarca los campos de la economía, el pensamiento social, y por supuesto, las artes.

La historia de Cuba arrastra también consigo la necesidad que han tenido sus habitantes, específicamente sus creadores y artistas, de «estar al día», como consecuencia de un modo de pensar dependiente, en ocasiones definido a partir de nostalgias insulares. Las advertencias martianas expresadas en el ensayo «Nuestra América» constituyen aún hoy, a más de un siglo, claros llamados a la cordura y al enjuiciamiento crítico de nuestra realidad.

Aparte del enfrentamiento, tradicional ya, entre los imperios y la Revolución cubana, también han salido a la luz las pugnas entre un pensamiento y unas artes originales y nuestras, frente a otras que, en nombre de la necesidad de elevación del conocimiento y la sensibilidad del pueblo, como parte del proyecto revolucionario, han asumido como esenciales, orientaciones y expresiones al estilo de las grandes civilizaciones europeas, al colocar a París, Moscú, Praga o Madrid, según los diferentes momentos históricos que hayamos estado viviendo, como centros de la alta cultura que imitar, sin descontar a Nueva York, Los Ángeles o Miami.

Recuerdo aún cómo a la hora de definir si una obra musical era buena o mala, si valía la pena ser divulgada e imitada, se aludía a su pertenencia al mundo de los «países hermanos», sin que aquellos que las promovían se percataran de que eran, cuando se trataba de la llamada música popular, burdas copias de los mensajes estadounidenses más comerciales.

Cuando se ha abordado el tema de la llamada «música culta», simplemente se la ha considerado como el paradigma de la elevación del gusto, y todo esto ha estado basado en la legitimación de un pensamiento culto y hasta científico. En la colección de ensayos que conforman el libro *La colonialidad del saber*, compilado por Edgardo Lander, se dice:

Afirmando el carácter universal de los saberes científicos eurocéntricos, se aborda el estudio de todas las demás culturas y pueblos a partir de la experiencia moderna occidental, contribuyendo de esta manera a ocultar, negar, subordinar o extirpar toda experiencia o expresión cultural que no ha correspondido con ese deber ser que fundamenta a las ciencias sociales.

En el caso de la música, aun cuando se acepte la validez de expresiones de la cultura del llamado Tercer mundo o de la gente más humilde, debido, entre otras cosas, a que pueden constituir fuentes de ingreso económico, esta se enseña y conserva a partir de concepciones eurocéntricas, como el

sometimiento a las disciplinas y métodos de los conservatorios, a la notación musical establecida desde el medioevo europeo, o a su clasificación para el mercado, de acuerdo con parámetros dominantes. A partir de ello se ha organizado su distribución mercantil atendiendo a las necesidades de una compraventa también controlada por poderes hegemónicos, y sometida a la vez a un juicio público que considera gustos y hábitos de consumo previamente establecidos por culturas dominantes. A muchas expresiones populares no les queda más remedio que refugiarse en sus producciones artísticas en barrios y comunidades pequeñas, a causa de su necesidad de preservar una identidad constantemente amenazada, a pesar de su fuerza artística. En numerosas ocasiones, como ha sucedido con las religiones de origen africano en Cuba, el pueblo enmascara sus tradiciones bajo formas eurocéntricas.

Por si todo esto fuese poco, los criterios estéticos populares son acusados de conservadores, cuando no de atrasados y a quienes practican esas expresiones culturales, como personas incultas. Se precisa entonces de una revolución profunda para dar rienda suelta a la gran cultura popular.

OSCAR ZANETTI: Este enfoque evidentemente conecta con el resto de los elementos de contrapunto que constituyen el interés fundamental de este panel. Cuando se está hablando sobre estos elementos de la preservación de las identidades frente a las influencias hegemónicas, resulta paradójico que la más amenazante y hegemónica de todas procede de un país cuya cultura prácticamente carece de elementos autóctonos, y que se ha formado sobre la base de entremezclar críticamente las más variadas influencias; es decir, que pone también sobre el tapete la cuestión de cómo se asimilan las influencias y cómo se recrean a partir de ellas.

Otro tema es el núcleo de contrapuntos que giran en torno a la relación arte-política; es decir, temas como el funcionamiento en la práctica de la propuesta «dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada»; la validez o no de hacer un arte político; hasta qué punto es un riesgo la intervención política que acusa a ciertas obras de dar armas al enemigo, los problemas del arte comprometido y el despolitizado.

REBECA CHÁVEZ: En el año 1961 ocurrieron tres hechos cuyo impacto dura hasta hoy. Se realiza la Campaña de alfabetización como paradigma de una manera de ver la cultura; se produce la invasión de Playa Girón, que sella nuestra relación con los norteamericanos; y se declara el carácter socialista de la Revolución. Estos tres elementos empiezan a entrelazarse en el debate y en el pensamiento de los artistas y creadores intelectuales, que

hasta ese momento tenían una adhesión total a un proceso épico que había desencadenado el triunfo de la Revolución en 1959.

En ese escenario, tiene lugar «Palabras a los intelectuales», donde Fidel dice «lo importante es salvar la Revolución». Entonces se estaba debatiendo, de un lado, la libertad de creación *versus* la censura, mientras de otro, había que considerar si el proceso revolucionario podía perder energía, tiempo o espacios en un debate que, frente a la sobrevivencia de la Revolución, parecía menor. A partir de ahí empezó una relación que no siempre ha sido feliz. En la medida en que la Revolución ha necesitado defenderse, también ha ido endureciendo y restringiendo la posibilidad del debate; se fue perdiendo la capacidad de la polémica, el ejercicio de intercambio —que se ha empezado a rescatar después de los 90. Para mí, dentro de la Revolución todo: cultura adentro, cultura afuera, intelectuales orgánicos en el plano de esta República, hacer arte político, isla infinita, conservar estas conquistas, papel educativo, forman parte de ese mismo problema que se enunció ayer, de si el arte debe ser un auxiliar pedagógico de la Revolución, o tener su autonomía, su espacio creativo, su independencia. Actualmente, seguimos teniendo una cultura entendida muchas veces como un auxiliar educativo, y los artistas seguimos teniendo una relación, a veces no armónica, con el aparato de poder.

En el caso del cine, por ejemplo, hay una primera etapa desde la fundación del ICAIC en 1959 hasta 1968, cuando se hacen películas como *Historias de la Revolución*, *Realengo 18*, *Cuba baila*, donde se refleja esa impronta heroica, esa épica, y el rescate de la memoria, junto con el *Noticiero ICAIC* y un conjunto de documentales que acompañaron, como testimoniantes, al proceso revolucionario.

En 1968, año del centenario de la Guerra de los diez años, se producen tres películas emblemáticas: *Lucía*, *Memorias del subdesarrollo* y *La primera carga al machete*. Ahí empezamos a cosechar un fruto que es hijo también del debate del 61, y de una vocación del ICAIC, desde su fundación, de insertarse en las corrientes de la cultura universal. La primera expresión de eso es la diversidad en la programación cinematográfica, que va creando no solamente un público diferente, sino una mirada diversa, que permite que en el año 68 se produzcan estas películas que ya tienen una interrogación más incisiva sobre el proceso político y cultural del país.

Para mí, la polémica arte comprometido/arte despolitizado arranca del debate del año 61, y todavía no termina.

MIGUEL IGLESIAS FERRER: Voy a referirme a lo que yo domino mayormente: la danza contemporánea. Cuando triunfa la Revolución, yo aún no había

cumplido diez años. Hoy tengo cuarenta y uno de carrera artística y numerosos premios de actuación; fui primer bailarín del Ballet de Camagüey, trabajé con el Ballet Nacional de Cuba, tuve la oportunidad de recibir de primera mano muchos conocimientos, en la década de los 70, de Grotowsky, de Stanislavsky; o sea, tuve cosas que me han completado la vida. Pero, a la vez, subí el Pico Turquino y alfabetiqué. Estoy totalmente de acuerdo con las palabras de Fidel a los intelectuales «Con la Revolución todo, contra la Revolución nada», pero también con la idea de que «Revolución es todo lo que debe ser cambiado», no una cosa estática, sino algo que está en constante evolución. En eso creo, por eso vivo en Cuba, no en otro lado, y si eso no tuviera sentido, mi vida tampoco lo tendría. Hace 24 años fui primer bailarín de Danza Contemporánea de Cuba; como director, nunca nadie me ha dicho lo que debo hacer o no, mis principios marcan la pauta de mi visión artística y trato de unir los criterios en una sola dirección. Vivo en Lawton, donde nací hace sesenta años; como artista, he viajado medio mundo, disfrutado de numerosos privilegios gracias a mi profesión, por lo cual hasta me pagan, y por ella y de ella vivo, pero también me cuestiono.

Las primeras obras de la Compañía que actualmente dirijo —fundada por Ramiro Guerra como Departamento de Danza Moderna del Teatro Nacional de Cuba—, fueron *Mulato*, *Mambí*, *Estudio de las aguas* y *La vida de las abejas* —montada por la estadounidense Lorna Burdsall—; eran una mezcla de danza norteamericana, una influencia que además tenía Ramiro, con su propia visión de la danza moderna, siguiendo la frase de Martha Graham de que la danza evolucionaba su esencia según el país donde fuera. El resultado de eso fue *Mambí*, *Mulato*, *Suite yoruba*, *Orfeo antillano*, *Medea y los negreros*, todas con temáticas nacionales, hasta que se monta una obra que representaba la entrada del posmodernismo en Cuba: *Decálogo del Apocalipsis* —con coreografía del propio Ramiro Guerra— que nunca se estrenó. En aquel momento, finales de 1969 —en los inicios del famoso Quinquenio gris estábamos totalmente bloqueados de información—, se empezaba a desarrollar la Danza Teatro en Alemania, el posmodernismo tenía lugar en los Estados Unidos, se salía de los escenarios habituales a los públicos, y *Decálogo del Apocalipsis* llevaba falos gigantes, una gran cantidad de erotismo propio del cubano, porque ni yo ni Ramiro inventamos que Changó coge los rayos y se los pasa por los testículos, ni que Ochún es la diosa de la zalamería y de las aguas dulces, ni que es el símbolo de la mujer cubana. Eso es parte de nuestra manera de ser. Pero la incompreensión no permitió que se estrenara. Estamos hablando de un período en que se entraba

en una épica formal sin quererlo. La danza moderna no existía en la Unión Soviética; en la RDA estaba la escuela de Paluca, pero tenía una influencia enorme del ballet —arte del que nuestro pueblo se ha apropiado, pero que es representativo de la burguesía. Respecto al *Decálogo*..., era algo que no se comprendía, pero eso no quiere decir que la ignorancia no sea tuya, por no saber que existen cosas que no se hacen solamente a través de lo aprendido, sino que están por encima de tu cabeza, y tu cabeza es parte del instinto. Al no presentar el *Decálogo*..., la danza cubana sufrió un estatismo, y tuvo toda aquella continuidad de obras con características épicas enmascaradas. No vuelve a haber un artista en la compañía hasta que le toca a Sergio Vitier, quien propició una apertura; pero llega un momento en que la apertura se convierte en freno, y tiene que llegar alguien de la danza a dirigir. Primero, fue Clara Luz, y después, yo. ¿Qué hacer con un hijo que tenía catorce padres, al que a diario le decían algo diferente? Yo era bailarín de ahí, y además secretario del sindicato durante siete años seguidos. Luego me convertí en el director número catorce de la Compañía.

¿En este momento cómo evolucionamos? En Cuba hay quienes dicen que la coreografía no se enseña, y otros dicen que sí. Yo considero que sí, pero es preciso tener un ambiente creativo para generar la opinión, que muchas veces te cuestionen, porque en la enseñanza contemporánea hay que tomar en cuenta al que tienes delante, al que le vas a crear un criterio para que él, sobre las bases aprendidas, tenga una opinión nueva.

En estos momentos, la visión de la creatividad contemporánea está en un contrapunto, por así llamarlo, entre los europeos que traemos y los nacionales, y por eso iniciamos el aniversario cincuenta de la Compañía con dos coreógrafos cubanos, George Céspedes, con *Carmina Burana*, y Julio César Iglesias, con *Breath Fragment*, dos piezas diametralmente opuestas, dos puntos de vista diferentes sobre lo que está pasando en Cuba y en el mundo. Actualmente, hay una comunicación inmensa en el mundo, y tú tienes que saber qué se hace, para no hacerlo; tienes que conocer la Academia, para negarla; debes tener una gran cantidad de información, y mientras más nivel cultural general tengas, mejor puedes seleccionar lo que te interesa. Una danza que se llama contemporánea obliga a saber para crear.

ALBERTO FAYA: Hoy hablamos de cincuenta años de profundas convulsiones sociales, políticas, económicas y culturales. Dentro de la historia de Cuba existen dos importantes períodos de casi cincuenta años. El primero de ellos estuvo definido por las guerras de independencia, con todas las transformaciones y cataclismos que estas implicaron. El segundo sigue siendo

el de más profundos cambios en la sociedad cubana. Ambos se caracterizan por el protagonismo que han tenido, en estos cambios, las masas de cubanos de a pie, y en ambos, por tanto, se han conformado y sedimentado principios de cubanía.

No resulta casual que estos períodos hayan contado con un pensamiento creador, una intelectualidad que también se vio envuelta en la ola de acciones que los provocaban, a la vez que los sistematizaba, expresaba y contribuía a generalizar. La activa participación de artistas e intelectuales lado de las dos revoluciones ha sido un rasgo de nuestra creación intelectual; su interpretación de las esperanzas, ansias y necesidades de la población les ha permitido desarrollar un pensamiento en relación con las tácticas y estrategias que debían seguirse trazando sobre la marcha, en procesos fundamentalmente creadores y enriquecedores. Al influjo de ese pensamiento, y aprendiendo desde su propia práctica revolucionaria, el pueblo se educaba creando las condiciones ideológicas nacidas de su entraña, y propiciaba lo que debía ser un fructífero intercambio entre el liderazgo y la masa dirigida, entre fuerzas creadoras. El Che anotaba estos fenómenos en *El socialismo y el hombre en Cuba*, un documento que para mí sigue siendo fundamental para comprender nuestra realidad.

El arte ha estado llamado a desempeñar un papel importantísimo en ese proceso formativo, pero no ha estado libre de concepciones vinculadas con los intereses de quienes ostentan los poderes hegemónicos; tampoco los dirigentes de políticas culturales, los promotores y divulgadores cubanos de las artes en la Cuba revolucionaria, se han visto libres de esta influencia.

El gusto del pueblo se ha formado, también, a través de un tipo de obras, que denominaremos «artísticas», algunas como reproducciones de aquellas más cercanas al mercado y más lejanas del arte revolucionario, pero que forman parte de lo que, en el caso de la música, se ha dado en llamar «la corriente fundamental». La música cubana de estos cincuenta años se ha ido conformando dentro de una realidad muy contradictoria, en la que se mezclan obras propias de las culturas dominantes con las que reciben los beneficios de una política revolucionaria que privilegia el desarrollo de las expresiones populares, y que son objeto de una enseñanza artística desde diversas concepciones. Muchas de ellas provienen de un pensamiento hegemónico y son promovidas y divulgadas a partir de criterios no siempre revolucionarios.

El trabajo de los creadores ha estado definido por culturas contrapuestas que conviven en medio de una sociedad que nos compulsa a todos a «cambiar

todo lo que tenga que ser cambiado», y se pronuncia a favor de la liberación del dominio neocolonial, en la que operamos seres humanos conformados culturalmente por ideas hegemónicas.

Lo que Fidel manifestó cuando dijo: «Nuestra preocupación fundamental siempre serán las grandes mayorías del pueblo, es decir, las clases oprimidas y explotadas del pueblo, para nosotros será bueno lo que sea bueno para ellas, para nosotros será noble, y será bello, y será útil todo lo que sea noble, y sea útil, y sea bello para ellas», constituye actualmente una plataforma para la acción de los creadores, envueltos en la construcción del socialismo en un país que tiene una historia de rebeliones contra el dominio colonial y expresiones artísticas originales y singulares, y enclavado en el hemisferio occidental, a escasos kilómetros de la potencia más grande del mundo, lo cual ha permitido una constante presencia cultural de lo mejor y lo peor de los Estados Unidos entre nosotros.

En la década de los 90, las grandes convulsiones que sobrevinieron a partir del desmoronamiento del campo socialista alimentaron mecanismos de supervivencia, traducidos en concesiones a las demandas de un mercado que acudía, ávido, a apropiarse de la creatividad desarrollada por la Revolución al amparo de una política que había defendido las más originales muestras de la música cubana; los ejemplos son incontables.

Bajo la acción del mercado, se operaron y crecieron viejas tendencias hacia expresiones artísticas consecuentes con las demandas y proyecciones de culturas hegemónicas mundiales y se desarrollaron, a su vez, distorsiones de la función de las artes; en particular de la música, al separarse de lo que habían diseñado los principios artísticos revolucionarios y traducirse en la creación y proliferación de espacios a donde se llevaban obras para complacer a sectores de la población y a turistas, que tenían el dinero necesario para satisfacer algo más que necesidades fundamentales de muchos creadores. Estos nuevos males se unían a otros más viejos desde años atrás. A finales de los 60 y comienzos de los 70, habían sido reprimidas expresiones dentro del campo de la canción como fue el caso, en sus difíciles inicios, del Movimiento de la Nueva Trova (MNT). Sus fundadores trataban de romper los esquemas que conducían a la creación de canciones cargadas de trivialidades y lugares comunes, tan apreciados por la industria musical de consumo, al mismo tiempo que eran rechazados desde sectores de la administración estatal, por concepciones anquilosadas acerca de lo que debía ser una canción. Aquellas represiones y limitaciones se hacían en nombre de «darle al pueblo lo que le gustaba», y hasta en el de la lucha contra la penetración ideológica, a lo

que se sumaban arbitrarias interpretaciones de las indicaciones regentes en la política de programación musical a través de los medios. Reproduzco textualmente un documento oficial:

La difusión de la música por radio y televisión no puede ser indiscriminada, no todo lo que se ha compuesto y se compone representa una muestra válida de la música popular, por lo que se hace necesario escoger intérpretes y composiciones de verdadera calidad. Debe alentarse la creación musical que recoja, en forma verdaderamente artística, el esfuerzo creador de las masas, la nueva vida y las relaciones humanas que engendra la sociedad socialista, cómo ama, siente y piensa quien construye esa sociedad, la lucha revolucionaria de los pueblos; en fin, que se exalten los valores humanos en un sentido clasista. No deben difundirse composiciones que buscan el éxito fácil a través de textos plagados de vulgaridad («Política de programación de radio y televisión», Centro de Documentación ICRT, La Habana, 1987, p. 22)

En otros párrafos de este documento, refiriéndose a la necesidad de educar a nuestro pueblo en un sentido cultural mucho más amplio y con un verdadero sentido universal, se hace hincapié en prestar atención a la llamada «música culta», así como a la necesidad de priorizar obras de América Latina y el Caribe y ocuparse de la extremadamente limitada difusión de las músicas de Asia y África. Además, se aconseja promover la obra de los compositores y artistas más progresistas del mundo capitalista desarrollado. Todas esas recomendaciones, surgidas a partir de las Tesis del Primer Congreso del Partido, devinieron aplicaciones mecánicas y burocráticas de las sugerencias que también se hacían, referentes a la trasmisión de un mínimo de 70% de música cubana y 30% de la producida en el exterior. Esta perspectiva consideraba cubana a cualquiera producida y compuesta en Cuba e interpretada por cubanos y entendía como extranjera la que se hacía fuera de nuestros límites territoriales, sin tener en cuenta si ambas respondían a los intereses de la política revolucionaria encaminada a «luchar para que el creador produzca para el pueblo y este, a su vez, eleve su nivel cultural a fin de acercarse a los creadores». Incluso estos principios eran tratados por algunos con cierta sorna y por otros, en los mejores casos, como la necesidad de proveer al pueblo con aquella música considerada como el *summum* de la cultura, es decir, aquella proveniente de las civilizaciones occidentales eurocéntricas, pero que excluía los ricos y hermosos acervos de las culturas autóctonas y representativas de los pueblos del mundo. En

este proceso intervinieron tanto los difusores, como una buena cantidad de educadores de arte, quienes contribuyeron a conformar una orientación en sus alumnos —futuros creadores— que ponía límites a los influjos de la enorme riqueza y diversidad cultural, la única que pudiera considerarse como verdaderamente universal.

Junto a propósitos socialistas, revolucionarios, han marchado, en oposición al verdadero y esencial desarrollo, criterios prejuiciados por formaciones, interpretaciones y orientaciones culturales propias de los centros hegemónicos mundiales. La promoción y divulgación de la música bajo esta influencia ha continuado el proceso de educación a la población en los hábitos y gustos largamente formados por la cultura dominante occidental, y coloca a los creadores revolucionarios entre las demandas de una sociedad no suficientemente informada, como para compartir y aceptar nuevos caminos en el arte y una orientación desde centros de divulgación y promoción igualmente influida por prejuicios culturales hegemónicos. Se ha fomentado una relación de ese mismo pueblo con la obra de compositores e intérpretes musicales muy dependientes de las corrientes fundamentales del mercado, sin que se les provea de las suficientes y necesarias opciones. De ahí que en innumerables ocasiones los compositores, cantores y músicos se hayan visto en la necesidad de escoger entre el casi anonimato o la sumisión a las líneas trazadas por los poderes culturales, lo cual tiene implicaciones que van desde el terreno estético, pasando por la ideología, y desembocando en lo económico. Por otro lado, el pueblo, sin recibir plenamente una formación cultural más profunda diseñada como utopía, sueño o propósito desde los primeros días de la Revolución, ha continuado siendo víctima de intereses y fuerzas ajenas al proceso revolucionario y sus ideas de vanguardia.

El papel de instituciones como la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), el MNT, o la Asociación Hermanos Saíz (AHS), cuyos objetivos no han sido nunca los de coleccionar artistas, sino contribuir a las transformaciones necesarias en el campo de la cultura artístico-literaria, ha sido considerado de manera asistemática, y en ocasiones solo a partir de los principios teóricos emanados de los encuentros que aquellas han fomentado entre los creadores, pero no haciéndolos participar, en profundidad, en las decisiones e instrumentaciones de políticas que garanticen la materialización de las líneas de acción trazadas por dichos encuentros. En el Artículo 4 de los estatutos de la UNEAC, se expresa literalmente: «El programa de la UNEAC se sustenta en los principios de la política cultural de la Revolución cubana definidos por la Constitución de la República; deberá participar de manera

directa y efectiva en la formulación, puesta en práctica y expresión de dicha política como contribución al desarrollo integral de la nación». A la luz de principios como estos, se hace imprescindible incrementar y jerarquizar la participación activa de los creadores en las decisiones institucionales, tanto estatales como políticas, de manera que quienes tienen en sus manos los mecanismos de la creación refuercen su carácter y su sentido social.

VÍCTOR FOWLER: Voy a comenzar mi intervención con algunas simplezas. Primero: la más evidente, el hecho de que ningún documento es capaz de dar cuenta del devenir y de las dinámicas del arte y la literatura a lo largo de medio siglo; al menos, ningún documento programático. Las palabras, de un lado, deben de ser contrapuestas a más palabras; de otro, combaten de manera frontal, erosionan, deforman o desvían los sentidos de la expresión supuestamente originaria.

Segundo: la necesidad de someter a sospechas el concepto de originalidad, pues tal momento apenas expresa la cristalización de procesos, con una raíz en el tiempo que puede ser sumamente anterior al punto estático de la enunciación.

Tercero: la obligación de someter lo dicho a un extendido ordenamiento encima de las prácticas concretas; es decir, de las maneras en las que el enunciado encuentra aplicación en la vida efectiva. Lo más interesante aquí es entender distancias y diferencias con la idea «original», así como resistencias. Siempre hay que preguntar por qué.

Cuarto: exactamente, la resistencia, un légame donde lo mismo hay tradiciones populares que propias del campo letrado, que — pese a la lealtad expresa al nuevo sistema— se resisten a ser quebradas, que subsisten y se reconstruyen a sí mismas en las más variadas formas, o que, en última instancia, mantienen una latencia identitaria que las hace lábiles ante cualquier nueva aparición del contenido esencial que las define.

Quinto: la imposibilidad de entender los cambios culturales si no es en conexión con las obligaciones de inserción o alejamiento del país en el mundo.

Sexto: recordar siempre que los sujetos, aun cuando se les puede convencer, son seres pensantes que tienen sus propias agendas y fugas.

Séptimo: que no se puede aislar la dinámica de la presión exterior que niega todas las dinámicas; en nuestro caso, la relación particular con los Estados Unidos después de la Revolución.

En cuanto a la relación arte-política, claro que en el país dio inicio un nuevo tipo de arte —y de conciencia acerca de él—, y que tal novedad está signada por lo político, aunque lo debemos comprender de un modo más

bien extendido. Evidencias de lo político directo, que intenta ser espejo transparente de la historia, las tenemos en obras como las de Servando Cabrera pintando milicianos, los documentales del ICAIC siguiendo las transformaciones de la Revolución, o textos como los del poeta José Álvarez Baragaño escribiendo todo un poemario sobre la invasión de Playa Girón. Aquí lo político está en un primer plano absoluto.

Otras obras, muchas, recepcionan lo político con menor beligerancia, hasta llegar a la sordina; es que la transformación de fondo de eso que llamamos la Revolución es haber cambiado los límites de lo posible y, dentro de ello, al hombre, lo que este puede esperar, ser y soñar.

Incluso obras supuestamente tan alejadas de lo político como *Paradiso*, de Lezama, dedicadas a la reconstrucción de un pasado prerrevolucionario, y bajo las directrices de dotar al personaje central del relato, José Cemí, de una teoría de la imagen que se constituye en centro de la visión para futuras tareas creativas, integran la tradición política entre los hilos que confluyen; en este caso, la Revolución del 33, refrendada en la novela. Será, sin embargo, *Oppiano Licario*, reverso de *Paradiso*, según Lezama mismo, donde —a través del personaje del árabe Mahomed—, el autor integra la Revolución cubana, esta vez la del 59, en el ciclo novelesco, en un acto del discurso donde Mahomed diserta sobre la necesidad de hacer la revolución que anime a los muertos y realice los sueños.

Otra cuestión es cuando la intencionalidad de la pregunta intenta un análisis de lo político y lo artístico como esferas sociales, creativas ambas, autónomas, y con intereses y velocidades propias. Una frase: «no becarios dóciles al pensamiento oficial», quedó como posibilidad encima del arte cubano de la Revolución, que resulta un desafío tanto para artistas como para directivos. A los primeros se les pedía autonomía, lucha, confrontación, capacidad para defender criterios propios, trabajo, mas solo mediante una profunda comprensión de la historia, del escenario global y sus insistir en el modo de autonomía que reclama, por ejemplo, el arte alternativas. Semejante lugar podía ser alcanzado; no se trataba de insistir en el modo de autonomía que reclama, por ejemplo, el arte vanguardista para sí, sino de transformar el concepto de vanguardia. El ángulo débil de lo anterior, sin embargo, es que el arte tiene sus propias tradiciones y tareas, donde el estremecimiento y la reconstrucción permanente de las fronteras de la percepción son una prioridad. Docilidad parece estar referida aquí a cuestiones y batallas alrededor del contenido, de lo que puede o no ser dicho.

A los directivos, a su vez, se les pedía considerar el límite de su propio poder, no transformar el deseo en realidad, pues la frase tiene un reverso:

la facilidad con la cual puede ser convertida la docilidad en una práctica normal. Un escenario como el de la crítica cultural en el país, en el cual durante prácticamente medio siglo ha florecido la continuada queja acerca de la inexistencia o inutilidad de dicho ejercicio, permite sospechar que estos cincuenta años han sido de una larga sucesión de micro- rebeliones, que son batallas alrededor del síntoma de la docilidad, la autonomía de la esfera artística, y el poder.

Para terminar, diré algo sobre el carácter y el sentido social de la creación cultural, que es uno de los aspectos sobre los cuales se nos pidió que reflexionáramos. Los descubrimientos recientes del mercado —como nueva realidad, sobre todo en el mundo de las artes plásticas—, las poéticas experimentales —muy particularmente en la literatura—, los efectos de la crisis económica y la inserción del país en las corrientes globalizadoras —que lo mismo imponen mecanismos de domesticación interpretativa que una presión a ir hacia fuera—, y el agotamiento de los discursos políticos de continuado elogio sobre una realidad fracturada, han ayudado a erosionar el carácter y el sentido social de la creación cultural, sobre todo si se entiende esta como un sector en mancomunidad creativa respecto a las transformaciones posibles, con los estamentos de lo político en el país.

De cualquier modo, carácter y sentido estuvieron siempre mediados por la instancia subjetiva del artista que hacía la obra, el funcionario que la aprobaba, y el público que la recibía. Esto nos coloca en el mismo lugar donde dejó la discusión la célebre frase «dentro de la Revolución todo, contra la Revolución ningún derecho». La inexistencia de crítica con suficiente marco como para evaluar no ya la obra, sino al funcionario —parte externa, en cuanto sancionador del sistema del arte, pero, en este sentido, parte al fin—, queda como un beneficio para el saber funcional. La ausencia de un ordenamiento jurídico que haga posible en el país semejante tipo de análisis, es lo que redundará finalmente en la pobreza crítica que tanto se lamenta, y en una intervención externa, continuada, sobre la esfera del arte.

OSCAR ZANETTI: El público presente seguramente tiene cosas que decir, y me parece que podríamos abrir el intercambio y después el panel apuntará lo que considere necesario.

RAFAEL HERNÁNDEZ: Una parte importante de lo que se ha dicho aquí tiene que ver con la cuestión de lo que es nuestro y de lo que no lo es, de lo extraño a nuestra cultura y de lo que está dentro de ella. ¿En qué medida la cultura cubana tiene en sí misma la capacidad de domesticación de algo que

recibe de afuera? Nosotros somos jugadores de beisbol, es nuestro deporte nacional, aunque no lo inventaron los indios ni nada por el estilo. Cuando la orquesta de Benny Moré —que es una *jazz band*— toca «Castellanos qué bueno baila usted», suena el *jazz* detrás. Obviamente, hay expresiones de esa asimilación que son extrañas, que serían parásitas, y que son muy evidentes, pero la mayor parte de lo que se va a quedar siendo de nosotros, no lo es.

Por otra parte, ¿en qué medida, por la revolución tecnológica, podemos decir que en lo que recibimos aquí, más allá de lo que transmita la radio o las salas de cine, o lo que programan los teatros, además de lo que se encuentra en Internet, están presentes elementos donde lo de afuera y lo de adentro terminan perdiendo la frontera, y donde lo que se impone no es, en absoluto, evidente?

En esa realidad contemporánea, en ese contrapunteo adentro afuera, los bordes de lo que está dentro de la Revolución se han ido modificando, igual que lo que está en contra de ella. Esa línea también se ha modificado, así como la carga que tiene en nuestra vida actual; porque ya miramos hacia atrás y podemos darnos cuenta de los errores; lo que estamos juzgando hoy está adentro. Incluso nos percatamos de que quizás dentro de pocos años, menos quizás de los que podamos estimar, va a ser de otra manera. Quisiera que volvieran sobre esta provocación de relativización.

PARTICIPANTE: A partir de lo que ha dicho Rafael, me surge una pregunta: ¿dónde termina la domesticación y dónde empieza la inserción, la síntesis, la incorporación de esas corrientes de la cultura universal en la cultura cubana? Yo recuerdo, en el año 1968, un debate de Carlos Rafael Rodríguez en la Escuela de Ballet, donde los alumnos, con gran incertidumbre, le preguntaban si el ballet era un acto burgués, y cómo ellos tenían que colocarse frente a eso, en medio de la Revolución, y por qué en la Unión Soviética, que había hecho la primera revolución socialista, había esa escuela extraordinaria de ballet clásico, y por qué el ballet no se podía considerar una expresión de arte universal; o sea, por qué esas contradicciones. Entonces ahora, cuando oigo hablar a Rafael, me pregunto dónde termina la domesticación y dónde empieza la inserción en la cultura cubana de la cultura universal; cómo trazar esas fronteras.

DENIA GARCÍA RONDA: Quiero referirme a algo que dijo Rebeca y que, de alguna manera, Víctor retomó. Yo considero que la cultura sí tiene un aspecto formativo-educativo; aunque no es un auxiliar pedagógico; tiene, como decía Víctor, sus propias tareas y vías. El error está en tratar de que sea un

material didáctico; pero sí es educativa, sí es formativa en cualquiera de sus manifestaciones. Si no, cómo explicar, por ejemplo, el período del 59 al 68, cuando los jóvenes cubanos disfrutábamos del mejor cine, del mejor teatro, y buena literatura de todo el mundo; impulsados además por una determinada política de desarrollo de esa cultura, y veíamos también cómo surgían en Cuba los movimientos danzarios, teatrales. Había una especie de entusiasmo por nutrirse de esa cultura. Esto, a mi modesto entender, contribuyó, casi más que la enseñanza directa, a la formación integral, cultural, de esos jóvenes que hoy somos viejos. Creo que eso se rompe a partir del 68; sobre todo a partir de los 70, se rompe esa variedad, ese asimilar lo que el mundo nos estaba dando. No estoy diciendo que en la década de los 60 todo fuera perfecto, pero sí fue exitosa en el sentido de la formación de una integralidad cultural en los jóvenes, y creo que se debe reconocer como ejemplo de ese sentido educativo de las manifestaciones culturales, con sus propias vías de desarrollo y sus propias tareas específicas.

EDUARDO PAYRET: A partir de las palabras de Denia, me imaginé esta Habana de finales de los 60, en la cual teníamos un Salón de Mayo con las vanguardias plásticas de Europa; se exponía lo mejor del teatro universal; en la librería del Habana Libre se estaba vendiendo *Cien años de soledad*, que tuvo una tirada de cientos de miles de ejemplares. Por otra parte, estábamos preparando un evento extraordinario, el Congreso Cultural de La Habana, que atrajo numerosas figuras del movimiento cultural, filosófico, de las ideas, de las vanguardias de Europa y de los Estados Unidos, pero también del Tercer mundo. Aquel fue un marco propicio para decir cuanta idea había en el ámbito cultural. Entonces llegó al máximo el flujo de ideas culturales en el país. Después tiene lugar el fracaso de la zafra del 70, y a partir de ahí pasaron muchas cosas. Recuerdo, por ejemplo, la disolución de la revista *Pensamiento Crítico*, del Departamento de Filosofía de la Universidad de La Habana, porque había gente que estaban hablando, se estaban diciendo cosas dentro del marco del marxismo, pero no era el mismo lenguaje que estaba profesándose en el de Europa oriental, o de la Unión Soviética. Aquel momento en que se estaba levantando una serie de banderas propias del pensamiento cubano autóctono, fueron recortadas en sus raíces.

OSCAR ZANETTI: Es curioso cómo, dentro de los diversos aspectos que se plantearon, el arte y la literatura han experimentado los contrapuntos históricos en el proceso revolucionario. Me gustó cómo planteaba Rafael el problema, porque introdujo una cierta dosis de historicidad, cómo se verá

esto de aquí a diez o quince años, qué términos se usarán para hablar de estos problemas; a veces hay una tendencia a ver o a expresar estas dimensiones en términos absolutos o intemporales. Yo no creo que haya un cubano o un no cubano, que sea lo mismo hoy que hace treinta años, o que lo vaya a ser dentro de cuarenta. Denia decía que en los 60 veíamos el mejor cine del mundo, y yo discrepo. Veíamos buen cine, pero no todo. A veces tenemos la tendencia a universalizar nuestra propia experiencia y a idealizarla, sin darnos cuenta que somos también prisioneros de nuestro tiempo. Quisiera, por tanto, que cuando los panelistas vayan enfocando esos problemas siguieran este ángulo del asunto.

VÍCTOR FOWLER: Si vamos a analizar los contrapuntos de cincuenta años en el arte y la literatura en el sector estético-cultural, no es justo decir que la adhesión de los intelectuales es total al triunfo de la Revolución. Eso no es cierto en la época de «Palabras a los intelectuales», y muchísimo menos después. Por otra parte, lo más difícil de entender de la Revolución no es lo que integra, sino lo excluye. La Revolución ha estado cincuenta años excluyendo modelos culturales; es el sentido de la discusión que hubo en el año 62 con el filin: ¿se excluía o se incluía?; es el caso de esa super cantante que fue La Lupe: ¿se va o se queda?; es lo que ocurre con los viejitos recuperados del Buena Vista Social Club: ¿esa música es nuestra o no? Se trata de la famosa herencia del pasado. Ejemplo de ello es lo que ocurre en los ilusorios y utópicos 60, con la imposibilidad de integrar el *performance* en el teatro, porque la expresión vanguardista tenía un límite impuesto por el propio proceso revolucionario; lo sucedido con las poéticas experimentales, que no se logran desarrollar prácticamente nunca, y han tenido que esperar casi hasta hoy para tener posibilidad. O sea, no es un espacio ideal. La Revolución es lo que es y nada más, y hay que analizar entonces lo que alcanza a integrar y lo que, para producir su integración, necesita excluir; porque la exclusión no es un capricho, sino una necesidad de su estructura. Por tanto, hay que tratar de entender, a partir de la exclusión, cuáles son los límites que la Revolución tiene, porque no es infinita; y justamente lo que se está produciendo en el presente es la renegociación de los límites; por eso hoy resulta posible un mundo que hace treinta años era inconcebible. Por ejemplo, hoy 90% de la programación televisiva es estadounidense; hace treinta años, eso era sencillamente impensable.

Hay una pregunta que uno siempre se salta en los debates culturales, dando por hecho que todos entendemos por qué. Vale la pena preguntarse por qué los sistemas políticos necesitan del arte y la literatura. ¿Qué sistema político

conocido ha llegado al punto de suprimir el arte y la literatura? Creo que únicamente Cambodia en la época contemporánea, cuando asesinaron a los representantes de la intelectualidad. Incluso los nazis excluyeron un modelo de arte y necesitaron una inversión millonaria para tener un arte. ¿Por qué son necesarios el arte y la literatura? Si es algo que no produce, un lenguaje doble, sobrante, ¿por qué es una necesidad? Tal vez ese mismo carácter doble y sobrante es lo que hace que sea, exactamente, el menos formalizable de los lenguajes, donde se decide el sentido de la libertad en una Revolución.

Otra cosa: Fidel volvió a reivindicar la validez de «Palabras a los intelectuales» en 1988, en reunión con doscientos jóvenes de la Asociación Hermanos Saíz. Dijo que ese había sido el discurso orientador de la Revolución hasta ese año. En ese momento se estaba haciendo un reclamo, por parte de los jóvenes, de cambiar hacia el ámbito del contenido lo que había servido como sombrilla para el desarrollo de las cuestiones formales del arte. Entonces Fidel, elegantemente, dijo que los jóvenes teníamos razón, que había que cambiar los marcos conceptuales según los cuales esa frase funcionaba. Ese discurso nunca se publicó.

Ahora bien, la Revolución no es solo la estimulación de algo supuestamente mejor, sino también sus errores o falsificaciones. hay que pensar acerca de lo popular y ver cuál es el sentido que tiene lo autóctono. ¿Qué significaba esa profunda y plena formación cultural? ¿Es más profunda y más plena con respecto a qué? ¿Por qué se supone que sea así? Supongamos que se desarrollara en el país un espectador en última instancia, un ciudadano abierto al consumo de la autoctonía de otro lugar, ¿qué relación hay entre eso y lo contemporáneo, lo moderno, o sea, entre lo que corresponde mera, exclusiva y evidentemente al momento de placer? Esa es una respuesta que a la Revolución socialista le ha costado trabajo dar; es la que corresponde al placer; la libertad del placer, que implica entonces poder elegir dentro de un campo en el cual está lo supuestamente banal. Eso tiene que existir, e incluso la posibilidad de consumirlo y disfrutarlo, porque la Revolución se legitima en sus límites, no en el centro de su poder.

ALBERTO FAYA: A partir de las inquietudes de Rafael, me remito a un documento del año 1949, «Los factores humanos de la cubanidad», escrito por un científico cubano que lamentablemente no se estudia a profundidad en nuestras universidades: Fernando Ortiz. La cubanidad y la cultura cubanas son un ajiaco en el cual entran muchísimas cosas, que está en continua transformación. Lo más interesante de ese documento es cómo su autor se refiere a la cultura como el elemento esencial para definir lo que él llamó

«los factores humanos de la cubanidad». Por eso yo enfatizo tanto en la necesidad de estudiar lo autóctono, como algo que sale de lo nuestro, y no solo lo de otros lugares. Pero si me remonto a cosas mucho más antiguas, tengo que mencionar el ensayo «Nuestra América», de 1891, antecedente del texto de Ortiz.

Todo esto forma parte no de un problema cubano, sino mundial y, en este sentido, voy a referirme al fenómeno de la *world music*. Cuando Miriam Makeba estuvo en La Habana la última vez, lanzó una pregunta muy simpática: «¿si la música nuestra, la de los pueblos del mundo, de África, es la *world music*, de dónde es la otra?». Existe una práctica generalizada de clasificar, enclaustrar las manifestaciones de las culturas no hegemónicas y ponerlas en un mundo aparte, mientras aceptamos tácitamente, como algo «natural», las culturas que nos han estado dominando. A partir de ahí surgen problemas tan serios como la dicotomía entre Estado y Revolución, a la que se refirió Víctor, y que merece una discusión mucho más profunda. Los límites están en la obra misma de los artistas, en lo que Ramiro Guerra hacía al presentar una propuesta artística muy seria, desde la danza contemporánea, de lo que es la cubanidad. *Suite yoruba* no es un intento folklórico, es una concepción de lo cubano, como *Apocalipsis...* también lo es; una respuesta original, nuestra, que podemos dar al mundo y que, por supuesto, no se trata de *world dance*.

MIGUEL IGLESIAS FERRER: Cada vez que hablamos de la Revolución es como si fuera un término químico, que no se compone de seres humanos. Es posible que alguien esté hablando «en nombre de la Revolución», cuando probablemente esté imponiendo su derecho al poder, a decidir sobre algo que debe o no debe hacerse. La Revolución también somos todos y la dictadura del proletariado no se ejerce solo recibiendo orientaciones, sino emitiendo opiniones. Si alguien se ha equivocado, no ha sido la Revolución, sino alguien que en ese momento la está afectando.

Actualmente no existe el fervor de los años 60. Ahora los aplausos son una banderita silenciosa que no tiene, aparentemente, aquel entusiasmo, aquella pasión. Pienso que dirigir es una profesión, una serie de cualidades, de liderazgos y ejemplos, que aprendes después de tu especialidad, hasta que se institucionaliza. Tiene que haber opiniones de todo. Por eso es tan necesario el debate del que hablaba Rebeca. Como cubano, tengo el derecho de decir lo que pienso donde quiero. No tengo miedo a tomar algo extranjero, y ponerlo en el escenario. Con mi opinión y cuando considero que algo está mal, lo digo también, porque lo que yo quiero es que lo que está mal hecho se

arregle, y para ello los límites, como decía Víctor, tienen que estar cambiando. El hombre no vive como piensa, sino piensa como vive, y eso es fundamental.

OSCAR ZANETTI: Quiero agradecer a todos los presentes, y en particular a Miguel, Víctor, Alberto y Rebeca, que han sido los autores de esta muy fructífera mañana.