

TEMAS
Temas
—CULTURA · IDEOLOGÍA · SOCIEDAD—

106-107
AÑO · SEP. 2021

**AVISO
VISUAL**

**¿SOSTENIBLE
DE QUÉ?**

cine/televisión/videoclip/streaming/videojuegos
Nollywood no es Hollywood
Habanacentristas, comunistas, feministas



TEMAS 106-107

cultura ideología sociedad

abril-septiembre 2021

ENFOQUE Audiovisuales

La frontera interior en el cine de ficción internacional /4
Lauro Zavala

El futuro de la imagen /10
Josep María Català

Intersecciones entre transmedia
y hauntología: estudios de caso /19
Fernando Pagnoni Berns

Las relaciones entre cine y televisión
en América Latina. Visiones transnacionales /27
Josetxo Cerdán y Miguel Fernández Labayen

Apuntes para un devenir globalizador del cine /35
José M. Santa Cruz G.

Nollywood: de economía informal
a industria mediática /44
Talía Rodríguez-Martelo

La hegemonía del videoclip
en un mundo multipantalla /52
Carlos Pedrosa González

Industria cultural y entretenimiento:
los videojuegos como soportes publicitarios /60
Jessica Sarraff Viera

Negociaciones y conflictos de identidad
en *Memorias del subdesarrollo* /68
Ángel Pérez y José Ángel Pérez

Memoria y subjetividad en el documental
latinoamericano actual /76
Natalia Christofolletti Barrenha

El cuerpo audiovisual de la nación cubana /85
Juan Antonio García Borrero

CONTROVERSIA

95 / ¿Qué sostenible?

*Al Campbell, Fernando Funes, Bertrand Guest,
Alfredo Martínez, Rodolfo Rensoli, Rafael Hernández*

ENTRETENEMAS

110/ El habanocentrismo en la historia social
de la cultura cubana
José Vega Suñol

118/ Los comunistas cubanos y los embates
de varios «ismos» entre 1925 y 1935
Caridad Massón Sena

126/ Resistencia, resiliencia y re-existencia.
Una visión desde el feminismo en Cuba
*Mely del Rosario González Aróstegui
y Ginley Durán Castellón*

LECTURA SUCESIVA

135/ La novela histórica como campo de batalla
Félix Julio Alfonso López

143/ Los analistas de la CIA: ¿genios o torpes?
Jorge I. Domínguez

152/ Miradas cubanas al linchamiento de negros
en los Estados Unidos decimonónicos
Adrian Jesús Cabrera Bibilonia

160/ Cien años de recepción de *Versos libres*
Lourdes Ocampo Andina

TEMAS

cultura ideología sociedad

Temas es una publicación trimestral, dedicada a la teoría y el análisis de los problemas de la cultura, la ideología y la sociedad contemporáneas. Está abierta a la colaboración de autores cubanos, caribeños, latinoamericanos y de otros países. Los artículos expresan la opinión de sus autores.

No se devuelven originales no solicitados.
Prohibida la reproducción sin autorización de los artículos publicados en *Temas* por primera vez.

ISSN 0864-134X.



Inscrita en el Sistema de Publicaciones Seriadadas Científico-Tecnológicas, del Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medioambiente (CITMA).
Registro #0616307-2007

Revista *Temas*

Calle 23 #1109
entre 8 y 10, El Vedado,
Ciudad de La Habana, Cuba.
CP 10400.
Tel/Fax: (53) 7838 3010
Email: temas@icaic.cu
www.temas.cult.cu
www.facebook.com/revistatemascuba

CONSEJO EDITORIAL

Director
Rafael Hernández

Subdirector
Enrique García

Asesor artístico
Frémez (†)

Natalia Bolívar
Jorge I. Domínguez
Mayra Espina
Pedro Martínez Pérez
Margarita Mateo Palmer
Ernesto Rodríguez Chávez
Joaquín Santana Castillo
Nelson P. Valdés
Juan Valdés Paz
Oscar Zanetti Lecuona

Diseño de cubierta
Ernesto Niebla

**Coordinadora de redacción,
maquetación y web**
Vani Pedraza García

Edición
Denia García Ronda
Paula Guillarón
Juana María Martínez
Josefa Quintana

Sitio web y redes sociales
Disamis Arcia
Rafael Betancourt
Willy Pedroso

Promoción
Gladys García Durán

Secretaría
Maritza Arbesú

CONSEJO ASESOR

Jorge Luis Acanda,
Universidad Central del Ecuador.
Antonio Aja Díaz, *CEDEM, UH.*
Félix Julio Alfonso,
Colegio de San Gerónimo
Aurelio Alonso,
Casa de las Américas.
Carlos Alzugaray, *UNEAC.*
María del Carmen Barcia,
Casa de Altos Estudios F. Ortiz.
Alain Basail, *CESMECA.*
Mayerín Bello, *UH.*
José Francisco Bellod,
Universidad de Murcia.
Raúl Benítez, *UNAM.*
Rafael Betancourt.
Zaida Capote, *ILL.*
Julio Carranza,
UNESCO. Oficina regional, Guatemala.
Nils Castro.

Javier Colón,
Universidad de Puerto Rico.
Yoel Cordovi, *IHC.*
Ramón de la Cruz,
*Sociedad Cubana
de Ciencias Penales.*
Carlos Delgado, *UH.*
Ileana Díaz, *CEEC.*
María del Pilar Díaz-Castañón, *UH.*
Julio Díaz Vázquez, *CIEI, UH.*
Marlen Domínguez, *UH.*
Armando Fernández, *FANU.*
Raúl Fernández,
Universidad de California, Irvine.
Juan Antonio García Borrero.
Tania García Lorenzo.
Humberto García Muñiz,
Universidad de Puerto Rico.
Carlos García Pleyán, *COSUDE.*
Denia García Ronda.
Rolando González Patricio.
Jesús Guanche,
Universidad de Hebei, China.
Julio César Guanche.
Yan Guzmán, *UH.*
Antoni Kapcia,
Universidad de Nottingham.
Hal Klepak,
Royal Military College, Canadá.
Francisca López Civeira, *UH.*
Sheryl Lutjens,
Universidad de California.
Luis Marcelo Yera, *INIE.*
Consuelo Martín, *UH.*
José Luis Martín, *CEDEM.*
José Mateo Rodríguez, *UH.*
Jesús Menéndez, *CITED.*
Luz Merino, *UH.*
Alberto Montero,
Universidad de Málaga.
Armando Nova, *CEEC, UH.*
Marta Núñez, *UH.*
Daybel Pañellas, *UH.*
Esther Pérez,
Centro Memorial Martin L. King, Jr.
Lisandro Pérez,
City University of New York.
Manuel Pérez Paredes, *ICAIC.*
Marta Pérez-Rolo, *GESTA.*
Omar Everlney Pérez Villanueva.
José Luis Rodríguez, *CLEM.*
Thomas Reese,
Universidad de Tulane.
Pedro Pablo Rodríguez,
Centro de Estudios Martianos.
Rogelio Rodríguez Coronel, *UH.*
Francisco Rojas Aravena,
Universidad de la Paz, Costa Rica.
Cira Romero, *ILL.*
Joel Suárez,
Centro Memorial Martin L. King, Jr.
Luis Suárez Salazar.
Miguel Tinker Salas,
Pomona College.
Jorge Enrique Torralbas, *UH.*
Ricardo Torres, *CEEC, UH.*
Gilberto Valdés,
Instituto de Filosofía.
Omar Valiño.
John Womack,
Universidad de Harvard.
Yolanda Wood,
Casa de las Américas.
Mirta Yáñez.

Audiovisuales

El audiovisual (cine, series de televisión, videoclips, videojuegos, streamings, etc.) satura las más diversas sociedades a escala global.

La revolución digital ha permitido que plataformas mediáticas accesibles en Internet suministren, minuto a minuto, todo tipo de audiovisuales a un público de cientos de millones de espectadores, colmados por una gigantesca oferta que los cautiva con el *free choice*.

Indagar sus efectos en la producción de imágenes, y en la formación de mentalidades, gustos, actitudes, escalas de valores, equivale a levantar la tapa de una caja de Pandora.

¿Cómo entender las dinámicas estéticas, ideológicas, culturales que hacen posible este tipo de producto audiovisual en el contexto contemporáneo? ¿Cuáles son sus efectos? ¿Cómo inciden en la comprensión de los problemas del mundo actual? ¿En qué medida los procesos de producción de audiovisuales interactúan entre sí? ¿Cómo se caracterizan entre regiones del Norte y del Sur? ¿Qué desafíos plantea una globalización mediática, cada vez más dominada por las plataformas digitales?

Temas agradece a Ronald Antonio Ramírez, profesor de la UH y miembro de nuestro equipo editorial, por su ardua labor como coordinador de este número, donde investigadores y profesores de Argentina, Brasil, España, México, Cuba, contribuyen a una visión crítica sobre esta compleja problemática.

La frontera interior en el cine de ficción internacional

Lauro Zavala

Profesor. Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco.

La frontera es un concepto que pertenece, en su origen, a los estudios territoriales. Sin embargo, en la antropología contemporánea se ha señalado sistemáticamente su uso metafórico, al referirla a la existencia de una tendencia general en la cultura posmoderna hacia la hibridación cultural y la negociación entre diversos terrenos de naturaleza simbólica (García Canclini, 1990). Estos campos han generado, a su vez, un tipo de verdad social de orden distinto al de los terrenos originales que dialogan entre sí (Rosaldo, 1993; Anderson, 1995).

La misma naturaleza de la narrativa posmoderna ha sido definida como una producción simbólica caracterizada por su naturaleza híbrida, ya sea construida a partir de la yuxtaposición de tradiciones opuestas (Zavala, 2007), o de tradiciones genéricas, originalmente ajenas entre sí (Geertz, 1989).

En el campo de los estudios cinematográficos, las aproximaciones al cine fronterizo han utilizado el término *frontera*, de forma simultánea, en sus acepciones geográfica y simbólica, desde los primeros trabajos canónicos sobre el cine de la frontera norte de México (Iglesias, 1991) hasta los más recientes sobre el de la frontera sur (Lienhard citado en Gutiérrez Alfonso, 2010). Algo similar ocurre en los estudios dedicados a la cultura chicana, ya sea en el terreno cinematográfico (Keller, 1988; Maciel, 1994; Tovar, 2003) o de la narrativa literaria (Saldívar, 1990).

Esta tradición académica de reconocerle una múltiple dimensión al concepto, se pone en evidencia en las reflexiones de quienes han creado la llamada *teoría de la frontera* (Michaelson y Johnson, 2003).

En el marco de esta discusión, es evidente que el acto de cruzar una frontera tiene, simultáneamente, una dimensión material y otra de carácter simbólico. A su vez, las territoriales son resultado de diversas convenciones sociales y culturales, y, por ello, el propio concepto pone en evidencia diversos conflictos históricos, o potenciales, entre las comunidades humanas. El escritor mexicano Carlos Fuentes (2011) ha señalado que algunas son también cicatrices, pues constituyen una manera de recordarnos una historia dolorosa.

Por ello, es natural que todo proyecto utópico proponga la disolución de las fronteras. Pero mientras estas persistan en la realidad política de los seres humanos, existirá la necesidad de cruzarlas. Cada vez que una persona lo hace, requiere de una negociación simbólica, y las consecuencias se extienden mucho más allá del momento del hecho en sí. A esto último le llamaremos *frontera interior*, la cual puede tener efecto sobre el empleo del lenguaje, la percepción de la realidad, o incluso la identidad personal o colectiva, ya sea de manera temporal o permanente (Zavala, 2011).

Las películas que se analizarán a continuación tratan sobre las consecuencias psicológicas del cruce de fronteras entre una docena de países y entre diversos espacios culturales, de carácter simbólico, y en el interior de un mismo país: entre Bangladesh e Inglaterra; los Estados Unidos y China, India, Japón y Vietnam; Egipto e Israel; Irlanda del Norte y del Sur; Italia y Austria; Suiza y Kenia; las costumbres tibetanas y la cultura occidental; norteamericanos de origen extranjero; y entre negros y blancos en el sur de los Estados Unidos en 1955.

El cruce de las fronteras antes mencionadas puede tener diferentes significados: una celebración temporal, en *La Copa*; un riesgo de muerte, en *Héroes eternos*; un reencuentro con las raíces personales, en *Una vida nueva* y *Una gran muralla*; la construcción de una nueva identidad, personal en *Camino a la plenitud*, *El buen nombre*, *La chica Ramen* y *La masai blanca*, o colectiva en *El largo camino a casa*. También puede significar la posibilidad de establecer comunicación más allá de las diferencias contingentes producidas por la guerra, como es el caso de *La visita de la banda*; o por las diferencias culturales derivadas de las raíces étnicas en *Pasatiempo americano*.

El instantáneo momento de traspasar una frontera puede ser resultado de una larga preparación, y llegar a tener consecuencias significativas para quien lo hace. Esto, por lo general, se debe, precisamente, al cruce interior, cuya naturaleza se refleja en el lenguaje utilizado, las relaciones interpersonales y la posibilidad de retorno. Es por ello que en cada uno de los filmes referidos se puede señalar con claridad el momento preciso en que un personaje (o una comunidad) cruza una frontera simbólica.

La frontera como celebración

La Copa (Phörpa, Khyentse Norbu, Bhután/Australia, 1999)

En esta cinta, la frontera se cruza de manera gozosa, cuando los estudiantes budistas de un monasterio tibetano, en el exilio en la India, celebran el momento en que la antena parabólica de televisión llega a su patio central, lo cual les permitirá ver el encuentro final de la copa mundial de fútbol de 1998.

Durante el traslado de la antena desde la oficina del distribuidor indio hasta el patio del monasterio, se escucha la voz del viejo Dalai Lama mientras escribe una carta dirigida a la madre del más joven de los estudiantes, Orgyen, quien ha realizado la colecta para reunir el dinero que permite rentar la antena:

Las cosas no son como antes. Hoy en día los monjes están expuestos a muchas cosas que los viejos como yo ni siquiera podíamos imaginar. No se preocupe por sus chicos. Me aseguraré de que reciban una educación tradicional. Espero que mantengan el linaje de Buda en consonancia con los tiempos modernos.

Al concluir la película se le informa al público que Orgyen (quien debe tener ocho años) sueña con crear la primera selección de fútbol del Tíbet, mientras vemos cómo se continúa impartiendo las enseñanzas milenarias entre los estudiantes, de tal manera que el cruce temporal de las fronteras culturales no llegó a minar la fuerza de la tradición religiosa de la región, aun en el exilio y en tiempos de guerra.

La frontera como advertencia

Héroes eternos (Mickeybo & Me, Terry Loane, Reino Unido, 2005)

Mickeybo es la apócope de Mickey Boyle, y JonJo corresponde a John Wright. Ambos niños tienen ocho años y viven en Belfast, en 1970. El primero es del sur católico, y el segundo del norte protestante. JonJo narra en *off* la historia sobre cómo ambos forman una pandilla para vengarse de quienes han robado la bicicleta de Mickeybo.

Después del intento de robar un banco —suceso que no llega a ocurrir—, deciden escapar a Australia. Esto provoca que sus padres los den por desaparecidos, por lo que se imprime un boletín policial para encontrarlos.

Al inicio de la historia, JonJo cruza el puente que divide la ciudad, y explica la importancia de ese hecho: «El puente era la línea divisoria entre nosotros y ellos. Los protestantes y los católicos. Me dijeron un millón de veces que no lo cruzara. El otro lado era como el otro lado del mundo».

Finalmente, la policía los encuentra. Al regresar, Mickeybo descubre que un protestante entró al bar y mató a su padre mientras tomaba una cerveza. Eso

lo obliga a atacar a JonJo cuando este vuelve a cruzar el puente, diciéndole: «Ustedes mataron a mi padre». Todo ello implica un punto de giro, pues, al empezar la película, JonJo dice: «La guerra era algo muy lejano para mí», pero en la última secuencia añade: «Hasta que me estalló en la cara».

Es así como durante la guerra civil, la frontera se vuelve una amenaza que deja de ser potencial, y termina por afectar, incluso, a los niños que tratan de escapar a través de la imaginación.

La frontera como recuperación de las raíces

Una vida nueva (*The Beautiful Country*, Hans Petter Moland, Estados Unidos/Noruega, 2006); *Una gran muralla* (*A Great Wall*, Peter Wang, Estados Unidos/China, 1986)

La historia de *Una vida nueva* es la de Binh, hijo de Steve Coll, soldado norteamericano que, en 1970, se enamora y se casa con la vietnamita Mai. Pero Steve tiene un accidente que lo deja inconsciente durante seis meses en un hospital de Wisconsin. Al despertar, descubre que ha quedado ciego, y decide que su esposa no está obligada a hacerse cargo de él, por lo que termina trabajando en un rancho de Houston.

Veinte años después, en 1990, Binh trabaja con Mai en la casa de una familia rica; pero en un accidente, su empleadora muere, y deciden que Binh emigre a los Estados Unidos con su pequeño hijo Tam. Posteriormente, ambos son atrapados por la policía de Malasia obligados a trabajar como prisioneros. Allí Binh conoce a Ling, proveniente de China, quien se prostituye por las noches con los oficiales. Los tres escapan en un barco hacia los Estados Unidos, y en el camino Tam muere de fiebre. Al llegar a tierra, Binh descubre que tiene derecho a reclamar la ciudadanía del país. Finalmente encuentra a su padre, y al conocer su historia se queda a vivir con él.

En algún momento, cuando Binh vive en las barracas con Ling y Tam, se rompe un conducto del agua, y todos juegan a resbalar en el lodo. Ling se acerca a Binh y tienen el siguiente diálogo:

Ling: ¿Por qué eres así?

Binh: ¿Cómo?

Ling: Nunca me miras.

Binh: Te estoy mirando (mientras observa los pies de ella).

Ella le toma la cabeza entre sus manos y lo hace mirarla a los ojos.

Binh (mirando a los demás divertirse en el lodo): Yo nunca jugué así. Las otras madres decían: «No juegues con él. Tiene la cara del enemigo».

En esta película, la frontera es una oportunidad para recuperar la memoria de los orígenes y, con ella, la dignidad perdida de Binh, quien ha sido llamado Bul

Dol, es decir, «menos que polvo» (expresión vietnamita para referirse a niños con un padre estadounidense).

Por otra parte, en *Una gran muralla* encontramos a una familia de origen chino cuyos hijos han nacido y crecido en los Estados Unidos. Cuando el padre pierde su trabajo en una empresa, decide visitar, junto a su familia, a su prima, a quien no ha visto durante los últimos veinte años, y al esposo de esta, en su país natal.

Este encuentro permite poner en práctica diversos mecanismos de *aproximación*, *revelación* y *reconocimiento* que contribuyen a crear un clima de creciente familiaridad entre todos. En la conversación que sostienen ambos matrimonios, a los pocos días de haber llegado a Beijing, hay tres momentos bien diferenciados:

1. Se supera una prohibición acerca de lo que se puede preguntar, argumentando una proximidad por parentesco. Este momento de la conversación se desliza sobre el eje distancia-proximidad:

Prima: ¿Cuánto ganas?

Esposo: Eso no se pregunta a un americano.

Prima: Pero él es mi primo.

2. Este momento se desliza sobre el eje sentido literal-sentido metafórico:

Primo: En este momento gano cero dólares. En los Estados Unidos no importa cuánto ganas, siempre es insuficiente. Quienes ganan más, tienen más crédito.

Prima: No caigas en esa trampa.

Primo: En este momento gano cero centavos. No tengo trabajo.

3. El visitante revela haber hecho un acto impulsivo que lo llevó a perder el empleo, y su prima observa que ese temperamento lo ha definido desde que era niño. Este momento se desliza sobre el doble eje anécdota contingente-rasgo de personalidad (acto coyuntural-personalidad medular).

Primo: Perdí mi trabajo al pelear con mi jefe y arrojarle café caliente sobre la cabeza.

Prima: Desde que eras niño siempre has sido muy impulsivo.

En otro momento de la visita, la tía residente en los Estados Unidos regala un vestido a su sobrina. Cuando ella se lo prueba, dice:

Prima china: Lo siento muy amplio de arriba.

Prima norteamericana: Está diseñado para chicas americanas.

Ambas se miran a los ojos y estallan en risas cómplices. De esta manera se establece una familiaridad entre ambas mujeres, al compartir una especie de secreto implícito en la conversación (en este caso, la posible diferencia de tallas en el busto de las chicas estadounidenses y las chinas).

Veamos cómo operan los tres mecanismos de comunicación fronteriza señalados.

Los mecanismos de *aproximación* ocurren cuando se argumenta una condición particular que permite superar una convención social. Por ejemplo, se puede apelar a la familiaridad que supone la existencia de una relación de parentesco para pasar por encima de la convención de no hablar sobre dinero, y de esa manera tocar un tema que podría estar socialmente vedado. Los de *revelación* se producen cuando se descubre que una afirmación que comúnmente tiene un sentido figurado debe ser entendida en su sentido literal, o cuando se descubre un sentido implícito que explica una situación inesperada. Los de *reconocimiento* aparecen cuando un personaje señala la existencia de un rasgo medular de la personalidad de otra persona como explicación para una conducta particular. Todos ellos contribuyen a la paulatina disolución de las fronteras físicas, culturales, generacionales y lingüísticas entre los personajes.

La frontera como reconstrucción de la identidad personal

Camino a la plenitud (*Brick Lane*, Sarah Gavron, Reino Unido/India, 2007); *El buen nombre* (*Namesake*, Mira Nair, India/Estados Unidos, 2007); *La chica Ramen* (*The Ramen Girl*, Robert Allan Ackerman, Estados Unidos, 2007); *La masai blanca* (*Die weisse Massai*, Hermine Huntgeburth, Alemania, 2007)

Existe un grupo de películas en las que el cruce de una frontera física tiene consecuencias simbólicas que, a la larga, pueden producir una radical reconstrucción de la identidad personal.

En *Camino a la plenitud* y *La chica Ramen*, ello significa un cambio tan radical que quien lo realiza decide no retornar al lugar de origen, y de esa manera adopta una identidad completamente nueva y de carácter irreversible. En *El buen nombre* y *La masai blanca*, a pesar de que las experiencias en el otro lado de la frontera significan la adopción de un nuevo estado civil y la procreación de una familia, las mujeres protagonistas deciden retornar a sus orígenes.

Veamos cómo ocurren estos procesos.

En *Camino a la plenitud* conocemos a Nazneen en Bangladesh. Tiene diecisiete años cuando su madre se suicida, y debe viajar a Londres para convertirse en la esposa de Chang Ahmed, en un matrimonio arreglado por su padre, de acuerdo con una tradición milenaria. De esta unión nacen dos hijas.

Nazneen vive con constantes ansias de regresar a su país. Al cumplir los treinta y tres años, y su hija mayor dieciséis, el esposo decide que es el momento de hacerlo. Es en ese instante cuando la protagonista descubre, paulatina pero definitivamente, que desea quedarse en Banglatown (Londres), pues ha creado nuevas raíces durante todos esos años.

Esta decisión tiene un trasfondo complejo. Al inicio de la historia, cuando la joven llega a Londres, escuchamos en *off* su reflexión sobre la experiencia de haber cruzado la frontera entre dos mundos tan diferentes (Bangladesh en Asia, y Banglatown en Londres):

Puedes esparcir tu alma sobre un campo de arroz, puedes sentir la tierra bajo los dedos de tus pies, y saber que este es el lugar. El lugar donde todo comienza y termina. Pero ¿qué puedes decir de un camino de ladrillos?

Camino de ladrillos es traducción de *brick lane*, que es el nombre de la calle donde ella vive, y también el título original de la película. De tal manera, esta reflexión acerca de las raíces y el cruce de la frontera interior es el tema central de la historia, y está simbolizado por esta calle de ladrillos rojos donde Nazneen debe vivir a partir del momento de su llegada a Londres.

Ella heredó las enseñanzas de su madre, quien siempre le decía que «lo que no puede ser cambiado debe ser aceptado. La prueba de la vida es soportar. Si Dios hubiera querido que cuestionáramos las cosas, nos habría hecho hombres». Sin embargo, su propia madre no pudo soportar la vida que tenía. Así que Nazneen hereda la posibilidad de rebelarse ante esa enseñanza de conformidad milenaria de la mujer musulmana.

Al mismo tiempo, poco antes de que su esposo decida que es tiempo de regresar al lugar de origen, un amante más joven que ella (Karim) le propone matrimonio, lo cual podría ser un motivo para quedarse en Banglatown. Pero finalmente lo rechaza diciendo que su único deseo al relacionarse con él era sentir que pertenecía a ese lugar. Su hija mayor, Shahana, que se rebela frente a su padre, finalmente se quedará donde esté su madre. Nazneen tiene como referente inmediato a su propia hermana menor, que se casa enamorada, y después se separa de su esposo y tiene varios amantes (lo cual es una forma de rebelión frente a la tradición musulmana).

Al concluir la película conocemos un sueño de Nazneen, contado con sus propias palabras, en una carta enviada a Bangladesh: «Hermana, tuve este sueño en el que siempre estás corriendo. Y yo me debato entre dos mundos, dejándote atrás. Pero luego despierto y veo que no eras tú sino yo la que había estado corriendo... Buscando un lugar que ya había encontrado».

La chica Ramen es un caso distinto a las demás películas comentadas, pues resulta una comedia romántica estadounidense, protagonizada por una de las actrices paradigmáticas del género (Brittany Murphy). A pesar de ello, debe observarse que la dimensión propiamente romántica de la historia solo aparece en el último minuto de la película. De hecho, los primeros diez muestran la frustración de la protagonista al haber seguido a su novio a Japón, para ver cómo él la rechaza por estar «demasiado ocupado» profesionalmente.

Ante esta situación, ella decide cruzar la calle y entrar en la tienda de ramen (consomé japonés) que allí se encuentra. Después de un largo proceso de aprendizaje (que recuerda la relación entre comida y sentimientos que encontramos en *Como agua para chocolate*), la joven termina por ser la digna sucesora del dueño de este local quintaesencialmente japonés. Solo en el último minuto vemos cómo entra al establecimiento (que ahora se llama The Ramen Girl) un antiguo amigo japonés, que con toda seguridad será el futuro interés romántico de la protagonista.

En *El buen nombre* encontramos a Gógol, un estudiante universitario estadounidense, cuyos padres nacieron y se casaron en la India, y han sido respetuosos con la tradición bengalí. Cuando Gógol visita a los padres de su novia norteamericana, ambos salen a caminar por la playa, y él comenta que envidia la infancia que ella seguramente tuvo allí. En ese momento la novia le pregunta acerca de su infancia. Él responde:

En la carretera. En camionetas alquiladas. Viajábamos con familias bengalíes para visitar a otras, siempre a punto de perdernos. Recuerdo a mi papá consultando los mapas a un lado de la carretera. Y cuando era la hora de comer nos estacionábamos en algún lugar para descansar. Y sacábamos paquetes de comida india, cuando lo que yo quería era una McDonald's para empezar, lo que no está mal cuando es todo lo que conoces.

En *La masai blanca* conocemos a Carola, acompañada por su esposo austriaco, cuando visita Kenia. Al descubrir entre la multitud a un guerrero masai, decide quedarse a vivir allí y buscarlo para ser su esposa. Después de casarse con él y crear una familia, paulatinamente descubre la existencia de diferencias culturales insalvables como la presencia de celos imaginarios y rabiosos por parte de su esposo masai; su intromisión en la administración de su tienda, hasta llevarla a la quiebra; la indiferencia ante el sufrimiento ajeno (que termina en la muerte), debido a numerosas supersticiones; y la tradición de la mutilación del clítoris a las adolescentes. Luego de varios años de tratar de adaptarse a una cultura radicalmente distinta a la suya, finalmente se ve obligada a regresar a su país, llevar consigo a su pequeña hija y conformarse con relatar la historia de su experiencia.

La frontera como reconstrucción de la identidad colectiva

El largo camino a casa (*The Long Walk Home*, Richard Pearce, Estados Unidos, 1990); *Pasatiempo americano* (*American Pastime*, Desmond Nakano, Estados Unidos, 2007)

El cruce de diversas fronteras simbólicas puede contribuir de manera contundente al proceso de reconstrucción de la identidad colectiva. Veamos dos casos específicos.

En *El largo camino a casa* encontramos a las comunidades de negros y blancos enfrentados en Montgomery, Alabama, en 1955; precisamente en el momento y el lugar donde se inicia el boicot de autobuses, después de la acción inicial de Rosa Parks el jueves 4 de diciembre. La trabajadora doméstica Odessa debe caminar varios kilómetros para llegar al hogar de Miriam Thompson. Esta última no solo desobedece a su esposo respecto a transportar a Odessa, en su auto, dos veces por semana, sino que se ofrece como voluntaria para apoyar el boicot. Al desatarse una crisis de racismo en la que aquel participa, Miriam se une a las mujeres negras que deben enfrentar la furia de una turba de hombres blancos en el sitio donde se organizan los autos de voluntarios blancos que apoyan el boicot. Una vez cruzada esta frontera simbólica, la decisión de Miriam es irreversible.

En *Pasatiempo americano*, Lyle Nomura es un joven saxofonista de jazz que vive en un campo de concentración en Utah, Ohio, para japoneses residentes en los Estados Unidos, durante la Segunda Guerra Mundial. Ahí conoce a Cathy Reyes, una joven maestra de piano, y ambos comparten el gusto por el jazz y por el beisbol.

En esta película podemos observar cómo la pareja de protagonistas es capaz de franquear las fronteras de los prejuicios imperantes durante los años 40 en los Estados Unidos. En esta historia, los personajes más jóvenes se comunican entre ellos al margen de las fronteras simbólicas establecidas por las generaciones que los han precedido, lo que permite la construcción de una identidad colectiva, a pesar de las condiciones sociales dominantes.

La frontera como oportunidad accidental

La visita de la banda (*Bikur Ha-Tizmoret*, Eran Kolirin, Israel/Francia, 2007); *La tregua* (*The Truce*, Francesco Rosi, Italia/Alemania/Francia/Suiza, 1997)

En algunas películas sobre fronteras imaginarias hay personajes que descubren algo sobre sí o sobre los otros, y esto es más impactante y espontáneo cuando ocurre de manera imprevista.

En *La visita de la banda*, un grupo de músicos egipcios llega por equivocación a un pueblo israelita, debido a que confunden el nombre de un pueblo palestino en el que deben tocar. Al verse obligados a pasar una noche allí, son capaces de establecer diversas formas de comunicación íntima con los habitantes, más allá de las condiciones que los convierten en enemigos potenciales.

En particular, vemos cómo uno de los músicos jóvenes ayuda a un tímido habitante del pueblo a acercarse a una mujer, durante el transcurso de una pieza musical, casi sin diálogos, y en una secuencia

que podría ser un modelo para los ejercicios de improvisación actoral en las escuelas de teatro. Las fronteras ideológicas se relativizan ante la sencillez de estas formas de comunicación.

En *La tregua* acompañamos a Primo Levi en su viaje a través de Europa, después de haber sido prisionero en el campo de concentración de Auschwitz. En un momento, su acompañante dice a una mujer austriaca que encuentran en la calle:

Cesare: ¡Yo soy italiano!

Mujer: No. Yo conozco a los italianos. Tienen pasión en los ojos. Usted no tiene fuego en los ojos. Usted es croata.

Primo Levi: Señora, nosotros venimos de un lugar donde se apaga todo el fuego, toda la pasión y el deseo de vivir.

Mujer: ¿Qué lugar es éste?

Primo Levi: Auschwitz.

En respuesta, la mujer los invita a su casa y les ofrece pan y vino. Mientras ellos comen, ella les lee una carta que escribió a Hitler cuando se declaró la guerra, lo cual la obligó a abandonar Austria y perder a su esposo. A partir de este punto, la comunicación entre los personajes se establece a pesar de las convenciones acerca de la identidad nacional, es decir, al margen de las fronteras territoriales.

Conclusión

La presencia de las fronteras territoriales y simbólicas es algo inevitable en el cine, arte romántico por naturaleza. En este trabajo ha sido explorada una docena de películas en las que los protagonistas cruzan diversas fronteras lingüísticas, emocionales y culturales, lo que provoca, en algunos casos, consecuencias permanentes en su propia identidad.

En dichos filmes se ha observado mecanismos de comunicación para hacer frente a estas fronteras, como la aceptación, la revelación y el reconocimiento. En otros casos, ha sido un momento de gozo temporal; pero también ha llevado a la reconstrucción personal o colectiva. Nadie parece cruzarla sin que afecte su memoria y, por lo tanto, su propia identidad.

Más aún que el cruce de las fronteras territoriales, el de la interior pone en juego lo que somos y lo que queremos ser. Por ello está presente en la historia del cine, como una forma de explorar las posibilidades de la comunicación humana. La frontera interior es marca de nuestra identidad.

Referencias

Anderson, W. T. (ed.) (1995) *The Truth about the Truth. De-confusing and Re-constructing the Postmodern World*. Nueva York: G. P. Putnam's Son.

Fuentes, C. (2011) *La gran novela latinoamericana*. Ciudad de México: Alfaguara.

García Canclini, N. (1990) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Grijalbo.

Geertz, C. (1989) *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.

Gutiérrez Alfonzo, C. (coord.) (2010) *Representaciones en frontera*. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

Iglesias, N. (1991) *Entre yerba, polvo y plomo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.

Keller, G. D. (1988) *Cine chicano*. Ciudad de México: Cineteca Nacional.

Maciel, D. R. (1994) *El bandolero, el pocho y la raza. Imágenes cinematográficas del chicano*. Ciudad de México: UNAM.

Michaelson, S. y Johnson, D. E. (comps.) (2003) *Teoría de la frontera. Los límites de la política cultural*. Barcelona: Gedisa.

Rosaldo, R. (1993) *Culture and Truth*. Boston: Beacon.

Saldívar, R. (1990) *Chicano Narrative. The Dialectics of Difference*. Wisconsin University Press.

Tovar, L. (2003) «Wachando la frontera. Tres enfoques cinematográficos y una realidad». En: *Estéticas de los confines. Expresiones culturales en la frontera norte*. Perucho, J (comp.), Ciudad de México: Verdehalago/Coordinación General para la Atención del Migrante Michoacano, 63-74.

Zavala, L. (2007) *La ficción posmoderna como espacio fronterizo*. Tesis de doctorado. Ciudad de México: El Colegio de México.

_____ (2011) «La frontera interior en el cine fronterizo». En: *México imaginado. Nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana: 283-304.

©TEMAS, 2021

El futuro de la imagen

Josep María Català

Profesor. Universidad Autónoma de Barcelona.

Solo podemos estudiar lo que antes hemos soñado.

Bachelard

Serguéi Eisenstein nos dejó como testamento singular dos incógnitas. Una de ellas tiene que ver con su enigmático proyecto de filmar *El capital* de Carlos Marx, la otra con su deseo de poder confeccionar un insólito libro esférico. El primer enigma lo intentó resolver de forma muy imaginativa Alexander Kluge (2008) con su extenso documental *Noticias de la Antigüedad ideológica: Marx/ Eisenstein/ El capital (Nachrichten aus der ideologischen Antike/ Marx-Eisenstein-Das Kapital)*, pero su intenso y variopinto despliegue no nos da la clave de cómo pretendía Eisenstein exponer filmicamente un pensamiento —social, político, económico, histórico— tan intrincado como el de Marx. Por lo que nos ha llegado del proyecto, a través de una serie de notas inconexas del director soviético, sabemos que no se trataba de convertir el tratado de Marx en una serie de anécdotas melodramáticas, sino de buscar una correspondencia visual de las ideas, quizá recurriendo a las metáforas visuales, como ya había hecho en *Octubre (Oktyabr, 1928)*.

Nos hace pensar en ello el hecho de que en las mencionadas anotaciones indicara que «el principio de desanecdotalización es (claramente) fundamental para *Octubre*» (Eisenstein *et al.*, 1976: 5) y que más adelante añadiera que había estado pensando mucho «sobre la estructura del trabajo [acerca de *El capital*] que derivará de la metodología de la película-palabra, película-imagen, película-frase, como ahora he descubierto (a partir de la secuencia de “los dioses”» (7). Esta

secuencia a la que se refiere es el famoso fragmento de *Octubre* en el que, para relativizar la idea de Dios, efectúa un montaje con varias imágenes de divinidades correspondientes a diversas culturas.

Todo da la impresión de que si Eisenstein hubiera avanzado más en el proyecto¹ habría acabado dando con la estructura del filme-ensayo, lo que le hubiera permitido reflexionar más profundamente sobre la posibilidad de un pensamiento cinematográfico o, de forma más concreta, un pensamiento en imágenes. A raíz del encuentro que tuvo con James Joyce en París, se especula sobre la posibilidad de que pretendiera asimilar su propósito a la técnica del flujo de conciencia que el escritor irlandés utiliza en el *Ulises*. En cualquier caso, lo cierto es que la propia estructura del pensamiento del director soviético era muy semejante a ese flujo, como él mismo reconoció en su autobiografía, donde dijo de su forma de escribir que «al comenzar una página, una sección o una frase, no tengo ni idea de adónde me llevará a medida que se desarrolle» (Eisenstein, 1983: 2). Piensa, pues, como un ensayista, al tiempo que pretende desplazar esta forma al cine. En él se invierte la relación entre texto e imagen.

Desde el corazón de las técnicas, en esencia modernistas, del montaje, Eisenstein se asomaba de manera visionaria al futuro, cuando la formación fluida y errática del ensayo filmico suplantaría el engarce mecanicista de las imágenes. De haber alcanzado ese punto, el cine de Eisenstein se hubiera ajustado mucho mejor a su forma de pensamiento, mostrada a las claras en el estilo de sus escritos, pues habría encontrado la posibilidad de elaborar una versión cinematográfica del flujo de conciencia. Parafraseando a Gilles Deleuze (2011) cuando establece la distinción entre imagen-movimiento e imagen-tiempo, podríamos decir que, con su cine, Eisenstein ofrece una imagen indirecta del pensamiento, mientras que, de haber podido adentrarse en el territorio del ensayo filmico, que intuía con su proyecto de *El capital*, nos hubiera dado una imagen directa; es decir, hubiera utilizado la forma cinematográfica para pensar directamente. De hecho, Deleuze expresa algo parecido cuando dice que

es a través del montaje que obtendrán [los cineastas de las imágenes-movimiento] imágenes necesariamente indirectas del tiempo y figuras necesariamente indirectas del pensamiento. (390)

El siguiente enigma propuesto por Eisenstein referente al libro esférico corresponde a un salto aún más drástico hacia la estética de la imagen del futuro. En 1932, el director soviético empezó a imaginar la posibilidad, e incluso la necesidad, de confeccionar un libro esférico:

Sueño con crear un libro en forma de esfera —porque todo lo que hago toca todo lo demás y todo se cruza con todo lo demás: la única forma capaz de satisfacer

esta condición es una esfera: de cualquier meridiano es posible la transición a cualquier otro meridiano. Incluso ahora anhelo esta forma de libro, y ahora tal vez más que en cualquier otro momento. (Eisenstein citado en Nesbet, 2003: 206)

Si la forma ensayo en su versión fílmica se encontraba, aunque fuera en su aspecto más primitivo, dentro del rango de la estética modernista, la posibilidad de un libro esférico era literalmente impensable en ese ámbito. Sin embargo, Eisenstein había sido capaz por lo menos de esbozar su deseo. Cabría pensar que ese utópico libro tendría la estructura de nuestro hipertexto y podría culminar con Internet. Pero la imaginación de Eisenstein iba aún más lejos, sin que él mismo pudiera adivinar cuánto. Lo que el hipotético libro esférico anunciaba era la posibilidad de un pensamiento esférico relacionado tanto con las técnicas de la realidad virtual como con el denominado giro atmosférico que se ha producido recientemente en el seno de las ciencias humanas, así como con su correlato, el llamado pensamiento de los ambientes. Como indica Bruce Bégout (2020), uno de los teóricos de estas tendencias,

la estetización contemporánea de todos los momentos y lugares de la vida, especialmente por el sistema de producción tecnocapitalista, nos ha hecho, sin duda, más atentos a las cualidades expresivas y atmosféricas de todo lo que nos rodea. (42)

La complejidad de la imagen

Ahora todas las imágenes son complejas. La toma de conciencia de la complejidad de lo real, que se incrementa de forma cada vez más rápida, modifica nuestra mirada, nuestra capacidad de ver, que aplicamos no solo a la realidad, sino también a las imágenes que la representan, la gestionan o incluso la crean. No se trata solo de que las que se crean en la actualidad sean complejas, sino que nuestra sensibilidad contemporánea nos lleva a contemplar de forma mucho más incisiva cualquier imagen por muy alejada que esté de nuestro tiempo.

Se abre, por consiguiente, un nuevo espacio de complejidad en las imágenes, impulsado por una mirada capaz de distinguir ahora, en ellas, relaciones que habían pasado inadvertidas antes. El espectador se convierte así en creador o cocreador de ellas, tanto las históricas como las actuales. Reinstaura sus visualidades y establece en ellas un pliegue de complejidad que, en principio, parecía estar ausente de su constitución. En realidad, esta ausencia es solo aparente, ya que toda construcción visual acarrea dimensiones que exceden la intención de sus creadores y permanecen latentes hasta que aparece una sensibilidad preparada para detectarlas.

El anacronismo que puede suponer proyectar nuestra mirada y nuestros intereses actuales sobre las imágenes del pasado está justificado por la idea misma de complejidad, que tiene una relación distinta con las visualidades. Su actual circulación, fruto de su reproducción técnica, que Walter Benjamin (2013) ya analizó en su célebre artículo «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», hace que dejen de estar ancladas en una temporalidad concreta. Su ámbito de pertenencia a la época en que fueron creadas es solo un factor más de su ser, el cual se ha abierto a todas las posibilidades futuras. De la misma manera que ninguna visualidad actual, convertida o no en imagen propiamente dicha, puede dejar de ser percibida como un ente aislado y se relaciona automáticamente con otras imágenes o, cuando menos, con su entorno, también las imágenes del pasado han saltado de sus goznes, aquellos que las fijaban a un eje temporal determinado. Sin dejar de pertenecer al suyo, están fuera del tiempo, al multiplicar sus temporalidades posibles. Según Isabelle Stengers (2002), para Alfred North Whitehead cualquier acontecimiento percibido —y una imagen lo es— constituye el foco de una serie de relaciones que lo determinan, al tiempo que él mismo determina a los demás:

Un acontecimiento está relacionado con otros acontecimientos dentro de una estructura. Pero el concepto de estructura [...], si bien está requerido por las definiciones del espacio y el tiempo, no se confunde con ellas. Por el contrario, el término «extensión» es la forma más directa de caracterizar un acontecimiento en tanto que relacionado. Un acontecimiento percibido tiene siempre una extensión, ya que incluye o comprende a otros, al tiempo que es testimonio de la extensión de otros acontecimientos que (a su vez) lo incluyen o lo comprenden. Esto forma parte de su significación, tal como nosotros la experimentamos en la percepción. (60)

Esta idea de la extensión de los acontecimientos que, en el caso de las imágenes, podemos considerar tanto espacial como temporal, nos introduce en otra vertiente de su complejidad. Se trata de las imágenes propiamente y de su transformación contemporánea, que las ha hecho cambiar de signo y a la vez ha generado una mirada que, proyectada sobre el pasado, amplía la concepción que teníamos de sus características tradicionales. La apropiación tecnológica de las imágenes (por ejemplo, por medio de la digitalización) las hace viajar por circuitos inéditos, lo cual modifica el concepto de archivo y su relación con la temporalidad histórica.

Sin embargo, nuestra concepción de ellas aún es muy específica, todavía las consideramos como objetos separados del mundo, pero que nos conectan con él de forma indirecta: lo representan. Sin embargo, no todas las culturas las entienden de igual manera. Hans Belting (2012), por ejemplo, refiriéndose a un episodio de la

novela de Orhan Pamuk *Me llamo rojo*, indica que, para el islam, «lo propio de una imagen es lo que cuenta, su historia. Si abandonase esta condición, “acabaría convertida en ídolo. Pues, si deja de haber una historia en la que creer, creeríamos en la imagen misma”» (71). Esto es lo que ha sucedido precisamente con la imagen occidental a través de un desarrollo que ha ido desde su condición de objeto encerrado, primero en un marco y luego en una pantalla, hasta acabar generando lo que Jean Baudrillard denominaba un simulacro, es decir, una imagen sin referente real y, por lo tanto, autosuficiente, idolátrica.

Los simulacros contemporáneos son la versión moderna de los ídolos, una condición alimentada por la conversión de las imágenes en objetos artísticos cada vez más independientes de su contenido anecdótico. Después del arte, la imagen ha conservado esa autonomía que se había creado en su seno y, a partir de esta plataforma estética, ha ampliado sus características y su potencial. Desde su autonomía, tanto estética como epistemológica, ha adquirido, por ejemplo, una condición que, según Belting era una característica esencial de la imagen para Oriente próximo, ya que ella «era una imagen mental *con la que se ve* y no una imagen que puede ponerse delante de los ojos» (31). Una imagen «con la que se ve» es una imagen epistemológicamente activa, que en lugar de emular el efecto de una ventana que deja ver el mundo tal cual es, según las reglas de la perspectiva pictórica, se convierte en un filtro por medio del cual comprender el mundo. Las imágenes «dejan de ser entonces objetos y se convierten en sujetos» (71).

Esta doble condición de imágenes autónomas y subjetivas permite la proyección sobre el mundo de una mirada intencional e intensiva que está mediada por una organización epistemológica de carácter visual. La imagen contemporánea adquiere así una extensión relacional que descompone sus límites, la prototípica concreción de cualquier imagen fija, y la sitúa como el eje de un ambiente o escena que la envuelve. Este entorno, que es virtual en las imágenes fijas —pictóricas, fotográficas, etc.—, se intensifica en las cinematográficas o en las constelaciones que se forman en Internet, para acabar cuajando en el espacio a la vez virtual y real de la denominada realidad virtual.

Un cuadro o una fotografía situado en un museo o una sala de exhibición establece prontas relaciones con su entorno inmediato, como lo testimonia la fenomenología de las modernas instalaciones, basada precisamente en esta capacidad relacional. Pero, a la vez, cada uno de esos elementos acarrea determinada atmósfera histórica, social, conceptual o emocional, que los rodea como una nube o una esfera en las que se hallan inscritos. La extensión de carácter centrífugo, que va de adentro hacia afuera de la imagen, se complementa con un repliegue centrípeto

que, o bien introduce en alguno de sus aspectos ciertas relaciones externas, o hace que la mirada, alimentada por estas conexiones, se proyecte en el cuerpo de la imagen y encuentre o establezca en él nuevas relaciones entre sus componentes. La imagen se activa así de forma distinta a como lo hacía antes, cuando estaba encerrada materialmente en su marco y comprendida, de manera virtual, en el concepto que había establecido de una vez por todas.

La noción de esfera, conceptualizada en extenso por Peter Sloterdijk (2003-2014), se introduce en la imagen para ampliar sus coordenadas simbólicas hacia una concreción espacial o virtual que tiende a descolocarla o desmaterializarla. Pero la solidez y unicidad de la imagen ya se había empezado a descomponer desde el momento en que en ella se introduce el movimiento, con la llegada del cinematógrafo.

El cine activa, mediante el movimiento, el dispositivo modernista del montaje que aparece también en otros medios como plasmación de las formas relacionales que afectan toda imagen.

Todo lo sólido se desvanece en el aire

Aún no se ha calibrado lo suficiente el efecto transcendental que la introducción del movimiento tiene en la imagen. Con la aparición del cinematógrafo, todo un mundo visual queda atrás y se inicia una nueva configuración, cuyas consecuencias solo se plasmarán en sus verdaderas dimensiones un siglo más tarde, cuando la digitalización se instaure.

A mediados del siglo xx, el historiador del arte y la arquitectura, Sigfried Giedion, publicó un libro cuyo título da nombre al desarrollo de toda una época: *La mecanización toma el mando*. Setenta años más tarde se hace necesario emprender un esfuerzo paralelo para mostrar con idéntica minuciosidad el proceso por el que la digitalización ha tomado el mando de la era contemporánea. No faltan, ni mucho menos, las publicaciones dedicadas a estudiar los procesos de digitalización no solo de las imágenes, sino también de la tecnología, procesos que han dado lugar a una concepción de la realidad absolutamente opuesta a la que dominaba en la era de la mecanización. Pero la mayoría de las publicaciones que estudian lo digital no lo contemplan como un largo proceso, iniciado a finales del siglo xix, sino que parecen entenderlo como un fenómeno cuyo inicio coincidió con la propia aparición de los procesos digitales, es decir, con el paso de lo analógico a lo digital. En el mejor de los casos, se remontan a Gottfried Leibniz para establecer la derivada matemática del fenómeno, o lo relacionan con los avances de la informática, pero sin llegar a referirse casi nunca a los efectos estéticos y

conceptuales, que son los que determinan los cambios de mentalidad.

El paradigma digital permite que los fenómenos lineales, expresados según la conocida flecha del tiempo, se fundan con los expansivos, de carácter básicamente espacial. La linealidad temporal y la espacialidad escénica ya habían confluído por primera vez en el cine, alimentadas por el movimiento y generando formas fluidas espaciotemporales en cuya apariencia predominaba, de todas maneras, el aspecto lineal-temporal. En la teoría cinematográfica se ha desarrollado una larga confrontación entre los partidarios del montaje (asimilable formalmente a la linealidad lingüística) y los afectos a la puesta en escena (solidaria con la espacialidad teatral), pero la disputa no ha podido abandonar nunca el ámbito del obvio desarrollo temporal del fenómeno filmico. Solo en la actualidad, con la aparición de la realidad aumentada y la virtual, aparece una forma difusa del espacio que puede discutir la tendencia esencialmente espaciotemporal del cine para producir una estética de signo opuesto. Se pasaría así del espacio-tiempo filmico al tiempo-espacio de los nuevos medios; es decir, se alcanzaría un ámbito estético donde el fluir temporal formaría un nuevo tipo de espacio. De esta forma, la línea se convierte en esfera, pero fluida, prolongada en el tiempo por el movimiento.

En estas transformaciones predomina un elemento esencial: la fluidez. La proverbial solidez de la realidad clásica, que prevalece hasta la modernidad, pierde consistencia, se disuelve en el aire, según la famosa afirmación de Marx y Engels en *El manifiesto comunista*. Este proceso de disolución de lo sólido, que tiene uno de los síntomas más tempranos en el proceso de fetichismo de la mercancía, en su conversión en una fantasmagoría, adquiere de inmediato expresiones estéticas, primero en los juguetes ópticos que forman la arqueología del cine, y luego con las propias imágenes cinematográficas. Pero la culminación de esta estética fluida, que disuelve la solidez de lo real a través del movimiento, culmina y se consolida con la aparición del ordenador, concretamente con el tipo de imágenes que este promueve. Me estoy refiriendo a la imagen interfaz.

Las formas del imaginario

La interfaz apareció en la informática como un procedimiento para interactuar con el dispositivo del ordenador. Al principio se concretó en una serie de instrumentos, como el teclado o el ratón, pero de inmediato estas actuaciones mecánicas tuvieron consecuencias plasmadas en las representaciones que aparecían en la pantalla, a las que contribuían a

Ahora todas las imágenes son complejas. La toma de conciencia de la complejidad de lo real, y que se incrementa de forma cada vez más rápida, modifica nuestra mirada, nuestra capacidad de ver, que aplicamos no solo a la realidad, sino también a las imágenes que la representan, la gestionan o incluso la crean.

descomponer y fluidificar. Apareció entonces un nuevo tipo de visualidad digital e interaccionada, productora de imágenes fluidas que heredaban y potenciaban las características de la imagen cinematográfica. Se trataba de las imágenes interfaz, representantes del nuevo paradigma audiovisual que surgía como una hibridación entre el sujeto y la tecnología. Estas imágenes, intensamente relacionadas con la imaginación, no eran patrimonio solo de la informática o del ordenador, sino que se convertían en el emblema de una visualidad compleja y desperdigada por todo el ámbito social. Constituían un nuevo modelo mental.

El primer modelo mental de la cultura de Occidente, cuyos planteamientos básicos aún perduran, se generó a partir de la forma arquitectónica destinada a dar cobijo a la tragedia griega. Esta estructura plasmaba materialmente una clara independencia entre la realidad (el público en las gradas) y la ficción (los actores en la escena), alejamiento del que se derivó esa distinción no menos estricta entre sujeto y objeto, que está en la base de la razón occidental. Existen, por supuesto, otros motivos que explican esos discernimientos, pero la arquitectura del teatro griego los exponía de forma diáfana y permitía practicarlos. Aristóteles planteó que la relación entre los polos de la ficción y la realidad en el teatro, es decir, entre los espectadores y la obra, era de carácter emocional: se producía a través de la identificación con los personajes y se resolvía con una catarsis final. En filosofía, las relaciones entre sujeto y objeto se han solventado por una vía menos diáfana a lo largo de la historia, pero puede decirse que en el fondo de toda aventura del conocimiento ha residido la espina dorsal del encadenado que forman la presentación (hipótesis), el nudo (investigación) y el desenlace (resultado) que Aristóteles propuso como estructura fundamental de cualquier tipo de relato, incluido el «relato» dramático, así como el filosófico y el científico. La forma teórica del teatro se plasmó en una estructura arquitectónica que ha perdurado hasta nuestros días, no solo en este medio, sino también en las salas de cine, así como en la relación que mantenemos con las pantallas de cualquier tipo. Esta estructura, despojada de sus elaboraciones concretas y reducida a su forma básica, puede considerarse una imagen, que es la que se instala en el imaginario y organiza las formas de pensamiento.

Hasta ahora podía parecer chocante equiparar una configuración espacial de carácter arquitectónico con una imagen, pero ya no es así desde el momento en que nos situamos en el ámbito de la espacialidad contemporánea, esa que abarca la realidad virtual, y nos atenemos a la idea de imagen extendida, o sea, convertida en escena o ambiente. Este es un privilegio del nuevo modelo mental que se añade a los dos anteriores. Ahora, no solo se puede equiparar el espacio arquitectónico a una imagen, sino también el espacio de la imagen a una arquitectura.

El segundo modelo mental corresponde al que articula la cámara oscura, un dispositivo popularizado a partir de Renacimiento y que fue utilizado por muchos pintores, desde el siglo XVII, como patrón para configurar sus escenas pictóricas, según su idea de realismo (Hockney, 2001). Con ello, se configuraron nuevas visualidades que ampliaban el sistema perspectivista vigente hasta ese momento (Alpers, 1987). Las formas esenciales del teatro griego se habían desplazado a la pintura a través de las técnicas de la perspectiva. De esta forma, la mirada colectiva del teatro se individualizaba en el ámbito pictórico renacentista. En este contexto, cada cuadro, organizado como una ventana por la que podía verse la realidad, estaba destinado a un solo espectador ideal. Dicha operación se ajustaba a la nueva idea de individuo que el Renacimiento promulgaba. De esta manera, un dispositivo se convertía otra vez en síntoma y resolución de un conjunto de nuevas tendencias culturales. Las plasmaba visualmente, una visualidad que tenía efectos performativos a muy diversos niveles.

Las nacientes ideas sobre el individuo, la subjetividad y la razón se vehiculaban a través de un mecanismo muy simple por el que una persona, situada en el interior de un recinto oscuro, podía contemplar la imagen de la realidad, que se filtraba desde el exterior a través de una rendija, y se proyectaba sobre una de las paredes de la estancia. Este sencillo instrumento materializaba el espacio de la perspectiva pictórica, pero con la particularidad de que el espectador se encontraba ahora en el interior de ese espacio materializado. Era como si la imaginación, que había regido las relaciones de la mirada colectiva del teatro griego con la escena ficticia, se convirtiera en un espacio real en el que se introducía el espectador ya individualizado por la pintura. Lo que en el teatro griego era una relación cognitiva que

salvaba de forma imaginaria la distancia entre los espectadores y la escena —luego, con la perspectiva pictórica, esta distancia se situaría entre el espectador y el cuadro— se convertía ahora en una *máquina* que orquestaba físicamente todos los mecanismos virtuales del fenómeno e insertaba al espectador en su interior y lo convertía en parte de la estructura. Si la imaginación había residido solo en el *interior* del sujeto, ahora era el sujeto el que pasaba a habitar la imaginación. El modelo anterior había establecido las bases de una relación objetiva entre el sujeto y el objeto, relación que ahora la cámara oscura decantaba hacia al sujeto, cuya percepción dependía de un dispositivo técnico con el que aquel se relacionaba íntimamente. Este aparato ilustraba de forma muy directa el modelo racionalista de la percepción, a la vez que introducía entre el sujeto y el objeto un «mecanismo» o un método artificial que aseguraba la correcta visión de la realidad. Al mismo tiempo, se reforzaba la impresión de que las imágenes no eran sino reflejos de la realidad, que se ofrecía de forma transparente a los instrumentos, pero no al sujeto.

Es fácil adivinar cómo el instrumento en apariencia inocuo de la cámara oscura trazó el camino que conducía de forma directa a la cámara fotográfica, un dispositivo en cuyo interior se inscriben todos los elementos del sistema, espectador incluido; solo que este ha sido transformado por la técnica y la ideología fotográfica en una parte de la maquinaria; es decir, eliminado como sujeto. Se adivina la cercanía del cinematógrafo, en cuyo interior toda esta progresión experimentará cambios revolucionarios que anunciarán, sin promulgarlo, la aparición en el futuro de otro nuevo paradigma.

El cine recuperará el recinto oscuro que la técnica fotográfica había relegado al interior del mecanismo sin sujeto, o a la zona subsidiaria del laboratorio de revelado donde el sujeto era solo un operador más del procedimiento fotográfico. En ese magma de una oscuridad que es vehículo de la imaginación se inscribe de nuevo el sujeto colectivo del teatro, pero conservando aún la individualización que le había otorgado la cámara oscura y, antes que ella, la perspectiva pictórica. Aparece, pues, un nuevo tipo de sujeto, dialécticamente implicado con la colectividad e inmerso en las corrientes profundas del inconsciente, sin perder del todo su condición de individuo. Todo ello puede detectarse en el aparato cinematográfico adonde han ido a parar, transformados y en su disposición postrera, los aflujos del segundo modelo mental.

Como se ve, la estructura fundamental del teatro griego no desapareció con la llegada de la cámara oscura ni con sus derivaciones posteriores, sino que experimentó diversas reconfiguraciones que la hicieron más sofisticada, acorde con los cambios sociales. Pero

este incremento de la complejidad no afecta solo a las formas del arte o del espectáculo, sino también al pensamiento. Los modelos mentales anteriores influían, a través del imaginario, en las formas de pensar, pero indirectamente. El cine, por el contrario, no solo tiene esta relación indirecta con las mentalidades, sino que se propone como una forma de pensamiento en sí mismo. Es por ello que Deleuze dirá, a finales del siglo xx, cuando el cinematógrafo ya ha cedido su lugar al siguiente modelo mental, que el cine es la imagen del pensamiento.

El modelo mental de la interfaz, que ahora se encuentra plenamente activo, surge del ámbito cinematográfico donde han confluído, con incremento de su complejidad, los parámetros de los anteriores. El cinematógrafo se situaba así en la línea fronteriza que separaba dos mundos y preparaba el terreno para la próxima transformación, que cambiará absolutamente el panorama visual y mental, incluso de forma más drástica que los anteriores modelos cuando su aparición. En el nuevo modelo, organizado por la interfaz, se producirá una profunda hibridación entre el sujeto-espectador y una tecnología intensamente enfocada a la imaginación.

La interfaz propone una forma intensamente fluida de la imagen que se genera a partir de las relaciones entre un sujeto y la tecnología. El ordenador es el aparato que mejor focaliza este funcionamiento, pero la forma interfaz no está limitada a él, sino que tiene mayor alcance, de manera que puede hablarse no solo de una imagen interfaz, sino también de un pensamiento interfaz. El sujeto recupera, en este ámbito, un protagonismo que parecía haber perdido con las anteriores configuraciones, pero lo hace empoderado por la tecnología. Sin embargo, este empoderamiento no deja de ser ambiguo, puesto que la misma tecnología que impulsa al sujeto puede anularlo. De alguna manera, se extingue la contundente separación anterior entre autor y espectador para configurar un sujeto híbrido que, mediante las técnicas interactivas, puede ser tanto una cosa como la otra. Esto no implica únicamente una cuestión práctica, sino también mental, que afecta no solo la forma de confeccionar visualidades, sino además la manera de contemplarlas o relacionarse con ellas. La interfaz es una nueva forma de comunicarse con el mundo.

Con la actual experiencia, los perfiles de las personas y las cosas se difuminan, y se establecen constantemente nuevas relaciones entre sí, por lo que las nacientes formas de pensar son menos metódicas y más ensayísticas que las anteriores. La forma ensayo es una característica de la conversación, a la vez hermenéutica y heurística, que se emprende con los dispositivos de la interfaz, cuya manifestación lineal se ha extendido al cine con el filme-ensayo, pero

que no se limita a él, sino que estructura, como los anteriores modelos mentales, nuestro imaginario y propaga sus formas cambiantes y fluidas a la mayoría de las manifestaciones sociales y culturales de la actualidad. Ello no quiere decir que los modelos pasados y sus formaciones hayan desaparecido. Ahora más que nunca se hace evidente el fenómeno de la superposición de las temporalidades, y eso lleva a que debamos preguntarnos constantemente en qué temporalidad nos estamos situando al encararnos con lo que consideramos «nuestro tiempo». La complejidad de la interfaz nos conduce a interrogarnos sobre en qué tiempo se sitúa cada una de las instancias sociales, políticas, científicas, cuando piensa, legisla, facilita o impone la realidad. La complejidad, que había empezado por ser espacial —la conciencia de que todo podía estar relacionado o de que era necesario estar dispuesto a efectuar estas relaciones para adquirir un conocimiento fidedigno de los fenómenos—, se incrementa ahora al introducir el factor temporal que implica que las relaciones se han de efectuar también con diferentes capas históricas, dominadas cada una de ellas por una mentalidad —o un modelo mental— distinta.

Movimiento y pensamiento

El nuevo modelo mental pone de relieve la relación entre movimiento y pensamiento que ya estaba en la base del cinematógrafo. La técnica cinematográfica, que incorpora el movimiento natural a las imágenes, también introduce en ellas lo que luego se convertirá en la esencial fluidez y capacidad de transformación que caracteriza la interfaz y que establece la relación definitiva entre las formas visuales y el pensamiento. Es la interfaz la que nos muestra a las claras lo que en el cine era solo un prolegómeno velado por las implicaciones más inmediatas de su realismo innato, heredero del ideal fotográfico. Aun así, en el fenómeno cinematográfico ya se encontraba, perfectamente esbozada, la relación del pensamiento con el movimiento. Esta relación, en realidad, se establecía con el tiempo, articulado de diversas formas por el movimiento, el cual debía ser entendido más como factor de transformación de las imágenes que como integrante mimético de ellas. Deleuze (1983; 1987), en sus estudios sobre el cine, ya estableció la distinción entre una imagen-movimiento, que produce una imagen indirecta del tiempo, y una imagen-tiempo con la que este se presenta directamente. El primer tipo está articulado mecánicamente por el montaje; el segundo, por el fluir visual. La interfaz se sitúa en este último ámbito. Incluso cuando en su seno aparecen formas de articulación mecánica de las imágenes, como

ocurre en el cine ensayo o en las webs documentales, el fenómeno debe contemplarse desde la perspectiva de la fluidez y no desde la de la confrontación de segmentos aislados.

Con ello se pone de manifiesto la característica principal de las imágenes actuales derivadas de la forma interfaz. Son imágenes más difíciles de delimitar que las anteriores, ya que no poseen, como aquellas, unos marcos específicos. No son fragmentos de tiempo congelados, sino visualidades o espacios diluidos por el fluir del tiempo-movimiento. Están constantemente transformándose o estableciendo relaciones que también las modifican. Estas relaciones pueden establecerse con otras imágenes en efecto contiguas o pertenecientes al ámbito o aura conceptual que las acoge y con las que son proclives a establecer constelaciones igualmente inestables. Las imágenes cinematográficas ya poseían estas características, pero como nuestra imaginación estaba todavía anclada en la larga tradición estética de las imágenes fijas y enmarcadas, tendíamos a contemplarlas como si estuvieran inmóviles, ignorando el hecho evidente de que se prolongaban en el tiempo a través del movimiento. Ahora, por el contrario, nos vemos obligados a aceptar su constante prolongación, un fenómeno donde el funcionamiento de las interfaces se hace más asumible, pero que aún debe ser convenientemente asimilado. Sin embargo, tiende a imponerse de forma paulatina una percepción antitética a la anterior, por la que cada vez somos más proclives a contemplar las imágenes fijas asumiendo que en ellas hay tensiones y movimientos internos que disuelven su proverbial estabilidad. Esta mirada compleja, que está siendo alimentada por la naciente imaginación de la interfaz, se convierte en una manera de pensar las imágenes en general, aunque la oscilación entre uno y otro polo no está resuelta aún.

Cuando Deleuze determinó que el cine constituía la imagen del pensamiento, no conocía aún las formas de la interfaz, por lo que puede decirse que, en realidad, las estaba intuyendo a través del cinematógrafo. El cine le señalaba un camino que no había hecho más que empezar y cuya culminación era la forma interfaz, entendida como la imagen más perfecta del pensamiento contemporáneo. Se acostumbra a afirmar que ella constituye un espacio de relaciones. Así, Carlos A. Scolari (2018) manifiesta que «la interfaz como lugar o espacio de interacción es quizá la mejor metáfora, la que revela más rasgos pertinentes a la interacción» (29). Pero pensarla como espacio puede resultar engañoso, ya que implica imaginarla como un contenedor estático de relaciones internas, cuando en realidad no es externo, sino parte de ellas y su forma se modifica constantemente. Por ello, debe considerarse como una imagen que se caracteriza por su complejidad, siempre

activada, de manera que tanto representa un estado de la cuestión como lo produce. De ahí que sea una forma de pensamiento.

En lo fundamental, la imagen pensamiento es, para Deleuze, dos cosas: por un lado, es la imagen que el pensamiento se da a sí mismo, la manera que comprende cómo funciona y debe funcionar; mientras que, por el otro, determina, efectivamente, la forma en cómo se piensa, parecida a cómo los modelos mentales, desde un ámbito mucho más general, establecen la forma del imaginario social e individual. De hecho, Gilles Deleuze y Félix Guattari (1997) sitúan esta configuración no tanto en el pensamiento mismo, sino en el plano de inmanencia, que está formado por su circunstancia en un estado concreto, puesto que las imágenes pensamiento varían según las épocas, resultado de una confrontación entre la imagen dogmática hegemónica y la que interrumpe su inercia: «El plano de inmanencia no es un concepto pensado ni pensable, sino la imagen del pensamiento, la imagen que se da a sí mismo de lo que significa pensar, hacer uso del pensamiento, orientarse en el pensamiento» (41). Desde esta perspectiva, se podría afirmar que la interfaz es una materialización del plano de inmanencia, puesto que es una forma de pensar audiovisualmente instaurada por la propia forma de pensar. Si la cámara oscura había espacializado la imaginación, ahora la interfaz resume en una imagen cambiante la operatividad de aquel espacio. La estructura básica de la interfaz está muy bien ilustrada por la fenomenología de Internet:

Los nudos y las conexiones que constituyen la materialidad de Internet forman un espacio «multidireccional» de estructura serial y rizomática: el crecimiento de la red se produce por sus extremos, los cuales están por todas partes a la vez, de tal manera que la red se extiende de forma anárquica y lineal. (Buydens, 2003: 58)

Pero este funcionamiento estructural de Internet no es más que el equivalente de la forma interfaz, la cual debe ser considerada como una imagen, aunque de gran complejidad, que no solo acepta impulsos, sino también que los provoca. Cada cambio en su forma, a sus múltiples niveles posibles, implica a su vez un cambio cognitivo en el sujeto, que desemboca en una reflexión.

La forma de pensar cinematográfica entrañaba acomodar la reflexión al movimiento de las imágenes. Era un pensar fluido, pero básicamente lineal. En el dominio del pensamiento interfaz esa linealidad se expande sin perder su fuerza impulsora. No es solo la columna vertebral de las imágenes-movimiento o las imágenes-tiempo la que avanza, sino que lo hace también el propio cuerpo de las imágenes y con él todas las implicaciones o multiplicidades que las acompañan, lo cual supone transformaciones internas y externas de estas.

Deleuze (1987) prestaba poca atención a las imágenes cinematográficas en sí, a su visualidad intrínseca; solo en contadas ocasiones se refería a la composición de los planos. Prefería ceñirse a los impulsos sensoriomotores que las engarzaban y a su efecto en el espectador, o a lo que describe de forma abstracta como situaciones ópticas y sonoras puras correspondientes a la imagen-tiempo. A veces parece no distinguir entre lo que se plasma visualmente en las imágenes y las anécdotas descarnadas que estas narran, de manera que extrae conclusiones de ambas esferas de forma indiscriminada, lo cual no deja de ser confuso. Por el contrario, la interfaz nos incita a considerar las imágenes como un todo, cuya multiplicidad (incluso su contenido sonoro) se expone visualmente. Las transformaciones visuales que se producen a través del movimiento-pensamiento no son solo lineales, sino también multiespaciales, es decir, esféricas, puesto que se expanden en todas direcciones.

Con esta disposición, que se manifiesta de forma diversa en el ordenador, en la realidad virtual, en la realidad aumentada o en las webs interactivas, se hacen realidad las visiones que Eisenstein planteó hace casi un siglo: su hipotético libro esférico se combina con el resultado de diluir los mecanismos del montaje en una serie de formaciones fluidas, muy cercanas a ese flujo de conciencia al que él consideraba necesario acercarse para filmar *El capital*. Puesto que la interfaz es también una forma de pensamiento, su estandarización como modelo mental implica la existencia de una mente acomodada a estos planteamientos. Por ello, he escogido la figura de Eisenstein como emblema del desarrollo que conduce a la interfaz, ya que su dimensión intelectual, más allá de sus planteamientos básicos ampliamente estudiados, permite vislumbrar el horizonte futuro de una nueva mentalidad.

Nota

1. La idea de filmar *El capital* la expuso en sus diarios de 1927-1928. Eisenstein murió en 1948 sin haber avanzado en el proyecto.

Referencias

- Alpers, S. (1987) *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume.
- Bégout, B. (2020) *Le concept d'ambiance*. París: Éditions du Seuil.
- Belting, H. (2012) *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre oriente y occidente*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2013) «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». En: *Obras*, I, 1, v. 2, 11-85. Madrid: Abada.

Buydens, M. (2003). «La forme dévorée. Pour une approche deleuzienne d'Internet». En: *L'image. Deleuze, Foucault, Lyotard*. Lenain, T. (ed.), Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.

Deleuze, G. (1983) *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.

_____ (1987) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

_____ (2011) *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1997) *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Anagrama.

Eisenstein, S. M. (1983) *Immoral Memories. An Autobiography by Sergei M. Eisenstein*. Boston: Houghton Mifflin.

Eisenstein, S. M., Sliwowski, M., Leyda, J. y Michelson, A. (1976) «Notes for a Film of *Capital*». *October*, v. 2, verano.

Hockney, D. (2001) *Secret Knowledge. Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*. Nueva York: Viking Studio.

Nesbet, A. (2003) *Savage Junctures. Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking*. Londres: I. B. Tauris.

Robertson, R. (2009) *Eisenstein on the Audiovisual. The Montage of Music, Image and Sound in Cinema*. Londres: I. B. Tauris.

Scolari, C. A. (2018) *Las leyes de la interfaz*. Barcelona: Gedisa.

Sloterdijk, P. (2003-2014) *Esferas*, t. I, II, III. Madrid: Ediciones Siruela.

Stengers, I. (2002) *Penser avec Whitehead*. Paris: Éditions du Seuil.

©TEMAS, 2021

Intersecciones entre transmedia y hauntología: estudios de caso

Fernando Pagnoni Berns
Profesor. Universidad de Buenos Aires.

El presente trabajo se propone analizar los resultados generados a partir del entrecruzamiento de dos de los marcos teóricos más novedosos y productivos de los últimos años con respecto a las artes audiovisuales: la transmedialidad y la hauntología. Este entrecruzamiento no es caprichoso, ya que ambas herramientas teóricas pueden retroalimentarse para generar reflexiones críticas acerca de la memoria cultural, esta última no solo fijada en la psiquis de los distintos individuos, sino también en los medios del pasado. Asimismo, analizaremos brevemente dos ejemplos como estudios de caso: la película de terror argentina *Historia de lo oculto* (Cristian Ponce, 2020) y la serie de televisión *Channel Zero* en su primera temporada, titulada «Candle Cove».

Los últimos años han sido testigos de varios «giros» dentro del pensamiento académico: lingüístico, animal, poshumanista, etc. Entre las novedades, aparece una particularmente interesante para los estudios de los medios audiovisuales: las prácticas artísticas transmedia. Estas producen y analizan los vasos comunicantes entre distintos soportes artísticos, como la televisión, el cine, el cómic, etc., y las posibilidades de transposición o extensión que pueden tener lugar entre ellos. Dichas prácticas trabajan sobre la noción de «universo expandido», así llamado porque el mundo de una obra —por ejemplo, un filme— fluye y se extiende a otros medios, como pueden ser las series de televisión o los cómics.

Los estudios transmedia han florecido especialmente en estos tiempos en los cuales se pueden observar fenómenos novedosos para los estudios de transposición.

Por ejemplo, la adaptación de un cómic infanto-juvenil como *Sabrina, la bruja adolescente* (*Sabrina, the teenager witch*, 1971-2009), publicado por Archie Comics, es llevado al terreno del terror adulto, enmarcado en la ideología feminista más combativa, en *The Chilling Adventures of Sabrina* (Netflix, 2018-2020). Esta serie, a su vez, está basada en un cómic del mismo nombre (escrito por Roberto Aguirre-Sacasa), el cual adaptaba al terreno del terror adulto la comicidad ingenua de *Sabrina, la bruja adolescente*. Es decir, *The Chilling Adventures of Sabrina* está basada en un cómic que previamente adaptaba otro cómic.

Los ejemplos transmedia abundan: series de televisión, como *The X-Files* (Fox, 1993-2018), son llevadas al cine en dos oportunidades —*The X-Files* (Rob Bowman, 1998) y *The X-Files: I Want to Believe* (Chris Carter, 2008)— y, a la inversa, exitosos filmes han sido convertidos en exitosas series de televisión, como *Fargo* (Joel y Ethan Cohen, 1998) en la serie del mismo nombre (MGM, 2014-2020). Videojuegos son llevados a la pantalla grande, tal es el caso de la franquicia de *Resident Evil*, de Capcom (1996), traducida a siete filmes. Mientras, personajes de cómics, tan populares como Batman o Spider-Man, ven sus mundos adaptados a videojuegos, filmes y series de televisión, muchas veces al mismo tiempo, construyendo así verdaderos universos expandidos. Esta expansión no es solo económica, sino también narrativa: cada medio adapta las historias y los personajes para servir mejor al nuevo dispositivo y, al hacerlo, agrega capas de sentidos a los mundos originales.

Los estudios transmedia se relacionan, en algunos casos, con otro giro: el espectral. La hauntología —propuesta, entre otros, por Jacques Derrida (1995) en su texto *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, y Mark Fisher (2014)— refiere que el pasado, antes que desaparecer completamente, convive y da forma al presente. El pasado sobrevive no solo en forma de nostalgia personal, sino como memoria cultural mediatizada por dispositivos, muchos de ellos considerados hoy obsoletos. Estos medios conjuran rastros visuales, auditivos y materiales del pasado, y crean un lazo afectivo, el cual, especialmente en la reproducción a través de medios obsoletos, se recibe como «extrañado», que está atravesado por una disyunción temporal.

Parte de esta «espectralidad» que resuena en el presente encuentra su relación con lo transmedia a través de una nostalgia o recuperación de la materialidad en un mundo que entroniza lo efímero. Efectivamente, nuestro mundo contemporáneo privilegia, de manera creciente, tecnologías que no dejan rastros: los blogs han ido desapareciendo al preferir los usuarios lo instantáneo de Twitter. A su vez, Instagram ha reemplazado, en parte, la inmediatez

y brevedad de Twitter. Ya no hace falta decir con palabras: alcanza con mostrar. Los blogs, reservorios de pensamientos que quedaban como huellas «duras» en Internet, fueron desapareciendo en virtud de su carácter durable. Asimismo, la dureza del disco de vinilo fue reemplazada por el tamaño pequeño del casete, el cual a su vez se sustituyó por el CD. Hoy, la música y los filmes se descargan y se borran, y dejan nada tras de sí. Lo inmaterial ha ganado a lo material.

Es esta misma aversión a la durabilidad de los materiales (la cual podría llevarnos a pensar que actualmente estamos padeciendo, como cultura occidental, una «materiafobia») la que produce, a su vez, un «regreso de lo reprimido», según terminología freudiana: el eterno retorno de formas y medios materiales que han sido desechados por su propia (supuesta) obsolescencia. Cada vez más son las voces que rescatan el vinilo como soporte musical, o el VHS como medio para el visionado de filmes.

Historia de lo oculto mediatiza la nostalgia de dos maneras. Primero, a través de la utilización de un contexto histórico (in)determinado, como lo es Buenos Aires, capital de Argentina, en los años 70 u 80. La imprecisión aumenta los lazos afectivos con ese pasado, ya que no solo se enuncia un tiempo, sino dos. En segundo lugar, a través de un giro transmedia: la película de Ponce utiliza el blanco y negro lleno de grano de los viejos aparatos televisivos para contar parte de su historia. *Historia de lo oculto* se enuncia desde el pasado utilizando medios tecnológicos que aparentan pertenecer al pasado.

Por su parte, «Candle Cove», la primera temporada de *Channel Zero*, adapta un *creepypasta* —historias cortas de terror compartidas a través de Internet—, en foros o videos de YouTube creado por el artista web y autor Kris Straub en 2009. Straub estructuró la breve historia como una serie de intercambios entre usuarios de un blog, todos ellos recordando un programa de televisión con marionetas (el «Candle Cove» del título) que los aterraba de niños. Al igual que *Historia de lo oculto*, esta serie de televisión también se desarrolla en dos tiempos: la Gran Bretaña de los años 70 por un lado, y la memoria cultural distorsionada en el presente, por el otro. Ambos ejemplos emplean una narrativa transmedia (utilización de la imagen poco nítida de los viejos aparatos de televisión) que se ancla en artefactos del pasado, los cuales se presentan ahora como extrañados por el paso del tiempo. En esta disyunción temporal entre lo reconocido y lo no-reconocido se sustenta parte del terror de las historias.

Transmedia y lo espectral

El fenómeno transmedia es hijo directo de la expansión de las tecnologías y de los trabajos de

adaptación. De hecho, guardan muchos vínculos provechosos con la transposición de un medio (digamos literatura) a otro (cine o televisión, por ejemplo). Las exégesis sobre adaptaciones se abocaron, hasta hace relativamente poco, a analizar cuestiones de «fidelidad»; es decir, cuánto de la obra literaria continuaba presente en la película y cómo esta última la ilustra, con mayor o menor fortuna. La palabra «ilustración» es pertinente aquí, ya que se suponía que lo audiovisual, para los estudios clásicos sobre transposición, era solo una «puesta en imágenes» de lo que acontecía en el libro. El valor de la película estaba dado por cuán fielmente reflejaba los personajes, las situaciones y el clima general de la obra literaria. A mayor fidelidad, mayor la valía del filme. En su libro *Cine/Literatura: Ritos de pasaje*, Sergio Wolf (2001) argumenta que, al momento de hablar del paso de un medio a otro, la palabra correcta es «transposición» (que emplearé de ahora en adelante en este texto), en vez de «adaptación». Según Wolf, «adaptación» tiene

una implicación material porque se trataría de una adecuación de formatos o, si se prefiere, de volúmenes. La cuestión se plantea en términos de que el formato de origen —literatura— «quepa» en el otro formato —cine—: que uno se ablande para «poder entrar» en el otro, que adopte la forma del otro. La literatura estaría representada por el formato duro que pierde sus rasgos característicos, su especificidad, en una maquinación conspirativa que aspira a destruir su autonomía. (15)

Moldear para «adaptar» implica la destrucción de ciertas partes para que la obra termine diciendo lo que antes decía, pero ahora «con imágenes». Esta idea de fidelidad anula las posibilidades de la obra artística de dos maneras. Primero, porque considera que la adaptación es solo mero reflejo pasivo de la anterior sin mayores méritos propios (las únicas virtudes otorgadas son, precisamente, por su nivel de fidelidad). Segundo, porque niega las posibilidades del rico intercambio formulado por lo transmedia. ¿Cómo se resignifica la literatura al pasar al lenguaje del cine? ¿Cómo se transforma la voz *over* del relato escrito al lenguaje audiovisual? ¿De qué manera se condensan los pasajes descriptivos de un cuento o novela al ser filmados? Todas estas interrogantes, cruciales para los estudios transmedia, quedan aplastados por el peso del mero «reflejo» y el concepto de fidelidad.

En cambio, la idea de transposición como la entiende Wolf nos habla de un trasvase de una obra (literaria) que se convierte en una obra *otra* (la película), esta última poseyendo su propia lógica interna, tanto discursiva como ideológica y estética. Antes que ser reflejo pasivo, el filme ha creado una obra única que habla por sí misma. En este sentido, una novela puede contener determinada ideología o intenciones estéticas (por ejemplo, ser de corte realista), mientras que la transposición cinematográfica mantiene ciertos vasos

comunicantes, pero integra dicha estructura previa a los intereses del director, su universo, su contexto sociocultural y su ideología. La nueva obra habla de la previa (no puede obviarlo, ya que su relación es explícita), pero también del universo del director/autor y del contexto político, cultural y social del momento en que la obra audiovisual fue realizada.

Los estudios sobre el tema señalan otro problema. Como argumenta María Elena Rodríguez Martín (2019), entender lo transmedia solo desde el traspaso de literatura a cine es un error. Hay que tener en cuenta, nos dice la autora, al analizar el fenómeno de la adaptación «la gran variedad de material disponible para el adaptador: no solo novelas, relatos y obras de teatro, sino también cómics, novelas gráficas, biografías, videojuegos, etc.» (40). En este sentido —siguiendo a Robert Stam—, considera que «una adaptación no es un intento de resucitar una obra original anterior, sino que constituye una vuelta en un continuo proceso dialógico», llamado «dialogismo intertextual», el cual sugiere que «cada texto forma una intersección de superficies textuales: todos los textos son tejidos de fórmulas anónimas, variaciones de esas fórmulas, citas conscientes e inconscientes, y refundiciones e inversiones de otros textos» (49).

De hecho, los medios han «nacido» de forma transmediática; así, hay obras de literatura que son «cinematográficas» en virtud de su narrativa veloz; hay filmes que intentan emular lo más miméticamente posible los chats por Zoom en Internet, para crear intimidad y claustrofobia, como lo hacen *Unfollowed* (Bryce McGuire, 2018) o *Searching* (Aneesh Chaganty, 2018); y hay filmes que intentan recrear la lógica narrativa y la estética de un videojuego en primera persona (*Hardcore Henry*, Ilya Naishuller, 2015). Antes que ser compartimentos estancos, las nuevas obras despliegan todo el abanico de posibilidades narratológicas disponibles en cada medio.

Los estudiosos de lo transmedia celebran el pasaje y el intertexto que se producen entre distintos dispositivos porque, precisamente, reconocen que estos nunca estuvieron realmente «libres» de influencias de otros medios. D. W. Griffith, considerado el padre del cine narrativo, básicamente tomó la estructura de la novela burguesa —incluyendo las acciones paralelas y las elipsis— y formalizó el cine narrativo estadounidense. Como explica Carlos Alberto Scolari (2013), cuando hablamos de lo transmedia «no estamos hablando de una adaptación de un lenguaje a otro (por ejemplo, del libro al cine), sino de una estrategia que va mucho más allá y desarrolla un mundo narrativo que abarca diferentes medios y lenguajes» (15) y que da como resultado fenómenos nuevos

como *cross-media*, plataformas múltiples (*multiple platforms*), medios híbridos (*hybrid media*), mercancía

intertextual (*intertextual commodity*), mundos transmediales (*transmedial worlds*), interacciones transmediales (*transmedial interactions*), multimodalidad (*multimodality*) o intermedios (*intermedia*) forman parte de la misma galaxia semántica. (16)

Cada uno de estos conceptos

trata de nombrar una misma experiencia: una práctica de producción de sentido e interpretativa basada en historias que se expresan a través de una combinación de lenguajes, medios y plataformas. (16)

El paso de un medio al otro reconoce también que la narrativa y los personajes no pueden permanecer inalterados. ¿Cómo compensar toda la rica historia de Spider-Man, personaje que existe desde el año 1962, para un filme o una serie de televisión? Necesariamente la historia se debe condensar imbricando hilos narrativos y agregando situaciones novedosas para adaptarla a los nuevos tiempos. En este sentido, según Sarah Atkinson (2019), los estudios transmedia tienen básicamente dos trayectorias. La primera de ellas es la de «campana», la cual presenta un universo ampliado de un filme a través del recurso de utilizar otros medios, como YouTube o aplicaciones de celular para la promoción o continuación de la historia. La otra trayectoria es la de «franquicia», la cual intenta que determinada historia o héroe sean expandidos en futuras producciones. Esto también incluye a los personajes secundarios de dicho universo (18). Estas trayectorias tienen como fin la extensión del universo de la obra original, su mitología y personajes, en otros dispositivos para que continúen e incluso desvirtúen las historias previas.

La búsqueda de una narrativa transmedia e híbrida, sin embargo, no solo toma medios contemporáneos y tecnologías avanzadas como las aplicaciones, sino que también hace uso de mediaciones consideradas obsoletas. El grano del VHS o el ruido de fondo producido por el vinilo se reincorporan como agentes válidos de extensión de universos.

La historiografía clásica argumentaba que el tiempo cronológico es una flecha que avanza en una sola dirección. Esta manera de entender los tiempos históricos consideraba que el pasado era, efectivamente, solo pasado y, por ende, descartable. Cada nuevo momento histórico traía una mejora que descartaba lo anterior. Bajo esta idea filosófica e histórica, el disco de vinilo ha sido superado por el CD primero y la música digital luego, mientras que la cinta filmica de nitrato ha sido desplazada en calidad por el VHS, el DVD y el BluRay consecutivamente. A cada momento le sigue uno superador que destaca por la nitidez de su audio o imagen. Será Michel Foucault (2010) quien, en su *Arqueología del saber*, argumentará a favor de otra manera de contar la historia, una que no se presente como un movimiento continuo hacia delante de

grandes estructuras temporales, sino que haga hincapié en discontinuidades, disonancias, ambigüedades y quiebres: las pequeñas historias subyacentes por debajo de las grandes. El trabajo del investigador es hacer arqueología, recuperando de las capas previas saberes y artefactos que dan sentido al presente, incluso si estos han sido olvidados o parecen menores. El ruido de fondo del vinilo ya no es un elemento que degrada la escucha, sino que agrega capas de sentido a la música. El grano del VHS no es solo detrimento de la imagen: es otra forma de ver la imagen. Ante la búsqueda de realismos cada vez más exacerbados, la recuperación de los medios en desuso no se basa en la pura nostalgia fetichista que desea la presencia de la materialidad. Hay ahora un reconocimiento sobre esos medios que permitían *ver y oír de otra manera*, ni mejor ni peor. En otras palabras y siguiendo a Ryan Lizardi (2015), la nostalgia mediada es también parte de la memoria colectiva nacional (3).

Es en este punto donde es posible entroncar los procesos transmedia —que refieren no solo la hibridación, sino además una formalización que recupera texturas del pasado— con la *hauntología*.

Esta es uno de los campos interdisciplinarios más interesantes en surgir de las humanidades en las últimas décadas. Como teoría humanista, nace del texto de Derrida (1995) *Espectros de Marx*, donde el autor describe el término *hauntologie*, una palabra que une *haunted* («embrujo, maldición que viene del pasado y acecha el presente») y *ontology* (ontología). Derrida acuña esta palabra para buscar una definición a su pregunta «¿qué es un fantasma?» (10), y encuentra en la definición nuevas dimensiones espectrales sobre la identidad y la temporalidad histórica. El texto de Derrida y la palabra «hauntología» dieron inicio a lo que hoy se denomina «estudios espectrales», los cuales giran alrededor de las nociones de fantasmas, espectros y disyunciones cronológicas que tienen lugar entre pasado, presente y futuro. *Hauntología* y *espectralidad* se convirtieron, en pocos años, en excelentes herramientas teóricas para el estudio de la historia, tanto la general (Hughes, 2012), como la de productos culturales como la música, la literatura, el cine o la televisión.

Debo ser claro, sin embargo, en notar que Derrida no termina de definir el concepto, tan solo nos ofrece el término y deja su definición concreta en la ambigüedad. El término encontrará definición (nunca cerrada del todo) en su desarrollo posterior, realizado por otros autores, especialmente Mark Fisher (2014) y Bob Fischer (2017). El primero se dedica a investigar este concepto en la imbricación entre cultura popular e historia. Siguiendo al autor, *hauntología* apunta a una «temporalidad rota» que enfatiza la presencia de lo virtual (lo espectral) en el presente, y la ausencia

El texto *Espectros de Marx*, de Derrida, y la palabra «hauntología» dieron inicio a lo que hoy se denomina «estudios espectrales», los cuales giran alrededor de las nociones de fantasmas, espectros y disyunciones cronológicas que tienen lugar entre pasado, presente y futuro.

en la presencia (y viceversa). Bob Fischer, por su parte, utiliza el término para señalar una generación, específicamente la de Gran Bretaña de los años 70, la cual crecería *scared* y *scarred* (juego de palabras entre «aterrado» —*scared*— y «traumatizado», «con cicatrices» —*scarred*—) viendo programas de televisión, muchos de ellos infantiles, los cuales hoy, a través de una lectura a contrapelo, son recordados no con nostalgia, sino con miedo. Para muchos británicos que crecieron en esa década, dichos artefactos culturales presentaban auras tenebrosas que asustaban en vez de entretener. Lo cual trajo como consecuencia generaciones traumatizadas cuyos miembros, hoy adultos, se reconocen entre sí como «víctimas» de esos programas infantiles que los aterraban.

Derrida (1995) nos habla de un tiempo dislocado, fuera de sincronía:

Y ahora los espectros de Marx. (Pero ahora sin coyuntura. Un ahora desquiciado, disyunto o desajustado, *out of joint*, un ahora dislocado que corre en todo momento el riesgo de no mantener nada unido en la conjunción asegurada de algún contexto cuyos bordes todavía serían determinables). (17)

Sin embargo, el término «hauntología» corre el riesgo de convertirse en una definición que engloba demasiadas manifestaciones. María del Pilar Blanco y Esther Peeren (2013) aclaran que, en cada trabajo, se debe apreciar cómo se utiliza el término, o qué aspectos se privilegia (XIX). *Haunted*, en inglés no encuentra un correlato perfecto en castellano; convencionalmente se lo entiende como «embujado». Javier Blánquez Gómez (2018) se inclina por «acechado». Sin embargo, cuando Bob Fischer (2017) utiliza este término en su artículo para la revista *Fortean Times* o su sitio en Internet *The Haunted Generation*, lo comprende como «obsesionado» o «traumatizado».

En síntesis, la hauntología refiere a cierta idea de «fin de la historia». Este fin, sin embargo, no es apocalíptico necesariamente: enuncia que ya no hay nada nuevo por delante; la cronología temporal como una flecha que avanza en una sola dirección se rompe y revela que no hay más futuro, solo reversiones del pasado (y de un presente que se torna pasado continuamente) asoman en el horizonte. Dentro de esta coyuntura que rechaza la idea de progreso (hacia algo *completamente nuevo*), la recuperación de texturas previas a través de un juego transmedia se presenta como lógica. Esta recuperación se produce no solo con texturas consideradas obsoletas,

sino a través de la idea de trauma, una herida que supura y no termina de cerrarse y, por ende, aún proyecta su sombra en el presente. Un trauma histórico o personal encuentra su correlato perfecto en un juego transmedia que recupera la textura visual de artefactos considerados obsoletos. El trauma se hace carne en la imagen poco nítida y fuertemente artificial de los programas televisivos del pasado. Se produce así un tiempo disyuntivo que irrumpe con imágenes que reconocemos, pero que resultan espectrales, extrañas.

Este tiempo «disyunto» es el que privilegia *Historia de lo oculto*, una película que habla de dos historias: la del título, que es la menor, y la de Argentina, mediatizada a través de texturas nostálgicas que las aúnan. «Candle Cove» es incluso más directa en su uso de lo transmedia y la hauntología; no solo la temporada está basada en un blog, sino que dicha trasposición se presenta utilizando el marco de la memoria cultural y la televisión de los años 70.

A continuación, analizaré ambos ejemplos a manera de estudios de caso, los cuales permiten señalar cómo la hauntología y los proyectos transmedia pueden unirse para hablar de trauma, tanto histórico como individual.

Historias de lo oculto, historias de traumas

60 minutos para medianoche fue uno de los programas periodísticos más famosos y polémicos de la televisión. Ante las presiones de los dueños del canal, hizo su última emisión en directo. Uno de los invitados fue Adrián Marcato (Germán Baudino), un experto argentino en ocultismo. El reportaje sería polémico, ya que Marcato expondría una conspiración que vinculaba al presidente del gobierno argentino con ritos satánicos. Mientras el reportaje tenía lugar, un grupo subversivo de jóvenes seguía con detenimiento las palabras del ocultista mientras esperaban una señal de Marcato para entrar en acción. La idea era derrocar al presidente y su gobierno ligado a las artes ocultas.

Es un programa ficticio cuya duración ocupa gran parte del metraje de *Historia de lo oculto*. El filme de Ponce tiene lugar en un tiempo disyunto. Para empezar, no queda claro el marco temporal concreto de la acción. Las calles, casas, vestimentas, teléfonos y tecnología en general parecen indicar que la acción transcurre en los años 80 del siglo xx, lo que lo coloca entonces dentro de la corriente artística que intenta recuperar

esa década en particular, como se ha podido observar en los últimos años (Vosen Callens, 2021). El tiempo, sin embargo, estalla a través de otras referencias menos explícitas. Un presidente que ha hecho un pacto con Satanás para eternizarse en el poder, al cual se le oponen grupos de jóvenes subversivos que ven sus vidas bajo vigilancia estatal y en peligro y que recuerdan, sin duda, la sangrienta dictadura que Argentina vivió en los 70.

El 24 de marzo de 1976, una sublevación militar derrocó a la presidenta María Estela Martínez de Perón (Isabel Perón) e instaló una dictadura de tipo permanente (Estado burocrático-autoritario), autodenominada Proceso de Reorganización Nacional, que fuera gobernada por una Junta Militar. A su vez, esta elegía, designaba y supervisaba a un funcionario con el título de «presidente», que tendría funciones ejecutivas y legislativas. Fueron años cruentos en los que cualquier persona con pensamiento «subversivo» (entiéndase, crítico a la Junta) podía desaparecer y no ser vista nunca más. Esta dictadura militar duró hasta el año 1982, cuando la democracia llegó de la mano de Ricardo Alfonsín.

Es interesante destacar, en este punto, la figura de José López Rega, quien fuera mano derecha de Isabel Perón cuando esta quedara viuda, en 1974, y el organizador, desde el gobierno, de una fuerza parapolicial conocida como Alianza Anticomunista Argentina, o Triple A, con base en el Ministerio de Bienestar Social, que había comenzado a actuar desde antes de la asunción peronista y continuó haciéndolo luego. Tras el fallecimiento de Perón, Isabel asumió la presidencia y López Rega se convirtió en pieza clave de la política argentina, pues le fue confiada la dirección de todas las Secretarías bajo la órbita de la Presidencia. Era apodado *El brujo*, nombre que hacía referencia a su interés por el esoterismo. Para la Argentina de mediados de los años 70, era común la idea —infundada— de que Isabel estaba siendo «influenciada» por López Rega debido a los poderes esotéricos de este último (Reato, 2020). Este, según se afirmaba, preparaba mapas astrológicos a Perón, y en 1974 publicó un volumen de más de setecientas páginas titulado *Astrología esotérica*, con el subtítulo *Secretos develados*, en el cual unía la vida de Jesús y la escatología cristiana, la filosofía New Age y la astrología clásica. Si bien Satanás no es mencionado ni se conoce relaciones entre López Rega y círculos satanistas, es claro que, para la década de los 70, el esoterismo era prejuiciosamente asociado a las artes negras. *Historia de lo oculto*, desde su propio título, juega con las posibilidades de la imbricación del esoterismo y la magia negra en un momento histórico en el cual era peligroso desafiar la voz oficial.

Puede argumentarse que, si la dictadura funcionó hasta los años 80, no hay discrepancia en los tiempos retratados: la película de Ponce estaría situada en los

primeros años de esa década. Sin embargo, *Historia de lo oculto* juega con referencias temporales que ubican la acción a mediados de los 80; es decir, cuando la democracia ya estaba instalada en el país. Varias referencias anclan la historia en ese tiempo específico. En una escena, María (Nadia Lozano) menciona una telenovela protagonizada por «un vidente». Dicha mención apunta a *El vidente*, telenovela protagonizada por Arnaldo André y emitida en 1986 por Canal 9. La referencia más clara, sin embargo, es el programa de televisión donde se trasmite la entrevista a Marcato. El título, *60 minutos para medianoche*, evoca uno de los grandes éxitos televisivos de la década: *Hora clave*. La mención de «sesenta minutos» formula un desvío para hacer referencia a uno de los programas políticos más destacados de la década de los 90, pero que nació en 1989, en Canal 7 (el único estatal argentino). Conducido por el periodista Mariano Grondona, el programa presentaba debates políticos de actualidad, de la misma manera que lo hace, dentro de un universo de ficción, *60 minutos para medianoche*. Contrario a este, *Hora clave* se emitió en colores; sin embargo, hay una relación con el blanco y negro del ficcional. Grondona comenzó en *Hora clave* luego de dejar *Tiempo nuevo* —otro título que hace referencia a medidas temporales— programa que él conducía con el periodista Bernardo Neustad, que se comenzó a emitir en 1966, cuando la televisión argentina aún era en blanco y negro. Ambos programas, *Tiempo nuevo* y *Hora clave*, coexistieron y fueron referentes de la vida política y del debate en Argentina. *Historia de lo oculto* presenta entonces otra disyunción temporal que une dos programas con muchos lazos comunes y están inscritos en la memoria de los argentinos. La hauntología aumenta cuando los tiempos históricos que enmarca el filme de Ponce —de los 60 a los 80— se multiplican y colapsan por el peso de excesivas referencias que encuentran correlato en la memoria vernácula.

«Candle Cove» también hace un uso disyuntivo de los tiempos y la memoria cultural valiéndose de un programa de televisión ficticio y la narrativa transmedia. El blog en el cual se basa la serie construye una secuencialidad de entradas de diferentes usuarios del sitio (ficcional) *NetNostalgia Forum* (un espacio para compartir recuerdos sobre programas británicos antiguos) que se interrogan acerca de un programa de televisión protagonizado por marionetas y que tenía lugar en un barco de piratas. A medida que los recuerdos afloran y se suceden, los diferentes usuarios reconocen que este programa para niños les provocaba miedo irracional más que diversión o entretenimiento. Los usuarios se identifican con los sentimientos de temor compartidos y comienzan a señalar los distintos motivos por los cuales el programa les daba miedo:

los movimientos de las marionetas (especialmente sus bocas) no semejaban ser humanos o normales, el villano principal era un esqueleto con solo algunos trazos de piel, y la ausencia de un argumento concreto empujaba la narrativa hacia la experimentación audiovisual antes que al terreno de lo infantil. La última entrada del sitio, del usuario *mike_painter65*, exagera el horror: según su relato, el programa no existía realmente, sino que los niños permanecían mirando la estática blanca del televisor media hora en el horario en que se suponía se emitía dicho programa.

Esta memoria cultural compartida recupera la idea de *haunted generation* de Fischer. Utilizando un programa infantil ficticio llamado *Candle Cove*, Straub evoca programas reales dirigidos a la audiencia infantil, que hoy Fischer enumera como parte de esa generación británica que creció aterrada: programas reales para adolescentes, como *Children of the Stones* (HTV, 1976), *The Owl Service* (ITV, 1969-1970), incluso, para niños pequeños como *Bagpuss* (BBC 2, 1974), son hoy recordados, por distintos motivos, como escalofrantes por una generación de británicos. Es interesante notar que giraban alrededor de tiempos pasados, fueran la era victoriana o el pasado celta y pagano del país, por lo cual el tiempo ya se presentaba disyuntivo desde la creación de dichas historias.

«Candle Cove» lleva los contenidos del sitio creado por Straub a la televisión serializada y expande así el breve universo del sitio web, básicamente, un cuento literario estructurado como diálogo entre sus usuarios. En la serie, Mike Painter (Paul Schneider), un psicólogo infantil, vuelve al pueblo que lo vio nacer y donde desapareció su hermano gemelo cuando eran niños. Allí se reencuentra con amigos del pasado y juntos comienzan a recordar un programa infantil tenebroso llamado *Candle Cove*. Un día después, varios niños comienzan a desaparecer del pueblo luego de observar, en sus televisores, un programa antiguo protagonizado por marionetas. Al igual que *Historia de lo oculto*, los creadores de «Candle Cove» se esfuerzan en recrear a la perfección las imperfecciones de la televisión de los 80: la imagen no es completamente nítida y el grano abunda. Esto les confiere a las marionetas un aura tenebrosa que rechaza el realismo proporcionado por lo digital para retrotraer la memoria cultural a un pasado que solo se recuerda a medias. La ausencia de argumento del programa-dentro-del-programa y la imagen ligeramente turbia anclan el pasado en el presente y habla de la *haunted generation* de Fischer, la Gran Bretaña de los 70.

La replicación mimética de la imagen televisiva obsoleta es crucial para crear este tiempo disyuntivo enmarcado en incertidumbres y ansiedades. El programa ficcional *60 minutos para medianoche* no presenta diferencias con respecto a los programas

reales de la televisión argentina de los años 70 y los 80. Las cámaras poseen pocos movimientos y se decanta por los planos fijos, tal como sucedía en las décadas mencionadas. Esta forma «estática» de hacer televisión, normal para entonces, se visualiza ahora como extremadamente artificial e irreal. El símbolo del Canal 6 (inexistente dentro de Argentina) es enorme y ocupa una gran porción de la pantalla. Abarcan más espacio aún la hora y las cifras de la temperatura. La televisión argentina siempre se caracterizó por tener, en el margen inferior de la pantalla, la hora oficial y la temperatura, práctica que continúa incluso hoy. Los cambios de paradigma en la recepción y los públicos han llevado a que dichas cifras sean más pequeñas para no interferir en una pantalla que se presenta cada vez más fragmentada en informaciones varias, pantallas divididas, gráficos y otras distracciones. La reconstrucción mimética de la televisión de los años 70 y 80 produce ahora un efecto de extrañeza cuando vemos, desde el nuevo milenio, prácticas audiovisuales que eran normales en tiempos pasados. Las cifras, enormes para el hoy, eran normales para el ayer. Vemos un pasado que recordamos, pero lo observamos extrañado, fragmentado. Es el pasado cultural, pero no terminamos de reconocerlo porque ahora se observa alienígena en sus aspectos formales. Es así que se ve de manera más crítica, con ojos clínicos. Lo mismo sucede con «Candle Cove», un ejemplo perfecto de *haunted generation*: no hay nada realmente espeluznante en el programa infantil de marionetas. Es su falta de realismo digital, típica del mundo contemporáneo, lo que llena ambos programas ficticios de un aura de extrañeza que reformula el visionado. Es por ello que ambos son perfectos vehículos para historias de terror: la tecnología del pasado se nos presenta, a un tiempo, fuertemente reconocible (porque muchos la vivieron) y completamente extraña en sus aspectos formales.

Conclusiones

Historia de lo oculto guarda aún otra disyunción para sus minutos finales. Marcato está en vivo en el segmento final de *60 minutos para medianoche*. Espera una llamada urgente con nueva información, la cual le llega finalmente a través de un teléfono celular. Es la irrupción de la modernidad y del nuevo milenio en medio de un noticiero en blanco y negro. Previamente, el conductor del programa había realizado llamadas utilizando un teléfono típico de los años 80. Esta intrusión de tecnología contemporánea en medio del tiempo pasado pone fin al uso del blanco y negro en los segundos últimos. Personajes y público deben admitir que el tiempo ha estallado y la fragmentación es ahora infinita. Como argumenta la hauntología, no hay ya

más futuro, solo repeticiones: al fin y al cabo, el celular, incluso con sus mejoras, es solo un teléfono, mientras que los noticieros, hoy a color, aún incorporan logos y cifras en su pantalla. «Candle Cove», por su parte, se replica en el infinito: el nombre de la serie lleva el nombre del programa ficcional, uno y otro indistintos. Como Bob Fischer, la gente del pequeño pueblo donde se emitía el programa infantil *Candle Cove* es básicamente incapaz de dejar el pasado atrás, el trauma pervive en el presente. La serie termina con Mike atrapado en una versión paralela del pasado. A través de la recreación de un dispositivo obsoleto (transmedia), el pasado trasforma al presente (hauntología). La narrativa transmedia que mezcla cine y formatos televisivos obsoletos por un lado (*Historia de lo oculto*) y serie de televisión contemporánea con serie del pasado (*Candle Cove*) escenifican una memoria cultural que revela su carácter efímero antes que duradero, fragmentado antes que completo, ambiguo antes que claro. La historia deviene así, subjetiva.

Referencias

- Atkinson, S. (2019) «Transmedia Film: From Embedded Engagement to Embodied Experience». En: *The Routledge Companion to Transmedia Studies*. Freeman, M. y Rampazzo Gambarato, R. (eds.), Nueva York: Routledge, 15-24.
- Blanco, M. P. y Peeren, E. (2013) «Introduction: Conceptualizing Spectralities». En: *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. Blanco, M. P. y Peeren, E. (eds.), Nueva York: Bloomsbury, 1-28.
- Blánquez Gómez, J. (2018) *Loops 2: Una historia de la música electrónica en el siglo XXI*. Madrid: Penguin.
- Derrida, J. (1995) *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Buenos Aires: Trotta.
- Fischer, B. (2017) «The Haunted Generation». *Fortean Times*, junio.
- Fisher, M. (2014) *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Alresford: Zero Books.
- Foucault, M. (2010) *La arqueología del saber*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Hughes, C. (2012) *Liberal Democracy as the End of History: Fukuyama and Postmodern Challenges*. Nueva York: Routledge.
- Lizardi, R. (2015) *Mediated Nostalgia: Individual Memory and Contemporary Mass Media*. Lanham: Lexington.
- López Rega, J. (1974). *Astrología esotérica: Secretos develados*. Buenos Aires: Rosa de Libres.
- Reato, C. (2020) *Los 70, la década que siempre vuelve*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Rodríguez Martín, M. E. (2019) «De la fidelidad al original a las narrativas transmedia: desarrollo y evolución de las teorías de adaptación». En: *Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: Cine/Literatura*. Pollarolo, G. (ed.), Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 39-61.

Scolari, C. A. (2013) *Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Planeta.

Vosen Callens, M. (2021) *Ode to Gen X: Institutional Cynicism in Stranger Things and 1980s Film*. University of Mississippi Press.

Wolf, S. (2001) *Cine/Literatura: Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.

López Rega, J. (1974). *Astrología esotérica: Secretos develados*. Buenos Aires: Rosa de Libres.

Reato, C. (2020) *Los 70, la década que siempre vuelve*. Buenos Aires: Sudamericana.

Rodríguez Martín, M. E. (2019) «De la fidelidad al original a las narrativas transmedia: desarrollo y evolución de las teorías de adaptación». En: *Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: Cine/Literatura*. Pollarolo, G. (ed.), Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 39-61.

Scolari, C. A. (2013) *Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Planeta.

Vosen Callens, M. (2021) *Ode to Gen X: Institutional Cynicism in Stranger Things and 1980s Film*. University of Mississippi Press.

Wolf, S. (2001) *Cine/Literatura: Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.

©TEMAS, 2021

Las relaciones entre cine y televisión en América Latina. Visiones transnacionales

Josetxo Cerdán
Miguel Fernández Labayen
Profesores. Universidad Carlos III de Madrid.

El presente artículo analiza las relaciones entre cine y televisión en América Latina desde dos perspectivas. En primer lugar, se estudian los ejes políticos y económicos centrales de la expansión de la segunda en la región y su importancia en los procesos de modernización y difusión transnacional, en los que también ha participado el cine. En segundo lugar, se repasan algunos eslabones de una posible historia social y cultural de los nexos entre ambos medios, partiendo de la forma en que los cineastas han construido sus relaciones con la televisión.

Geopolítica, cine y televisión: entre las políticas de Estado y las lógicas transnacionales

Aceptemos, de entrada, que cine y televisión han tenido, y tienen, un papel importante como industrias culturales en América Latina. Su aparición y desarrollo fue clave desde mediados del siglo xx para la consolidación de las identidades nacionales y de una identidad latinoamericana difusa y múltiple, pero con algunos rasgos comunes en cuanto a su circulación y recepción transnacional. Como recuerda George Yúdice (2002a): «El auge de la radio y la música popular hacia 1930, el cine en las décadas de 1940 y 1950, y luego

Este artículo se ha escrito en el marco de los proyectos de investigación CSO2014-52750-P y CSO2017-85290-P, financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad y el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España (Agencia Estatal de Investigación) y fondos FEDER.

la televisión a partir de 1960, también cumplieron el doble beneficio de crear empleo y generar el imaginario cultural de la nación». Pero esas marcas nacionales abundan en la idea de una identidad latinoamericana e incluso hispano-iberoamericana, tanto dentro como fuera de la región (Díaz López, 2005; D'Lugo, 2010).

Si algo rotundo se puede decir de los proyectos nacionales cinematográficos y televisivos en América Latina es, básicamente, que la televisión triunfó donde el cine fracasó. A pesar de que «las relaciones del cine con las instancias políticas han sido estrechas [...], sobre todo en determinados períodos y regímenes» (Paranaguá, 2003: 221), sería la televisión —y previamente la radio— el medio de masas que crearía una idea de país que, con el tiempo, podría ser exportada. Es evidente que en ciertos momentos (como el cine de la Edad de Oro o los años del Nuevo Cine Latinoamericano) pareciese que los proyectos cinematográficos de países como Argentina, México y Brasil, principalmente, han podido arraigar en los espectadores y, lo que es más importante, que los públicos nacionales y regionales se han reconocido en esas cinematografías. Sin embargo, estos proyectos se ven frustrados una y otra vez por motivos económicos, políticos o sociales. En cambio, la televisión configura un paisaje audiovisual nacional que funciona como medio de cohesión social y llega a todos los rincones del país, a la vez que consigue tener presencia y resonancia internacional, fundamentalmente a través de las telenovelas. Esto ocurre en Brasil, México y Colombia y, en menor medida, en Argentina y Venezuela. Sin duda, el resto de las naciones centro y suramericanas, así como las del Caribe, exigirían atención individualizada.

Existe una serie de elementos específicos de la relación entre cine y televisión en América Latina. La primera característica tiene que ver con la función de la televisión en la región: «From its origins in the 1950s, television had a commercial purpose, but within a public legal framework» (Albano y Lima, 2014: 1913). Si bien es cierto que los medios han permanecido en manos privadas, no lo es menos que los gobiernos, empezando por los más populistas —de Juan Domingo Perón (1946-1955) en Argentina a Getúlio Vargas (1930-1945) en Brasil, a otros posteriores como los de Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015) en Argentina o Álvaro Uribe (2002-2010) en Colombia—, han mantenido buenas relaciones con los propietarios de las industrias culturales que dominan en sus respectivos países.

No es casual que el meteórico ascenso de TV Caracol coincidiese con el gobierno de Uribe, o que en Brasil los medios (las Organizações Globo entre ellos) apoyaran mayoritariamente el golpe de Estado de 1964. Una vez instalados los militares en el poder (1964-1985), fueron quienes apostaron por la televisión

brasileña y por TV Globo como el medio ideal para crear un fuerte sentimiento de identidad nacional, controlar la información política mediante la censura, y apostar por una sociedad de consumo en los grandes centros urbanos del país. Todos ellos son elementos de estabilización que el propio gobierno de Uribe también reclamó.

La segunda característica está relacionada con los flujos de producción, programación y consumo, y con los modelos audiovisuales forjados por el cine y la televisión latinoamericanos. Los distintos proyectos se desarrollan en una constante tensión entre los polos de influencia (Europa y los Estados Unidos), que funcionan, al menos desde el inicio de la televisión en la región, como espejos ante los que moldear el proyecto educativo, cultural y económico.

Mirar a Europa supuso, durante mucho tiempo, aspirar a unos modelos utópicos en los que una televisión pública fuerte, pero independiente, serviría a los cineastas como medio de experimentación y se convertiría en la fuente de financiación para la producción cinematográfica nacional, altamente protegida institucionalmente (Getino, 1998; 2007). Sin embargo, e independientemente de los regímenes de cada momento y de las injerencias de los diferentes gobernantes, lo cierto es que el modelo televisivo de la mayor parte de los países latinoamericanos se situó, desde el principio, en la órbita del modelo estadounidense, dejando la gestión de las emisoras en manos privadas. Las consecuencias inmediatas de la adopción de ese modelo serían las del impulso de una idea de modernización con base en la *gringofilia*, diseminada a través de una televisión basada en el poder del anunciante y del entretenimiento (Monsiváis, 2005; Rivero, 2015).

Si nos fijamos en los dos gigantes de la televisión en América Latina, Globo y Televisa, cabe recordar que ambos provienen de otros medios: *O Globo* de la prensa, fundado por Irineu Marinho en 1925, y el salto a las ondas lo daría relativamente tarde, en el año 1944; a su vez, la semilla de Televisa se encuentra en la concesión que, ya en 1930, obtuviese Emilio Azcárraga Vidaurreta para poner en marcha la emisora XEW-AM, conocida como *La voz de América Latina desde México*. Actualmente, ambos grupos son dos grandes corporaciones transnacionales no solo dentro de sus países, sino también a nivel mundial, capaces de competir por las audiencias frente a las omnipotentes *networks* estadounidenses. El *affaire* de la familia Azcárraga con el Spanish International Network (SIN), puesto en marcha en los 60 en los Estados Unidos, y su posterior reconversión en 1987 en Univision, es el ejemplo más evidente de su internacionalización y penetración en las ondas del vecino del norte.

Por lo tanto, cualquier análisis sobre el cine y la televisión latinoamericanos tiene que incorporar la compleja relación que ambos medios (pero también la industria musical o la radiofónica) mantienen con sus homólogos estadounidenses. Podemos afirmar, con George Yúdice (2002b), que Miami se convierte, a partir de los 80, en un punto estratégico para la circulación de capital económico, cultural (televisivo, cinematográfico, musical, turístico, etc.), y humano entre América Latina, Europa y el resto de los Estados Unidos. El autor no exagera cuando denuncia el proceso de gentrificación que dicha capitalidad ha desencadenado en la ciudad, con perjuicio para buena parte de los latinoamericanos que allí viven y trabajan (2005).

Actualmente, las tensiones entre los flujos de producción, programación y consumo televisivo y cinematográfico entre los Estados Unidos y América Latina siguen siendo complejas. Las líneas entre lo nacional, lo continental y lo transnacional se han erosionado a partir de la interacción entre productores, capital y talento en las propuestas de los conglomerados mediáticos globales que actúan desde y para la región (Piñón, 2014).

En este sentido, la televisión, definida como un medio transmoderno capaz de aunar premodernidad, modernidad y posmodernidad (Hartley, 1999), ha acelerado y popularizado los procesos de transnacionalización que el cine ya había apuntado, principalmente en circuitos mucho más elitistas y exclusivos. Como es bien sabido, en el último tercio del siglo xx se incrementan de forma notable los flujos de capital humano desde los países periféricos hacia Occidente. En ese contexto, la desregularización de los marcos televisivos, y la implementación de las retransmisiones vía satélite desde finales de los 70, convierten al medio en pieza esencial para que las nuevas comunidades imaginadas y deslocalizadas de migrantes puedan permanecer conectadas con sus territorios de origen. Así, los procesos de desterritorialización y relocalización de las narraciones seriadas, como las telenovelas, cumplirán un papel que el cine nunca ha podido desempeñar de igual manera.

Uno de los fenómenos que refleja lo anterior es *Yo soy Betty, la fea* (Radio Cadena Nacional, 1999-2001). Esta producción de la competidora más directa de Caracol Televisión, después de haberse vendido a unos setenta países, tanto de la región como a otros culturalmente más alejados (como Polonia o India), generó una treintena de adaptaciones, mayoritariamente exitosas, durante la primera década del siglo XXI. En ellas se relocaliza la historia de la serie en espacios reconocibles para el televidente (Zhang y Fung, 2014), a la vez que activan discursos sobre cuestiones de género y etnicidad (Murillo Sandoval y Escala Rabadán, 2013).

Además, la original ya contenía elementos híbridos que se movían entre lo melodramático y lo humorístico, lo que permitió hibridaciones diferentes en cada una de las adaptaciones nacionales (Mikos y Perrotta, 2011; Rivera-Betancur y Uribe-Jongbloed, 2011). Sin embargo, esta relocalización y sus consecuencias tienen que verse como parte de un nuevo y acelerado contexto de intercambio global:

Whether she is named Betty, Lisa, or Jassi, and whether she speaks Spanish, German, Hindi, or English, Betty serves as a window with which to look at the telenovela industry not as a South-to-North contra-flow of culture but as a global network of culturally-specific content with both local and global appeal. (Miller, 2010: 214)

[Tanto si se llama Betty, Lisa o Jassi, como si habla español, alemán, hindi o inglés, *Betty* funciona como una ventana para observar la industria de las telenovelas, no como un contraflujo cultural de Sur a Norte, sino como una red mundial de contenido culturalmente específico con atractivo local y global]. (T. del E.)

Yo soy Betty, la fea no es un caso aislado, similares diálogos e hibridaciones se han producido en la última década con otras telenovelas como la adaptación de *Sin tetas no hay paraíso* (Canal Caracol, 2006) para el mercado español (Tortajada *et al.*, 2011).

Los cineastas miran la televisión

En los países de América Latina no existió una industria cinematográfica que pudiese plantar batalla por la incipiente televisión, y eso colocó a los cineastas en una posición de incertidumbre e incomodidad, cuando no de derrota, frente al nuevo medio. Si la llegada de la televisión a Europa y los Estados Unidos supuso que el cine tuviera que buscar sus nuevos campos de desarrollo entre la espectacularidad (un nuevo cine de atracciones) y la autoría, en América Latina, el momento coincide con la radicalidad del Nuevo Cine Latinoamericano, que fue, sin duda, una respuesta al cine industrial de géneros (Hollywood) y al de la política de autores (cine europeo).

Pero la llegada de la televisión también generaría un cambio en los discursos cinematográficos, sobre todo en aquellos países donde el medio se convirtió en un fenómeno de masas, y la ficción seriada —las telenovelas— asumió la condición de elemento distintivo, no solo a nivel local, sino también global. Si tradicionalmente el enemigo de los cines nacional y regional, en términos generales, había sido Hollywood, la nueva situación creaba otro, ahora interior.

En algunos países subsiste el cine popular, pero los nuevos modelos de producción impiden su competencia con la más eficaz y mejor organizada industria televisiva. Lo ha explicado muy bien Ismail Xavier (2000) al referirse al caso brasileño:

La televisión, definida como un medio transmoderno capaz de aunar premodernidad, modernidad y posmodernidad, ha acelerado y popularizado los procesos de transnacionalización que el cine ya había apuntado, principalmente en circuitos mucho más elitistas y exclusivos.

A principios de la década de 1970, se hacía presente el sentimiento de una crisis de la historia y del cine que contrastaba con las esperanzas de comienzos de la década de 1960. Era el momento en el que se configuraba mejor la cuestión de la «amenaza interna» representada por la televisión, en un sistema de los medios de comunicación que llegó a complicarse más claramente, a los ojos de los cineastas, después de 1969, pues antes estaban totalmente volcados a la pesadilla mayor de la dominación del mercado por Hollywood. Esa «amenaza» era efectiva no solo a causa de la hipertrofia peculiar de la televisión en la sociedad brasileña, sino también por su divorcio, favorecido por las leyes del país, con el cine local, que perdió comercialmente mucho por su causa. (78-9)

Así, la televisión situó a buena parte de los cineastas de América Latina en una incómoda situación. Básicamente, hizo posible la utopía cinematográfica de una producción popular seriada que ganaba la batalla al colonizador en la región, e incluso le plantaba cara fuera de ella.

Si seguimos con el caso brasileño como ejemplo, el cine entraría en un progresivo alejamiento de los modos más populares, al que se suman tanto factores formales de las películas como otros sociopolíticos y culturales. Así, el movimiento Cinema Marginal Brasileiro sucedería al Cinema Novo, dando paso, desde los años que quedaban de dictadura hasta la presidencia de Fernando Collor de Mello (1990-1992), a un progresivo descenso de la actividad fílmica en el país.

Por su parte, y aunque el cine popular continuaba generando títulos de éxito a nivel nacional, su modelo de producción, también al margen de la televisión, acabó mostrándose igualmente limitado. En 1992 solo se estrenaron dos largometrajes de producción nacional. No es casual que esos sean los años de máxima expansión de Globo TV. Mientras la televisión se instalaba como el medio que validaba lo nacional y lo popular, el cine entraba en una deriva progresiva a formas cada vez más marginales.

En los 70 y los 80, las relaciones entre ambos medios serían conflictivas, tanto en Brasil como en América Latina en general. Los procesos de radicalización y rechazo tienen que ver, en muchas ocasiones, con la imposibilidad de establecer una relación fluida por parte de los cineastas con el medio televisivo. A la vez, el cierre masivo de salas de cine en todo el continente y el espectacular descenso del consumo cinematográfico tradicional durante los 80 ejemplifican los intensos cambios del mercado audiovisual (Getino, 1998: 69), imparables en cuanto a la reconfiguración del negocio cinematográfico y de sus públicos.

Los 90 exhiben un nuevo panorama. Si en los 60 y los 80 el cine y la televisión actúan como dos esferas independientes y autónomas a todos los niveles, en la última década del siglo xx se va a producir un claro flujo de capital cultural, humano y económico desde la televisión al cine. Nuevamente Brasil es el mejor ejemplo. Durante el segundo lustro se generó la conocida «retomada», gracias a las políticas de fomento cinematográfico emprendidas bajo los gobiernos de Itamar Franco (1992-1994) y Fernando Henrique Cardoso (1995-2002).

Dichas políticas, entre otros aspectos, dieron pie a la entrada de nuevos elementos en el cine brasileño, que, paradójicamente, no eran otros que sus tradicionales enemigos: Hollywood y la televisión. Por un lado, se generó una política de incentivos fiscales, siguiendo el modelo que con tan buenos resultados se había implementado en la industria discográfica desde los 70, que provocó que los grandes grupos mediáticos globales, con presencia importante en el negocio cinematográfico (los herederos naturales de las *majors* de Hollywood, pero también de los *networks* televisivos), invirtiesen en el cine brasileño (Flaksman, 2005: 150). En cuanto a la televisión, y más concretamente TV Globo, esta lanzó en 1997 su rama para la producción fílmica, Globo Filmes, y puso a su cabeza a uno de sus más reputados directores de telenovelas, Daniel Filho.

Pero sería un error entender este movimiento de manera aislada, desde la televisión hacia el cine, pues formó parte de la estrategia diversificadora que el grupo Globo venía desarrollando y que se aceleró en el momento de la convergencia digital. La consecuencia directa de la aparición de estos dos nuevos jugadores es que, en 2003, 21,4% de las entradas vendidas en Brasil fueron de producciones nacionales. Ambos medios incorporaron su *know-how* en el terreno de la producción, lo que permitió un acabado técnico más profesional y competitivo, y se regresó a narrativas de corte popular y fácilmente identificables por los públicos mayoritarios, a la vez que se recurría a un *star system* televisivo.

Pero quizá su contribución más destacada se dio en el terreno de la promoción. Los grandes grupos internacionales utilizaron estrategias de gran lanzamiento (tanto en publicidad como en número de copias) con algunos títulos. Globo Filmes, por su

parte, se vio beneficiada por la inclusión de sus títulos en todos los medios del grupo, aunque principalmente la televisión, tanto mediante publicidad directa (emisión de tráileres) como de *publicity* (entrevistas, en programas, a los rostros reconocibles).

Prácticas fílmicas, imaginarios televisivos

La idea de la televisión como enemigo interior viene asociada a la de su condición de entretenimiento. La posición de los cineastas no ha sido, en muchos casos, diferente a la de otros intelectuales de la región, cuyos prejuicios han sido denunciados repetidamente (Martín-Barbero y Rey, 1999: 15-9). Sin embargo, cabe recordar que, a partir de los 80, estas tensiones serían reemplazadas por una revalorización de la televisión como dinamizador de las culturas popular y de masas, lo que fructificará en la importancia de los estudios en «comunicación y cultura» en toda América Latina y dará lugar a investigaciones fundamentales sobre la telenovela o el melodrama por figuras como Jesús Martín-Barbero o Néstor García Canclini (Varela, 2010).

Aquí se destacan cuatro ejemplos de prácticas cinematográficas, correspondientes a cuatro coordenadas espaciotemporales y culturales diversas, capaces de tejer discursos más complejos y no tan deterministas sobre la televisión como forma de entretenimiento popular: *Misterio* (Marcela Fernández Violante, México, 1979), *Aventurera* (Pablo de la Barra, Venezuela, 1988), *The Devil Never Sleeps* (Lourdes Portillo, México, 1994) y *La televisión y yo* (Andrés Di Tella, Argentina, 2002).

Misterio es una película que le llega a Marcela Fernández Violante de forma indirecta. El filme fue un intento de Margarita López Portillo (puesta al frente de la televisión y el cine mexicano por su hermano José López Portillo, presidente del país entre 1976 y 1982) de realizar una serie de tres películas que adaptasen novelas de prestigio de la época y que sirviesen como cortina de humo a la situación de parálisis en la que se encontraba la producción cinematográfica en ese momento. En este caso, el libro adaptado fue *Estudio Q* de Vicente Leñero (1965), quien había trabajado como guionista de radionovelas y telenovelas. Tanto la película como el libro narran la historia de Alex, un reconocido actor de televisión que no puede escapar de la ficción que el director y la guionista tejen en torno a él: cada vez que piensa que toma una decisión, esta ha sido previamente escrita. Por más que lo intenta, es incapaz de escapar de esa ficción. Más allá de anticipar otros títulos como *The Truman Show* (Peter Weir, 1998) o *Birdman* (Alejandro González Iñárritu, 2014), o incluso de las evidentes relaciones de la narración con la

novela y el teatro existencialista europeo de posguerra, lo más interesante es cómo esa superposición entre la vida real y la ficticia apunta también a ese espacio televisivo como un lugar de vivencias en primera persona (no únicamente de sus intérpretes).

A pesar del tono pesimista de la película respecto a la condición humana, muy en la línea, por otro lado, de *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962), no se trata, como se ha dicho, de una crítica a Televisa, o al mundo de las telenovelas y la televisión en general (Ramírez Berg, 1992: 114). La mayor evidencia de ello es el cambio que la propia Fernández Violante introdujo en su final. La novela de Leñero acaba con el suicidio de Alex: única acción que realmente le permite escaparse del control del director y tomar las riendas de su vida/muerte. Por el contrario, en *Misterio*, el personaje, en lugar de volarse la sien, dirige el revólver contra el director y descarga sobre él sus balas. Así, y más allá de las banalidades propias del mundo del espectáculo, la película no se muestra necesariamente crítica con el mundo televisivo. Más bien incide en una idea que ya estaba siendo desarrollada en términos teóricos: a finales de los 70 ya es un hecho que las ficciones televisivas se entretujan con las vidas de sus espectadores, y se funden, en ocasiones, para formar parte de su realidad más cotidiana, hasta el punto de que muchas de las decisiones se toman teniendo en cuenta los aprendizajes que dichas ficciones articulan. Es más, el final del filme de Fernández Violante apuntaría a la idea de que Alex puede enfrentarse a los designios del director, igual que el espectador puede hacer lecturas de resistencia de los distintos textos mediáticos.

El segundo caso es el de *Aventurera*, el primer largometraje que el chileno exiliado en Venezuela, Pablo de la Barra, filmó en su país de adopción. Proveniente del cine político, De la Barra tuvo que exiliarse tras el golpe de Pinochet y se instaló en Venezuela. *Aventurera* es una comedia que toma como elemento articulador de la trama el atentado que sufrió el presidente de la república Rómulo Betancourt (1959-1964) en 1960. Pero en realidad es el retrato de una serie de personajes pícaros y populares que sobreviven como pueden en un país en cambio. Después de una primera secuencia que pone en escena la preparación del atentado contra el presidente, la película se traslada a un plató televisivo en los minutos previos a la emisión del concurso *Buscando a Agustín Lara*, que consiste en elegir a su mejor imitador. El retrato de la televisión es el de un mundo de falsos oropeles y premios amaños, pero, y eso es lo interesante del filme, no de un modo diferente al de otros espectáculos populares, como la lucha, o incluso el de la política. Si De la Barra viene del cine militante, en esta comedia se apoya claramente en tipos populares, en ocasiones próximos a los del cine de vecindad de la Época de Oro del cine mexicano, por ejemplo.

La ubicación de la televisión junto a otros productos de la cultura popular latinoamericana, como el bolero o la lucha, aunque sea en una breve secuencia inicial, no es una cuestión menor. Es este un momento brillante para el cine venezolano, cuando ha colocado en primera línea nacional e internacional a directores como Román Chalbaud, uno de esos casos singulares que ha sabido mantener una equilibrada relación entre sus producciones cinematográficas y televisivas. Después de la creación, en 1980, del Fondo de Fomento Cinematográfico (Foncine), esa década sería un momento de reconocimiento, tanto interior, debido al engarce con el público nacional, como exterior, por la presencia en festivales. *Aventurera* fue una de las últimas producciones en beneficiarse de esa etapa.

El tercer caso es el de la chicana Lourdes Portillo y su película *The Devil Never Sleeps*, de 1994. En este documental, en primera persona, la directora narra el regreso a su Chihuahua natal al enterarse de la muerte de su tío Óscar. La película se articula como una pesquisa policial que lleva a cabo la propia Portillo con la intención de averiguar la causa de la muerte de aquel. La primera vez que aparece la televisión en la película es en la secuencia que antecede a los créditos. Después de afirmar, «tuve que ir a México a descubrir lo que había ocurrido en realidad», la primera imagen de todo el filme que, se supone, transcurre en México, no es otra que la de dos antenas parabólicas de televisión. Las primeras imágenes en Chihuahua muestran un recorrido nostálgico por la ciudad. Sin embargo, la ironía no tarda en aparecer. Ante un plano general de un edificio antiguo, la directora afirma en *off*: «me da gusto ver que algunos lugares no han cambiado». Entonces, Portillo entra en cámara y, en inglés, por primera vez en la película (como queriendo mostrar la distancia), afirma: «Cine Azteca, the first place where I saw a film». Por corte nos situamos dentro de dicho cine, vemos lo que fue su patio de butacas convertido ahora en un parqueo y, al fondo, todavía se conserva el cortinaje que tapa la pantalla, rodeado de unas molduras de inspiración precolombina. Vemos a Lourdes Portillo estacionar su coche y se produce un corte a primer plano de ella mientras baja la ventanilla. Un nuevo corte nos lleva a una panorámica por el interior de la sala y nuevamente hasta la pantalla. Su voz en *off* continúa, de nuevo en español: «Durante todos esos años me sumergiría en el melodrama, en esa oscuridad mágica que después me obsesionaría por el resto de mi vida: el cine». Y cuando dice *el cine* la imagen se va a negro para abrir de nuevo en un plano completamente diferente.

Tenemos en primer término el perfil de la directora de espaldas a la cámara, mirando una pantalla de televisión que aparece rodeada por las mismas molduras precolombinas que hemos visto en la del Cine Azteca.

Las imágenes son las de una telenovela, en la parte inferior derecha de la pantalla vemos, además la mosca de Univisión. La secuencia de la obra sube su tono melodramático y Lourdes Portillo gira la cabeza para mirar de forma interrogativa al espectador. Un nuevo corte, y vemos unas manos sujetando una fotografía de la Revolución mexicana contra un cielo relativamente nublado, y de nuevo el *off*: «aquí la historia es como un melodrama». Todavía no hemos llegado al quinto minuto de la película y la Portillo ya ha atado una serie de cabos que ligan el cine con la televisión, y también lo hacen con su memoria personal y con la historia del país. Las telenovelas irán reapareciendo a lo largo de la película en sucesivos momentos para recordarnos esa estructura melodramática que tiene no solo la misma película de Portillo, sino también su propia historia familiar y, por extensión, la de todo México.

El último caso es otro documental en primera persona, e igualmente encontramos la cuestión del desplazamiento, en este caso por temas políticos. *La televisión y yo* (2002), del argentino Andrés Di Tella, comienza con una frase rotunda: «Quería hacer una película sobre la televisión, todo lo que significa la televisión en la vida de una persona, pero me salió otra cosa». Poco después afirma que a los siete años sitúa su primer recuerdo televisivo, la alocución del general Juan Carlos Onganía cuando tomó el poder con un golpe de Estado en 1966. Sigue Di Tella explicando cómo ello supuso el exilio para su familia durante siete años, en los que deambularon por diferentes países. Las palabras del director son terminantes cuando resume esos años de exilio: «Me perdí siete años de televisión. La mitad de los recuerdos colectivos de mi generación no los tengo». Y ahí arranca el intento de recuperar esa pérdida.

En estos cuatro filmes, que pertenecen a cuatro décadas diferentes, vemos cómo la televisión se entreteje con lo popular y con la formación sentimental, pero también con los grandes momentos de la historia y la política. Todos ellos lo hacen de forma diversa, aunque parece evidente que, conforme pasa el tiempo, existe una mayor conciencia de la centralidad que la televisión ocupa dentro de la formación sentimental de los ciudadanos de sus respectivos países y, sobre todo, se pierde el miedo a enunciar dicha idea, incluso en primera persona. En definitiva, sus responsables han sido capaces de entender algo tan sencillo como que detrás de ese medio de entretenimiento se esconden proyectos políticos, nacionales y culturales que no pueden ni deben ser menospreciados.

La otra concepción de la televisión, más ligada a los que han sido identificados como discursos de la sobriedad, es decir, a su carácter informativo y formativo, también ha generado respuestas que no se pueden reducir a simples categorizaciones.

Los nuevos cines latinoamericanos tuvieron muy en cuenta las enseñanzas de Roberto Rossellini en todo lo relativo al neorrealismo. Aun así, siguen siendo necesarios textos que demuestren cómo ese movimiento en América Latina se alimenta también de otras fuentes y se transforma en un fenómeno del que sería más adecuado hablar en plural: neorrealismos (Paranaguá, 2003). Por otro lado, parece que las ideas de Rossellini no tuvieron el mismo grado de aceptación cuando en 1963 giró su atención hacia las potencialidades didácticas y educativas de la televisión (Quintana, 1995). Y eso que la idea de una televisión educativa no tardó en prender en los países latinoamericanos. Es más, El Salvador vio cómo los Estados Unidos, bajo la administración de Lyndon B. Johnson (1963-1969), impulsó, con fuertes inyecciones de capital, la televisión educativa como un modelo piloto para toda América Latina a partir del año 1969. En El Salvador se convirtió (como previamente en Samoa) en un método de penetración para acabar con la resistencia de las comunidades más tradicionales ante las formas de consumo de la sociedad moderna (Lindo-Fuentes, 2006). Actualmente, los proyectos de televisión educativa de la región se agrupan en torno a la Asociación de Televisión Educativa y Culturales de Latinoamérica (ATEI), que a su vez se coordina con la Televisión Educativa y Cultural Iberoamericana (TEIB), nacida en la II Cumbre Iberoamericana de 1992. Por lo tanto, tienen un marcado acento institucional. Sea como fuere, lo que parece cierto es que ni en los 70, ni hoy en día, ha despertado interés entre el grueso de los cineastas. De hecho, muchas de sus emisiones sobreviven gracias a la multiplicación de canales y plataformas que ha permitido Internet.

Pero más allá de la singularidad de la televisión educativa, está el papel del periodista y su compromiso con la realidad y, sobre todo, con los sujetos que filma. Paranaguá (2003) recuerda cómo el Cinema Novo, a través de títulos como *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) o *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), construyó unos personajes de periodistas que «eran intelectuales arquetípicos, sin que su condición de hombres de prensa tuviera como consecuencia cualquier discusión sobre los medios» (271). Esta figura, construida desde la nostalgia, se ha ido cuestionando con el paso de los años conforme los propios discursos de esos periodistas se han ido infectando por los métodos de la ficción de la televisión comercial. Son varios los ejemplos de este cambio que Paranaguá cita, pero es uno el que lo analiza pormenorizadamente: *Como nascem os anjos* (Murillo Sales, 1996). La película prácticamente se abre y se cierra con dos intervenciones televisivas supuestamente serias: la primera muestra a un equipo alemán filmando a la protagonista en la favela Santa Marta, su lugar de residencia; la última, a la reportera de sucesos de una cadena local que narra, malinterpretándola, la muerte

de ese mismo personaje. Nos movemos, por lo tanto, en el terreno de lo que ya denunciarían, tiempo atrás, los cineastas colombianos Carlos Mayolo y Luis Ospina con *Agarrando pueblo* (1978).

No hay que olvidar que en la película de Mayolo y Ospina, que pone en escena las estrategias más burdas de la pornomiseria, el equipo de rodaje dice trabajar para una televisión alemana. En este sentido, apuntaban no tanto hacia la infección que denuncia Paranaguá, como hacia el vampírico estatuto que podían ejercer las televisiones alemanas (y europeas) sobre la cotidianidad colombiana (y latinoamericana). No parece casual que el seminario organizado por Carmen Guarini y Marcelo Céspedes una década más tarde, entre los días 31 de octubre y 2 de noviembre de 1989, en el Instituto Goethe de la ciudad de Buenos Aires, con el significativo título «Medios del Norte-Imágenes del Sur. Primer Encuentro Argentino-Alemania sobre Producción, Distribución, Coproducción y Fomento del Cine Documental», acabase arrojando, cuando menos, unas conclusiones tibias, «de modo que si el tema del financiamiento implicaba de por sí la subordinación a los gustos y criterios europeos, el nuevo panorama tecnológico volvía a ubicar a Latinoamérica en una situación de desventaja» (Margulis, 2014: 237). Así, vemos cómo el desplazamiento de la figura respetada del periodista, a su reubicación próxima a las prácticas de explotación poscolonial no pasa, al menos únicamente, por los caminos de la ficcionalización televisiva, sino que tiene bastante que ver con unas políticas de dependencia que empiezan con los festivales de cine europeos y continúan, sin duda, con los reportajes para las televisiones de esos mismos países.

En el nuevo siglo, estas complejas relaciones entre cine y televisión en el terreno de la factualidad continúan siendo fértiles. En el documental, la figura de Eduardo Coutinho ha sido ejemplar por su uso de las herramientas básicas de la puesta en escena y el testimonio, convenientemente reivindicadas por Ismail Xavier (2012) en el contexto de las relaciones cine-televisión: «la valorización de la oralidad, el modo de combatir sus propios límites en las situaciones usuales del cine y de la TV, es el modo de combatir la asimetría en la división de los poderes» (33-4).

En el otro extremo a las estrategias de Coutinho se encuentran las interrogantes que abre un documental como *Ônibus 174* (Jose Padilha y Felipe Lacerda, 2002), que inicia con las imágenes televisivas del secuestro de un autobús en Río de Janeiro en el año 2000; pero, sobre todo, su melodramatización por parte de un director como Bruno Barreto en 2008 con *Última parada 174*.

Sin abandonar la producción brasileña, en la segunda década del siglo XXI, películas como *Avanti Popolo* (Michael Wahrmann, 2012) o *Branco Sai, Preto Fica* (Adirley Queirós, 2015), si bien se presentan

discursivamente como documentales, exploran diferentes estrategias de puesta en escena que no solo tienen que ver con diferentes tipos de tácticas de la televisión contemporánea, sino con la amplia variedad de propuestas y formatos que ocupan hoy las diferentes ventanas audiovisuales. Sin duda, la performatividad, impulsada por la proliferación de las redes sociales, es la más evidente de todas. Probablemente los periodistas no recuperarán el prestigio perdido, pero a cambio una serie de cineastas desprejuiciados habrán aprendido a trabajar en los espacios intermediales que ofrecen los nuevos paisajes mediáticos, sin miedo a poner en escena los sueños de sus protagonistas.

Referencias

- Albano, S. G. y Lima, M. E. O. (2014) «Book review: John Sinclair and Joseph Straubhaar». *International Journal of Communication*, n. 8, 1912-4.
- Díaz López, M. (2005) «Cierta música lejana de la lengua: Latinoamericanos en el cine español, 1926-1975». *Secuencias*, n. 22, 76-106.
- D'Lugo, M. (2010) «Aural identity, genealogies of sound technologies, and hispanic transnationality on screen». En: *World Cinemas. Transnational Perspectives*. Durovicova, N. y Newman, K. (eds.), Nueva York/Londres: Routledge, 160-85.
- Flaksman, A. (2005) «Brazilian Cinema's Shining Moment». *Contemporary Brazilian Cinema*. Brasilia: Departamento Cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores, 148-52.
- Getino, O. (1998) *Cine y televisión en América Latina. Producción y mercados*. Santiago de Chile: Lom.
- _____ (2007) «Los desafíos de la industria del cine en América Latina y el Caribe». *Zer*, n. 22, 167-82.
- Hartley, J. (1999) *Uses of Television*. Londres/Nueva York: Routledge.
- Lindo-Fuentes, H. (2006) «La televisión educativa en El Salvador como proyecto de la teoría de la modernización». *Cultura. Revista del Consejo Nacional para la Cultura y el Arte*, n. 93, 52-73.
- Margulis, P. (2014) *De la formación a la institución. El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Martín-Barbero, J. y Rey, G. (1999) *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Gedisa.
- Mikos, L. y Perrotta, M. (2011) «Traveling style: Aesthetic differences and similarities in national adaptations of *Yo soy Betty, la fea*». *International Journal of Cultural Studies*, v. 15, n. 1, 81-97. Disponible en <<https://bit.ly/3mnMXtl>> [consulta: 30 octubre 2021].
- Miller, J. L. (2010) «*Ugly Betty* goes global: Global networks of localized content in the telenovela industry». *Global Media and Communication*, v. 6, n. 2, 198-217. Disponible en <<https://bit.ly/3vZiRjp>> [consulta: 30 octubre 2021].
- Monsiváis, C. (2005) «Would so many millions of people not end up speaking English? The North American culture and Mexico». En: *The Latin American Cultural Studies Reader*. Del Sarto, A., Ríos, A. y Trigo, A. (eds.), Durham/Londres: Duke University Press, 203-32.
- Murillo Sandoval, S. L. y Escala Rabadán, L. (2013) «De *Betty, la fea* a *Ugly Betty*. Circulación y adaptación de narrativas televisivas». *Cuadernos Info*, n. 33, 99-112. Disponible en <<https://bit.ly/2ZCINoE>> [consulta: 30 octubre 2021].
- Paranaguá, P. A. (2003) *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Piñón, J. (2014) «A multilayered transnational broadcasting television industry: The case of Latin America». *The International Communication Gazette*, v. 76, n. 3, 211-36. Disponible en <<https://bit.ly/3msi9rL>> [consulta: 30 octubre 2021].
- Quintana, A. (1995) «El camino del cine didáctico de Roberto Rossellini». En: *Actas del V Congreso de la AEHC*. La Coruña: CGAI, 219-26. Disponible en <<https://bit.ly/3Cs0nuo>> [consulta: 30 octubre 2021].
- Ramírez Berg, C. (1992) *Cinema of Solitude: A Critical Study of Mexican Film, 1967-1983*. University of Texas Press.
- Rivera-Betancur, J. y Uribe-Jongbloed, E. (2011) «La suerte de la fea, muchas la desean. De *Yo soy Betty la fea* a *Ugly Betty*». En: *Previously On. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*. Pérez-Gómez, M. R. (comp.), Biblioteca de Comunicación de la Universidad de Sevilla, 825-38.
- Rivero, Y. (2015) *Broadcasting Modernity: Cuban Commercial Television, 1950-1960*. Durham: Duke University Press.
- Tortajada, I. et al. (2011) «Sin tetas no hay paraíso. La representación de las relaciones entre hombres y mujeres en la adaptación española de un serial colombiano». En: *Previously On...* Ob. cit., 567-83.
- Varela, M. (2010) «Intelectuales y medios de comunicación». En: *Historia de los intelectuales en América Latina*, v. II. Altamirano, C. (ed.), Buenos Aires/Madrid: Katz Editores, 759-81.
- Xavier, I. (2000) «El cine moderno brasileño». *Archivos de la Filmoteca*, n. 36, 56-79.
- _____ (2012) «Indagaciones sobre Eduardo Coutinho y su diálogo con la tradición moderna». *El otro cine de Eduardo Coutinho*. Campaña Ramia, M. y Mesquita, C. (eds.), Quito: Corporación Cinememoria, 16-35.
- Yúdice, G. (2002a) «Las industrias culturales: más allá de la lógica puramente económica, el aporte social». *Pensar Iberoamérica. Revista de cultura*, n. 1. Disponible en <<https://bit.ly/3EkHzOa>> [consulta: 30 octubre 2021].
- _____ (2002b) *El recurso de la cultura. Uso de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
- _____ (2005) «Miami: Images of Latinopolis». *NACLA Report of the Americas*, v. 39, n. 3, 35-40. Disponible en <<https://bit.ly/3GAjXqD>> [consulta: 30 octubre 2021].
- Zhang, X. y Fung, A. (2014) «TV Formatting of the Chinese *Ugly Betty*: An Ethnographic Observation of the Production Community». *Television & New Media*, v. 15, n. 6, 507-22. Disponible en <<https://bit.ly/3vZXAGs>> [consulta: 30 octubre 2021].

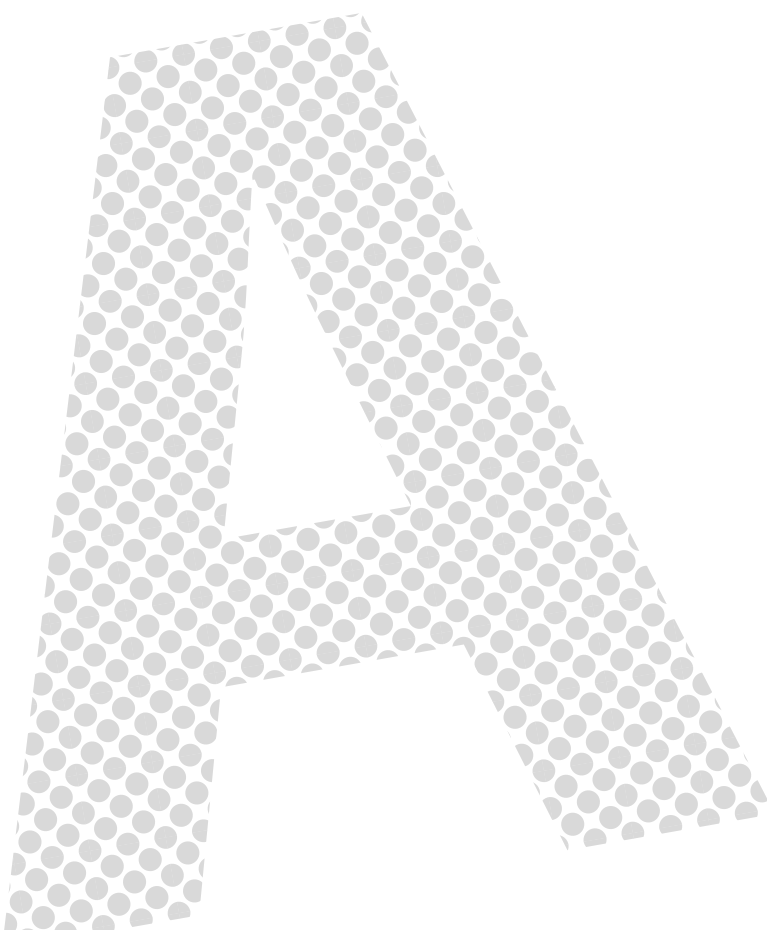
©TEMAS, 2021

Apuntes para un devenir globalizador del cine

José M. Santa Cruz G.
Profesor. Universidad de Valparaíso.

Debemos preguntarnos por qué justo en ese momento histórico en que este sistema se estaba volviendo más «global» que nunca, algunos intelectuales radicales comenzaron a denunciar la completa noción de totalidad como un mal sueño.

Terry Eagleton



A partir de 1995, los estudios de cine, en su mayoría, no asumen lo cinematográfico como totalidad. La lógica del gran relato, que pudiera unificar la diferencia bajo el manto homogeneizador de la historia, o una teoría general, se ha asumido como un ejercicio de agresión sobre la propia materialidad diversa del cine y su devenir cultural, donde *totalidad* es sinónimo de *totalitarismo* y, aún más, contendría el mismo índice de violencia que expone el capitalismo en su promesa de expansión y acumulación constante sobre la materialidad del mundo. La multiplicación de publicaciones ha irrumpido en una apología de lo micro, o de una suerte de falsa fragmentación, como si en ello se solventara un proyecto de no violencia, de resistencia al maremágnum de imágenes audiovisuales y cinematográficas del presente.

Lo global y lo transnacional son dos conceptos que están tejiendo las narrativas internacionales sobre el cine y la producción cultural, aunque inicialmente pareciese que nombran un mismo fenómeno. Como han planteado Nataša Durovicová y Kathleen E. Newman (2009), el concepto *transnacional* puede aparecer como oposición al de *globalización*, ya que el primero sigue otorgándole funcionalidad al de *nación*. Pero a diferencia del concepto *internacional*, que con

el prefijo *inter* establece una paridad simbólica en las relaciones entre naciones, el prefijo *trans* expone: 1) el proceso de permeabilidad de las fronteras territoriales, 2) el rol de agenciamiento del Estado a diferentes escalas, 3) una relación de desigualdad y movilidad estructural entre las propias naciones y de estas con el capital (IX-X).

El concepto de globalización ha sido movilizado para dar cuenta de los procesos de indiferenciación cultural mundial, lo que podríamos denominar como una nueva producción cinematográfica cosmopolita, que establece igualmente nuevos cánones estéticos, estándares de producción y lógicas de exhibición. La lectura de Jean Serroy y Gilles Lipovetsky (2009) está dirigida en este sentido: el cine planetarizado [en la pantalla global] se hace con parámetros «taquilleros» y transnacionales, pero también con mezcolanzas y batiburrillos, con elementos cada vez más revueltos, más multiculturales. Este cine, que surge con la creciente liberalización del comercio, no deja de poner temas nuevos ni de sensibilizarse ante nuevas problemáticas (24).

Lo transnacional, en el ámbito de la propiedad (producción, exhibición y distribución), está relacionado directamente con la desnacionalización de los campos productivo-simbólicos. Si bien ambos conceptos apuntan a una transformación del esquema jurídico-económico-político de los Estados nacionales, socavan con ello el propio concepto de «cine nacional». Lo transnacional apunta hacia un cambio en las lógicas de propiedad del capital en las diferentes etapas de realización y circulación de las películas, mientras la desnacionalización lo hace a los cambios del marco jurídico-productivo para la transformación completa de los campos cinematográficos nacionales. En un país puede acontecer este proceso en la industria cinematográfico-audiovisual, sin que por ello exista la emergencia de un volumen productivo transnacional.

Las formas de ambos procesos son complementarias en los cambios de la esfera global de lo cinematográfico, pero se han ido desarrollando de maneras particulares y con diferentes intensidades, ya que las películas, piezas audiovisuales y los realizadores están inmersos en las mutaciones de los tejidos simbólico-colectivos locales, nacionales, regionales y globales. El escenario contemporáneo es la cristalización transnacional de las formas productivas neoliberales y sus resistencias, que visibilizan intensas relaciones asimétricas y que, a través de las discursividades de la diferencia y la diversidad, afianzan la desigualdad discursivo-productiva estructural de la contemporaneidad cinematográfica. Este estado de lo global se ha concretado en formas específicas en los distintos territorios locales, proceso que, en términos de Roland Robertson (1995), debería ser denominado «glocalización», que expone

cómo la rentabilidad y acumulación del capitalismo contemporáneo están definidas por las maneras en que se adaptan a contextos culturales específicos.

La totalidad, eso que Terry Eagleton define como un estado más global que nunca y que asecha como un «mal sueño», sigue organizando los relatos que intentan dar cuenta de lo cinematográfico, pero bajo la presencia fantasmagórica de su no presencia, de no exponer en su superficie la normativización de lo sensible; en una *marxismofobia* contra la superestructura, en una confianza desmedida en la microestructura, en la microeconomía académica, en la microhistoria y, en última instancia, en las microsubjetividades. La integración global de lo cinematográfico, a partir del acelerado proceso neoliberal capitalista y financiero de la economía desde 1981, presiona a los propios textos que enuncian al cine como problema a una homogeneidad discursiva. La *totalidad es más total que nunca* cuando justamente no necesita ser explicitada como un proyecto normativo del mundo, cuando no hay una lucha por el relato de la totalidad, o, en palabras althusserianas, por su historicidad.

El estado de globalización posibilita algo que en la ideología cosmopolita moderna no era concebible. El desarrollo cultural en su programa vanguardista-moderno debía estar asociado a un desarrollo análogo de sus estructuras políticas, económicas y sociales. En dicho proyecto, no se podía ser moderno solo en el arte, ni en una única área industrial. Era la totalidad del cuerpo social que avanzaba de forma orgánica mediante el progreso hacia la modernidad o para experimentar lo moderno. Solamente era comprensible un descalce inorgánico de esto cuando se experimentaba un acelerado proceso revolucionario, por ejemplo, el suprematismo ruso y el constructivismo soviético en las artes visuales, o la cinematografía cubana en el primer período de la Revolución. Lo global no exige ese esfuerzo. Para decirlo de forma esquemática: se puede acceder a lo global a través de un cineasta y no así del resto del tejido cinematográfico de un país, porque el metarrelato de la globalización no supone un desplazamiento unitario, sino la conexión específica con los flujos que organizan la geografía productiva a nivel mundial; y en ello los festivales internacionales tienen un papel central, con una estructura similar a los *talent shows*.

Esto, además, está protagonizado por un desplazamiento global hacia la convergencia medial, «un enorme sistema internacional que consiste en cadenas de televisión, nuevas tecnologías de producción y distribución y coproducciones internacionales. Este ya no es más un arte separado, a causa de la convergencia digital con otros medios» (Chaudhuri, 2005: 1). Este proceso mostró sus primeras configuraciones en la

convergencia horizontal de los grandes estudios de la industria hollywoodense en sus transformaciones neoliberales de los años 80, como en la reestructuración del cine japonés en torno a las industrias musical, editorial y del anime, hacia finales de la misma década. Se podría dimensionar este movimiento como una respuesta sistémica mercantil de rechazo a la pretensión de especificidad moderna del cine.

Si se propone pensar lo cinematográfico en tanto totalidad, diferenciándolo del proyecto moderno agotado hacia finales de los años 70, debe problematizarse la vocación de globalidad de la producción cinematográfica-audiovisual contemporánea en los flujos del capital, que transforma el mundo del cine en una red de flujos informáticos, estéticos y discursivos; y, por ende, cómo estos han ido transformando radicalmente espacios productivos, narrativas e imaginarios estéticos que reclamaban cierta particularidad moderna en la figura del cine-nación; en el fondo, identificar ese trayecto conceptual que pueda dar cuenta del devenir contemporáneo y el declive de su estadio moderno.

Una posibilidad es problematizar el binomio posmoderno y multintercultural en su relación interna, ya que ambos comparecen de forma equivalente al binomio modernidad y Estado-nación. En el cine moderno se edificó buena parte de los cines nacionales. No es casualidad que todos los «nuevos cines» tuvieran como apellido el país de sus realizadores, incluso cuando se imaginaban revolucionarios. Tampoco es fortuito que el estallido de las identidades culturales estuviera suscitado por la devaluación de las identidades unitarias y fijas que prometía el concepto moderno de nación y los procesos socioculturales tras la independencia política de las antiguas colonias. La sospecha sobre los grandes relatos y la absorción de las lógicas de las vanguardias a las producciones de la cultura de masas sucede con una intensidad equiparable a la visibilización de la multiplicidad identitaria dentro de los Estados nación, a la emergencia de distintos conflictos indígenas, al agotamiento discursivo de la lucha de clases como resistencia al capitalismo, y a la crítica estructural al patriarcado.

Posmodernidades cinematográficas

Preguntarse por posmodernidades cinematográficas es ponderarlas en su cristalización material, es decir,

la condición posmoderna realmente existente: la reproducción clónica de necesidades con la fantasía de satisfacerlas en un acto de libertad y de diferenciación [...] la hegemonización cultural realizada con las consignas de la libertad absoluta de elección. (Sarlo, 2001: 9-10)

Estos dos «fantasmas» sarlianos, la afirmación abstracta de la libre elección y el «individualismo programado», están en el centro de la reproducción de los deseos, mitos y conductas neoliberales, «una versión privatizada de la modernidad, en la que el peso de la construcción de pautas y responsabilidad del fracaso cae primordialmente sobre los hombros del individuo» (Bauman, 2004: 13). Beatriz Sarlo lo graficó en los centros comerciales nacidos en los años 80 y 90 del siglo xx,

el *shopping* [centro comercial], si es un buen *shopping*, responde a un ordenamiento total, pero, al mismo tiempo, debe dar una idea de libre recorrido: se trata de la ordenada deriva del mercado [...] Como una nave espacial, el *shopping* tiene una relación indiferente con la ciudad que lo rodea: esa ciudad siempre es el espacio exterior. (16-7)

Leído desde aquí, los festivales-mercados internacionales de cine han devenido centros comerciales. Estos, en su forma de ventanas de exhibición para la producción cinematográfica-audiovisual global, exponen un ordenamiento total de lo visible; pero, bajo las lógicas de la libertad productiva-creativa, un espacio de libre tránsito de las imágenes y sus espectadores. En términos foucaultianos, son espacios heterotópicos, donde sus reglas de causalidad solo funcionan en el interior de los festivales y en una temporalidad acotada. Se disponen en las ciudades como naves espaciales, sin mellar —en la mayoría de ellos— el tejido social que los circunda; podría ser Cannes o Montecarlo, Venecia o Trieste, Berlín o Postdam; el lugar no afecta al resultado ni a las estrategias de validación e institucionalización cinematográfica. La accesibilidad a las imágenes, dispuesta en múltiples pantallas, es un espejismo del tejido de estructuras económicas que las posibilitan y que se desarrollan en los *markets* paralelos a las exhibiciones, la fetichización absoluta de su exhibición.

Los centros comerciales se posan sobre un tejido de la realidad debilitado, «una realidad “aligerada” [...] por estar netamente menos dividida entre lo verdadero y la ficción, la información, la imagen: el mundo de la mediatización total de nuestra experiencia» (Vattimo, 1987: 158), a través de

la expansión del capitalismo multinacional [que] ha terminado por invadir y colonizar aquellos enclaves precapitalistas (la naturaleza y el inconsciente) que ofrecían a la eficacia crítica puntos de apoyo arquimedeanos exteriores. (Jameson, 1995: 108)

Para acceder a dichos procesos hay que operar a partir de

otra estética y otra ética, que admitan que una experiencia menos intensa, más difusa y oscilante, no es necesariamente signo de alienación y deshumanización, sino el modo de experiencia que corresponde al «ser que habla en su modalidad débil». (Martín-Barbero, 2014: 19)

Si se propone pensar lo cinematográfico en tanto totalidad, diferenciándolo del proyecto moderno agotado hacia finales de los años 70, debe problematizarse la vocación de globalidad de la producción cinematográfica-audiovisual contemporánea en los flujos del capital, que transforma el mundo del cine en una red de flujos informáticos, estéticos y discursivos.

Fredric Jameson (1995) se equivocaba cuando pensaba que esto ocurría solo en las economías avanzadas. Su «condición realmente existente» implicó grandes movimientos de reorganización geoeconómica, política y estética, que tuvo sus principales transformaciones en los territorios cinematográficos:

1. la intensificación y ampliación de los modelos industriales de producción, dentro de panorama asiático (Japón, Hong Kong, Taiwán, India, Irán y China);
2. los procesos que sufrieron las cinematografías de los socialismos reales durante la perestroika-glásnost en la esfera político-cultural de la URSS y Europa del Este;
3. el eco difuso de la insistencia productiva de las cinematografías latinoamericanas en diferentes contextos dictatoriales y sus diálogos con el exilio productivo de un importante grupo de realizadores;
4. las transformaciones estructurales que sufrió la industria de Hollywood, posteriores a la presión ejercida por la escena independiente estadounidense en los años 70, la crisis demográfica de las salas de cine provocada por la expansión de la televisión-video, la introducción de capitales financieros internacionales y la ampliación del mercado de negocios del entretenimiento;
5. el proyecto conflictivo de una identidad continental en las cinematografías nacionales y regionales de Europa;
6. la puesta en crisis de la categoría de autor como valor representativo de aquellas; y
7. el declive de la mayoría de los proyectos de cine nacionales fuera de Occidente, asociados a proyectos sociales y políticos revolucionarios de izquierda o antioccidentales en América Latina, África y Asia (Tercer Cine).

La posmodernidad es la lógica cultural del capitalismo tardío, neoliberal, expansivo o globalizado solamente en un entramado de fenómenos, donde su *quid* no se encuentra en la necesidad de lo nuevo, la experimentación e innovación, sino en la del flujo incesante de materias e imágenes por los tejidos de la información.

La contemporaneidad cinematográfica se podría definir a partir del quiebre provocado por el acelerado

proceso de la audiovisualidad cultural global. En «Du grand au petit écran» [1987], Serge Daney (2019) se preguntó qué se pierde del cine en la televisión. Había algo que se había perdido con la hegemonía del régimen televisivo que no se solucionaba con el gigantismo del *cinemascope* y que no era causado por el «enanismo» de la pantalla televisiva. Para aquel, lo que se extravía en las producciones televisivas de ficción es el dominio de las distancias, tanto en relación con la cámara frente al objeto y los actores, que se cristaliza en la anulación de la distancia focal en el exceso del uso del *zoom*, como en una forma de ver el cine que es suprimida por la estética del *zapping*, donde comenzaría la relación táctil entre espectador e imagen cinematográfica —inédita antes de la aparición del control remoto o mando a distancia.

En «Pour une ciné-démographie» [1988], Daney (2013) se planteó que el cine moderno estaba internamente relacionado con la ausencia de las masas en las salas, que se vería consumado en un «cine de autor» que buscaba un público equivalente a él. Este proceso de vaciamiento demográfico también lo encontrará en las propias películas, con cada vez menos personajes, en una suerte de extravío de lo humano como índice, o su extracción como escala de lo cinematográfico —característica del cine posmoderno—, en una frontera «entre lo humano y lo no-humano». Para contar sus historias, los filmes muestran hasta qué punto realmente no las tienen, «algo así como un post-cine (que también es post-televisión y post-publicidad) caracterizado por esta nueva situación: muchas personas en tan solo unas pocas (grandes) salas quieren ver películas con solo unos pocos personajes».

Una tercera hipótesis se encuentra en «Du défilé au défilé» [1989]. El cambio comenzó a mediados de los años 70 cuando el cine había devenido inmóvil, cuando su espectador había logrado la movilidad a través de las nuevas plataformas audiovisuales que lo predisponía a la imagen en movimiento como ante «los escaparates iluminados en el siglo XIX», dando paso a un cine como «iluminación» de objetos deseables, donde sus bobinas se transforman en bucles comerciales o publicitarios, recuperando su vocación de presentación de objetos. Pero la inmovilidad cinematográfica no será solo una imagen fija que se ha ido instalando como una unidad de muerte, sino la dificultad de encontrar ese movimiento que pudiera organizarla, ese montaje que

se extrae del propio material, imposibilitado de hallar lo que la transforme en una totalidad. Actrices y actores pasan frente a cámara, pero no habitan el espacio, ese movimiento muere en sí mismo, y la imagen entonces es una pasarela publicitaria para cuerpos cada vez más anónimos. El problema no es que el cine hubiese sido *contaminado* por las formas publicitarias (una discusión infértil), sino el hecho de identificar las formas posteriores a la negociación de lo audiovisual con lo cinematográfico, lo que se entiende como un estadio pospublicitario. «El cine ahora hereda planos prefabricados, “clichés” listos-para-usar; en resumen, imágenes inmóviles» (2008: 337). Afuera queda la muerte/tiempos muertos, el sufrimiento, la fealdad, la suciedad, el anonimato, etc. «Los cuerpos de la publicidad son al cine lo que las baratijas religiosas eran al arte sacro: una estación final antes de la renuncia de la imagen (o su sustitución efectiva por autómatas)» (339).

La aceleración de los flujos de información, la expansión constante de lo audiovisual sobre el mundo, primero la televisión; segundo, las técnicas videográficas análogas; tercero, la expansión de la virtualidad en Internet; y cuarto, la convergencia total de la visualidad medial, a través de las imágenes-técnicas digitales, que deviene apología de la instantaneidad del tiempo, proximidad obscena sobre su objeto:

nos encontramos presos en los «nuevos bloques de tiempo» del presente, propios de este meta-tiempo a la vez fluido, secuencial y ultrarrápido. Como si el conjunto de lo cultural y lo social se hubiera apoderado de nuestra paradoja inicial de lo efímero en el arte. Pues se trata de una cultura de lo efímero eterno, en la medida en que el tiempo se vuelve «eterno presente». (Buci-Glucksmann, 2006: 48)

La pérdida de toda distancia se condensa en el cierre entre signo y mercancía, lo que ha supuesto una imposibilidad estructural en las formas del arte en el presente, un conflicto casi irreductible en que el artista y la obra han perdido casi completamente su densidad crítica.

Algún artista que otro puede adoptar hoy en día una actitud que rememore los tiempos de la *Sturm und Drang* del apogeo de la modernidad, pero en las presentes condiciones, se trataría más de una pose que de una postura. (Bauman, 2009: 126)

La inflación económica y artística exponen una desmaterialización donde todo dispositivo crítico o político se muestra como una extravagancia del mercado,

no existe hoy una sola teoría de izquierdas que haya sido capaz de prescindir de la idea, expresada de un modo u otro [negatividad, oposición o subversión], de un distanciamiento estético mínimo, es decir, de la posibilidad de situar la acción cultural fuera del ser compacto del capital. (Jameson, 1995: 107)

Ha existido cierto acuerdo de que la contemporaneidad cultural, política y social ha estado marcada por el tránsito definitivo desde el valor de uso hacia el valor de cambio, que determinaría la comprensión sobre la amplitud del valor signo. La otrora diferenciación marxista entre esos regímenes del objeto sería infértil para pensar una contemporaneidad económica que pareciese anular dichas fronteras,

nada de lo que hoy se produce e intercambia (objetos, servicios, cuerpos, sexo, cultura, saber, etc.) es ya ni estrictamente descifrable como signo ni estrictamente mensurable como mercancía, que todo pertenece a una jurisdicción de una economía política general cuya instancia determinante no es ya la mercancía [...] ni naturalmente la cultura. (Baudrillard, 1991: 72)

Dentro del denostado ideario baudrillardiano, el valor signo se fija en una comprensión ampliada de la mercancía —valor de uso y cambio— y del signo —significante y significado—, que devienen una unidad indisociable, donde los dos han abolido sus condiciones particulares, pero no la de forma. Solo a partir de aquí los objetos culturales pueden funcionar como el capital, ya que las propias mercancías lo hacen como signo, es decir, se transforman en significante y significado, mientras los signos en valor de uso y valor de cambio. Aquí se articula la máxima debordiana: «la imagen se ha convertido en la forma final de reificación mercantil» (citada en Jameson, 1995: 45).

Multiculturalidades cinematográficas

El acelerado proceso de reordenamiento geopolítico colonial, tras la Segunda Guerra Mundial, estuvo marcado por la fractura simbólica y material causada por el último gran genocidio perpetrado por Occidente. El Holocausto fue un punto de no retorno para la continuidad del metarrelato de la modernidad civilizatoria eurocéntrica, generó una avalancha de prácticas de la memoria sobre la masacre étnica, que se hicieron extensivas a las consecuencias del amplio proceso colonizador occidental, que comenzó con el primer gran genocidio en las actuales Américas y el segundo en África. Los distintos procesos coloniales y poscoloniales propusieron una lectura sobre el colonialismo occidental como un sistema de modernización geopolítica que tuvo una relación interna con la muerte y segregación de todos los «otros» desde esa identidad europea «abstracta y atávica».

En Occidente la imagen «interior» construida por letrados y letradas, viajeros y viajeras, estadistas de todo tipo, funcionarios eclesiásticos y pensadores cristianos, estuvo siempre acompañada de un «exterior interno», es decir, de una «exterioridad», pero no de un afuera. (Mignolo, 2005: 56)

La hegemonía cultural occidental en la interpretación y sistematización de lo sensible se enfrentó a resolver eso que G. Vattimo (1987) sospechó: «no existe una historia única, existen imágenes del pasado propuestas desde diversos puntos de vista». Esos ecos del pasado se configuraron en un gigante *Atlas Mnemosyne* de la violencia, segregación y exterminio, que hizo proliferar diferentes prácticas culturales-sociales para la sobrevivencia de identidades culturales frágiles o fácilmente exterminables por el movimiento interno de la modernización capitalista neoliberal. La segunda mitad del siglo xx ha estado marcada por el despliegue de múltiples «políticas de la memoria» y estéticas de la posmemoria, poniendo en el centro la evaluación de los procesos históricos devenidos de la modernidad occidental y, junto con ello, de las lógicas de modernización de amplios territorios del planeta en la etapa colonial y poscolonial, pero en su dimensión traumática; por ejemplo, en los procesos de descolonización de África y Asia o de la esclavitud en los Estados Unidos.

Junto al desplazamiento del eje binario colonizador/colonizado o explotador/explotado dentro del modelo moderno, se encuentra la concepción estructural-sistémica del proyecto civilizatorio colonial en el desarrollo del capitalismo, donde los conflictos, problemáticas y síntomas no les pertenecen solamente a los territorios ocupados, ni siquiera a las metrópolis colonizadoras, sino a la globalidad del mundo. La poscolonialidad no es un momento histórico específico, disciplina académica, ni credo ideológico, sino parte de la «condición realmente existente» del capitalismo global, donde

estos movimientos transversales, transnacionales y transculturales, que estuvieron siempre inscritos en la historia de la «colonización», pero quedaron cuidadosamente sobrescritos por formas más binarias de narrativización, se han presentado, desde luego, bajo nuevas formas para trastocar las relaciones establecidas de dominación y de resistencia inscritas en otras formas de vivir y contar estas historias. (Hall, 2008: 133)

La comparecencia de estos «movimientos» supuso una importante revisión de los supuestos racializados que habían organizado la producción de los centros occidentales. El eurocentrismo —agrupaciones discursivas de validación del colonialismo imperial— tuvo su equivalente cinematográfico en el hollywoodcentrismo, que

reduciría la gigantesca industria cinematográfica de la India, que produce más películas que Hollywood y cuya estética híbrida, mezcla los códigos de continuidad y los valores de producción de [aquel] con los valores antilusionistas de la mitología hindú, a una mera «imitación» de Hollywood. Incluso la rama de los estudios cinematográficos que se caracteriza por la crítica a [este], a menudo lo presenta como una lengua respecto a la cual el resto no es más que formas dialectales; así la

vanguardia se convierte en un carnaval de negociaciones del cine dominante. (Shohat y Stam, 2002: 49)

Este fenómeno ha sido un dispositivo ideológico y simbólico rector, que ha determinado no solo las formas de producción y control de los mercados cinematográficos-audiovisuales, que sostiene que solo se puede hablar realmente de cine cuando existe una industria de carácter capitalista y, por ende, sería cuando lo cinematográfico lograría su condición de autonomía o especificidad como arte. Junto a esto, ha sido el brazo estético de los procesos colonizadores de Occidente, una suerte de extensión audiovisual del expolio y explotación de las materias primas de vastos territorios de la tierra, que en este caso serían la apropiación de sus *recursos simbólicos*.

Las imágenes del «otro» y lo «otro» han construido una economía biocultural, en tanto materias primas: historias, leyendas, mitos, películas, actores, directores, guionistas, locaciones, decorados, estéticas, música, etc., que han sido procesadas por los países industrializados y consumidas en mercados mundializados: extracción, elaboración y venta de un producto en buena parte de las naciones que basan sus economías en la exportación de materias primas. El cine, entendido como parte del proyecto colonial imperialista, le otorgó una función central a la imagen técnica:

La fotografía y el cine, a menudo, representaban culturas y topografías ajenas como aberrantes, respecto a Europa; operando en un continuo con la zoología, la antropología, la botánica, la entomología, la biología y la medicina, la cámara —como el microscopio— anatomizaba lo «otro». (122)

Eso explica que «la cinematografía de cada país imperial tuviera sus propios géneros imperiales ambientados “en las profundidades del África Negra”, el “Misterioso Oriente” o el “Tormentoso Caribe”» (126), asociando esos «otros del mundo» con figuras de animales concretos o cualidades de la naturaleza mitificada.

Pero, también, ha operado en una dimensión geopolítica:

las topografías estaban documentadas para el control militar y económico, a menudo literalmente en las espaldas de los «nativos» que llevaban los cineastas y su equipo. En el contexto colonial, el tropo común de la «cámara como un arma» (el *fúsil cinématographique* de Marey) resonaba con su uso agresivo por los representantes de los poderes coloniales. (126)

La imagen cinematográfica llevó un plan de ocupación territorial casi más efectivo que el militar-político, justamente por la apariencia inocua de la ficción, el pseudorrigor metodológico científico o la inocencia de los juegos de feria y circo. Junto a una biopolítica, donde

el cine etnográfico y la etnografía hollywoodense eran los herederos de la tradición de exhibiciones de objetos humanos «reales», una tradición que se remonta a la importación de Colón de indígenas del «Nuevo Mundo» a Europa con la intención de entretener a la corte. (123)

Buena parte de los «otros del mundo» se transformaron en objetos para la experimentación científica y el divertimento estético-cultural, en una suerte de sadismo civilizatorio. El cuerpo se sometía a un control y normativización disciplinaria estética para la desaparición evolutiva, dentro de la necropolítica, en tanto bioexterminio.

Plantear que existe un estado concreto después de la colonialidad es que sus efectos, lógicas e imaginarios siguen aconteciendo, pero ello no implica que esto ocurra de la misma forma y simultáneamente en todos los territorios. De hecho, la persistencia no sincrónica de los efectos y conflictos provenientes de aquella es justamente lo que marca ese estado poscolonial, que

no sirve meramente para describir «esta» sociedad en vez de «aquella» o el «entonces» y el «ahora» [; reinterpretar] la «colonización» como parte de un proceso «global» esencialmente transnacional y transcultural; y produce una reescritura descentrada y diaspórica de las grandilocuentes narraciones imperiales de antes, enfocadas en la nación. (Hall, 2008: 128)

Por ende, ciertas prácticas, discursos y estéticas debiesen ser leídas dentro de procesos históricos de construcciones de identidades culturales, que coloquen el acento en varios «nosotros» culturales. El problema de un «nosotros» pensado de manera no binaria le resta relevancia epistémica y explicativa al concepto de «otro», donde se sobrevalora la diferencia y contraposición como constitutivo del colectivo, mientras el «nosotros» no binario se ubica en pensar hacia el interior de la colectividad, generar aquellas imágenes que puedan convocar sus imaginarios y sus propias contradicciones. En este sentido, las prácticas cinematográficas-audiovisuales, que se articulan en lo mult intercultural, son aquellas que responden a la construcción de una identidad colectiva por parte de uno o varios individuos, de la cual se sienten o imaginan que forman parte, de manera temporal, contextual o trascendental.

Estos colectivos se movilizan en la conciencia plena de los conflictos de la hegemonía cultural occidental, reservorios de subalternidad que respondieron de forma activa a la esencialización de los «otros del mundo», que se mantuvo, incluso, con el desmantelamiento teórico del sujeto occidental moderno. Este fijó a múltiples «otros» en una unidad ontológica-natural en la lucha contra las nuevas formas de opresión occidental-capitalistas, viviendo de lleno en las condiciones reales de existencia. El «otro cultural», desde el eje eurocéntrico, se encuentra siempre dentro del «otro oprimido», esos que «actúan y luchan» en oposición a

los que «actúan y hablan». Los primeros nunca pueden estar en el espacio-poder para ejercer la representación del saber, la palabra o el discurso, ya que al hacerlo se vuelven descentrados y fragmentarios. El «otro», para serlo, tiene que vivir en las condiciones reales de existencia, esa que ya no puede ser representada por el sujeto occidental moderno o, más bien, por la clase obrera europea. Así, aquel puede salirse de la Historia para pensarla, mientras el «otro» queda luchando en ella.

La pregunta por la identidad, entre la tensión de hegemonías culturales dentro de amplios colectivos sociales, ha expuesto la imposibilidad del habla subyugada, expoliada y subalterna, ya que las estructuras e instituciones del saber-poder no permiten exponer su propia crisis de representación, sino exponerse en la medida en que luchan, así como enfrentarse a esa heterogeneidad conflictiva del desarrollo histórico-material de las colectividades en múltiples capas de sujeción: colonial, capitalista, patriarcal, sexual y tradicional.

El subalterno no puede hablar. No hay virtud en las listas globales de lavandería con «mujer» como un artículo piadoso. La representación no se ha marchitado. La intelectual femenina tiene una tarea circunscrita que no debe rechazar con una rúbrica. (Spivak, 2003: 362).

Más que afirmar la posibilidad de la autorrepresentación cinematográfica-audiovisual como discurso válido institucionalmente —la posibilidad de hablar—, o sus formas dentro de una red de nuevas instituciones de saber-poder —festivales, asociaciones, redes, revistas, etc.—, estas prácticas ponen en imagen una respuesta, sobre el problema de la identidad, absolutamente distinta a la que se obtuvo dentro del paradigma moderno. Su condición de sujeción no hegemónica dentro de un contexto de dominación de múltiples tipos ha terminado por desestabilizar las pretensiones unitarias o segregacionistas desde su propio interior —aun en aquellos proyectos más esencialistas. Como recuerda Gayatri Spivak,

Marx no trabaja [en el *18 Brumario*] para crear un sujeto indivisible donde deseo e interés coinciden. La conciencia de clase no opera con ese fin. Tanto en el área económica —capitalista— como en la política —agente histórico-mundial—, Marx está obligado a construir modelos de un sujeto dividido y dislocado cuyas partes no son continuas o coherentes unas con otras. (309)

La heterogeneidad y complejidad identitaria irrumpirá en una «*multitemporal*» de la cultura moderna [que] es consecuencia de una historia en la que la modernización operó pocas veces mediante la sustitución de lo tradicional y lo antiguo» (García Canclini, 1989: 73). Aun en los contextos culturales de las metrópolis europeas,

el modernismo europeo en los primeros años de este siglo [xx] floreció en el espacio entre un pasado clásico

aún utilizable, un presente técnico aún indeterminado y un futuro político aún imprevisible. O, para decirlo de otra forma, este surgió en la intersección entre un orden dominante semiaristocrático, una economía capitalista semindustrializada y un movimiento obrero semiemergente o seminsurgente. (Anderson, 1984: 105)

Respecto a esto, las prácticas de colectivos identitarios culturales no hegemónicos no estarían ausentes de los propios procesos de la modernidad, ya que al tensionarse con los hegemónicos han terminado por padecer y construir formas particulares de modernidad, generando prácticas *contaminadas* en sus formatos, formas y discursos, que rompen con la lógica binaria de la producción cultural heredada de los paradigmas modernos:

es en esos escenarios donde estallan más ostensiblemente todas las categorías y las parejas de oposición convencionales (subalterno/hegemónico, tradicional/moderno) para hablar de lo popular. Sus nuevas modalidades de organización de la cultura, de hibridación de las tradiciones de clases, etnias y nacionales, requieren otros instrumentos conceptuales. (García Canclini, 1989: 163).

Un elemento central, que determinará estas formas de hibridación estética, es la tensión entre dos perspectivas de imaginar las identidades: las que las «conciben [...] como históricamente constituidas, imaginadas y reinventadas, en procesos constantes de hibridación y transnacionalización, que disminuyen sus antiguos arraigos territoriales»; y las que asumen que «cada identidad [es] un núcleo duro y compacto de resistencia; por eso, exigen lealtades absolutas a los miembros de cada grupo y satanizan a los que ejercen la crítica o la disidencia» (1995: 95). Este conflicto será fundacional y distintivo para una fracción importante de las producciones asociadas a los colectivos identitarios culturales no hegemónicos; sus dispositivos estéticos intentarán, en mayor o menor medida, resolver en su interior una afirmación de un «nosotros» en su relación con las formas de modernización que los excluyen y los agentes que movilizan las producciones cinematográfico-audiovisuales en los flujos globales, que determinarán el quehacer de un programa estético más o menos estructurado.

La articulación social de la diferencia, desde la perspectiva de la minoría, es una compleja negociación en marcha que busca autorizar los híbridos culturales que emergen en momentos de transformación histórica. (Bhabha, 2007: 18-9)

El momento de excepcionalidad histórico-cultural será un tópico reiterado, la definición estética y narrativa de ese momento «inaugural» de extrañeza radical, o de reacción del «habla», usa lo tradicional y el pasado en un ejercicio de reescenificación, que limita cualquier posibilidad de acceso directo a ese pasado o tradición al estar determinado por «otras

temporalidades culturales inconmensurables» para el propio colectivo. La figura sustancial de lo híbrido lo encontrará en la frontera:

los compromisos fronterizos de la diferencia cultural pueden ser tanto consensuales como conflictuales; pueden confundir nuestras definiciones de la tradición y la modernidad; realinear los límites habituales entre lo privado y lo público, lo alto y lo bajo, y desafiar las expectativas normativas de desarrollo y el progreso. (19)

Desde esa perspectiva,

la mayor parte de las situaciones de interculturalidad se configura hoy no solo por las *diferencias* entre culturas desarrolladas separadamente, sino por las maneras *desiguales* en que los grupos se apropian de elementos de varias sociedades, los combinan y transforman (García Canclini, 1995: 109),

en un clima generalizado, en el que «la identidad, aun en amplios sectores populares, es políglota, multiétnica, migrante, hecha con elementos cruzados de varias culturas» (109).

Una conclusión en suspenso

Tras la propuesta del presente ensayo, queda la interrogante de cómo la configuración de estos binomios ha resultado en ciertas prácticas y formas estéticas cinematográficas y audiovisuales, particulares y específicas, que exponen una clara distancia con el estadio moderno del cine. El devenir globalizador de este, si se puede resumir en una imagen, es una gran maquinaria de fagocitación de las diferencias solo en la medida en que no puedan resistirse a la estandarización en los nuevos formatos globales de consumo cinematográfico-audiovisuales.

Referencias

- Anderson, P. (1984) «Modernity and Revolution». *New Left Review I*, n. 144, 96-113.
- Baudrillard, J. (1991) *Crítica de la economía política del signo*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Bauman, Z. (2004) *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2009) *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Ediciones Akal.
- Bhabha, H. K. (2007) *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial Ediciones.
- Buci-Glucksmann, C. (2006) *Estética de lo efímero*. Madrid: Arena Libros.
- Chaudhuri, S. (2005) *Contemporary world cinema: Europe, the Middle East, East Asia and South Asia*. Edinburgh University Press.
- Daney, S. (2008) «From movie to moving». En: *Art and the Moving Image. A Critical Reader*. Leighton, T. (ed.), Londres: Tate Publishing, 334-9.

_____ (2013) «For a Cine-Demography». Disponible en <<https://bit.ly/3CljRW>> [consulta: 6 noviembre 2021].

_____ (2019) «From the Large to the Small Screen». Disponible en <<https://bit.ly/3qMNgAV>> [consulta: 18 noviembre 2021].

Durovicová, N. y Newman, K. (eds.) (2009) *World Cinema, Transnational Perspectives*. Nueva York/ Oxon: Routledge.

García Canclini, N. (1989) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Editorial Grijalbo.

_____ (1995) *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Ciudad de México: Editorial Grijalbo.

Hall, S. (2008) «¿Cuándo fue lo postcolonial? Pensar el límite». En: *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*. Mezzadra, S. (ed.), Madrid: Editorial Traficantes de Sueños, 121-44.

Jameson, F. (1995) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Martín-Barbero, J. (2014) «Modernidad, postmodernidad, modernidades». SCRIBD. Disponible en <<https://bit.ly/30EK8ML>> [consulta: 6 noviembre 2021].

Mignolo, W. (2005) «La colonialidad a lo largo y ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad». En: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Lander, E. (comp.), Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 55-85.

Robertson, R. (1995) «Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity». En: *Global Modernities*. Featherstone, M., Lash, S. y Robertson, R. (eds.), Londres: Sage Publication, 25-44.

Sarlo, B. (2001) *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Ariel.

Serroy, J. y Lipovetsky, G. (2009) *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Shohat, E. y Stam, R. (2002) *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.


Spivak, G. C. (2003) «¿Puede hablar el subalterno?». *Revista Colombiana de Antropología*, n. 39, 287-364.

Vattimo, G. (1987) *El fin de la Modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Editorial Gedisa.

©TEMAS, 2021

Nollywood: de economía informal a industria mediática

Talía Rodríguez-Martelo
Profesora. Universidad de Vigo, España.



Nollywood es el apelativo genérico que se le da al cine de Nigeria, que empezó a popularizarse en los años 90 con la transformación digital que supuso la utilización de videocámaras en el proceso de producción de videos y DVD domésticos para su visualización. Emulando en su composición nominativa con la archiconocida industria de Hollywood —que más tarde sirvió para componer la denominación de Bollywood en la India (Anyanwu, 2021)—, esta forma de referirse al cine de bajo presupuesto distribuido en los mercados de Lagos aporta las connotaciones de industria mediática en la que, efectivamente, se ha convertido el cine de Nollywood, segundo productor mundial de largometrajes.

Sus películas se caracterizaban en sus inicios, en los años 90, por tener bajo presupuesto, reducidos tiempos de producción y una comercialización basada en la venta directa (Adesokan, 2012). Durante los últimos años, esta tendencia ha evolucionado hacia el medio *online* sin perder las cotas de producción que sitúa a Nigeria entre el primer y el segundo puesto a nivel mundial.

El cine de Nollywood surgió en el año 1992 y comenzó a expandirse rápidamente. A partir de 1995 ya existían diferentes instituciones y empresas, lo que permite traducir la singularidad de este mercado a cifras aproximadas, y asumir que existe gran cantidad de información discriminada debido a la informalidad de los primeros años y las inexistentes infraestructuras o tejido empresarial.

La industria cinematográfica

La actividad cinematográfica se define a partir de tres procesos: producción, distribución y exhibición.

Considerada industrialmente, la cinematografía constituye un sistema económico complejo [...], y la misión de la economía cinematográfica es contemplar detenidamente cada uno de estos elementos por separado, estudiar sus relaciones y sus dependencias, y determinar finalmente cuáles son las condiciones necesarias para mantener el sistema de equilibrio. (Cuevas, 1999: 41)

Normalmente existe una relación directa entre la complejidad de las fases de producción y la inversión requerida para el proyecto (Trumpbour, 2002). Los productores combinan medios técnicos y humanos para la consecución de la película. Cuando está terminada, pasa a manos de las distribuidoras, empresas que la comercializan siguiendo una serie de regímenes y fórmulas contratadas con antelación. El espectáculo se produce en la tercera fase, a cargo de la empresa de exhibición (Izquierdo Castillo, 2010).

De forma genérica, el concepto de producción se aplica a la naturaleza del sector cinematográfico que indica que «ante un mercado determinado, una empresa productora dirige su obra audiovisual conseguida mediante trabajo y medios técnicos y apoyada por una inversión de capital» (Martínez Abadía y Fernández Díez, 2010: 10).

De forma habitual, se utiliza el término industria para hacer referencia al negocio cinematográfico que engloba los tres procesos y versa sobre los flujos económicos que afectan el sector. Así consideramos la industria cinematográfica en el ámbito del cine o la industria mediática como concepto más amplio que engloba el contexto de convergencia actual (Scolari, 2020).

El cine africano en el contexto actual

La historia del cine africano se inicia a partir de los procesos de descolonización en los años 50. En un período de apenas diez años casi todos los países se independizaron de sus colonizadores. Es en este punto cuando autores como Alberto Elena (1999) o Guadalupe Arensburg (2010) sitúan el inicio del cine africano. Antes de esta fecha solo existía una producción regular en Sudáfrica y en Egipto, que era un país independiente desde 1922; en el resto del continente las experiencias cinematográficas y las películas realizadas estaban al servicio de los intereses de las metrópolis (Quevedo Revenga, 2011).

En los países de influencia inglesa o francesa se promovía un tipo de cine de propaganda y difusión de ideas coloniales (Val Cubero, 2015). En estas fórmulas

de selección y difusión de contenidos amables hacia los colonizadores participaron todos los países con presencia en el continente (Larkin, 2008). El gobierno belga estableció instituciones dedicadas a controlar la producción y distribución de obras audiovisuales en los territorios bajo su supervisión, como fue el caso del Bantu Educational Kinema Experiment que, entre los años 1935 y 1937, se ocupaba de la difusión de propaganda gubernamental y difundía cortometrajes sobre higiene y modales occidentales, nutrición, impuestos, seguridad vial o construcción (Quevedo Revenga, 2011).

Una vez terminado el período colonial, los cineastas africanos emprendieron una cruzada para desarrollar una cinematografía con voz propia, que tratase temas locales y hablase en sus diversos idiomas. Ousmane Sembène es el responsable de la primera película en una lengua propiamente africana, *Le mandat* (1968), rodada en wolof. Este aclamado director, junto a Djibril Diop Mambéty y Safi Faye, hicieron de Senegal uno de los países más prolíficos en el cine. Los intentos previos de descolonizar la producción, distribución y exhibición habían sido poco fructíferos, y es por ello que a partir de los años 70 se establecieron diferentes iniciativas para promover el desarrollo de la producción cinematográfica africana, como el Festival Panafricano de Cine de Ouagadougou (FESPACO) y la Federación Panafricana de Cineastas (FEPACI), que se ocuparon de establecer canales propios de distribución y centros cinematográficos en los países francófonos (Diawara, 1992).

Durante los 70, los directores africanos se ocuparon de descolonizar la mirada y el pensamiento para reconquistar su espacio y su propia imagen. En estos años la sociedad africana se mira en el cine como en un espejo para denunciar las tradiciones obsoletas y a una elite marcada por la corrupción. Los 80 supusieron una vuelta al origen tras el desencanto de las independencias; además, las películas africanas iniciaron su recorrido por los festivales y consiguieron reconocimiento internacional (Arensburg, 2010). Souleman Cissé, de Malí; Gastón Kaboré, de Burkina Faso; Med Hondo, de Mauritania; o Haile Gerima, afamado director etíope, serán algunos de los protagonistas que realizarán películas reconocidas en festivales africanos y europeos con algunas obras premiadas en Berlín, Venecia y Cannes (Estrada, 2020).

Los años 90 destacan por el cambio tecnológico. El desarrollo de los sistemas digitales de grabación y reproducción y los efectos especiales generados por ordenadores dan un contexto nuevo a la industria audiovisual. Esta drástica transformación supone un incremento de los filmes en muchos entornos y, en el caso africano, da lugar al fenómeno cinematográfico de Ghana y Nigeria. La democratización técnica

y el abandono del celuloide durante el proceso de producción de la película resultan ser cruciales para emanciparse de los laboratorios europeos y las cargas simbólicas que habían acompañado el desarrollo del cine africano desde las independencias. Sin embargo, es también un período de crudas crisis económicas que ralentizan el cine de autor y de festivales (Rodríguez-Martelo, 2019).

En el año 2006 tiene lugar un acontecimiento histórico, pues la película *Totsi* (Hood, 2005) es galardonada con el Oscar a la mejor película extranjera. Fue la primera obra africana en obtener este premio.

Ya en el nuevo siglo, el New African Cinema supone el alejamiento de las concepciones teóricas y políticas del cine poscolonial; apuesta por temas globales y la activación de circuitos de producción, distribución y exhibición. Se busca que el cine africano tenga una dimensión menos localista y más internacional y transfronteriza, además de ser atractivo para las nuevas audiencias, que tienen una cultura audiovisual formada en la transformación digital (Orlando, 2017).

Es en este contexto de renovación tecnológica, primero a través del cine digital y más tarde con las plataformas *online* y el acceso a Internet, donde se origina, asienta y evoluciona el fenómeno de Nollywood.

Inicios y evolución de Nollywood

El cine es un espectáculo que ha estado presente en Nigeria desde los inicios del siglo xx. En 1903 ya existía una sala de cine con programación regular en la ciudad de Lagos y los nigerianos han sido siempre ávidos consumidores de audiovisuales (Adesokan, 2012). A partir de 1960, una vez concluido el proceso de independencia, y hasta 1975, la industria cinematográfica experimentó un período de rápida expansión, se duplicaron las salas de cine y los nigerianos comenzaron a tomar parte activa en el negocio. Colonial Film Unit, la televisión nigeriana, que emitía desde el año 1959, tuvo especial relevancia en este proceso, ya que sus infraestructuras sirvieron para dar cabida a la incipiente producción cinematográfica.

Estos primeros pasos estuvieron a cargo de productores independientes, como Segun Olusola, director de la televisión estatal, que en 1970 fundó FedFilms Ltd. con apoyo financiero de grupos libaneses asentados en el negocio de la distribución. También en estos años se creó, con financiación estadounidense, la productora Calpenny Nigeria Ltd., dirigida por Francis Oladele.

Aunque eran empresas productoras nigerianas, la dirección la realizaban extranjeros, hasta que en 1975 Ola Balogun rodó *Amadi* (1975), la primera película

nigeriana filmada en idioma igbo (Rodríguez-Martelo, 2019). Su siguiente película, *Ogun Ajan*, rodada en 1976, fue una comedia musical inspirada en el teatro yoruba. Además de ser un gran éxito, «define las coordenadas de un cine genuinamente popular que se beneficia de la tradicional hegemonía yoruba en el *showbusiness* local, pero que no excluye sin embargo el inicio de la producción en otras lenguas autóctonas como igbo o hausa» (Elena, 1999: 167). La realización de estas y otras películas a principios de los años 70 contribuyó al crecimiento de la industria del cine en el país. Estas competían favorablemente con las estadounidenses, las chinas y las indias en la taquilla, ya que el reclamo por temas propios y lenguas autóctonas era una constante que se prolongaría hasta el despegue de Nollywood.

En 1992 se estrena *Living in Bondage* (Kenneth Nnebue, 1992), considerada clave, a partir de la cual se origina el fenómeno de Nollywood, que es el apelativo utilizado para hacer referencia a las películas de bajo presupuesto y distribuidas en VHS o DVD en los mercados de Lagos y más tarde en otros puntos geográficos del país. El sistema de producción en esta etapa inicial se configura con rodajes que oscilan entre una semana y quince días, presupuestos en torno a los diez mil dólares, y un precio de mercado de dos o tres dólares por copia (Ajibade y Williams, 2012). Los medios utilizados, de escasa calidad técnica en comparación con el estándar cinematográfico, aportaban una estética de cámara doméstica bien conocida para los nigerianos, que llevaban décadas consumiendo grabaciones de obras de teatro yoruba.

Dado que el sector de cine comercial de grandes productoras, destinado a la exhibición en salas de cine y circulación intercontinental bajo estándares internacionales, tiene baja incidencia, existe la vocación de recoger las cifras superiores de la industria cinematográfica nigeriana, sobre todo en lo referido al video, que es, efectivamente, el que genera mayor índice de facturación. Las limitaciones en este sentido vienen dadas por la informalidad del sector en los primeros años, donde no existen datos fidedignos para valorar lo que implicó el crecimiento de Nollywood en términos de producción, distribución o mercado laboral (Barrot, 2009).

Una de las principales instituciones que empiezan a operar en este período inicial es la National Film and Video Censor Board (NFVCB) de Nigeria, con actividad regular desde 1994 y que recoge datos de la producción audiovisual desde 1996. Esta entidad se encarga de la documentación de la actividad cinematográfica, la calificación por edades y la expedición de certificados de emisión y promoción del cine en el país.

Con el éxito de la primera película de Nnebue, grabada en video y pensada para la distribución en los mercados nigerianos, se dan las condiciones para

Los medios digitales contribuyeron a aumentar la popularidad y el acceso a las películas de Nollywood, lo que provocó la apertura de multitud de canales y comenzaron a proliferar en la red contenidos audiovisuales procedentes de los centros de producción cinematográfica nigerianos, lo cual generó una audiencia masiva tanto a nivel nacional como en la diáspora.

experimentar la nueva fórmula. Esta película tuvo una venta, según datos de la NFVCB, de cuatrocientas mil copias, por lo que fue uno de los mayores éxitos de todos los tiempos. A partir de esta primera experiencia, la producción de películas en video para consumo doméstico se incrementó de forma paulatina, hasta llegar a un número relevante en pocos años. Durante la primera década se producían casi semanalmente. Estas se copiaban y distribuían por los mercados locales, sobre todo en la ciudad de Lagos (y luego en otros importantes centros de producción y distribución). Dicha fórmula dio lugar a un comercio regular que convirtió esos primeros filmes en una tendencia asentada en la rutina de dichos mercados (Haynes, 2007).

Tras el éxito de *Living in Bondage*, Nnebue realizó *Glamour girls* en 1994, esta vez en inglés, con el objetivo de que fuese un material más atractivo para el mayor número de inversores. Siguiendo la estela de este director, Amaka Igwe escribe y dirige *Rattlesnake* (1995), lo que provocó una reacción en cadena que aceleró la producción de películas. Durante esta etapa, la mayor parte de los comerciantes de equipos VHS estaban asentados en el mercado de Idumota, en Lagos, centro neurálgico de venta de videos (Barlet, 2021).

Tal como afirma Jade L. Miller (2016), durante los primeros años la actividad cinematográfica estaba abierta a cualquiera. Se trataba de un negocio de bajo riesgo pues la inversión era muy precaria. En estas experiencias iniciales, y en general durante la primera década, el sistema de producción no dejaba de ser muy artesanal, sin procesos estructurados y con actores noveles que iban convirtiéndose en celebridades, lo cual permitió el desarrollo de un *star system* que sería clave en los años posteriores (Jedlowski, 2013). La falta de soporte gubernamental o tejido empresarial no impidió el asentamiento de un mercado cinematográfico basado en la venta directa, el cual se mantuvo de esta forma hasta la transformación hacia el entorno *online*. El capital generado, así como la actividad y el dinamismo del negocio, fueron claves para que las entidades se interesasen por Nollywood, lo que dio lugar a una serie de programas de ayudas públicas e inversiones privadas.

Los registros disponibles de la NFVCB estiman un mercado que se mantiene al alza de forma constante, supera los dos mil títulos anuales y se mantendrá

por encima de los mil títulos en el año a pesar de las fluctuaciones. Este crecimiento situó la industria de Nollywood como segundo mercado internacional detrás de la India con los éxitos de Bollywood. En 2006, la industria nigeriana del video estaba valorada en 20 millones de nairas (170 millones de dólares aproximadamente) (Barrot, 2009), en 2016 la cantidad estimada de facturación de Nollywood ascendía a 660 millones de dólares, y la previsión para los próximos años gira en torno a los mil millones de dólares, por lo que es en estos momentos uno de los empleadores más importantes de Nigeria (Okolo, 2020).

La segunda década del nuevo siglo está marcada por el auge de Internet y la revolución que supuso para las audiencias un entorno multipantalla. La capacidad de acceso desde cualquier punto, el abandono de la televisión lineal a favor de las plataformas digitales y el *streaming* dieron lugar a un contexto de convergencia mediática nuevo (Clarés Gavilán, 2013), en el que Nollywood aprovechó sus peculiares características para hacer del cine en casa una ventaja.

Tanto es así que la presencia de contenidos de Nollywood en Internet fue creciendo de forma meteórica, con un registro de incontables canales de YouTube dedicados a esta industria durante la primera década. Estas películas ya se venían consumiendo a través de la televisión satélite en Africa Magic y plataformas similares como iROKOTv o Afrinolly. A partir de 2010, se crean numerosos canales de YouTube que ofrecen contenidos de Nollywood mediante acceso libre o a través de la modalidad de pago por visión. El rápido crecimiento de estos canales y del número de suscriptores y visualizaciones dieron lugar a una nueva ventana de exhibición en la que los creadores nollywoodenses hallaron un importante nicho de mercado. Las nada despreciables cifras manejadas en Internet eran claves en un entorno que había estado dominado por los *marketers* o distribuidores asentados en los mercados (Udoka, 2018). El auge del cine *online* y el desarrollo de las plataformas conllevaba la oportunidad de ampliar ventanas más allá de la venta directa en VHS o DVD, pero también traía aparejado el problema de la piratería, que en el caso de Nollywood resultó ser un arma de doble filo.

A finales de 2011 sale al mercado iROKOTv, una plataforma de *video on demand*, fundada por Jason Njoku, que exploraba nuevas vías de ingresos y

distribución para los cineastas. Al año siguiente de su lanzamiento ya había tantos intereses internacionales puestos sobre esta plataforma que recibió una inyección de ocho millones de dólares procedentes de un fondo de inversión de los Estados Unidos. En 2015, iROKOTv había ampliado su catálogo hasta más de cinco mil títulos y comenzó a producir sus propios contenidos, espoleado por financiación extranjera. En 2016 obtuvo 19 millones de dólares para iniciar una expansión hacia países francófonos (Ebelebe, 2017).

iROKOTv ya había sido de los primeros usuarios de YouTube, con un canal activo desde 2009. Los medios digitales contribuyeron a aumentar la popularidad y el acceso a las películas de Nollywood, lo que provocó la apertura de multitud de canales en los años siguientes. De esta forma, comenzaron a proliferar en la red contenidos audiovisuales procedentes de los centros de producción cinematográfica nigerianos, lo cual generó una audiencia masiva tanto a nivel nacional como en la diáspora, donde ya existía una distribución asentada de estas películas (Rodríguez-Martelo, 2019).

En la historia y evolución de Nollywood es posible distinguir tres períodos diferenciados. El primer momento sería desde el nacimiento en 1992 hasta el año 2000, que se corresponde con los inicios y asentamiento del fenómeno. La segunda etapa estaría comprendida entre el año 2000 y 2010, en la que se produciría la transformación digital. Y por último, la etapa que va desde 2010 hasta el momento actual y se denomina New Nollywood (Miller, 2016; Haynes, 2016).

Este cine está concebido siguiendo la misma lógica de las películas de Nollywood, en tanto se produce a un ritmo frenético; sin embargo, en esta nueva etapa se empiezan a incorporar más recursos en los rodajes, de tal forma que hay un salto cualitativo. Tal como se venía configurando el negocio en las décadas anteriores, se hacía patente la necesidad de desarrollar un tejido empresarial que estructurara el sector. El cambio se produce de forma definitiva en esta etapa en varios sentidos. El éxito precedente deriva en la realización de películas de mayor presupuesto y con mejores recursos, además de la apertura de nuevas salas de cine, que hace diez años eran inexistentes. A pesar de que la venta directa o las plataformas *online* han sido la ventana y vía principal de ingresos, la sala de cine se utiliza como reclamo publicitario para *premières*, y esta estrategia ha resultado ser un impulso para una actividad que apenas tenía relevancia (*El Comercio*, 2020). New Nollywood se define por películas que son susceptibles de exhibirse en cines (responden a otros estándares de calidad en cuanto a formatos), o de concursar en festivales internacionales, además de trazar nuevas estrategias de comercialización diversificadas: multiplex en Nigeria y en ciudades con cifras importantes de migración nigeriana, como Londres, licencias para televisión;

distribución *online*; licencias de reproducción para medios de transporte, patrocinios y, en general, estrategias que tienden a concentrar la producción y la distribución (Pratt, 2015). En esta nueva fase productiva destacan directores veteranos del cine nigeriano clásico y de Nollywood, como Tunde Kelani; cineastas procedentes de la segunda década de Nollywood, como Emem Isong, y autores directamente formados en el estilo New Nollywood, como Kunle Afolayan. De esta forma, estos nuevos patrones en los que se basa la producción de cine de Nigeria son el resultado de una especie de proceso de gentrificación (Ezepue, 2021), dado a partir del interés internacional en el fenómeno y la diversificación del mercado hacia horizontes más globales, lo cual se aprecia, por ejemplo, en el hecho de que Netflix haya incorporado en su catálogo películas de Nollywood, o que el grupo europeo Vivendi Canal+ haya adquirido recientemente la plataforma de iROKOTv (Okolo, 2020).

Durante la pandemia de la COVID-19, de igual forma que en el resto de sectores y países, la actividad cinematográfica se paralizó. Esta crisis ha ocurrido en un momento en el que el desarrollo de Nollywood respondía a un modelo asentado sobre el principio de innovación y escalamiento, que trata de evolucionar hacia la construcción de una industria estable, pero que aún se debate entre lo formal y lo informal, a pesar de su amplio despliegue mediático (Oguamanam, 2020). Algunas experiencias surgidas a raíz de las restricciones derivadas de la emergencia sanitaria, como rodajes con móviles y los actores sin contacto físico (*El Comercio*, 2020), han vuelto a poner de manifiesto el dinamismo y la creatividad de la industria nigeriana del cine, ya acostumbrada a trabajar con pocos recursos y tiempos.

Producción propia de largometrajes

La producción propia de largometrajes se sitúa en unas cifras que han hecho de Nigeria el segundo productor mundial, solo superado por la India, aunque no lo sea en términos de facturación. En sus inicios el número de películas aprobadas por la NFVCB oscilaba entre los 200 y 300 títulos anuales. Este número se iba incrementando año tras año hasta llegar a un cenit de 1905 en el año 2006, para afrontar luego una crisis que derivó en diversas fluctuaciones de este número. Sin embargo, la tendencia al alza se mantuvo y las cifras volvieron a incrementarse por encima de los 2000 y 2500 títulos anuales, que son, aproximadamente, los que se siguen produciendo hoy día de forma estable. Los rodajes se han ido intensificando, así como la calidad, que se ha incrementado a lo largo de los años. Las películas de Nollywood han empezado a circular de forma transfronteriza y se han agregado a plataformas

VOD, más allá de la distribución intrafricana o de la diáspora (Oguamanam, 2020 y Udoka, 2018).

Valoración económica del sector

En cuanto a la realidad económica de Nollywood, otro de los efectos de la gentrificación o profesionalización del sector, expuesta por Ezinne M. Ezepeue (2021) o Chisimdi Udoka (2018), es el aumento de capital circulante en la industria y, por tanto, en los presupuestos estimados para la producción de películas. Además, la popularización de los contenidos de Nollywood ha tenido un curioso efecto sobre las salas de cine. Inicialmente se utilizaban como estrategia promocional, ya que la distribución estaba concebida para la venta directa u *online*, y hoy es aún su ventana principal. Sin embargo, esta fórmula de *marketing* ha revitalizado la exhibición multiplicando la apertura de salas por todo el país, unos cincuenta establecimientos entre salas y multiplex (*El Comercio*, 2020). El atractivo del negocio nigeriano resulta de interés para diversos fondos inversores internacionales, tanto estadounidenses como europeos, y plataformas como Netflix han comprado contenidos nollywoodenses. De esta forma, la industria cinematográfica nigeriana se ha revalorizado y expandido en el plano financiero y a nivel de estructuración empresarial (Ebelebe, 2017).

Ámbito tecnológico e industrial

En el ámbito técnico, dado el acceso a las tecnologías de grabación y reproducción de video, se produce una democratización del medio, que permite la realización de películas con pocos recursos. Este hecho provoca la aparición de muchos productores y genera una demanda constante desde los primeros éxitos nigerianos en video, según indican diferentes autores, como Ugo Ben Ebelebe (2017) y J. L. Miller (2016). El mercado nigeriano responde a una estructura horizontal debido a la oportunidad e informalidad de la primera época de actividad y a la figura de los *marketers*, que actúan también como productores ejecutivos, lo cual ha sido determinante para posibilitar esa lógica mercantil horizontal y con múltiples agentes operando (Udoka, 2018).

Principales ventanas de exhibición

La ventana principal de exhibición en la estructura de Nollywood es la venta directa, primero en VHS, luego en DVD y más tarde en plataformas VOD y canales satélites. La sala de cine, totalmente ausente

durante la primera época de Nollywood, se utiliza en los años siguientes como estrategia de *marketing*, y ciertas películas se estrenan de esta forma con eventos *première* y alfombra roja. Esta lógica es opuesta a lo que sucede en los cines del resto del mundo donde la ausencia de público se ha convertido en un asunto crítico para el desarrollo del sector de la exhibición. Sin embargo, en Nollywood la progresión ha ido en el sentido inverso, la proliferación de cine *online* y doméstico ha revitalizado la sala cinematográfica y a lo largo de los últimos años se han ido abriendo más establecimientos. El Observatorio Audiovisual Europeo (OAE) (*Focus 2020*) contabilizaba veintitrés cines en el país en el año 2013, con una previsión de doblar esa cifra en 2017 y que ha alcanzado los cincuenta en 2020.

En relación con la distribución, la estimación que otorga el Instituto de Estadística de la Unesco (IEU, 2021) para la distribución nigeriana gira en torno a cien empresas, y la actividad de estas está valorada en función de la comercialización de películas para salas de cine. La información del número de empresas y agentes independientes que ejercen el negocio de la distribución de las películas de Nollywood no estaría contemplado en estas cifras. La NFVCB estimaba este número alrededor de tres mil, pero autores como Miller (2016) o Pierre Barrot (2009: 35) hablan de más de veinte mil puntos de venta, así como de la imposibilidad de traducir Nollywood en números reales.

Mercados primarios y secundarios

En términos de audiencia, el cine de Nollywood se caracteriza por un consumo global más allá de las fronteras de Nigeria. Tanto es así que la diáspora, y los países limítrofes, como Ghana, Benin, y otros territorios anglófonos, son los que determinan el grueso del mercado cinematográfico nigeriano.

Dada la extensa población del país por una parte y los recursos empleados en la producción por otra, la circulación de una película suele suponer el retorno de la inversión antes de internacionalizarse. Sin embargo, la emigración es la segunda gran audiencia del cine nollywoodense, ya que su preferencia por desarrollos temáticos propios, así como el acceso al cine *online*, lo convierten en un producto fácilmente exportable. A la hora de trabajar en otros mercados, los códigos culturales son compartidos o no censurados, de tal forma que en el área de influencia de Nigeria y en territorios con alta densidad de emigración nigeriana, como Inglaterra y los Estados Unidos, las plataformas con este tipo de contenidos han adquirido muchos usuarios.

Conclusiones

Nollywood, entendido como fenómeno asociado a la actividad cinematográfica, comienza a acaparar el interés internacional en la primera década de los años 2000, cuando se posiciona como el segundo productor mundial de películas, situado entre India y los Estados Unidos. El cine de Nollywood se define en virtud de una serie de singulares parámetros que articulan su producción, distribución y exhibición. La producción responde a la confluencia de múltiples actores en el mercado, que trabajan a un ritmo rápido y constante, con bajos presupuestos y limitaciones técnicas. La distribución se realizaba mediante la venta directa al consumidor, primero en mercados, con las películas comercializadas en video y DVD, y actualmente desde numerosas plataformas VOD, prescindiendo de la exhibición en cines como fuente de ingreso principal, aunque no como fuente secundaria o al servicio de estrategias de *marketing*.

Con los presupuestos iniciales en torno a los diez mil dólares, las películas, grabadas directamente en video tras un rudimentario proceso de montaje y posproducción, se vendían a precios asequibles entre dos y tres dólares. La inversión se recuperaba en estas ventas iniciales durante los primeros días en que se ponían las cintas en circulación. Nuevos productores y directores entraban en el negocio cada año, la producción crecía y se duplicaba el número de películas estrenadas (Ajibade, 2012).

La introducción de las nuevas tecnologías de grabación en video, que permitieron abandonar el celuloide, así como los reproductores domésticos y las tecnologías digitales han sido la clave fundamental del desarrollo del cine de Nollywood. La democratización del medio hizo posible la afluencia de nuevos creadores, que ofrecieron películas a un público ávido de cine propio (Elena, 2009; Ebelebe, 2017; Barlet, 2021). El hecho de que Nigeria sea uno de los países más poblados del continente favoreció la creación de audiencias masivas que aseguraban la buena marcha del mercado.

Cuando surge el fenómeno de Nollywood, casi todas las cinematografías del mundo ya habían experimentado la evolución hacia las nuevas ventanas de exhibición, pero sin renunciar a la sala de cine como exhibidor principal; una característica que define la industria nigeriana es que no considera esta vía. Durante los años 80 y 90, la popularización del video y el DVD transformó los hábitos de consumo de la población hacia el concepto del cine en casa. El abandono de las salas de cine por parte del público fue una tendencia que se inició con la llegada de la televisión y terminó de afianzarse con las nuevas tecnologías y el escaso número de salas de proyección del país, además

de la ausencia de contenidos propios y la hegemonía de películas indias y estadounidenses (Quevedo, 2011). En esta época, creadores y productores independientes entraban constantemente en el negocio, mientras se iba generando una infraestructura básica que derivaría en la industria cinematográfica actual (Barlet, 2021) a partir la democratización tecnológica y la informalidad del mercado primigenio (Ajibade y Williams, 2012).

Una de las cuestiones más interesantes considerando el entorno mediático actual consiste en cómo Nollywood ha respondido a la digitalización del cine y la distribución a través de Internet, y ha hecho de ello una pieza clave en el desarrollo de nuevos modelos de negocio audiovisual, de esta forma ha creado la segunda plataforma más importante a nivel mundial en distribución de contenidos *online* con patrones de consumo masivos como estrategia ante la piratería.

A pesar de los problemas que ha supuesto la digitalización en todos los contextos en relación con el auge de las descargas ilegales de contenidos, el enfoque que se ha dado desde Nollywood al cine digital y al cine *online* resulta muy prometedor al hilo de los nuevos hábitos de consumo y las pantallas múltiples. Además, es un hecho singular que, a partir de un mercado informal y el cine doméstico, la transformación de Nollywood está en la trayectoria de una industria mediática creciente que ha conseguido revitalizar la exhibición cinematográfica en un país donde apenas había espacios de este tipo (Ezepue, 2021).

En conclusión, podemos afirmar que el fenómeno de Nollywood fue posible gracias a la transformación tecnológica y la necesidad acuciante de historias propias de una población relegada a cines extranjeros, y que la evolución a nivel industrial y artístico han dejado patente la pertinencia de su fórmula comercial. Hoy, tras una crisis que ha afectado este sector en todos los países debido a la emergencia sanitaria de la COVID-19, parece que Nollywood continúa haciendo de la creatividad y la innovación en el modelo productivo su bandera con la proposición de nuevas soluciones. Resulta de interés la observación de estas cuestiones para estudios futuros por la singularidad de sus sistemas de trabajo.

Referencias

- Adesokan, A. (2012) «Nollywood and the idea of Nigerian cinema». *Journal of African Cinemas*, v. 4, n. 1, 81-98. Disponible en <<https://bit.ly/3H1jEFG>> [consulta: 7 noviembre 2021].
- Ajibade, B. y Williams, B. (2012) «Producing cheaply, selling quickly: the Un-Hollywood Production Paradigm of Nollywood Video Films». *International Journal of Humanities and Social Science*, v. 2, n. 5, 203-9. Disponible en <<https://bit.ly/3o74qpV>> [consulta 7 noviembre 2021].

- Anyanwu, C. (2021) «Nollywood and the National Question». *Quarterly Review of Film and Video*. Disponible en <<https://bit.ly/3GYY5p0>> [consulta 7 noviembre 2021].
- Arensburg, G. (2010) *Cinematografías de África. Un encuentro con sus protagonistas*. Las Palmas: Casa África.
- Barlet, O. (2021) *Cine africano contemporáneo*. Madrid: Catarata/Casa África.
- Barrot, P. (2009) *Nollywood, the video phenomenon in Nigeria*. Bloomington: Indiana University Press.
- Clarés Gavilán, J. (coord.) (2013) *Distribución audiovisual en Internet. VOD y nuevos modelos de negocio*. Barcelona: Editorial UOC.
- Cuevas, A. (1999) *Economía cinematográfica*. Madrid: Imaginógrafo.
- Diawara, M. (1992) *African Cinema: Politics & Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ebelebe, U. B. (2017) «Reinventing Nollywood: The impact of online funding and distribution on Nigerian cinema». *Convergence*, v. 25, n. 3, 466-78. Disponible en <<https://bit.ly/300OsoK>> [consulta 7 noviembre 2021].
- El Comercio* (2020) «Nollywood, un laboratorio de ideas a pesar de la crisis», 5 de junio. Disponible en <<https://bit.ly/3wnyjPH>> [consulta 7 noviembre 2021].
- Elena, A. (1999) *Los cines periféricos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- _____ (2009) *Nollywood Forever*. Archivos de la filmoteca, v. 62, 12-31.
- Estrada, J. H. (2020) «El cine africano, ventanas para lo invisible». *Caimán Cuadernos de Cine*, n. 93, 38-40.
- Ezepue, E. M. (2020) «The New Nollywood: Professionalization or Gentrification of Cultural Industry». *SAGE Open*, v. 10, n. 3, 9 de julio. Disponible en <<https://bit.ly/305Ewuw>> [consulta 7 noviembre 2021].
- Focus 2020. World film market trends*. Consejo de Europa. Disponible en <<https://bit.ly/2ZZB4lr>> [consulta: 10 noviembre 2021].
- Haynes, J. (2007) «Video Boom: Nigeria and Ghana». *Postcolonial Text*, v. 3, n. 2, 1-10.
- _____ (2016) *Nollywood: The creation of Nigerian film genres*. University of Chicago Press.
- IEU (Instituto de Estadística de la Unesco) (2021) Estadísticas de la UIS. Disponible en <<http://data.uis.unesco.org/>> [consulta: 10 noviembre].
- Izquierdo Castillo, J. (2010) «La distribución en el contexto cinematográfico: la consolidación de la hegemonía de Hollywood». *Área Abierta*, n. 27, noviembre. Disponible en <<https://bit.ly/3wouf8x>> [consulta 7 noviembre 2021].
- Jedlowski, A. (2013) «From Nollywood to Nollywood: Process of Transnationalization in the Nigerian Video Film Industry». En: *Global Nollywood: Transnational Dimensions of an African Video Film Industry*. Krings, M. y Okome, O. (eds.), Indiana University Press, 25-45.
- Larkin, B. (2008) *Signal and Noise: Media, Infrastructure and Urban Culture in Nigeria*. Durham: Duke University Press.
- Martínez Abadía, J. y Fernández Díez, F. (2010) *Manual del productor audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Miller, J. L. (2016) *Nollywood Central*. Londres: British Film Institute.
- Oguamanam, C. (2020) «The Nollywood phenomenon: Innovation, openness, and technological opportunism in the modeling of successful African entrepreneurship». *The Journal of World Intellectual Property*, v. 23, n. 3-4, 518-45.
- Okolo, P. (2020). «Nollywood, o Nigeria como la nueva meca del cine». *El Diario Vasco*, 8 de enero. Disponible en <<https://bit.ly/300Q2aa>> [consulta 7 noviembre 2021].
- Orlando, V. K. (2017) *New African Cinemas*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Pratt, L. (2015) «Good for New Nollywood: the impact of new online distribution and licensing strategies». *International Journal of Cultural and Creative Industries*, v. 3, n. 1, 70-84.
- Quevedo Revenga, V. (2011) «La voz del cine africano desde sus orígenes al presente». *Quaderns de Cine*, n. 7, 7-16.
- Rodríguez-Martelo, T. (2019) *La producción cinematográfica en el contexto africano: estudio del caso del cine de Nigeria, Nollywood*. Tesis de doctorado. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/58791/>> [consulta 7 noviembre 2021].
- Scolari, C. (2020) «De las mediaciones a la cultura de la convergencia». *Versión*, n. especial 3: *Más allá de las mediaciones y la hibridación*, 291-316. Disponible en <<https://bit.ly/3edkCkX>> [consulta 7 noviembre 2021].
- Trumbour, J. (2002) *Selling Hollywood to the world*. Londres: Cambridge University Press.
- Udoka, C. (2018) «Nollywood Marketing System: The Economics of Survival». *Interdisciplinary Journal of African & Asian Studies*, v. 4, n. 1, 1-13.
- Val Cubero, A. (2015) «Del home video al nuevo Nollywood: La poderosa industria audiovisual en Nigeria». *Secuencias. Revista de historia del cine*, n. 41, 41-59. Disponible en <<https://bit.ly/3CT04sM>> [consulta 7 noviembre 2021].

©TEMAS, 2021

La hegemonía del videoclip en un mundo multipantalla

Carlos Pedrosa González
Editor. Revista *Top of the Clips*.

«El imperio de la vista se ha consolidado. El ojo humano ha atravesado el arco del triunfo sensorial y se ha impuesto como agente mediador y último de representación de la realidad» (Pedrosa, 2015: 23). Estamos ante un paradigma representacional, establecido sobre todo gracias a Internet, a los nuevos mecanismos de comunicación social, a la alfabetización visual y a una democratización tecnológica que viene desarrollándose desde mediados de los años 90 del pasado siglo xx, en lo que el teórico Lev Manovich (2006: 5) ha dado en llamar «Velvet Revolution», como punto de inflexión tecnológico coincidente con la aparición de los primeros programas de edición no lineal; así como la creación de After Effects, en 1993, el primer *software* de animación, composición y efectos especiales (VFX), diseñado para ordenadores personales.

Por tanto, debemos tener en cuenta que este entramado digital rediseña la sociedad posmoderna, que pasa, como dice Manuel Castells (2013: 132), de una sociedad industrial a una sociedad Red, definida por conceptos como ubicuidad, comunicación multimodal e interactiva, libertad espacial y temporal, o la consolidación de redes inalámbricas e implantación de líneas de alta velocidad. No en vano el despliegue de Internet ha alcanzado más de 4 600 millones de usuarios en 2021 (de una población mundial de unos 7 800 millones), de los cuales unos 4 300 millones se conecta a través de dispositivos móviles (Kemp, 2021). Una sociedad Red, en definitiva, ilustrada mediante mecanismos audiovisuales de socialización donde el usuario gana protagonismo y despliega toda su autonomía a varios niveles: producción, distribución,

comunicación e información. Nos encontramos ante un espectador activo que, como veremos, rediseña la morfología audiovisual de nuestra cultura visual digital (Darley, 2002), entre la que se encuentra nuestro objeto de estudio: el videoclip.

El estudio del video musical se inicia paralelamente a su consolidación en la televisión especializada estadounidense MTV. Desde los inicios de la investigación del videoclip, se toma este campo de estudio con recelo, y se tilda, en términos peyorativos, como «basura de la historia del arte» (Weibel, 1987) o «pastiche» (Jameson, 1991); pero siempre reconociendo su valía como espacio experimental y aglutinador, tal como expone uno de sus primeros investigadores españoles, Raúl Durá (1988):

El videoclip se ha constituido en un terreno fértil para las innovaciones formales y narrativas. La originalidad y atrevimiento de los procedimientos empleados no son debido al capricho de sus realizadores, sino que concuerdan con la necesidad, por parte de todo medio publicitario, de retener la huidiza atención del espectador. (13)

En esta primera etapa de la historia del análisis del video musical encontramos autores, como Marsha Kinder (1984), Barry L. Sherman y Joseph K. Dominic (1986), Ann Kaplan (1987) o Andrew Goodwin (1987), que centraban sus esfuerzos en definir el formato y enfocar su influencia desde planteamientos sociológicos. En los años 90 se redujo considerablemente el número de trabajos de investigación debido a la consolidación y asentamiento del formato, a su aburguesamiento. Sin embargo, podemos hablar de esta época como una de las más prolíficas, de mayor éxito presupuestario, y rica en cuanto a la calidad de creadores audiovisuales. Todo ello pese al yugo crítico de quienes ven en su lenguaje una amenaza para el clasicismo cinematográfico, de aquello que se considera despectivamente como «estilo videoclipero» o «estilo MTV» (fragmentación, densidad narrativa, retórica espectacular, referencialidad, etc.).

El verdadero apogeo de la investigación en torno al video musical surge a partir de 2005, gracias a textos de Roger Beebe y John Middleton (2007), Saul Austerlitz (2007), Matt Hanson (2006) o Carol Vernallis (2004) en el mercado anglosajón; y de Ana Sedeño (2002), Eduardo Viñuela (2009) o David Selva (2014), entre otros, en España. Autores que intentan desarrollar un análisis diacrónico del videoclip y delimitar las reglas de un formato rebelde que, como se ha visto reflejado en trabajos posteriores, resulta infructuoso establecer, hasta llegar a tener que redefinir el concepto mismo de videoclip (Vernallis, 2013). La mayoría de los autores coincide, en cualquier caso, en su importancia como materia de estudio; destacan sus cualidades como formato híbrido y mutable, y reconocen su adecuación para el análisis por ser un «referente audiovisual de los cambios estéticos» (Viñuela, 2002: 550).

Internet saved the video star?

La sociedad digital e hipercomunicada lleva más de una década asentada en lo que Castells ha denominado medio de autocomunicación de masas (Internet: inmediatez, socialización y autonomía); un ágora virtual donde el usuario define su espacio, su *storytelling* personal y decide contenidos, sobre todo tras la llegada de las redes sociales, consecuencia de una segunda fase de instauración denominada genéricamente como Web 2.0, pero que, actualmente, supone un inocente paso hacia la delimitación de un espacio que día a día revela nuevas cualidades. Nos encontramos ante un entorno virtual con un público individualizado, con criterio propio, que genera opinión y se ha permitido el lujo de una supuesta independencia. Así, el usuario Red opta por cambiar al programador televisivo por el *community manager*, el *influencer* o el prescriptor. Estamos ante la máxima expresión de hedonismo cultural, motivado por lo que se ha dado en llamar período de democratización artística coincidente con el auge de las nuevas tecnologías e Internet (DiMaggio, 2013: 387). La sociedad Red, de preeminencia visual, acogió al videoclip como su referente estético vanguardista y hoy se mantiene como uno de los contenidos más consumidos y compartidos.

Sin embargo, sus inicios en Internet fueron titubeantes, y su incursión se la debemos, precisamente, a ese usuario activo que decide subir videos musicales o recreaciones de ellos a las, por entonces, nuevas plataformas de *streaming* de video, como YouTube (2005), Vimeo (2004) o Dailymotion (2005). Este hecho se produce tras un período (finales de los años 90) de bonanza económica de las discográficas, de apogeo de piezas músico-visuales, que se vio truncado por la piratería (Wilkström, 2013) y la sensación del «todo gratis» de los primeros años de andadura de plataformas y *websites* de contenido cultural. Paralelamente, los canales televisivos tradicionales especializados en la rotación de videos musicales fueron abandonando dichos contenidos y dejando espacio a formatos como las series y los *reality shows*.

La facilidad de incluir material ajeno en las plataformas provocó que, desde su origen, numerosos conglomerados de índole cultural demandaran a YouTube por derechos de propiedad intelectual. Las dificultades para controlar a los usuarios, pese a la seguridad impuesta por el portal (actualización progresiva del algoritmo), hizo que finalmente en 2006, con la llegada de Google como principal accionista, se decidiera pagar un canon a las discográficas por el usufructo del material. Actualmente, la mayoría de las compañías discográficas y cinematográficas poseen sus canales oficiales en YouTube, y ofrecen «gratuitamente» sus nuevas producciones, lo que las convierte en una

herramienta de promoción más dentro del entramado comercial. Algunas empresas, como Sony y Universal, han llegado incluso a crear su propia plataforma, Vevo, en la que monopolizan y gestionan sus creaciones videomusicales. De esta manera, participan en la monetización de los contenidos generados por sus artistas musicales.

Sedeño (2015: 754-5) identifica tres fases de evolución del videoclip a partir de la llegada de YouTube, en 2005. Una primera, de instauración de portales de video como espacio de archivo, una segunda de proliferación de contenidos de apropiación o User Generated Music Videos (UGMV) [video musical creado por el usuario], y una última, denominada del videoclip interactivo, que tiene más que ver con la reacción de las discográficas a la etapa anterior y posee su representación concreta en el concepto de videoclip oficial, que podemos apreciar actualmente en la mayoría de los perfiles comerciales. En esta última etapa se pueden observar los mayores cambios en el formato y ha sido objeto de numerosas investigaciones alrededor del videoclip interactivo, como relato transmedia, y el impacto de la tecnología en la industria del video musical.

Hablamos aquí, por tanto, de un tiempo relativamente corto en el que vemos al videoclip desplegando todas sus habilidades camaleónicas; mutaciones producidas por la industria y por la actuación del espectador activo (*prosumer*),¹ pero, sobre todo, por los cambios tecnológicos de la segunda década del siglo XXI (tercera fase). Surgen redes sociales como Instagram (2010), Vine (2013) o TikTok (2016), que tienen en la imagen su principal eje de interacción. Se hace una emisión de la vida, en tiempo real, para la comunidad. Los servicios de mensajería instantánea, como WhatsApp (2009), se imponen, reflejo de una sociedad en la que prima la rapidez y la movilidad, favorecidos por la instauración de teléfonos inteligentes con acceso a Internet, ópticas de alta calidad y capacidad para reproducir videos. Un dispositivo que se ha convertido en el más utilizado para acceder a Internet, como hemos comentado, y en el estandarte icónico de la sociedad alienada, multipantalla o todopantalla que describen Gilles Lipovetsky y Jean Serroy (2009). En consecuencia, la cantidad de información que llega a nuestros dispositivos es inabarcable; por ello, los videos musicales están ante el reto constante de destacar entre la telaraña de contenidos.

Su capacidad de adaptación, distribución y sus consecuencias productivas (nuevos tipos) han llevado a replantear el término de video musical, tal y como argumenta José Patricio Pérez Rufí (2017: 582-3) al hablar del cuestionamiento de la definición por parte de Vernallis, las objeciones de Viñuela en delimitar el formato, y la necesaria visión semiótica de Jennifer

Rodríguez-López o Marta Tarín Cañadas, quienes optan por generalizar, aduciendo la unión entre imagen y sonido. Si atendemos, como decimos, a la versatilidad del video musical, no es de extrañar que exista controversia en su definición. Sin embargo, parece ser una opinión unánime que nos encontramos ante una nueva consideración de este. De la misma manera que, antes del nacimiento de la MTV, se aludía a ellos como promovideos, se hace necesario resignificar un término cuyo modelo de negocio se ha visto ampliamente modificado, su representatividad se ha llevado y seguirá llevando al extremo, e incluso el soporte de exhibición predilecto por la audiencia (dispositivos móviles) está modificando su lenguaje. Ante este escenario, surgen términos como posvideoclip, video musical posttelevisivo (Sedeño, 2015) o, en su acepción anglosajona, *post-music video* (Korsgaard, 2017: 10-1), los que, en definitiva, tratan de apelar al nuevo estadio en el que se encuentran el formato y la industria musical.

Actualmente, y por tratar de cerrar la descripción de la tercera de las fases planteadas por Sedeño, nos encontramos ante el abismo de un nuevo escenario con una industria discográfica volcada, que trata de tomar las riendas del espacio digital, y con un videoclip que ya no busca tanto la venta de discos, sino que, además de texto-estrella (Goodwin, 1987), se convierte en parte monetizada del entramado transmedia que construye el *storytelling* del artista musical.

En cuanto a los datos, se puede hablar de una hegemonía del texto video musical en la Red. No en vano continúa siendo uno de los contenidos más reproducidos en YouTube: trece de los veinte contenidos más reproducidos son videos musicales.² YouTube, como su espacio de exhibición predilecto, es la segunda red social más utilizada en el mundo y la segunda página más visitada. Casi 70% de sus usuarios ven videos a través de sus dispositivos móviles (Kemp, 2021). Si observamos los videos más reproducidos de los últimos años, podemos apreciar que el *mainstream* latino y coreano trata de desbancar la hegemonía norteamericana y empieza a conseguirlo. Mientras, se cuelan emergentes actores en escena, como India y Brasil.

Debemos destacar que algunos periodistas del sector (Unterberger, 2018) estaban empezando a calificar esta época como la segunda edad dorada del videoclip (tras la vivida en los 80), por la cantidad de obras producidas, la diversidad, calidad, y presupuestos. En 2019 asistimos a la emisión de uno de los videoclips más caros de la historia: *ME!* (Taylor Swift y Dave Meyers), para Taylor Swift. Aunque las cifras no son oficiales, se habla de un costo aproximado de un millón de dólares. Sin embargo, la llegada de la pandemia provocada por la COVID-19, y los sucesivos confinamientos de 2020,

La imposición de una realidad que afecta las relaciones interpersonales, la comunicación y el teletrabajo ha provocado la aparición de videoclips con características propias: participación de los fans, amateurismo, diversidad de formatos de resolución, profesionalismo vertiente en la animación y la CGI, virtualidad, y tendencia al formato de sesión en directo.

han ralentizado la producción de videos musicales que, nuevamente, han tenido que reinventarse, como veremos. Por otro lado, este hecho ha supuesto que la realidad digital se haya consolidado de manera definitiva, se acelere la implantación de líneas de alta velocidad y redes 5G, el consumo de Internet se haya multiplicado y llegado a públicos impensables y, en consecuencia, la reproducción de videos musicales también se haya visto favorecida.

Formatos y tendencias del video musical al abrigo de las nuevas tecnologías

En el texto de la tesis de doctorado (Pedrosa, 2015: 263-2), del cual deriva el presente artículo, se plantea un cuadro taxonómico del videoclip tras analizar algunas de las propuestas desarrolladas anteriormente, como las de los mencionados Kinder (1984), Kaplan (1987) o Sherman y Dominik (1986: 79-93). Planteamientos que, teniendo en cuenta su año de publicación, versaban alrededor de un videoclip de sintagma clásico, por lo que resultaron incompletos para nuestro objeto de estudio. Tras la inclusión de cuatro tipos fundamentales: narrativo, performativo, conceptual y mixto, se hizo necesaria una actualización de acuerdo con la incidencia del espectador activo y siguiendo los textos de Mathias Korsgaard (2013) y Ricardo Roncero y Raquel Sardá (2014).

En consecuencia, se añadieron dos tipos de videos musicales, el UGMV y el interactivo; opciones con características propias que pueden albergar sintagmas clásicos, recopilar subformatos y recoger las creaciones del espectador activo, afinado en las tecnologías digitales. Una apreciación del espectador digital que se enfrenta a la visión catastrofista que Andrew Darley (2002: 292) recoge de teóricos como Jean Baudrillard, Zygmunt Bauman, Paul Virilio o Anne Friedberg, y se concreta en una visión del receptor clásico pasivo y sin pretensiones intelectuales frente al texto audiovisual. La realidad es que hace tiempo esta visión se ha visto superada por una perspectiva más amplia que agrupa opciones pasivas, pero, sobre todo, se centra en la conveniencia de hablar de un receptor-espectador activo, que podemos identificar según tres niveles de participación: programador, *prosumer* y jugador.

El primero, programador entendido como usuario prescriptor, selecciona y comparte contenidos con su comunidad de seguidores. El *prosumer* (consumidor-productor), es un espectador activo, que decide participar generando contenidos relacionados con el video musical y llevando al extremo características discursivas como la parodia, el homenaje, la recreación, el pastiche, la apropiación, etc., que se concretan en algunos de los formatos descritos como UGMV por el teórico danés Korsgaard (2013): *lip dub*, *flash mob*, *lyric video*, *remake*, *remix (mash-up)*, *video mods* (Machinima), videoclip de competición, videos musicales no oficiales o fan videos.

Este espectador *prosumer* no está limitado al terreno del fan o del creador amateur, sus creaciones (UGMV) suelen ser producto de la labor profesional de creadores audiovisuales que buscan notoriedad y engordar su portafolio profesional. A este respecto, cabe destacar puntualmente la labor de un grupo de creadores, Generación Vimeo (Pedrosa, 2015: 234), que al abrigo de dicha plataforma se dieron a conocer y configuraron un perfil artístico que hoy día les ha ayudado a alcanzar las primeras plazas de la producción publicitaria y cinematográfica. Por otro lado, debemos señalar que algunos de estos formatos derivados del espectador activo han sido absorbidos por la industria musical y suelen ser producidos comercialmente por ella e identificados en plataformas con el calificativo de «oficial», como es habitual en el caso del video lírico.³

Por último, el tercero de esos niveles sería el espectador activo-jugador, que se enfrenta a la obra audiovisual como una experiencia lúdica, que tiene mucho que ver con las experimentaciones interactivas desarrolladas en el arte de los nuevos medios y, más concretamente, del videojuego. Definido como videoclip interactivo, la obra audiovisual se presenta como un reto experiencial limitado por unos mínimos requisitos de exigencia, de alfabetización digital y de accesibilidad tecnológica a los que tiene que hacer frente el espectador según el grado de interactividad de la pieza: video elecciones, videojuegos, participativo y experimentación visual, de acuerdo con lo expuesto por Roncero y Sardá (2014) en su imprescindible artículo sobre el video musical interactivo. La mayoría de piezas interactivas analizadas en dicho estudio actualmente no están disponibles, ya que, al ser productos *online*, dependen de tecnología de visualización, de

mantenimiento de servicios de alojamiento (*hosting*) y de preservación de los dominios que los alojan. Así, tan solo aquellos trabajos alojados en YouTube o los interactivos creados también con versión lineal tradicional se mantienen en antena, como es el caso del videoclip *Happy* (We Are From L.A., 2013), de Pharrell Williams.

Debemos entender el videoclip interactivo como una vía de experimentación de un período histórico específico, de adaptación tecnológica efímera, que ha supuesto una de las mayores revoluciones del formato. De la misma manera, hemos de acoger algunas tendencias derivadas de avances tecnológicos como una opción más, una oportunidad de distinción puntual producto de su democratización. Aplicaciones móviles, efectos visuales o métodos de captación de imagen se suceden en el videoclip como vía sorpresiva (viral): escaneo 3D, cámaras robotizadas, tecnología Kinect o, la más reciente, Deep Fake; técnicas que podemos ver en videoclips como *House of Cards* (James Frost, 2009) o *PTS* (Kinopravda, 2021). Nuevas tecnologías y tendencias que terminan siendo acogidas como herramientas del abanico disponible a la hora de crear el discurso videomusical.

Otros formatos derivados del videoclip, como *teasers* (*sneak peek*), tráileres, versiones de audio u *official audio* (Pérez Rufí, 2017: 591), deben ser tomados en consideración como parte de los elementos de promoción y de experimentación del entramado transmedia del artista hacia su nueva publicación; es decir, que forman parte de la campaña promocional del nuevo disco o de fijación del *storytelling* personal, igual que lo son la cartelería, la página web o el *spot* televisivo, por tanto, creemos que no deberían ser identificados como videoclips.

Panorama formal en los albores de una segunda edad de oro del video musical

Dejando a un lado la nueva realidad, derivada de la pandemia de la COVID-19, lo cierto es que se está produciendo una diseminación sin precedentes de canales de exhibición, tanto por redes sociales como por webs especializadas, además de los canales televisivos especializados. A este espacio de exhibición se unen nuevas tecnologías: *hardware*, asentamiento y proliferación de *smartphones*, definitiva implantación de líneas de fibra, y adaptación de nuevos canales digitales para la incursión de videos musicales, como las plataformas de audio en *streaming* (Spotify, Apple Music, Tidal, etc.), y las de contenidos audiovisuales como Filmin, Netflix, Apple TV, etc. También hay que tener en cuenta al prescriptor audiovisual de YouTube o Twitch, usuarios que desarrollan contenidos alrededor

del videoclip, como pueden ser los *video reaction*, donde se muestra, en primera persona, la reacción espontánea ante un nuevo video musical.

La evolución del videoclip es un juego de tendencias, de modas discursivas, que en la práctica no suelen durar más que unos siete años (Pérez Rufí, 2017: 599), de ahí la necesaria actualización de conceptos y ampliación de percepciones previas; tendencias delimitadas, en muchos casos, por la tecnología y que acaba definiendo una imaginaria propia, como ya hemos visto.

La nostalgia y la referencialidad continúan siendo caldo de cultivo de la creatividad en el videoclip. La capacidad de simulación en posproducción de texturas y singularidades *vintage*, así como la querencia hacia estéticas pasadas e icónicas en la puesta en escena, han convertido al videoclip en un pastiche nostálgico de reminiscencias cinematográficas.

Actualmente, en los Estados Unidos se puede hablar de una nueva ola relacionada con el género hip hop, como es el Nuevo Videoclip Afroamericano. A raíz del éxito de los *visual album* de Beyoncé, Kanye West, Jay-Z o Frank Ocean, el Oscar a Mejor Película que recibió *Moonlight* (Barry Jenkins, 2016) y el éxito internacional de los primeros videoclips de Khalil Joseph,⁴ una nueva generación de creadores afroamericanos opta por una concepción más artística de sus obras audiovisuales. Se trata de piezas contemplativas que deambulan entre la poesía visual y la conciencia social. Muchos de estos trabajos son producto de grupos de creadores de diferentes disciplinas que conforman los equipos creativos de artistas como Kendrick Lamar, Travis Scott, Asap Ferg, Tyler, The Creator o Asap Rocky, y que podemos concretar en dos de los trabajos más reconocidos: *Alright* (Colin Tilley, 2015) y *This is America* (Hiro Murai, 2018).

Mientras tanto, el discurso audiovisual tiende, en propuestas musicales disruptivas, hacia la «gamificación» estética, ensalzando o criticando el mundo multipantalla y alienante, «avatarizando» protagonistas y recreando mundos virtuales a modo de despliegue iconográfico contemporáneo. Por ejemplo, el espacio de trabajo del posproductor (interfaces, polígonos, puntos de *tracking*, pantallas de croma, etc.) es la representación visual predominante en *The Curse* (Charlie Robins, 2020) para Yellow Days, y un despliegue de recursos comunes a redes sociales como Instagram (filtros y texturas digitales, formato vertical, *selfies*, etc.) se dan cita en *Sting Like a Bee* (Leone, 2021) para Ze in the Clouds. Opciones hipermodernas que son el reflejo de una sociedad cambiante, mutable, futurista, de tiempos donde la pantalla ha sido una aliada para sobrellevar el confinamiento, con artistas que han llegado incluso a dar conciertos en el espacio virtual del videojuego Fortnite, como Travis Scott.

La irrupción de sonidos urbanos como el trap ha propiciado la revitalización de un videoclip de guerrilla (de bajo presupuesto y equipos de rodaje reducidos), que compite en igualdad de incidencia con el tradicional videoclip *mainstream*, *Blockbuster* o bizarro (Sedeño, 2015: 760), que aglutinan grandes presupuestos y recursos en pro de una retórica espectacular y sugestiva. Obras como *God is a Woman* (Dave Meyers, 2018), de Ariana Grande, o *Out of the Woods* (Joseph Kahn, 2016), de Taylor Swift, forman parte de este último grupo.

Durante la última década se aprecia un notable aumento de la narratividad, acompañada normalmente de formatos largos y atrevidos, que en muchos casos exceden el encorsetamiento temporal y musical de la canción que se ilustrará; relatos que pueden tener continuidad a lo largo de trilogías videocliperas (videoclip seriado), en videos de larga duración (*long form videos*) o en *visual albums*, como pueden ser *Lemonade* (2016) de Beyoncé, *Famous* (2016) de Kanye West, o *Endless* (2016) de Frank Ocean. Recientemente ha aparecido un nuevo formato de videoclip seriado dentro de la plataforma Netflix: series de animación vertebradas por un disco, como son los casos de Kid Cudi o Sturgill Simpson. Mención aparte merece el docuclip, interesante formato que mezcla lenguaje documental y video musical. Opta por el costumbrismo, el reportaje y la reivindicación de causas sociales relegando la música a un segundo plano sonoro. A modo de ejemplos podemos citar el reflejo de la escena de música electrónica en Toronto desarrollado en *The Joy* (Paul Sam Johnston, 2020) o el desgarrador testimonio de la drogadicción de *Dopehead* (Will Robson-Scott, 2019).

El videoclip performativo también ha experimentado su actualización, en propuestas que tratan de sustituir la actuación musical en televisión y el concierto en directo. Las limitaciones de movilidad, la distancia social y la ausencia de conciertos de gran aforo, debidas a la pandemia, por un lado; y el éxito de propuestas como los *Tiny Desk Concert* y el auge de los *Late Night* anglosajones, alojados en YouTube, por otro, han provocado que la actuación «videomusicalizada» se haya convertido en reclamo, con propuestas que recogen el testigo de La Blogothèque y sus *Take Away Shows*, al ser sesiones en directo, ceñirse al plano secuencia y estar realizados por directores ajenos al programa y afines al artista musical. La proliferación de espacios de este tipo en YouTube y webs especializadas ha llevado a artistas como Billie Eilish a incluir videos performativos identificados como *official live session* u *official live performance*⁵ en sus perfiles de redes sociales.

Los avances tecnológicos en materia de *hardware* y *software* de creación y posproducción no se detienen

y continúan afectando al video musical. Un proceso industrial producido a gran velocidad, con enorme capacidad de asimilación y fagocitación, que ha provocado el abaratamiento del producto audiovisual y una notable amplitud de representaciones estéticas y creativas. Maquillaje estético que bien puede simular piezas de pobre concepción cualitativa (Pérez Rufi, 2017: 596) o, directamente, ser el centro de la creación videomusical, como ocurrió a principios de siglo con la irrupción de animaciones (*motion graphics*) de realizadores y diseñadores gráficos, como Shynola, Jonas Odell, H5, So Me o Lynn Fox. La animación en toda su amplitud de técnicas (*stop motion*, *cel animation*, 2D, 2.5D, 3D, etc.), por tanto, se venía implementando desde hacía más de veinte años, pero, en los últimos diez, gracias al definitivo *boom* digital, se puede observar un vertiginoso desarrollo formal provocado por la necesidad de los creadores gráficos de darse a conocer y ampliar su portafolio profesional.

Aunque, como decimos, existe una convivencia total de técnicas de animación y representación computarizada, el hito más relevante viene del entorno 3D (CGI); piezas conceptuales, muy creativas, tendientes al hiperrealismo y que gustan de la anécdota, el simbolismo y lo bizarro. Algunos videoclips CGI destacables pueden ser *Medicine* (2019), creado con las animaciones surrealistas de Extraweg, o *Canción de muerte y salvación* (Abel Molina, 2021), preciosista y expresivo trabajo de composición CGI. También cabría destacar que las reducidas necesidades de producción de estas piezas han hecho que, durante el confinamiento derivado de la pandemia, fueran una destacable alternativa y se apreció un notable aumento de trabajos, como el escultural y contemplativo *We Will Sin Together* (Tom Hingston y Markus Lehtonen, 2020) para Jehnny Beth, o la crítica social de *Keep Moving* (Stylewar, 2020) para BRONSON.

A modo de epílogo, debemos tener en consideración el paréntesis creativo ocasionado por la pandemia de la COVID-19. La imposición de una realidad que afecta aspectos como las relaciones interpersonales, la comunicación y el teletrabajo ha provocado la aparición de videoclips con características propias: participación de los fans, amateurismo, diversidad de formatos de resolución, profesionalismo vertiente en la animación y la CGI, virtualidad, y tendencia al formato de sesión en directo.

Conclusiones

Las investigaciones reseñadas y nuestro trabajo de catalogación, análisis y divulgación, como editor, a través de la página web especializada en la actualidad del videoclip *Top of the Clips*⁶ muestra que, pese a la

consabida mutabilidad e hibridación del video musical, se mantiene el predominio de un videoclip de sintagma clásico en convivencia con un posvideoclip delimitado por la influencia tecnológica representativa de la sociedad red, de un espectador activo. Debe quedar claro que más que hablar de nuevos tipos de videoclips, más allá de las tipologías detalladas, es necesario tratar su evolución como una historia de tendencias que debe ser actualizada constantemente.

Nos encontramos ante un videoclip o posvideoclip que ha superado cualquier barrera económica y de distribución. Un video musical que se expande por la red ofreciendo la tradicional idiosincrasia de su discurso, mientras busca la participación activa del espectador y formula una estética sobre la base de una tecnología (democratizada y globalizada) que ha acabado por imponerse y definir su discurso. Asimismo, la instalación de redes de alta velocidad y la consolidación de dispositivos móviles ha afianzado la hegemonía del video musical que, a su vez, favorece revisionados y aportaciones narrativas en formatos excesivos.

El videoclip interactivo ha sido una de las últimas grandes revoluciones del formato, ha acaparado investigaciones y provocado resignificaciones, pero es una creación audiovisual producto de un momento tecnológico determinado. Se ha de tener en cuenta por sentar las bases de posibles evoluciones dependientes de la tecnología, como podría ser la implementación de dispositivos de realidad virtual *standalone*,⁷ y de la implicación del espectador. Sin embargo, el videoclip interactivo se ha visto relegado, como decimos, por la falta de consolidación y por su excesiva dependencia tecnológica: un producto más de la carrera por la creación primigenia, de la búsqueda de distinción y viralidad de la vorágine de datos de Internet. Pese a todo, la democratización tecnológica ha sido uno de los mayores impulsos a la creatividad, y para demostrarlo apelamos a discursos cargados de artificios visuales, de animación y, en definitiva, de imágenes creadas por el ordenador (CGI).

Retomando las premisas iniciales, ¿se puede hablar de posvideoclip? La inercia del texto analítico lleva, en la práctica, a utilizar términos tradicionales como videoclip, video musical o clip musical, y no es necesario una identificación novedosa expresa, más allá de interiorizar la adecuación de un nuevo término como posvideoclip o videoclip postelevisivo a un período concreto de la historia del video musical. Ahora bien, actualizaciones conceptuales sociológicas de nuestra era, como la de posinternet y la rapidez de cambio tecnológico y social, dirán si es necesaria una nueva adaptación terminológica. Parece clara la adecuación del término planteado, dadas las incursiones previas de autores que han redefinido el formato y tenido en cuenta características contemporáneas,

como la independencia textual respecto al tema que se promocionará, las experimentaciones llevadas a cabo en relación con el canal de exhibición, la influencia del espectador activo y la particularidad de que el videoclip no busca tanto la venta de discos, sino que se ha convertido en parte monetizada del entramado transmedia que constituye el *storytelling* del artista musical.

La investigación del videoclip goza de buena salud en el entorno científico y divulgativo; son numerosos los investigadores especializados que han conseguido sacar el formato del ostracismo y ponerlo en valor como reflejo de un discurso audiovisual contemporáneo. Paralelamente, han surgido considerables páginas webs, exposiciones, revistas especializadas *online*, portales y prescriptores. Existe un interés por la representación visual de la música. Por otro lado, es necesario afrontar el estudio del video musical desde la especificidad de discursos concretos, que ya hemos visto se han llevado a cabo en materias como el videoclip interactivo o el álbum visual.

Con la intención de proponer algunas líneas de investigación, sugerimos lo adecuado de adoptar textos que busquen una actualización de tendencias, tal como hemos tratado de hacer en este artículo, así como seguir la vía tecnológica, la pista del posvideoclip y su expansión transmedia, o analizar fases digitales y tendencias concretas, como puede ser el videoclip CGI.

Notas

1. Término anglosajón que se utiliza para definir al usuario consumidor y productor de contenidos («prosumidor»).
2. La propia plataforma ofrece y actualiza una lista de los quinientos videos más vistos. Véase <<https://bit.ly/3BQU4iO>>.
3. Formato caracterizado por la transcripción gráfica del texto de la canción.
4. Por ejemplo, el que realizara para «Until the Quiet Comes», del álbum homónimo de Flying Lotus, en 2012. Disponible en <<https://bit.ly/3o5X1Y0>> [consulta: 6 diciembre 2021].
5. Véase «Male Fantasy», dirigido por Kyle Goldberg, del álbum *Happier than Ever* (2021). Disponible en <<https://bit.ly/3ELpfhg>> [consulta: 6 diciembre 2021].
6. Disponible en <<https://topoftheclips.com>>.
7. Dispositivo de realidad virtual (gafas) con procesador interno, por tanto, sin necesidad de móvil u ordenador para su uso.

Referencias

Austerlitz, S. (2007) *Money for Nothing. A History of the Music Video from the Beatles to the White Stripes*. Nueva York: The Continuum International Publishing Group.

- Beebe, R. y Middleton, J. (eds.) (2007) *Medium Cool: Music Videos from Soundies to Cellphones*. Durham: Duke University Press.
- Castells, M. (2013) «El impacto de Internet en la sociedad: una perspectiva global». En: *19 ensayos fundamentales sobre cómo Internet está cambiando nuestras vidas*. Disponible en <<https://bit.ly/3BMmDxU>> [consulta: 6 noviembre 2021].
- Darley, A. (2002) *Cultura visual digital*. Barcelona: Paidós.
- DiMaggio, P. (2013) «La influencia de Internet en la producción y el consumo de cultura. Destrucción creativa y nuevas oportunidades». *19 ensayos...* Ob. cit.
- Durá Grimalt, R. (1988) *Los videoclips: Precedentes, orígenes y características*. Universidad Politécnica de Valencia.
- Goodwin, A. (1987) «Music Video in the (Post) Modern World». *Screen*, v. 28, n. 3, verano.
- Hanson, M. (2006) *Reinventing Music Video. Next-generation directors, their inspiration and work*. Brighton: Rotovision S.A.
- Jameson, F. (1991) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Kaplan, A. (1987) *Rocking around the clock*. Londres: Methuen.
- Kemp, S. (2021) *Digital 2021. Global Overview Report*, 27 de enero. Disponible en <<https://bit.ly/300YfMf>> [consulta: 6 noviembre 2021].
- Kinder, M. (1984) «Music Video and the Spectator: Television, Ideology and Dream». *Film Quarterly*, v. 38, n. 1, 2-15. Disponible en <<https://bit.ly/3wobfY3>> [consulta: 6 noviembre 2021].
- Korsgaard, M. (2013) «Music Video Transformed». *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. Oxford. Disponible en <<https://bit.ly/3053334>> [consulta: 6 noviembre 2021].
- _____ (2017) *Music Video After MTV: Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music (Routledge Research in Music)*. Londres: Routledge.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2009) *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Manovich, L. (2006) «After Effects or Velvet Revolution». Disponible en <<https://bit.ly/3BPwdQu>> [consulta: 6 noviembre 2021].
- Pedrosa González, C. (2015) *La estética y narrativa del vídeo musical como representante del discurso audiovisual hipermoderno*. Tesis de doctorado. Universidad Complutense de Madrid.
- Pérez Rufí, J. P. (2017) «El videoclip en Internet: cambios del formato en su distribución online». *Razón y Palabra*, v. 21, n. 3_98, 574-605. Disponible en <<https://bit.ly/3qejAh>> [consulta: 6 noviembre 2021].
- Roncero Palomar, R. y Sardá Sánchez, R. (2014) «El vídeo musical interactivo, nuevas prácticas de representación músico-visual en la Red». *Icono 14*, v. 12, 230-61. Disponible en <<https://bit.ly/3qeev7e>> [consulta: 6 noviembre 2021].
- Sedeño Valdellós, A. M. (2002) *Lenguaje del videoclip*. Universidad de Málaga.
- _____ (2015) «El videoclip musical posttelevisivo: ámbitos de experimentación en el audiovisual digital». *Opción*, a. 31, número especial 1, 752-71.
- Selva Ruiz, D. (2014) *El videoclip. Comunicación comercial en la industria musical*. Sevilla: Ediciones Alfar.
- Sherman, B. L. y Dominick, J. K. (1986) «Violence and Sex in Music Videos: TV and Rock'n'Roll». *Journal of Communication*. Disponible en <<https://bit.ly/3CSwCmC>> [consulta: 6 noviembre 2021].
- Unterberger, A. (2018) «This Is a New Golden Age for Music Videos». *Billboard*. Disponible en <<https://bit.ly/3k483vq>> [consulta: 6 noviembre 2021].
- Vernallis, C. (2004) *Experiencing Music Video. Aesthetics and cultural context*. Nueva York: Columbia University Press.
- _____ (2013) «Music Video's Second Aesthetic?». *The Oxford Handbook...* Ob. cit.
- Viñuela Suárez, E. (2002) «El videoclip como producto de la interacción con otros géneros y medios audiovisuales y lingüísticos». *Archivum*, n. 52, 539-50. Disponible en <<https://bit.ly/3BL1rbm>> [consulta: 6 noviembre 2021].
- _____ (2009) *El videoclip en España (1980-1995). Gesto audiovisual, discurso y mercado*. Madrid: ICCMU.
- Weibel, P. (1987) «Videoclips musicales. Del vaudeville al videoville». *Telos*, n. 11, 35-44.
- Wilkström, P. (2013) «La industria musical en una era de distribución digital». *19 ensayos...* Ob. cit.

©TEMAS, 2021

Industria cultural y entretenimiento: los videojuegos como soportes publicitarios

Jessica Sarraff Viera

Estudiante. Facultad de Comunicación Social.
Universidad de La Habana.

La cultura, históricamente concebida como las costumbres, los modos de vida y el espectro del conocimiento y la producción artística e intelectual de una sociedad en un contexto determinado, no se ha separado nunca de su vida económica. Si bien paulatinamente ha logrado cierto grado de autonomía, por su pretensión emancipadora, es innegable su creciente mercantilización, paralela a la evolución de las formas de dominación social basadas en la manipulación de la ideología y la comunicación como instrumentos de producción industrial.

La industria cultural sintetiza toda la producción de obras o de construcciones simbólicas con fines reproductivos para estandarizar ideas, formas de pensar acríticas y ganar influencia sobre las masas consumidoras. «Desde 1949 Theodor Adorno comenzó a utilizar este término, refiriéndose principalmente a las técnicas de reproducción industrial en la creación y difusión masiva de obras culturales» (Lebrún Aspíllaga, 2014: 46).

Aunque resulta evidente que la cultura no se reduce a una mera producción y mercantilización de productos, no puede tratarse de forma aislada porque precisamente es su introducción en la esfera económica la que permite su circulación y difusión (Harvey, 1989 citado en Gámir Orueta, 2004: 3).

Las conceptualizaciones de las industrias culturales planteadas en el siglo xx se ven limitadas en la actualidad porque, en su contexto, no tuvieron en cuenta factores como las tecnologías de información y comunicación propias de este siglo xxi, que hacen más rápida y efectiva la expansión de un mensaje o producto y su interacción directa, en tiempo real, con

los sujetos sociales. Hoy es posible que el intercambio no sea vertical (solo del productor al consumidor), sino que haya una colaboración entre ambas partes sin que deje de existir la intención reproductora y comercializadora de la industria.

Las industrias culturales utilizan los medios y canales posibles para satisfacer las necesidades de los públicos y lograr que todos se sientan representados; además, la creatividad ha pasado a ser la respuesta a las demandas más actuales que enfrentan, de manera que ya no se puede hablar de aquellas sin introducir el término de industrias creativas. Estas últimas se decantan por el empleo de elementos artísticos, del conocimiento como referencia para innovar y por la atracción del público con ofertas creativas. Los horizontes son bastante difusos, aunque la máxima contradicción es el respeto a las obras patentadas ante el afán de globalizar el contenido con un valor monetario que puede violentar la esencia espiritual de la creación artística.

Las empresas que trabajan con multimedia fusionan los soportes y contenidos para que el alcance de las industrias sea mayor, la fabricación a gran escala de productos culturales con fines de lucro va en ascenso. Según el informe presentado el 3 de diciembre de 2018 en la sede de la UNESCO en París, las industrias culturales y creativas generan cada año 2,25 billones de dólares, lo que supone 3% del PIB mundial, y dan empleo a 29,5 millones de personas. Para algunos autores, «estos grandes grupos multimedia se han convertido en fabricantes de la opinión pública y del imaginario colectivo» (Petit citado en Gámir Orueta, 2004: 7); dicho de otra manera: ponen en práctica justamente lo que define a las industrias culturales. Los sectores tomados como referencia son: arquitectura, artes escénicas, artes visuales, cine, literatura, música, periódicos y revistas, publicidad, radio, televisión y videojuegos. O sea, también abarcan bienes y servicios a los que las personas acceden en su tiempo de ocio; es decir, están estrechamente vinculadas al entretenimiento.

La realización de productos creativos transita por varias instancias en las que es necesario que su artífice tenga un marco referencial amplio en cuanto a los aspectos culturales. Además, para que la influencia que se pretende lograr surta efecto (y se ha demostrado tal logro) ha sido necesario que el mensaje transmita una idea más allá de los elementos decorativos. Por muy comercial que sea, el receptor tiene la oportunidad de pensar antes de consumir, aunque al final esté condicionado por la cultura de masas y llegue a la conclusión a la que fue inducido. No se concibe en nuestros tiempos una industria cuyo origen sea el manejo de la cultura que no tenga incorporadas o «juegue» con la de su época y la psicología de su público meta.

Industria del entretenimiento y videojuegos

La cultura de masas encuentra en el entretenimiento las raíces del facilismo y la evasión del esfuerzo físico y mental, conveniente para los que buscan influenciar a la mayoría y establecer una relación de poder dominante basada en la persuasión y la intrusión en la forma de vida de sus receptores.

La industria del entretenimiento ofrece una salida de la rutina y a las situaciones polémicas del día a día y recrean esa misma realidad en sus producciones, con un matiz de perfección que termina por inculcar en los espectadores la posible existencia de una vida ideal para cada uno. Entra en juego el factor psicológico: todas las personas quieren una vida perfecta, por tanto, imitan el modelo con que se les dice que pueden obtenerla; finalmente, consumen los mismos productos porque desean el mismo fin. «Exactamente en la idea de manipulación retroactiva se encierra el secreto de la industria cultural: atender, simultáneamente, la demanda de entretenimiento de las masas e imponer determinados patrones, tanto de consumo como de comportamiento moral y político» (Duarte, 2011: 92).

Uno de los factores que más ha contribuido al incremento de las industrias del entretenimiento ha sido el desarrollo del entorno digital, que ostenta sus propias producciones y actúa como una plataforma para la creación de nuevos productos comerciales y la globalización de estos a través de los canales que ofrece para la comunicación. En el presente, las relaciones sociales son más accesibles si se aprovecha el espacio virtual, a través del cual es muy fácil para las empresas conocer datos de la vida privada de los usuarios y, por tanto, pueden ofrecer contenidos con más potencial de éxito.

El producto destinado al entretenimiento que ha logrado conquistar a las masas en las últimas cinco décadas es el videojuego, que se transformó en tendencia hasta llegar a constituir una industria: la industria del *software* de entretenimiento digital o industria de los videojuegos.¹

El debate sobre lo que debe considerarse la invención original del videojuego es extenso y, en muchos casos, infructuoso. La realidad es que con la inserción de las computadoras en las universidades y centros investigativos comenzaron los primeros experimentos con estos equipos, y de la creación de programas interactivos se originaron los primeros videojuegos, los que Atari se encargaría de comercializar y popularizar (Arredondo, 2018: 25).

Los videojuegos pueden ser definidos como productos lúdicos propios del entorno digital o *softwares* de entretenimiento, pero, más allá de una conceptualización a partir de su origen técnico, son el reflejo informatizado de las construcciones simbólicas

de una sociedad; es llevar la visión del mundo de sus autores a una plataforma interactiva.

Las propiedades de industria creativa manifestadas en los videojuegos comenzaron cuando la compañía Nintendo se propuso que los jugadores tuviesen una experiencia más atractiva con matices artísticos, diseños más llamativos y mejor calidad gráfica. Los soportes tecnológicos para su consumo se han ido adaptando a las preferencias del público, a medida que evolucionan el *hardware* y el *software*. Hoy día existe la posibilidad de jugar en cualquier soporte del que se disponga: consolas, computadoras personales, tabletas electrónicas, móviles y otras opciones que se han desarrollado a la par de la revolución informática, en el intento de agilizar la llegada del producto a todo el público que se pueda abarcar, y buscando que el acto de jugar no tenga un horario específico, sino que se pueda realizar en cualquier intervalo del tiempo libre, por mínimo que sea: «hay mayores opciones de interacción con otros usuarios a través de Internet, facilidad de acceso y de interconexión de los juegos a sitios de redes sociales, capacidad de reproducción de contenidos multimedia de formatos específicos, etc.» (Arredondo, 2018: 36). Según el medio electrónico *El Orden Mundial* (2020) en China los gastos de los jugadores oscilan entre los 23 000 millones de dólares para videojuegos en el teléfono móvil, 14 400 millones en las computadoras y 600 millones en consolas.

El universo de la producción de videojuegos es muy variado y su objetivo, generalmente, es solo comercial, por lo que sus diseños y argumentos son flexibles a los deseos del público. Algunos dan la oportunidad de recrear el yo psicológico del jugador, que ya está influido por los estereotipos que las industrias culturales han estandarizado previamente; en tal caso, se difumina la barrera entre lo ficcional del videojuego y la objetividad de quien lo consume, y se llega a límites como preferir permanecer en el juego que enfrentarse a la realidad, porque en ese soporte se es quien se desea ser y no quien en verdad se es. «En la diversión y el juego recuperamos la persona integral que, en el puesto de trabajo o la vida profesional, solo puede emplear una pequeña parte de su ser» (McLuhan, 1996: 244).

Se calcula que 2 500 millones de personas, alrededor de un tercio de la población mundial, disfrutan actualmente de esta afición, según datos de la consultora Newzoo. El porcentaje es todavía mayor si únicamente se tiene en cuenta la población de la Unión Europea: juega un 54%, conforme a los números de la Interactive Software Federation of Europe (ISFE). (García, 2019)

Según los datos del *Newzoo Global Games Market Report 2019*, China y los Estados Unidos lideran este mercado. El continente europeo representa solo 16,9% del total de ingresos de la industria a nivel mundial (*El Orden Mundial*, 2020). En 2020 la industria movió

175 000 millones de dólares en todo el mundo, el equivalente a 147 000 millones de euros (Solanes, 2021).

La industria y el medio del videojuego se han reinterpretado y reinventado a sí mismos, sus raíces subculturales *hardcore* se han transformado en una verdadera «revolución casual» de cultura masiva, con diseños flexibles que están permitiendo que encajen en la vida de los jugadores. «Los juegos son modelos dramáticos de nuestra vida psicológica durante el alivio de ciertas tensiones. Son formas de arte popular y colectivo con unas convenciones muy estrictas» (McLuhan, 1996: 245).

Un acercamiento a la publicidad *in-game*

La inmensa cantidad de personas a las que influyen los videojuegos no pudo pasar inadvertida ante los ojos de las empresas ávidas de medios para introducir su material publicitario. He aquí otro caso reconocido de la industria creativa que se verá estrechamente comprometida con el entretenimiento: la publicidad, específicamente, *in-game*; término empleado para denominar la inserción de publicidad en los videojuegos, la cual es adaptable a distintos formatos.

«La publicidad comercial es comunicación pública planificada con la finalidad de una información, persuasión, orientación y estímulo de decisiones económicamente eficaces» (Hasenloff citado en Hernández Guerrero, 2011: 14). Los videojuegos, como soportes publicitarios, ofrecen ventajas particulares que no se ponen de manifiesto en otros medios. El usuario tiene la opción de ganar «premios», que necesita para jugar mejor, a cambio de ver *spots*, visitar determinado sitio web, incluso dar un *feedback* público; el jugador *online* no puede adelantar el juego o cambiar de canal como podría hacer con la televisión, por lo que es más probable que vea el anuncio completo. Las estrategias son variadas, pero el objetivo principal siempre es vender ideas o productos. Por ejemplo, en *Los Sims Free Play*, reconocidos por la posibilidad de recrear una rutina de vida real, la manera en que el usuario tiene de evitar la publicidad es convirtiéndose en jugador VIP, y para ello tiene que comprar todos los productos que el juego ofrece con sus respectivas actualizaciones; algo que la mayoría no logra, a menos que dedique mucho tiempo y esfuerzo al juego. Como es tan realista, tiende a provocar una asociación entre lo que el usuario consigue con su avatar y lo que compra luego en su vida real.

Otra de las ventajas perceptibles es la oportunidad de repetición del juego si satisface las expectativas del consumidor. Esto conlleva una visualización e interacción con el producto que resulta superior a la de

Para el ámbito del *marketing* y la comunicación comercial, los fenómenos híbridos son, en efecto, una forma de superar aspectos como la saturación publicitaria, la fragmentación de las audiencias, o la existencia de un consumidor más informado y crítico que muestra cierto rechazo respecto a la publicidad convencional.

otros medios de comunicación donde el anuncio solo es visible por corto tiempo, por tanto, en los videojuegos resulta más rentable.

La producción se ha extendido y los desarrolladores han incrementado estilos para todos los gustos, lo cual ha propiciado el surgimiento de los *casual games* (literalmente, «juegos ocasionales»), para que las personas que aún no conciben los videojuegos como un hábito se entretengan en diferentes momentos; finalmente, este público también quedará expuesto a los mensajes publicitarios, aunque en períodos más pequeños y aislados, pero de igual manera significa que mayor cantidad de personas tienen la posibilidad de acceder al contenido lúdico y, por tanto, son más los que reciben ese mensaje promocional.

Durante el confinamiento por la COVID-19 el consumo de videojuegos aumentó, no solo por la estancia prolongada de las personas en los hogares, sino por la apertura de facilidades de pago y descarga (principalmente a través de los teléfonos móviles inteligentes), el incremento de las audiencias y participación en deportes electrónicos, y el auge del *streaming* en plataformas como Twitch. A raíz de esto, ya no solo es el jugador el que se expone al contenido, sino que existe un espectador, una audiencia pasiva en torno a los jugadores, cuyas cifras van en aumento y simbolizan nuevas oportunidades para las marcas, organizaciones y agencias publicitarias.

Según Ian Valero (2020), la industria *gamer* durante 2020 se valoró en 90 billones de dólares, y fueron las compañías Nintendo, Twitch y Activision los verdaderos jugadores en tiempos de pandemia.

Formatos y herramientas

«La publicidad se reinventa, y lo hace buscando nuevos caminos que, sumados a los ya existentes, permitan llegar a una audiencia cada vez más escurridiza» (Selva Ruiz, 2009: 14).

Una herramienta de *marketing* para adjuntar publicidad dentro de la producción cultural es el *product placement* o emplazamiento del producto; es decir, cómo y dónde va a aparecer el producto dentro del material para entretener al público. Consiste en la presencia física del producto dentro del contenido, que no implica un mensaje promocional directo, sino

basado en el nivel de notoriedad que tenga (diferente para cada consumidor). Se puede considerar una publicidad *in-game* estática.

Las diferencias que proporcionaría [...] estribarían en que los videojuegos son interactivos, proporcionan una mayor sensación de inmersión, ofrecen una experiencia diferente en cada partida —lo cual implicaría un contexto de recepción de la marca también diferente—, y poseen una mayor vida útil. (Nelson *et al.* citados en Selva Ruiz, 2009: 147)

El videojuego *Splinter Cell: Chaos Theory* constituye un ejemplo donde se refleja este concepto, pues tiene integrada una valla lumínica con la marca Axe, la cual no influye directamente en el argumento ni en la calidad del juego, pero sí trasmite un mensaje subliminal con su presencia. Autores como David Edery y Ethan Mollick lo asumen como algo natural puesto que las marcas forman parte de la vida cotidiana que los juegos pretenden imitar, por lo que hacen un entorno virtual más realista. Sin embargo, también se le adjetiva de intrusivo:

Una cosa es justificar la presencia de marcas en los productos de ficción argumentando que las marcas forman parte del paisaje real de todos nosotros, lo que es cierto, y otra bien distinta que estas aparezcan de forma profusa y poco justificada en los guiones de series y películas. (Martínez Sáenz citado en Selva Ruiz, 2009: 143)

La aceptación de las marcas como parte del entorno virtual depende del uso que se le dé y del vínculo que tenga con la temática del videojuego. Hay usuarios que son conscientes de la inserción de productos con fines publicitarios; sin embargo, no les resulta incómodo porque han observado la evolución que han tenido los videojuegos y lo ven como una muestra de la inversión de recursos en la industria que les gusta consumir. Se debe priorizar la función inicial, que es el entretenimiento, pues resulta poco productivo saturar de publicidad un juego si este pierde su esencia de divertir y no tiene salida en el mercado.

Otra técnica publicitaria empleada, y que difiere del procedimiento del *product placement*, es el *advertainment*: la vinculación e integración de la publicidad (*advertising*) y el entretenimiento (*entertainment*). Esta le otorga momentos protagónicos al producto que se muestra, por lo que es una publicidad *in-game* más dinámica; suele ser a través de diálogos

entre personajes o como objeto activo de una toma. El *product placement* no se detiene a justificar la relación del producto con el contenido, a diferencia del *advertainment*, que lo integra y le otorga momentos de protagonismo, en este caso

tiene lugar una mayor penetración del contenido promocional en el propio contenido de entretenimiento [...] suele ser una herramienta no intrusiva y basada en la creación o el refuerzo de los vínculos entre el consumidor y la marca. (Selva Ruiz, 2009: 144)

José Martí Parreño, referenciado por Selva Ruiz (2009), lo ejemplifica alegando que donde el *product placement* inserta una lata de cerveza en una escena cinematográfica, el *advertainment* articula toda una narrativa en torno a esta lata de cerveza. Dicho formato pretende ser percibido más como entretenimiento que como publicidad, para no causar rechazo en las personas que se sienten invadidas por una serie de anuncios que no desea ver o que solo interrumpen su instante de ocio.

De manera análoga al *advertainment*, en el contexto de los videojuegos se encuentra el término *advergaming*: hibridación de publicidad (*advertising*) y videojuegos (*video games*). Entre los primeros ejemplos de *advergames* figuran «Datsun 280 Zzzap lanzado en 1976 para Datsun 280 Z; Tooth Protectors, en 1982, para Johnson & Johnson; Chase the Chuckwagon, en 1983, para Ralston-Purina; Kool-Aid Man, en 1983, para Kool-Aid; o Pepsi Invaders, en 1983, para Coca-Cola» (Selva Ruiz, 2009: 149). Esto demuestra que la incorporación de las marcas ha estado presente desde los albores de la industria, pero ha tomado auge en el siglo XXI por la facilidad que la tecnología 3D y la inteligencia artificial ofrecen. El término *advergaming* surgió para describir los juegos en los que alguna o varias marcas ocupan el centro de atención, en los que se interactúa directamente con un producto porque forma parte del universo simbólico con el que se busca entretener. Brian Robbins (citado en Selva Ruiz, 2009: 155) señala que, en un *advergame*, la experiencia completa es construida para representar la marca o para difundir mensajes a favor del producto promocionado.

Los anuncios pueden ser introducidos a modo de *banners* en cualquier parte del videojuego fuera del momento en que está activo, por ejemplo, en el menú de opciones o en los intermedios entre niveles.²

El investigador José Martínez Sáenz, referenciado por Selva Ruiz (2009), ha explicado que las marcas cuya publicidad convencional está prohibida o restringida por imperativo legal encuentran en el *advertainment* una forma de difundir contenido promocional.

La actitud respecto a la marca se modifica, según la experiencia vivida a través de un avatar. Si dentro del juego el efecto del producto sobre el personaje fue positivo, aumenta la probabilidad de que la

persona compre ese producto en la realidad; si por el contrario fue negativo, puede que ni siquiera lo llegue a probar. En relación con este punto de vista, Ian Bogost, citado por Selva Ruiz (2009), ofrece el concepto «retórica de proceso» como una práctica de crear argumentos a través de procesos; con él alude a la persuasión mediante representaciones e interacciones que el usuario experimenta. He aquí otra de las particularidades de los videojuegos como soportes publicitarios: los jugadores no permanecen como simples espectadores de un material audiovisual, sino que interactúan con ese mundo virtual; el personaje se convierte en una extensión digital de quien juega, pues tiene que pensar y decidir como si realmente fuese ese avatar. «Si en la televisión podemos ver un *spot* publicitario [...], en la web podemos participar, jugando en él» (Martí Parreño citado en Selva Ruiz, 2009: 157). Bernd Schmitt (citado en Selva Ruiz, 2009) añade que los consumidores esperan productos comunicativos y campañas de *marketing* que estimulen sus sentidos, con los que se puedan relacionar.

Es tal el nivel de realismo que se le da al juego, que quienes lo frecuentan terminan incorporando una parte a su rutina de vida, porque la inmersión supera los límites del tiempo de ocio. Además, existe cierta confianza en que, si el juego es de calidad reconocible, esos productos y no otros fueron escogidos porque también son de alta calidad y funcionales.

Se ha de tener en cuenta que lo más importante de marcas como Nike, Coca-Cola, Harley-Davidson, Adidas o Apple son los parámetros inmateriales a los que, indiscutiblemente, el *advergaming* puede contribuir.

La inversión que deben hacer los desarrolladores para que la calidad de sus producciones esté acorde con las exigencias y límites del avance tecnológico actual corresponde a cifras millonarias, por tal motivo, firmar un contrato con una o varias marcas resulta una fuente más de ingresos en caso de que las ganancias generadas por el propio videojuego no sean las esperadas. Sin embargo, desde el punto de vista mercadotécnico, es lógico que, si una empresa de videojuegos no obtiene las retribuciones previstas, las marcas reconocidas no deseen ninguna colaboración. En síntesis, es posible afirmar que el procedimiento en la negociación es similar al de otras ramas de la industria cultural (no concebida en el presente sin trabajos de *marketing* incorporados). Por supuesto, esta relación de conveniencia para ambas partes es mucho más profunda y especializada; pero, a grandes rasgos y teniendo en cuenta que las relaciones de producción actuales se basan prioritariamente en ventajas financieras, es posible sugerir una manera de identificar cuándo estamos en presencia de una publicidad concertada, en lugar de una recreación

independiente: debe valorarse el equilibrio entre las ganancias promedio de las partes implicadas. Una marca popular que usualmente reporta millones en sus cuentas bancarias difícilmente tenga contratos con desarrolladores de videojuegos vistos en una sola región o poco demandados. No es un factor que necesariamente se cumpla, sino una teoría basada en el funcionamiento de las transacciones empresariales, que puede ser tomada como base de un estudio o propuesta de investigación más encaminada.

En cualquier tipo de negocio, la publicidad, si no se emplea bien, es contraproducente; es necesario que el efecto psicológico sea persuasivo y no intrusivo. Se debe evitar la saturación del juego con productos que no están relacionados con él porque es demasiado obvia la finalidad comercial y puede afectar el realismo, que tanto atrae al público. Por otra parte, se puede llegar a caer en el anacronismo, al colocar marcas contemporáneas en recreaciones de otras épocas, el jugador percibe la incoherencia temática y puede sentir que están invadiendo su tiempo de distracción.

Las fronteras entre los tres géneros fundamentales —información, entretenimiento y publicidad— se diluyen y generan relaciones donde antes existía una división clara. La información se tiñe de entretenimiento; el entretenimiento, de publicidad; etc. Para el ámbito del *marketing* y la comunicación comercial, los fenómenos híbridos son, en efecto, una forma de superar aspectos como la saturación publicitaria, la fragmentación de las audiencias, o la existencia de un consumidor más informado y crítico que muestra cierto rechazo respecto a la publicidad convencional (Selva Ruiz, 2009: 143).

¿Qué sucede entonces con el derecho de autor en este sector de la industria cultural y creativa? En el caso de que no sea la empresa la que permita que se emplee su imagen, esta debe ser pagada. Como alternativa para ganar visibilidad aparentando trabajar con alguna marca, ha nacido la publicidad ficticia, que se dedica a colocar diseños similares, de fácil asociación con los verdaderos, y, al no ser los propios de la marca, no se puede decir que se haya infringido el derecho de autor.

Los videojuegos en el contexto cubano: ¿una industria?

La producción de videojuegos originales cubanos se desarrolla en un contexto nacional de transformaciones económicas, sociales y tecnológicas sin precedentes; la incorporación paulatina de prácticas asociadas a las tecnologías de la información y la comunicación en el sector empresarial estatal y como parte de la actividad cotidiana de gran número de ciudadanos, ha modificado las perspectivas de creación y consumo de contenido digital en el país.

«Los debates en torno a la concepción de una industria del videojuego en Cuba se insertan en el entramado del uso de nuevas tecnologías, globalización e informatización de la sociedad cubana» (Vichot Castillo, 2015). Aún no se puede considerar la existencia de una industria en torno a este producto, pues no es un área en la que las empresas nacionales tengan verdadera constancia, aunque es cierto que los esfuerzos se han multiplicado desde el período 2008-2009 hasta la actualidad, y se ha logrado un aumento no solo en la diversidad de videojuegos disponibles, sino también en la confianza de que en el futuro puede llegar a consolidarse esta industria desde la colaboración institucional y las iniciativas de creadores independientes. «Que hagamos uno o dos videojuegos al año no quiere decir que tengamos una industria. Ahora se están sentando las bases, pero no está creada» (Cubelas citado en Antón, 2018).

El encargado de la producción de videojuegos de los Estudios de Animación del Instituto Cubano de Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC), Luis Cubelas, ha declarado:

existe un grupo de lagunas legales concernientes a la producción de videojuegos [...] El sistema de leyes bajo las cuales Cuba se rige no concibe ni siquiera la palabra videojuego, por lo tanto, no se puede inscribir en ningún lugar ni darle protección. (Citado en Arredondo, 2018: 85)

Para velar por la seguridad de la propiedad intelectual es necesario registrar por separado los elementos que lo conforman: guion, código de programación, banda sonora, entre otros.

Como indica María del Carmen Ramón (2016), algunos juegos como *La neurona*, *La chivichana* o *La Superclaria*, que han logrado un impacto en la población, han sido fruto del esfuerzo coordinado de varias instituciones, como los Estudios de Animación del ICAIC, los Joven Club de Computación (ubicados en todo el territorio nacional) y el Ministerio de Educación, en la creación y diseño del contenido del videojuego y su posterior distribución; a estas organizaciones se han sumado la Empresa Nacional de Software (DESOFT S. A.) y la Empresa de Telecomunicaciones de Cuba S. A. (ETECSA).

Cuba tiene en cuenta el mercado internacional y las tendencias de consumo, pero las producciones nacionales poseen como objetivos principales preservar la cultura, la identidad y la historia de la nación y ser útiles, de alguna manera, a la vida de quienes juegan, más allá del mero entretenimiento. «En su mayoría, estos productos son creados con fines ambientalistas, educativos, terapéuticos, de agilidad mental y conocimiento, destinados a diversos públicos, aunque se potencian los más jóvenes» (Antón, 2018).

Entre las propuestas accesibles se destaca *Pintaclíc*. Este juego fue creado por el equipo de Ludox para un

público de edad preescolar. Posibilita el conocimiento y la práctica interactivas de vocales, números, colores y figuras geométricas.

Las diferentes opciones del videojuego de Ludox ayudarán al niño a crear habilidades cognitivas, agilidad visual y grafo-motricidad, elementos esenciales para un crecimiento sano en esos primeros años de vida. (Domínguez, 2018)

Según la publicación del periódico *Juventud Rebelde*, «Nuevos videojuegos cubanos para aprender y divertirse», de 15 de agosto de 2019, el portal Ludox ya cuenta con la incorporación de los videojuegos *Coco Pak* y *Laberinto HD*, dos propuestas para un público mayor de siete años destinadas a impulsar las habilidades informáticas y los procesos psíquicos resolutivos y de la memoria desde edades tempranas (*Juventud Rebelde*, 2019).

A partir de la amplia aceptación del programa televisivo «La neurona intranquila», surgió el videojuego *La neurona*, que se sitúa como una alternativa para fomentar la cultura general y la agilidad mental de los usuarios mediante un sistema de preguntas y retos. Cuenta ya con una versión mejorada y ha sido empleado por sus creadores para experimentar nuevas formas de comercialización de este tipo de productos (como el pago de algunos servicios a través del saldo del móvil).

Para niños de entre tres y seis años de edad, *Tutu* representa un medio para el disfrute y, a la par, obtener nuevos conocimientos. A través de cuatro minijuegos, sus personajes ayudan a quienes juegan a incorporar palabras en inglés y español a su vocabulario, reconocer las notas musicales y ejercitar la memoria, la capacidad de atención y las funciones psicomotrices.

Villa Tesoro y *Gesta final* son dos opciones de entretenimiento ambientadas en distintas etapas de la historia de Cuba. *Villa Tesoro* se inspira en la toma de la ciudad de La Habana por los ingleses en 1762: los jugadores deberán enfrentar a los enemigos y defender la ciudad; de esta forma podrán relacionarse con un hecho histórico real en su tiempo de ocio. *Gesta final*, por otra parte, se ambienta en las luchas del Ejército Rebelde entre el desembarco del yate Granma y el triunfo de la Revolución,

este videojuego está realizado totalmente con gráficos tridimensionales y su diseño está concebido para interactuar en primera persona. De esta forma se muestra el compromiso de las producciones cubanas con el fortalecimiento de valores y el conocimiento de nuestra historia por las nuevas generaciones. (Antón, 2018)

Con un guion y argumento que promueven la protección medioambiental, llega a manos de los usuarios *El guardián del bosque*. En un escenario ficticio inspirado en los bosques de Cuba, el jugador tendrá la misión de salvarlo de una plaga desconocida.

La publicidad en Cuba no se asume con las mismas perspectivas que en las sociedades capitalistas, aunque los emprendedores muestran una tendencia cada vez mayor al uso de este tipo de herramientas comunicativas, adaptada a las condiciones y normativas vigentes de la gestión comercial. En referencia a la rentabilidad del desarrollo de videojuegos como modelo de negocio, Rafael Martínez, director ejecutivo de ConWiro (único estudio de videojuegos independiente registrado oficialmente en Cuba, hasta 2020), declara en una entrevista a Blog Fonoma:

Tratar de buscar variantes es fundamental, una de las cosas que hicimos con el juego *La pira* fue incluir publicidad. Eso fue algo que aprendimos y un estudio que tuvimos que hacer. Hay personas interesadas en pagar publicidad dentro del juego, pero no hay una cantidad de usuarios suficiente como para que sea rentable. (Raul, 2020)

La producción de videojuegos en el contexto cubano se encuentra en un estado primario del camino hacia la formación de una verdadera industria. En medio de los desafíos impuestos por un proceso de informatización general del país y de los cambios inducidos por la incorporación de las tecnologías de la información y la comunicación en la práctica social, existe un interés evidente por parte de varias instituciones y grupos de realizadores en construir una industria cubana del videojuego, impulsar la creación y distribución de productos originales, lograr un trabajo constante y estructurado, así como una comercialización sostenible de los videojuegos destinados al público adulto. Un paso imprescindible para lograr dichas metas es el establecimiento de una regulación del derecho de autor específica para este tipo de producciones.

Notas

1. Es una rama de la industria del entretenimiento, por tanto, se puede considerar cultural y creativa, dada la convergencia de todos los elementos característicos de cada una.
2. Se reconoce con el término *Above&Below the Game*.

Referencias

- Antón, S. (2018) «Nuevos caminos para el desarrollo de videojuegos en Cuba». *Granma*, 18 de julio. Disponible en <<https://bit.ly/3J6Hjp3>> [consulta: 6 noviembre 2021].
- Arredondo, A. R. (2018) *Detrás de los píxeles. Acercamiento a los procesos de producción de videojuegos en Cuba a partir de los Estudios de Animación del ICAIC, el centro Vertex y el estudio Empty head Games*. Tesis de grado. Facultad de Comunicación, Universidad de La Habana.
- Domínguez, L. E. (2018) «Pintaclíc: Un juego cubano para aprender y divertirse». *Cubadebate*, 10 de julio. Disponible en <<https://bit.ly/3Fmt5lg>> [consulta: 6 noviembre 2021].

Duarte, R. (2011) «Industria cultural 2.0». *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, n. 3, diciembre, 90-117. Disponible en <<https://bit.ly/3eajWgh>> [consulta: 6 noviembre 2021].

El Orden Mundial (2020) «El mercado mundial de videojuegos», 14 de diciembre. Disponible en <<https://bit.ly/3nkPKVa>> [consulta: 15 noviembre 2021].

Gámir Orueta, A. (2004) «La industria cultural en el mundo. Estructura, composición y distribución territorial de los grupos multimedia en España». *Cybergeo: European Journal of Geography*. Disponible en <<https://bit.ly/3eakjYd>> [consulta: 15 noviembre 2021].

García, A. (2019) «Videojuegos: una industria de 135.000 millones», 27 de octubre. Disponible en <<https://bit.ly/3qGA7cK>> [consulta: 15 noviembre 2021].

Hernández Guerrero, J. A. (2011) *La publicidad y las ciencias humanas: análisis pluridisciplinar de anuncios publicados en periódicos y revistas españoles del siglo xx y comienzos del xxi*. Disponible en <<https://bit.ly/3Hm2brL>> [consulta: 15 noviembre 2021].

Juventud Rebelde (2019) «Nuevos videojuegos cubanos para aprender y divertirse», 15 de agosto. Disponible en <<https://bit.ly/3soXsAd>> [consulta: 15 noviembre 2021].

Lebrún Aspillaga, A. M. (2014) «Industrias culturales, creativas y de contenidos». *Consensus*, v. 19, n. 2, 45-57. Disponible en <<https://bit.ly/3GZVr1F>> [consulta: 15 noviembre 2021].

McLuhan, M. (1996.) *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona/Buenos Aires/Ciudad de México: Paidós.

Ramón, M. C. (2016) «¿Existe una industria de videojuegos en Cuba?». *Cubadebate*, 7 de octubre. Disponible en <<https://bit.ly/3spHUfr>> [consulta: 6 noviembre 2021].

Raul, J. (2020). «Videojuegos en Cuba: ¿Cómo ser rentable?». *Fonoma*, 13 de agosto. Disponible en <<https://bit.ly/3cdp7Lh>> [consulta: 15 noviembre 2021].

Selva Ruiz, D. (2009) «El video juego como herramienta de comunicación publicitaria: una aproximación al concepto de *advergaming*». *Comunicación*. Disponible en <<http://hdl.handle.net/11441/13009>> [consulta: 15 noviembre 2021].

Solanes, M. (2021) «Videojuegos: una máquina de hacer dinero». *El País*, 3 de julio. Disponible en <<https://bit.ly/30v0gJK>> [consulta: 15 noviembre 2021].

Valero, I. (2020) «*Product placement* en videojuegos: así es como las marcas invierten en la billonaria industria *gamer*». *Brandme*, 1 de octubre. Disponible en <<https://bit.ly/32ID606>> [consulta: 15 noviembre 2021].

Vichot Castillo, G. (2015) «Hecho en Cuba: una industria cubana del videojuego». *Cubahora*. Disponible en <<https://bit.ly/3CnZuSC>> [consulta: 15 noviembre 2021].

Negociaciones y conflictos de identidad en *Memorias del subdesarrollo*

Ángel Pérez

Ensayista. Programador del Festival Internacional de Cine de La Habana.

José Ángel Pérez

Ensayista. Fundación Ludwig de Cuba

Estos textos, incluso los que parecen privados e investidos de una dinámica propiamente libidinal, proyectan necesariamente una dimensión política bajo la forma de la alegoría nacional: la historia de un destino individual y privado es siempre una alegoría de la situación conflictiva de la cultura y la sociedad públicas del tercer mundo.

Fredric Jameson (2011)

En cada momento histórico, se coloca el acento en una u otra función y se niegan otras. Sin embargo, no hay que olvidar que todas forman un solo cuerpo de experiencia acumulada y de todas subsiste algún elemento valioso que va a enriquecer a las demás.

Tomás Gutiérrez Alea (2009)

M*emorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968) —adaptación al cine de la novela homónima de Edmundo Desnoes (1965), publicada apenas tres años antes— despliega, con la profundidad cognitiva de contadas obras filmicas en Cuba, una zona compleja del impacto que tuvo el triunfo revolucionario en el pensamiento, el imaginario y la cultura cubanos. Esto ha garantizado, en parte al menos, la trascendencia del filme, incluso sobre la organicidad con que se orquesta en él una escritura cinematográfica decididamente vanguardista. La instrumentación de esa retórica en torno a los efectos de la Revolución sobre la identidad de la nación, en un momento en el que Cuba experimentaba una refundación de su repertorio simbólico, la coloca en un sitio de privilegio dentro del paisaje audiovisual de la Isla. Aspecto que —junto a la originalidad de su construcción estética y la capacidad inventiva con

que se trabajó el lenguaje filmico—, posiciona a dicha empresa artística en la categoría de un clásico.

Ya Rufo Caballero (2008) apuntó que *Memorias...* consigue una «teoría de la cubanidad» y que Tomás Gutiérrez Alea y Edmundo Desnoes

desoyeron los reclamos del caos y la entropía que frecuentan la identidad bamboleante de lo cubano, y alcanzaron a entregar un texto de iniciación en cuanto a la manera de pensarnos, de observarnos, de distinguirnros también por el poder de la razón y el distanciamiento de la coyuntura. (46-7)

El ensayista arriesga el criterio de que la cinta llega a sistematizar algunos índices para la comprensión del «comportamiento transhistórico del cubano»: «la tendencia a delegar el pensamiento en el Otro; básicamente en el Otro instituido»; «el sentido de inconformidad y rebeldía del cubano y de lo cubano» y «la dinámica entre estado de sitio y expectación, entre claustro y apertura» (2010: 150). Este es solo un ejemplo del nivel de abstracción a que han llegado las ideas suscitadas por la película, un acercamiento que hace explícitas la profundidad y la asimilación de su discurso, tomado como un ensayo sobre los asuntos más desemejantes. Esos abordajes se han desplazado de la decadencia de la clase burguesa a las limitaciones del pensamiento intelectual para comprender a los otros, de las contradicciones inherentes a la relación dada entre la empresa modernizadora y emancipadora de la Revolución y la cultura propia del «subdesarrollo». Sin embargo, haciendo parte de lo anterior, una de las reales ambiciones de esta obra —de fuerte raíz descolonizadora— se localiza en su intento por explicar la incapacidad o ineficiencia de una visión como la representada por Sergio para comprender lo que somos en términos de identidad y cultura. Y, desde ese posicionamiento, acusa la asunción, para nosotros mismos de la identidad que se nos asigna desde fuera; y condena las relaciones de poder hegemónicas que han direccionado las coordenadas culturales de la Isla.

La ambigüedad discursiva y el carácter de obra abierta de *Memorias...* —aspectos ampliamente celebrados por la crítica—, aseguran que ninguna de las interpretaciones de la película resulte definitiva. Tantas y tan dispares han sido las opiniones asumidas ante esta cinta que el propio realizador reconocía —en un esfuerzo por aclarar sus propósitos autorales, vistas las lecturas discordantes que entonces se hicieron—, que una película,

si arroja una mirada crítica sobre la realidad, puede ser utilizada en alguna medida por el enemigo. Sobre todo, si se trata de una obra como esta en la que los problemas planteados no se resuelven con la última imagen que aparece en pantalla, sino que tienden a prolongarse más allá de la sala de proyección. (Gutiérrez Alea, 2009: 113)

Con el paso del tiempo, el conjunto de interpretaciones favorecidas por la cinta, provenientes de ángulos bastante desemejantes, ha alentado cierta acumulación de capital discursivo que dispara en estos momentos su potencia alusiva y referencial.

Todavía sorprende la inteligencia con que, en el momento de su producción, el filme aparta la mirada del triunfalismo que caracterizó a la sensibilidad del momento, para meditar el discurso de la nación en el instante mismo en que la Revolución nacía, un asunto que ha ocupado a buena parte de la intelectualidad insular. Continúa, sin dudas, un conjunto de discusiones que a lo largo de la historia del país se ha interrogado sobre el carácter ético con que se ha edificado nuestro relato cultural identitario. Sergio experimenta, durante el metraje, la angustia de si la Revolución —en su condición de empresa emancipatoria— conseguirá articular, en el espacio insular, el tipo de sujeto que su discurso y prácticas éticas presuponen. Con un imaginario ajeno a cualquier huella de idealización utópica, *Memorias...* resume y dinamiza un camino de búsquedas estéticas, al tiempo que interroga a Cuba y al cubano —ahora inserto en coordenadas de representación más inclusivas—, en el marco de un paisaje histórico decisivo para el devenir de la Isla.

Indagar en la escritura del filme, desde las variadas zonas que se divisan en el terreno social e histórico a que alude, es volver al trasfondo mismo del proyecto revolucionario. Esta obra mayúscula de Gutiérrez Alea constituye un espacio en el que indagar en torno a ese suceso histórico que, al inicio mismo de los años 60, imprimió un giro significativo para la nación. En el momento en que se estrena el filme han transcurrido apenas nueve años del triunfo de 1959, durante los cuales el paisaje intelectual cubano experimentó acontecimientos disímiles que marcaron definitivamente el curso y el carácter del proyecto social que se llevaba a cabo. Quizás ese haya sido el período más complejo del proceso revolucionario, en tanto implicó la construcción de un nuevo orden cívico, político, económico, jurídico, cultural, enfocado en transformar radicalmente la vida y el entorno del cubano; la contundencia de los cambios propuestos por la ideología que se instrumentaba en la época perseguía, por ejemplo, superar el subdesarrollo, penetrar verticalmente el conjunto de costumbres que caracterizaron la sociedad propia del régimen republicano y modelar un ser social acorde a las aspiraciones del nuevo modelo.

El contexto histórico en que se desarrollan los hechos relatados en la película está determinado, en el plano cívico justamente, por un esplendor ciudadano apreciable en esa enorme masa invisibilizada que ahora tomaba la ciudad, convencida de su participación en un «acontecimiento» histórico. El texto audiovisual

que mejor retrata el optimismo y la posición otorgada a ese pueblo sobre el que Sergio reflexiona es *Asamblea general*, un corto documental que el propio Titón dirigiera en 1960. En él se registra con singular elocuencia el carácter movilizador de la Revolución y la posición del líder respecto a esa «masa» convertida en el verdadero protagonista del proyecto en curso. Volver sobre esta pieza permite comprender mejor ese trasfondo sobre el que se levanta *Memorias...* Las imágenes del documental testimonian la Asamblea General Nacional del Pueblo de Cuba, que tuvo lugar en marzo de 1960 en la Plaza de la Revolución, donde se reunió el pueblo —o una representación de él— para aprobar, por unanimidad, eso que después conoceríamos como Primera Declaración de La Habana, en respuesta a la *Declaración de San José de Costa Rica*, dictada por la Organización de Estados Americanos (OEA), en la que se atentaba contra la autodeterminación y la soberanía nacionales de los pueblos de América Latina.

En *Asamblea general*, contadas veces la cámara se detiene en individuos particulares; cuando lo hace, parece interesada en retratar el júbilo y la movilidad carnavalesca del evento, tanto como el contraste de identidades en el extendido afluente que el propio acto político masifica. En puridad, en la mayor parte del metraje se observan planos generales, tomados desde los más variados ángulos, en los que la masa poblacional congregada ovaciona al líder, mientras él pronuncia su discurso con una efervescencia rotunda, característica del ánimo que abrazaba el país en aquellas horas. Este documental es, posiblemente, el más contundente ejemplo de la constitución del sujeto masa que ocupaba el centro de la política del momento. El pueblo, convertido en una sola identidad —esa multitud frenética que copaba la plaza— constituye una perfecta metáfora de la victoriosa soberanía popular. La gente fundida en un solo cuerpo será la imagen representativa de la Revolución, propia, por excelencia, de su carácter. De hecho, esa masa compacta, reunida para analizar problemas decisivos para el devenir nacional, da la medida de la magnitud cobrada por la Historia en la Isla para un sujeto popular —hasta ese momento distanciado de los grandes eventos, de los acontecimientos decisivos de su mundo—, quien pasa ahora a protagonizar una aventura de la magnitud aspirada por la Revolución cubana.

Asamblea general —que además de un filme es un auténtico documento político— inscribe en términos cinematográficos a la masa enardecida como sujeto dramático de la lucha que se estaba librando. Pero todavía Titón contrasta esa «voluntad popular» propuesta como particularidad axiomática de la Revolución, con imágenes de individuos burgueses, representantes de la OEA, reunidos en salones

protocolares, adonde discuten el destino de otros que nunca participan en la toma de decisiones sobre sus propios problemas. En su sublimación de la iconografía revolucionaria de aquellos años, el documental no olvida tampoco dibujar el diálogo sostenido entre el pueblo y su líder. Al documentar las reacciones de la multitud reunida, Alea registraba la veneración por Fidel, cuya voz amplificaba representaba los máximos intereses de esa masa y devela al sujeto como aglutinador del discurso político. *Asamblea general* testimonia un acto en el que el líder revolucionario era activamente legitimado por el pueblo; lo cual se hace evidente con mayor precisión en el grito de una señora que, en medio de la multitud, afirma: «¡Con la Revolución y con Fidel hasta la muerte!».¹

En ese emergente entorno social de soberanía popular, cuando el ideal revolucionario propiciaba la liberación de un grupo de sujetos imposibilitado hasta entonces por la burguesía de acceder a los escenarios de la Historia, *Memorias...* atiende fundamentalmente la relación entre la Revolución —en el justo momento en que establecía un radical reordenamiento en el mapa identitario de la nación— y Sergio —personificación de lo que se encuentra excluido, en tanto símbolo de la cultura burguesa, o en tanto símbolo de la incapacidad de participar. Quizás la crisis que experimenta el personaje emerge de la imposibilidad de proyectarse en el futuro que divisa en la sociedad nueva; su conflicto personal permanece externo a los conflictos medulares del período —los cuales son presentados en el filme bajo la forma de eventos históricos—, a saber: la construcción de una sociedad más justa y el enfrentamiento al poder imperialista. El estado a que arriba la Isla tiene un impacto definitorio sobre Sergio, sobre su pensamiento y sobre lo que él representa dentro de la estructura social. Su mundo de valores, el entramado simbólico en que está inscrito como sujeto, es completamente excluido del proyecto revolucionario; o sea, es removido de la posición hegemónica que disfrutaba en la Isla. Entretanto, la ciudad de La Habana, por ejemplo, quizás el elemento físico-material que mejor aprehende o fija simbólicamente el cosmos de valores burgueses, es desustanciado y puesto a disposición del pueblo. La vida de Sergio comienza a desaparecer.

Acierta Jorge Marturano (2001) cuando apunta que *Memorias...*

configura un relato cultural importantísimo acerca de la ruptura que produjo la Revolución dentro de la sociedad cubana de entonces, ruptura cuyos desprendimientos han hecho de la cultura, como nunca antes, un terreno fundamental en la negociación de la identidad. (36)

En efecto, el proyecto revolucionario implicó la erección de un relato cultural inédito, que fijaba pautas ideológicas precisas que guiarían las prácticas cívicas y

Una de las reales ambiciones de *Memorias...* —de fuerte raíz descolonizadora— se localiza en su intento por explicar la incapacidad o ineficiencia de una visión como la representada por Sergio para comprender lo que somos en términos de identidad y cultura. Y, desde ese posicionamiento, acusa la asunción, para nosotros mismos de la identidad que se nos asigna desde fuera.

la producción de subjetividades. Precisamente, Sergio parece obsesionado con la idea de si resultará exitoso el engranaje entre el sujeto insular y el enunciado revolucionario. Dando por hecho que también este personaje es un cubano, ¿por qué no puede reconocerse entre los otros? ¿Qué sucede con él cuando pasa a ocupar un lugar subalterno o es borrado de la Historia? ¿Es la Revolución quien necesariamente provoca un estado de extrañamiento en él respecto a la clase social a que pertenece? Para comprender el nivel con que el triunfo revolucionario desestructuró el mundo de este individuo —el modelo de sociedad al cual representa—, debemos atender a cómo la Revolución implicó un «trastorno radical de las relaciones humanas», según apuntaba Jean Paul Sartre (1961) en su visita a Cuba. Añadía el filósofo francés que «si queremos comprender esas relaciones modificadas, hay que buscar en todos los campos las consecuencias de este acontecimiento histórico: la invasión de Cuba por los bárbaros». ¿Quiénes son los bárbaros? El auditorio enardecido de *Asamblea general*, que toma La Habana —la ciudad emblemática de la cultura burguesa— «contra la población civilizada y un tanto debilitada de la isla» (95).² En relación con lo anterior, también debemos tener en cuenta cómo

en dependencia de la radicalidad de los cambios que se produzcan durante los años iniciales de una Revolución social, así será el efecto de transformación en la dialéctica entre hegemonía y subordinación de los diversos grupos y clases sociales. En atención a ello, el estremecimiento sociopolítico no solo produce (o sacude, o sepulta) viejas costumbres, sino que libera a nuevos actores, les entrega espacios nuevos y convierte en motivo de celebración el que grupos antiguamente preteridos e invisibilizados obtengan voz y puedan ser vistos. En este sentido, las revoluciones sociales no pueden sino ser el escenario de una permanente puesta en escena de los más encontrados conflictos culturales alrededor de temas como: el uso y representación de los espacios públicos y privados; la supervivencia, renovación o desaparición del sistema de costumbres propios de la hegemonía; el uso de los sentidos en una nueva situación o ambiente (lo mismo físico que humano) para el sujeto. (Fowler, 2013: 264)

Esa eclosión de conflictos culturales es anunciada por Titón ya en el prólogo con que la película inicia: durante cierta festividad popular, mientras la gente disfruta al ritmo frenético de Pello el Afrokán, se escucha de repente un disparo, luego se ve a la policía sacar un cadáver de entre la multitud y a esta

continuar bailando al compás de las tumbadoras, hasta ocupar nuevamente todo el espacio en el que antes se encontraba el muerto. Reparemos en las lecturas que el motivo de la muerte introduce. Además de una alusión a la falta de gravedad con que los cubanos asumen la realidad —asunto sobre el que Sergio habla a lo largo de la cinta—, es determinante cómo ese pistoletazo, insuficiente para interrumpir la algarabía festiva, resume las preocupaciones que atormentan al personaje protagónico en relación con el futuro de Cuba: transcurrida más de una hora de metraje, le escuchamos decir mientras camina con dificultad entre el tumulto de personas que invaden la ciudad en la forma de una conga de carácter también político: «en otra época tal vez hubiese podido entender lo que está pasando aquí. Hoy ya no puedo».³ Después de este parlamento son retomadas las imágenes del prólogo, pero ahora podemos divisar a Sergio desorientado entre los cuerpos sudorosos de las personas, alienado de ese ambiente cubano en el que no alcanza a reconocerse, desconcertado ante el asesinato de un individuo y la indiferencia mantenida por los otros, borrachos de adrenalina y de placer.

Si aceptamos que esa escena del baile, que acaba con un plano frontal de la mirada escrutadora de una mujer negra, es una metáfora de la cubanidad —del temperamento del cubano popular y de su modo de experimentar el mundo—; si aceptamos que la irrupción de la muerte en medio de la fiesta podría ser la materialización de la Revolución como un acontecimiento fundacional que implica inevitablemente una transformación radical en el orden cultural, entonces uno de los centros discursivos de *Memorias...* podría ser la pregunta sobre el sentido mismo de la Revolución en una Isla como la nuestra. Hacia los últimos minutos de la trama, cuando parece inminente un enfrentamiento armado a raíz de la crisis de los misiles, Sergio comenta al observar la dinámica cotidiana de la ciudad en esos días: «la gente se mueve y habla como si la guerra fuera un juego». Del mismo modo en que el pueblo continuó bailando después que se llevaron al muerto, deleitados con el mozambique de Pello el Afrokán, la gente se alista para enfrentar la guerra con una actitud similar. En el arco de sentidos que se traza de la escena del baile a la secuencia sobre la crisis de los misiles —apertura y cierre de la película—, se dibuja una de las problemáticas que la ocupan:

observar la manera en que la Revolución viene a dotar de futuro al país, de un movimiento bien direccionado, a través de la instauración de un acuerdo simbólico (la Revolución misma), capaz de producir determinados sujetos. O sea, llega para entregar a los individuos la carga de un destino que les pertenece. Por otra parte, ese recorrido argumental constata que, a contrapelo de lo que Sergio medita, la ideología de la fiesta, en tanto lógica de la cubanidad, puede perfectamente inscribirse, incluso como su fundamento, en lo que se quiere construir.

El Sergio de *Memorias...* sufre, de súbito, una ruptura con su pasado y con su proyecto existencial. Comienza a transitar por la agobiante experiencia de su libertad; en un sentido estrictamente sartreano, experimenta la angustia, «la captación reflexiva de la libertad por ella misma», la cual «aparece desde que me desprendo del mundo en que me había comprometido, para aprehenderme a mí mismo como consecuencia dotada de una comprensión preontológica de su esencia y un sentido prejudicativo de sus posibles» (Sartre, 1993: 75). Así, distanciado de las condiciones de su «cotidianidad», fundamentada en el aparato burgués con el que quiere acabar el poder revolucionario, Sergio puede juzgar los límites, las coordenadas y los cimientos que forjaron su *Yo*. La crisis que atraviesa constituye, entonces, una huida desesperada de esa angustia; quiere escapar de la levedad que descubre en todo aquello que lo ha modelado como sujeto y que ha direccionado su cotidianidad. Ningún fragmento llega a ser tan contundente respecto de lo anterior como el episodio en que recuerda, al inicio mismo de la película, las conversaciones con su esposa y su pasado con Pablo. De cualquier modo, resulta interesante que Sergio, aunque horrorizado de su antiguo *Yo*, no se encarga de una crítica de sí, sino, en sentido estricto, de una crítica del subdesarrollo. ¿Se está justificando acaso?

No caben dudas de que la Revolución es la causante primera de la angustia del personaje, en la medida en que le revela el vacío de la estructura en que se sostiene el entramado burgués; le descubre el sinsentido de este en tanto proyecto existencial, ético y cívico. Lo cual trae como consecuencia que no pueda divisar un futuro para sí dentro del entorno social en renovación, que, por demás, anula por completo esa identidad que lo aliena en términos de clase. La Cuba que inicia con el triunfo de 1959 no contempla el orden civil, la conducta y la praxis del individuo que Sergio es, de ahí que él no alcance siquiera a advertir las posibilidades de erigir una vida en esa sociedad otra que se le viene encima. En efecto, escindido de su mundo ordinario, anuladas las cosas que parecían dar sentido a su ser, Sergio se angustia ante la revelación de la decadencia del sistema que sustentaba su pasado y, antes, frente a la responsabilidad personal en la funcionalidad de ese

sistema. Su conflicto mayor radica en el reconocimiento de su propia culpabilidad, en despliegue de los valores que repudia de sí mismo; por tal razón es tan elocuente el instante en que le escuchamos decir, cuando despide en el aeropuerto a Pablo, su amigo, que abandona Cuba rumbo a los Estados Unidos: «¿Yo era como él antes? Es posible. La Revolución, aunque me destruya, es mi venganza contra la estúpida burguesía cubana [...] Me doy cuenta de que Pablo no es Pablo, sino mi propia vida». Cuando Sergio, a partir del examen de los otros que comparten su mundo, se detiene a pensar qué ha sido su vida, descubre no solo el absurdo de su existencia, sino el ridículo, visible en la superficialidad que tanto acusa, en la hipocresía que tanto detesta. Es muy probable que la fuerte impresión causada por los bailadores de la fiesta popular surja de la contundencia con que le confirma la falta de autenticidad de su universo.

Pero es más complejo aun el hecho, inevitable, de que Sergio no puede desligarse de ese *Yo* que tanto repudia, con todo y el distanciamiento conseguido después de que, de los suyos, «todos se han ido». ¿Qué arrojan, al respecto, las relaciones amorosas que el personaje sostiene a lo largo del filme? Ahí donde algunos han querido ver una manifestación del machismo o una evidencia del propio subdesarrollo a que está condenado el pensamiento de este individuo, se divisa con marcada elocuencia las particularidades de su relación con el proyecto nacional y su incapacidad para comprender el alcance o las ambiciones de la empresa revolucionaria; de forma tal, que se hace palpable su imposibilidad de abandonar definitivamente la trama ideológica de que hace parte. Sergio huye de una angustia que él mismo se ha impuesto, no ya al estar distanciado del pasado que consumara su *Yo*, no al renegar de la vida suya que quedó atrás, sino al ser incapaz de identificarse con la empresa revolucionaria y con el otro que ella privilegia. Todo esto deja entrever una profunda incapacidad para «asumir ninguna voluntad de futuro» (Marturano, 2001: 32).

El cruce erótico entre Sergio y Elena —el que más tiempo ocupa en pantalla, si bien otros episodios, como los consagrados a su esposa o a su amante europea, resultan esenciales para la caracterización del perfil psicológico del protagonista— puede ser leído como una alegoría en la que el sujeto femenino ocupa el lugar de la nación. Sin dejar de revestir una honda caracterización individual, el rol de Elena aparece dibujado como un símbolo, destinado a tomarse desde una perspectiva genérica. Desde el punto de vista argumental, así como el protagonista llega a ser una sinécdoque de toda una clase social, Elena es recortada como un emblema de Cuba, un perfil de la Isla que Sergio no puede comprender. El modo en que él insiste en transformar a esta joven acusa su

necesidad de identificación y autorreconocimiento —una empresa ilustradora condenada al fracaso, que denota una completa incompreensión del otro; para él es imposible penetrar en el cosmos cultural que explica a Elena, a través de la que, sin embargo, intenta extender los límites del suyo propio. En cierto momento, se le escucha decir que ella «no me ve», cuando tampoco él, aun posicionado en la alta cultura, alcanza a verla. La necesidad de autorreconocimiento de Sergio lo condena a la ceguera absoluta. No puede entenderla, no puede ver a Elena, porque está fascinado con la idea de convertirla, como a su anterior esposa, en un esperpento culturizado inauténtico.

Esa búsqueda incesante de una mujer emprendida por Sergio tiene un paralelo con su crítica al subdesarrollo. ¿Qué significaba Laura, tan artificial, como él mismo la acusa? ¿Qué representa Elena, un núcleo tan inestable? Dado que es con la europea con quién logra materializar una relación a la altura de su ideal, no será ese pasaje puntual un índice que explica que lo que busca Sergio está fuera, en otra parte. Pareciera que, en efecto, el personaje se autoexcluye. Se divisa ahí una lucha de poder que centra la rutina del personaje, quien, guardando distancia de los cambios sociales, está condenado a ser parte de ellos. Víctor Fowler (2013) resume tal lucha cuando explica cómo se tiene

de un lado el intelectual que intenta penetrar y entender eso nuevo en la historia del país que es el pueblo; del otro, la energía emanando de allí y la idea de que no es mediante la intelectualización de la existencia que podrá ser revelado lo que el pueblo es, sino mediante la entrada en su dolor, resistencia y capacidad de recuperación. (279).

Vuelve *Memorias...* a ocuparse de problematizar un discurso que ha sido, por suficiente tiempo, un problema cubano: la condición de nuestra identidad; se dibuja aquí un mapa en el que se proyecta esa encrucijada en que se vio el país al concebir un modelo de sociedad que comprendiera la plenitud absoluta del otro. La armazón de la cinta emplaza políticamente la diatriba de proyectar la cultura insular entre los modelos de civilización aportados por Europa y los Estados Unidos y la identificación del sujeto histórico cubano bajo el arquetipo de la barbarie —lo cual tiene su imagen más difundida en el personaje shakesperiano de Caliban. Ya sabemos que no es la voz del personaje cuanto importa, al menos no lo único que importa —una voz que se disemina y se pierde, no por gusto lo que escribe es, en rigor, un diario; le sirve de examen de conciencia, pues al hablar de los otros, en realidad Sergio se está pensando a sí mismo. A propósito, ¿qué es el episodio titulado «Una aventura en el trópico»? Los comentarios del protagonista sobre Ernest Hemingway, durante la visita a la casa-museo

del escritor estadounidense —«Cuba no le interesó nunca realmente. Aquí se refugiaba, recibía a sus amigos, escribía en inglés y pescaba en la corriente del Golfo»— devienen una crítica a su propia deficiencia; a su incapacidad para superar la diatriba que nos cerca y retarda, al definirnos negativamente según el criterio de otro. Elena es para Sergio básicamente lo mismo que él considera que fue el guía para el novelista; comenta, por ejemplo: «Se llama René Villarreal y Hemingway lo había encontrado jugando por las calles de San Francisco de Paula [...] Lo amoldó a sus necesidades [...] El colonizador y Gunga Din». ¿No es la propia visita al lugar un intento de Sergio por traer a Elena a los predios de la «alta cultura»?

Aunque se ha manipulado, al punto de rozar la caricatura, es cierto que la escena en que Sergio contempla la ciudad a través de un catalejo, en el balcón de su apartamento, opera como un «instante esencial» de alto potencial enunciativo, que llega a transparentar determinadas claves para la interpretación de la película. Desde luego, tenemos aquí una metáfora que evalúa la mirada de Sergio y los límites de su subjetividad. Su perspectiva sobre el desenvolvimiento de la vida cubana tiene el alcance totalizador que la posición de su apartamento le facilita, pero sometida a la focalización inevitable del telescopio y al distanciamiento a que lo condena su casa. Ahora bien, tenemos también en estos escasos minutos la introducción de un diálogo aún más determinante: la dialéctica entre espacio y sujeto, entre el personaje y la ciudad. Mientras desplaza su mirada a través del catalejo, comenta Sergio que la ciudad le parece de cartón, una escenografía. Este no es un dato ocioso, en tanto marca su incapacidad para percibir la vida nueva de la ciudad. Si aceptamos que La Habana deviene la materialización, a nivel arquitectónico y urbanístico, del mundo al que pertenece Sergio —el *habitus* que la urbe propicia, codifica y devuelve el imaginario y la cosmovisión del sujeto que él representa—, se comprenderá que, al ser «invadida» por aquellos para quienes no fue edificada, por quienes no pueden comprender sus «formas», sufra un proceso de alienación que se transparentará en el propio Sergio.

Al tiempo que escuchamos sus meditaciones existenciales, él camina por las calles habaneras, visita sitios y establecimientos de un alto valor simbólico, se mueve interesado entre la gente. Es durante tales desplazamientos por una Habana resemantizada, cuando más patente se hace la experiencia de la alienación en Sergio. El diálogo entre el sujeto y la ciudad es uno de los planteamientos más elocuentes en *Memorias...* Si partimos de «El descubrimiento capital de la experiencia dialéctica», como argumenta Sartre (1963), «que el hombre está “mediado” por las cosas en la misma medida en que las cosas están “mediadas”

por el hombre» (231), podemos decir que la ciudad, en tanto materia trabajada, almacena las significaciones que sus habitantes depositan o encuentran en ella. Con la ciudad se produce una dialéctica de la identificación, pues enviste una alta carga de significados sociales aprehendidos en tanto contendora de la identidad. La Habana le dice a Sergio el sujeto que él es, siendo a la vez una objetivación simbólica del protagonista de *Memorias...*

Tomada como objeto, la praxis contenida en la ciudad que el protagonista recorre remite a una Historia de la que él es el sujeto. Sergio surge de/en La Habana. Por tanto, cada uno de esos significados integrados a la ciudad, se ven alterados de forma violenta cuando la «masa» «subdesarrollada» arriba al espacio urbano, tanto como es alterado el sujeto que él es para y por ella. O sea, la dialéctica entre Sergio y la ciudad es violentamente perturbada. Si La Habana es la medida de su identidad, ¿qué pasa cuando llega el Otro a ella? ¿Qué pasa cuando se apoderan de la ciudad y en su acción desplazan a Sergio a la condición de Otro? Esa urbe, que le ha enseñado a Sergio a ser, adquiere con la Revolución un perfil completamente diferente, pues el hecho de que los Otros «le roben» el mundo a Sergio tiene un efecto material inmediato. La Habana comienza a ser reformulada por sus nuevos ocupantes, quienes ordenan sus rutas y sus límites, sus direcciones y sus encuentros. Ocurre que estos nuevos dueños no llegan a la ciudad para cumplir sus leyes, aprender sus rutas, sino para resignificarla. Para este sujeto «extraño», la ciudad está desprovista de aquellos significados y flujos evidentes para Sergio; es poco más que un objeto práctico: su carga simbólica no puede gobernar la civilidad de estos nuevos habitantes. Ante el nuevo sujeto, el objeto-ciudad se muestra hostil, razón por la que sus espacios serán destruidos y remplazados.

La ciudad será separada de sí, que es cuanto muestra Titón. De las puertas de la escuela en que estudió Sergio ahora emergen milicianos, jóvenes uniformados dispuestos a defender la Revolución; las calles pasan a ser el lugar por excelencia de marchas y manifestaciones que impiden el tránsito común; el sitio otrora destinado a las imágenes religiosas es ocupado por fotografías y carteles que anuncian la vida futura. La ciudad del Otro no es la misma ciudad de Sergio, carece de su sacralidad, de su historia; ellos le están imponiendo su identidad. Sergio y su ciudad son alienados por ese Otro multitudinario, alienados como colectividad ante otra colectividad. La ciudad es la de Otro, de ahí que Sergio —aspecto subrayado hacia el final de la película— acabe recluido en su apartamento, acosado por la duda y la incertidumbre.

Pero ni siquiera allí puede escapar al arribo de la Revolución como acontecimiento total. En determinado

momento, es visitado por dos funcionarios de la vivienda, quienes le explican a su pregunta de «para qué es todo esto», que es solo «para un control»; después pasamos a unas imágenes en que Sergio tiene que bajarse del taxi en el que se dirige al edificio donde reside, porque un oficial le impide tomar la vía que necesita y le impone otra. La lógica de los espacios ha sido completamente trastocada. Incluso la privacidad y el lujo del adentro ha dejado de ser un reducto de escape y protección. El interior burgués ha desaparecido. Ahora todo es el afuera: apertura al mundo. El apartamento de Sergio es expresión de una Cuba que no existe; ahora se encuentra en la dinámica del espacio público, el mismo que vemos en las impactantes imágenes de *Asamblea general*.

Decíamos que la capacidad de asimilación del discurso de *Memorias...* la coloca entre los textos culturales de mayor elaboración filosófica en Cuba. ¿Qué última interrogante nos plantea la película? Veamos el siguiente comentario de Slavoj Žižek (2010), a partir del cual cerraremos la parábola de sentido que hemos venido construyendo:

El campo ideológico hegemónico nos impone un campo de visibilidad (ideológica) con su propia «contradicción principal» [...] y lo primero que hay que hacer es rechazar (sustraerse de) esta oposición, percibirla como una falsa oposición destinada a oscurecer la verdadera línea de la división. La fórmula de Lacan para este redoble es $1+1+a$; el antagonismo oficial (los dos) se complementa siempre con un «residuo indivisible» que indica su dimensión excluida [...] Tal sustracción no añade una tercera posición a las dos posiciones, cuya tensión caracteriza el campo hegemónico [...] este tercer término, en cambio, «desnaturaliza» todo el campo hegemónico, sacando a relucir la complicidad subyacente de los polos opuestos que lo constituye. (256)

Uno de los grandes aciertos de *Memorias...* es la elección de su personaje protagónico. Sergio, de acuerdo con la reflexión del filósofo esloveno, representa el excluido de un campo de contradicción que ha nucleado por largo tiempo el pensamiento cubano. En el marco histórico, la película inicia con la invasión a Playa Girón y concluye con la Crisis de Octubre; ese trasfondo político-ideológico sustantiva la contradicción central a que se vio expuesta la Revolución: el enfrentamiento con el imperialismo a favor de un modelo de sociedad específico, contrario por completo a lo que este último implica en términos de inclusión y división de clases. Sergio ha decidido permanecer en Cuba sustraído de esa contradicción —reparemos otra vez en el hecho notable de que los que él representa se han marchado. Y, frente al arribo de la Revolución, consigue divisar el tercer término de aquella contradicción: el subdesarrollo. Elena le dice a Sergio en la segunda visita que hace al apartamento: «yo creo que tú no eres ni gusano ni revolucionario, tú no eres nada».

En efecto, el problema de Sergio —el problema de *Memorias...*— es qué camino optar para sacar al país de su condición subdesarrollada. Como sujeto, se sustrae del control de la contradicción central: con ello la película afirma su convencimiento de que la modernización modelada por el pensamiento occidental, que nos dicta patrones éticos precisos, no tiene por qué ser el camino.

Sin embargo, toda *Memorias...* parece filmada, como escribió alguna vez un crítico, con el marcado interés de comprender a Sergio.

Marturano, J. (2001) «Identidad cultural y crisis de futuridad en *Memorias del subdesarrollo*». *Casa de las Américas*, n. 222, 30-9.

Sartre, J. P. (1961) *Huracán sobre el azúcar*. Montevideo: Ediciones Uruguay.

_____ (1963) *Crítica de la razón dialéctica*, t. I. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A.

_____ (1993) *El ser y la nada*. Barcelona: Altaya.

Žižek, S. (2010) «Aprender a vivir sin maestros». *El autor y su obra*. La Habana: Editorial José Martí.

©TEMAS, 2021

Notas

1. Esa identificación con el líder, ese reconocimiento que lo sublima como sujeto del proyecto social, será otra vez injertado en el entramado de *Memorias...* En un instante bastante polémico de la película, Sergio comenta —enfocado en reflexionar sobre las consecuencias del subdesarrollo y sobre cuánto lo interroga en el nuevo orden social— que los cubanos «siempre necesitan que alguien piense por ellos». De inmediato hay un corte y vemos en pantalla un cartel con la imagen del principal dirigente de la Revolución. No es para nada ingenua esa productividad de sentidos generada por el montaje; precisamente de ahí Rufo Caballero infería un índice esencial del filme en su revisión del cubano.

2. Esta meditación utiliza el análisis sartreano sobre «qué significa para un poder joven ser ejercido por jóvenes»: «una nueva barbarie se ha lanzado contra la población civilizada y un tanto debilitada de la isla: la juventud que avanza enmascarada» (95). Es evidente que nosotros introducimos un giro en esas ideas.

3. Los comentarios y parlamentos de Sergio son tomados directamente de la película, aunque se puede consultar también el guion, que fue publicado por Ediciones ICAIC (Desnoes y Gutiérrez Alea, 2017).

Referencias

Caballero, R. (2008) «*Memorias del subdesarrollo*: lucidez de la cautela». En: *Lágrimas en la lluvia. Dos décadas de un pensamiento sobre cine*. La Habana: Ediciones ICAIC/Letras Cubanas, 42-7.

_____ (2010) «Una película con cinco nombres de mujer: Kristin Scott Thomas, Amanda, Celine, María Regla y Teresa». En: *Nadie es perfecto. Críticas de cine*. La Habana: Ediciones ICAIC/Arte y Literatura, 128-53.

Desnoes, E. (1965) *Memorias del subdesarrollo*. La Habana: Ediciones Unión.

Desnoes, E. y Gutiérrez Alea, T. (2017) *Memorias del subdesarrollo. Guion de Edmundo Desnoes y Tomás Gutiérrez Alea*. La Habana: Ediciones ICAIC.


Fowler, V. (2013) «Cine, mirada y Revolución». *Paseos corporales y de escritura*. La Habana: Letras Cubanas.

Gutiérrez Alea, T. (2009) *Dialécticas del espectador*. La Habana: Ediciones EICTV.

Jameson, F. (2011) «La literatura del tercer mundo en la era del capitalismo multinacional». *Revista de Humanidades*, n. 23, 163-93.

Memoria y subjetividad en el documental latinoamericano actual

Natalia Christofolletti Barrenha
Investigadora y especialista en cine. Brasil.



Este artículo se propone reflexionar sobre los vínculos entre historia, memoria y subjetividad en los documentales *Cuchillo de palo* (Renate Costa, 2010), *Sibila* (Teresa Arredondo, 2012) y *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013), que entablan un diálogo con la memoria colectiva a partir de recuerdos personales e historias de vida, y cuyos puntos de partida son interrogantes sobre largos silencios familiares. La resonancia histórica de los hechos abordados y su innegable relación con el contexto político-social de las dictaduras en Paraguay, Perú y Brasil hacen que esas narraciones trasciendan lo personal/familiar y departan con una trama de relaciones sociales mucho más amplia.

Documentales en primera persona, memoria e historia

En las últimas tres décadas, el documental ha ampliado sus fronteras para acoger, abiertamente, la expresión de la subjetividad como un elemento habitual de sus prácticas. El desarrollo tecnológico, y la influencia de movimientos como el Cine Directo y el Cine Verdad (los que, surgidos a finales de los años 50, liberaron al cine documental de sus estructuras rígidas, y estimularon la experimentación formal, así como

Este texto es una versión en español de «Silêncios históricos e pessoais: memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo», publicado, en 2013, en *Cultura audiovisual: transformações estéticas, autorais e representacionais em multimeios*, por el Instituto de Artes/Unicamp, Campinas. Disponible en <<https://bit.ly/3pihqK0>>.

una mayor proximidad entre el cineasta y la realidad circundante), son algunos de los factores que explican y promueven la progresiva subjetivación de las prácticas de este género, en décadas recientes.

Jean-Louis Comolli (2008) opina que la profusión de la primera persona en el documental es una especie de reacción ante la saturación de imágenes superficiales en los medios de comunicación de masas (en especial la televisión). Su reflexión pretende contraponer las prácticas documentales a la lógica espectacular de los discursos televisivos. No obstante, los discursos de la intimidad en el ámbito audiovisual han tenido un espacio privilegiado justamente en ese medio. Los *reality shows* y los *talk shows* son ejemplos representativos de esa tendencia (Piedras, 2010). Además, se ha producido una revalorización del punto de vista desde la primera persona, la reivindicación de una dimensión subjetiva y la necesidad de reconstruir la vida y la verdad a partir de la rememoración de la experiencia; hechos que Beatriz Sarlo (2005) considera consecuencia del reordenamiento ideológico y conceptual de la sociedad del pasado y sus personajes, que se concentra en los derechos y la verdad de la subjetividad, a lo que denominó «giro subjetivo». Para Sarlo, ese redescubrimiento de la legitimidad del espacio de lo subjetivo está íntimamente vinculado al valor dado a los testimonios y al testigo como fuentes esenciales de la historia reciente.

La dimensión intensamente subjetiva (un verdadero renacimiento del sujeto, que se creyó muerto en los años 60 y 70) caracteriza el presente. Lo mismo sucede en el discurso cinematográfico y plástico que en el literario y en el mediático. Todos los géneros testimoniales parecen capaces de hacer sentido de la experiencia. Un movimiento de devolución de la palabra, de conquista de la palabra y de derecho a la palabra se expande reduplicado por una ideología de «sanación» identitaria a través de la memoria social o personal. (49-50)

En su ensayo «Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo», Sarlo reflexiona especialmente sobre los procesos de reconstrucción del pasado en Argentina (aunque podemos aplicar sus consideraciones a otros países latinoamericanos) después de la redemocratización:

A la salida de las dictaduras del sur [del continente], recordar fue una actividad de restauración de lazos sociales y comunitarios perdidos en el exilio o destruidos por la violencia del Estado [...] Los crímenes de las dictaduras fueron exhibidos en un florecimiento de discursos testimoniales, en primer lugar porque los juicios a los responsables (como en el caso argentino) demandaron que muchas víctimas dieran su testimonio como prueba de lo que habían padecido y de lo que sabían que otros padecieron hasta morir. (55-7).

Esta autora describe el escenario de irrupción de los relatos en primera persona en el campo artístico argentino contemporáneo para después criticarlo

porque, en su opinión, esas obras estarían vaciadas de sentido político pues «prefiere[n] postergar la dimensión más específicamente política de la historia, para recuperar y privilegiar una dimensión más ligada con lo humano, con lo cotidiano, con lo más personal» (144-5). A diferencia de lo que ella plantea, quiero reflexionar aquí sobre la potencia de lo cotidiano y lo personal a través de los aspectos estéticos y políticos suscitados por la memoria afectiva.

Según Pablo Piedras (2010; 2013), es posible pensar que la reiterada utilización de la primera persona en el documental latinoamericano de la última década se apoya en la imposibilidad del documental clásico de dar cuenta de verdades históricas sobre los hechos traumáticos acontecidos durante las dictaduras instituidas a partir de la década de los 60 y las crisis sociales, políticas, económicas e institucionales que han asolado el continente en fecha más reciente. Los cineastas se proponen contar sus versiones de la historia (y cómo esta los afectó personalmente) resignificando la lectura del pasado a través de su propia subjetividad, y encontrando verdades tentativas, parciales y provisionales, pero profundamente encarnadas y funcionales, para construir una memoria que transite de lo individual a lo colectivo, con lo que demuestran el agotamiento de los relatos totalizantes sobre el pasado histórico. En palabras de Michael Renov (1993), si antes los documentales tenían como principales preocupaciones el registro, la preservación y la persuasión, más recientemente han comenzado a valorizar estrategias analíticas, interrogativas y, sobre todo, procedimientos expresivos. Como afirma Efrén Cuevas (2005), en la década de los años 90 la cámara no era un arma como lo fuera en la de los 60, sino un instrumento de reconstrucción de la memoria y la historia.

Coincido con Piedras (2013) en que el concepto de *documental en primera persona* permite distinguir un amplio grupo de obras que incorporan alguna modulación del *yo* del cineasta en su estructura textual. Ese concepto ha sido adoptado (entre otros teóricos) por Renov (2008) para referirse a los documentales organizados a partir de la intervención, en primera persona, del director en la obra. Al igual que Piedras, estimo que esa denominación es más precisa y funcional que otras, ya que se podría argumentar que toda obra es resultado de algún tipo de subjetividad, o *documental performativo*, dadas las características restrictivas que asume el *yo* en el concepto de «performatividad» definido por Bill Nichols (2008)¹ o Stella Bruzzi (2006).²

Para Nichols (2008) los documentales en primera persona instituyen una dimensión afectiva inédita con respecto a la lógica dominante del lenguaje del género: la subjetividad siempre ha estado presente en el documental, pero nunca como lógica dominante.

Más allá de constituir una transformación de orden discursivo y representacional, el surgimiento de enunciaciones en primera persona que se identifican con el autor del filme documental afecta los modos en que los cineastas se aproximan a una verdad colectiva, generacional o hegemónica, a partir de una experiencia esencial que los ubica en el centro del relato. (Piedras, 2013: 33)

La primera persona aparece en los documentales latinoamericanos de la década de los años 2000 como parte de un proceso en el que lo político se relaciona con una actitud de presencia de individualidades en reflexión. Esos filmes reconsideran el pasado a partir de la experiencia subjetiva: nace una visión política a partir de una fractura familiar, y lo que parecería ser el documento de una problemática doméstica se transforma en registro de una memoria cuyo destino es ser compartida, o sea, ser social y no personal (Rival, 2007).

Resulta importante señalar que el *corpus* de este ensayo se sitúa junto a documentales que evidencian el trabajo que hacen las nuevas generaciones (en especial los hijos de desaparecidos políticos) con el legado incompleto que recibieron debido a situaciones traumáticas, y que tienen como común denominador un realizador que indaga sobre el pasado y el presente de sus vínculos familiares y afectivos, con la intención de comprender su propia historia y la memoria histórica de la sociedad (Christofoletti Barrenha y Piedras, 2014).

En esos filmes el mundo histórico constituye un territorio secundario, pero presente, sobre el cual se recortan relatos personales: las tensiones entre memoria e historia, lo personal y lo colectivo, el deseo y el deber de narrar conjugan los terrenos de la historia (intelectual) y de la memoria (afectiva/familiar) en busca de un posible diálogo entre el sujeto retratado y el contexto en el que actúa (Piedras, 2011).

Sin dudas, se producirá un enlace entre las experiencias de transmisión familiar y los relatos sociales vigentes. En ese enlace se instalarán interpretaciones que exceden el espacio de lo íntimo para tomar densidad en relatos e interpretaciones colectivos de determinados hechos que, a su vez, volverán a las interpretaciones privadas, permeando así los límites entre memorias personales y memorias compartidas. Los espacios públicos como ámbitos de legitimación, las gestiones políticas y los escenarios de cambio social, son receptores y espejo de las versiones individuales. A su vez, instalan y reinstalan significaciones que los ámbitos de la experiencia mantienen, en una dialéctica permanente entre lo privado y lo público. (Kaufman, 2006: 69)

Por otro lado, David Lowenthal (1998) nos habla de tres fuentes principales de conocimiento sobre el pasado:

- la memoria, que es introspectiva e inherente al ser humano (inevitable e indudable *prima facie*);

- la historia, que es contingente y empíricamente verificable (un conocimiento producido intencionalmente);
- y los fragmentos, que son construcciones humanas y que se transforman en reliquias, residuos, sellos, patrimonios.

Y agrega: «la historia expande y elabora la memoria al interpretar fragmentos y sintetizar relatos de testigos oculares del pasado» (104). Asimismo, Franco y Levín (2007) indican que son dos formas de representación del pasado gobernadas por regímenes diferentes, pero que, aun así, guardan una interpelación mutua.

Pilar Calveiro (2005) advierte que, al hablar de la memoria, se suele restringir la particularidad de la experiencia a una clase de relato sensible (incluso sentimental), poco elaborado y encerrado en una historia individual, casi autónoma de lo social. La autora rechaza esa idea y considera que la memoria no exige la suspensión de la racionalidad analítica ni de la complejidad del análisis. Además, «toda experiencia individual, siendo única, no solo se inscribe fuertemente en parámetros y códigos de significación colectivos, sino que se hace con otros, gracias a otros, iluminada o cegada por esos otros» (34). Elizabeth Jelin (2002) complementa la reflexión de Calveiro al recuperar la noción de marco social, fundamental en el pensamiento de Maurice Halbwachs (2006): las memorias individuales siempre están enmarcadas socialmente. Esos marcos son portadores de la representación general de la sociedad, de sus necesidades y valores. Solo podemos recordar cuando es posible rescatar la posición de los acontecimientos pasados en los marcos de la memoria colectiva, lo que implica la presencia de lo social incluso en los momentos más particulares.

Además, es necesario tener en cuenta la inevitable huella del presente en el acto de narrar el pasado. Individual o colectiva, la memoria es una presencia viva, activa, que se nutre de representaciones y preocupaciones de hoy. «La función fundamental de la memoria no es preservar el pasado, sino la de adaptarlo a fin de enriquecer y manipular el presente. Lejos de aferrarse a experiencias anteriores, la memoria nos ayuda a entenderlas» (Lowenthal, 1998: 103).

Como señala Mónica Campo (2013)

la historia siempre está en construcción, [...] fracturada, tiene lagunas, elementos incómodos no superados y a ser enfrentados siempre. Nuevas perspectivas, interpretaciones, complementaciones e incluso antagonismos surgen e instigan a rescribir la historia. (71)

Esa (re)construcción se evidencia en el pasado reciente que, como señalan Franco y Levín (2007), está en permanente proceso de actualización, porque no está formado solo por representaciones y discursos

Los filmes que nos ocupan construyen, a partir de la primera persona, un modo de acercarse al pasado y reflexionar sobre la historia ya no en términos de una lógica progresiva, sino a partir de un sentido alternativo y personal, al cual se pretende aproximar.

socialmente construidos y transmitidos, sino que se nutre de vivencias y recuerdos personales, ya que existen diversas formas de existencia coetánea entre el pasado y el presente (como la sobrevivencia de sus actores). Así, para esas autoras, la especificidad de la historia reciente está en que no la definen exclusivamente reglas o consideraciones temporales, epistemológicas o metodológicas, sino elementos subjetivos y mutantes que interpelan a las sociedades contemporáneas y que transforman los hechos y procesos de ese pasado en problemas del presente (y que aceptan la indeterminación como rasgo propio y constitutivo).

De esa manera, los filmes que nos ocupan construyen, a partir de la primera persona, un modo de acercarse al pasado y reflexionar sobre la historia ya no en términos de una lógica progresiva, sino a partir de un sentido alternativo y personal, al cual se pretende aproximar.

Revisitar, retomar, reconstruir el pasado y reapropiárselo

«En casa del herrero, cuchillo de palo». El «cuchillo de palo» es aquel que no cumple con los mandatos sociales, el que no sirve para los fines que la naturaleza lo señala. Rodolfo Costa fue el único de todos los hijos que no quiso ser herrero. Bailarín, asesor de la imagen de travestis y ambiguo trabajador sexual, su misterioso fallecimiento en el año 2000 carece de explicaciones oficiales y familiares. En *Cuchillo de palo*, su sobrina Renate, al intentar aproximarse a las causas de la muerte de ese personaje que la fascinaba (a pesar de la desaprobación de la familia que, por lo general, se mantenía distante del tío), se topa con huellas, difíciles de ocultar, de la dictadura del gobierno de Alfredo Stroessner (1954-1989): doble moral, miedo, prejuicios y desconfianza. Como ella misma describe en la película, en voz *over*:

los treinta y cinco años de dictadura nos pisan los talones. Stroessner se enteraba de todo. Cualquier pensamiento diferente era castigado. El dictador había entramado una red de «pyragües», o espías. Cualquiera podría ser un «pyragüe». El miedo a hablar quedó clavado en todo el país.

Renate recurre a sus escasos recuerdos y se aproxima a su padre, Pedro Costa, hermano de

Rodolfo, en un intento de desatar los nudos de aquella muerte, cuya causa decían que había sido la tristeza, a pesar de que ella recordaba a su tío como alguien que siempre estaba feliz. La directora tiene dificultades para convocar a testigos, y la represión muestra su efectividad simbólica hasta el día de hoy:³ una vecina aprovecha la falta de batería de la cámara para escapar en la profundidad del cuadro; un amigo del tío se niega a mostrar su rostro y a decir su nombre. Las personas hacen afirmaciones vagas y se niegan a aclararlas: «así es», «yo solo te cuento; no sé explicarlo», «ellos prendían, perseguían y hasta mataban gente, pero no sé por qué». Como bien señala una entrevistada, «no abiertamente, pero sí lógicamente».

Pedro Costa no es una figura menos evasiva: no interrumpe sus tareas para responder a las preguntas de su hija; lo sigue una cámara inquieta a la que le cuesta encuadrarlo. Cuando la directora logra enfocarlo con un plano medio a 45° (el clásico de las «cabezas parlantes»), Pedro sigue concentrado en las naranjas que pela y solo mira fugazmente al espectador. Cuando Renate deja de estar presente como voz en *off* y comparte el cuadro con Pedro, la relación entre ambos es más fluida: el padre cede y entabla el diálogo, aunque con un discurso aprendido y permeado por una razón religiosa que la hija le echa en cara. Como la cometa que ambos intentaban hacer volar y que terminó enredada en los cables, el contacto entre ellos se ve truncado: a veces arranca bruscamente, pero con frecuencia se ve interrumpido por las evasivas de Pedro.

Al inicio del filme, la cineasta comenta que hay algo entre la luz y la oscuridad que no logra ver, pero que quiere descubrir. Para hacerlo, va al río al que Asunción le da la espalda, tratando de ver lo que la ciudad no nota. Para Renate, esa es una especie de metáfora acerca de la dificultad del país para mirar hacia atrás. Así, la directora construye un relato doble: la vida y la muerte de Rodolfo y las de los homosexuales durante el gobierno de Stroessner.

En un intento por iluminar la continuidad de los silencios y las represiones en una sociedad golpeada que interiorizó las determinaciones moralizantes de la dictadura, va en busca del origen del término «108», que se utiliza comúnmente como insulto y cuyo significado todos conocen.

En 1959, un locutor de radio fue asesinado en un posible crimen pasional que involucró a un alto miembro del régimen. Para encubrir el delito, las

autoridades organizaron una gran cacería de brujas: arrestaban a cualquier sospechoso de homosexualidad por tener la misma condición que el supuesto asesino. Fueron encarceladas 108 personas cuyos nombres aparecieron en una lista que se distribuyó en diversos lugares: espacios públicos, empresas, comercios, universidades. Si antes el pueblo estaba convencido de que la homosexualidad era una enfermedad, ahora se persuadiría de que era peligrosa. En 1982: un muchacho de catorce años desapareció del colegio y fue encontrado muerto días después. Otra vez, la hipótesis fue un crimen pasional, y más de 600 personas (Rodolfo entre ellas) fueron detenidas. La mayoría permaneció varios meses en la cárcel sometida a torturas. Sus nombres figuraban en «las listas de los 108». Hoy nadie recuerda esos casos, pero en los hoteles no hay un cuarto 108, las chapas de autos con esa cifra se cambian, el número siempre sobra en los billetes de lotería y se pinta en los muros con intenciones agresivas.⁴

Los presentes en esas listas se convirtieron en casi «desaparecidos», debido a la autocensura a la que tuvieron que apelar para seguir viviendo. Renate alude a ese destino de su tío al incluir en *Cuchillo de palo* el único video familiar donde aparece Rodolfo, en el que se coloca detrás de todos y después escapa de la imagen —y de la celebración que se filmaba—, y al comparar innumerables veces su alejamiento con el hecho de que el guardarropa de su tío estaba vacío el día de su muerte. Cuando transita por exteriores junto a sus entrevistados, por lo general es de noche. La mayoría de los contactos diurnos tiene lugar en el interior de las viviendas lo que, de cierta manera, reproduce cómo su tío podía circular por la ciudad. Además, a veces, solo puede ubicarlo haciendo uso de otra identidad que se había creado: la de Héctor Torres.

Más allá de unos pocos videos, Renate no tiene imágenes de su tío. Entonces decide crear una imaginaria produciendo fragmentos en Súper 8, e insertándolos en el montaje. La textura de Súper 8, con sus tonos pastel, le recuerda la infancia a toda una generación, y remite a grabaciones de ambientes domésticos y situaciones íntimas. Es recurrente la imagen de la ventana de la casa de su tío, entreabierta, tomada desde diversos ángulos, pero que no logra captar lo que está en el interior. Ello confirma la dificultad de la cineasta para adentrarse en un pasado tabú para la familia y el país. De ese modo, Renate denuncia y pone en el orden del día episodios importantes (aunque olvidados) de condena social y prejuicios de la historia paraguaya, junto a las huellas que la dictadura sedimentó en el imaginario colectivo.

En *Sibila*, al igual que en *Cuchillo de palo*, la presencia de la primera persona, en vez de suponer una ruptura con el vínculo histórico, sirve para enfocarlo mejor. Teresa Arredondo, su directora, aborda biográficamente el rico personaje de su tía Sybila

Arredondo, musa de artistas y mito político, siempre vinculada a ambientes literarios y culturales, hija de la escritora Matilde Ladrón de Guevara, ex mujer del poeta chileno Jorge Teillier, y viuda del escritor peruano José María Arguedas, para hablar no solo de las heridas y los silencios que su compromiso social y político provocaron en el seno de su familia —madre peruana de familia acomodada, padre chileno que llegó como exiliado a Perú—, sino también para abordar un Perú dividido por una lucha política fratricida.⁵

Teresa era una niña cuando su tía fue presa por una supuesta colaboración con Sendero Luminoso, después de ser «juzgada» por un tribunal anónimo durante el gobierno de Alberto Fujimori, a inicios de la década de los 90.⁶ La niña creció con la presencia fantasmagórica de Sybila —patentizada por la omisión de toda mención por parte de sus familiares— solo presente en sus recuerdos y las imágenes de la prensa, en las que no reconocía a su tía.

La cineasta recupera las imágenes del juicio de Sybila en VHS, su regreso a Chile, los noticieros televisivos, los recortes de periódicos con el anuncio de su arresto y los coloca junto a imágenes en Súper 8 y fotos de su familia. El archivo público no se trabaja con un mero interés periodístico, sino a partir de la mirada personal, como material que propicia los recuerdos. Asimismo, los registros íntimos son resignificados.

Con excepción de las fotos y los videos, la imagen de la directora solo aparece cuando escudriña, silenciosamente, la celda en donde estuvo presa su tía. Teresa deja que aparezca su imagen en el espejo, como en un intento de «colocarse en su lugar», de retener, y así entender, una de las experiencias de Sybila. La presencia de la cineasta se siente, principalmente, gracias a su voz. Aunque a veces las voces en *off* y *over* sean predominantes, nunca son incorpóreas ni tratan de ser autoritarias y objetivas, como resuena *la voz de Dios* en los documentales expositivos: la voz de Teresa apunta a una perspectiva más tentativa, encarnada en un cuerpo vulnerable.

Teresa también recurre a conversaciones con sus familiares, cuyas versiones delimitan a Sybila como culpable o inocente. En ese sentido, la demarcación semántica hecha por el padre de Teresa es fundamental:

Tenemos que tener cuidado con los términos *inocente* y *culpable* en ese contexto. Es distinto cuando, por ejemplo, alguien le da un tiro a otro para robarle la cartera. [...] Aquí estamos ante un contexto ideológico, porque hay que declarar *culpable* a una persona que está convencida de ciertas cosas.

Esa afirmación también es importante para entender el choque de generaciones al que me referiré después.

Fuera del círculo familiar, los únicos entrevistados son el abogado de Sybila y su último marido. Las interacciones con la directora son más vivaces que

en *Cuchillo de palo*, pero no menos delicadas. Dos personas (un tío y una prima peruanos) se niegan a aparecer, con la justificación de que los temas relacionados con Sendero Luminoso todavía son difíciles de abordar en el país y continúan generando mucho miedo. La cineasta confiesa haber pensado que ya había transcurrido tiempo suficiente, pero percibe que el asunto sigue siendo incómodo para ambas familias, y discurre sobre situaciones ausentes en el montaje: la negativa a hablar de ciertas cosas, los pedidos de que tuviera cuidado al referirse a la tía, la acusación de estarle preparando un homenaje.

La confrontación más dura que presenciamos es con la propia Sybila, que aparece hacia el final del filme. Teresa la visita en su residencia francesa,⁷ y se aproxima vacilante a su tía, tanto cuando la acompaña en sus quehaceres cotidianos como cuando le hace preguntas que podrían resultar molestas, lo que demuestra la falta de intimidad de la relación que se quiere recuperar.

En uno de sus encuentros, Teresa le hace a Sybila la misma pregunta que Renate le hiciera a su padre: «¿Ya te preguntaste por qué estoy haciendo este documental?». «Porque quieres saber verdades que desconoces, o situaciones históricas. O porque me quieres convencer de la necesidad de que pida perdón o algo así», replica su tía. En ese momento se explicita una confrontación de perspectivas generacionales que ya venía esbozándose en las meditaciones de la directora. Al final del filme se mantienen la incompreensión y la confusión de la sobrina, que no logra entender el distanciamiento que la familia materna le impone a Sybila (como comenta la madre de Teresa, «siendo peruana, yo no quería saber nada relacionado con Sendero») ni tampoco las actitudes de su tía. A la cineasta le preocupa la resolución del pasado para la comprensión del presente, mientras que Sybila (y sus contemporáneos) tenían/tienen los ojos puestos en el porvenir, lo que justificaría sus acciones.⁸ Los efectos de la historia siguen incidiendo sobre la intimidad de Sybila y Teresa y develan dilemas de una peculiar falta de resolución tanto dentro de las viviendas como en el ámbito nacional.

En el filme *Os dias com ele*, la directora Maria Clara Escobar no necesita plantearle esa pregunta al único «entrevistado»: su padre, Carlos Henrique Escobar, filósofo y dramaturgo, preso y torturado durante la dictadura militar brasileña y voluntariamente exiliado a Portugal desde hace doce años. A pesar de las frecuentes explicaciones de Maria Clara («la idea es hacer una reconstrucción o una construcción de una memoria que no tengo de tu historia, de nuestra historia, pensando un poco en la historia de Brasil también»; «es una reflexión sobre el silencio. Los silencios históricos y personales [...] el silencio de la dictadura y el silencio que tengo en mi propia

historia en relación con la tuya»), su padre la interpela constantemente sobre las motivaciones reales que la llevaron a querer realizar el documental.

Hay que aclararlo porque Carlos Henrique es un «entrevistado». Al inicio del documental se instituye la indefinición sobre el tema a partir de sus propias palabras: «esta es una especie de entrevista a Maria Clara». *Os dias com ele* se construye mediante un *tour de force*: él no quiere hacer el filme que ella se propone; ella no quiere hacer el filme al que él se dispone. A la salida del padre del cuadro le corresponde la figura que se quiere atrapar, pero que parece escabullirse siempre. Carlos Henrique sugiere insistentemente lo que Maria Clara le debe preguntar, y se niega a adecuarse tanto a las expectativas de la hija como a las de la cineasta. Es una batalla lo que genera el documental, ya que ambos luchan por un espacio simbólico mediado por la cámara (Arthuso, 2013). En los tres filmes que aquí se analizan la cámara se define como un mediador, como un instrumento que permite el acceso a lugares de diálogo que no existirían excepto en esa coyuntura.

La situación de Maria Clara es incómoda; está dividida entre el papel de hija y el de cineasta. A fin de cuentas, su padre nunca había aceptado dar entrevistas sobre sí mismo. En la primera parte del filme, sus negativas a hablar sobre sus experiencias, principalmente de la tortura, se ven acompañadas por imágenes que sugieren la dificultad de entablar un diálogo con él: lo vemos caminando en dirección al fondo del plano, en una profusión de cuadros dentro del cuadro, observado a través de ventanas, fragmentado por los ladrillos que faltan en el muro o entre una infinidad de libros. En varios momentos, la cámara se coloca en un ligero contrapicado, a la altura del punto de vista de un niño.

A la imagen del padre esquivo se le suman planos de filmes en Súper 8. Al igual que Renate, Maria Clara no posee imágenes de archivo junto a su padre y necesita crearlas. Pero a diferencia de la directora paraguaya, no opta por producir nuevas filmaciones, sino por «tomar prestados» fragmentos de memoria de otros en los que se muestran niños y hombres que no son ni Maria Clara ni Carlos Henrique. A esos fragmentos de memorias «ajenas» se sobrepone la voz de la directora afirmando, al respecto de cada uno de los adultos que aparece en la pantalla: «ese no es mi padre». Inclusive, al inicio del proyecto, el filme se titulaba *Memória emprestada* [Memoria prestada]. El dolor por la ausencia de la figura paterna, reafirmado en el presente por el rechazo del padre a establecer una relación filial, mediada por el filme, marca la tónica de este primer enfrentamiento entre padre e hija.

Aunque esa tensión no desaparece en el resto del documental, se diluye un poco para dar paso a una interacción que establece, por primera vez, un frágil

vínculo en la compleja relación que el filme intenta entre la esfera privada y la pública. Maria Clara deja de enfrentarse abiertamente a su padre y comienza a aceptar retóricamente sus sugerencias, sin abandonar la intención de hacerlo hablar sobre su pasado. Poco a poco, logra comprender que las evasivas de su padre no son un rechazo a establecer una relación con ella, que no repite en el presente voluntariamente lo que se viera obligado a hacer en el pasado. Queda claro que la resistencia se debe a su dificultad para revelar ante la cámara sus experiencias traumáticas. No por casualidad, esta deja de enfocarlo al centro y de abajo hacia arriba. A partir de ese momento, ante la insistencia de su hija, Carlos Henrique logra expresar el profundo dolor que signa a las personas que fueron torturadas. Ese hombre áspero y descreído del género humano cuenta uno de los gestos más conmovedores de los que fuera testigo, en medio del horror de la tortura: ya bastante castigada, la compañera presa junto a él le apretó la mano para infundirle valor.

Hasta la parte final del filme la cámara no gira hacia Maria Clara —salvo una breve aparición al comienzo, cuando le ajusta el micrófono al padre, ella solo está presente mediante su voz— y el choque entre padre e hija se da siempre con Carlos Henrique solo en el cuadro; el contracampo no existe. En un último enfrentamiento, cuando el intelectual se niega a leer el documento del Departamento de Orden Político y Social (DOPS) que autorizaba su arresto, Maria Clara toma su lugar y realiza esa tarea. En ese acto de desesperación, ante una negativa más del padre, acaba por introducir el contracampo, que se mantenía sublimado: su propia imagen. La exhibición de la figura paterna exigía que también la hija se mostrara y no permaneciera cómodamente escondida tras la voz inquisidora con la que amonesta al padre. Al enfrentarse a la cámara, Maria Clara se afirma como persona y como una cineasta capaz de decirnos mucho sobre nuestro traumático pasado.

Ella apela a la memoria de un pasado histórico que no vivió, pero que reconoce como fuente, a partir de la cual consolidar lazos de filiación. Se esfuerza por convertir la «estatua» del padre en cuerpo y, al enfrentarse con algo ausente, no esquiva su falta, sino que la subraya. La cineasta está consciente de la imposibilidad de llegar a la verdad, pero reconoce como una responsabilidad histórica el acto de contar, interesándose más en el impacto del testimonio sobre el presente que sobre el pasado y, como señala Vera Carnovale, identificando en el testimonio un espacio privilegiado para observar las relaciones entre las miradas individuales y colectivas:

El testimonio puede servirnos no solo para acceder a información no contemplada en otros documentos, sino también para explorar formas en que los sujetos recuerdan

y otorgan sentido a su propia experiencia trascendiendo la dimensión individual de esta. (Carnovale, 2007, citado en Aprea, 2012: 9)

En una de las ocasiones en que el padre pregunta si el filme es sobre ella, Maria Clara contesta: «Los filmes siempre son sobre nosotros». El tema central de *Os dias com ele* no es el mundo histórico, sino la manera de aproximarse a él; las dificultades y los conflictos que esa aproximación presupone cuando el pasado aparece problematizado, así como los reflejos de sus fracturas en el presente.

Palabras finales

Según Ana Amado (2005), las imágenes del pasado en los documentales de las últimas décadas ya no corren a cargo de personajes inventados que las organizaban con la nitidez de las reconstrucciones históricas o la cronología narrativamente disciplinada del *flashback*. El cuestionamiento de las formas más estructuradas y globalizantes de acceso a los procesos históricos ha permitido repensar la importancia de los propios sujetos en tanto «actores sociales», y de prestarles especial atención a la observación de sus prácticas y experiencias, así como al análisis de sus representaciones de la realidad (Franco y Levín, 2007). El documental latinoamericano contemporáneo exhibe nuevas modalidades de expresión, que implican maneras diversas de abordar el mundo y situarse en él.

En los documentales que exploro en este artículo —*Cuchillo de palo*, *Sibila* y *Os dias com ele*— las documentalistas parten de una perspectiva personal para dialogar con la reconstrucción de la memoria individual e histórica, una tarea clave para comprender el presente:

La memoria es una dimensión que atañe tanto a lo privado, es decir, a procesos y modalidades estrictamente individuales y subjetivas de vinculación con el pasado (y, por ende, con el presente y el futuro) como a la dimensión pública, colectiva e intersubjetiva. Más aún, la noción de memoria nos permite trazar un puente, una articulación entre lo íntimo y lo colectivo, ya que invariablemente los relatos y sentidos construidos colectivamente influyen en las memorias individuales. (Franco y Levín, 2007: 7)

La historia familiar se relaciona con una reflexión social más amplia, y la familia es el punto de partida para pensar sobre la situación política de la región durante los gobiernos dictatoriales. La representación del mundo está más vinculada a la percepción que a la observación. La presencia del director —no solo como cineasta, investigador o enunciador, sino también como objeto de la enunciación— puede ser corporal o mediante la voz. El material de archivos (públicos y privados), las cartas y los relatos orales son dispositivos

que intentan capturar un pasado que se encuentra en constante tensión con el silencio y el olvido.

Por todo lo anterior, me propuse reflexionar sobre la relectura y la rescritura de la historia en su relación con la memoria, al tiempo que los documentales optan por aproximarse directamente a los involucrados en las narrativas que abordan. La dimensión histórica se reconstruye a partir de una experiencia subjetiva que borra la frontera entre lo privado y lo público, y los duelos, las ausencias y los silencios privados piden ser percibidos como capital histórico.

Notas

1. La presencia del yo en el discurso documental abarca principalmente el área de tres de los modos de representación definidos por Nichols: el participativo, el reflexivo y el performativo. En este último se ponen en juego cuestiones que atañen directamente al director: su vida, sus experiencias, su corporalidad. Esa perspectiva es la que más se aproxima al tema de este trabajo.

2. «Los documentales performativos serían para Bruzzi (2006) los que reconocen y hacen explícita la actuación detrás y delante de la cámara, ya sea del realizador o de los sujetos sociales que participan en la obra (224-8). La definición de Bruzzi del documental performativo se acerca a lo que Nichols considera reflexividad, ya que la autora indica que los documentales performativos se caracterizan por subrayar la construcción y los artificios que rigen a una película de no ficción» (Piedras, 2013: 35-6). Piedras señala que hay todavía otras denominaciones para referir a los documentales en primera persona, como «cine de la experiencia» (López Seco, 2010).

3. Durante un coloquio sobre el filme *Cuchillo de palo*, Renate Costa dijo que le había llamado la atención que los paraguayos no hablaban de la dictadura conjugando verbos en tiempo pasado, sino presente (Casa América, 2011).

4. En sus exhibiciones internacionales, el filme se tituló *108*.

5. En 2001, la Comisión de la Verdad y la Reconciliación redactó un informe que afirmaba que entre 1980 y 2000 se produjeron en Perú cerca de 70 000 muertes debido a la violencia armada. De ellas, solo fueron identificadas 35 000. El informe atribuye la mitad de las muertes (35 000) a los grupos terroristas —principalmente Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) y la otra mitad al terrorismo de Estado implantado más sistemáticamente por Alan García (1985-1990) y Alberto Fujimori (1990-2000). Nunca se llegó a un acuerdo sobre el resultado de la investigación de esos sucesos.

6. Durante su gobierno, Fujimori emitió una ley que permitía juzgar a personas acusadas de apología del terrorismo. Los juicios eran ilegales, con jueces sin rostro y voces distorsionadas que condenaban sumariamente a simpatizantes de Sendero y otros grupos opositores.

7. Sybila fue liberada en 2002 y voló a Chile pocas horas después de salir de la cárcel. En el momento de la filmación vivía en Francia, y actualmente reside en Chile. Nunca volvió al Perú.

8. Resulta interesante que Teresa Arredondo opte por cambiar la grafía del nombre de su tía de Sybila a Sibila en el título de su filme. Sibilas son las mujeres a quienes los antiguos les atribuían el don de la profecía y el conocimiento del futuro.

Referencias

Amado, A. (2005) «Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia». En: *Historia, género y política en los 70. Segunda parte: Relatos e imágenes de la violencia*. Andújar, A. et al (coords.), Buenos Aires: Feminaria Editora. Disponible en <<https://bit.ly/3IMMmS9>> [11 octubre 2021].

Aprea, G. (2012) «Los usos de los testimonios en los documentales audiovisuales argentinos que reconstruyen el pasado reciente». En: *Filmar la memoria: los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado*. Aprea, G. (coord.), Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.

Arthuso, R. (2013) «Os dias com ele, de Maria Clara Escobar (Brasil, 2013)». *Cinética*, enero. Disponible en: <<https://bit.ly/3j78QLF>> [15 octubre 2021].

Bruzzi, S. (2006) «El documental performativo». En: *Postverité*. Sichel, B. (ed.), Murcia: Centro Párraga.

Calveiro, P. (2005) «Antiguos y nuevos sentidos de la política y la violencia». En: *El porvenir de la memoria. Segundo Coloquio Interdisciplinario de Abuelas de Plaza de Mayo*. Buenos Aires: Edición de Abuelas de Plaza de Mayo. Disponible en: <<https://bit.ly/3jq4nUP>> [9 octubre 2021].

Campo, M. (2013) «A memória e a construção da histórica em *Los rubios*, de Albertina Carri, e *Serras da desordem*, de Andrea Tonacci: narrativas comparadas envueltas pela subjetividade». En: *Actas II Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine y audiovisual: perspectivas interdisciplinarias. Debates del cine y de la historia*. Lusnich, A. L. y Cossalter, J. (coords.), Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Disponible en <<https://bit.ly/31lnGYQ>> [30 noviembre 2021].

Casa América (2011) Coloquio sobre *Cuchillo de palo*, 1 de junio de 2011, Madrid. Disponible en <<https://bit.ly/2XfQvo2>> [15 octubre 2021].

Christofolletti Barrenha, N. y Piedras, P. (coords.) (2014) «Silêncios históricos e pessoais: memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo». Catálogo de la muestra de filmes realizada en CAIXA Cultural, São Pablo, 26 de marzo a 6 de abril, Medita: Campinas. Disponible en <<https://bit.ly/3l9C7jR>> [15 octubre 2021].

Comolli, J. L. (2008) *Ver e poder: a inocência perdida —cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Cuevas, E. (2005) «Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica». En: *Documental y vanguardia*. Cerdán, J. y Torreiro, C. (coords.), Madrid: Cátedra/Festival de Málaga.

Franco, M. y Levín, F. (2007) «El pasado cercano en clave historiográfica». En: *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Franco, M. y Levín, F. (coords.), Buenos Aires: Paidós.

Halbwachs, M. (2006) *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro.

Jelin, E. (2002) *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Kaufman, S. (2006) «Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias». En: *Subjetividad y figuras de la memoria*. Jelin, E. y Kaufman, S. (coords.), Buenos Aires: Siglo XXI Editora Iberoamericana.

López Seco, C. (2010) «Narrativas contemporáneas: el cine de la experiencia». En: *Teorías y prácticas audiovisuales*. Actas del Primer

Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Cuadernos AsAECA, 1. Moguillansky, M., Molfetta, A. y Santagada, M. (coords.), Buenos Aires: Teseo.

Lowenthal, D. (1998) «Como conhecemos o passado». *Projeto História*, n. 17, noviembre. Disponible en: <<https://bit.ly/2YTSTYot>> [15 octubre 2021].

Nichols, B. (2008) *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.

Piedras, P. (2010) «La cuestión de la primera persona en el documental latinoamericano contemporáneo. La representación de lo autobiográfico y sus dispositivos». *Revista Cine Documental*, n. 1. Disponible en <<https://bit.ly/3d9giCB>> [30 noviembre 2021].

_____ (2011) «Modos de explicar el mundo histórico en documentales argentinos de las últimas décadas». *PolHis-Boletín Bibliográfico Electrónico del Programa Buenos Aires de Historia Política. Dossier Cine y Política*, n. 8, 2do semestre. Disponible en <<https://bit.ly/3BP2SXb>> [15 octubre 2021].

_____ (2013) «Algunas especulaciones en torno a los modos de representación y a la manifestación de la primera persona en el cine documental argentino». *Revista Cine Documental*, n. 7. Disponible en <<https://bit.ly/3FSfyz6>> [15 octubre 2021].

Renov, M. (1993) «The Poetics of Documentary». En: *Theorizing Documentary*. Renov, M. (coord.), Nueva York: Routledge.

_____ (2008) «First-person Films. Some Theses on Self-inscription». En: *Rethinking Documentaries: New Perspectives, New Practices*. Austin, T. y Jong, W. (coords.), Maidenhead: Open University Press.

Rival, S. (2007) «Revisiones». En: *Imágenes de lo real: la representación de lo político en el documental argentino*. Rival, S. y Sartora, J. (coords.), Buenos Aires: Librería.

Sarlo, B. (2005) *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*. Una discusión. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Traducción: Esther Pérez.

© TEMAS, 2021

El cuerpo audiovisual de la nación cubana

Juan Antonio García Borrero
Investigador y crítico de cine.

A Ana López, por la Cuba mayor.
Y a Alex Halkin, por la ENDAC.

En el todavía extraordinario *Atlas Mnemosyne*, presentado a partir de 1924, pero pensado desde mucho antes, Aby Warburg (2010) propone una alternativa a la historiografía del arte al uso, a través del planteamiento de un método que saca a la luz relaciones, antes no percibidas, entre imágenes de diferentes épocas, que el investigador coloca de manera consecutiva, sin textos explicativos.

En manos de Warburg, el *Atlas* se convierte en un dispositivo que permite vincular directamente con la memoria la creación y uso de imágenes, burlando, según la expresión del estudioso, «el control policial» ejercido en las fronteras metodológicas que hasta ese momento enfocaban la antigüedad, el medioevo, y la edad moderna, como si se tratara de compartimentos herméticos y aislados entre sí.

Como ha mostrado Georges Didi-Huberman (2011) en su provocador libro *Ante el tiempo (Historia del arte y anacronismo de las imágenes)*, su legado se conecta con la visión, también iconoclasta de Walter Benjamin, otro historiador que defiende la necesidad de hacer «estallar el continuo de la historia», en este caso con la búsqueda de una revolución donde el historiador pasaría «del punto de vista del pasado como hecho objetivo al del pasado como hecho de memoria».

Inspirado en el potencial heurístico que defienden las tesis de ambos historiadores, este texto se propone distinguir ese constructo que conocemos por *cine cubano*, de otro igual de inefable que pudiéramos llamar *el cuerpo audiovisual de la nación cubana*.



Mientras que con el primer concepto generalmente aludimos a un conjunto de películas y sujetos que pueden localizarse con cierta facilidad en el espacio y el tiempo, con el segundo estaríamos enfrentándonos a un fenómeno que se articula más allá de lo que una metafísica de la presencia permitiría describir con precisión.

Hasta ahora había sido relativamente fácil narrar las historias del cine cubano, o estructurar nuestras aproximaciones teóricas a la cinematografía vinculada a la Isla, apelando por separado a esas manifestaciones tangibles de la práctica audiovisual. Lo cronológico nos ha autorizado a representar las secuencias de hechos o acontecimientos considerados relevantes, en tanto que no ha sido complejo plantar en los mapas diseñados para cada ocasión los nombres de aquellas personas o instituciones que hemos considerado responsables de lo que existe.

Por otro lado, ya los grandes clásicos de la primera historiografía vinculada al cine nos habían legado el gusto por el relato, sembrando en nuestros hábitos investigativos la tendencia a buscar siempre un origen de los hechos que describiríamos, donde los personajes involucrados en la narración aparecían destinados a cumplir con una misión casi providencial, y, sobre todo, a pensarlos como parte de un proceso unidireccional, progresivo, radicalmente teleológico. En aquellas primeras historias del cine lo que importaba era articular un relato en el que, como en el Hollywood más clásico, al receptor le quedasen claras la presentación, el desarrollo y el desenlace de lo contado. Hoy las circunstancias han cambiado, ya que como bien ha sugerido Lev Manovich (2006), «después que la novela, y más adelante el cine, privilegiasen la narrativa como forma esencial de expresión cultural de la era moderna, la era de la computación introduce su correlato: la base de datos». Ahora el nuevo investigador del cine cubano tiene un problema inédito, pues en la misma medida en que se facilita el acceso a una información global que, dos décadas atrás, parecía apenas un privilegio de quienes podían acudir a las grandes bibliotecas o cinematecas, van proliferando las incontables historias que, a partir de este momento, acompañarán aquellas narrativas maestras donde el enfoque *icaicentrista* establecía todas las medidas de las cosas.

En realidad, la necesidad de transformar la escritura de la historia del cine mundial se venía concibiendo desde mucho antes de que la revolución electrónica comenzara a imponer sus reglas. Ya desde mediados de los años 60 del siglo xx, el francés Jean Mitry (1967) propuso un punto de giro historiográfico que intentaba superar la tendencia a tomar en cuenta apenas las grandes obras, los grandes autores, los grandes acontecimientos, para asumir lo cinematográfico como

parte de algo más complejo, dinámico y abarcador que la simple crónica de lo que vemos en las pantallas. Ello se integraba a las transformaciones mayores que comenzaban a advertirse en el contexto general de las prácticas historiográficas. La Escuela de los Annales había contribuido a fomentar el deleite por una historia-problema que dinamitó la hegemonía de esa historia-relato donde, desde un «centro» (asociado casi siempre al poder), se justificaban los logros de los grupos vencedores.

Como ha apuntado el medievalista Jean-Claude Schmitt (2002) al presentar su «Historia de los marginales»,

[u]na especie de «revolución copernicana» afecta hoy la escritura de la historia. Es sensible desde hace quince años, aunque estaba preparada desde mucho tiempo atrás. Sin estar necesariamente abandonada, la perspectiva tradicional parece insuficiente, limitada por su propia posición: a partir del centro, resulta imposible abarcar de una mirada una sociedad entera ni escribir su historia de otra manera que reproduciendo los discursos unanimitas de quienes detentan el poder. La comprensión brota de la diferencia: para ello hace falta que se entrecrucen múltiples puntos de vista, que revelen del objeto —considerado esta vez a partir de sus márgenes o del exterior— los tantos rostros diferentes que se esconden entre sí.

Hoy pareciera que la historia del audiovisual cubano también entra, por fin, en esa etapa donde queda atrás la devoción por el relato de perspectiva única. Ello coincide con un período de franca expansión creativa, donde las antiguas fronteras que permitían establecer férreos límites entre lo cinematográfico y lo televisivo, por ejemplo, se difuminan por completo. A ello súmese el desarrollo incesante de un entorno digital que no solo está permitiendo la democratización del sector productivo, sino también de la distribución y el consumo.

¿Cómo plantearse entonces una «historia total» (para soñarlo en la terminología de Mitry) del audiovisual cubano, donde junto a lo ya conocido (ese conjunto de «grandes películas» producidas por el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos —ICAIC—, que sigue operando como una suerte de eje maestro) quepan, y se conecten entre sí, el llamado «cine sumergido» (cintas producidas por los Estudios Cinematográficos de la Televisión, las Fuerzas Armadas Revolucionarias —FAR—, los cineclubes de creación, o Cinematografía Educativa —CINED—, por ejemplo), el cine de la diáspora, o las producciones audiovisuales de los más jóvenes? ¿Será posible en algún momento interpretar toda esa producción de una manera holística, asumiendo que, más allá de la diversidad de estilos y contenidos, le asistía razón a Friedrich Hegel cuando afirmaba la existencia de una idea única, de la misma manera que todo ser humano posee una sola vida, en la que late un solo pulso en todos los miembros?

Lo que trajo el tren

Ante todo, necesitamos precisar a qué nos estaríamos refiriendo con lo de una «historia total» del audiovisual cubano. Aquí la totalidad no aludiría a ese conjunto de elementos que, numéricamente, conformarían un mapa absoluto. Por mucha información que el historiador posea, en lo óptico no podría dejar nunca de compartir el desasosiego de Blaise Pascal (2014) cuando confesaba vivir «abismado en la infinitud inmensa de los espacios que ignoro y que me ignoran».

De manera que hablamos de una totalidad que alude más a lo cualitativo que a lo cuantitativo, y en la que será preciso escudriñar no tanto en las superficies que estamos acostumbrados a ver, como en esos intersticios a través de los cuales pueden adivinarse las huellas de lo que Benjamin llamaba «los residuos de la historia» (citado en Didi-Huberman, 2011). Eso exigiría cambiar la perspectiva del historiador, y asumir, de alguna forma, una relectura autocrítica de lo que ha sido nuestra metodología dominante, desde sus orígenes.

Remontémonos entonces a ese momento fundacional en que, en 1895, vemos llegar a la historia del cine, arrastrada por una locomotora que los hermanos Lumière filmaron mientras arribaba a una estación: ¿acaso no pareciera que toda la historia del cine conocida hasta ahora es, técnicamente, similar a la narración que han construido de su experiencia perceptiva algunos de los pasajeros de ese mítico tren que los franceses filmaron en su época?

Hablamos de un relato condicionado por el camino de hierro que conducía a la locomotora a ese punto predeterminado y situado siempre en un futuro que se espera: un camino marcado por lo unidireccional y la homogeneidad selectiva del paisaje que se aprecia desde el cómodo asiento del que viaja y va reteniendo en su retina lo que más le impresiona.

La historiografía canónica se ha encargado de resaltar los valores cinematográficos anunciados en aquella toma única que, con el título de *L'arrivée d'un train à La Ciotat* y en apenas cincuenta segundos de duración, mostraba en diagonal la entrada del tren, resaltando una manera de encuadrar, por ejemplo, que le añade profundidad a la composición. El corto no fue proyectado en aquella primera sesión pública del Cinematógrafo, en el sótano del Grand Café de París, pero se suele apelar a ella como el punto de arrancada de toda la historia posterior del fenómeno cinematográfico.

Como si después del inicial momento de pánico del que se dice que algunos de los espectadores huyeron despavoridos creyendo que el tren los atropellaría, todos (los que estaban presentes, y los que han seguido llegando después) decidieran ocupar los diferentes vagones que, desde entonces, no han cesado de desplazarse hacia los

más insospechados destinos. Hay ejemplos de viajeros ilustres que tuvieron conciencia del singular periplo. En un hermoso libro titulado *La máquina cinematográfica y el arte moderno. Relaciones entre la fotografía, el cine y las vanguardias artísticas*, el ensayista colombiano Mauricio Durán Castro (2009) anota:

Fellini recuerda de su primer viaje de Rímimi a Roma, cómo le gustaba «mirar por la ventanilla y contemplar cómo se movía el cuadro real, del mismo modo que las escenas cambiaban en la pantalla en el Fulgor», el teatro de su ciudad natal. El viaje en tren como espectáculo visual y el cine como viaje. La comparación entre las dos máquinas y la analogía entre los dos espectáculos es más profunda de lo que supone su inmediata evidencia. (20)

De allí que no parezca tan descabellado afirmar que, hasta ahora, la historia del cine ha sido un largo viaje en tren, contada por personas que van tomando notas de lo que aprecian a través de sus ventanillas. No importa el papel que desempeñen en la sociedad (cineastas, historiadores, académicos, o simples espectadores). Todos hemos compartido esa posición desde la cual estamos condenados a observar el tránsito vertiginoso de los diferentes paisajes que se van ajustando a nuestro campo visual, y que Ana López (2012) describe con perspicacia en uno de sus ensayos:

El viaje en tren, en particular, alteró profundamente la percepción humana y produjo un paradigma perceptivo específicamente moderno, caracterizado por lo que Wolfgang Schivelbusch llama la «percepción panorámica» —la experiencia de los pasajeros que miran por la ventanilla de un tren en movimiento—, así como una conciencia temporal cambiada, una orientación hacia la sincronía y la simultaneidad. (20)

Regresemos ahora a ese momento en que los Lumière emplazan su cámara, y nos dejan la evidencia visual de la locomotora que irrumpe: ¿comienza la historia del cine en ese momento en que por primera vez queda impreso en pantalla un hecho que ya, a esas alturas, era algo cotidiano? ¿O encuadraban los Lumière aquel pedazo de su realidad influidos por una manera cinematográfica de *mirar* que pertenecía a la época en la cual ellos mismos desplegaron su creatividad?

Cierto que el impresionismo inicial de los viajeros poco a poco se ha ido enriqueciendo con la conciencia de profesionales que ya no viajan por viajar, sino que asumen el desplazamiento como una ocasión para *aprender* a observar en profundidad. Ello explica que las abundantes descripciones de esos múltiples paisajes que los viajeros nos van ofreciendo sean cada vez más minuciosas, más atrevidas en sus representaciones, a lo que habría que sumar que se han multiplicado las rutas hacia lugares a los que jamás se pensó llegar.

Aunque nada de eso ha impedido que todavía falte la formulación de la pregunta clave: ¿quién conduce el tren?

Otra nación a la sombra

Ahora bien, se puede atravesar un país a bordo de un tren, pero no una nación. Esta siempre será mucho más vasta que un país, un Estado, una geografía acotada en un mapa: la nación es inabarcable.

Si hasta ahora la manera de narrar la historia del cine nacional ha estado dominada, como dijimos, por el modo de aprehender la realidad que tendría un viajero que se desplaza en el tren filmado por los Lumière (es decir, un relato organizado a partir de lo que ve desde su ventanilla en orden cronológico, secuencial), lo que se necesitaría para articular la historia de una nación audiovisual es que el investigador se trasladara, no por tierra, sino por aire, y aprendiera a lidiar con la interpretación de esos nuevos mapas que, desde las alturas, nos ofrecerían representaciones inéditas de esa misma realidad. Y una vez alcanzada esa distancia vertical entre la superficie terrestre y el observatorio aéreo creado por el estudioso, se impondrá la necesidad de reinventar las cartografías que ya conocíamos. En definitiva, como ha explicado Nicholas Carr (2011):

Los avances históricos en cartografía no se limitaron a reflejar el desarrollo de la mente humana. Además, ayudaron a impulsar y orientar los mismos avances intelectuales que documentaban. El mapa es un medio que no solo almacena y transmite información, sino que también incorpora un modo particular de ver y pensar. A medida que progresaba la cartografía, la difusión de los mapas difundía a su vez la manera distintiva que un cartógrafo tenía de percibir y dar sentido al mundo. Cuanto más consultaba la gente aquellos mapas, más entrenaba su mente para comprender la realidad basándose en ellos y en su lenguaje. La influencia de los mapas iba mucho más allá de su empleo práctico en el establecimiento de límites de propiedad y el trazado de rutas. (42)

De allí que hoy pueda hablarse de la neogeografía para describir ese fenómeno a través del cual la masificación del uso de dispositivos de posicionamientos como el GPS, o los mapas virtuales, permiten entender la práctica cartográfica como algo más lúdico que lo que formalmente se enseñaba en las aulas al impartirse las clases de Geografía: ahora los usuarios, sin ser expertos en esa disciplina, crean sus propios mapas y rutas de aprendizaje, de acuerdo con sus intereses particulares o comunitarios.

Es en estas nuevas circunstancias cuando al historiador le estará permitido, por fin, trabajar con los mencionados «despojos de la historia» a los que aludía Benjamin (citado por Didi-Huberman, 2011), y examinarlos con la atención del médico forense que, sin asco y más bien con indiferencia, practica la autopsia de un cadáver abandonado en algún recóndito paraje, recuperando el valor semántico que le concedían los griegos antiguos a ese término cuando hablaban de

«acción de ver con los propios ojos» (*áuto*: propio, mismo; *ópsis*: vista).

De modo que, emulando al más radical de los fenomenólogos, el nuevo historiador irá a las cosas mismas, y tocará con sus manos lo que en algún momento fue desechado por ser cine *trash* o cine basura, cine incorrecto, cine para televisión, cine inoportuno, cine inútil, cine de aficionados, cine casero, cine obscuro o cine pornográfico. En otras palabras, narrará los avatares de esa otra parte de la nación que permanece en la sombra a través de lo que sería la historia del anticine cubano, tal vez con los conocidos versos de Charles Baudelaire (2020) guiando la narración: «Pienso en los marineros olvidados en una isla, /¡En los cautivos, en los vencidos!... ¡y en muchos otros todavía!».

Pudiera afirmarse que entre nosotros el primero en invitarnos a pensar de ese modo fue Julio García-Espinosa (1970) cuando propuso su célebre teoría del «cine imperfecto». Pero el cineasta se ocupaba del lenguaje cinematográfico como institución dicotómica (al estilo de «el cine de ellos» o «el cine de nosotros»), y aquí se alude al conjunto de prácticas donde el uso inocente (no ingenuo, que es otro asunto) de todo lo que se asocia a una imagen en movimiento acompañada o no de sonido (dispositivos de grabación y reproducción, pantallas, espacios de socialización), nos permite avizorar a las comunidades que se apropian de lo que ha sido simplificado como Cine (con mayúscula), para devolverlo a una pantalla (ya sea de tela o electrónica, profesional o amateur) de las maneras más insospechadas.

Esto antes era complejo de apreciar, debido a que la información sobre ese infracine era más bien escasa, pues críticos e historiadores no tenían otra opción que concentrarse en un relato que priorizara lo homogéneo en función de determinadas jerarquías normativas, atendiendo sobre todo a las temporalidades y los formalismos (estilos concebidos en determinadas épocas, agrupación de las obras y autores según la cercanía epocal).

De esta manera se eliminaba cualquier indicio de discontinuidad que pusiera en peligro la coherencia de un relato donde lo teleológico garantizaba la armonía de lo expuesto: nada de indagar en los mecanismos invisibles (pero de todos modos violentos) de inclusión y exclusión que dominan a esas narrativas canónicas; nada de profundizar en el papel de las crisis, en aquellos momentos en que los mundos prosaicos que conforman lo real carnavalizan todo ese «orden» que las elites o grupos en el poder pretenden establecer como el único posible.

Una reacción contra esa anarquía que ya se vive en esta nueva etapa de la visualidad (de la cual forma parte la historia del cine), lo único que pondría de manifiesto

Una mirada cuántica del cuerpo audiovisual de la nación cubana permitiría reparar en todo ese conjunto de prácticas culturales básicas asociadas a lo cinematográfico, y que de manera imperceptible tejen en lo cotidiano, lo que hasta ahora hemos apreciado como *el cine cubano* solo en su versión conformada por los «grandes acontecimientos».

es la nostalgia por la fijeza de las taxonomías de antaño, y el bloqueo mental que de modo involuntario vive ese historiador entrenado para mirar únicamente lo que las reglas heredadas le indican. Por ende, cerrar los predios de la historia de nuestro cine a todas aquellas películas que no buscaron parecerse a las que conforman el canon glorioso a través del cual todavía medimos la eficacia de las cintas cubanas, sería mutilar el papel enriquecedor de las memorias (que siempre tienen un papel activo), en nombre de la conmemoración de lo poco que ya se conoce, y que no es casual que coincida con lo que los Poderes permiten.

Por suerte ya quedó atrás aquel período en que el historiador ejercía su oficio con la misma pulcritud que un funcionario de aduana, estampando en el final de las biografías de aquellos que decidían marcharse del territorio nacional, por ejemplo, algo que parecía más un sello de emigración que la noticia de un tránsito: «Abandonó el país». Esto puede leerse todavía en algunos libros de aquella época que hablan de la hoja de vida de Fausto Canel, Roberto Fandiño, Fernando Villaverde, Eduardo Manet, Ramón Suárez, por mencionar a algunos de los cineastas del ICAIC que alrededor del año 1968 decidieron dejar atrás a Cuba, decepcionados con la política del gobierno revolucionario.

Y debo empezar la crítica por casa, llamando la atención sobre el hecho de que en la *Guía crítica del cine cubano de ficción* (García Borrero, 2001), se hereda todo ese conjunto de omisiones. Por tanto, no es mi interés juzgar a los historiadores que nos antecedieron, toda vez que sería demasiado facilista calificar las acciones del pasado desde una altura (el presente) que lo coloca a uno en la cómoda posición del que no experimentó las circunstancias pretéritas, y por ello mismo, no tiene cómo demostrar que, de haber vivido aquello que hoy parece cuestionable, se habría comportado de otro modo.

O sea, no hablamos de descalificar el pasado, sino de entender la imposibilidad histórica de aplicar en aquellos instantes una lógica diferente. Y, sobre esa base, incluir en la perspectiva del observador que hoy estudia el fenómeno audiovisual hecho por cubanos, precisamente lo que se perdió de vista por las razones que fuera, en tanto esa producción de imágenes y sonidos no contemplada por la historia canónica

siguió dialogando con la nación, entendida como esa «comunidad imaginada» que describiera Benedict Anderson (1993).

Un ejemplo de ese diálogo transnacional de las imágenes en el cine cubano —suerte de variante del «viaje de las imágenes» que Warburg (2010) propone en su *Atlas*—, podría ensayarse si conectáramos a los personajes que Sergio despide en los inicios de *Memorias del subdesarrollo*, con los que vemos reaparecer a partir de 1978 en filmes como *El súper* (1978) de León Ichaso y Orlando Jiménez Leal, *55 hermanos* (1978) o *Lejanía* (1985) de Jesús Díaz o, más recientemente, las protagonistas de *A media voz* (2019) de Patricia Pérez y Heidy Hassan, todos dialogando entre sí desde un *no lugar* que en algún momento tendremos que insertar de un modo natural en los nuevos mapas del cine cubano.

Por otro lado, la existencia de esos *no lugares* no necesariamente (o no únicamente) ha respondido a lo político, aunque es obvio que ello ha tenido su indiscutible influencia. En el *no lugar*, tal como lo pensara en Marc Augé (1992), lo que se describe es un sitio donde el anonimato de los individuos es también una consecuencia de la sobremodernidad; a estas alturas, estaría sucediendo más o menos lo mismo con esa superabundancia de producciones audiovisuales que impide un inventario exhaustivo de lo realizado.

Hasta los años 90, el *no lugar* de los que se fueron era, después de todo, rastreable: con un poco de investigación uno podía saber que Fausto Canel o Roberto Fandiño habían proseguido con sus carreras, respectivamente, en Francia y España. O que Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal habían filmado, en ese mismo país, *Conducta impropia* (1983). Pero en la actualidad, los itinerarios se pierden y confunden en un sinnúmero de procesos atravesados todo el tiempo por lo transnacional. Y tampoco significa, como en tiempos pasados, que el que filma fuera de la Isla está diciendo que «abandonó el país», toda vez que el nomadismo, las entradas y las salidas, tanto de los individuos como del capital utilizado, se convierte en algo natural.

En medio de todo eso quedaría también otro tipo de película que el historiador tradicional no sabría muy bien dónde ubicar, por ejemplo, filmes como *El bosque de Andrei Tarkovski* (1997) o *Dies Irae* (1997), rodados por Tomás Piard en España, que podrían integrar un

listado ya no tan breve de *orphan films* cubanos, en tanto muy pocas personas los han visto, y son víctimas de la indiferencia de los estudiosos, tanto en el país natal de sus directores, como en el territorio donde fueron concebidos.

Entre lo cuántico y el *Big Data*: la construcción del Atlas del audiovisual cubano

Finalmente, nos quedaría por explorar las posibilidades reales que tendríamos, en una época como la nuestra (donde el exceso de información nos ha llevado a padecer eso que se denomina la «infoxicación»), de construir una plataforma que funcione como un atlas capaz de conectar de modo orgánico y fluido todo lo relacionado con el cuerpo audiovisual de la nación. Las intuiciones que llevaron a Warburg (2010) a conformar su magna obra, se desarrollaron en un período donde todavía estaba lejos de sospecharse que algún día llegaría «la revolución de los datos masivos», pero ya comenzaban a configurarse esas sordas conmociones en las maneras de representarse un mundo que hasta ese instante se tasaba solo en virtud de lo tangible.

Valga decir que Warburg llegó a mostrarse alarmado con el hecho de que, con las tecnologías emergentes en su tiempo, se perdiera la posibilidad de conectar espiritualmente al hombre con su entorno, como apunta en *El ritual de la serpiente* (2004), otro famoso ensayo:

El telégrafo y el teléfono destruyen el cosmos. El pensamiento mítico y simbólico, en su esfuerzo por espiritualizar la conexión entre el ser humano y el mundo circundante, hace del espacio una zona de contemplación o de pensamiento que la electricidad hace desaparecer mediante una conexión fugaz.

El cinematógrafo de los Lumière, con su potencial capacidad para develar lo invisible a los ojos, se sumaba a un conjunto de actividades humanas que, más allá de sus diferencias intrínsecas, planteaban una forma inédita de visualizar y pensar nuestras existencias en dimensiones microscópicas. Por ejemplo, apenas seis años después de presentado el cinematógrafo, el científico alemán Max Planck expuso, también por primera vez en público, los fundamentos de su teoría cuántica, algo que en lo adelante sacudiría los esquemas de nuestra percepción más habitual de la realidad.

Con lo cuántico fue posible comprender que la realidad es mucho más compleja que esa representación que normalmente nos hacemos del mundo, donde las cosas adquieren la dimensión de nuestra escala, y es en cierta medida fácil predecir el resultado de determinadas acciones, a partir de lo que empíricamente podemos establecer en virtud de las asociaciones que

se hacen en el día a día. Lo cuántico trabaja con lo extremadamente pequeño, lo subatómico, e intenta explicar los fenómenos a partir de lo que no es visible, desafiando la tendencia positivista que solo legitima lo que se ve; o sea, que ha cumplido con aquello que Sócrates recomendaba en su época: «Háblame, para que yo te vea».

Hoy, si quisiéramos hablar de un modo integral del cuerpo audiovisual de la nación cubana, tendríamos que abandonar esa imagen ya tradicional que solo lo aprecia a través de la descripción de sus partes más visibles, sus acontecimientos más notorios, para, en todo caso, ensayar su representación cuántica: una representación donde en ese cuerpo audiovisual de esta nación, que habitamos millones de cubanos (aunque no vivan en la Isla, aunque no compartan la ideología que promueve el Estado), estén las grandes películas conocidas por todos (o las que quisieron ser grandes de acuerdo con las indicaciones del canon), pero también aquellas cintas vapuleadas por la crítica, o peor aún, ignoradas, a veces con saña, a veces por desconocerse la existencia de ese otro cine.

Dicho de otro modo, una mirada cuántica del cuerpo audiovisual de la nación cubana permitiría reparar en todo ese conjunto de prácticas culturales básicas asociadas a lo cinematográfico, y que de manera imperceptible tejen en lo cotidiano, lo que hasta ahora hemos apreciado como *el cine cubano* solo en su versión conformada por los «grandes acontecimientos».

Podríamos, entonces, ensayar la escritura de una historia del audiovisual cubano que prescindiera de los acontecimientos en su modalidad más habitual. Sin embargo, es difícil imaginársela sin «acontecimientos». ¿No nos han enseñado acaso que la historia es el relato de esos «hechos» que merecen ser *salvados* del olvido? ¿Y no son esos hechos relevantes los que determinan los puntos de giro de la vida pública? ¿Cómo concebir entonces una historia que prescindiera de estos eventos trascendentales y, por lo general, traumáticos?

De hecho, la historia que conocemos del cine cubano revolucionario, por ejemplo, está jalonada por «grandes acontecimientos». Tenemos por lo menos una docena de ellos que desempeñan el papel de relumbrantes luces de orientación dentro del mapa audiovisual de la nación, lo mismo si se les mira desde el ángulo de las efemérides, que de las conmociones sociales a las que se les asocia.

De ahí que, una y otra vez, hablemos de «el caso *PM*» (1961), «el caso *Cecilia*» (1981), «el caso *Alicia en el pueblo de Maravillas*» (1991), o «el caso *Guantanamo*» (1998), por mencionar apenas algunos. Pareciera que todo lo que tenga que ver con el audiovisual realizado por cubanos ha girado, en cada época, alrededor de estos pocos acontecimientos. Pero si

nos guiáramos por Friedrich Nietzsche (2000), en todo acontecer lo único que se pone de manifiesto es la habilidad interpretativa del que evoca. «No existe el acontecimiento en sí», nos dice el filósofo, y añade: «Lo que sucede es un grupo de fenómenos seleccionados y resumidos por un ser que interpreta».

El acontecimiento, tal como lo evocamos, vendría a ser entonces una suerte de instantánea de eso que ha estado todo el tiempo en constante transformación. Es la extrema simplificación de lo que, a la larga, resulta irreductible: el perpetuo devenir. Dicho con otras palabras: que todo acontecimiento, en el fondo, nos regala una imagen falsa de lo que en verdad ha estado sucediendo.

¿Cómo podría a estas alturas el historiador del cine cubano librarse de la metafísica de «los grandes acontecimientos»? ¿Cómo estimular la escritura de una historia que nos devuelva a sus protagonistas como parte de la vida, en toda su inocente complejidad, y no de relatos que, desde la distancia histórica, apenas descubren estatuas que pugnan por no perder el privilegio de la visibilidad?

Se tendría que regresar a ese lugar en que los acontecimientos todavía no lo eran. Examinarlos con la inocencia de quien va observando el paisaje por primera vez, pero sabiendo que tras el engañoso reposo está el constante cambio, y la interacción de los humanos que entonces habitaban esas fechas. Sobre todo, será importante redescubrir a los protagonistas en la multiplicidad contradictoria de sus vivencias, y no solamente en la que un intérprete, *a posteriori*, describe según sus intereses profesionales.

Por otro lado, se tendría que recordar que no hay nada más opuesto a la idea del dinamismo histórico que una historia que opera como la simple suma de acontecimientos. En estos casos, el narrador suele confundirla con el conjunto de eventos que hasta ese momento se conocen. Pero ¿y las lagunas?, ¿y los silencios?, ¿y lo que se ha reprimido para que no salga a flote? Y podríamos preguntarnos: ¿por qué ciertos acontecimientos quedan registrados en la historia y otros no?

La respuesta parece tan fútil que casi nadie se plantea la interrogación. Sencillamente damos por sentado que el conjunto de acontecimientos que se relatan en los libros de Historia (sobre todo la oficial) tienen una relevancia indiscutible que va más allá de lo que cualquier sujeto pueda interpretar. El acontecimiento adquiere así un rango de «objetividad» que enmascara por completo la intensa actividad subjetiva que antes ha existido en quienes proclaman la trascendencia o no del hecho, pues quien habla de los acontecimientos históricos, ya sea a favor o en contra, lo hace desde un determinado estado de ánimo, no desde la fría objetividad.

El acontecimiento desempeñaría aquí el papel de una imagen mnemónica que permite introducir un estímulo inusual en nuestra memoria; y artificial, en cuanto lo aísla del conjunto de rutinas y banalidades en que normalmente vivimos absortos. Eso explica que recordemos mucho mejor asuntos remotísimos que no han tenido que ver directamente con nosotros, que algunos percances que hemos experimentado en nuestras vidas, y que estarían marcando subliminalmente la disposición afectiva a través de la cual miramos el mundo. ¿Pero no deja eso a la historia en el mero papel de una memoria artificial, manipulada por quienes tienen el poder de legitimarla, con fines que responden a los intereses del grupo dominante?

El nuevo historiador debería tomar en cuenta que allí donde existieron, en su momento, exhaustivos repases de acontecimientos históricos, casi siempre lo que estaba hablando era la voz impersonal de la época, con sus imperativos institucionales, su creencia ingenua de que, de algún modo, los historiadores habían llegado al fin de su propia historia. Debería colocarse, pues, más allá o más acá del *acontecimiento*, para poner en práctica lo que Wilhelm Dilthey tempranamente llamó «comprensión espiritual» (citado en Abbagnano, 1966).

Aclaremos que una historia sin acontecimientos no es sinónimo de una historia sin «hechos» que narrar. Más bien estaríamos hablando de un regreso a los eventos originarios que en su momento dieron lugar a esas crisis y traumas que resulta imperioso registrar y estudiar, toda vez que son los conflictos profundos que han diseñado los escenarios donde los hombres y mujeres viven, colaboran, luchan entre sí sin piedad, y mueren, no tanto en nombre de las ideas, como defendiendo con las garras sus humanos intereses.

El acontecimiento sería entonces ese fósforo encendido en medio de la oscura noche de la historia, el cual permite vislumbrar a los sujetos más relevantes, pero donde los marginales suelen quedar excluidos. La luz nunca llegará a ellos. El acontecimiento hablará apenas de los sujetos capaces de poner en marcha eso inefable que llamamos progreso.

De allí que, en la interpretación tradicional del acontecimiento, el azar no exista: todo ha sucedido como parte de un guion inquebrantable que le permite al historiador explicar a su auditorio el curso exacto de ese proceso que él asegura conocer igual que una película que ya ha visto. Ese saber ha sido construido básicamente a partir de fuentes que, en su momento, les aportaron publicidad a los hechos asociados al progreso como bendición o fatalidad.

Pensemos en el uso que se hace de los periódicos de la época. Por lo general, cuando los historiadores recuperamos «el periódico de ayer», no lo asumimos como una fuente de información, sino como un documento histórico. Como algo absolutamente inerte,

o inmutable, al decir de Iuri Lotman. Esto significa que no nos posicionamos frente a esa multitud de noticias que tenemos ante nosotros, de la misma manera que lo hacemos en el presente ante nuestros periódicos o medios informativos, sino más bien a la caza de detalles que confirmen las teorías que, como expertos, hemos sustentado en nuestro interior sobre determinados acontecimientos. Si en el presente de cada cual la incertidumbre existencial es lo que marca nuestra azarosa relación con la realidad, el del historiador con ese documento histórico más bien estaría regido por la sutil convicción de quien conoce el desenlace de la historia que está escribiendo, si bien desconoce los móviles profundos que ha tenido el conjunto de eventos.

Por suerte, los estudios más recientes sobre el cine cubano muestran una muy laudable tendencia exponencial a la experimentación. La aparición de fuentes hasta ahora desconocidas (como los epistolarios de Alfredo Guevara o Tomás Gutiérrez-Alea, por mencionar dos) ha contribuido a restarles fortaleza a esos enfoques binarios y rígidos que pretendían explicar los principales acontecimientos en que se ha visto sumido el cine del ICAIC solo desde lo ideológico. Ahora ya no bastaría con explicar qué pasó con *PM* en el ámbito nacional (*ICAIC vs. Lunes de Revolución* y el consabido apotegma «Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada»), por ejemplo, sino también qué tendríamos que tener en cuenta qué pasó con *PM* «dentro» del ICAIC.

En esta nueva circunstancia que vivimos, donde no desaparece la intensa polarización ideológica que ha marcado a la vida nacional desde 1959, los bandos que hasta ahora han pugnado por imponer sus respectivas versiones de los acontecimientos, terminan difuminados en una realidad que los supera, que les absorbe, y da lugar a una visión más compleja de ese proceso inclusivo que nunca cesa, y al cual tendríamos que reconocer como *la verdadera historia*.

Para dar cuenta de esa historia total, es evidente que se necesitaría un cambio de paradigma a la hora de concebirla, y los paradigmas, lo sabemos, no se establecen de modo providencial, y mucho menos de inmediato. Antes es preciso que se naturalicen, en la cotidianidad, las nuevas formas de observar nuestro alrededor, y que la confianza ciega en la capacidad de los sentidos para captar el significado de lo encontrado y elaborar relatos históricos que explicarían lo sucedido en el pasado «tal como fue», cedan ante la curiosidad por lo no cronológico. Hay que admitir que, hasta hace poco, era imposible pensar la historia de la producción cubana de audiovisuales de una forma que no fuera la lineal, o como hemos reiterado varias veces, que no se contara como si se viajara en un tren.

Hoy no. Al final, el *Atlas* de Warburg (2010) anunciaba la era que vivimos en este instante, cuando la lógica antinarrativa cede cada vez más terreno ante el aparente desorden de nuestras construcciones de sentidos, y donde los individuos vamos accediendo al conocimiento de lo que pasa a nuestro alrededor de forma más bien arbitraria, a través de adictivos clics que nos van llevando, en Internet, de una página a otra, sin importar la jerarquía de lo que se lee, o los principios que dictaría la epistemología cuando se deja a un lado el simple tráfico de opiniones que mutan al instante.

Proponernos la construcción de un Atlas del cuerpo audiovisual de la nación cubana no escaparía de esa tendencia donde pareciera que «todo vale» y no hay nada fijo. Pero, en verdad, una nación tiene más de enciclopedia en permanente construcción que de diccionario donde se fija la identidad de algo ya conocido, en el sentido que Umberto Eco (2000) ya distinguía en su momento.

El Atlas, como quería Warburg, nos facilitaría desplazarnos de modo transversal en el espacio y el tiempo, derribar falsas paredes, y poner a interactuar y dialogar a las diversas memorias (individuales y de grupo) que conforman a la gran nación, esa que, de modo admirable, Ana López (1996) alguna vez llamó «la Cuba Mayor».

Referencias

- Abbagnano, N. (1966) *Historia de la Filosofía*, t. III. La Habana: Editorial Universitaria Félix Varela.
- Anderson, B. (1993) *Comunidades Imaginadas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Augé, M. (1992) *Los no lugares. Espacios de anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Baudelaire, C. (2020) «El cisne». En: *Obras completas de Charles Baudelaire*. Buenos Aires: Poetry. Disponible en <<https://2YqTXgd>> [consulta: 5 octubre 2021].
- Carr, N. (2011) *Superficiales. ¿Qué está haciendo Internet con nuestras mentes?* Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- Didi-Huberman, G. (2011) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Durán Castro, M. (2009) *La máquina cinematográfica y el arte moderno: relaciones entre la fotografía, el cine y las vanguardias artísticas*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Eco, U. (2000) *Tratado de Semiótica general*. Buenos Aires: Editorial Lumen.
- García Borrero, J. A. (2001) *Guía crítica del cine cubano de ficción*. La Habana: Arte y Literatura.
- García-Espinosa, J. (1970) «Por un cine imperfecto». *Cine Cubano*, 66-7.
- López, A. (1996) «Greater Cuba». En: *The Ethnic Eye. Latino Media Arts*. Noriega, C. A. y López, A. M. (eds.), Universidad de Minnesota.

_____ (2012) *Hollywood, Nuestra América y los latinos*. La Habana: Ediciones UNIÓN.

Manovich, L. (2006) *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

Mitry, J. (1967) *Histoire du cinema*. París: Editions Universitaires.

Nietzsche, F. (2000) «Más allá del Bien y del Mal». En: *Obras selectas*. Madrid: Edimat Libros.

Pascal, B. (2014) *Pensamientos*. Tellus. Disponible en <<https://bit.ly/3lpK18S>> [consulta: 7 diciembre 2021].

Schmitt, J. C. (2002) «La historia de los marginales». En: *La Historia y el oficio de historiador*. VV. AA., La Habana: Ediciones Imagen Contemporánea, 255-81.

Warburg, A. (2004) *El ritual de la serpiente*. Madrid: Sexto Piso Editorial.

_____ (2010) *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal.

©TEMAS, 2021

¿Qué sostenible?

¿Qué es lo sostenible? ¿Qué dimensión tiene? ¿Cuáles son sus diferentes aristas? ¿Se puede hablar de desequilibrios que afectan los procesos social, económico y cultural? ¿Qué quiere decir sostenible cuando se habla de socialismo? ¿Se puede hablar de comunidades no sostenibles? ¿Existen acciones para preservar y a hacer sostenible la vida comunitaria, más allá de las orientaciones y del lenguaje que se utiliza para codificarlo? ¿Cuáles son las principales amenazas para desarrollar plenamente la sostenibilidad? ¿Cómo acoplar los saberes tradicionales y las necesidades locales específicas con los problemas del desarrollo a nivel nacional y las políticas que lo promueven? ¿Cuáles son los principales obstáculos? ¿Cómo se forman ciudadanos que contribuyan a la sostenibilidad?

Un economista, un agrónomo emprendedor, un filólogo, un especialista en cuestiones medioambientales y un promotor cultural ofrecen sus impresiones acerca de estas cuestiones y sus implicaciones, ante un auditorio inquisitivo.

¿Qué sostenible?

Al Campbell
Fernando Funes
Bertrand Guest
Alfredo Martínez
Rodolfo Rensoli
Rafael Hernández (moderador)

RAFAEL HERNÁNDEZ: El propósito de este panel es discutir la sostenibilidad desde el punto de vista de su relación con el medioambiente, pero también desde los puntos de vista económico, social, político y cultural, porque las dimensiones de la sostenibilidad los abarcan.

Para esta discusión contamos con el profesor Bertrand Guest, de la Universidad de Angers, en Francia, que ha venido expresamente a participar porque, en el mes de enero, Último Jueves coincide con un evento que desarrollan las embajadas francesas en todo el mundo que se llama «La noche de las ideas», y la embajada en Cuba lo ha asumido como tal.

Como ven, tenemos distintas perspectivas en el tema de la sostenibilidad. Voy a empezar por las primeras preguntas, que son obligadas: ¿qué es lo sostenible?, ¿qué dimensión tiene?, ¿por qué hablamos de esto?, ¿cuáles son las diferentes aristas de lo sostenible?

FERNANDO FUNES: Lo sostenible, y todas sus dimensiones, no es más que lo que hacemos hoy, cómo nos proyectamos; o sea, que el funcionamiento de nuestra vida no limite a las futuras generaciones para lograr sus propios objetivos. Básicamente, sostenibilidad es cuando no degradamos el ambiente.

Y, finalmente, cuando la vemos como un proceso social, humano, no como un punto fijo. Tiene una característica fundamental que no podemos soslayar porque, a fin de cuentas, lo que es sostenible para uno no lo es para otro; es decir, tiene un carácter muy contextual, y cada cual la ve desde un punto de vista diferente. Entonces, debíamos definir qué será sostenido, por qué tiempo, a qué costo para el futuro, y para beneficio de quién.

Este concepto no es nuevo; hace prácticamente unos cincuenta años que se viene hablando del tema, desde que apareció en «Nuestro futuro común», en el *Informe Brundtland* en 1987, y que define esta concepción clásica como la capacidad que tienen las generaciones presentes para no comprometer a las futuras. Después, en el año 1992, en la Cumbre de Río se vuelve a tratar el tema, se coloca en la acción política; en Río+20, en 2012, vuelve nuevamente la discusión. En diferentes espacios políticos se ha tratado de llegar a un acercamiento; sin embargo, lo que podemos decir hoy es que no hay un consenso sobre el concepto y su aplicación.

Panel realizado en el Centro Cultural Cinematográfico ICAIC, el 30 de enero de 2020.

BERTRAND GUEST: La palabra sostenible quizás pueda ser nueva, pero nombra un fenómeno muy antiguo. Las antiguas civilizaciones mayas, aztecas, y de otros continentes, ya tenían el problema de la sostenibilidad, y esto fue una de las causas, tal vez, de su desaparición. Se trata de una noción de equilibrio, que también es muy antigua; un equilibrio social en lo que concierne a la repartición de recursos y riquezas.

Vuelvo a decir que no es un problema nuevo, es tal vez un momento nuevo, en este contexto de los regímenes económicos del capitalismo, cuando existen muchos desequilibrios.

RAFAEL HERNÁNDEZ: Es un problema viejo, es una palabra que se ha usado antes, pero que se extiende, su uso se hace común en épocas más recientes, en los discursos sociales y políticos era infrecuente encontrarse el término sostenible, y ahora aparece en todas partes como un referente. ¿Es así?

RODOLFO RENSOI: Sí. Y pienso que tiene que ver con la incorporación de la maquinaria como modelo de producción de bienes, y que llevó al indiscriminado uso de los recursos naturales a la superproducción, y que trajo hacia lo social todas las asimetrías que hoy conocemos. Creo que eso hizo trascender el conflicto que, comparto con el profesor, es muy antiguo. Pienso que viene desde la llamada Revolución neolítica, cuando el hombre comenzó su curso civilizatorio y empezó a intervenir en la naturaleza, cuyo resultado fueron los espacios construidos, que es un término que está incorporado en todas las acepciones que he consultado; la mayor parte está asociadas con el medio natural, obviamente: si no están las bases para el sostén de la vida no estamos hablando de lo demás, pero se habla también de medioambiente y de espacios construidos.

Yo también había pensado en todas estas interrogantes que tenemos acerca del abandono de las ciudades mayas. Se habla de que no hubo un sistema agrícola que se pudiera sostener a partir de la organización social que tenían. En fin, hay un montón de teorías al respecto.

Volviendo a lo planteado, reitero que su extensión se debió a la incorporación de ese modelo de desarrollo, que tiene que ver sobre todo con la incorporación de la maquinaria para la producción de bienes que nos satisfacen; o sea, en el universo construido. No hemos logrado un equilibrio entre eso y el uso de los medios naturales. Todo ello genera, en perspectiva, una serie de problemas que pudiéramos considerar medioambientales.

RAFAEL HERNÁNDEZ: ¿Además de la conservación de la naturaleza, podríamos hablar de desequilibrios que afectan el proceso social, el económico, el de los procesos culturales?

AL CAMPBELL: Ya hablamos de muchas aristas de este problema, como la agricultura, o lo social, pero quiero enfatizar es que no es una cuestión de cosas, de petróleo o del suelo, o aun de un sistema político como capitalismo, socialismo, o algo como eso, sino que la sostenibilidad es una cuestión de la actividad humana, y si esta puede o no continuar con algo. Para mí eso es cuando hago estudios sobre sostenibilidad, es parte de mi interés en transformaciones de lo que existe hoy para hacer un mundo mejor. La sostenibilidad es parte de este proceso. En este sentido, la única cosa que quiero enfatizar es que sostenibilidad es simplemente una cuestión de actividad humana.

RAFAEL HERNÁNDEZ: A partir de lo que decía Fernando, ¿podrían encontrarse tensiones entre, por ejemplo, la protección del medioambiente y la producción, entre la actividad comercial y la preservación del entorno, del medio en el que se vive?

AL CAMPBELL: Para mí esa fue también una pregunta; si hay posibilidad de contradicciones necesarias entre diferentes aspectos, y digo que no. Sí es posible, por ejemplo, el uso del petróleo en la producción humana, eso ayuda al desarrollo, si no destruye el ambiente. La solución a eso es más o menos fácil: necesitamos encontrar otra manera de hacer las cosas bien en el uso de energía; que no destruya el ambiente, y también podamos ayudar a la producción. Entonces, si hay contradicciones, pero es necesario encontrar una manera para que los humanos puedan hacer las cosas que quieren hacer, sin destruir la base de todo.

FERNANDO FUNES: Estoy de acuerdo con que la sostenibilidad es más que un concepto, una percepción de los grupos humanos desde hace mucho tiempo; es decir, civilizaciones antiguas ya estaban

preocupadas por cómo sostener su modelo, cualquiera que haya sido. Sin embargo, hasta muy recientemente es que nos hemos dado cuenta, en tanto sociedades humanas, de que estamos yendo por encima de las capacidades que tienen los propios recursos naturales que sostienen la vida de continuar sosteniéndola en el futuro.

El término y la categoría de sostenible para diferentes actividades humanas tienen un denominador común, su multifuncionalidad y su multifactorialidad. Es multidimensional como concepto, y no se puede ver apartado; por eso es que comienza a surgir en las ciencias sociales y en las económicas, una mezcla de disciplinas. Mientras que hace unos cincuenta años eran puras en su mayoría, ya casi todas están mezcladas entre sí y consideran muchos factores que antes no se veían interconectados. Entonces, dentro de esa misma multifuncionalidad emerge una nueva concepción, una nueva comprensión de los fenómenos económicos, ecológicos y sociales como las tres bases fundamentales del desarrollo humano. De ahí se han desarrollado la economía ecológica, la socioeconomía y la ecología política, y van emergiendo nuevas concepciones para nuestro desarrollo futuro.

No hay dudas, sin embargo, de que hay algo superior a la conceptualización y al estudio del fenómeno solamente, sino a su puesta en práctica. Para un modelo político, o una sociedad próspera y sostenible, hay varias percepciones, varias lecturas en su puesta en práctica; porque cada grupo humano y cada actividad económica, ecológica, o política, o cultural, ve la sostenibilidad de diferentes maneras; por eso enfatice anteriormente que la sostenibilidad debe verse como una visión contextual, y ahí entonces surgen una serie de dilemas, sobre cómo ponernos de acuerdo en nuestra práctica diaria, y si lo que estamos haciendo es o no sostenible para el futuro.

RAFAEL HERNÁNDEZ: Un socialismo próspero y sostenible, eso dice la actual Constitución. La anterior no hablaba de eso. Los mayas podrían estar preocupados por la sostenibilidad, pero no estaba en su lenguaje político, y probablemente no lo estaba en el de otras regiones. No sé si la Constitución estadounidense habla de sostenibilidad. En todo caso, ¿qué quiere decir sostenible cuando hablamos de socialismo?; ¿estamos hablando de la dimensión ecológica, o solo de la social, cultural, política? ¿Qué quiere decir en Francia, por ejemplo, la sostenibilidad del sistema social, político, económico? No solamente la que tiene que ver con la protección de la naturaleza.

BERTRAND GUEST: La sostenibilidad es una palabra que pertenece al vocabulario oficial. Yo soy escritor y profesor de literatura, y pienso que esta palabra no pertenece a la jerga literaria, al vocabulario literario; para mí, es una palabra política, esto no quiere decir que todo lo que es sostenible pertenezca solo a la política ni nada por el estilo, todas las cosas pueden ser sostenibles; me refiero a la palabra.

La ecología es más bien una lengua oficial; o sea, hay mucha política en ese sentido, y como ejemplo pongo el *green washing*, en español sería blanqueamiento, y en todo esto de la ecología todo es verde; es un lenguaje que se vuelve oficial.

En cuanto a esto de la sostenibilidad, me pregunto si no hay un sistema de escalas; es decir, si lo que es sostenible para unos, no lo es para otros. Si yo aquí produzco y creo que es sostenible, pero genero desechos, ¿será sostenible para el que está al lado? Para terminar, quiero poner un ejemplo francés: en Marsella, la gestión de los desechos no es sostenible porque estos no afectan a los marselleses, pero sí a sus vecinos, a los que están al lado de donde se tratan todos esos desechos.

RAFAEL HERNÁNDEZ: En un ambiente social local, ¿en qué sentido puede hablarse de que la cultura y la sociedad son o no sostenibles?, ¿se puede hablar de comunidades no sostenibles? Dejando al lado el tema de la naturaleza, ¿se podría decir que no han integrado una cultura comunitaria sostenible?

RODOLFO RENSOLI: Sí, yo pienso que eso está relacionado con la reflexión que viene haciendo el profesor Guest. Creo que tanto el criterio de la sostenibilidad como el de comunidad han trascendido a la jerga política, por decirlo de alguna manera, como son temas sensibles, que adquieren determinada actualidad, y hasta se ponen de moda, trascienden las fronteras de las

sensibilidades de la gente que las manejan originalmente por preocupación, porque identifican un desarrollo otro que no es el macro estructural que incide en las bases, sino que se empiezan a replantear el asunto de la interacción social, de la producción cultural y de la sostenibilidad también en términos económicos, a partir de tener una coherencia de funcionamiento donde se está imbricado. Yo soy pancultural, pienso que todo eso es cultura, entonces justamente cuando están divorciadas esas subjetividades que están adquiriendo un nivel de coherencia y que tienen una proyección que puede ser llevada a vías de hecho, hacia la prosperidad, y tienen determinadas limitaciones en términos jurídicos, de espacio, de receptores que permitan el desarrollo de una imbricación coherente y de una proyección prosperante, que pueda llevar a una sostenibilidad, perfectamente puede caer en un espacio vacío, como pienso que ha sucedido.

Una de las preguntas es si la sostenibilidad se podría convertir en una consigna, y yo pienso que en determinados espacios políticos sí es una consigna, como también lo ha sido la comunidad. A veces se habla de ella a partir de la perspectiva estructural que quiere incidir de alguna manera, porque cree que identifica determinados propósitos por estudios que parten de derivadas que vienen de la base, pero que no son acabados, que no tienen la suficiente introspección, que no tienen la suficiente alquimización para, desde los recursos de la estructura, volver allí y colaborar.

RAFAEL HERNÁNDEZ: ¿La gente que integra una comunidad la preserva? ¿Hay acciones que tienden a preservar y a hacer sostenible la vida comunitaria como tal, más allá de las orientaciones y del lenguaje que se utiliza para codificarlo?

RODOLFO RENSOLI: Creo que el instinto primario es ese, lo que pasa es que a veces choca con determinados elementos que no pueden ser dialógicos en determinadas instancias, y quizás necesitan la intervención de un especialista o un interlocutor entre ellas. Ahí es donde se justificaría un elemento exterior o un miembro de la propia comunidad que ayude a enlazar estos factores que hemos referido, pero pienso que sí, que originalmente la tendencia de las comunidades es a autopreservarse y a intentar organizar los intereses que derivan de la convivencia en un espacio determinado.

RAFAEL HERNÁNDEZ: Piensa en las amenazas que tú conoces en concreto, las amenazas a esa reproducción de la comunidad y a su sostenibilidad, para que me las digas después.

Estamos en el punto en donde se entrelazan la protección de la naturaleza, la preservación de los recursos naturales, con las necesidades de la economía, con los problemas asociados con el desarrollo social, y con la política y la cultura, estamos ahí en ese punto. ¿Qué grado o qué aspectos de interferencia podríamos encontrar si dándole de ancho al concepto de lo sostenible tratamos de examinar en qué punto se producen tensiones entre una sostenibilidad económica, política, social, cultural y ecológica?

ALFREDO MARTÍNEZ: Yo creo que eso es indiscutible. Voy a tratar de transmitir mi experiencia. Yo trabajo en el Ministerio de Ciencias, Tecnología y Medioambiente, en la Agencia de Medioambiente específicamente, y estamos encargados de la tarea de dirigir el apoyo al Programa Nacional de Lucha contra la Desertificación y la Sequía en Cuba. Desde el punto de vista de los ecosistemas agropecuarios, trabajamos muy estrechamente con la agricultura, y mi criterio es que la cultura, la sociedad y la política están estrechamente vinculadas. Esa relación es bien difícil en oportunidades. También pueden tomarse como contradictorias o estar opuestas en algún sentido. A nosotros nos ha tocado la labor de llevar hacia adelante este programa que ya tiene doce años de ejecución.

Me voy a permitir leerles un texto sobre el concepto, de qué cosa es, para los que trabajamos en el Programa, el manejo sostenible, porque estamos hablando de sostenibilidad de tierras, entendiendo por este término todos los recursos naturales, no solamente el suelo, sino también el agua desde este punto, la biología, etc. Su manejo sostenible es el módulo de trabajo adaptable a las condiciones de un entorno específico que permite el uso de los recursos disponibles en función de un desarrollo socioeconómico que garantice el mantenimiento de las capacidades de los ecosistemas y su resiliencia. Ese texto trata de resumir que, en Cuba, en algunas ocasiones, años atrás, las prácticas

en la agricultura no han tenido en total consideración el tema de la sostenibilidad de los recursos naturales, que son la base de ella. Lo que tratamos de demostrar es que es posible atender los recursos naturales, la cultura, la sociedad, y garantizar la alimentación de nuestra población, utilizando prácticas, a veces ancestrales, que ya usaban los que primero habitaron este archipiélago. Desde antes de que nos «descubrieran» los españoles, ya ellos tenían prácticas sostenibles de los recursos naturales, entonces lo que estamos es regresando a eso; por ejemplo, los métodos de captación de agua de Camagüey, una provincia emblemática por sus tinajones. Prácticas como esas que se han ido perdiendo. Estamos tratando de mostrarle a la sociedad cubana que se puede hacer cosas que ya se conocían, pero ponerlas en práctica con la ciencia detrás, que nos permite mantener las producciones, incluso incrementarlas.

RAFAEL HERNÁNDEZ: ¿Cuáles son las principales amenazas para desarrollar plenamente en la esfera que sea, en la dimensión que sea, la sostenibilidad?

FERNANDO FUNES: Pienso que descontextualizar la sostenibilidad y el concepto de resiliencia es lo más fácil que hay. Muchas veces se dice que hay una finca que es sostenible o una práctica, o que alguna persona tiene actitudes sostenibles; sin embargo, la sostenibilidad es un concepto socioecológico, envuelve dinámicas y escalas mayores: la sociedad, los recursos naturales, y procesos donde se involucran muchas visiones diferentes. Hay que lograr esa visión comunitaria, territorial, que va más allá incluso de las estructuras administrativas y físicas establecidas, de los cercados. Pongo un ejemplo: para nosotros es sostenible producir miel, y hace poco estuvimos cosechando nuestras colmenas, tenemos más de cien, y cubrimos un área de alrededor de 15 km² alrededor de nuestra finca, ¿cuál es entonces el límite de ella? No sabemos bien, porque tenemos unos cercados que circundan el área de ocho hectáreas que conforma nuestro sistema de manejo agrícola y pecuario; sin embargo, estamos yendo mucho más allá; las personas que trabajan con nosotros en el proyecto llegan caminando, rompen las barreras de lo físico, y ya hay una transferencia de trabajo, de concepciones, de cultura, de tradiciones.

Ahora, si preguntamos cuánto tiempo hace falta para ser un agricultor, algunos dicen diez o veinte años, o toda la vida; hay quien dice que hace falta trescientos años para ser un agricultor, porque es el resultado de toda esa tradición, de todo ese conocimiento que va cruzando diferentes momentos históricos, diferentes situaciones, y se va conformando entonces esa cultura de la sostenibilidad en las personas, en el manejo de los recursos naturales, en su visión de la vida. Ahí yo pienso que está nuestra mayor debilidad, en lograr esa cultura, esa concepción, a partir no solamente del convencimiento de que lo sostenible es bueno, porque muchas veces ni sabemos qué cosa es lo sostenible en realidad, o lo que nos dicen que es sostenible, sino involucrarnos de cierta manera en explorar, en descubrir esa sostenibilidad que nos dará la capacidad en el futuro de dejarles a las generaciones próximas un mundo mejor, un país mejor, un territorio mejor, ese con el que uno interactúa todos los días, las personas que ve y las cosas que hace día a día. Ese es el concepto que estamos aplicando en el proyecto Finca Martha como un acercamiento a la sostenibilidad, basado en nuestra propia experiencia, en lo que podemos hacer y demostrarles a los demás que funciona.

RAFAEL HERNÁNDEZ: ¿Se trataría de pensar el desarrollo económico y la producción en términos de pequeñas unidades, al estilo de la Finca Martha, o se podrían aplicar criterios de sostenibilidad que sean eficientes económicamente y que al mismo tiempo sean sostenibles a la escala nacional? Porque no en todas partes hay una Finca Martha o hay un Fernando Funes que pueda dirigirla.

AL CAMPBELL: Tengo muchas ideas sobre eso. Pienso que las personas tienen intereses locales, regionales y nacionales. Soy del norte de mi país, y allí hay un movimiento de gente progresista contra el Estado. Para ellos, siempre es malo, para mí eso no es cierto; los hay que son muy malos, pero el Estado debe ser la manera en que un grupo local, o regional, o nacional, determina sus intereses comunes y puede actuar a favor de ellos. En este sentido, pienso que es necesario tener grupos locales que tomen decisiones locales, que no es necesario que todo

el país o el mundo participe en estas; pero también, y para mí, esto es muy importante, no es posible que cada comunidad, por sí misma, pueda decidir si esto es bueno o esto es malo. Si tratan de hacer eso, las comunidades más poderosas pueden imponer sus ideas sobre las otras. Digo simplemente que necesitamos todos los niveles.

RAFAEL HERNÁNDEZ: Es decir, que puede haber actividades, como mencionaban Fernando y Rodolfo, que pueden resultar contradictorias. También mencionaba Alfredo que hay intereses en la sociedad que están al nivel de la comunidad, y que son contradictorios entre sí. ¿Se trata de eso?

AL CAMPBELL: En los Estados Unidos tenemos muchos ejemplos, muy impresionantes, en doscientos años de comunidades locales que de veras hicieron cosas muy buenas, pero al final fueron destruidas porque no pudieron vincularse con otras y cambiar el sistema.

No quiero discutir demasiado sobre la Unión Soviética porque es algo especial; pero también hay problemas cuando todo viene de arriba. En la visión de socialismo y comunismo que yo tengo no se puede avanzar si todo viene de arriba. Digo otra vez que es necesario ser creativos en la base, pero no es suficiente, y es un problema muy serio porque durante los últimos cincuenta años, en el Norte esa ha sido la idea: nada puede venir de arriba, pero también eso significa que no deben existir vínculos con esos de arriba, porque nada bueno viene de eso.

RAFAEL HERNÁNDEZ: ¿Cómo ustedes ven ese problema? Bertrand en Angers y Rensoli en Alamar.

RODOLFO RENSOLI: Yo no estoy enfocando la posible sostenibilidad comunitaria ni ningún modelo de autogestión como contradicción de una estructura de país, o sea, de la organización político-administrativa que estamos acostumbrados a aceptar y donde funcionamos. Al vincularlo con el contexto cubano, pienso que es necesaria una visión más flexible con respecto a la tendencia de las comunidades a autorregularse, y que no sucede porque no existe un entorno jurídico, por ejemplo, que lo permita, ni hay un nicho estructural donde se puedan depositar estas iniciativas. De hecho, mientras el profesor hablaba yo me enfocaba en mi propia comunidad, y pensaba cuántas iniciativas se han perdido.

Yo vengo de una periferia semirural de alguna manera, y aún más ruralizada a partir de que colapsa un proyecto que pertenecía a la etapa del socialismo duro, y hay una serie de estructuras urbanas que se quedaron sin construir y han devenido fincas, y he escuchado a campesinos de experiencia que han desarrollado allí algunas iniciativas, incluso de producción agrícola vinculada con la cultura. Los he visto lanzar una serie de iniciativas que quizás si se articularan con otras pudieran servir de modelos en altísimos niveles de autogestión de la comunidad como tal. En la propia Habana del Este, cada comunidad tiene una tipicidad que difiere de la otra, no tiene nada que ver la Camilo Cienfuegos con la Guiteras, por ejemplo, que es un poco más interior, un poco más cerca de la tierra, o Alamar, que es costera, pero tiene algo de esas dos, o Cojímar, por ejemplo.

Yo veo —y es un término que extraigo de la ciencia biológica y de la estructura oficial— al municipio, por ejemplo, como la unidad básica estructural y funcional del país. Pienso que, si no alquimizamos el pensamiento de que la máxima autonomía debe estar en la base, y a partir de las iniciativas que provienen de la cultura, no hay sostenibilidad extensiva posible. Es mi criterio, porque creo que tenemos, y quizás es algo análogo en todos los contextos de Occidente, sobre todo del colonizado, mucho nivel inductivo de las estructuras hacia la capacidad natural que puedan tener las comunidades, de hallar una simbiosis.

RAFAEL HERNÁNDEZ: Francia es un país de diferentes regiones, de diferentes entornos culturales, sociales, económicos, bajo un mismo Estado, ¿cómo se plantearía la cuestión de la transferencia de la experiencia y de la sostenibilidad de lo local?, ¿cómo se irradiarían para que pudieran ser aplicadas para el desarrollo social?

BERTRAND GUEST: Quiero responder a dos preguntas al mismo tiempo. De esta primera, el ejemplo más claro que me viene a la mente es una región en Francia que se llama Larzac; es una planicie en la que el Estado había planteado un proyecto para una construcción militar, y los

campesinos y otras las personas de la región se opusieron y comenzaron a practicar allí la agricultura. De esta manera lograron impedir la realización de aquel proyecto. Es un ejemplo muy actual porque hoy se habla mucho de Larzac, que tiene zonas en las que se practica la agricultura tradicional, tratando de rechazar toda la parte técnica y todo lo que tiene que ver con industria y maquinaria.

Sobre las amenazas a la sostenibilidad, voy a hablar de tres. La primera es el perfil económico, lo que hablamos del modelo de rentabilidad; la segunda se refiere a la competencia en lugar de la ayuda mutua. Cuando pensamos en evolución todo el mundo, por supuesto, piensa en Darwin, pero cuando entendemos su teoría como una competencia entre los organismos estamos simplificando un poco lo que él quiso decir. Yo pienso que en el fondo de esta teoría está también la ayuda mutua. La tercera amenaza sería la amnesia, es decir, la pérdida de la memoria histórica. Yo trabajo la literatura y trabajé en la región de Fukushima, en Japón. A partir del accidente que hubo allí, la literatura, por supuesto, tuvo que renacer, y hay un libro, francés precisamente, que habla de un cartel, en una construcción que data de la Edad Media, donde decía: «En esta zona hay olas de quince metros de altura», y el muro de Fukushima tenía solamente doce. Esto es un ejemplo de la amnesia, del hecho de olvidar la historia. La pérdida de la memoria es una de las amenazas en este sentido.

RAFAEL HERNÁNDEZ: ¿Cómo hacer para acoplar esos saberes tradicionales que se mencionaban aquí, esas necesidades locales específicas, con los problemas del desarrollo a nivel nacional y las políticas que lo promueven? ¿Cuáles son los principales obstáculos para lograr ese acoplamiento?

ALFREDO MARTÍNEZ: Pienso que una de las palabras importantes y del accionar para buscar la sostenibilidad, que sigo diciendo que es un problema complejo, es el diálogo, y buscar las ideas que nos unan, más que buscar las diferencias. Voy a dar un ejemplo. En nuestro Programa de Manejo Sostenible de Tierras comenzamos, hace aproximadamente dos años, el diálogo con el sector bancario, un sector fuerte, que estaba un tanto alejado de lo que es el cuidado del medioambiente, la conservación de los recursos naturales, los ecosistemas productivos; y logramos demostrarle a la banca de Cuba que los productores que aplican las prácticas de manejo sostenible de tierras, la agricultura de conservación y la agrobiodiversidad, son clientes más fieles y mejores a la hora de pagar sus créditos, porque tenían en mayor consideración el cambio climático y cómo los ecosistemas funcionan de manera armónica. Entonces, al entender eso, el banco pudo testificar que estos productores que observaban de mejor manera el ecosistema y respetaban tanto el suelo, el agua y la biodiversidad, eran fieles a la hora de pagar sus deudas; por tanto, había que hacer una diferencia con ellos y disminuirles la tasa de interés; o sea, hacer una diferenciación entre estos productores y los que no tenían esto en mayor consideración.

En Cuba, el manejo sostenible de tierras tiene tres categorías; en algunas de ellas ahora sus productores reciben una bonificación, una disminución en su tasa de interés bancaria. Ese es un ejemplo concreto de lo que hemos hecho en los últimos años, con un actor como el banco que se pudiera pensar distante de la parte de la conservación.

Tenemos otros ejemplos en el tema de la agricultura. A los productores les exigen un plan de producción, un plan de ventas, pero si no conservan los recursos naturales, como el suelo, si no hacen una producción más amigable con el recurso agua, a la vuelta de cinco o diez años, ¿dónde van a sembrar, con qué agua van a regar? Hacer ver eso a los productores es complicado, por eso digo que el cambio de mentalidad también es una barrera importante. Se ha avanzado. En los diferentes medios de comunicación cubanos hoy, mucho más que diez o quince años atrás, se ven elementos de conservación del medioambiente. Cambio climático, elevación del nivel medio del mar o salinización, son términos que ya la población conoce, pero no es suficiente; hay que seguir trabajando, incluso en los planes de estudio de los futuros ingenieros agrónomos y pecuarios. Hay que incorporar nuevos saberes.

RAFAEL HERNÁNDEZ: De hecho, Alfredo ha entrado en mi última pregunta, sobre la que quisiera que todo el panel se pronunciara: la cuestión de qué hacer para fomentar la sostenibilidad, para superar

esos obstáculos, qué cosas son las más difíciles de lograr, cómo convencer a un productor agrícola de que debería usar algo que tiene un efecto positivo en la sostenibilidad, en lugar de otra cosa que tiene un efecto más rápido para combatir determinados daños o perjuicios, plagas, etc. Piensen en eso porque ya le tengo que dar la palabra al público.

ARMANDO FERNÁNDEZ:

Creo que se ha planteado toda una serie de variables sobre sostenibilidad, indudablemente un concepto nacido de la política y que ha sido instrumentalizado en diferentes disciplinas y maneras de ver el mundo, digamos. Ahora bien, creo que hay una falencia no solo en la sostenibilidad, sino en todas las percepciones en cuanto a lo ambiental: el tiempo; hay algo que no tenemos suficientemente en cuenta, que es la capacidad de nosotros los humanos para destruir y para reconstruir, o sea, para buscar la resiliencia de los sistemas. Con respecto a ella, hay algo interesante: por ejemplo, en la actividad minera la resiliencia es muy difícil. A largo plazo, quizás se pueda recuperar la cobertura vegetal, pero el mineral acumulado durante cientos de miles de años se fue. Hasta donde yo conozco, en todas las percepciones sobre los problemas de la sostenibilidad y la ecología el problema del tiempo es fundamental. Solamente observemos la ingeniería genética, que altera los ciclos de cientos de miles de años de evolución en fracciones de segundos.

LÁZARO DÍAZ:

Voy a partir de un supuesto, y es que el diagnóstico más preciso sobre la insostenibilidad del capitalismo lo hizo Carlos Marx en *El Capital*. Me gustaría oír una reflexión de los ponentes alrededor de eso, porque en Cuba hay un gravísimo problema con la política económica, sobre todo agrícola, y es que desconoce la teoría marxista de la renta del suelo.

ARMANDO NOVA:

Considero que lo sostenible implica y lleva necesariamente a un enfoque sistémico, sobre todo en el mundo actual, cuando cualquier decisión tiene varias implicaciones, tiene un derrame importante que abarca muchas variables en este sentido, y esto sin dudas añade complejidad, tanto para la gestión económica en armonía con la naturaleza y, por supuesto, para la sociedad, y para lograrlo indiscutiblemente se necesita disponer de una cultura, y dentro de ello capacitación y educación.

ENRIQUE LÓPEZ OLIVA:

Periodista y profesor de Historia de las religiones. Hay una obra que recientemente llegó a mis manos que se llama *El libro del siglo*, que anuncia que estamos iniciando el último siglo de la historia de la humanidad, que en 2050 todo terminará, porque hay ya grandes regiones que no tienen agua, la contaminación es cada vez mayor, pero tenemos un armamento cada vez más sofisticado capaz de destruirlo todo en cualquier momento, tenemos cada vez más polarización entre pobres y ricos, y obviamente, la pobreza genera también una mayor práctica religiosa; o sea, factores que se van compaginando y plantean el gran desafío de la supervivencia sin agua, sin petróleo, con un armamento sofisticado y con dirigentes políticos cada vez más incapaces y mediocres para enfrentar problemas tan complejos.

LAURA SALES:

Quiero simplemente hacer una pregunta, porque me llama la atención que ninguno de los panelistas ha hablado sobre los Objetivos de Desarrollo Sostenible, de Naciones Unidas, que justamente están en la agenda de muchos proyectos, entre ellos en el que yo colaboro, que se llama Tercer Paraíso, una iniciativa de un artista italiano llamado Michelangelo Pistoletto, donde los hemos adoptado a manera de guía. Me llama la atención que no se ha hablado sobre ello. No sé si ha sido una casualidad o simplemente no los debemos tomar en cuenta. Es una duda que tengo.

RITA L. MORÚA:

Inicialmente surgió el concepto, la categoría, la definición de medioambiente como el equilibrio de todos esos procesos de los cuales hablaban los panelistas, y posteriormente la sostenibilidad viene a reafirmar cómo controlar la posibilidad de no destruir los distintos ambientes. También depende de la posición de quienes estén preocupados por la sostenibilidad, ya sea desde una posición filantrópica de conservar la vida, o una posición bélica, o de consumo. La pregunta que quiero hacer es si realmente controlando la sostenibilidad logramos mejorar el equilibrio del medioambiente o viceversa.

MANUEL ALONSO:

Me llama la atención que estamos hablando de sostenibilidad y nadie ha hablado hasta ahora del derroche, de qué impactos tiene. Esa es una asignatura pendiente que tenemos

aquí; por ejemplo, nuestros burócratas han tenido el éxito, según algunos autores, de derrochar veinticuatro mil millones de pesos en cosas que no hacen falta o no sirven. Este inventario llegaría hasta 2065, según un poco de matemática de bodega.

En cuanto a la agricultura, es verdad que se están dando pasos hacia la sostenibilidad, se está cuidando el manto vegetal mediante el marabú, y nos gastamos mil seiscientos millones de dólares todos los años comprando alimentos que pudieran producirse en Cuba; todo lo que he dicho ha aparecido en la prensa.

ANDRÉS DOVALE: Soy jubilado, de origen campesino. En cuanto a la sostenibilidad, mi tío tenía cañaverales para un central, uno de los mejores que había, con una destilería, y allí cada año que iba a hacer zafra se repasaban los caminos con motoniveladoras. Ya eso no se hace. Entonces, en aquella época aquello era sostenible, nosotros alimentábamos a La Habana desde Holguín a través del ferrocarril central, una eficiencia enorme, nos guiábamos en el trabajo por el central, que pitaba a las once, y ahí terminábamos de trabajar, y por el ferrocarril, que pasaba exactamente a la hora y tocaba. Sabíamos las horas por esas cosas que funcionaban como un reloj. Ya no hay central, el ferrocarril y los caminos vecinales ustedes saben cómo están; no solo en estos territorios sino en general. Incluso han tenido que trasladar las siembras para cerca de las ciudades, es una de las medidas que se han adoptado por este problema de los caminos, supongo.

MARY ANSARA: Tengo sobrinos y sobrinas muy queridos en medio de los incendios que están ocurriendo ahora en Australia. Cuando hablamos del peligro del desastre climático no habíamos pensado que está ya en Australia, destruidas miles de hectáreas de áreas agrícolas, millones de animales, ganado, etc. Estamos hablando de un país muy desarrollado, acostumbrado a esos incendios, progresista social y culturalmente. Tenemos que hablar de Venecia, de varios otros países, pero la dimensión de ese desastre es algo que no habíamos contemplado. Muchas de las cosas que el panel ha mencionado tocan este problema, incluyendo la amnesia, relacionado con la sostenibilidad, porque es que, si hubieran seguido las prácticas de la gente indígena, se hubiera podido controlar mejor el fuego. Ahora tenemos el ejemplo de un país que pensaba que trabajaba por la sostenibilidad a largo plazo, y está en desastre completo. ¿Qué observaciones tienen ustedes sobre Australia?

NIURKA PÉREZ ROJAS: Estoy de acuerdo con los planteamientos de Alfredo y Fernando. Este concepto es, como dijeron ellos, multidisciplinario, y no es posible hablar en Cuba de sostenibilidad si no consideramos la historia de la agricultura en Cuba. Sabemos bien que tuvimos una agricultura que nada tenía que ver con la ecología, y ahora estamos tratando de introducir la agroecología; pero, como decían ellos, hay varias percepciones de ella y diferentes interpretaciones de la sostenibilidad, pero lo que sí es cierto es que en nuestro país pasamos por una época de no sostenibilidad, y creo que todavía tenemos la mentalidad de los años anteriores, por lo que hay que lograr esta nueva concepción.

PALOMA PAVEL: Profesora en los Estados Unidos, en California. ¿Cuál puede ser una visión de esperanza, cuando estamos en la sexta edad de extinción? No solo es Fukushima, en Japón; Australia se está quemando, y también el Amazonas se está quemando, y hay zonas de sacrificio en todo el mundo. ¿Es demasiado tarde o es el momento de reaccionar? ¿Es posible tener un mundo sostenible con justicia social como cura para cada mal en este momento?

RAÚL GARCÉS: Quisiera, en primer lugar, solidarizarme con la muchacha de Tercer Paraíso que habló antes; mi intervención va por ahí. Yo percibo, en general en el discurso sobre el desarrollo, una visión que tiende a ser prevalecientemente fatalista: el mundo se va a acabar, el cambio climático no nos va a dejar ver a nuestros hijos crecer, en 2050 todos habremos desaparecido... Eso lo dijo Eduardo Galeano alguna vez en el titular de un periódico uruguayo, y efectivamente, son realidades que están delante de nosotros.

Sin embargo, buscar la sostenibilidad implica necesariamente subvertir las relaciones de poder establecidas, porque estas tienden a hacer el mundo insostenible. Me parece que, en el fondo, estamos volviendo a una discusión muy vieja, que es cómo cambiar estructuralmente el mundo, y no solo a nivel de maquillaje. En ese sentido, quisiera pedir

al panel su opinión sobre alternativas, y dentro de ellas, qué papel podríamos tener, en las sociedades, para construir lo sostenible desde abajo.

En Cuba, por ejemplo, y en muchos países, hay una integración cada vez mayor entre la Agenda 2030, los Objetivos de desarrollo sostenibles, de 2015, y los planes nacionales de desarrollo, cuando les otorgan a la comunidad, al municipio, a los movimientos sociales, a los seres humanos a nivel local, un papel cada vez más importante en el empoderamiento, en la construcción de alternativas. Oíamos ahorita a la muchacha de Tercer Paraíso, y hay un montón de movimientos sociales que podrían tener un papel mucho más protagonista en Cuba, pero que están invisibilizados muchas veces por estas relaciones de poder de las que hablaba al principio. ¿Hay alternativas, hay experiencias de movimientos sociales que nosotros pudiéramos entender o utilizar como premisas de cambio social?

JULIO PERNÚS: Trabajo como periodista para la Iglesia católica. El Papa Francisco ha tratado de crear una cultura ecológica; de hecho, a muchos de nosotros, los católicos, nos llamó la atención cuando publicó un documento que se llama *Laudato Si*; es una encíclica que se leyó en la ONU, que hablaba de cómo podríamos salvar el planeta construyendo un medio ambiente sostenible entre todos. Eso ha sido un impulso constante del Papa Francisco y de la Iglesia católica a nivel mundial, cómo buscar una ecología que no mate. Él habla mucho de los descartados, porque a raíz de todas estas cosas hay personas que sufren cuando se quema el Amazonas, los que están viviendo ahí son los primeros que pagan las consecuencias, lo mismo ha pasado en Australia y otros lugares del mundo.

Mi pregunta tiene que ver con los descartados y la población en Cuba con respecto al turismo. Aquí se ha hecho una apuesta fuerte por eso, de hecho, se ha colocado como si fuera la locomotora de nuestra economía, pero me da la impresión de que con cada hotel que se levanta en una zona se crean problemas de sostenibilidad, porque los que vienen de afuera muchas veces no traen la conciencia del cuidado de ese medioambiente, y además, mantener un hotel exige un gasto importante de energía, agua, etc. Muchos de estos hoteles están en lugares de naturaleza. ¿Se utiliza el turismo de ecología? ¿Creen que sea posible o sostenible, a largo plazo, mantener la industria turística como locomotora de nuestra economía? De ser así, ¿cómo pudiéramos hacer que sea un turismo responsable, que los viajeros sean capaces de mantener lo que hemos ido construyendo en Cuba?

RAFAEL HERNÁNDEZ: Le toca al panel nuevamente, y ha habido una cantidad considerable de preguntas y de problemas. Agradezco mucho la riqueza de las preguntas introducidas por el auditorio.

Quisiera recordar el tema: ¿qué debemos hacer en los distintos planos?, ¿se trata de formar ciudadanos conscientes de todas estas cosas?, ¿dónde se forman esos ciudadanos, en qué espacios reales, prácticos y concretos, no solamente exhortativos?, ¿esto debería pasar, así deberían ser las cosas?, ¿cómo se logra que haya ciudadanos que contribuyan a la sostenibilidad?, ¿cómo construir espacios comunitarios y entornos de poder en donde se contribuya a la construcción de lo sostenible desde el punto de vista cultural, social, político?, ¿cómo se hace para desarrollar una economía que no sea de subsistencia, que nada más satisfaga las necesidades de un entorno determinado, de un pequeño grupo o de una pequeña comunidad, sino de una sociedad?

Una sociedad que se relaciona con el mundo exterior, que tiene que importar parte de sus recursos energéticos, por ejemplo, incluso de sus recursos alimenticios, ¿cómo hace para desarrollar ese grado de autarquía, que no viene dado por la naturaleza?, ¿cómo se logra que el tejido social, las instituciones o los medios de comunicación se involucren?, ¿es cosa de los medios, las escuelas, las comunidades?, ¿es cosa de que la política tome conciencia de estos problemas?, ¿es que las instituciones de gobierno no se dan cuenta de estos problemas que se han planteado aquí, y de otros?, ¿qué hacer para empujar esto, dado que esto no se mueve solo? Yo quise agregar este grado de confusión a las preguntas que ya se han hecho.

FERNANDO FUNES: Realmente, el universo de todos los temas abordados, de todas las preguntas, de todos los comentarios, es enorme; en el tiempo que nos queda no vamos a aclarar todo, porque los que estamos aquí no conocemos de todo, pero también porque lleva un proceso de diálogo importante, de acuerdo, de formulación y de aplicación. No solamente la sociedad cubana,

a todas las sociedades a nivel mundial les tomará mucho tiempo para llegar no solamente a entender, sino a aplicar una concepción sostenible. Voy a tratar entonces de cubrir ocho puntos de los temas abordados por los participantes.

Tenía anotados aquí hablar de los Objetivos de Desarrollo Sostenible de Naciones Unidas, pero pasaron otras cosas. Son diecisiete Objetivos hacia 2030 que Naciones Unidas ha definido en sinergias con la sociedad civil, con todas las organizaciones gubernamentales, los países, etc. Lo que pienso es que no vamos a lograr, de aquí a 2030, hacer que todos estos objetivos se entrelacen adecuadamente. Está el fin de la pobreza, el hambre cero, la salud y el bienestar, la educación de calidad, la igualdad de género, el agua limpia, el saneamiento, la energía asequible, el trabajo decente y el crecimiento económico, la industria, innovación, infraestructura, reducción de desigualdades, una cantidad de temas que por separado y con los modelos económicos que tenemos en el mundo, su cumplimiento no va a suceder de aquí al 2030; vamos a seguir aprendiendo, pero me parece que todavía nuestra generación no va a lograr implementar todo ese universo de voluntades. De todas maneras, Tercer Paraíso y otras organizaciones, y todos los que estamos directamente tratando de que cambien las relaciones de fuerza en la economía y que venga desde abajo, como se planteaba, una fuerza de las comunidades, de la gente, de esa democratización que necesitamos en el mundo, seguiremos haciendo cosas y seguiremos demostrando cuánto es posible para avanzar en estos objetivos.

En un segundo punto yo pondría lo de la renta, la teoría y toda la discusión de Marx alrededor de esto. Ese tema lo discutimos todos los días en nuestro proyecto. Probablemente no esté en la palestra pública, pero llegar al punto de entender cuáles son las relaciones económicas y sociales dentro de un modelo agrícola que se proyecta al futuro es fundamental, y esa discusión no está puesta sobre la mesa. Hay tres o cuatro puntos importantes, uno es la fertilidad del suelo, lo que la tierra puede proporcionar para los agricultores, estar en desventaja o en ventaja sobre la creación de valor. Nosotros estamos en desventaja en nuestra tierra, que es de las más malas que podemos tener en Cuba, sin embargo, tenemos ventajas en otras.

Cuando la época de Marx no existían los hidropónicos, y en un área como la que tenemos aquí la hidroponía puede probablemente producir más de cinco veces lo que se produce en una hectárea de tierra, entonces hay que actualizar una serie de mecanismos, Marx los preveía cuando hablaba de la aplicación de las nuevas tecnologías en los terrenos más favorables; sin embargo, hoy por hoy se puede producir árboles frutales, incluso de una alta calidad orgánica, sin utilizar la tierra, es decir, en macetas.

Entonces, hay cosas muy cuestionables a la luz de hoy, pero también las hay que demandan ser consideradas respecto al estado en que está la economía cubana hoy; las que hay que priorizar en cada una de las condiciones. La cuestión, por ejemplo, del aumento de valor de los productos y no utilizar las materias primas, o el desplazamiento de los agricultores en desventaja con respecto a los más exitosos. Todas esas relaciones de poder, de uso de la tierra, económicas, de logística incluso, y de acceso al mercado, se dan en los ámbitos monetario-mercantiles en la Cuba actual, con todas las limitaciones y dificultades que existen, con todas las reglas, con todas las cosas que muchas veces no permiten al agricultor valorizar su trabajo, hacerlo factible y socialmente útil.

Ahí hay una discusión subyacente que no se produce. Siempre se dice que hay que producir más; yo tuve un conflicto incluso mediático, cuando dije en una entrevista que Cuba no necesitaba producir más; pero es cierto: no necesitamos producir más si estamos perdiendo la mitad de lo que se produce porque no hay buenos sistemas de transportación, de almacenamiento; entonces, hay que enfocarse primero en cuáles tecnologías usar para que lo que se cosecha no se pierda, para que la gente tenga las motivaciones necesarias para producir, para que no haya esas tierras abandonadas, a pesar de que, desde el año 98, muchas se están entregando en usufructo, pero la gente las coge y las suelta. No saben qué hacer con ellas, no tienen recursos para invertir, cuando los tienen no saben si pueden o no utilizarlos, no cuentan con cuotas de mercado o acceso a él. Todo eso se va complejizando con regulaciones que, al final, no favorecen y no estimulan la agricultura.

En cuanto al derroche, por supuesto, es un tema fundamental que hay que discutir. En un libro que terminé recientemente, que se llama *La metáfora del pozo*, y que trata de

nuestra historia de ocho años en el proyecto Finca Martha, yo digo: «Tenemos una mano que no se encoge para dar ni para invertir, pero sí se encoge para derrochar». Debemos tener esa mano para dar y para invertir todo lo que sea necesario en un proceso agrícola que sea beneficioso, que sea rentable, que sea eficiente, etc., pero que se encoja para derrochar lo que se produce.

Cuba ha desarrollado un movimiento de agroecología, desde principios de los 90, guiado por una necesidad histórica de volver a restaurar la matriz de la agricultura cubana; sin embargo, después de alrededor de treinta años, no ha tenido los resultados que todos esperábamos de él, independientemente de que, desde el punto de vista social, el movimiento ha impulsado muchas expectativas y experiencias. Todavía hay mucho que hacer en ese sentido, y eso es solo posible con esas alternativas que se están reclamando desde abajo, ese poder que está entregando nuestra nueva Constitución a las comunidades, a las personas que están innovando no solamente en tecnología, sino socialmente; sin embargo, todavía eso no se ve en el día a día; hay muchas limitaciones que nosotros hemos enfrentado, por ejemplo, para multiplicar los aprendizajes de Finca Martha en el territorio, y estamos abogando por hacer una comunidad agraria sustentable, por unir a más agricultores en torno a las cosas que hemos aprendido y lo que ha sido factible y provechoso no solo para nosotros, sino para toda la gente que nos rodea.

ALFREDO MARTÍNEZ:

Yo soy del ejército de los optimistas; hay procesos que, por la edad, no viví, pero los profesores de la universidad me hablan de la revolución hidráulica en sus inicios. Hoy sabemos que los embalses de Cuba no tienen todas las condiciones ni todo el mantenimiento que deberían, pero están ahí, gracias a esa revolución hidráulica y a esa visión hemos podido enfrentar eventos difíciles de sequía y escasez de agua.

El Estado cubano destina, todos los años, millones de pesos para el fondo forestal; existe un fondo para mejoramiento de suelos, que también es económicamente importante.

Desde hace más de diez años, los científicos cubanos han trabajado en temas de peligro, vulnerabilidad y riesgo, y esos estudios, basados en aspectos tan fundamentales como el ascenso del nivel medio del mar —que para una isla es importantísimo—, han desencadenado algo que pocos países tienen, que es el plan de Estado «Tarea Vida», donde todos los ministerios deben aportar a esta iniciativa. Este Plan trabaja con las comunidades costeras, qué peligros tendrían hacia el año 2050, y hacia el 2100, cuánto se calcula que va a elevarse el mar. El Plan tiene que estarse perfeccionando, pero no son muchos los países que han puesto en práctica algo como la Tarea Vida.

Nos queda mucho por hacer, conocemos las características de nosotros los cubanos, que muchas veces no somos todo lo constantes que deberíamos, pero hemos hecho cosas; yo diría que nuestro país tiene resultados, está trabajando, y creo que espacios como este también dicen mucho, espacios donde se debate, donde hay diferentes opiniones, puntos de vista, donde nos vamos con tareas para la casa.

AL CAMPBELL:

Todos estamos de acuerdo con que la sostenibilidad lleva mucho tiempo como concepto, mucho más que los mayas y que el surgimiento de las civilizaciones hace doce mil años a lo largo de los ríos Tigris, Éufrates, Nilo y Yang Tse. Todo aquello descansaba sobre la reproducción del suelo mediante el desbordamiento de los ríos. Las estructuras sociales eran sostenibles solo si la agricultura lo era. La sostenibilidad, por tanto, ha estado en el centro de nuestros esfuerzos para hacer un mundo mejor, por mejorar la existencia humana, por lo menos hace doce mil años.

Para muchos pueblos, la sostenibilidad consiste en asegurarse de que no se hace un mundo peor cuando se llevan a cabo determinadas actividades humanas, pero algunas amenazan con hacer peor el mundo. ¿Entonces por qué se habla ahora mucho más de ese tema, a pesar de que ha estado vigente desde hace tanto tiempo? Sabemos que Rachel Carson escribió *Silent Spring* en 1962, y que Barry Commoner estaba muy preocupado por el tema energético en 1970, sin embargo, la discusión no se asemejaba en nada a la de hoy. En mi opinión, la razón por la que se ha vuelto tan importante en los últimos cuarenta años, y especialmente en los últimos veinte, es porque el sistema social que domina el mundo, el sistema capitalista mundial, ha generado nuevos problemas, tanto

naturales y medioambientales como grandes desigualdades sociales, que sabemos que están vinculados entre sí. Por eso pienso que la sostenibilidad es tan importante si aún tenemos algún deseo de hacer un mundo mejor.

RAFAEL HERNÁNDEZ: Rensoli, ¿qué hay que hacer en la sociedad y en el desarrollo cultural desde tu perspectiva?, ¿qué hay que generar desde abajo, como decías, para que esto camine?

RODOLFO RENSOLI: Como buen géminis voy a empezar al revés, tratando de responder al joven que se refirió a los posibles peligros de afectaciones del turismo al medioambiente. Al inicio yo hablaba de que el universo construido también forma parte de las concepciones medioambientalistas. Estoy estudiando en el Colegio San Gerónimo, y todos los conceptos de sostenibilidad del patrimonio que vemos en las referencias de la ONU, están basadas en la explotación turística, o sea, existe un modo de hacer convivir los bienes culturales de la dimensión patrimonial —tanto los tangibles como los intangibles—, con esto, lo que contribuye también a la sostenibilidad.

Voy a hacer una referencia a mi municipio, que está más cercana a las interrogantes que hacía él. En Habana del Este, específicamente en la costa de Guanabo, hay un área protegida que conserva las características naturales de la costa en los momentos en que no estaba intervenida por el hombre. No sé cómo se logró eso, pero es así, y está bajo la administración del Museo municipal. Cierta vez su directora, que es geógrafa, por suerte, y que ha participado en proyectos internacionales, recibió la visita de una compañera de la más alta jerarquía de la administración municipal, quien la instaba a aumentar la cantidad de visitas permitidas para obtener más ingresos, y ese sitio tiene solamente una carga de diez personas diarias. Con esto ya estamos entrando en el tema de la educación, y no solamente de la medioambientalista, sino de la educación en general.

Ahora voy para el inicio. Insisto en que seguimos siendo macroestructurales en la concepción de los temas, y me baso, por ejemplo, en la experiencia beneficiosa que tuvo, en la crisis de los 90, el proyecto de la educación histórica sobre la base de la identidad de las nuevas demarcaciones que provocó la división político-administrativa del 76. Se sabe que hay que hacer determinadas rectificaciones; yo lo vi de cerca porque mi hermano fue el gestor de eso que devino el Proyecto Identidad, y tuvo la protección del Partido. Es destacable el resultado que tuvo la educación comunitaria, o sea, la enseñanza de la historia comunitaria, y la comprensión y el crecimiento del sentido de pertenencia que se logró. Yo no he hallado una experiencia análoga a esta, y entonces podíamos enfocarnos —y ahí se enlaza con lo que el joven hablaba— en cuánto de memoria histórica hemos perdido en los proyectos macroestructurales inductivos. Recuerden el Cordón de La Habana, etcétera.

La estructura cubana, por experiencia lo sé, tiene una tendencia compulsiva a una especie de metástasis reproductiva de proyectos tipológicos que pueden ser muy productivos en un momento, pero que a veces se abandonan. Entonces, no debemos enamorarnos demasiado de ellos. Igual, hemos obviado que el componente principal de la ecología es el hombre, y la experiencia histórica ha demostrado que hasta que tengamos un muerto no tendemos a revisar nuestros modelos de desarrollo.

Pienso que en mi intervención anterior estaba implícita la cuestión del derroche, porque cuando hablo de maquinarias, lo asocio también a los mecanismos estructurales, o sea, que sobreviven a partir de desconocer una base que crea contradicciones que se pueden eliminar si vamos a los aspectos de los que estaba hablando. Por no estar tan cerca de la poesía creo que no entendimos bien lo de la marca de las aguas desde la etapa del Medioevo; y en este sentido, creo que debemos enfocarnos bien en qué hacer, en las satisfacciones de los componentes de las comunidades, que son, promediamente, los de todas las estructuras sociales.

BERTRAND GUEST: Primeramente, quiero agradecer al público, porque los testimonios, las historias que se han compartido aquí me enseñan mucho, aprendo mucho con todo lo que está relacionado con el contexto tropical cubano. Es muy enriquecedor para mí.

Para retomar el tema del concepto de sostenibilidad: para mí, es poder conjugar todos los elementos del planeta, lo humano con lo no humano, el suelo, la tierra, los recursos, la

convivencia, y en todo lo que hemos escuchado. Hay historias que dan esperanza y otras que dan miedo, dos aspectos que hemos visto del optimismo y del pesimismo. En este sentido, estoy de acuerdo con mi colega, me parece que tienen un papel muy importante el imaginario, la memoria histórica, los relatos. Este es mi punto de vista literario con respecto a esto.

Y finalmente, para responder a esta difícil pregunta de qué hacer, cuáles serían las soluciones, pienso que esto que estamos haciendo aquí, esto que hace Último Jueves forma parte de la solución y es mucho más importante de lo que podemos pensar porque es un espacio para compartir los testimonios, las historias, y lo que sucede con las que nos dan miedo es que cuando las compartimos son menos tenebrosas; y las optimistas se multiplican.

RAFAEL HERNÁNDEZ:

Es verdaderamente un muy buen inicio de año haber podido tener este panel, que nos recuerda que no todo tiene una solución que pasa por el gran salto tecnológico; en lo que han enfatizado todos los panelistas es en la importancia de recuperar el saber, de buscarles soluciones a los problemas de los lugares específicos, porque no hay soluciones generales, globales, que puedan tener eficacia y aplicación en todos. Aun cuando es útil la tecnología, no todo tiene que ser electrónico, no todo se resuelve a través de la tecnología de punta, en particular lo que tiene que ver con la búsqueda de fórmulas, de variantes, para resolver problemas que no se reducen a lograr que una mata de tomate produzca tomates, o un plantón de caña produzca más azúcar o menos azúcar; los incluye, pero es mucho más que eso, sobre todo porque hay siempre efectos secundarios. Los logros productivos también pueden estar acompañados, eventualmente, de resultados negativos.

Le quiero agradecer al panel, que ha funcionado como una orquesta sinfónica, incluso cuando ha tenido criterios y enfoques diferentes, ha iluminado aspectos diferentes. Pienso que no hemos dejado de tocar ningún asunto, ninguna arista importante de las que nos planteábamos tratar, que siempre son cuestionarios muy ambiciosos. Muchísimas gracias a Fernando Funes por estar aquí con nosotros otra vez y ayudarnos a conectar los problemas de la política, conceptuales, del desarrollo nacional, con los de hacer, en concreto, cosas que puedan tener aplicabilidad; a Alfredo por compartir con nosotros las experiencias de alguien que desde una institución estatal se enfrenta a estos problemas; a Al Campbell por venir aquí, sufrir que yo lo haga hablar en español, le prometo que la próxima vez le voy a traer un traductor o vamos a proyectar los subtítulos de sus intervenciones; a Rensoli, que nos muestra una vez más cómo de la experiencia del trabajo en una localidad se extraen conocimientos y reflexiones que tienen gran utilidad; y muy especialmente a Bertrand Guest, por venir del otro lado del Atlántico, y a su traductora, Selene, que nos ha acompañado y nos ha ayudado en una excelente traducción, que casi es como si él hubiera hablado directamente en español.

Muchísimas gracias a ellos y al público por estar aquí con nosotros. Alfredo decía algo que para mí es de las cosas más gratificantes: «Estamos tomando nota de cosas sobre las cuales tenemos que pensar». Si estos paneles sirven para lograr que pensemos en cosas que no habíamos pensado, reflexiones que no teníamos, o en interrogantes que no nos habíamos planteado, creo que ha valido la pena hacerlos.

Participantes:

Al Campbell. Economista y profesor. Universidad de Utah, Estados Unidos.

Fernando Funes. Agrónomo y agricultor. Finca Marta, municipio Caimito, Artemisa.

Bertrand Guest. Filólogo y profesor. Universidad de Angers, Francia.

Alfredo Martínez. Especialista de la Agencia de Medioambiente, CITMA.

Rodolfo Rensoli. Promotor cultural, compositor y escritor.

Rafael Hernández. Politólogo. Director de *Temas*.

©TEMAS, 2021

Tres textos conforman esta sección, enlazados por la incidencia de varios «ismos» en Cuba.

Los habanocentrismos —tan diferentes a los sentimientos de habaneridad—, manifiestos en la cultura social y cimentados en la psicología étnica del cubano.

El izquierdismo, el sectarismo y el esquematismo... múltiples formas de apropiación de la doctrina comunista en los años 20 y 30 del siglo xx. Las divergencias y confrontaciones entre sus partidarios conminan a aprovechar las lecciones de la historia.

Y el feminismo, que focaliza en los conceptos de resistencia, resiliencia y re-existencia —de elevado alcance emancipatorio— para adentrarse en la búsqueda de caminos que permitan una vida digna ante las dificultades y la crisis socioeconómica.

El habanocentrismo en la historia social de la cultura cubana

José Vega Suñol

Profesor. Facultad de Ciencias Sociales.
Universidad de Holguín.

Estas páginas examinan la existencia o no de un tipo de comportamiento habanocentrista en la historia social y cultural de la nación cubana. El asunto es espinoso, pero se asume desde el diálogo, porque tal contingencia no impide su tratamiento. Llama la atención la carencia bibliográfica que existe al respecto. En la historiografía cubana apenas unos pocos lo han tratado de modo colateral más que puntual. Ramiro Guerra (1952), Herminio Portell Vilá (1941) y Julio le Riverend (1974) lo bosquejaron, sin dedicar una obra en específico a este particular asunto. También Manuel Moreno Fragnals y Juan Pérez de la Riva intervinieron, fugazmente, en su elucidación. Este último formuló la interesante tesis de una isla con dos historias: Cuba A y Cuba B, situadas en el occidente y el oriente, respectivamente (Pérez de la Riva, 2004: 189-206); con un desbalance en el desarrollo a favor de la primera, cuyo núcleo fuerte lo encarna La Habana. Propuesta muy bien acogida por la comunidad de historiadores dedicados a los estudios regionales y locales, por la capacidad de representar el principal desequilibrio interno que ha padecido la historia nacional.

No obstante, el enfoque que exige este tema trasciende los límites disciplinarios y autorales, al demandar encargos más abarcadores, con la participación de diferentes especialidades y especialistas; posibilidades de estudio que, por el momento, quedan fuera del alcance de un solo y exclusivo desempeño investigativo.

Por esa razón, las intenciones de este artículo no aspiran a ir más allá de un sondeo primario, desde una perspectiva de historia social, sin dejar de reconocer otras connotaciones —entre ellas las de tipo psicosocial—, que estamos precisados a tratar aunque sea sumariamente. Como generador de controversias, el habanocentrismo cuenta con una larga data, además de sostenerse en dos firmes asideros: se encuentra bien cimentado en la historia de Cuba, y se manifiesta en la psicología étnica del cubano.

Por su alcance, el pensamiento y la acción habanocéntrica compromete un tiempo histórico *in extenso* que obliga a explorar desde sus orígenes —remitiéndonos al período colonial—, para luego ampliarse y fortalecerse en la República mediatizada, hasta mantener rasgos vigentes en la actualidad. Esta sería la declaración hipotética que demostrar. Es necesario hacer un sucinto bosquejo en la dimensión histórica y, conjuntamente, sondearlo desde la mentalidad colectiva de la cubanidad, al menos hasta donde sea posible; empeño que requiere circunvalar el perfil de las representaciones sociales y la opinión pública.

¿Es posible definir el habanocentrismo?

Responder a esta pregunta supone penetrar múltiples entresijos, sobre todo por las ramificaciones que muestra y las distintas interpretaciones que alude.

Reconocerlo como un fenómeno histórico-social — aspecto por demostrar— con connotaciones objetiva y subjetiva, facilitaría encontrar el camino de su esclarecimiento si se vertebran estas dos perspectivas, por lo que no queda más que acudir a las evidencias empíricas, situadas en las distintas temporalidades que articulan la modernidad cubana.

Hay quienes opinan que el habanocentrismo no existe; mucho menos constituye una preocupación, o materia de interés para aquellos que se han favorecido de él. Para otros, su constatación se muestra blanda y dudosa, en tanto hecho intangible. Y para otros muchos es una realidad tan diáfana como la existencia de la palma real. Moreno Fraguinals (2005) asegura que las raíces del problema brotan y se afincan en la etapa colonial:

Por sus características de capital de la Isla, residencia del gobierno general, por su desarrollo urbano y privilegios oficiales, en La Habana, antes que en cualquier otra ciudad cubana, fue definiéndose una poderosa oligarquía que se autoproclamó como la representatividad de todo el país y terminó imponiendo sus valores, y caracterizando como cubano lo que en un inicio era habanero. (141)

De la cita se infiere que el asunto que despejar muestra una fisonomía institucional-burocrática y a la vez idiosincrásica, nacida en las profundidades del devenir histórico cubano, ello fue consecuencia de ordenamientos y determinaciones en la organización estructural y funcional de Cuba que comienzan desde el principio de la colonización española, a partir del reconocimiento de un centro principal, decisivo y determinante, San Cristóbal de La Habana. Alrededor de este centro, en tanto capital del país, ha girado, como práctica histórica, la esencia de la actividad económica, política, social y cultural de la nación.

Involucra, pues, varios siglos del proceso de formación nacional y, como se intentará confirmar aquí, es la resultante de circunstancias y acontecimientos que convergieron a favor de La Habana, tras su fundación definitiva en 1519, y su conversión en capital de Cuba a partir de 1556; de una República que le dio continuidad y fortaleza al habanocentrismo; y de la propia Revolución de 1959, que asumió críticamente ese legado, mediante la realización de ingentes esfuerzos dirigidos a mitigar sus efectos, sin haber hallado todavía una solución terminante al dilema —en tanto disyunción no resuelta—, a pesar del estímulo e impulso dispensado a otros polos de desarrollo endógeno en las últimas décadas.¹

No pretendemos cuestionar a La Habana y su consecuente identitario más latente: la habaneridad. Nadie pone en duda su protagonismo indiscutible en la gestación, desempeño y desarrollo de la cultura cubana. Para evitar galimatías, suscribimos esta máxima de Eusebio Leal Spengler como apotegma lapidario: «La

Habana es una ciudad histórica, patrimonial y clave a la hora de definirnos en nuestra cubanía» (citado en Goñi Camejo, 2006: 29). En su sentido más aséptico y despojado de toda presunción, la habaneridad no debe homologarse con habanocentrismos, ni manías de grandeza ni estrecheces localistas, sino como sentimiento de veneración a un lugar simbólico, legítimamente defendible por los habaneros en primera instancia; como lo es también la *santiagueridad* para los santiagueros, la *matancericidad* para los matanceros o la *holguineridad* para los holguineros, entre tantos otros espacios locales de realización del ser cubano.

Tampoco se trata de disputar los trazados estratégicos en la economía y la política, que necesariamente —tal como ocurre en todas partes— se diseñan mediante un modo de pensar y actuar que ha operado, simultáneamente, tanto en la propia Capital como desde cada una de las provincias, generando la necesidad de realizar consultas, o esperar por dilatados dictámenes y conclusiones para encarar asuntos vitales que se suscitan en la inmediatez de los distintos escenarios del territorio nacional; situación que conlleva aguardar la toma de acuerdos y decisiones, cuya implementación depende de un nivel superior, emplazado en La Habana. Es como si desde el resto de las provincias nadie se atreviera a mover un dedo sin consultarlo, en tanto sus funcionarios exigen que lo que se haga, en vuelta-arriba o vuelta-abajo, debe contar con su debida aprobación. Una señal inequívoca del peso que ha tenido y ejercido la capital, a lo largo de una historia de 500 años, se refleja en la ansiedad con que se espera siempre su visto bueno.

Tal parece que, cuatro siglos con capitanes generales e intendentes ventilándolo todo desde la Plaza de Armas, pesan en la historia de Cuba. Al transformarse en legado secular que marca uno de los *vía crucis* de nuestra historia social, los obstáculos provocados por la referida postura no han logrado superarse, pese a los esfuerzos realizados, y a la comprensión, cada vez más creciente, de sus inconveniencias. Siendo la principal tribuna de apoyo que ha tenido a su favor el pensamiento burocrático, en activo y en curso, desde entonces hasta acá, se atrinchera detrás de una pujante y pesada macrocefalia institucional-operativa que ha tenido a bien arrogarse el derecho de las decisiones.

En perspectiva diacrónica, uno de sus efectos más notables ha sido las limitaciones a que han estado expuestas, en muchos casos, distintas instancias, tanto naturales como jurídicas, ubicadas en los niveles locales, municipales y provinciales, para poder ejercer sus prerrogativas; de gestiones e iniciativas coartadas por la necesidad de esperar a que la solución venga, inexorablemente, de La Habana y que, en ocasiones, ha traído en consecuencia la inercia, la actitud de *brazos cruzados*, la apatía y la neutralización

o el congelamiento de soluciones propias, ante la expectación de disposiciones que deben venir *de arriba*. Esta persistente señal denota que el origen del problema se encuentra localizado tanto en el fardo legado por el colonialismo como en las ulteriores fertilizaciones que le agregó la sociedad poscolonial. Aquí se resume la médula de este planteo, solo que nos quedamos cortos si no se toman en cuenta algunos de sus matices y sutilezas. Para lograrlo es prudente visitar la historia social y cultural de Cuba.

Una mirada al fondo histórico y psicosocial del problema enunciado

La elección de La Habana como capital de Cuba significó ubicar allí la máxima sede de la jerarquía colonial y el principal centro gubernativo de la Isla —una problemática presente en muchas otras naciones latinoamericanas donde ocurren situaciones similares con otra denominación. Esta disposición era la más oportuna para el sistema imperante. Las autoridades de la ciudad tenían a su cargo la responsabilidad suprema en materia de acuerdos y fallos; mientras que la metrópoli delegaba en ella la cuota más importante de poder a través de sus representantes locales (Pichardo, 1984: 141-3). Ya en la primera mitad del siglo XVIII aventajaba con creces a las demás villas y sitios urbanos, debido a la actividad creciente de su puerto y por su ubicación geográfica, su bahía, la corriente del Golfo, etc., el crecimiento demográfico y la atracción de capital peninsular y criollo, que de consuno, aportarían cuotas importantes al despegue habanero. El gobierno colonial y la oligarquía local, en gestación, necesitaban refrendar lo alcanzado hasta entonces, y el camino sería convertirla no solo en el principal foco económico y político insular sino también en la capital cultural de Cuba. Un papel distintivo lo tendría la Iglesia católica y su sistema de instituciones.

Las órdenes católicas, establecidas en la Isla desde el propio siglo XVI, aportaron los mejores y más importantes conventos y colegios, situados, preferentemente, en La Habana. Por el patrimonio aportado, la cultura cubana guarda una deuda de gratitud con la red conventual (Torres Cuevas, 1990; Segreo Ricardo, 2010). Dominicos, franciscanos, agustinos, jesuitas, jeremitas, carmelitas y clarisas, entre otras órdenes católicas, establecieron los cimientos básicos de la educación y la ciencia en Cuba. Los conventos-escuelas eran, indiscutiblemente, un bastión ideológico del poder religioso y, a la vez, espacios culturales donde circulaban libros e ideas de autores europeos; se enseñaba latín, gramática, física, retórica y oratoria; se aprendía a tocar instrumentos musicales y se aplicaban exigentes prácticas educativas, de

comportamiento y de moral. El convento era uno de los núcleos fuertes del desarrollo local por cuanto aportaba nuevos conocimientos; sus recintos eran hervideros permanentes de discusiones y polémicas; así como sitios donde se ventilaban las primeras tendencias sociales e inquietudes públicas entre los involucrados en sus respectivos y estrechos marcos.

Era obvio que la primera generación de intelectuales y pensadores criollos germinara en el interior de estos recintos, en su mayoría o, al menos, los más importantes concentrados en La Habana. Un desprendimiento de lo anterior fue la apertura de la Universidad de San Jerónimo (1728), rectorada por los dominicos —en los predios del antiguo convento de San Juan de Letrán—, institución que propició el despunte académico insular, y que, comprensiblemente, no podía fundarse en otro lugar que no fuera allí. Le seguiría el Real Seminario Conciliar de San Carlos y San Ambrosio, cuna del pensamiento social cubano, por cuyas aulas pasaron figuras como José Agustín Caballero, Félix Varela y el bayamés José Antonio Saco.² La primera imprenta y los primeros periódicos e historiadores y escritores costumbristas, y los nacientes asomos del periodismo insular, así como los principales artistas de renombre, tuvieron necesariamente que estar relacionados con La Habana de una manera muy directa (Rigol, 1982). Las profesiones intelectuales nacieron en el seno de aquellos colegios católicos, combinadas luego con las primeras imprentas y editoriales. En materia de pensamiento político-social y artístico-literario el liderazgo tuvo un indiscutiblemente sello habanero desde entonces.

La significación económica, política y cultural que el imperio español le otorgó a la villa de San Cristóbal determinó que la estrategia británica de tomar la ciudad en 1762 implicara el supuesto de dominar a toda Cuba. Este asunto, en particular, merece una reflexión que no debemos considerar tardía. ¿En qué se basaba el empeño británico de conquistar esta ciudad durante la guerra de los Siete Años? —viejo sueño irrealizado de Francis Drake en el siglo XVI: Inglaterra estimaba que al dominar La Habana se controlaba al mismísimo *nervio primo* insular.

En materia de historia social, La Habana continuó creciendo bajo los auspicios que el sistema colonial brindaba a su *siempre fiel isla de Cuba*. Como el repertorio referencial es amplio, por elección cabe mencionar a la Sociedad Económica de Amigos del País (1793) y su *Revista Bimestre* (1823), la Real Academia de Ciencias (1861), y la Real Academia de Ciencias Médicas, Físicas y Naturales (1874), entre otras tantas entidades y espacios que estimularon el avance cultural y encontraron en ella oportunidad y condiciones para su apertura y consolidación.

Superada la época colonial, dos intervenciones militares estadounidenses (1899-1902 y 1906-1909)

pusieron tal interés en la ciudad que la convirtieron en el escenario más seductor para la inversión extranjera en el área urbana. Las autoridades interventoras priorizaron el saneamiento público y reorganizaron el sistema educativo, mientras las compañías constructoras, junto a arquitectos y diseñadores —tanto estadounidenses como del patio— pusieron énfasis en mejorar su imagen en pocos lustros. El Malecón, el Paseo del Prado, los puentes de hierro y los edificios en altura llevan desde entonces la impronta de dichas empresas, interesadas en reanimarla, en la medida que obtenían ganancias, en su afán por lograr la máxima optimización del espacio urbano. Los respectivos gobiernos republicanos, de manera consecutiva, realizaron sostenidos esfuerzos a lo largo de la primera mitad del siglo xx para exaltarla y situarla como el polo más atractivo de la nación. Tanto fue así que lo mejor del eclecticismo y el *art nouveau*, del *art déco* y el racionalismo en la arquitectura cubana se concentra en La Habana. De igual modo, los primeros tranvías y automóviles que entraron a la Isla tuvieron que circular precisamente allí con antelación a otros pueblos y ciudades; más tarde, las primeras señales estandarizadas de radio (1922) y televisión (1950) tendrían que ser transmitidas, necesariamente, desde la ciudad (Pérez, Jr., 2016: 362-81).

Si el limitado Plan Forestier —nombre con que se conoce el proyecto de remodelación urbana diseñado por el arquitecto paisajista francés Jean Claude Nicolas Forestier, auspiciado por el gobierno de Gerardo Machado— solo tuvo en cuenta a La Habana, y la década de 1950 también la engalanó con exclusividades, el Plan de Obras Públicas impulsado por Fulgencio Batista —en parte dirigido a compensar su descrédito por el golpe del 10 de marzo— acabó por darle el tono modernizante que necesitaba dentro del contexto de un país lleno de vicisitudes de todo tipo. Los «rascacielos» de El Vedado, los grandes hoteles y las suntuosas avenidas, junto a las luminarias de neón la transformaron en la ciudad más bella y visitada del Caribe. El turismo norteamericano la seleccionó entre sus preferencias más cercanas y la mafia internacional haría de ella su nicho predilecto de operaciones en Cuba (Cirules, 2002).

Conquistar La Habana ha sido pues, una de las más grandes proezas sociales y culturales para un cubano desde los tiempos de José Antonio Saco hasta hoy: ha despertado el instinto nacional de alcanzarla, sea como espacio óptimo de realización y residencia en Cuba, como meca de peregrinación turística o como plataforma de tránsito para lograr otros horizontes. Esta experiencia ha sido estimulante para cientos de miles de conciudadanos. La posibilidad de establecerse en ella puede resultar trascendental para cualquiera que se lo proponga, a partir de lo cual hasta el destino suele cambiar —incluida la suerte— y donde el arco de

tolerancia y oportunidades se estira hasta hacerse más flexible y prometedor.

Artistas, intelectuales y académicos de la más diversa prosapia, trabajadores manuales o jóvenes estudiantes cubanos de la Colonia y la República mediatizada no tuvieron otra opción que moverse hacia La Habana, ya que en sus respectivos lugares de origen las condiciones para progresar eran tan precarias que la capital era el único horizonte para superar la desazón y el fatalismo albergado en aquellos macondos envueltos en las brumas del quietismo. Desde entonces, se ha nutrido de buena parte de lo mejor del pueblo cubano y su cultura que, por necesidad, decidió cambiar de entorno para encontrar allí renovadas oportunidades de crecimiento individual o profesional. La contribución de estas personas ha sido de un valor inestimable para la capital cubana, al sumarle aún más brillo y prestigio, como representante máxima del cuerpo cultural de la nación.

De lo expuesto hasta aquí cabe significar lo inapropiado que resulta una inculpación histórica a La Habana. Al no tener sentido semejante dislate, cabe mirar ese otro rostro invisible del habanocentrismo, mucho más sutil, por encontrarse instalado en la psiquis nacional. Se trata de la manera de validarla y de percibirla desde la subjetividad del cubano, tanto desde ella, como desde ese vasto escenario que comprende el «interior» de Cuba.

Se ha convertido en frase apodíctica la sentencia «Cuba es La Habana y lo demás es paisaje»; no son pocos los que opinan que para ser alguien en la vida «hay que vivir en La Habana»; para avanzar en cualquier proyecto personal «debes estar en La Habana»; y para salir al exterior: «es mucho mejor desde La Habana»; opinión sustentada en la ausencia casi absoluta de consulados extranjeros en otras provincias. Estas y muchas otras expresiones en lengua vernácula forman parte del arsenal fraseológico habanocentrista, acumulado por la empírea popular a lo largo del tiempo histórico-social cubano. Se trata de una de las herencias del pasado más lacerantes aportada por este tipo de imaginario, albergado en el fondo del alma cubana.

Ahora, cabe preguntarse ¿cuáles son las fuentes vivas que lo nutren? A riesgo de errar, tratemos de señalar algunas, tal vez las más evidentes. La historia social revela que quienes hacen tales afirmaciones se encuentran repartidos en un amplio espectro del pueblo cubano, aunque algunos de los que habitan en la capital ocupan un lugar prominente. Moreno Fraguinal (2005), en su breve disertación dispensada al caso, afirma que desde los tiempos coloniales «el gentilicio *habanero* era signo de orgullo para sus ciudadanos, y de cierta forma, atributo de exclusión para los naturales de otras villas de Cuba» (141). Todo indica que la magnificación de La Habana despertó algún prurito de soberbia local

La habaneridad no debe homologarse con habanocentrismos, ni manías de grandeza ni estrecheces localistas, sino como sentimiento de veneración a un lugar simbólico, legítimamente defendible por los habaneros en primera instancia.

desde muy temprano y avivó cierto aire de *superioridad* encubierta en sus habitantes, al autodistinguirse este como gente de otro linaje; lo que dio lugar a una de las manifestaciones más sutiles, dilatadas y vigentes del regionalismo cubano. Por si fuera poco, algunos radicados en ella, procedentes de otras localidades, han pretendido afirmar su naturalización *habanerizándose*, a veces de manera intempestiva y, en ocasiones, poco elegante. A estos últimos, otro historiador cubano les otorgó el calificativo de *neohabaneros* (Portell Vilá, 1959: 60). Tampoco escapan aquellos radicados en el resto de las provincias y municipios, quienes, al sentirse inconformes de realizar su labor y su sino en el medio que les tocó, en vez de defenderlo con su obra y su trabajo, lamentan sus propias limitaciones escudándose en el hecho de no residir en La Habana. Estos proceder han sido frecuentes a lo largo del tiempo y constituyen el núcleo exponencial del fenómeno enunciado en el plano de la conducta psicosocial.

Hubo y hay quienes identifican al resto de Cuba como *el campo* calificativo peyorativo conocido como demarcación de linderos entre La Habana y lo que queda después de ella; voz que la cultura popular carga de significación social propia, ya que se infiere que todos los que viven en el campo son (somos) campesinos o lo que es lo mismo: guajiros (Pichardo, 1875: 173-4; Ortiz, 1985: 274). Remolcar a ese «guajiro» en acepción peyorativa de *atrasado y torpe* ha sido incómodo para unos cuantos de los que habitamos en el «interior» del país. Como se sabe, este término, ya definido por Esteban Pichardo en el siglo XIX y actualizado en sus connotaciones por Fernando Ortiz en el XX, entró desde hace mucho en los pródigos circuitos del folclore y el choteo.

A partir del triunfo revolucionario, hay indicios de que la nueva dirección del gobierno tomó nota de esas contrariedades y acometió un proceso de cambios dirigidos, principalmente, a la potenciación de las provincias y territorios marginados, con la finalidad de superar un pasado necesitado de reparaciones de toda índole. Buena parte de las acciones para promover el desarrollo económico y sociocultural, realizadas a partir de 1959, tuvieron lugar fuera de la capital: decenas de fábricas, cientos de kilómetros de carreteras y caminos; comunidades, hospitales y universidades se levantaron a lo largo y ancho de toda la Isla. Hubo una parálisis de La Habana como consecuencia de una estrategia que privilegiaba a la inversa, dándoles

prioridad a las zonas de silencio y no a la propia capital, que el capitalismo había convertido en una estantería de acero, cemento y cristal y engendrado a una de las ciudades más grandes y pobladas de todo el Caribe y América Central. En medio de un país lleno de urgencias que resolver, por el momento necesitaba menos atención que el resto de los territorios, donde se acumulaban las principales áreas de atraso y pobreza.

La expresión jurídica de la nueva orientación del desarrollo se consuma tras la aprobación de la división político-administrativa de 1976, con una redistribución del territorio que descentralizaba parte de las estructuras heredadas para estimular aquellos espacios que hasta entonces habían sido excluidos del ejercicio de sus propias fuerzas locales y acumulaban potencialidades para crecer y requisitos para tener gobierno propio, a escala provincial y municipal.

Sin embargo, el problema ha seguido tocando a la puerta. La Revolución ocupó La Habana beneficiando a la masa humana que la había llevado al triunfo en 1959. Poco tiempo después de esa fecha, miles de estudiantes ingresaron por vez primera a la urbe, favorecidos por los planes de becas del gobierno revolucionario. El autor estaba entre ellos. Nos albergaron en las residencias abandonadas por quienes eligieron el camino hacia Miami. Muchos de aquellos jóvenes continuaron cursando niveles superiores y no pocos decidieron permanecer allí. Se repetía, en otra dimensión, el flujo migratorio de antaño hacia La Habana, de gentes de distintas partes del territorio nacional interesados en radicarse en ella. Se destacan los migrantes procedentes de las provincias orientales (Montes, 2008: 78-84). Así, la provincia-ciudad ha continuado nutriéndose de personas que arriban de todos los rincones de la Isla, con calificación o no. Estas últimas comenzaron a generar situaciones conflictivas hasta el grado de promover leyes dirigidas al control demográfico en determinados municipios habaneros; lo que en su momento despertó la imaginación del compositor Juan Formell, quien con «La Habana no aguanta más» dejaba su mirada al caso, desde la crónica urbana, resuelta en una canción popular.

Por lo visto, el habanocentrismo se ha mantenido a buen recaudo tanto en el campo de las estructuras administrativas —a través de procedimientos y métodos burocráticos que por momentos se tornan intransigentes con las márgenes— como en las referidas mentalidades; y en este último plano ha calado hondo,

al tornarse calle de doble vía, ya que cuenta —como se dijo— con una base social de apoyo instalada tanto en La Habana como en las cabeceras de provincias y en cada uno de los municipios cubanos: no hay nada importante que se haga en Cuba sin la presencia de algún *habanero*, de uno u otro tipo; de modo que, para darle altura y prestigio al cónclave es preferible que participe alguno de sus representantes capitalinos, como señal de afirmación y reconocimiento; cuestión que rebasa lo sociopsicológico al responder también a factores estructurales.

En cierta ciudad del «interior» se han promovido iniciativas, que han llegado lejos para honrar la presencia y el paso de habaneros y neohabaneros ilustres por sus calles y predios. Por ejemplo, en un hotel ha fraguado el proyecto de apadrinar determinadas habitaciones, porque una vez se hospedaron allí figuras prominentes; fueron engalanadas con imágenes y objetos de las referidas personalidades, muy queridas y respetadas y, además, merecedoras de tales reconocimientos. Pero en el fondo, ¿constituye o no un mensaje de olvido hacia aquellas otras y otros destacados en la provincia o la localidad, dígame un poeta, un músico, un deportista o un héroe del trabajo, de los que existen por centenares en cualquier parte de la nación, suprimidos de tan ilustre selección, tal vez por *no ser* de La Habana?

Este solo ejemplo baladí incita a preguntarse: ¿será una revelación subliminal freudiana sentirse importante al destacar la relevancia de aquellos que considera más importantes que él? ¿Honrar honra! ¡Albricias! Pero es así como se manifiesta, en todo su esplendor, el sentido de minusvalía social y cultural que se esconde detrás de quienes elogian las luces del otro mientras arrinconan las suyas en las tinieblas del menosprecio, quizá por resultar poca cosa ante los que suman prestigio y reconocimiento certificado en otra parte. Ridícula forma de representación social que se regenera desde muchos ámbitos, como culto inexplicable a una incorrección que parece no encontrar remedio. ¿O lo tiene?

Actualidad del tema y alternativas *en curso*

De esta precipitada y hasta beligerante incursión en el tema, sería prudente derivar un mínimo cuerpo de sugerencias y recomendaciones para contribuir a que esta argumentación no quede en letra muerta. ¿Es posible distribuir mejor los contrapesos socioculturales internos dado su valor estratégico para el presente y el futuro de la nación? Es sensato pensar que haya distintas vías por recorrer y propuestas que legitimar en la práctica social y cultural.

Es preciso comentar algunos ejemplos relacionados con el concentracionismo mediático, espacios donde

se hace más notable la exacerbación habanocéntrica. Hoy por hoy, los únicos periódicos de circulación nacional se redactan y editan en La Habana; todos los canales de televisión de alcance nacional transmiten su señal desde La Habana; todas las radioemisoras de cobertura nacional lo hacen desde La Habana, con los correspondientes corolarios sociales y culturales: los invitados a dialogar, actuar, disertar, opinar o escribir en tales medios son los más inmediatos a dichos espacios, por lo que se privilegia al sector social-profesional-intelectual instalado en la capital. «Universidad para todos» es uno de los casos más conocidos. ¿Cuántas universidades cubanas participaron en dicho programa? Como resultante, se ha creado una elite que, supuestamente, habla y piensa por todos y para todos, la que ha adquirido un peso normativo en lo cultural por su permanente y pesado liderazgo, hasta el grado de obnubilar a los «otros» y erigirse en autoridad suprema, dada su omnipresencia.

En materia de publicaciones, las editoras nacionales, para ser consideradas como tales, hasta hace muy poco tiempo tuvieron que cumplir con el egregio requisito de contar con sus sedes en La Habana. Aunque esta regla de oro ya cuenta con acreditadas excepciones: sellos editoriales como Oriente, en Santiago de Cuba; La Luz, en Holguín; Ácana, en Camagüey y Capiro, en Santa Clara, se han ganado un lugar gracias a la calidad de sus entregas. Pero la práctica indica que no ha sido lo mismo publicar en Villa Clara o Guantánamo que en la capital.

Una prueba de la extensión de esta práctica nos remite a chequear el listado de editoriales, revistas científicas y culturales, producción cinematográfica y de vídeo —estas últimas atrincheradas en los mismos escenarios de siempre—, estudios de grabación musical, salones de exposición y galerías de arte, recitales y conciertos, simposios, encuentros y conferencias, cursos, congresos y festivales que han escogido o preferido a la capital como único y exclusivo telón de fondo, relación imposible de trasladar a este texto. Por regla general, los principales resultados en ciencias sociales y humanísticas, o lo mejor de la cosecha en arte y literatura están concentrados en torno a autores y figuras ubicadas en La Habana; las editoriales *nacionales* suelen ser más capitalinas que propiamente nacionales al dispensar facilidades a los miembros de su entorno más inmediato.

La cultura cubana en otras provincias presente seguir siendo una hija segundona: no disfruta de los mismos lauros y tiene que conformarse con lo que le toca del reparto de bienes o lo que logra por esfuerzo y talento propios. Sencillamente, hasta ahora han sido pocos los dedicados a registrar con desinterés, minucia y pasión los laberintos de la creación en Cuba más allá de El Morro. El inventario de las supresiones u

omisiones de créditos para escribir un libro que tal vez sea materia para una futura obra, pero el catálogo de las naves homéricas se queda corto ante el necesario relato que habrá de hacerse algún día, destinado a contabilizar a los invisibilizados o desfavorecidos por el habanocentrismo en la historia de la cultura cubana.

Para ser justos y comedidos, algunos de estos entuertos comienzan a ser reparados o son objeto de discusión y análisis. En los años más recientes, han sido desplegadas acciones dirigidas a superar tales desventajas; se reconoce también que los trazados de la política cultural han mostrado una renovada disposición estratégica para enfrentar el desafío; muchas han sido las gestiones sociales y culturales que la acreditan, pero lo alcanzado no da para considerar cerrado el caso. Se ha logrado bastante, pero queda más por hacer.

Hay antecedentes que deben mencionarse como paradigmáticos. Sería ilustrativo referirse, al menos, a dos de ellos. El primero tuvo lugar en plena etapa republicana. Al tomar conciencia de este descuido, Emilio Roig de Leuchsenring —historiador de La Habana entre 1935 y 1964— fue uno de los que defendió la idea de celebrar los congresos nacionales de Historia en una provincia diferente cada vez. Estrategia que recibió el más decidido apoyo de la comunidad de historiadores. Quizá fuera esta la manera de responder, desde el campo de la ciencia histórica, a las limitaciones que imponía encerrar los debates solo en el fuero capitalino; tradición que dichos congresos han mantenido hasta el presente. El segundo caso, consecuente con lo dicho hasta aquí, viene de los últimos años. En un diálogo con jóvenes creadores que solicitaron una mejor atención cultural a las publicaciones en provincias, Fidel Castro propuso la idea de instalar máquinas risográficas para la edición de libros en todas ellas; iniciativa que logró materializarse y ha permitido darles aliento y cobertura a más de una docena de nuevas editoriales, encargadas de publicar cientos de títulos y dar a conocer a centenares de nuevos escritores a lo largo del territorio nacional.

¿Entonces, puede enfocarse el desarrollo sociocultural abriendo cada vez más el diapason? Inobjetablemente. La descentralización agregaría compensaciones hasta para la propia Habana, que ha padecido y padece de tantas acumulaciones y sobrepesos. Además, la nación se encuentra en un buen momento para afirmar que el exceso de centralismo —que nos viene encima desde los tiempos de la Ma Teodora— se convierte hoy en obstáculo para encarar el porvenir.

Es prudente pensar que el futuro de Cuba dependerá, en gran medida, de la capacidad para hacer las debidas correcciones, sobre la marcha, mediante una estrategia que permita el relanzamiento sociocultural de la nación

desde múltiples perspectivas locales y provinciales; lo que supone ofrecerles más protagonismo y autoridad a los distintos escenarios territoriales, capaces de asumir cada día más y mejor la responsabilidad de sus propias decisiones, y lograr la consolidación de una red de centros que certifiquen y expresen al ser nacional en toda su variada y compleja diversidad.

Es el mejor tributo que se les puede rendir a quienes defienden y sostienen a Cuba, sin importar el lugar en que inscriben su actividad. La infraestructura está montada y la cultura profesional e intelectual de apoyo tiene un alto potencial para asumir el reto. La fiesta de la cubanía en Bayamo; la del fuego en el marco del Festival del Caribe, en Santiago de Cuba, la de la Cultura Iberoamericana en Holguín; las de San Juan en Camagüey, las Romerías de mayo, la Semana Cucalambiana en Las Tunas; las Parrandas de Remedios, o el más reciente Festival de Cine de Gibara son, entre otras opciones, parte de una avanzada que indica el camino para lograr una mejor distribución y diversificación de las acciones socioculturales con un rango genuinamente nacional.

Y como la concentración se hace más evidente hoy en los espacios mediáticos, enfrentemos el desafío y presentemos algunas alternativas: ¿por qué no habilitar canales de televisión de alcance nacional que algún día trasmitan su señal desde Santiago de Cuba, Camagüey, Holguín o Villa Clara?, ¿por qué no puede haber periódicos nacionales editados en Pinar del Río o Matanzas?, ¿o editoriales *nacionales* en Guantánamo, Las Tunas o Ciego de Ávila?, ¿o una estación de radio con cobertura de oriente a occidente en El Escambray trinitario, o en la Sierra Maestra —como la legendaria ¡Aquí Radio Rebelde! que llegaba a toda Cuba? Si se solicitara una respuesta inmediata a estas preguntas-proposiciones, la única que ofrecer es esta: para que eso ocurra hay que dialogar a fondo con el habanocentrismo, petrificado en la historia de Cuba y en la subjetividad profunda de muchos decisores cubanos, porque hasta ahora ha sido el camino más corto y la fórmula más cómoda para el ejercicio del control burocrático. Uno de los obstáculos regios que encontrará a su paso la apertura al desarrollo local vendrá siempre de ese lado, lo cual es también una de las dificultades más serias que encarar por el Modelo de actualización económico y social cubano en la conquista de un futuro sostenible para la nación.

Al concluir con esta molesta, pero necesaria invectiva, nada mejor que acudir a uno de los versos escritos, casi en la despedida de su vida, por aquel revolucionario ilustre y completo, nacido en La Habana —nuestro héroe nacional José Martí—, para evocar la más empeñada defensa de lo cubano desde los más distantes parajes, donde se trasunta el más legítimo de los sacrificios: el patriotismo, espacio

simbólico-exclamativo del ser nacional. En tanto, el habanocentrismo sigue siendo una asignatura pendiente en la historia social de la cultura cubana. Estimamos que lo más importante no es dónde se resida o se hagan las cosas, sino aquellos que sean capaces de hacerlas bien. Por eso, pese a que admiremos a La Habana y continuemos defendiéndola como la capital merecida de todos los cubanos y cubanas, es pertinente aprovechar al máximo los inagotables manantiales que fertilizan *el arroyo de la sierra*.

_____ (1959) «La noble Habana». *Bohemia*, a. 51, n. 30, 26 de julio.

Rigol, J. (1982) *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba. (De los orígenes a 1927)*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Segre Ricardo, R. (2010) *Iglesia y nación en Cuba (1868-1898)*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.

Torres Cuevas, E. (1990) *Obispo Espada, Ilustración, reforma y anti esclavismo*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

©TEMAS, 2021

Notas

1. Véase el debate del espacio Último Jueves «Regionalismo y cultura nacional», que contó con un panel integrado por los reconocidos académicos e investigadores cubanos Carolina de la Torre, Pedro Emilio Moras, Carlos Venegas y Rafael Hernández, publicado en *Temas*, n. 66 (2011: 90-100).

2. La siguiente fundación académica, con rango universitario, tuvo que esperar más de doscientos años, al crearse la Universidad de Oriente en Santiago de Cuba (1947). San Basilio el Magno (1722) es incluso anterior a la Universidad de La Habana, pero nunca llegó a ostentar esa categoría. En el siglo XIX se limitó solo a Seminario.

Referencias

Cirules, E. (2002) *El imperio de La Habana*. La Habana: Letras Cubanas.

De la Torre, C. *et al.* (2011) «Regionalismo y cultura nacional» (panel de debate). *Temas*, n. 66, abril-junio, 90-100.

Gañi Camejo, M. (2006) «Eusebio Leal: Salvaguardar La Habana». *Temas*, n. 48, octubre-diciembre, 16-20.

Guerra, R. (1952) *Historia de la nación cubana*. La Habana: Historia de la Nación.

Le Riverend, J. (1974) *Historia económica de Cuba*. La Habana: Edición Revolucionaria/Instituto Cubano del Libro.

Montes, N. (2008) «Distribución espacial y migraciones en Cuba: fin de siglo y comienzo de otro». *Temas*, n. 56, octubre-diciembre, 78-84.

Moreno Fragnals, M. (2005) *Cuba/España. España/Cuba. Una historia común*. São Paulo: EDUSC.

Ortiz, F. (1985) *Nuevo catauro de cubanismos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Pérez de la Riva, J. (2004) *La conquista del espacio cubano*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz.

Pérez Jr., L. A. (2016) *Ser cubano. Identidad, nacionalidad y cultura*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Pichardo, E. (1875) *Diccionario provincial casi-razonado de voces y frases cubanas*. La Habana: Imprenta El trabajo de León F. Dedit.

Pichardo, H. (1984) *Documentos para la Historia de Cuba*, t. I. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.

Portell Vilá, H. (1941) *Cuba en sus relaciones con los Estados Unidos y España*, 4 t. La Habana: Jesús Montero Editor.

Los comunistas cubanos y los embates de varios «ismos» entre 1925 y 1935

Caridad Massón Sena
Investigadora. Instituto Cubano
de Investigación Cultural Juan Marinello.

Si no quieres repetir el pasado, estúdialo.

Baruch Spinoza

Duele y mucho acceder al mundo virtual donde se mueven los cubanos desde hace varios años, y observar el nivel de divergencias, disensos y agresividad que se respira a partir de las diversas posiciones políticas que asumen grupos e individuos. Cosa «lógica» si los ataques se dieran solo entre aquellos ubicados en lados ideológicos opuestos, pero no es así.

Lo que en realidad lastima, al menos a mí, es ver cómo amigos y compañeros que se precian de ser revolucionarios se revuelcan en ataques «mortales» para tratar de abatir los argumentos de otros y demostrar que la suya es la única verdad posible, aunque para ello tengan que destrozar a sus «oponentes»; o sea, los que no piensan igual. La crítica es necesaria, útil, imprescindible, siempre que se utilice con sentido ético y constructivo.

Al observar los desatinos a que hago referencia, me vienen a la mente aquellas reyertas entre algunos de nuestros patriotas independentistas que, acaudillando sus territorios, después de haber abandonado, en ocasiones, cuantiosas fortunas para dedicarse a la lucha por la liberación nacional, ponían en un segundo plano sus ideales y plantaban la semilla de la discordia,

que tantos tropiezos produjo al logro de la soberanía. Pero hoy quiero rememorar pasajes más recientes y apenas recordados por nuestros compatriotas, y que contribuyeron de modo decisivo a que la heroica Revolución de 1930 se haya ido «a bolina», al decir de Raúl Roa.

En el avance de mis estudios sobre el comunismo cubano, o mejor, los comunismos en Cuba, he encontrado ejemplos notables de situaciones como las mencionadas. Y no es que fueran sus militantes y seguidores los únicos que cometieran esos errores; otros grupos políticos también ejercitaron esas prácticas. Lo que resulta contraproducente es que ese ideario de justicia social, heroísmo libertario, sacrificio propio y colectivo se viera truncado por tácticas erradas y desacertados estilos de trabajo que pudieran haberse evitado.

Como he dicho antes, no existió en Cuba una sola forma de ver y apoderarse de la doctrina comunista. En general, estos comunismos tenían como principio básico la certeza de que la sociedad contemporánea estaba dividida en clases y, de estas, las fundamentales eran la burguesía y el proletariado; que los proletarios tenían la misión histórica de arrojar del poder a los burgueses, destruir el capitalismo (aboliendo la propiedad privada, la explotación del hombre por el hombre, el sometimiento de una nación por otra) y edificar el socialismo. Si tratara de catalogar estas

tendencias diría que la primera estaba constituida por los miembros del Partido Comunista de Cuba (PCC) —sección de la Internacional Comunista (IC)—, que no era totalmente uniforme y a ella pertenecieron Julio Antonio Mella y Rubén Martínez Villena. La segunda vertiente, integrada por personas que se consideraban marxistas independientes, repudiaban la subordinación del Partido a la Comintern y por ello no se integraron al PC, aunque trabajaran en sus organizaciones colaterales; entre ellos se destacaron Raúl Roa y Pablo de la Torriente Brau. La tercera, menos numerosa, pero muy importante, estaba integrada por revolucionarios que no se reconocían así mismos como marxistas; sin embargo, en la práctica observaban principios esenciales del comunismo, con enfoques bastante apegados a las condiciones concretas del país, como fue el caso de Antonio Guiteras.

Estos grupos podían divergir entre sí por cuestiones de orden estratégico (el carácter de la revolución, sus etapas, fuerzas motrices y enemigos principales), y por razones tácticas y metodológicas (modos de lucha, formas de unidad, contactos con otras fuerzas opositoras). Las maneras de reflexionar y actuar podían tener un origen propio e interno, o ser heredadas, externas e impuestas. En esas confrontaciones se hicieron palpables males como el izquierdismo, el sectarismo, el esquematismo y otros «ismos» a los cuales nos referiremos más adelante.

Cuando la IC fue fundada en Moscú, en marzo de 1919, Vladimir Ilich Lenin definió que su tarea principal era la organización de partidos comunistas a nivel mundial con el objetivo de preparar a la clase obrera para la destrucción del capitalismo y la instauración de la dictadura del proletariado, con la creación de soviets de obreros, campesinos, soldados y marinos. Casi de inmediato envió al experimentado bolchevique Mijaíl Borodin a México para que ocupara el cargo de cónsul en el único país de este continente que no había roto relaciones diplomáticas con la Rusia soviética y ayudara a la creación del Partido.

Deseoso de extender su labor proselitista, el 6 de diciembre, en su marcha de regreso a la URSS, durante la escala en el puerto habanero, envió a su acompañante, Richard F. Phillips, a ponerse en contacto con líderes del movimiento obrero en la capital. El norteamericano conferenció con varios anarcosindicalistas, liderados por Marcelo Salinas y Antonio Penichet, y en pocas horas logró organizar la Sección Comunista de Cuba. Estos no quisieron asumir la categoría de Partido, como era propio de la tendencia ideológica que profesaban. Sin embargo, despacharon una misiva en la cual pedían su admisión al «Partido del proletariado mundial» (Jeifets y Jeifets, 2009-2010). Dicha sección funcionó poco tiempo, pero sus integrantes se mantuvieron muy activos en las luchas proletarias.

La Comintern padecía de lo que Lenin (1920) calificó como «enfermedad infantil del izquierdismo», una afección que aquejaba a numerosas organizaciones comunistas europeas que no comprendían que para realizar la revolución mundial era preciso «fundirse con las más amplias masas trabajadoras, en primer término con las masas proletarias, pero también con las masas trabajadoras no proletarias». Rechazaban las coaliciones con otras fuerzas políticas «sin analizar la situación y las circunstancias concretas de cada compromiso», evitaban trabajar dentro de los sindicatos reaccionarios y desenvolverse en los parlamentos burgueses.

En el verano de 1922, la Agrupación Socialista de La Habana, presidida por el veterano luchador Carlos Baliño, decidió acatar las veintiuna condiciones de ingreso a la Comintern y propuso constituir el frente único proletario, estimular acciones de masas y combatir la colaboración de clases reformista. En esos momentos, el gobierno de Alfredo Zayas era repudiado por su deplorable desempeño, plagado de corrupción y bribonadas políticas y administrativas. Numerosos acontecimientos cívicos se fueron sucediendo: las batallas por la Reforma Universitaria, la Protesta de los 13, la creación de las agrupaciones comunistas en varias provincias, el Movimiento de Veteranos y Patriotas, por solo mencionar algunos. El descontento abarcó amplios sectores de la ciudadanía, mientras en paralelo aumentaba el interés por conocer la Revolución Rusa, el cual se avivó con la muerte de Lenin en enero de 1924.

Ese suceso aceleró las contradicciones que venían acunándose entre León Trotski, defensor de la teoría de la revolución mundial y permanente, y Iósif Stalin, impulsor de la tesis sobre el triunfo del socialismo en un solo país. Tal división acarreó consecuencias nefastas para el movimiento comunista internacional. Meses después, se celebró el V Congreso de la IC, el primero en ausencia de Lenin. Allí se declaró que el capitalismo había entrado a una etapa de estabilización, se «revisó» el cronograma de la revolución mundial para respaldar a Stalin, y se acordó socializar el modelo ruso poniendo en práctica la «bolchevización». En cada país debía existir un solo partido, caracterizado por una estricta disciplina y gran centralización, estructurado en células creadas en los centros de producción que impulsarían la labor de los sindicatos.

Mientras tanto, en Cuba el general Gerardo Machado ganaba la presidencia en una campaña invadida de promesas demagógicas y fraudes, pero los escasos comunistas de estos lares no se dejaban engañar. Ya era hora de organizar un partido. En busca de asesoramiento, Baliño escribió a Jay Lovestone, del Workers' (Communist) Party of America; y el polaco Yunger Simjovich (Fabio Grobart), de la Sección Comunista Hebrea de La Habana, envió una misiva

al Comité Ejecutivo de la IC; al final, fue el PC de México el que consignó un consejero para asistir al congreso constitutivo al Partido Comunista de Cuba, en agosto de 1925. En esos momentos no existían relaciones directas entre la Isla y la Comintern, pero se puede percibir su influencia teórica a partir de la poca bibliografía que llegaba desde España, los Estados Unidos y varios países latinoamericanos, que hacía referencia al fenómeno de la bolchevización. De ese influjo germinaron dos fenómenos paralelos y concomitantes: el obrerismo y el antintelectualismo.

Obrerismo y antintelectualismo

Durante los primeros años de su existencia, en la ejecutoria del PCC podemos observar nociones que consideran al trabajador asalariado como la clase predestinada a ser la vanguardia del movimiento revolucionario y, de modo transitivo, sus células de acción debían estar en centros productivos. Mella (1975b) así lo destacaba:

La causa del proletariado es la causa nacional. Él es la única fuerza capaz de luchar con probabilidades de triunfo por los ideales de libertad en la época actual. Cuando él se levanta airado como nuevo Espartaco en los campos y en las ciudades, él se levanta a luchar por los ideales todos del pueblo. Él quiere destruir al capital extranjero, que es el enemigo de la nación. Él anhela establecer un régimen de hombres del pueblo, servido por un ejército del pueblo, porque comprende que es la única garantía de la justicia social. (124)

La dirección partidista estaría integrada preferiblemente por elementos de origen obrero. Ello se hace evidente si analizamos su composición clasista y cómo personalidades de un nivel político tan profundo como Mella y Villena nunca ocuparon la secretaría general. Ese énfasis en el papel decisivo de las masas y secundario de las personalidades en los procesos históricos, demuestra cierto desprecio hacia los liderazgos carismáticos e intelectuales, tan importantes en los países de menos desarrollo económico y social, donde el caudillismo gozaba de mucha pujanza y existía una abundante población analfabeta.

Por esos caminos fue posible la sanción a Julio Antonio Mella, en enero de 1926, a raíz de su participación en una huelga de hambre. El joven, dispuesto a poner en peligro hasta su propia vida para darle un golpe significativo al régimen, no tuvo en cuenta que cualquier decisión debía estar adecuadamente aprobada por el Partido y por eso la comisión que analizó su caso consideró su actuación como una indisciplina. Una vez emprendida la huelga, él decidió que era imposible dar vuelta atrás, no solo por honor personal, sino por dignidad revolucionaria, y esperó a que los compañeros entendieran sus razones.

Fue acusado de hereje, traidor y antimarxista, pues en su acto de defensa había argumentado que entre los dos bandos principales en pugna (proletarios y burgueses) había regimientos intermedios que podían inclinarse hacia uno u otro extremo y ser atraídos para las lides antimperialistas (campesinos, intelectuales, clases medias, incluso, algunos burgueses revolucionarios). La comisión enjuiciadora acordó su separación total de las acciones políticas por dos meses, de las actividades del PCC por dos años, y amonestación privada y pública.

Varios miembros de la Liga Antimperialista y la Universidad Popular (UP) criticaron enérgicamente la sanción y se produjo una ruptura entre el Partido y esas organizaciones. El secretario general del Workers' (Communist) Party of America, Charles Ruthenberg, se dirigió al Comité Central del PCC para fustigarlo por la forma en que había actuado al castigar a un camarada valioso, heroico e inexperto, y recomendó revocar las medidas y limar asperezas con las organizaciones afines al Partido. De paso por La Habana, el embajador ruso en México, Stanislav Pestkovsky, conocedor del pensamiento y actividad del joven, se reunió con algunos directivos partidistas a quienes les manifestó que «habían cometido muchas tonterías». Mella era un «líder de madera continental», y su sanción «un suicidio político». En mayo de 1927, se restablecieron los derechos al joven (Hatzky, 2008: 394-400).

Para entonces, Mella había vuelto del Congreso Antimperialista de Bruselas donde puso en discusión tres ponencias dedicadas a su país, y además a nombre de la Liga Antimperialista de las Américas presentó una resolución que destacaba el despertar de la conciencia combativa contra el capitalismo monopolista, que permitiría la unidad de todas las fuerzas progresistas de muchos países del continente. En la base de esa lucha debían concentrarse las masas obreras y campesinas, pero era necesario atraer también a intelectuales, estudiantes, clase media, pequeñoburgueses radicales y razas oprimidas (LAI, 1927). Dentro de la delegación latinoamericana se mostraron algunas inconformidades, cuyo momento crucial ocurrió por la oposición del peruano Víctor Raúl Haya de la Torre al documento. Un conflicto de extensa y profunda trascendencia explotó: el antimperialismo mellaista *versus* el aprismo hayista.

Antimperialismo *versus* aprismo

Haya de la Torre había comenzado tiempo atrás a manifestar su desacuerdo con la intervención de la Comintern en los asuntos americanos y expresaba sus simpatías por el Koumintang chino. Como la Liga Antimperialista hacía competencia a la Alianza Popular

Revolucionaria Americana (APRA), la convirtió en centro de su repulsa y aprovechó la reunión en Bélgica para llevar el asunto al plano público. Para ello firmó con reservas el documento presentado por Mella.

El APRA, desde 1926, trataba de ganar espacio con un programa de acción política de carácter continental, que anunciaba una alineación combativa contra el imperialismo y las clases gobernantes, auspiciaba la fundación de un partido de frente único de trabajadores manuales e intelectuales, un movimiento autónomo sin ninguna intervención o influencia extranjera. El joven comunista cubano percibió las tentativas divisionistas del líder fundador de la Alianza, e inmediatamente se comunicó con La Habana, ciudad en la que se había asentado un grupo de sus simpatizantes. Comentó a sus colegas de la Liga y la UP sobre la actuación de Haya de la Torre y los previno sobre las posibles acciones de los apristas en Cuba. Efectivamente, en una reunión en el local obrero de la bahía de La Habana, Luis F. Bustamante y Esteban Pavletich propusieron la constitución de la sección cubana de esa organización y a los miembros de la UP que se afiliaran a ella. Si ya existían ligas antimperialistas y partidos comunistas, ¿por qué razón pretendían fragmentar el movimiento revolucionario latinoamericano?, preguntó Villena. Luego de una larga exposición, el conocido intelectual convenció a la mayoría de que debían oponerse abiertamente a la «línea antimarxista, populista, pequeño-burguesa, colaboracionista y reaccionaria del aprismo» (Roa, 1982: 216-218).

En enero de 1928, varios dirigentes de la Liga Antimperialista en México manifestaron su respaldo a la guerrilla dirigida por Augusto César Sandino, mientras Haya de la Torre se mostraba dispuesto a integrar una delegación para supervisar las elecciones presidenciales en Nicaragua, sin tener en cuenta el intervencionismo de los Estados Unidos. Sin embargo, los apristas cubanos, nucleados en el grupo Atuei, con una revista de igual nombre, intensificaron su actividad opositora y se constituyeron en una corriente nacional-revolucionaria con algunos ingredientes reformistas. Sus planteamientos tenían puntos de contacto con el antimperialismo propugnado por los comunistas; pero al conocer el contenido del folleto de Mella (1975a) *La lucha revolucionaria contra el imperialismo. ¿Qué es el ARPA?*, respondieron agresivamente a sus planteamientos. Orosmán Viamontes (Luis Elen) (1928: 11), quien había sido uno de sus abogados durante la huelga de hambre, asegura, en una carta abierta, que los apristas no eran enemigos del comunismo, pero se negaban a que este controlara o dirigiera la lucha antimperialista. Antes había señalado que era un error pretender incluir a la burguesía en el frente único, siguiendo las instrucciones de Moscú, mientras excomulgaba a los apristas.

De cierto, Mella había olfateado el oportunismo latente en las ideas de Haya de la Torre, quien afirmaba que el imperialismo solo se había enunciado como hecho económico, pero no mencionaba sus características de clase ni las tácticas de lucha para desafiarlo, proponía un frente único donde no especificaba el papel de las diferentes clases, y utilizaba una fórmula ambigua: la unión de obreros, campesinos y estudiantes contra el imperialismo, por la unidad política de América Latina y la justicia social. Obviaba el principio de la hegemonía del proletariado y la aplicación de su dictadura para la realización del socialismo. América Latina no era una realidad exótica como pretendía el peruano, los obreros fundaban grandes partidos basados en la aplicación del marxismo.

Raúl Roa (1982), conocedor de lo que estaba ocurriendo, expresó que Mella había inaugurado «el debate ideológico continental sobre la concepción, la estrategia y la táctica de lucha contra el imperialismo y su enlace dialéctico indefectible con la revolución socialista»; propugnaba el apoyo a la burguesía liberal, democrática y revolucionaria de México, a las fuerzas de Sandino y a los nacionalistas de Cuba, si se aprestaban a los combates por la emancipación verdadera. Sin embargo, Roa reconocía que en esos momentos el joven asumió criterios muy rígidos para impugnar al aprismo, aunque valoraba altamente su intención, porque el peruano había contrapuesto su partido pluriclasista dirigido por la pequeña burguesía a las ligas antimperialistas y los partidos comunistas, para cimentar un desarrollo capitalista dependiente e impedir la revolución socialista. Al proclamar haber descubierto que el imperialismo era un concepto económico y no la última fase del capitalismo, sino la primera en América Latina, Haya dedujo dos hechos: la incapacidad del proletariado para asumir la dirección de la lucha y la extemporaneidad del marxismo y el leninismo en estos lares. Había que aplazar la revolución socialista hasta que el desarrollo del capitalismo generara un proletariado capaz de cumplir su misión (272-5).

Entre los apristas cubanos, muy jóvenes también, hubo revolucionarios muy valiosos como Enrique de la Osa (1928: 3) y José Antonio Foncueva. El primero, opositor furibundo de Machado, quien lo mandó varias veces a la cárcel, una de ellas por publicar el editorial «¡Dictador, sí, dictador!», en el cual imputaba al tirano sus intenciones de prolongar la presidencia, sus medidas persecutorias ante los predicadores de ideales renovadores, sus violaciones de los derechos civiles, etc. En tanto, Foncueva (1985) escribió importantes trabajos sobre la situación del país y un estudio muy profundo sobre el proceso de absorción económica y política del imperialismo en Cuba, así

El VII Congreso de la Comintern delineó un viraje programático, basado en una política de frente unitario, capaz de contrarrestar los avances del fascismo a nivel mundial. La aplicación de esa línea política no resultó nada fácil para los comunistas cubanos, que habían vivido muchos años bajo los embates del izquierdismo, el sectarismo, el esquematismo, y otros «ismos».

como la responsabilidad de las nuevas generaciones para enfrentarlo.

Mella (1975a) asumía entonces posiciones contradictorias, al mismo tiempo: una amplia, que partía de las concepciones leninistas sobre el frente único antimperialista; y una estrecha, surgida de la táctica sectaria bujarinista que preconizaba la hegemonía del proletariado y sus limitadas alianzas interclasistas, incluso en los países dependientes y coloniales donde este no estaba suficientemente desarrollado. Él mismo se había percatado, al escribir el ensayo acusador, que no debía valorar a todos los apristas por igual, cuando entre ellos había personas que eran «carne revolucionaria de las cárceles», mientras otros eran cómplices de los elementos reaccionarios o viajeros con dinero de la policía. Pero su objetivo era mucho más alto, más importante que la denuncia al aprismo. Era combatir lo que este representaba: los intentos de imponer el oportunismo y el reformismo en Latinoamérica. Cuando el joven fue asesinado en enero de 1929, ya se iba imponiendo la segunda posición, institucionalizada por los acuerdos del VI Congreso de la Internacional Comunista: el izquierdismo de la táctica «clase contra clase».

El izquierdismo de la táctica «clase contra clase»

En dicho Congreso, celebrado en el verano de 1928, Nikolái Bujarin presentó el primer programa de la Comintern, que incluía la posibilidad de la edificación del socialismo en un solo país y declaraba la defensa de la URSS y el reforzamiento de la bolchevización como tareas de importancia suprema. El capitalismo había entrado en un «tercer período», caracterizado por un intenso proceso de monopolización y desarrollo técnico del capital, un crecimiento de las fuerzas opuestas a este y un incremento de los conflictos bélicos y las guerras de liberación nacional: era inminente el inicio de una situación revolucionaria.

Haciendo caso omiso de las advertencias leninistas sobre el izquierdismo, el cónclave aprobó la táctica *clase contra clase* que, a la larga, produjo numerosos errores de sectarismo, dogmatismo, esquematismo y otros males. Varios partidos europeos habían comenzado a implementarla como respuesta a la actitud conciliadora

de la socialdemocracia frente a la represión de los gobiernos. Por ese motivo comenzaron a calificar dicha tendencia con el epíteto de socialfascista. También habían tenido lugar otros sucesos motivadores del rechazo a determinadas alianzas, como el golpe contrarrevolucionario de Chiang Kai-shek, y la ruptura de relaciones diplomáticas de Inglaterra con la Unión Soviética. La táctica iba encaminada a evitar cualquier colaboración con la socialdemocracia en Europa y con fuerzas nacionalistas y pequeño-burguesas en los países coloniales y semicoloniales; limitaba los esfuerzos unitarios con los sindicatos y organizaciones que no estuvieran influenciadas por el marxismo, con un acercamiento solo a sus bases, a la par que repudiaba a sus líderes. Los conflictos clasistas se esquematizaron a la usanza de las dos aceras: o se estaba a favor o en contra de los comunistas.

Un tema muy discutido en esa ocasión fue el carácter del proceso revolucionario latinoamericano. Un grupo importante defendió la concepción etapista y democrático-burguesa; sin embargo, el ecuatoriano Ricardo Paredes patrocinó un punto de vista diferente, al señalar que en esta región además de las colonias y semicolonias existían países dependientes con una industria en crecimiento, abundantes fuentes de materias primas, un proletariado fuerte y con posibilidades de construir el socialismo en un futuro cercano. Su hipótesis no fue aceptada. La revolución cursaría una primera etapa democrático-burguesa, agraria y antimperialista bajo la hegemonía del proletariado, establecería la dictadura democrática de obreros y campesinos, y evolucionaría a una segunda de carácter socialista, línea estratégica reafirmada en la Primera Conferencia Comunista Latinoamericana de Buenos Aires en 1929. Martínez Villena compartía, en cierta medida, las ideas de Paredes: Cuba tenía un nivel de desarrollo medio del capitalismo, por lo cual no era «necesario todo un período de transformación de la revolución democrático-burguesa en revolución socialista» (Martínez Villena, 2015); en este caso ambas etapas se podrían mezclar y realizarse de modo paralelo y simultáneo.

Fue a partir de este período que comenzó a producirse un acercamiento entre el PCC y la IC. Por un lado, militantes cubanos cursaron estudios políticos en la URSS, participaron en reuniones de sus distintas instancias o colaboraron con los trabajos del

Secretariado Latinoamericano, radicado en Moscú. Por otra parte, varios agentes cominternistas vinieron a la Isla enviados directamente desde la *casa matriz* o de su Buró del Caribe (BC), fundado en Nueva York en marzo de 1931.

Uno de los agentes que arribó a Cuba para hacer cumplir los acuerdos del Congreso y la Conferencia fue Mendel N. Mijrovsky (Juan el Polaco), representante de la Internacional Sindical Roja. En noviembre de 1930 orientó al PCC cómo debía hacerse un reajuste estratégico-táctico. La lucha tendría dos fases, como hemos explicado, y había que obviar los contactos con las fuerzas nacionalistas. Estas consignas fueron incomprendidas por la mayor parte de los elementos de las clases medias, la pequeña burguesía y otros sectores acomodados no oligárquicos, pertenecientes al Partido Nacionalista, al Directorio Estudiantil Universitario (DEU), y a otras organizaciones que fueron surgiendo en el enfrentamiento antimachadista. Los esfuerzos unitarios debían centrarse en las bases sindicales de los sectores básicos del proletariado urbano y rural, fundamentalmente azucarero. Esa era la línea política que se seguía cuando estalló, en julio de 1933, la huelga de los ómnibus de La Habana, chispazo iniciador de la movilización popular que sacó a Machado del poder.

El 2 de agosto, el Secretariado discutió qué postura debían asumir. Su secretario general, Jorge A. Vivó (Pablo), y Alfonso González (Felipe), plantearon que la convocatoria a un paro general era prematura; había que organizar la insurrección y no existían medios para ello. Ya era tarde para esa reflexión, el país estaba prácticamente paralizado. El día 6, Villena y otros compañeros elaboraron un manifiesto para explicar que la huelga era solo un paso hacia la revolución, no la revolución misma. Faltaban condiciones internas y externas para el éxito, pues estaban convencidos de que al tirano solo se le podía derribar con una insurrección armada (Massón Sena, 2013).

Machado, temeroso de perderlo todo, concertó una entrevista con una comisión del Partido y prometió acceder a la mayoría de las reivindicaciones si los huelguistas retornaban a sus labores. Rubén y sus camaradas llegaron a la conclusión de que era una buena oportunidad para obtener las demandas y debilitar al tirano. Un cablegrama recibido del Buró del Caribe cuyo texto decía: «Demoren venta final», fue interpretado como una negativa a lanzarse a la revolución. Además, temían la intervención estadounidense. Acordaron, pues, proponer a los trabajadores el regreso escalonado al trabajo, a medida que lograban sus peticiones. Pero estos respondieron con una negativa: hasta que Machado se fuera, no se detendrían. En ese momento, el PC comprendió que estaba equivocado. Había que continuar la lucha y prepararse para cuando cayera el régimen, como

ocurrió el 12 de agosto. Por esos días, Juan el Polaco (1933) se encontraba en Cuba y percibió que los compañeros estaban disgustados porque el Buró no había mandado a nadie a ayudarlos. La expresión que estaba a flor de labios era: «vendrán después como sabios, a criticar».

Posteriormente comenzaron a llegar varios delegados extranjeros: Alberto Moreau (Bell), Ricardo Martínez (Ricky), Rafael Carrillo (Simón), y Harrison George (Pedro el Canadiense), que participaron en las duras jornadas de práctica política y controversiales discusiones que tuvieron lugar en la segunda mitad de 1933.

Durante el V Pleno del Comité Central (fines de agosto y principios de septiembre), una de las cuestiones más debatidas estuvo relacionada con la decisión errada del PCC durante la huelga. Este equívoco no solo fue utilizado por sus enemigos políticos para atacarlo, sino también por los representantes de la IC para presionar e imponer sus decisiones. El otro asunto de suma importancia puesto en discusión fue la orientación del BC para poner en práctica la consigna de los soviets, que encontró en Villena uno de sus oponentes. El joven argumentó que aquella directiva absurda los alejaría de las masas, afectaría el trabajo dentro de las fuerzas armadas y hasta la propia palabra podía asustar a la gente; al tiempo que arremetió contra los forasteros porque, al llevar mucho tiempo fuera de las luchas concretas de sus países, estaban burocratizados (García Buchaca, s/f). Luego de violentos altercados, la delegación internacional «convenció» a la mayoría de llevar a cabo el proyecto, y el manzanillero Francisco Calderius (Blas Roca), planteó que en su región era posible constituir un soviet. Al regresar a su localidad, se unió a obreros industriales y agrícolas del central Mabay, que llevaban cuarenta días en huelga, y tomaron el ingenio el 13 de septiembre.

El día 18, el Secretariado recibió un cablegrama de la Comintern con varias orientaciones. Una de ellas ordenaba que no «debían conferenciar con el gobierno» (CC-PCC, 1933). Una semana atrás, la Pentarquía¹ había otorgado la presidencia al doctor Ramón Grau San Martín, de ideología nacional-reformista, quien conformó un gabinete integrado por políticos provenientes de diversas tendencias. En las antípodas estaban el revolucionario Antonio Guiteras, que ocupó la Secretaría de Gobernación y la de Guerra y Marina, y el reaccionario oportunista, adueñado de la jefatura del ejército, Fulgencio Batista. Los trabajadores, liderados por el Partido, arreciaron sus protestas, a lo que Guiteras respondió pidiéndoles tiempo para maniobrar.

Ese mismo documento de la Comintern recomendaba eludir «un enfrentamiento abierto con el imperialismo». La reacción de Rubén fue explosiva. ¿Cómo la Internacional podía considerar la viabilidad de un

gobierno obrero y campesino que, al mismo tiempo, ocultara los conflictos con los imperialistas? En Cuba, cada huelga era un movimiento antimperialista, porque el capital telefónico, textil, portuario, minero, azucarero, etc., era mayoritariamente norteamericano. Quien hubiera pensado que con esto se podía detener la intervención, era un «oportunista». Por tanto, propuso no cumplimentar el mandato hasta recibir una explicación convincente. Y concluyó: «Creo que desde Moscú no se puede prever todo esto» (CC del PCC, 1933).

Por esos días, varias organizaciones revolucionarias habían logrado constituir un comité para organizar el traslado de las cenizas de Mella desde México. En la preparación del homenaje, los comunistas trataron de conversar con dirigentes del DEU, pero la delegación internacional impidió que eso ocurriera. Después de la agresión del ejército para disolver la manifestación que se dirigía a colocar la urna en el monumento erigido con ese fin, en la cual murieron varias decenas de manifestantes, el PCC acusó al gobierno por esos crímenes y se esfumaron las posibilidades de acuerdo con él. No se podía discernir claramente quiénes eran los verdaderos responsables del atropello y los comunistas pensaron que aquellas vandálicas acciones tenían por objetivo el reconocimiento de los Estados Unidos.

Aunque en los últimos meses de 1933 y los primeros días de 1934 se pusieron en vigor medidas, impulsadas por Guiteras, contra la usura, rebajas de las tarifas eléctricas, concesión de matrículas universitarias gratuitas, intervención de la Compañía de Electricidad, etc., en la Conferencia Nacional de Emergencia, del Partido, el comunista hebreo Fabio Grobart recomendó que debían avanzar con mucho cuidado para enfrentar las acciones de liberales, abecedarios, apristas y guiteristas. Y mostró particular preocupación por el Secretario de Gobernación, que había lanzado un programa de entrega de tierras y creación de cooperativas agrícolas, con el argumento de que era copiado de la URSS.

Indudablemente la asesoría de los delegados internacionales tuvo un papel muy importante en las valoraciones negativas del PCC hacia el Gobierno de los Cien Días; primero, al impulsar la consigna «extrapolada» de los soviets, y luego, al caracterizarlo como un gobierno burgués-terrateniente de «izquierda», demagógico e implementador de métodos fascistas. Como explicara Raúl Roa (1950), aquel había sido el único gobierno cubano que intentó remover la estructura colonial de la República, pero por errores de sectarismo, esquematismo e izquierdismo, los comunistas (dentro y fuera del Partido) se ubicaron en la acera de sus agresores. De esa forma, contribuyeron a su caída en enero de 1934 y les dieron

la victoria a las fuerzas oligárquicas y militaristas más reaccionarias, aliadas del imperialismo yanqui, mientras perdían una oportunidad de ayudar a su consolidación y radicalización.

Aunque Guiteras pasó de inmediato a la oposición, y declaró que lucharía por el restablecimiento de un gobierno donde los derechos de los obreros y campesinos estuvieran por encima del lucro de los capitalistas nacionales y extranjeros; luego publicaría su artículo «Septembrismo» (1934), y fundaría la organización Joven Cuba para llevar a cabo la revolución de liberación nacional agraria y popular como preámbulo de las batallas por el socialismo, su actitud no convenció al Partido Comunista, que lo consideró un enemigo irreconciliable.

Poco a poco, la percepción del peligro que significaba el fascismo a nivel mundial iba creciendo. La unidad de los pueblos para enfrentarlo se hacía imprescindible, y la táctica «clase contra clase», contraproducente. En estas circunstancias, Jorge Dimitrov, en el seno de la Comintern, comenzó a dar importantes pasos para rectificar, proponiendo la consigna de Frente Popular Antifascista.

El Frente Popular Antifascista

La corrección del rumbo estratégico-táctico comenzó en Moscú durante la Tercera Conferencia de Partidos Comunistas de América del Sur y del Caribe, a la cual asistió el secretario general del PCC, Blas Roca. Allí se adoptó una resolución especial para Cuba, que caracterizaba como nacional-reformista al Partido Revolucionario Cubano (Auténtico) de Grau San Martín, y a la Joven Cuba, de Guiteras, como nacional-revolucionaria; ambos con posibilidad de aliarse a los comunistas para formar el Frente Popular. Dicho documento criticó la postura sectaria asumida durante el Gobierno de los Cien Días y la manera indiferenciada con que habían tratado a las distintas fuerzas opositoras en esa etapa (Schelchkov, 2018).

Un mes después, la IC enviaba un mensaje confidencial ratificando estas críticas y llamando a la reflexión para que modificaran sus valoraciones negativas acerca del presidente Carlos Mendieta. Recomendaba que se tuvieran en cuenta los esfuerzos armados de Guiteras y estuvieran dispuestos a incorporarse a ellos si llegaba a ocurrir la insurrección. Debían prepararse ante cualquier eventualidad y justipreciar una posible participación en un gobierno popular antimperialista, en coalición con Guiteras, como un paso transicional hacia los soviets (IC, 1934). Como podemos darnos cuenta, la amonestación era muy injusta. La política oficial de la Comintern y la

actuación de sus representantes para hacerla cumplir habían sido factores de gran importancia en la materialización de esa línea de trabajo.

En marzo, el jefe de Secretariado de América del Sur, Van Min, pidió a la IC que se realizara una reforma al Buró del Caribe por su incompetencia y falta de agilidad para reaccionar ante los cambios. Al mes siguiente, Vladimir N. Kuchumov, suplente de esa instancia, informó al BC que serían limitadas sus funciones por haber cometido serios errores que dificultaron la aplicación de la táctica trazada por la Tercera Conferencia, pues su representante en Cuba había planteado que los partidos de Grau y Guiteras estaban en proceso rápido de fascitización y que no existía diferencia alguna entre el programa auténtico y el abecedario; apreciaciones erróneas, que cerraban toda posibilidad de coligarse con estos partidos para conquistar a las masas bajo su influencia (Schelchkov, 2018).

Conclusiones

El fracaso de la huelga de marzo de 1935 incentivó la revancha de Batista y el ejército, llenó las cárceles de prisioneros y asesinó a un sinnúmero opositores. Joven Cuba redobló sus acciones con el objetivo de preparar un centro de entrenamiento militar en México, y Antonio Guiteras se disponía a embarcarse a ese país, para luego regresar y alzarse contra el régimen cuando fue delatado y murió en combate el 10 de mayo.

Unos meses después se realizaba el VII Congreso de la Comintern, que delineó un viraje programático, basado en una política de frente unitario capaz de contrarrestar los avances del fascismo a nivel mundial. La aplicación de esa línea política no resultó nada fácil para los comunistas cubanos, que habían vivido muchos años bajo los embates del izquierdismo, el sectarismo, el esquematismo, y otros «ismos».

«Si no quieres repetir el pasado, estúdialo», afirmó el filósofo holandés Baruch Spinoza. Doscientos años después, el político francés Camille Salomon Sée aseveraba: «Dicen que la historia se repite, lo cierto es que sus lecciones no se aprovechan». A tanta distancia temporal, ambas certezas se refuerzan. La historia es una gran pedagoga, pero si no encuentra oídos receptivos, dispuestos a interpretarla y extraerle sus enseñanzas, resulta totalmente inútil y superflua.

Nota

1. La Pentarquía fue un gobierno colegiado de cinco personas que rigió al país entre el 5 y el 10 de septiembre de 1933.

Referencias

- CC-PCC (Comité Central del Partido Comunista de Cuba) (1933) «Acta de reunión ampliada», 19 de septiembre. Microfilmes Archivo Internacional Comunista en Archivo Estatal Ruso de Historia Sociopolítica (RGASPI).
- De la Osa, E. (1928) «¡Dictador, sí, dictador!». *Atuei*, n. 6, agosto.
- Elen, L. (1928) «Carta abierta del desconocido i oportunista Luis Elen al conocido e inoportuno Julio Antonio Mella». *Atuei*, n. 6, agosto.
- Foncueva, J. A. (1985) «Cuba y el imperialismo. Estudio sobre el proceso de absorción económica y política» [1928]. En: *Escritos de José Antonio Foncueva*. Hernández Otero, R. L. (comp.), La Habana: Letras Cubanas.
- García Buchaca, E. (s/f) *Memorias inéditas de Joaquín Ordoqui*. (Texto inédito perteneciente al Archivo Personal de Edith García Buchaca).
- Guiteras, A. (1934) «Septembrismo». *Bohemia*, 1 de abril.
- Hatzky, C. (2008) *Julio Antonio Mella (1903-1929). Una biografía*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- IC (Internacional Comunista) (1934) «Documento confidencial al CC del PCC», 22 de noviembre. Archivo del Instituto de Historia de Cuba.
- Jeifets, V. y Jeifets, L. (2009-2010) «Comunismo en Cuba y México». *Memoria*, n. 239.
- Juan el Polaco (1933) «Notas manuscritas de Juan sobre el trabajo en agosto de 1933». Microfilmes Archivo Internacional Comunista en Archivo Estatal Ruso de Historia Sociopolítica (RGASPI).
- LAI (Liga Antimperialista de las Américas) (1927) «Las Resoluciones sobre la América Latina». *El Libertador*, v. II, n. 12, 1 de junio.
- Lenin, V. I. (1920) *La enfermedad infantil del izquierdismo en el comunismo*. Disponible en <<https://bit.ly/3BYj1y7>> [consulta: 10 noviembre 2021].
- Martínez Villena, R. (2015) «Carta a Sandalio Junco» [1930]. En: *El útil anhelo*, t. II. Reig Romero, C. E. (comp.), La Habana: Ediciones La Memoria.
- Massón Sena, C. (2013) «Rubén Martínez Villena y el Buró del Caribe». En: *En busca de la pluralidad*. Acosta de Arriba, R. (comp.), La Habana: ICIC.
- Mella, J. A. (1975a) *¿Qué es el ARPA, la lucha revolucionaria contra el imperialismo?* Lima: Editorial Educación.
- _____ (1975b) *Mella. Documentos y artículos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Roa, R. (1950) *15 años después*. La Habana: Librería Selecta.
- _____ (1982) *El fuego de la semilla en el surco*. La Habana: Letras Cubanas.
- Schelchkov, A. (2018). «El difícil cambio hacia el Frente Popular: la Tercera Conferencia de Partidos Comunistas Latinoamericanos en Moscú (1934)». *Izquierdas*, n. 43, diciembre. Disponible en <<https://bit.ly/3EkLBFG>> [consulta: 10 noviembre 2021].

©TEMAS, 2021

Resistencia, resiliencia y re-existencia. Una visión desde el feminismo en Cuba

Mely del Rosario González Aróstegui
Ginley Durán Castellón

Profesores. Centro de Estudios Comunitarios.
Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas.

Cambiar el modelo económico capitalista, patriarcal y depredador, para dar paso a otro que garantice la vida por encima de toda lógica economicista, es la aspiración cimera del feminismo crítico, que se enfrenta, en la actualidad, a las nuevas estrategias de guerra imperial que se cierne sobre los pueblos desde el sistema de dominación múltiple que el capitalismo ha conseguido afianzar.

Desde inicios del siglo XXI, América Latina constituye el espacio de disputa entre la dominación sistémico-global y las alternativas liberadoras anticapitalistas, desde los pueblos. Ello marca un cambio significativo en la correlación de fuerzas de la región (GALFISA, 2019). Comprender el alcance emancipatorio de conceptos como *resistencia*, *resiliencia* y *re-existencia* posibilita visualizar ese proceso en el continente.

La conformación de una cultura de liberación y resistencia en la región es uno de los focos principales del feminismo crítico, por el estrecho vínculo de sus propuestas y principios que materializan la lucha por la vida desde sus dimensiones de producción y reproducción social. Asuntos que dan fe de una visión cultural del desarrollo; porque solo desde ella, la vida y la economía pueden ser sostenibles.

Vivimos en un mundo regido por el mercado y que invisibiliza las labores no remuneradas, como, por ejemplo, el trabajo comunitario. Sobre todo, en los momentos más críticos, las mujeres que lo impulsan

en comunidades demuestran capacidad de resiliencia frente a las crecientes adversidades, las consecuencias del recrudescimiento palpable de las condiciones climáticas, y los desastres naturales, tecnológicos y sanitarios, como es el caso de la actual pandemia de la COVID-19.

En este contexto, la teoría feminista devela los peligros que amenazan a todas las personas; pero, esencialmente, denuncia cómo impactan en las mujeres, quienes, en su mayoría, asumen una doble carga laboral, y cuya cotidianidad se torna cada vez más compleja. Tales circunstancias justifican el propósito de hallar respuesta a la interrogante de cómo se adentra el feminismo cubano en la búsqueda de caminos que les permitan una vida digna ante las dificultades y la crisis socioeconómica, a tenor con la tradición de resistencia que caracteriza al pueblo de la Isla. Para ello debe tenerse en cuenta los enormes obstáculos que Cuba ha enfrentado en los últimos treinta años; y no perder de vista las experiencias y espacios que han nacido, donde las mujeres han tenido el protagonismo, en la construcción de un movimiento cada vez más heterogéneo (incluso en este difícil escenario), con el objetivo de impulsar el desarrollo del socialismo.

En Cuba, el saber feminista se sustenta y perfila en medio de disímiles dudas y obstáculos, que devienen, a su vez, en diversas prácticas de afirmación. A pesar de todos los esfuerzos por conseguir igualdad y

equidad de género, el escenario en que se desenvuelve el feminismo cubano está mediado por diversos fenómenos, como la emigración de los hijos; las dificultades para el empoderamiento de la mujer en las nuevas formas de gestión que se desarrollan en el país; la pérdida del valor «trabajo», que lleva a carencias materiales incalculables; las desigualdades y exclusiones provocadas por la cultura patriarcal; el hacinamiento en las viviendas, el deterioro progresivo del fondo habitacional y los derrumbes, cada vez más frecuentes, en barrios menos favorecidos; y el envejecimiento demográfico.

Hacia una cultura de la resistencia

El carácter activo de la actividad práctica del ser humano en sus relaciones sociales —siempre en los marcos de determinadas relaciones de producción—, es un elemento fundamental para comprender la *cultura de la resistencia* como un proceso en construcción y desarrollo, no de manera pasiva, ni como autodefensa y atrincheramiento.

Por cultura de la resistencia entendemos un proceso de elaboración ideológica transmitida como herencia a determinados agentes sociales que la asumen en forma de rechazo a lo artificialmente impuesto, de asimilación de lo extraño cuando sea compatible con lo propio y, por consiguiente, de desarrollo cultural, de creación de lo nuevo por encima de lo heredado. (González Aróstegui, 2000: 17)¹

El término *cultura*, dentro de este concepto, es nuclear, pues permite enfatizar en la resistencia mucho más allá de una posición política: abarca un complejo de ideologías, símbolos, mitos, modos de pensamiento, maneras de ser y creaciones culturales, formas de producir y de organizar la vida (2012). De esta forma, la *resistencia*, que generalmente es comprendida solo como acción subjetiva, se manifiesta, en especial, como elaboración ideológica. Esta es la pauta fundamental para su reconocimiento en el plano cultural, porque permite asumir, dentro de su universo, todas aquellas acciones, corrientes y tendencias que, desde el prisma de la cultura, la economía y la política, han erigido un muro de contención a la penetración dominante y al deterioro de los valores y principios de dignidad que deben caracterizar al ser humano. Sobre ello ha expresado el investigador ecuatoriano Diego Vintimilla Jarrín (2020):

Partiendo de que el acto de resistir refiere el hecho de oponer fuerza respecto a un fenómeno o proceso que procura imponer determinado elemento, consideramos que el pensamiento emancipador latinoamericano logra ser sistematizado bajo la categoría resistencia, que va más allá del acto formal de resistir y se constituye como una categoría desde la cual se van construyendo

procesos históricos en contextos igualmente históricos y concretos de consolidación de procesos civilizatorios que deconstruyan la idea de que la civilización es la imposición o la salvación mítica de la situación de barbarie. (33)

Entender el proceso de resistencia como búsqueda, como movimiento de ideas y acciones que de este espíritu se desprendan, facilita la comprensión del alcance del feminismo, movimiento que no siempre ha estado en condiciones de exhibir el total cumplimiento de sus objetivos y aspiraciones, pero sí ha mantenido una permanente presencia en el camino de la emancipación. La penetración colonizadora acorrala y desnaturaliza la cultura y la historia con modelos estereotipados y falsificaciones denigrantes, dirigidos a destruir todo cuanto puede ser fuente de respeto propio y resistencia. Para ello subvierte los valores culturales históricos en significaciones ajenas, extrañas a sus propios creadores. Esta es la causa por la que no siempre fructifican las acciones concretas del proceso de resistencia; sin embargo, no implica en modo alguno su desaparición. Al ser identificada como un esquema ideológico, la cultura de la resistencia se manifiesta en el permanente movimiento de ideas, que persiste en la búsqueda de otras alternativas ante cualquier fracaso o retroceso, y donde también se erigen acciones de resiliencia y re-existencia (González Aróstegui, 2012). Los momentos en su proceso de conformación —la conservación, la asimilación y la creación— son la expresión dialéctica de esa relación entre lo general y lo particular que se produce en todo proceso cultural. La conservación se basa en el intento de preservar y defender las esencias de lo propio, las tradiciones, los valores, los intereses que puedan llevar a la defensa de la nacionalidad. No es el regreso que produce «enquistamiento», sino la vuelta a los orígenes para encontrar nuevas respuestas, buscar nuevos rumbos. Por su parte, la asimilación es la transformación de elementos culturales ajenos en propios, la capacidad de decisión sobre el uso de aquellos en bien de la cultura nacional. El tercer momento —la *creación* dentro de la propia resistencia—, comprende la búsqueda de alternativas emancipatorias que se manifiestan en acciones concretas en todos los ámbitos de la vida de la sociedad. En este punto, va más allá de una «innovación» cultural, de cualquier improvisación espontánea (González Aróstegui, 2012).

Resiliencia: aprendiendo a sobreponerse a las dificultades

En la bibliografía más general sobre el tema, la resiliencia² es interpretada como el proceso de aprendizaje que se genera ante situaciones adversas, gracias a la capacidad del ser humano de

enfrentar y sobreponerse a situaciones de alto riesgo (pérdidas, daño recibido, pobreza extrema, maltrato, circunstancias excesivamente estresantes, etc.). Este proceso supone una alta capacidad de adaptación a las demandas del entorno, pero puede llegar a promover transformaciones y cambios porque genera un espíritu de flexibilidad para reorganizar la vida.

La capacidad de las sociedades, de los grupos humanos, de los individuos y de los ecosistemas para adaptarse al cambio forma parte del proceso de desarrollo. Sin embargo, este, con énfasis en el crecimiento económico, ha sido causante de importantes transformaciones que han puesto en peligro la supervivencia humana. En consecuencia, son cada vez más frecuentes los desastres naturales, tecnológicos y sanitarios. Un ejemplo fehaciente es la afectación global debido al cambio climático. Las políticas públicas afines se debaten entre su afrontamiento o la adaptación (Pacheco Mangas y Palma García, 2015). En este contexto ganan terreno las teorías sobre la resiliencia social, entendidas como el estudio de las respuestas y la adaptación positiva de personas que viven en entornos de riesgo, en contextos y situaciones que suponen amenazas potenciales al desarrollo (Uriarte Arciniega, 2014).

No obstante, las acciones de repliegue frente a los estados de crisis no constituyen un ejemplo de adaptación. El distanciamiento del problema conduce a considerarlo resuelto, y enajena al sujeto social de la posibilidad real de contribuir a su solución. A la vez, puede provocar el quiebre del vínculo comunitario, lo cual imposibilita el aprendizaje colectivo para su superación. Se desconoce, por tanto, que las personas y las comunidades poseen mecanismos de recuperación, entre los que se incluyen la eficacia colectiva, la cultura ciudadana o la resiliencia comunitaria (Ruiz Pérez, 2015).

S. Vanistendael y J. Lecomte (2002) opinan que resiliencia es, a la vez, resistencia, dada la capacidad de oposición al entorno y de ir hacia delante. No es meramente una actitud de resistencia al embate, sino que permite, ante la adversidad, la construcción o reconstrucción de una situación estable. Desde esta perspectiva, observamos también la relación de la resiliencia con la re-existencia, por las capacidades que el ser humano tiene para sobreponerse a las dificultades y superar determinados momentos críticos desplegando toda su creatividad y habilidades, aprendidas en el propio contexto adverso o como consecuencia de una cultura anterior.

El investigador colombiano Sergio Trujillo García (2011) percibe la resiliencia como la facultad que tiene un individuo o una comunidad para sobreponerse a la adversidad y finalmente transformarse, regenerarse, hacerles frente a las demandas y recuperarse de las

crisis; después de las cuales logra, muchas veces, un mejor nivel de funcionamiento. Emplea este autor, para la comprensión de la resiliencia, la metáfora de «escudo protector ante daños o riesgos que atenúa sus efectos y los transforma en factor de superación».

Boris Cyrulnik (2007), al referirse al tema, habla de la capacidad del ser humano para reponerse de un trauma sin quedar marcado de por vida. En este sentido, reconoce el significado de la resiliencia, y enfatiza en que no se trata de la capacidad de sufrir y soportar estoicamente maltratos, heridas, etc., sino de recuperar el estado que se tenía antes del golpe. La resiliencia de la persona ratifica, permite superar el trauma y reconstruir su vida.

Este autor también reconoce que no se nace resiliente, no es una fortaleza biológica innata; tampoco se adquiere como parte del desarrollo natural de la persona y por voluntad propia. La resiliencia no es construida de manera individual, sino que se da en relación con un ambiente determinado que rodea al individuo: «se teje: no hay que buscarla solo en la interioridad de la persona, o solo en el entorno, sino entre los dos, porque anuda constantemente un proceso íntimo con el entorno social».

Su abordaje para un desarrollo sostenible desde una visión cultural del territorio supone la búsqueda de formas simbióticas de convivencia entre la comunidad y el medio. Al respecto, se aviene mejor la definición de resiliencia socioecológica aportada por H. C. de la Torre Valdez y S. A. Sandoval Godoy (2015), quienes la comprenden como «la capacidad de adaptación que desarrollan grupos sociales al lograr un equilibrio territorial, a medida que su contexto ecológico se transforma». En esta perspectiva la aspiración al desarrollo sostenible desde un enfoque de resiliencia social, comunitaria y territorial es inconsistente sin una cultura y una educación del territorio (Baroni Bassoni, 2003: 74).

De aquí que sea destacable otra característica de la resiliencia, la de tener siempre una mirada positiva, que permite reconocer los recursos de que disponen los sujetos, de tal manera que puedan potenciarlos, para afrontar las situaciones que vivencian desde las fortalezas con las que cuentan, y no con las que le faltan. La autoestima se convierte, entonces, en un elemento insoslayable de ella.

La población cubana se ha visto históricamente amenazada por huracanes de gran intensidad, sequías prolongadas, temperaturas cada vez más elevadas, deterioro de sus recursos naturales. Cuba no escapa al gran reto social, cultural, político y económico que representa sobrevivir a estos fenómenos.

Los estudios sobre resiliencia en el país han sido vinculados a los de prevención de «peligro, vulnerabilidad y riesgos» (PVR) sustentados en la

premisa de «reducir y evitar las pérdidas humanas». Su expresión está orientada desde el Instituto de Planificación Física y se focaliza en los asentamientos humanos costeros. Como resultado fue aprobada, en 2017, la «Tarea Vida», un plan de Estado para el enfrentamiento al cambio climático, que reúne las acciones de adaptación y mitigación dirigidas a la creación y acondicionamiento de asentamientos humanos cada vez más resilientes³ (Muñiz González, 2018).

Diversos son los aspectos destacables de la perspectiva cubana de resiliencia urbana: su proyección de encargo político del Estado, su visión estratégica, capaz de jerarquizar entre los fenómenos que más afectan la estabilidad del sistema de asentamientos humanos y de la economía, su sentido humanista enfocado a salvaguardar la vida humana como prioridad, y su enfoque de proceso permanente. Sin embargo, los elevados niveles de centralización, verticalismo y asistencialismo, unidos a la insuficiencia o ineficiencia de los canales de participación coartan el involucramiento de los sujetos sociales a nivel comunitario.

Ante la pandemia de la COVID-19, científicos sociales en Cuba abogan por el manejo comunitario de la vulnerabilidad. Esencialmente, porque se acostumbra a trabajar este tema desde el déficit y la precariedad, y no como portador de potencialidades para visibilizar las capacidades de superación de crisis que poseen los sujetos, grupos e instituciones. Esto es consustancial a la concepción que entiende lo comunitario desde el principio del autodesarrollo; posicionamiento que permite develar todo el bagaje personal, familiar, colectivo y social de cada sujeto, y en especial de las mujeres. Comunicar sus historias de vida, sensaciones, emociones, y las reflexiones que puedan surgir desde ellas en estos entornos críticos resultan elementos de la subjetividad, comprendido aquel principio cuya incorporación a las estrategias de comunicación social demuestran su valía en circunstancias adversas.

La perspectiva comunitaria, concebida desde la metodología del autodesarrollo comunitario ofrece una visión que reconoce el papel del factor subjetivo para su desarrollo, apostando por construir una subjetividad activo-transformadora propia de una comunidad que se erija como sujeto y no como simple objeto del cambio. (Pérez Yera, 2008: 33)

Un enfoque de resiliencia social comunitaria implica consolidar potencialidades para el aprendizaje colectivo. Este posibilitará, en términos de autodesarrollo comunitario, una conciencia crítica en torno a la problemática, así como la movilización hacia la participación cooperada en el proyecto de adaptación y, por ejemplo, el afrontamiento a los efectos del cambio climático.⁴ Los sujetos sociales comunitarios se convierten en artífices de su propio

desarrollo, desde las potencialidades endógenas del territorio, insertos en el entramado socioterritorial, de modo que la cultura, así como los saberes constituidos en colectivo y las relaciones sociales históricamente construidas son dispuestos para la transformación. Tal resiliencia implica el fortalecimiento del estado de comunidad como cualidad del desarrollo desde la gestión del conocimiento como capital cultural; e implica su consolidación como comunidad de aprendizaje.⁵

Al abordar experiencias que patentizan a la comunidad como un grupo social en el que transcurren procesos de participación y cooperación, y donde también están presentes el control y los procesos de gobernabilidad, sin desestimar las dimensiones cultural y educacional del desarrollo, el enfoque de autodesarrollo se convierte en esencial de la resiliencia, que la vincula estrechamente con la re-existencia, otro de los conceptos claves para percibir una cultura de la resistencia

Re-existencia: resistir, superar y crear

En los últimos años, el concepto de *re-existencia* ha sido retomado, por muchas voces, sobre todo feministas, decoloniales y de ecología política (Lozano, 2017; Walsh, 2017). Como dice Andrea Sempértegui (2019), la noción de re-existencia invita a dejar de pensar en los términos a los que nos ha obligado el poder hegemónico, en clave extractiva.

En el libro *¿Cómo se sostiene la vida en América Latina? Feminismos y re-existencias en tiempos de oscuridad* (Gabbert y Lan, 2019) el concepto supera la falsa dicotomía entre resistencias y alternativas. Esta tesis, en la actualidad, se plantea dentro de muchos estudios feministas en términos de re-existencia, porque la apropiación devastadora de territorios rurales y urbanos por los megaproyectos y el extractivismo cancela la existencia misma de sus habitantes, tanto la biofísica como la simbólica. Contra esta anulación y negación, se insiste en formas «otras» de existir, de organizar la vida, de relacionarse con la memoria y con aquellos pasados de donde nacen los futuros que se quieren construir.

Algunos autores contraponen los conceptos de re-existencia y resistencia, como es el caso del geógrafo brasileño Carlos Walter Porto Gonçalves (2006):

Más que «resistencia», que significa reaccionar ante una acción anterior y así, es siempre un acto reflejo, tenemos re-existencia. Es decir, una forma de existir, una determinada matriz de racionalidad que actúa en las circunstancias, inclusive que re-actúa, a partir de un *topo*, en fin: de un lugar propio, tanto geográfico como epistémico. En verdad actúa entre dos lógicas. (165)

Este autor no tiene en cuenta la dimensión cultural que también se le otorga a la resistencia

De cara al conflicto capital-vida, el feminismo cubano apuesta más por la sostenibilidad de la vida, elaborando propuestas que rompen con la lógica establecida, tanto desde el campo teórico como político; propuestas que pretenden desarrollar una economía al servicio de las personas.

por otros investigadores. Frente a ello, se resalta el criterio, ya referido, de no considerarla como simple atrincheramiento. Se aprecia, en cambio, su inevitable interacción con otros momentos de accionar que pueden conducir a la resiliencia y la re-existencia. La resistencia, en el plano social en que se analiza, siempre tiene un sentido proveniente de las tradiciones culturales, históricas y políticas que los sujetos sociales acumulan en su imaginario. No es, pues, una postura espontánea; ese «acto reflejo» que Porto Gonçalves visualiza, tiene detrás un arsenal cultural que lo convierte en un proceso de crecimiento.⁶

Al igual que la resistencia, la re-existencia es postulada en términos políticos y culturales. Toca la visión de la identidad desde modos de vida declarados por el pensamiento moderno/colonial, desechables o sin valor para la acumulación de capital y, por ende, invisibilizados; y defendidos por el feminismo porque son centrados en la reproducción de la vida, que considera esencial.

La resistencia y luego la re-existencia se manifiestan usualmente en contextos de violencia y de convulsas transformaciones sociales, como modos de buscar alternativas a la opresión y a la presión, inventando nuevas formas de estar, de vivir y de relacionarse.

Re-existir, para muchas mujeres del llamado Tercer mundo, ha significado enfrentar los diversos contextos de lucha armada, procesos violentos de formación de identidad nacional y, sobre todo, la violencia machista que caracteriza a la cultura patriarcal. Re-existieron a procesos contra fuerzas externas (coloniales, imperialistas, neoliberales) y también a otras formas internas (como las guerras civiles y las expresiones diversas del patriarcado).

En América Latina, las mujeres productoras, las del comercio comunitario, las que viven en condiciones de vulnerabilidad y precariedad, actúan y crean formas de re-existir, especialmente ante las expresiones de violencia impuestas desde hace décadas por las políticas neoliberales que empobrecen a las comunidades, y las afectan, sobre todo, a ellas. También reinventan nuevas formas de ser, que generan solidaridad y sororidad. Se autorganizan para soportar la precariedad cotidiana en los mercados públicos, donde venden productos para garantizar la supervivencia de sus familias y comunidades periféricas. Re-existen haciendo gala de una cultura de resistencia y resiliencia.

¿Cómo se inserta el feminismo cubano en esta visión de cultura de resistencia?

Como se ha expuesto, la cultura de resistencia, es un proceso que lleva, necesariamente, a la superación y la creación. Los diversos momentos que la dibujan expresan una síntesis y, por tanto, no deben verse separados en el proceso.

El sentido de superación, el crecimiento ante las adversidades, en el afán por conseguir que las soluciones sean creativas y no se pierdan en la vulgaridad de «sobrevivir a toda costa», es el sello que la cultura de resistencia propia del pueblo cubano ha impuesto a las luchas feministas. Ello permite enfrentar cualquier criterio asistencialista hacia las mujeres, quienes, de ser así, no superarían su condición de víctimas, en un contexto que requiere de su participación real y empoderada. Desde esta visión, que reconoce la relación integradora entre la preservación, la asimilación y la creación, podemos comprender la relación entre resistencia, resiliencia y re-existencia, momentos que refrendan la cultura de resistencia en Cuba.

Según el criterio de la investigadora Georgina Alfonso (2012), es muy difícil hablar de un movimiento actual de ideas feministas en Cuba o identificar un debate sobre el tema. Sin embargo, se puede encontrar un interesante movimiento, con perspectiva de género, que «promueve un primer acercamiento al pensamiento y a la práctica social feminista», y «comienza a acompañar la reorganización de un nuevo movimiento de mujeres en diferentes espacios —comunitario, local, laboral, artístico—, a partir de las necesidades que tienen hoy las cubanas, y los desafíos que les plantea la actualización del modelo económico y social». En este sentido, se constata la lucha por una vida digna, sin violencia, el derecho a la autonomía sobre el cuerpo y la vida, la soberanía alimentaria, la recuperación de los conocimientos históricos de las mujeres y su enfrentamiento a la privatización de la vida y la degradación del medio ambiente.

Teresa Díaz Canals (2014) insiste en visualizar el feminismo como una corriente de pensamiento cuya esencia es la equidad entre hombres y mujeres, que incluye además una manera de vivir, que constituye una cultura. Por eso, al hablar de feminismo en Cuba se comprende toda una historia de reivindicaciones de las

mujeres como seres humanos. Se reconoce la herencia de la cultura de Cuba y América Latina, implícita en las visiones que los movimientos femeninos defienden.

El feminismo es también una ética que universaliza a la ética tradicional, pues es inclusiva; tiene en cuenta algo que, si no está presente, no podemos hablar verdaderamente de justicia social; me refiero al respeto por la diferencia. Es universal, con una visión feminista de la vida, que incluye no solo el respeto por las mujeres, también por los viejos, los enfermos, los discapacitados, los negros, los animales, las plantas, por todo. (7)

Un lugar importante en los estudios de género y el desarrollo de un pensamiento y prácticas feministas lo tiene el Grupo GALFISA (Grupo América Latina, Filosofía Social y Axiología) del Instituto de Filosofía, que existe desde 1995. Ha sido protagonista en la organización de las Cortes de mujeres, que no las revictimizan, sino que las dignifican desde sus propias experiencias de vida. Más que un testimonio de sus tragedias personales, sus intervenciones en las Cortes se convierten en prácticas de resistencia. Esa visión de dignidad recorre hoy los espacios del feminismo cubano, que reconoce las dificultades que enfrenta el país en el plano económico, entre otras cuestiones por el impacto negativo del bloqueo de los Estados Unidos, las secuelas del Período especial, y la actual crisis socioeconómica, que incluye la pandemia de COVID-19, pero que no cesa de potenciar todas las capacidades y la creatividad de las mujeres en la lucha por la vida.

Cuando se resalta el momento dirigido a la *creación* dentro de la propia resistencia, se comprende la búsqueda de alternativas emancipatorias que se manifiestan en acciones concretas en todos los ámbitos de la vida de la sociedad. Las luchas feministas se insertan en esta tradición, porque el desarrollo teórico de la perspectiva de género implica necesariamente una carga crítica y transformadora de la realidad social, que se enfrenta a las dificultades y las supera. Y cuando se materializan, con énfasis en las prácticas cotidianas privadas y públicas, se introducen nuevos significados en el proceso de construcción de proyectos alternativos al sistema dominante: tiempos y espacios más equitativos, identidades múltiples, diversidad, autogestión, autonomía, solidaridad, participación, democracia social, toma de decisiones y control popular.

Este discurso se posiciona frente a las secuelas de la economía clásica, que reduce la capacidad analítica de los individuos respecto a lo económico a solo el análisis de los procesos de «producción» y distribución mercantil. La mirada que se exige en este sentido es la de entender la economía en tanto generadora de recursos para satisfacer necesidades y creadora de condiciones para una vida digna. En estas

circunstancias el feminismo cubano se proyecta en la propuesta de enfoques integrales, emancipatorios y multifactoriales en los análisis. De cara al conflicto capital-vida, apuesta más por la sostenibilidad de la vida, elaborando propuestas que rompen con la lógica establecida, tanto desde el campo teórico como político; propuestas que pretenden desarrollar una economía al servicio de las personas.

El proceso de Actualización del modelo económico y social cubano se enfoca en la modificación sustancial de prácticas desarrolladas durante décadas. Los cambios que se proponen tienen impactos desiguales para hombres y mujeres, así lo suscriben diversos estudios realizados por investigadores y especialistas de las ciencias sociales en Cuba.⁷ De ahí que los estudios sobre economía feminista que se realizan en el país se dirijan a un análisis amplio de las relaciones económicas a partir de las desigualdades detectadas en los aportes que hacen mujeres y hombres en el proceso de reproducción de la vida. La visión de la economía feminista constituye una apuesta emancipadora de las relaciones humanas que busca superar las injusticias detectadas en ellas; que hace énfasis en la división sexual de los empleos y pone en el centro las actividades de cuidados mutuos que requieren las personas a lo largo de su ciclo vital.

La praxis por la que se apuesta no puede perder de vista que «las experiencias socialistas tuvieron en el siglo xx la particularidad de homologar vida cotidiana con “vida privada” y por ello terminaron subestimándola y subordinándola a la “vida pública”. Esto condujo a que se mantuvieran y aceptaran en el espacio cotidiano formas de dominación, explotación y discriminación, incompatibles con el ideal socialista» (GALFISA, 2018: 34). Por ello, la comprensión de la vida desde la actual perspectiva feminista cubana reconoce y lucha por aspectos intrínsecos al momento de la creación en la resistencia frente a la dominación patriarcal en la vida cotidiana, momento donde se forjan los valores que sustentan la visión humanista del socialismo.

Recrear un imaginario feminista socialista nos involucra colectivamente en la necesidad de deconstruir de manera compleja, sistemática, profunda, nociones que resultan pilares del sistema capitalista patriarcal: mercado, propiedad privada, familia, progreso, desarrollo, frontera, Estado. Y significa no solo proponer nuevas nociones, sino fundamentalmente nuevas prácticas solidarias desde un proyecto político cultural que promueva, también, la creación social de teorías que nos permitan interpretar y revolucionar la vida. (34)

Al abordar las múltiples dificultades que las luchas feministas han tenido que sortear en las últimas décadas en Cuba, Teresa Díaz Canals (2014) describe la manera valiente y preñada de sacrificios personales con que el movimiento avanza.

A pesar de esas dificultades y carencias, ello no impide «nombrar las cosas», «dar testimonio». Dicha precariedad insólita dificulta mucho el trabajo, pero no lo ha impedido de ninguna manera. Vivir es ya resistir. En lenguaje metafórico, recrea la imagen de «estar rodeadas de posibles combinaciones que no se resuelven y al mismo tiempo sentir intempestivas arribadas que te dejan en vilo por la alegría de recibir nuevas ideas por múltiples vías que nos enriquecen y recrean». (8)

Y si de creatividad desde la resistencia se trata, habría que recordar el surgimiento de la Asociación de Mujeres Comunicadoras, *Magín*, en medio de la crisis que asolaba a Cuba en la década de los 90 del pasado siglo, que hizo reaparecer males sociales y conductas discriminatorias, donde las mujeres tuvieron que desplegar redes de resistencia y apoyo para salir adelante. Un grupo de mujeres profesionales de los medios de comunicación, de la salud, escritoras, artistas, diputadas y delegadas de las Asambleas del Poder Popular se unieron para asimilar el tema de género.

Luisa Campuzano (2014) recuerda el testimonio, sobre el grupo, de la cineasta Belkis Vega:

Si me pidieran nombrar una asociación a la que he pertenecido y que haya sido formativa, siempre hablaré de *Magín*, porque incentivó la capacidad de crear, al afianzar la credibilidad en nuestras potencialidades; y esas potencialidades comenzaron a transformarse en proyectos, investigaciones, trabajos periodísticos, libros, películas. Nuestra red existe, nos comunicamos, nos apoyamos, compartimos proyectos, pero, sobre todo, nos valoramos y nos queremos, sabemos las unas de las otras y los triunfos personales se transforman en colectivos. (39)

Cuando estas luchas se sitúan en el orden del día del movimiento femenino en Cuba, resulta entonces inevitable indagar en las relaciones actuales entre feminismo y nación cubana. La necesidad de transversalización del tema en Cuba obliga a una mirada amplia y contextualizada.

La incorporación de las ideas feministas al debate sobre el socialismo se ha realizado desde posiciones diferentes, sin embargo, todas comparten la formulación de propuestas inaplazables, relacionadas directamente con la producción y reproducción de la vida, la construcción y articulación de alternativas múltiples desde la vida cotidiana y de diversidades desde el respeto a las identidades. (GALFISA, 2018: 29)

Resistir y re-existir, preservar y crear, asimilar y superar, siguen siendo divisas de las mujeres cubanas, fieles a una tradición cultural que hoy abraza y estimula el feminismo en Cuba, un país bloqueado y ahogado por la crisis mundial, que no pierde de vista al ser humano y que, apuesta por el socialismo, única vía a la dignidad plena de mujeres y hombres.

Notas

1. Planteado así, el concepto pudiera ser identificable con el de *cultura* en sentido general, pues rechaza la penetración foránea, trata de conservar sus valores, asimila valores extraños y crea otros nuevos. Pero en este caso estamos tratando de resaltar sus manifestaciones específicamente en el plano político-ideológico, destacando una tradición de pensamiento *que se resiste* y se revela a la dominación a todo lo largo de la historia de la cultura latinoamericana (González Aróstegui, 2012).

2. Resiliencia viene del latín *resiliens*, de *resilire* (saltar hacia atrás, rebotar). Connota la idea de rebotar o ser repelido. Ser resiliente es, entonces, desde el punto de vista psicológico, rebotar, reanimarse, ir hacia delante después de haber vivido una experiencia traumática.

3. Se han concluido estudios técnicos en cuatro municipios cubanos (Santiago de Cuba, Bayamo, Guanabacoa y Centro Habana) con el objetivo de elevar la resiliencia urbana de las principales ciudades en Cuba.

4. En armonía con la propia transformación del medio, se reajustará la organización social, las formas de ocupación del espacio, las técnicas y tecnologías constructivas, el modo de vida, y las prácticas socioculturales, incluidas las productivas.

5. «Modelo educativo basado en los principios y prácticas de inclusión, igualdad y diálogo» (Serradell y Racionero, 2005), «que tiene por objetivo la transformación social y educativa» (Díez y Flecha, 2010), desde la «educación formal —escolarizada— y no formal —no escolarizada— como estrategia para [...] generar las bases de una convivencia solidaria» (Elboj y Oliver, 2003; Rodrigues de Mello, 2011) .

6. Por otra parte, el proceso de la resistencia no debe observarse de manera fragmentada, sino como un *todo*. Llegar de forma dogmática al análisis de detalles nos hace perder la visión de totalidad y corremos el riesgo de no entender el carácter integrador de todo el proceso. No se trata de abarcar elementos aislados, sino de estudiar las especificidades que nos dirigen a lo diverso, y dentro de esa diversidad perfilar el «todo» con todas sus tendencias y particularidades, describiendo el movimiento de las ideas que la resistencia puede estar gestando, tanto en la superficie como en lo más profundo de la sociedad (González Aróstegui, 2012).

7. Véase Mas (2011); Romero (2011); Echevarría y Lara (2012); Espina Prieto (2012).

Referencias

Alfonso, G. (2012) «De la práctica emancipatoria a los nuevos desafíos». En: *VOCES para el diálogo*, 24 de julio, 2-3.

Baroni Bassoni, S. (2003) *Hacia una cultura del territorio*. La Habana: Centro Regional de Intervención para la Cooperación (CRIC)/Grupo para el Desarrollo Integral de la Capital.

Campuzano, L. (comp.) (2014) *Asociacionismo y redes de mujeres latinoamericanas y caribeñas*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 39-49.

Cyrulnik, B. (2007) *De cuerpo y alma*. Barcelona: Gedisa.

De la Torre Valdez, H. C. y Sandoval Godoy, S. A. (2015) «Resiliencia socioecológica de las comunidades ribereñas en la zona Kino-Tastiota del Golfo de California». *Ciencia++ Pesquera*, v. 23, n. 1, 53-71. Disponible en <<https://bit.ly/3h0eAWM>> [consulta: 4 septiembre 2021].

- Díaz Canals, T. (2014) «Cuba: la perspectiva de género y sus pruebas». *Revista Latinoamericana de Investigación Crítica (I+C)*, a. 1, n. 1, julio-diciembre, 185-206.
- Díez, J. y Flecha, R. (2010) «Comunidades de Aprendizaje: un proyecto de transformación social y educativa». *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, v. 67, n. 24. Disponible en <<https://bit.ly/3tsSbq9>> [consulta: 4 septiembre 2021].
- Echevarría, D. y Lara, T. (2012) «Cambios recientes ¿oportunidad para las mujeres?». En: *Miradas a la economía cubana: el proceso de actualización*. Vidal Alejandro, P. y Pérez Villanueva, O. E. (comps.), La Habana: Editorial Caminos. Disponible en <<https://searchworks.stanford.edu>> [consulta: 4 septiembre 2021].
- Elboj, C. y Oliver, P. (2003) «Las comunidades de aprendizaje: Un modelo de educación dialógica en la sociedad del conocimiento». *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, v. 17, n. 3, 91-103. Disponible en <<https://bit.ly/3WUo7Hp>> [consulta: 4 septiembre 2021].
- Espina Prieto, M. (2012) «Retos y cambios en la política social». En: *Miradas a la economía cubana: el proceso de actualización*. Ob. cit.
- Gabbert, K. y Lan, M. (2019) *¿Cómo se sostiene la vida en América Latina? Feminismos y re-existencias en tiempos de oscuridad*. Quito: Fundación Rosa Luxemburgo/Ediciones Abya-Yala.
- GALFISA (2018) *¿Feminismo en Cuba? Ni santas, ni brujas, solo mujeres*. La Habana: filosofí@cu.
- _____ (2019) *Desafíos del movimiento social en América Latina y el Caribe*. La Habana: filosofí@cu, 1-55.
- González Aróstegui, M. d. R. (2000) *La Cultura de la Resistencia en el pensamiento político de la intelectualidad cubana en las dos primeras décadas del siglo xx en Cuba*. Tesis de doctorado. Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas.
- _____ (2012) *Cuba, 1902-1921. Una cultura de resistencia y liberación*. La Habana: Editorial Félix Valera.
- Lozano, B. (2017) «Pedagogías de la vida, la alegría y la re-existencia: pedagogías de mujeres negras que curan y vinculan». En: *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re) vivir*, t. II. Walsh, C. (ed.), Quito: Ediciones Abya-Yala, 2-5.
- Mas, S. (2011) «Abriendo caminos por cuenta propia». *Revista Mujeres*, n. 3, 23.
- Muñiz González, A. (2018) «Ciudades cubanas más resilientes, un desafío para el siglo XXI». Conferencia. Convención de Ordenamiento Territorial y Urbanismo. Celebrada en el Palacio de las Convenciones. La Habana: Instituto de Planificación Física (IPF).
- Pacheco Mangas, J. y Palma García, M. de las O. (2015) «La resiliencia en Servicios Sociales Comunitarios: un abordaje desde la perspectiva de los profesionales». *Revista Internacional de Trabajo Social y Bienestar*, n. 4, 29-38. Disponible en <<https://bit.ly/3h2I9XD>> [consulta: 4 septiembre 2021].
- Pérez Yera, A. (2008) «Lo comunitario. ¿Ficción o realidad?». *Islas*, v. 158, octubre-diciembre, 31-43. Disponible en <<https://bit.ly/38H3Yri>> [consulta: 4 septiembre 2021].
- Porto Gonçalves, C. (2006) «A reinvenção dos Territórios: a experiência latino-americana e caribenha». En: *Los desafíos de las emancipaciones en un contexto militarizado*. Esther Ceceña, A. (ed.), Buenos Aires: Clacso, 151-97.
- Rodrigues de Mello, R. (2011) «Comunidades de aprendizaje: Democratización de los centros educativos». *Tendencias Pedagógicas*, n. 17. Disponible en <<https://bit.ly/3h1AU22>> [consulta: 4 septiembre 2021].
- Romero, M. (2011) «El debate sobre el trabajo doméstico no remunerado en el contexto cubano. Apuntes para su análisis desde la perspectiva de género». En: *Desde otra perspectiva*. Vasallo, N. (comp.), La Habana: Editorial de la Mujer, 78-96.
- Ruiz Pérez, J. I. (2015) «Resiliencia comunitaria: propuesta de una escala y su relación con indicadores de violencia criminal». *Pensamiento Psicológico*, v. 13, n. 1, 119-35. Disponible en <<https://bit.ly/2WWKSLa>> [consulta: 4 septiembre 2021].
- Sempértegui, A. (2019) «La defensa territorial más allá de la resistencia: Mujeres Amazónicas tejiendo re-existencia». Curso abierto Alternativas al Desarrollo. Celebrado en marzo de 2019 en la Universidad Andina Simón Bolívar, Quito.
- Serradell, O. y Racionero, S. (2005) «Antecedentes de las comunidades de aprendizaje». *Educación*, n. 35, 29-39. Disponible en <<https://bit.ly/3BHUFnQ>> [consulta: 4 septiembre 2021].
- Trujillo García, S. (2011) «Resiliencia: ¿Proceso o capacidad? Una lectura crítica del concepto de Resiliencia en 14 Universidades colombianas». *Revista Iberoamericana de Psicología: Ciencia y Tecnología*, v. 4, n. 1, 13-22. Disponible en <<https://bit.ly/3BHUKkx>> [consulta: 4 septiembre 2021].
- Uriarte Arciniega, J. de D. (2014) «Resiliencia y envejecimiento». *European Journal of Investigation in Health, Psychology and Education*, v. 4, n. 2, agosto, 67-77. Disponible en <<https://bit.ly/2WPKXAC>> [consulta: 4 septiembre 2021].
- Vanistendael, S. y Lecomte, J. (2002) *La felicidad es posible. Despertar en niños maltratados la confianza en sí mismos: construir la resiliencia*. Barcelona: Gedisa.
- Vintimilla Jarrín, D. (2020) «La categoría resistencia como correlato de la Modernidad». *Revista de Investigación Filosófica y Teoría Social*, v. 2, n. 3, 27-34. Disponible en <<https://bit.ly/3kXaajo>> [consulta: 4 septiembre 2021].
- Walsh, C. (ed.) (2017) *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re) vivir*. Ob. cit.

©TEMAS, 2021



*Camino*s* textuales: historia, literatura, archivos*

Los cuatro artículos de esta Sección examinan textos que concurren sobre tópicos de la historia, la literatura y documentos de archivos.

El primero ofrece un contrapunteo dialógico entre los orígenes y propósitos de la novela histórica, como género literario, y la construcción de los discursos historiográficos.

Una compilación de informes desclasificados de la CIA (1957-87), con estimaciones y pronósticos acerca de las influencias políticas de Cuba y la URSS en América Latina es la materia analizada por el segundo.

El siguiente estudia las interpretaciones sobre los linchamientos a personas negras en los Estados Unidos, en el entresiglo XIX-XX, a partir de documentos y visiones de las ciencias jurídicas cubanas.

Para finalizar, un ensayo sobre los *Versos libres* martianos, así como su recepción crítica entre la intelectualidad hispanoamericana, a lo largo de sucesivas ediciones, desde 1913 hasta comenzado el siglo XXI.

*lectura
sucesiva*

La novela histórica como campo de batalla

Félix Julio Alfonso López

Investigador y profesor.

Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.

La novela histórica, por su naturaleza híbrida, plantea un problema específico, dado que se sale del ámbito de lo estrictamente literario, es decir, en cierto sentido participa del nivel primero, del de las comunicaciones verbales generales no literarias. Pero no es historiografía pura y tampoco es narrativa o novela pura: constituye un «hiato entre ficción e historia».

Kurt Spang

Un historiador es lo más parecido que conozco a un novelista. Los historiadores trabajan con el murmullo de la historia, sus materiales son un tejido de ficciones, de historias privadas, de relatos criminales, de estadísticas, y partes de victoria, de testamentos, de informes confidenciales, de cartas secretas, delaciones, documentos apócrifos. La historia es siempre apasionante para un escritor, no solo por los elementos anecdóticos, las historias que circulan, la lucha de interpretaciones, sino porque también se pueden encontrar multitud de formas narrativas y de modos de narrar.

Ricardo Piglia

Una de las zonas más pródigas en la literatura mundial, desde la primera mitad del siglo XIX europeo hasta la actualidad, es la de las novelas que toman sus argumentos y personajes de la historia, llamadas por esa razón «novelas históricas». No resulta casual que ese contexto fuera, al mismo tiempo, la época dorada de la historiografía profesional y la del surgimiento de dicho género narrativo. El siglo de Leopoldo von Ranke, Theodor Mommsen, Alfonso de Lamartine y Jules Michelet, fue también el de sir Walter Scott, Alejandro Manzoni, Honoré de Balzac, Stendhal, Benito Pérez Galdós y León Tolstoi. Paradójicamente, mientras crecía la fascinación de los escritores por los argumentos de carácter histórico, los historiadores profesionales se batían en retirada hacia los apacibles refugios de las cátedras universitarias y los áridos manuales científicos. En consecuencia, la historia dejó de ser un arte narrativo para convertirse en ciencia positiva, mientras que la novela avanzó resuelta, del romanticismo al ademán naturalista, dejando una huella profunda en la novela realista y de contenido histórico. Que el segundo Premio Nobel de Literatura, en 1902, haya sido otorgado al historiador alemán Theodor Mommsen, por su monumental *Historia de Roma*, no era sino el epílogo de una época en que la historiografía todavía formaba parte de la República de las Letras.

Un breve repaso de títulos y autores nos muestra la vitalidad del género en la larga duración, así como la aparición de verdaderas obras maestras. Desde la segunda mitad del siglo XX hasta la fecha nos encontramos con una ingente proliferación de este tipo de labor, en

libros como *El reino de este mundo* (1949) y *El siglo de las luces* (1962), de Alejo Carpentier; *Las memorias de Adriano* (1951), de Marguerite Yourcenar; *El gatopardo* (1958), de Giuseppe Tomasso di Lampedusa; *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes; *Bomarzo* (1962), de Manuel Mujica Laynez; *Burr* (1973), de Gore Vidal; *Yo el Supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos; *Ragtime* (1975), de Edgard Lawrence Doctorow; *El nombre de la rosa* (1980), de Umberto Eco; *La guerra del fin del mundo* (1981), de Mario Vargas Llosa; *La noche oscura del niño Avilés* (1984), de Edgardo Rodríguez Juliá; *Noticias del imperio* (1987), de Fernando del Paso; *El general en su laberinto* (1989), de Gabriel García Márquez; *Galíndez* (1990), de Manuel Vázquez Montalbán; *Santa Evita* (1995), de Tomás Eloy Martínez; *Mujer en traje de batalla* (2001), de Antonio Benítez Rojo; *El hombre que amaba a los perros* (2009), de Leonardo Padura; y *La forma de las ruinas* (2015), de Juan Gabriel Vásquez; por citar unos pocos ejemplos memorables.

Sin embargo, es un hecho que, pese a la indiscutible calidad de las obras mencionadas, hay una cierta sospecha sobre la propia definición de «novela histórica», y no faltan detractores radicales, quienes piensan que se trata de dos términos irreconciliables, que se anulan mutuamente. Es decir, si novelar implica necesariamente ficcionalizar y fabular, y la ciencia histórica blasona, en sentido contrario, de su apego a la veracidad de los datos y documentos, entonces se crea cierta ambigüedad en el término, un inquietante límite entre la «verdad» y la «mentira». ¹ Lo anterior se refiere, naturalmente, a la oposición que se crea entre la creación de mundos ficticios verosímiles, que es propia del novelista, y la condición necesaria de fidelidad a la verdad que es propia del historiador (Montilla, 2004). Así lo plantea el crítico literario argentino Noé Jitrik (1995):

La fórmula «novela histórica», que parece ser muy clara, puede ser vista, desde la perspectiva de la imagen que presenta, como un oxímoron. En efecto, el término «novela», en una primera aproximación, remite directamente, en la tradición occidental, a un orden de invención; «historia», en la misma tradición, parece situarse en el orden de los hechos; la imagen, en consecuencia, se construye con dos elementos semánticos opuestos. (9)²

Esto ya había sido avisado desde los orígenes mismos del género, en el opúsculo del escritor italiano Alejandro Manzoni, titulado «Sul romanzo storico», de 1850, donde el autor de *Los novios* advertía que, en la novela histórica, «lo necesario resulta imposible, y dos condiciones esenciales no pueden ser nunca reconciliadas, ni siquiera una de ellas alcanzada. La novela histórica, además de no poseer un propósito propio, distorsiona dos» (citado en Bermann, 1983: 40).³ Un poco antes que Manzoni, en una lejana isla del

Caribe, el crítico y mecenas Domingo del Monte (1832), quien fue simpatizante del género, exhortaba a los autores de novelas históricas a cultivar tres cualidades: las del poeta, las del filósofo y las del anticuario. Menos entusiasta que aquel, el poeta romántico José María Heredia compartía los mismos recelos del novelista italiano, y censuraba este tipo de narraciones al considerarlas una impostura que se distanciaba de sus dos matrices intelectuales, la literatura y la historia, aunque ello no le impidió traducir *Waverley*, de Scott, y publicarla en México.⁴

Trazada esta bifurcación, es necesario descubrir cuáles son las divergencias entre los textos narrativos de ficción que abrevan en la historia y los relatos historiográficos, y precisar cuál sería el estatuto de veracidad de ambos discursos. Así lo refiere el novelista mexicano Gonzalo Celorio (2009):

Qué hace que una novela como *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, por ejemplo, difiera de cualquier historia de América que dé cuenta del fracaso del general Leclerc en Haití, al perder a sus 25 000 soldados, vencidos por la fiebre amarilla y por la decisión admirable de los negros de mantener su autonomía. Qué distingue al relato «Las dos Numancias», de Carlos Fuentes, de la historia de Polibio, cronista de Publio Cornelio Escipión «el Africano» y testigo ocular del cerco numantino. O las *Memorias de Pancho Villa*, escritas en primera persona por Martín Luis Guzmán, de la erudita obra de Friedrich Katz sobre «el Centauro del norte». O la novela *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas, que relata de manera por demás desbordada e hiperbólica las andanzas de fray Servando Teresa de Mier en su periplo por las cárceles europeas, de las que logra escapar ingeniosamente, de la obra historiográfica del propio don Edmundo [O'Gorman] dedicada al heterodoxo guadalupano. (156)

Celorio discute varias hipótesis que tratan las singularidades de uno y otro discurso, las funciones del narrador, el lugar y los puntos de vista de sus protagonistas, los entrecruzamientos que pueden darse entre ambos relatos, y llega a la conclusión de que:

Parece que los discursos, en principio diferentes, se acercan cada vez más, y que sus rasgos diferenciadores pierden pertinencia. Aun así, sigo pensando que la novela es un espacio más libre que el de la historiografía, y si bien es cierto que por ello su discurso es menos objetivo, también lo es que llega a zonas adonde el historiador se ve precisado a guardar silencio. Las novelas de Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Agustín Yáñez, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Jorge Ibarguengoitía nos permiten conocer la historia de la Revolución mexicana en una dimensión quizás más amplia y más profunda, porque sus autores tienen la libertad creciente de incorporar a su discurso la fantasía, la ensoñación, los atavismos, los recuerdos, los mitos, que también forman parte de la realidad referencial, en el más alto sentido de la palabra, y que los historiadores se ven obligados a registrar, pero no necesariamente a suscribir. (159)

Sobre lo anterior Jitrik (1995) apunta una cuestión esencial: la que plantea la relación dialógica entre

el discurso de la ficción y el de la historia, donde el primero no pretende ser «verdadero», pero se deja tomar por esa verdad que no quiere serlo, lo que se hace explícito en el hecho de que:

La novela histórica, entonces, espacializa el tiempo de los hechos referidos, pero trata, mediante la ficción, de hacer olvidar que [a su vez lo] están [...] por otro discurso, el de la historia que, como todo discurso, también espacializa. (14)

La novela histórica llega hasta nuestros días con el aliento renovador de las narrativas posmodernas y el propósito explícito de mover las fronteras interpretativas de la historia hasta límites donde la historiografía no puede llegar. La polémica sobre la naturaleza de su discurso también ha seguido vigente, en postulados como el del historiador estadounidense John Lukacs (2010), quien ha dicho, en una sentencia demasiado absoluta para ser verdadera, que «toda novela es una novela histórica», aunque esta frase debe ser leída en el contexto del surgimiento en el siglo XVIII de la novela moderna europea y la historia profesional. Para este autor, la devoción de la novela moderna por la historia es el resultado del desarrollo de una «conciencia histórica», es decir, «se refiere al interés de los escritores y de sus lectores en personas reconocibles, con las que pudieran, de manera absoluta, identificarse en sitios [...] y en tiempos reconocibles» (26).⁵ Ello es verificable, por ejemplo, en la manera en que historiadores del siglo XIX, como Von Ranke o Michelet, elogiaron las novelas de sir Walter Scott, por su recreación amena y realista del pasado de Inglaterra y Escocia, lo que «estimulaba el interés por la historia y contribuía a forjar una conciencia nacional» (Fernández Prieto, 2005: 76).

Las obras de Scott no solo tuvieron un papel decisivo en el desarrollo de la novela histórica moderna, sino que, además, sus fábulas exponían las todavía imprecisas fronteras entre la investigación histórica y las narrativas de ficción. De igual modo,

hicieron una contribución significativa al desarrollo de ambas disciplinas, pero al mismo tiempo plantearon problemas para cada una de ellas. Por ejemplo, la cuestión del balance entre personajes imaginarios e históricos resultó central en la novela histórica. (Hamnet, 2008: 97)⁶

De este modo, la novela realista decimonónica cumplía una función imitadora de la realidad, que la convertía en una fuente de «información» relativamente confiable para los historiadores y ejercía una función social de exorcizar el pasado en función del presente:

En primer lugar, la introducción de Scott de historia verosímil, como un tema entre 1814 y 1819, contribuyó de manera significativa a la transformación tanto de la historia como de la novela. Su técnica de una ficción de apretada trama elevó el impacto dramático de la narrativa. En sus novelas escocesas Scott hacía referencias concretas a lugares, eventos y épocas. Hizo de la novela

histórica un vehículo para el constante entrelazamiento del presente y el pasado. Aún más, Scott entretejió la memoria popular en sus novelas históricas, pero con el propósito general de abogar por la primacía de la razón sobre el fanatismo, y de la legalidad sobre la violencia. A este respecto, mostró tanta preocupación por la recta conducta como lo haría Eliot a mediados del siglo. Scott retrató la lucha entre las facciones como la maldición de la historia escocesa, tal como Galdós lo haría más tarde en la novela histórica española. (99)

Por contraste, nos dice la investigadora Claudia Montilla (2004),

la novela del siglo XX parece prestarse de manera menos natural e inmediata que la del XIX, a actuar como transparente aliada del historiador, y se esconde, al menos en sus expresiones vanguardistas, tras formas arcanas y significados inestables que problematizan y cuestionan la función mimética. (136)

Existe una significativa cantidad de estudios sobre la novela histórica, tanto desde el ángulo de la crítica literaria como de la historia cultural, y no es nuestro objetivo detenernos en un inventario prolijo de estos textos. Según uno de sus principales estudiosos, el filósofo marxista húngaro Gyorgy Lukács (1966), la novela histórica toma por propósito principal ofrecer una perspectiva creíble de una época, deseablemente lejana, de forma que parezca una visión realista o costumbrista de su sistema de valores y creencias. Para Lukács, una de las premisas de este tipo de novelas es que han de utilizarse hechos verídicos, aunque los personajes principales sean imaginados, que aparezcan en un primer plano «héroes mediocres» y se represente la vida cotidiana del pueblo y, en un plano secundario las grandes figuras y los acontecimientos históricos. Extremos opuestos a este paradigma serían la novela de aventuras, donde la historia es un simple telón de fondo de la acción; o la historia novelada, donde los hechos rebasan a la fábula y se tiende a un acercamiento al ensayo.

Umberto Eco (1984) postula una genealogía parecida cuando se pregunta qué significa escribir una novela histórica. Eco identifica tres maneras posibles de narrar sobre el pasado. Una sería bajo la forma de *romance*, donde aparece «como escenografía, pretexto, construcción fabulosa, para dar rienda suelta a la imaginación»; otra posibilidad la ofrecen las llamadas novelas «de capa y espada» como las de los Dumas, donde los personajes de ficción dialogan con otros «ya registrados por la enciclopedia (Richelieu, Mazarino), a quienes hace realizar algunos actos que la enciclopedia no registra [...], pero que no contradicen a la enciclopedia»; y una tercera variante llamada con propiedad «novela histórica», en la cual «no es necesario que entren en escena personajes reconocibles desde el punto de vista de la enciclopedia» (79-80).

La novela histórica actual no busca la acumulación de datos ni pretende la exactitud, más bien postula una capacidad de evocación en un espacio/tiempo histórico dado. Su función no es demostrar ninguna evidencia o verdad, sino recrearla, transmutarla, o en ocasiones «reconstituirla» o «reinventarla».

Entre varias disquisiciones conceptuales sobre la novela histórica, prefiero asumir la definición que ofrece la profesora española Celia Fernández Prieto (2005), autora de varios libros y artículos ensayísticos sobre la temática. Para esta autora, la novela histórica sería:

Un tipo de ficción híbrida, en cuyo universo coexisten personajes y acontecimientos ya codificados historiográficamente con otros inventados, y que sitúa la acción en un pasado histórico concreto y reconocible por los lectores merced a descripciones de usos y costumbres de la época. Se instaura así una distancia temporal y cultural entre el pasado de la historia narrada y el presente de la escritura y de la lectura, que abre interesantes posibilidades estéticas: el juego con los anacronismos, la explotación del halo épico, exótico, misterioso y violento de otros tiempos, la proyección especular en el ayer de las preocupaciones contemporáneas, y, en fin, la relación dialéctica entre lo que el lector ya sabe acerca de esos sucesos históricos y lo que el texto le propone. (76-7)⁷

La hibridez y la ambigüedad narrativa, apuntadas por Fernández Prieto, convierten a la novela histórica en una especie de «subgénero literario», donde resulta esencial el énfasis en las problemáticas del tiempo, los personajes y el lenguaje; y la sitúa en un territorio limítrofe con otros discursos como las memorias; diarios; biografías; autobiografías; leyendas; epopeyas; canciones de gesta; romances; novelas de sociedad, de actualidad, costumbristas, de aprendizaje y de ciencia ficción.

El estudioso alemán Kurt Spang (2017) establece dos tipologías de novelas históricas, a las que clasifica en «ilusionista» y «antilusionista». La primera acepción proviene de la idea del teatro aristotélico, según la cual el drama busca crear en el espectador la «ilusión de realidad», mientras que la segunda insiste en el carácter «ficticio» de la representación. La novela ilusionista sería aquella que intenta «crear la ilusión de autenticidad y de veracidad de lo narrado»:

Se crea la ficción de que coinciden historia y ficción; se ignora, por tanto, o por lo menos se esconde, el hiato entre los dos ámbitos de la historia y la literatura. No es raro que el autor afirme que la historia que narra es verdadera o aduce otras pruebas que garantizan su veracidad. Es el tipo que corresponde a la novela histórica elaborada por W. Scott que tuvo tanta popularidad en su época y tantos imitadores. (88-9)

La novela «antilusionista» se corresponde con el tipo de creaciones de ficción histórica escritas desde fines del siglo XIX hasta la actualidad, y en la cual

la historia ya no disfruta de una concepción lineal y teleológica del tiempo, sino que establece que el discurso historiográfico, al igual que el literario, está sujeto a ser provisional y modificable, más cerca de la incertidumbre que de la certeza:

La novela histórica de esta índole tiene dos objetivos autónomos: crear un mundo ficticio y, paralelamente, presentar historia. Esta doble función no se oculta ante los receptores como ocurre en la novela ilusionista, sino que se insiste en ella; se abandona la pseudobjetividad del tipo anterior para acentuar la subjetividad del narrador y la índole de artefacto y la importancia y prioridad de los aspectos formales [...] La historia narrada deja de ser un fluir continuo y unitario y sobre todo autónomo para convertirse declaradamente en una especie de puzzle cuyas piezas tienen una cohesión intencionalmente precaria. (95)

Aquí aparece uno de los grandes debates en torno a la novela histórica: lo relacionado con el anacronismo, es decir, «una incongruencia temporal que consiste en insertar en un período histórico elementos materiales o categorías culturales que pertenecen a otro, anterior o posterior». Existen al menos tres tipos de anacronismos en materia de novela histórica: material o arqueológico, cultural y psicológico, y verbal. Del primero es del que más se suelen cuidar los novelistas, pues

la ausencia de anacronismos materiales y el cuidado en la reconstrucción del ambiente de la época apuntala la autoridad cognitiva y epistemológica del narrador, generalmente un narrador autorial omnisciente, pero sobre todo sirve para sustentar el valor didáctico-informativo e ideológico de la novela histórica tradicional y su función de complementar la historia. (Fernández Prieto, 2004: 250).

No sucede lo mismo en lo relativo a los anacronismos cultural y psicológico, sobre todo en la novela histórica moderna y posmoderna, pues este tipo de narración ya no pretende ser una mera complementación de la historiografía, sino que intenta:

Mostrar cómo se construye el pasado, es decir, cumplir una función metahistórica, se entrega sin culpas ni remordimientos al anacronismo psicológico mediante el análisis interior de grandes figuras históricas de la política, la literatura, la ciencia o el arte (desde Virgilio, Julio César, Claudio, Adriano, Juliano el Apóstata, o Aníbal, hasta Cristóbal Colón, Juan de Austria, Teresa de Jesús o la marquesa de Maintenon, entre muchos otros) [...] En la narrativa histórica que surge tras la Segunda Guerra Mundial lo que interesa es justamente imaginar los estados de ánimo, las dudas, la soledad, el rostro frágil y humano del gran personaje histórico, pero no con afán

reconstructivo —no es la fidelidad al ser del pasado lo que importa—, sino empático, analítico, estético. (255)

Relacionado con las recuperaciones más o menos fidedignas del pasado que realiza el novelista, la gran narradora belga Marguerite Yourcenar (2002), en un espléndido ensayo sobre la reconstrucción histórica en la literatura, a través del hallazgo de las voces de los personajes, protestaba porque se le endilgara a su *Memorias de Adriano* el calificativo de «memorias apócrifas», pues en su opinión:

Apócrifo no se dice o, por lo menos, no debería decirse sino de aquello que es falso y quiere hacerse pasar por verdadero. Las baladas de Ossian escritas por Macpherson eran apócrifas porque él pretendía que eran de Ossian. Hay algo de fraude en esa palabra [...] ese adjetivo impropio (más valdría hablar de *Memorias imaginarias*) demuestra hasta qué punto la crítica y el público están poco acostumbrados a la reconstrucción entusiasta, a un tiempo minuciosa y libre, de un momento y un hombre del pasado. (43)

Un punto de vista semejante sostiene Umberto Eco (1984) a propósito de su laberíntica novela *El nombre la rosa* (1980) —donde se mezclan la ficción detectivesca, la crónica medieval, el relato en clave y la alegoría narrativa—, en la cual confiesa:

Es evidente que yo quería escribir una novela histórica, y no porque Ubertino y Michele hayan existido de verdad y digan más o menos lo que de verdad dijeron, sino porque todo lo que dicen los personajes ficticios como Guillermo es lo que habrían *tenido* que decir si realmente hubieran vivido en aquella época.

Y agrega este sutil comentario:

Creo, sin embargo, que una novela histórica no solo debe localizar en el pasado las causas de lo que sucedió después, sino también delinear el proceso por el que esas causas se encaminaron lentamente hacia la producción de esos efectos. (81)

Sobre el anacronismo verbal, considero oportuno señalar que el uso de arcaísmos o imitaciones ingenuas del lenguaje del pasado puede resultar en falsificaciones, y es contraproducente en las novelas históricas, pues:

[s]olo a primera vista [su] discurso narrativo, al evocar una época del pasado, o más llamativamente todavía, al presentar países e historias extranjeras, plantea la necesidad de imitar un idioma extranjero [o] la evolución del lenguaje. Sería absurdo presentar al narrador y las figuras de *José y sus hermanos* de Thomas Mann, hablando en cananeo y en egipcio. (Spang, 2017: 116)⁸

Lo dicho hasta aquí nos conduce al asunto, no menos escabroso, que se refiere a la posibilidad inversa de utilizar las creaciones de ficción como fuentes del conocimiento histórico. Sobre esta cuestión, John Lukacs (2010) sostiene que las novelas históricas son muchas veces libros de historia «defectuosos», por la mezcla «ilegítima» de historia y ficción que proponen los novelistas:

Ellos incluyen, y tuercen y deforman y atribuyen pensamientos y palabras y actos a figuras históricas —Lincoln o Wilson o Roosevelt o Kenedy— que realmente existieron. Esto es ilegítimo y antihistórico, aunque algunos historiadores académicos digan que está al servicio de buenos fines, ya que a fin de cuentas sirven de introducción a la historia para muchas personas.⁹

Para solucionar este dilema, Lukacs reivindica una curiosa teoría que sostiene que en el futuro lo que se verificará será una absorción de la novela por la historia, que terminará «alimentando los hambrientos apetitos de los lectores con lo que realmente sucedió, con un pasado real, con lo que en verdad eran las mujeres y los hombres, cómo actuaban y hablaban y pensaban en una época determinada» (28). No creo que llegue a suceder esta distopía de abolir la novela a favor de la historia, más allá de una caprichosa especulación teórica. En este sentido, debe tenerse en cuenta lo expresado por la prestigiosa crítica e historiadora de la literatura argentina Beatriz Sarlo (1991), cuando dice:

La literatura no puede ser leída haciendo abstracción de su régimen estético, y esto quiere decir que el historiador no debe leerla solo como un depósito de contenidos e informaciones [...] La lectura densa en el caso de los textos literarios presupone que la literatura dice algo respecto de lo social en dimensiones que no son exclusivamente las explícitas [...] La literatura ofrece mucho más que una directa representación del mundo social [...], puede ofrecer modelos según los cuales una sociedad piensa sus conflictos, ocluye o muestra sus problemas, juzga a las diferencias culturales, se coloca frente a su pasado e imagina su futuro [...] Leer[la] en su relación con la disciplina histórica implica, en primer lugar, un saber sobre la literatura, porque ella, como cualquier otra fuente, puede proporcionar solo aquello que se le pregunte. En consecuencia, un saber preguntar[le] es indispensable para un saber de la historia que considere que allí, en los textos literarios, pueden leerse dimensiones de una cultura, perfiles de un período, formas en que los actores sociales vivieron su presente en relación con la moral, el poder, el trabajo, la trascendencia, las transgresiones, los cambios. (33-4)

En nuestra opinión, si para el historiador está claro que su propósito de búsqueda de la verdad siempre debe ser contrastado científicamente, para el escritor el apego a lo histórico solo está dictado por un interés estético. La novela histórica actual no busca la acumulación de datos ni pretende la exactitud (interés reconstructivo que casi siempre desemboca en el didactismo estéril), más bien postula una capacidad de evocación (verosímil, pero libre, imaginativa) en un espacio/tiempo histórico dado. Su función no es demostrar ninguna evidencia o verdad, sino recrearla, transmutarla, o en ocasiones «reconstituirla» o «reinventarla», como hizo el puertorriqueño Luis López Nieves con su célebre relato «Seva», desde una perspectiva de rescate nacionalista de la memoria histórica de su país. La novela histórica actual puede

moverse en un rango muy amplio de posibilidades temporales, cronológicas y epocales, e incluye tanto a los que se apegan a los hechos conocidos como a quienes los violentan de forma irreverente, con el propósito tácito o declarado de «revelar contradicciones de los documentos, las disonancias de los testimonios, los intereses sentimentales o políticos que moldean la memoria, la porosidad o los límites entre lo real y lo inventado» (Fernández Prieto, 2004: 78).

A propósito de estas lecturas revisionistas del pasado, la estudiosa Magdalena Perkowska (2008) sostiene, en su libro *Historias híbridas: la nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*, que, en el caso específico de las novelas históricas latinoamericanas, estas

imaginan una historia plural o en el plural, que diversifica y descoloniza el imaginario histórico controlado antes por los vencedores. Inscribe los márgenes y la otredad, explora la heterogeneidad pasada inscrita todavía en el presente, recupera los silencios, lucha contra el olvido institucionalizado, se interesa por lo nimio y lo intrascendente en la historia. Reconoce abiertamente la posicionalidad de toda enunciación histórica y la fragilidad de toda verdad que ya no es un absoluto, sino un horizonte. (339)¹⁰

No pocos autores han reflexionado sobre la naturaleza del discurso de la ficción y su relación con la historia en el proceso de elaboración de sus propias obras, como es el caso del narrador y ensayista argentino Ricardo Piglia (2000a), quien se refiere a la presencia de la historia argentina en su celebrada novela *Respiración artificial* (1980):

Empecé trabajando la novela con la idea de hacer un archivo. Me tentaba la idea del archivo como forma. Necesitaba una fuente histórica que me sirviera de base para el archivo y entonces empecé a armar un personaje, que es Ossorio. La idea era trabajar con un personaje que fuera la inversa de Sarmiento. O sea, el que perdió, no el que llegó primero. Alguien que fue compañero de Sarmiento, que hace el exilio y demás, pero que, en lugar de volver después de caído Rosas, de ser presidente, se mata. Este personaje es el que en *Respiración...* arrastraría la problemática de la historia argentina. (120)¹¹

Piglia también discurre sobre las similitudes que existen entre historiadores y novelistas en cuanto a sus fuentes de información y las semejanzas de sus modos de narrar. Sobre la estrategia narrativa de los historiadores, reivindica que, en los discursos historiográficos, se trataría de:

Una especie de novela policial al revés, están todos los datos, pero no se termina de saber cuál es el enigma que se puede descifrar. Por supuesto que los historiadores trabajan siempre con la ficción y la historia es la proliferación retrospectiva de los mundos posibles. A menudo prefiero leer libros de historia a leer las novelas llamadas históricas. Busaniche, por ejemplo, es un gran narrador. ¿Y qué se puede decir del libro de Le Roy

Ladurie sobre Montailou? Suena como una novela de Joyce escrita en el siglo XIV. (98)

Si algo comparten hoy los historiadores y los creadores de ficción, es un territorio híbrido donde el hecho histórico (*fact*) y la ficción dan origen a la llamada *faction*. Se percibe un extrañamiento de los cánones supuestamente incommovibles de las estructuras expositivas del relato, y el gusto por desplazar sus miradas hacia tópicos heterogéneos, desiguales y discontinuos. Incluso, desde el punto de vista metodológico, nos encontramos frente a una estimulante coincidencia entre las novelas históricas y la historia escrita más reciente, ya que esta última reclama la necesidad de ampliar la noción tradicional de lo que es considerado un documento histórico, para incluir textos y testimonios de todo tipo, tradiciones orales, fotos, películas y otros materiales visuales, monedas y otros productos de excavaciones arqueológicas, estadísticas, etcétera. De hecho, podemos afirmar que «la novela histórica y la historiografía contemporánea no se contradicen, sino que están unidas tanto por la conciencia del carácter narrativo de todo discurso sobre el pasado, como por las ambiciones revisionistas» (Grützmacher, 2006: 159).

Viendo las cosas desde el ámbito de los creadores, parecen certeras las apreciaciones del novelista estadounidense Edgard Lawrence Doctorow (2008), cuando afirma:

El historiador y el novelista trabajan para deconstruir las visiones compuestas y tradicionalmente transmitidas de sus sociedades. El historiador erudito lo hace gradualmente, el novelista más abruptamente, con sus imperdonables (pero excitantes) transgresiones, mientras escribe y va trazando su camino adentro, alrededor y por debajo de la obra de los historiadores, animándola con las palabras que se convierten en la carne y la sangre de gente que vive y que siente. La consanguinidad de los historiadores y de los novelistas es algo que demuestran los recientes esfuerzos de reputados historiadores que, por sentirse constreñidos en su disciplina, han escrito novelas [...] No deberíamos sorprendernos por estos cruces de fronteras. ¿A qué escritor, de cualquier género, no le gustaría ver y penetrar en lo oculto e invisible? (10)

Para terminar este paseo por los «bosques narrativos» de la novela histórica, quizás nada mejor que el sabio consejo que dio a sus colegas el historiador italiano Carlo Ginzburg (citado en Serna y Pons, 2002), hijo de la célebre escritora Natalia Ginzburg: «la lectura de novelas, de muchísimas novelas: como enriquecimiento cognitivo y como nutriente de la imaginación moral» (47). Después de todo,

los historiadores (y, de un modo distinto, los poetas) hacen por oficio algo propio de la vida de todos: desenredar el entramado de lo verdadero, lo falso y lo ficticio que es la urdimbre de nuestro estar en el mundo. (Ginzburg, 2010: 18)

Notas

1. Tal es el parecer de María José Punte (1998) cuando afirma: «Hablar de “novela histórica” implica caer en la paradoja que supone adjuntar un adjetivo a un sustantivo, como si el hecho de colocarlos el uno junto al otro produjera desde ya la consustanciación de estos conceptos. La “novela histórica” desde este punto de vista no existe, porque hablar de este género como un resultado pretendidamente mixto sería como suponer la existencia en el mundo zoológico de los centauros» (85).

2. Jitrik intenta solucionar este dilema apuntando: «La novela histórica, podría definirse, muy en general y aproximativamente, como un acuerdo —quizá siempre violado— entre “verdad”, que estaría del lado de la historia, y “mentira”, que estaría del lado de la ficción. Y es siempre violado porque es impensable un acuerdo perfecto entre esos dos órdenes que encarnan, a su turno, dimensiones propias de la lengua misma o de las palabras entendidas como relaciones de apropiación del mundo» (11).

3. Pese a la expresada reticencia de Manzoni, Umberto Eco (1984) opina que, en *Los novios*, «lo que hacen los personajes sirve para comprender mejor la historia, lo que sucedió. Aunque los acontecimientos y los personajes sean inventados, nos dicen cosas sobre la Italia de la época, que nunca se nos habían dicho con tanta claridad» (81).

4. «Aunque no se haya producido espontáneamente en América Latina, ese producto histórico de la cultura europea se implantó tan rápidamente y con tanta perdurabilidad en el continente: *Xicotencal*, de 1826, apenas, es la primera novela histórica latinoamericana, no muy lejos de la publicación de las novelas de Walter Scott, Chateaubriand y las más románticas de Vigny, Dickens, Hugo, Manzoni y los demás» (Jitrik, 1995: 20).

5. Según este autor, «Unos cincuenta años después de la aparición de la novela moderna surgió la novela histórica, ejemplificada por primera vez por Walter Scott, en cuyas páginas la historia servía como una especie nueva de telón de fondo que era más que decorativo: interesó a un número creciente de personas ávidas de leer sobre la Edad Media o sobre los héroes escoceses de siglos pasados».

6. Hamnet agrega: «En sus novelas escocesas, Scott equilibró las figuras históricas reales y los personajes ficticios confinando las primeras a los márgenes, como al príncipe Carlos Eduardo, el “joven pretendiente” en *Waverly: or 'Tis Sixty Years Since* (1814). El balance podía variar. El “pretendiente”, más viejo y profundamente comprometido, tuvo un rol decisivo en el desenlace de *Redgauntlet* (1824), aunque aquí aún no era el protagonista principal. En el caso de la historia, el énfasis relativo en los individuos o en los grupos sociales surgiría como un tópico. El impacto de la novela histórica en la historia hizo surgir pronto la cuestión del balance entre narrativa y análisis».

7. Véase además Fernández Prieto (1998).

8. «Los autores encuentran normalmente una solución intermedia, dejando hablar al narrador y a sus figuras en el idioma materno del autor y en el estado contemporáneo a la creación de la novela y solo de vez en cuando introducen una forma arcaizante o dialectal para que tanto el diálogo de las figuras como las intervenciones del narrador tengan aire de autenticidad».

9. No deja de ser significativo que quienes tratan de explicar el éxito de este tipo de obras argumentan que se debe al escaso interés y conocimiento de la historia en la generalidad de la población, lo que a su vez implica un peligro todavía mayor: que las personas tomen por historias reales las de las novelas, y se queden sin saber la verdad histórica atesorada en los archivos y las bibliotecas.

10. Ejemplo de ello podemos apreciarlo en obras como *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1979), de Miguel Otero Silva; *Castigo divino* (1988), de Sergio Ramírez; *Tinísima* (1991), de Elena Poniatowska; *La tierra del fuego* (2000), de Sylvia Iparraguirre; y *El país de la canela* (2008), de William Ospina; entre muchas otras. En el caso particular de Cuba debemos citar al Alejo Carpentier de *Concierto barroco* (1974) y *El arpa y la sombra* (1978); asimismo, *Temporada de ángeles* (1983) y *Árbol de la vida* (1992), de Lisandro Otero; *Otro golpe de dados* (1993), de Pablo Armando Fernández; *El ojo Dyndimienio* (1994), de Daniel Chavarría; *El polvo y el oro* (1996), de Julio Travieso; *Al cielo sometidos* (2001), de Reynaldo González; y *La novela de mi vida* (2002), de Leonardo Padura.

11. De manera irónica, uno de los personajes de *Respiración artificial* (2000b) expresa: «Hay que evitar la introspección, les recomiendo a mis jóvenes alumnos, y les enseño lo que he denominado *la mirada histórica*. Somos una hoja que boya en ese río y hay que saber mirar lo que viene como si ya hubiera pasado. Jamás habrá un Proust entre los historiadores y eso me alivia y debiera servirle de lección» (20).

Referencias

Bermann, S. L. (1983) «Manzoni's Essay “On the Historical Novel”: A Rhetorical Question». *Canadian Review of Comparative Literature*, marzo, 40-53.

Celorio, G. (2009) «Edmundo O' Gorman. Historia y literatura». En: *Cánones subversivos. Ensayos de literatura hispanoamericana*. Ciudad de México: Tusquets Editores.

Del Monte, D. (1832) «Novela histórica». *Revista Bimestre Cubana*, t. 2, n. 5, 157-83.

Doctorow, E. L. (2008) «La historia de la ficción». *Historias*, enero-abril, 3-10.

Eco, U. (1984) *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.

Fernández Prieto, C. (1998) *Historia y novela: poética de la novela histórica*. Pamplona: EUNSA.

_____ (2004) «El anacronismo: formas y funciones». En: *Actas do Colóquio Internacional Literatura e História*, v. I. Departamento de estudios portugueses y estudios románicos de la Facultad de Letras, Universidad de Oporto.

_____ (2005) «Novela histórica». *Quimera*, n. 263-4, 76-8.

Ginzburg, C. (2010) *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires: FCE.

Grützmacher, L. (2006) «Las trampas del concepto “la nueva novela histórica” y de la retórica de la historia postoficial». *Acta Poética*, v. 27, n. 1, primavera, 141-67.

Hamnet, B. (2008) «Historias ficticias: el dilema de los hechos y la imaginación en la novela histórica del siglo XIX». *Historias*, n. 69, 97-120.

Jitrik, N. (1995) *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Lukács, G. (1966) *La novela histórica*. Ciudad de México: Ediciones Era.

Lukacs, J. (2010): «El gran Gatsby: una novela histórica». *Historias*, n. 74, 20-8.

Montilla, C. (2004): «El historiador y la novela: de la complicidad mimética a la mediación textual». *Historia crítica*, n. 27, enero-junio, 138-9.

Perkowska, M. (2008) *Historias híbridas: la nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid: Iberoamericana.

Piglia, P. (2000a) «La literatura y la vida». En: *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 117-22.

_____ (2000b) *Respiración artificial*. Buenos Aires: Seix Barral.

Punte, M. J. (1998) «Novela e historia en Latinoamérica. Esbozos desde la teoría narrativa de Paul Ricoeur». *Quadrivium*, n. 9, 84-90.

Sarlo, B. (1991) «Literatura e historia». *Boletín de Historia Social Europea*, n. 3, 25-34.

Serna, J. y Pons, A. (2002) «Los viajes de Carlo Ginzburg». *Archipiélago*, n. 47, 94-102.

Spang, K. (2017) «Apuntes para una definición de la novela histórica» Disponible en <<https://bit.ly/3kEaDsD>> [consulta: 15 noviembre 2021].

Yourcenar, M. (2002) «Tono y lenguaje en la novela histórica». En: *El tiempo, gran escultor*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.

© **TEMAS**, 2021

Los analistas de la CIA: ¿genios o torpes?

Jorge I. Domínguez
Profesor e investigador.

El 23 de abril de 1957, la llamada «Comunidad de Inteligencia» en el gobierno de los Estados Unidos concluía la Estimación de Inteligencia Nacional (NIE, por sus siglas en inglés), de la siguiente manera:

Dado que no creemos que el gobierno de Cuba pueda restaurar el orden público o impedir que emerjan nuevos grupos de oposición civil, la probabilidad de que el régimen de Fulgencio Batista sobreviva el período de esta estimación es solamente de 50 vs. 50. (Glennon *et al.*, 1987: NIE 80-57, párrafo 3).¹

Las NIE recogen los criterios colectivos de esa comunidad, y casi siempre son coordinadas o redactadas por algún analista de la CIA que incorpora las conclusiones de otras agencias. Las que se refieren a Cuba pertenecen al Departamento de Estado y a diversas ramas de sus fuerzas armadas. Son dirigidas al presidente, a los miembros del Gabinete con responsabilidades sobre el tema, al Consejo Nacional de Seguridad, y a otros altos funcionarios del gobierno que se ocupan de este asunto. Su principal objetivo es pronosticar posibles sucesos, e incorporan segmentos de análisis para justificar sus conclusiones.

La NIE de abril de 1957 anticipaba la caída de Fulgencio Batista antes del fin de 1958, que era el período de la Estimación. No existe otra NIE tan impresionante en su calidad prospectiva y analítica que esta, pues asevera que el presidente, ya «debilitado considerablemente», enfrentaba protestas estudiantiles y conspiraciones militares. Fidel Castro, según el documento, era el principal jefe revolucionario, otro ejemplo de clarividencia, ya que se consolidaría como tal meses después.

El fracaso del régimen en aplastar las operaciones guerrilleras de Castro, la intensificación de la actividad antigubernamental y la brutalidad de las acciones antiterroristas [así como] la intromisión de la actividad revolucionaria en la capital [cubana] han colocado al régimen en un grave peligro. (Párrafos 20 y 22)

Este pronóstico descansaba sobre un análisis acertado. La «bola de cristal» de la CIA y las otras agencias, sin embargo, se nublan con frecuencia. En momentos extraordinarios, se producen las Estimaciones Especiales de Inteligencia Nacional (SNIE, por sus siglas en inglés), cuyas proyecciones a futuro son de seis meses aproximadamente. En la SNIE de 24 de noviembre de 1958, se concluía que Fidel Castro y «su movimiento, en combinación con otros grupos existentes de oposición, probablemente no puedan derrocar al gobierno en los próximos pocos meses» (Glennon y Landa, 1991, SNIE 85-58, párrafo 1). Batista huye en poco más de cinco semanas.

John K. Allen Jr. *et al.* (eds.), *Revolution and Subversion in Latin America: Selected U.S. Intelligence Community. Estimative Products, 1947-1987*. NIC 2010-001. Washington D. C.: Oficina del Director del Consejo Nacional de Inteligencia, 2010.

La NIE de abril de 1957 generó una reevaluación de la situación en Cuba en las altas esferas del gobierno de los Estados Unidos. La de noviembre de 1958 provocó que la Casa Blanca explorara la posibilidad de una renuncia voluntaria de Batista o un golpe de Estado que lo derrocara, pero excluyendo los movimientos revolucionarios.

El libro reseñado

Revolution and Subversion in Latin America... (Allen *et al.*, 2010) compila veintitrés documentos de estimación y pronóstico durante el transcurso de la Guerra Fría entre los Estados Unidos y la Unión Soviética: nueve NIE, cuatro SNIE y diez documentos afines, pero sin ese alto rango formal. Tres se originan durante la presidencia de Harry S. Truman; cuatro, respectivamente, en las de John F. Kennedy, Lyndon Johnson y Richard Nixon; uno en la de Jimmy Carter; y siete durante el mandato de Ronald Reagan. Antes de su desclasificación, estos documentos estaban sellados como «secreto» o «alto secreto». La mitad del material en el libro se desclasificaba por primera vez; las desclasificaciones anteriores eran solamente documentos que trataban sobre la influencia de la URSS en América Latina.

En la presente compilación, la desclasificación cubre casi 100% del contenido de los documentos. Las excepciones se deben a la necesidad de proteger las fuentes. Por ejemplo, hubo informantes de la CIA en la Conferencia Tricontinental en La Habana, a inicios de 1966; diez años después, en el Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU) y el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), ambos antipinochetistas, en Chile; en los Tupamaros, en Uruguay; en el Ejército de Liberación Nacional, en Bolivia; en las Fuerzas Armadas Rebeldes (FAR) y el Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP), en Guatemala; en los Montoneros y el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), en Argentina; entre otras organizaciones (NIE 80/90-66 —17 febrero 1966—: 7; IMM 77-020/C —31 julio 1977—: 2-3.).²

La CIA nace después de la Segunda Guerra Mundial. Se conoce más por sus actividades operativas como, por ejemplo, el derrocamiento del presidente Jacobo Arbenz en Guatemala en 1954, la invasión a Playa Girón en 1961, y la llamada «contra», armada *versus* la Nicaragua sandinista en los años 80. Este tipo de operaciones se ha extendido a Irán, la antigua Indochina durante múltiples guerras, el Congo, el apoyo a partidos políticos anticomunistas en diversos países y, en particular, durante los años 50 y los 60, los asesinatos logrados o fallidos. Esta «CIA militante» no aparece en *Revolution and Subversion*.

Los autores de los documentos compilados son analistas y reflejan la otra cara de esta agencia, suerte de una Universidad de Ciencias Sociales Aplicadas. Su tarea, por tanto, no fue la de planificar una operación clandestina, sino de analizar, a través de pronósticos, las actividades de agentes externos —Cuba y la URSS principalmente— en los asuntos internos de diversos países latinoamericanos. Hay otros documentos, no incluidos, que tratan sobre los retos en naciones específicas. Quizás por ello, los dos textos sobre la Revolución en Cuba, citados al inicio de esta reseña, no fueron incorporados.

Tres de los documentos recorren el período de 1947-1952, y sientan las bases de la supuesta amenaza que representará la URSS para los intereses de los Estados Unidos en América Latina. Trece cubren desde 1961 hasta 1977, con Cuba como el más temible agente externo. Los siete últimos priorizan la región centroamericana; Nicaragua y Cuba, con apoyo soviético, son sus protagonistas. En esta reseña me circunscribo a discutir aquellos aspectos directa o indirectamente pertinentes para la relación entre Cuba y los Estados Unidos, anotando el peso específico del temor del segundo ante la URSS.

El primer pánico: la URSS y los partidos comunistas a inicios de la Guerra Fría

Abre la compilación un análisis sobre los objetivos de la URSS en abril de 1947:

En América Latina, en particular, la influencia soviética y comunista buscará al máximo destruir la influencia de los Estados Unidos y generar antagonismos que perturben el sistema panamericano. (ORE — Office of Reports and Estimates— 16, 10 abril 1947: 1)

Lo más interesante de este documento es su anexo, en el que el Departamento de Inteligencia del Departamento de Estado se queja de que el texto oficial «sugiere, en general, un peligro soviético más inmediato en las otras repúblicas de América Latina, de lo que la evidencia demuestra». Además,

al discutir las causas de los avances del movimiento comunista, se enfatiza la propaganda y la «ignorancia», lo que oculta la importancia de las condiciones locales que emergen de las dificultades económicas, los desajustes sociales y un nacionalismo frustrado. (6)

Un desacuerdo formal de tal envergadura no reaparece en el libro, aunque con frecuencia hay desavenencias puntuales. Este primer desacuerdo brinda dos claves para criticar los documentos. Casi siempre exageran las causas externas de la violencia revolucionaria y, con raras excepciones, profundizan poco sobre las causas internas de descontento. Ni uno solo de los veintitrés textos se dedica, principalmente, a examinar las posibles raíces nacionales de movimientos

revolucionarios en América Latina. Casi siempre aparece un párrafo que se refiere a las causas internas, aunque son documentos de múltiples páginas. Solamente el último, publicado en 1987, hace hincapié en ellas.

El segundo que examina los objetivos de la URSS es menos alarmista; no afirma que esta busque «destruir» la influencia de los Estados Unidos, pero indica que desea «imponer [...] limitaciones al apoyo que los Estados Unidos recibe de la región» (CIA/RE 34-49, 14 noviembre 1950: 1). Incluye una loa al comportamiento de varios partidos comunistas, sin mencionar países, en los años entre las dos guerras mundiales. Según la CIA, los comunistas actuaron en «direcciones ilustradas y democráticas [...] apoyando la legislación de protección obrera y políticas sociales» (2). Notable es el pronóstico de que el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR), en Bolivia, ya poseía suficiente capacidad para derrocar al gobierno, lo que ocurriría diecisiete meses después (3).

El segundo pánico: Cuba y movimientos revolucionarios en los años 60

El primer intento de analizar las perspectivas revolucionarias en América Latina, después de la invasión de Playa Girón, tropieza al sugerir que los militares latinoamericanos respaldan gobiernos reformistas (NIE/90-61, 18 julio 1961: 1), sin prevenir los golpes militares que los derrocarían en Argentina, Brasil, Perú, y República Dominicana en años siguientes. Sin embargo, el documento es perspicaz en otras apreciaciones:

- La Revolución cubana «tendrá un profundo impacto psicológico en toda América Latina» (1).
- Fidel Castro no «exportará la Revolución por vías militares».
- Una victoria revolucionaria en América Latina «será improbable [...] en los próximos seis meses» (2).
- «El peligro radica en la coyuntura de un aparato subversivo existente en Cuba que busca exportar la Revolución en el contexto de un creciente descontento entre las clases populares latinoamericanas» (3). No profundiza más sobre ese descontento.
- En la región existe una percepción de que los Estados Unidos es «egoísta» en sus políticas comerciales, está «obsesionado con la amenaza del comunismo, y ha demostrado un marcado apoyo a dictadores militares como Batista» (4).
- La victoria de Castro «presenta un ejemplo concreto de una revolución», estimulando así a otros revolucionarios (7).
- «Una Cuba que lograra triunfar en la construcción de una revolución de estilo comunista representaría un poderoso ejemplo» (8).

Con la excepción de las referencias a la «exportación» de la revolución, este análisis pudo haber sido redactado en La Habana. Los analistas que lo prepararon calman al presidente Kennedy y a sus asesores con el argumento de una improbable victoria revolucionaria, pero señalan un riesgo que fundamenta la política de aquel. La construcción exitosa de un régimen comunista en Cuba es en sí un problema para los Estados Unidos. Las severas sanciones económicas; la Operación Mangosta que, con rótulo de nuestros días, fue un ejemplo estadounidense de terrorismo de Estado; los intentos de asesinar a Fidel Castro; y otras medidas, son consistentes con ese pronóstico.

Otro documento, contraparte del anterior, examinó las mismas circunstancias al concluir el acuerdo Kennedy-Kruschov (SNIE 85-4-62, 9 noviembre 1962), también comete un error analítico al opinar que la URSS y China coinciden en sus políticas hacia América Latina.

A continuación, las principales conclusiones de la SNIE:

- «La grave e inestable situación que prevalece a lo largo de América Latina es el producto de abusos profundos y circunstancias históricas; no es la creación de Castro y los soviéticos» (1). El documento no profundiza más.
- Cuba provee entrenamiento revolucionario a miles de latinoamericanos, así como «pequeñas cantidades de dinero» (3).
- Crece una escisión entre algunos partidos comunistas y algunos movimientos revolucionarios; Cuba apoya a los segundos «sin titubear».
- «El aspecto más peligroso del castrismo ha sido su muy amplio atractivo como símbolo de cambios revolucionarios y de afirmación nacionalista en América Latina».
- «El detonador [revolucionario] perdurará siempre que Castro sobreviva, independientemente de lo que le ocurra [...] personalmente» (4).
- Si bien el valor de Cuba para la URSS sigue siendo muy alto, el «compromiso de la URSS con Castro como persona es cuestionable» (7).
- Pasada la Crisis de Octubre, «una promesa estadounidense de no invadir a Cuba fortalecerá el sentimiento de inmunidad frente a represalias y casi por seguro estimulará a Castro a intensificar sus actividades subversivas en otros países latinoamericanos» (5).
- «No hay razón para creer que las actividades anti Castro poseen mayor posibilidad de poner en jaque su posición después de la crisis, que antes.»
- «Un aumento de las dificultades políticas y económicas en Cuba restringiría los esfuerzos subversivos de Castro, ya que, mientras más seguro se sienta en Cuba, tendrá mayor libertad y capacidad para subvertir otros gobiernos» (7).

Las primeras cuatro conclusiones también podían haber sido redactadas en Cuba. La quinta y sexta son las más próximas a recomendar un intento de asesinar a Fidel Castro. Las tres últimas implican impedir la aplicación de una clave del acuerdo Kennedy-Kruschov (la promesa de no invasión); y señalan que el apoyo a la acción armada en Cuba contra el gobierno carecía de probabilidad de éxito y, por tanto, promueven recrudescer las sanciones económicas y políticas para mantener en jaque al gobierno cubano.

Con el avance de los años 60, los analistas parecen comprender mejor la relación entre Cuba, la URSS y los movimientos revolucionarios en el continente, pero se equivocan en sus apreciaciones sobre casos concretos.

Veamos la larga NIE 80/90-64, 19 agosto 1964. Por ejemplo, en un estudio del potencial revolucionario en Panamá, se afirma acertadamente que el país era gobernado por una oligarquía adinerada, de pocas familias, que enfrentaban un «creciente resentimiento popular» (65), al que respondían auspiciando protestas contra los Estados Unidos por su dominio del Canal. La demanda panameña en relación con esto era, por supuesto, algo más serio que una mera táctica de la oligarquía. Otro ejemplo fue el análisis sobre Brasil después del establecimiento del régimen militar, en 1964, «del [Presidente General] Castello Branco [que] promete ser una administración más responsable y razonablemente progresista» (17), que no lo era, ni sería.

En la segunda mitad de la década, cambia la conceptualización analítica, así como su aplicación empírica. Según la NIE 80/90-66, 17 febrero 1966, las insurgencias habían sido derrotadas, incluso en los países donde hubo mayor actividad revolucionaria, como «Venezuela, Guatemala, Perú, y Colombia» (1). Se señalan cuatro factores: 1) la «falta de unidad de grupos extremistas» (incluyendo peleas entre algunos partidos comunistas y movimientos revolucionarios, y estos últimos entre sí); 2) la falta de «voluntarios a ser mártires»; 3) la «falta de apoyo popular»; y 4) «la respuesta de los gobiernos pertinentes, con considerable apoyo de los Estados Unidos» (1).

Estos analistas ya no veían en América Latina una revolución sustentada por el descontento popular, porque «los segmentos más pobres de la población han brindado poco apoyo a la insurgencia», lo cual fue empíricamente cierto, pero la explicación sorprende: «los pobres retienen un considerable respeto frente a la jerarquía social» —un argumento cultural, cuando una reflexión sobre la ya citada represión eficaz implicaría otra explicación. Las insurgencias ya no provenían de la inequidad y los abusos históricos, sino de «la voluntad de individuos en cada país para actuar desafiando las consecuencias». Cuba, la URSS y China aplauden y apoyan, pero «la decisión para actuar

es local y personal» (4). Dada esa cultura tradicional y el liderazgo de una vanguardia revolucionaria, la insurgencia se lanza, aunque sin respaldo popular. Un año después, en un documento de menor rango, originalmente secreto y también desclasificado, el análisis empírico se ratifica, y añade con mayor claridad que existía una profunda diferencia entre Cuba y la URSS en sus políticas hacia partidos comunistas e insurgencias, correcta apreciación de la complejidad de esa relación bilateral (Consejo de Estimaciones Nacionales, 1967) En todo caso, el pánico oficial se disipaba.

La presidencia de Richard Nixon: ¿cómo convivir con Fidel Castro?

Un propósito de ciertas NIE, evidente al comienzo de las presidencias de Nixon, Jimmy Carter y Ronald Reagan, fue poner al día y, a veces, educar a cada nuevo presidente. La NIE 80/90-1-69, 20 marzo 1969, examina el potencial revolucionario en América Latina. Estrenado como presidente dos meses antes, Nixon tenía fama de ser un militante de la Guerra Fría. Sin embargo, el texto no fue diseñado para reactivar o estimular esas inclinaciones. Al contrario, su principal conclusión fue que «las perspectivas de una victoria revolucionaria mediante la violencia no serán particularmente positivas en ningún país durante este período», es decir, en un par de años (1). Considera válido este criterio en los países «usualmente problemáticos», entre los que menciona a Ecuador, Guatemala, Haití, República Dominicana, Bolivia y Panamá. Es improbable que triunfen las insurgencias aun en naciones en que siguen activas, tales como Colombia, Guatemala y Venezuela, debido a la falta de apoyo del campesinado. Toma nota de que diversos partidos comunistas no apoyaron a las insurgencias, citando la experiencia de Ernesto (Che) Guevara con el Partido Comunista Boliviano. Reconoce la eficacia de las campañas de contrainsurgencia de varios gobiernos latinoamericanos, «con considerable apoyo en entrenamiento y equipos provenientes de los Estados Unidos» (5). Dado los múltiples golpes de Estado en los años 60, fue útil informar al nuevo presidente de que algunos de estos militares se habían radicalizado antes de tomar el poder, observación que, con matices y modalidades, se aplicaría en Perú, Bolivia, Ecuador y Panamá.

Una novedad fue la crítica a la táctica de generar terror como instrumento de contrainsurgencia, señalando a Guatemala como ejemplo: «Si los militares inician una campaña de contraterror, como ha sucedido en el pasado, podría provocar el surgimiento de un movimiento revolucionario más vigoroso y con respaldo popular» (10).

Los autores de los documentos compilados son analistas y reflejan la otra cara de la CIA, suerte de una Universidad de Ciencias Sociales Aplicadas. Su tarea, por tanto, no fue la de planificar una operación clandestina, sino de analizar, a través de pronósticos, las actividades de agentes externos —Cuba y la URSS principalmente— en los asuntos internos de diversos países latinoamericanos.

Dos años después, la NIE 80/90-71, 29 abril 1971, examina el papel de la Unión Soviética en América Latina. Su premisa fue que la URSS no era la causa de todos los males de los Estados Unidos en América Latina, sino «el crecimiento del nacionalismo [...] la nacionalización de más empresas [de ese país] y el deterioro de su influencia política». La URSS aplaudirá estos cambios, aunque siempre «manteniendo un bajo perfil», aprovechando «tendencias favorables sin haberlas causado» (13). Esa nación aconsejaba al presidente Salvador Allende, en Chile, «proceder con cautela» (15). Según esta NIE, buscando mayor independencia, varios países latinoamericanos desarrollarían relaciones políticas y económicas con naciones europeas y Japón, y con la URSS, que ya ampliaba sus relaciones diplomáticas, económicas y militares en la región.

El documento afirmó que la URSS quedó satisfecha de su análisis sobre las circunstancias de América Latina. Su preferencia por «la vía pacífica» fue correcta, porque «fracasaron los esfuerzos guerrilleros en Bolivia y Perú mientras que triunfó el Frente Popular en Chile». Por tanto, bajó la influencia de Fidel Castro sobre la política soviética hacia América Latina (5), ya que, anota la NIE, Cuba redujo su activismo revolucionario continental a partir de 1968 (12).

En búsqueda de nuevas opciones, la NIE 85-73, 1 noviembre 1973, considera el papel de Cuba en América Latina. Sus principales conclusiones fueron (1-2):

- «Cae el ardor revolucionario [...] del régimen de Castro».
- «Aumenta su dependencia sobre la asistencia y orientación soviéticas».
- «Mejoran sus relaciones con América Latina».
- «Desinterés de Castro por llegar a un acuerdo general con los Estados Unidos».
- «Esfuerzos soviéticos de aumentar la frecuencia y, en varios años, el tamaño de su presencia naval en la región».
- «Pierde interés por desarrollar un amplio programa de apoyo a guerrillas o terroristas».
- «Énfasis en construir puentes con gobiernos que demuestran independencia de la influencia de los Estados Unidos».
- «Apoyo selectivo a unos pocos grupos insurgentes».

- En Chile, «apoyo a extremistas que resisten frente a la junta militar».

Esta NIE fue la primera de la compilación donde se exploran opciones de política norteamericana hacia Cuba (2-3). Una opción de fortalecer las sanciones «aumentaría la distancia entre los Estados Unidos y América Latina, y puede acrecentar el apoyo soviético a Castro» (3). Una opción para

normalizar las relaciones [...] encontraría problemas formidables, en particular tensiones en las relaciones entre los Estados Unidos y ciertos gobiernos anticastristas en América Latina. Además, es improbable que indujera a Castro a adoptar una opción de cooperación.

La opción del *statu quo* requeriría aceptar el fin de las sanciones multilaterales contra el gobierno de Cuba. En su lugar, recomienda una cuarta opción: «tomar algunos pasos para mejorar las relaciones» bilaterales, participando en el desmantelamiento de las medidas de la Organización de Estados Americanos (OEA) contra Cuba y eliminando algunas de las sanciones económicas estadounidenses unilaterales. Esta opción eliminaría a Cuba como tema de la agenda Estados Unidos-América Latina, y poco a poco reduciría el papel de la Isla en la región.

El referido documento fue el primero en reconocer que muerto o discapacitado Fidel, el poder pasaría «fácilmente a un gobierno similar encabezado por Raúl» —pronóstico acertado. Fue también el primero en mencionar el apoyo revolucionario al África portuguesa (5). Igualmente, innovador fue reconocer que «el impacto de medidas dirigidas en contra de la economía cubana va en declive» (7). Por último, anota que «hubo unos 2 500 asesores militares soviéticos en Cuba en los años 60, pero este número probablemente se redujo en años recientes» (23), dejando así expuesto al gobierno de los Estados Unidos a la gran sorpresa de una «brigada militar» soviética «descubierta» en Cuba en 1979.

La NIE de noviembre de 1973 descansa en la premisa de que las insurgencias latinoamericanas han sido derrotadas y que la URSS procedería mediante relaciones diplomáticas y económicas, con un gradual aumento de su presencia naval. Por primera vez recomienda un cambio en la política de los Estados Unidos hacia Cuba. Sin embargo, descarta la posibilidad de algún acuerdo bilateral «macro», amplio

y profundo. Señala el acuerdo migratorio de 1965 y el de 1973 contra la piratería aérea, como ejemplos de un proceder *ad hoc*, que recomienda por su eficacia. Este enfoque de los analistas sobre las opciones para las relaciones bilaterales perdurará hasta nuestros días. Los acuerdos *ad hoc* no están diseñados como peldaños rumbo a un macroacuerdo bilateral, y el logro de uno no implica que se lograrían otros.

La presidencia de Jimmy Carter: ¿hay problemas?

La Comunidad de Inteligencia actualizó a Carter al comienzo de su presidencia (IIM —Interagency Intelligence Memorandum— 77-020/C, 31 julio 1977), esta vez con la ampliación de la temática sobre las relaciones de Cuba con movimientos revolucionarios o nacionalistas, así como con sus contrapartes en los demás continentes. La principal conclusión fue: «Tranquilízate» (1-2):

- «No hay evidencias de cubanos operando con grupos insurgentes desde 1971».
- «No hay evidencias de que Cuba haya suministrado armamentos o municiones a algún grupo rebelde en los últimos años».
- «Cuba sigue entrenando en métodos y tácticas guerrilleras, pero a un nivel modesto [...] y no creemos que aumente».
- «Cuba ha suministrado un limitado apoyo financiero a algunos grupos».
- «Cuba brinda una asistencia mínima a grupos nacionalistas palestinos».
- «No hay confirmación de apoyo cubano al Movimiento Polisario en Sahara Occidental».

Notable fue la discusión del papel de Cuba en el caso de Angola que, según el documento, era ejemplo de «movimientos nacionalistas» y

posee un carácter diferente, ya que en años recientes estuvo dirigido contra regímenes coloniales y gobiernos de minoría blanca en Rodesia y Namibia, a los que se oponen todos los estados africanos.

No hay una sola referencia a la URSS. De Cuba, resaltan actividades como el desarrollo de sus relaciones diplomáticas en América Latina y África, su participación en organizaciones multilaterales latinoamericanas, y su asistencia técnica a algunos gobiernos de izquierda y afines.

Este documento fue acertado en casi todas sus apreciaciones, pero dejó al gobierno de Carter mal preparado frente al surgimiento del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) en Nicaragua. Sus veintisiete párrafos representan la totalidad de la preocupación de la Comunidad de Inteligencia por estos asuntos revolucionarios, continentales y trasatlánticos, aparentemente insignificantes.

Reagan, reacción y revoluciones en los años 80

La primera NIE (en dos partes, 85/80/90-81, 23 junio y 24 julio 1981) de la presidencia de Ronald Reagan es un zafarrancho de combate. Se explica, en general, por un cambio real de la política cubana hacia la región y por el giro ideológico que representa esta administración; y en particular, por el apoyo cubano a las revoluciones en Nicaragua, El Salvador, y Guatemala. Dos NIE y tres SNIE se caracterizan por este nuevo sesgo ideológico durante el primer período del mandatario. Durante su segundo período, los documentos retornan a su más usual tono analítico.

Según la primera NIE, «hace dos años Cuba reinició su apoyo, mucho más militante, a los insurgentes revolucionarios, en particular en América Central», motivado Fidel Castro por los problemas políticos y económicos en su país.

Moscú no solamente ha apoyado el retorno militante de Castro en el ámbito centroamericano, sino que ha aumentado sus propios esfuerzos para respaldar las actividades de Cuba de apoyo a insurgentes [y] continuará exhortando y sufragando su asistencia a los insurgentes. (1)

El principal ejemplo era la situación en El Salvador, y parcialmente la de Guatemala. La única nota de cautela fue que la URSS respondería en caso de un «reto militar estadounidense» a Cuba, lo cual «provocaría una grave crisis en las relaciones Estados Unidos-URSS». El «reto» cubano-soviético «a los intereses regionales de los Estados Unidos seguirá siendo formidable» (2). Cuba cuenta, según esta NIE, con un «masivo apoyo militar y económico de la URSS», el respaldo de Nicaragua y Granada, y, «normalmente, de México»; con una red de aliados a través de América Latina, y con el auge del «nacionalismo y las suspicacias de los Estados Unidos en la región» (6). El documento ofrece solamente un breve párrafo que sugiere que problemas internos pueden ser causas del surgimiento de movimientos revolucionarios en cada país. La Guerra Fría priorizaba lo internacional y azuzaba la confrontación.

En su segunda parte, considera las opciones de los Estados Unidos frente a Cuba: «no hay razón para creer que el antagonismo de Castro frente a los Estados Unidos ha disminuido, o que él haría concesiones significativas» en una negociación bilateral; al contrario, «en su lógica [la de Fidel], una militancia desafiante es su mejor opción frente a los Estados Unidos» (14). «Castro posee impresionantes recursos para explotar oportunidades que hagan avanzar sus intereses en la región a costa de [aquel país]», como el «masivo apoyo» soviético y la eficiencia del proceso de toma de decisiones en Cuba y su flexibilidad para modificar tácticas según las circunstancias. «Castro posee recursos diplomáticos, propagandísticos, de inteligencia, asistencia técnica, entrenamiento

guerrillero, y militares que son formidables para un pequeño país [...] y redes políticas y clandestinas en toda la región» (15). Cuba logró también que un buen número de países latinoamericanos, «se opongan a intentos estadounidenses de organizar acciones multilaterales contra [la Isla]». Lo único que faltó, aparte de alguna que otra frase suelta, fue una discusión de causas internas para la acción revolucionaria.

La NIE 82/83-81, 8 septiembre 1981, sube el tono de alarma. Su primera página lo resume bien: «El comunismo, explotando las tendencias en Centroamérica, constituye el reto más serio frente a los intereses de los Estados Unidos y nuestra libertad de acción en el hemisferio, desde que Cuba estableció su alianza con la URSS».

[La] intención es convertir a Centroamérica en un campo de batalla durante los próximos años para distraer, debilitar y socavar a los Estados Unidos en otras partes del mundo. La evolución de estos escenarios acercaría la Revolución a la frontera de México [...] Dudamos que se pueda impedir el desliz de América Central hacia esta creciente inestabilidad. (1)

No debe sorprender, pues, que la «Unión Soviética comparte el optimismo de Castro por las perspectivas revolucionarias en Centroamérica» (7). Por si hay dudas, la NIE afirma que en Nicaragua los sandinistas «mantendrán su revolución rumbo a un Estado totalitario marxista» (3).

Datos que podrían sugerir cierta moderación por parte de Cuba, como la reducción del flujo de armamentos a las guerrillas en El Salvador, no se toman en serio, sino que son evidencias de ajustes meramente tácticos. «Pocos gobiernos coinciden con la interpretación norteamericana de hechos y tendencias»; en vez de inducir una recapacitación, si no se responde «frente a este reto comunista, las repercusiones para los Estados Unidos serán graves». (3)

La principal virtud analítica de esta NIE fue su discusión sensata de la posibilidad de que la revolución surja en Guatemala por causas internas. El documento informa que hay un

deterioro económico y ecológico [...] erosión de suelos [...] caída de los precios del café [...] aumento del desempleo [...] la estructura política más rígida en América Central [...] asesinatos de políticos moderados de izquierda por las fuerzas de seguridad y grupos de extrema derecha actuando bajo la cobertura tácita del gobierno. Las elecciones son fraudulentas. El ejército aumenta sus abusos [evidentes en] recientes masacres en comunidades indígenas. (17)

La fiebre de Guerra Fría baja al año siguiente. Según la SNIE 82/83-82, 8 junio 1982, los moderados en Centroamérica se fortalecen y los revolucionarios pierden apoyo. Esa perspectiva optimista perdurará durante la presidencia de Reagan, imposibilitando comprender por qué también se mantendrán las

insurgencias en El Salvador y Guatemala. Además, los analistas «consideramos muy improbable que Cuba y Nicaragua negocien de buena fe durante el período de esta Estimación»; criterio que explica la oposición de la Administración a los distintos esfuerzos de negociación, conocidos como Contadora o Esquipulas. Al contrario, su pronóstico es que «esperamos que los esfuerzos subversivos de Cuba y Nicaragua aumentarán» (18) para contrarrestar la pérdida de apoyo revolucionario en estos países.

Quizás por reflexiones en el seno de la Comunidad de Inteligencia, o por presiones del Congreso, o por la molestia de aliados europeos de los Estados Unidos, la SNIE 83.3-2-85/L, 31 marzo 1985, se dedica a las fuentes de información que explican y justifican las alarmistas NIE y SNIE anteriores. Para proteger las fuentes, sin embargo, presenta la mayor cantidad de omisiones en su texto. Si bien la primera NIE bajo Reagan reflejó, quizás, presiones ideológicas y políticas de un lado, esta ejemplifica la contracorriente que encontró la Administración, y su demorada respuesta.

La sensatez y la calma analítica retornan a medida que avanzan los años. Véase un análisis de la política soviética en América Latina en la SNIE 11/80/90-82, 25 junio 1982. En vez de la supuesta militancia revolucionaria soviética reflejada en documentos anteriores, esta se refiere al «aparente interés de Moscú en evitar un involucramiento de alta visibilidad en Nicaragua» (10), y a que «ha intentado mantener un papel de bajo perfil en El Salvador» (11). La URSS «recomendará prudencia táctica» a Cuba y Nicaragua, apoyando procesos de negociaciones; los soviéticos «han estado renuentes a apoyar a [Managua] con asistencia económica masiva» (20). Los analistas por fin se dieron cuenta de que los gerontócratas que gobernaban la URSS en esos momentos no alzaban las banderas de la revolución.

El 31 de julio de 1986, el IIM 86-10010 examina las perspectivas de la izquierda revolucionaria sudamericana. Discute ejemplos de violencia revolucionaria en Chile, Perú, Colombia, y Ecuador, pero su conclusión clave calma los nervios del gobierno estadounidense: «A pesar de la probable extensión de la actividad insurgente, ningún movimiento de izquierda revolucionaria posee probabilidad de llegar al poder en Sudamérica durante los próximos años» (7).

Hay un revisionismo divertido. Según este documento, «los líderes revolucionarios marxista-leninistas de los años 60 y 70 [...] en muchos casos rechazaron apoyo de Cuba y el bloque soviético» (5). ¡Parece ser que estos analistas no consultaron a sus predecesores!

Según el documento de 1986, a mediados de los años 80, la URSS mantenía un bajo perfil en toda América del Sur, excepto por su apoyo al derrocamiento de Augusto Pinochet. Los analistas responsabilizaban a

Cuba de apoyo a movimientos insurgentes solamente en Chile y «quizás» en Colombia (6). Acertadamente comprenden que Sendero Luminoso no cooperaba ni con Cuba ni con la URSS. El documento rompe el mal hábito de ignorar factores internos que puedan ser detonantes de situaciones revolucionarias; analiza en detalle los descabros económicos de esos años en América del Sur, el alto desempleo, los recortes de programas sociales, el peso de la deuda internacional, la marcada caída del nivel de vida a lo largo de la década, y el surgimiento del terrorismo de derecha en Chile, Colombia, Ecuador y Perú con la complicidad de agentes de las fuerzas de seguridad (19).

Esa calma predomina en el último documento de esta recopilación (IIM 87-10005, 31 mayo 1987), que considera insurgencias vibrantes en Colombia y Perú, y declinante en Ecuador: «Los grupos insurgentes en Colombia y Perú son mayormente autosuficientes» (4). La URSS, Cuba, Nicaragua y Libia, según el documento, han contribuido con limitado apoyo, pero Sendero Luminoso los rechaza y «ni [este] ni las FARC [Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia] necesitan apoyo externo para sostener» sus operaciones (4). Cuba es un factor secundario, que apoya a dos movimientos revolucionarios en Colombia: el M-19 y el Ejército de Liberación Nacional (ELN).

Pronostica, y los años le darán la razón, que aumentarán el poder y la actividad revolucionaria de Sendero Luminoso y de las FARC; ambos parecerían, a comienzos de los años 90 en el caso de Sendero, y en el de las FARC a fines de esa década, estar a las puertas de una victoria nacional. Los analistas estudiaron minuciosamente las condiciones internas que propician esta oleada revolucionaria, es decir, las económicas, sociales, políticas y militares en los tres países bajo análisis, con conclusiones tajantes: aumenta el desempleo, se recortan los fondos para aplicar políticas sociales eficaces, desigualdades extremas, pobreza intensa, discriminación contra la población indígena —en particular en Perú y Ecuador—, Estados ineficaces, etc. Es un análisis profesional, compartido por investigadores académicos sin vínculos con la CIA.

El último párrafo de este documento se refiere una vez más a la Unión Soviética y a Cuba en el contexto de la lucha entre Sendero Luminoso y el Estado peruano. Esta vez los analistas informan a la Casa Blanca que ambas naciones han ofrecido ayuda al gobierno peruano para combatir a Sendero. Concluye, pues, este libro, con la afirmación de una tácita alianza entre la CIA y el gobierno cubano.

Conclusiones

A través de varias décadas, los analistas de la CIA y de la Comunidad de Inteligencia, por lo general acertadamente, asesoraron a la Casa Blanca sobre

la política del gobierno y del Partido Comunista de Cuba en apoyo a movimientos revolucionarios en América Latina. Señalaron su apogeo a mediados de los años 60, anticiparon su derrota hacia fines de esa década, su resurgimiento a fines de la siguiente, y su culminación durante los años 80. Algunos análisis en las NIE y documentos afines pudieron haber sido redactados en La Habana —el presentado al Presidente Kennedy después de Playa Girón es quizás el más perspicaz ejemplo de esa hipotética coincidencia, al distinguir claramente el impacto simbólico de la Revolución en Cuba de las versiones más burdas sobre su «exportación».

Hubo errores. El «cariño» de la CIA por los militares latinoamericanos, especialmente durante los años 60 en Brasil, fue uno; otro, el optimismo prematuro y fallido de que la insurgencia salvadoreña ya había sido derrotada a mediados de los 80. Una falla más general, como indicó en 1947 el Departamento de Estado en su discrepancia formal, fue la marcada tendencia durante toda la Guerra Fría a exagerar el impacto de la URSS y, años después, de Cuba, y subestimar los factores internos al explicar el origen y trayectoria de situaciones y movimientos revolucionarios. Ello se observa más durante la primera presidencia de Reagan, pero se encuentra en casi todos los documentos. El mejor ejemplo de un análisis más balanceado y, por tanto, más acertado, fue el último, que explica los casos de Sendero Luminoso y las FARC.

¿Qué impacto hubo sobre la política de los Estados Unidos hacia Cuba? Las NIE y afines, presentados a la Casa Blanca durante la presidencia de Nixon y la segunda presidencia de Reagan, parecían diseñados para contrarrestar la influencia de los «halcones» en sus respectivas administraciones, y para calmar al presidente y sus asesores en el diseño de la política hacia Cuba. En aquellas coyunturas, fue un aporte valioso.

Sin embargo, los analistas contribuyeron a impedir un giro decisivo en la relación bilateral. Sistemáticamente favorecieron realizar acuerdos *ad hoc* entre Cuba y los Estados Unidos para resolver problemas concretos, pero se opusieron a los acuerdos «macro» o de mayor envergadura. Esa oposición a veces resultó de cálculos profesionales sobre costos y beneficios (presidencia de Nixon), y a veces reflejaban un sesgo ideológico (primer período de Reagan).

Hay dos casos más graves. Inmediatamente después de Playa Girón y de la Crisis de Octubre, los análisis parecen respaldar el recrudecimiento de las sanciones estadounidenses contra Cuba, acompañadas de terrorismo de Estado y de intentos de asesinar a Fidel Castro. Solamente en 1973 encontramos uno que recomienda el desmantelamiento de algunas de las sanciones. El segundo caso fue durante el primer período presidencial de Reagan, cuando los analistas,

exagerando las situaciones reales, estimularon una confrontación en el Caribe y Centroamérica, involucrando a la URSS, tanto que la CIA y afines tuvieron que dedicar un documento completo a fundamentar la evidencia pertinente para su alarma, que los obligó a revelar sus fuentes de información, aunque todavía no desclasificadas.

Lo más impresionante de estas seiscientas páginas desclasificadas fue el apego de los analistas a comprender situaciones reales, buscando información, analizándola, y, en lo posible, pronosticando lo que podría pasar entre los próximos seis y veinticuatro meses, según el caso. Si bien no hay un solo documento que indique que aquellos consideraban que algún texto anterior exageró o se equivocó, en la práctica hay modulaciones y correcciones. De la exageración, en 1947, del peligro que representaba la URSS para los intereses de los Estados Unidos en Latinoamérica, pronto se pasa a textos más mesurados. En lugar de aceptar la hipérbole de que Cuba «exportaba» revoluciones, hubo, por lo general —excepto a inicio de los años 80— un análisis sofisticado de cómo entender el impacto de Cuba en la región. Después de ignorar por décadas la crítica del Departamento de Estado de 1947, ya avanzada la presidencia de Reagan, aparecen agudos análisis de las causas internas de procesos revolucionarios en Guatemala, Perú, y Colombia. La autocrítica y la autocorrección de errores es inherente a cualquier proceso de análisis serio y, con esta perspectiva de medio siglo, la CIA y demás analistas fueron un ejemplo de ello. No estuvieron exentos de errores empíricos, ni aparentemente de apoyar políticas condenables, pero poco a poco recapacitan, como demuestra la bien fundamentada crítica al terrorismo de Estado por parte del ejército guatemalteco en los años 60.

Los analistas de la CIA, ni genios ni torpes, pero sí un poco de ambos.

febrero. Disponible en <<https://bit.ly/3nARFoF>> [consulta: 19 noviembre 2021].

Glennon, J. P. y Landa, R. D. (eds.) (1991) *Foreign Relations of the United States, 1958-1960. Cuba*, v. VI. Washington, D. C.: Oficina de Imprenta del Gobierno de los Estados Unidos. Disponible en <<https://bit.ly/3DyLSW7>> [consulta: 19 noviembre 2021].

Glennon, J. P. et al. (eds.) (1987) *Foreign Relations of the United States, 1955-1957. American Republics: Multilateral; Mexico; Caribbean*, v. VI. Ibídem. Disponible en <<https://bit.ly/3FycLTK>> [consulta: 19 noviembre 2021].

©TEMAS, 2021

Notas

1. Todas las traducciones son mías (J. I. D.).
2. Al citar los documentos recopilados, me refiero a las páginas en cada uno, con sus siglas y fechas de publicación, y no a las páginas de la compilación; esta ofrece un índice para localizar cada documento.

Referencias

Allen Jr., J. K. et al. (eds.) (2010) *Revolution and Subversion in Latin America: Selected U.S. Intelligence Community. Estimative Products, 1947-1987*, NIC 2010-001. Washington D. C.: Oficina del Director del Consejo Nacional de Inteligencia.

Consejo de Estimaciones Nacionales, CIA (1967) *Special Memorandum 1-67: Latin American Insurgencies Revisited*, 17 de

Miradas cubanas al linchamiento de negros en los Estados Unidos decimonónicos

Adrian Jesús Cabrera Bibilonia
Jurista, historiador y profesor.
Facultad de Derecho, Universidad de La Habana.

*Lynch de Alabama.
Rabo en forma de látigo
y pezuñas terciarias.
Suele manifestarse
con una gran cruz en llamas.
Se alimenta de negros, sogas,
fuego, sangre, clavos,
alquitrán.
Capturado
junto a una horca. Macho.
Castrado.*

Nicolás Guillén

Manuel Moreno Fraginals (1999), historiador cubano, desde un materialismo histórico singular, se refería a tres mitos construidos por la historiografía burguesa:

los hechos recientes no pueden ser analizados correctamente por el historiador: es necesario que el tiempo los decante, calme las pasiones y fije los valores; no se puede juzgar el pasado con criterios del presente; el historiador ha de ser un hombre desapasionado. (13)

Se podría decir, sin temor a equivocarnos, que varias de estas barreras se han roto. Ya se habla de historia del presente y, dentro de los propios márgenes de la modernidad, se construyeron espacios historiográficos desde el partidismo y que, en efecto, valoraban lo pretérito desde él. Carlos Marx así lo hizo).

En cambio, el desapasionamiento del historiador persiste. Aun cuando parece que depende más del temperamento del que escribe, la academia sigue llamando todo el tiempo a la moderación, a la frialdad, a la «objetividad» y, bajo esos términos, continúan produciendo los historiadores. En una lucha ya vieja, desde Marc Bloch —probablemente desde Marx o Jules Michelet— se vienen rompiendo lanzas a favor de una historia enérgica, apasionada, bella.

A partir del asesinato de George Floyd, a manos de un policía que lo asfixió, el 25 de mayo de 2020 en Minnesota, se han sucedido debates públicos, políticos, sociorraciales, penal-policiales, filosóficos y, sin dudas, históricos. Esto último no es una afirmación que camine por el terreno nebuloso de la especulación y la generalidad. A raíz de aquel hecho se han generado una serie de demandas históricas que hurgan en la herida creada hace siglos entre negros y blancos.

En julio de 2021, CARICOM reactivó su petición, a las empresas que se vieron inmiscuidas en el negocio de la trata de esclavos, de resarcimiento. Las colonias británicas en el Caribe, según resaltaron cadenas informativas, como *Infobae* (2020), han comenzado a protestar por el genocidio que significó la esclavitud, no conformándose con «simples disculpas», sino pidiendo reparar el daño, a través del financiamiento del desarrollo de la región. La muerte de George Floyd en los Estados Unidos, según la citada cadena, «ha propiciado una profunda reevaluación mundial

del racismo y la financiación de la trata de esclavos» (Faulconbridge, 2020). Un ejemplo es la investigación sobre posibles vínculos del fundador de *The Guardian* con el comercio de esclavos (Quinn, 2020). En un acto pueril y que no pasa de lo simbólico, a la sazón de estas exigencias, dos empresas inglesas que estuvieron relacionadas con la esclavitud, la cadena de *pubs* Grenn King y el mercado de seguros Lloyds, de Londres, se disculparon públicamente y se han comprometido a realizar donaciones a organizaciones de apoyo a minorías étnicas (*Swissinfo.ch*, 2020).

Por su parte, el propio asesinato de Floyd se ha insertado en la historia de la brecha, conscientemente abierta, entre negros y blancos; en las raíces de la violencia policial contra los negros, como la golpiza que quedó filmada de cuatro policías a Rodney King, en Silmar (California) en 1991; y los linchamientos públicos. No es casual entonces, según informa el medio *Atalayar* (2020), que como parte de las manifestaciones hayan sido derribados muchos de los monumentos sureños que honraban a soldados confederados; ya que las consecuencias de la guerra civil estadounidense y el posterior período de la restauración significaron el auge de los ahorcamientos de negros que, en menos de un siglo, en la llamada «era de los linchamientos» (de la Reconstrucción a la Segunda Guerra Mundial), llegaron a los 4 084 (EJI, 2017: 29).

Esta misma fuente informa que 25% de ellos fue por acusaciones de violación y 30% por homicidio; y el resto por crímenes menores, como robo, asaltos (*non-sexual assault*) y vagabundeo. Muchos otros fueron linchados sin siquiera haber cometido ilegalidades de tipo penal, por simples transgresiones de costumbres sociales, o de expectativas raciales, como hablar con los blancos con menos formalidad de la que se creía debida. Finalmente, otros tantos fueron ejecutados públicamente por una muchedumbre, solo por el simple hecho de ser negros. El estudio de la Equal Justice Initiative (EJI, 2017) define tres causas principales de los linchamientos: el miedo a la interrelación sexual, a la transgresión de las minorías sociales y los basados en alegaciones de crímenes.

La ejecución de personas por acciones extrajudiciales ha existido en los Estados Unidos, desde fines del siglo XVIII hasta los años 60 del siglo XX. Entre 1890 y los años 20, en los estados del sur los linchamientos tuvieron como víctimas, como ya hemos mostrado, a personas negras; pero estos actos también fueron muy comunes en el Viejo Oeste, a mediados del siglo XIX, con víctimas pertenecientes a distintas etnias y orígenes, como nativoamericanos, mexicanos o chinos, muchos de los cuales eran quemados luego de la ejecución.

Este ensayo busca sumarse a las protestas en contra de la violencia racial estructural, y girará en torno

a los discursos que se generaron en Cuba desde finales del siglo XIX y principios del XX respecto a los linchamientos en los Estados Unidos. Es una investigación que encuentra su único antecedente en el libro de Reynaldo Suárez (2008), *Todos los viernes hay horca... Martí y la pena de muerte en Estados Unidos*,¹ en donde se narró, de forma sencilla y cuidada, cómo Martí percibió y describió, a través de sus crónicas periodísticas, los linchamientos ocurridos en la década de los 80 y comienzos de los 90. Aunque las consideraciones martianas no serán desatendidas, la novedad del presente texto radica en reconstruir la polémica en los medios de información cubanos, a partir del posicionamiento de los distintos autores que analizaron el fenómeno. Hubo quien, basado en las contemporáneas teorías penales, estuvo de acuerdo, e incluso pidió su aplicación en Cuba; y quien, en cambio, lo opuso a la eugenesia. La intención de esta investigación es que resulte una herramienta para la crítica efectiva de la violencia racial que pervive en los entramados teóricos, institucionales, judiciales y policiales de las sociedades contemporáneas.

Entre la justicia social y la barbarie: los linchamientos «americanos» desde Cuba

En un cuento de Jesús Castellanos (2011), publicado en 1904, se narra la historia de una niña de la clase alta que, todos los días, salía a darle comida a los gorriones. Una vez, uno no pudo despegar el vuelo debido a que le faltaba una pata. Ella lo resguardó en una cornisa de la casa y comenzó a cuidar de él. Un día una rata encontró al gorrion y lo mató. Un tiempo después, la niña se enteró de que habían capturado al animalejo en la cocina, hasta allá fue y viéndolo

no se pudo contener de aplastar con sus pies el cuerpo inanimado [...] en su paraíso festoneado por crotos, saboreó Lolita por primera vez, sin que nadie se lo hubiera enseñado, por propio impulso de una conformación de raza el placer ponzoñoso, endiabladamente humano de la venganza [...] No había seguramente dudas en afirmar que fue un acto reprochable, sin posible defensa.

Entonces, se pregunta Castellanos al final del cuento, «¿por qué deja de serlo cuando se extiende al derecho de legítima defensa de las sociedades y se llama Ley de Lynch o administración de justicia?» (355). A nivel de la teoría penal, el cuestionamiento del novelista respecto a la legitimación de la administración de justicia hubiera tenido fácil respuesta para cualquier penalista mediocre: la «defensa» del Estado no puede ser homologada a la legítima defensa personal, una es instantánea, irreflexiva, la otra es razonada; tampoco puede ser entendida como una estatalización de la venganza privada.

En cambio, otros se preguntaban: ¿acaso los linchamientos, no son una manifestación de una legítima defensa colectiva? ¿Son expresión de justicia popular o una demostración reprochable de «venganza social»?

El breve (y pobre) cuento del malogrado Jesús Castellanos, resume todo el debate que entre fines del XIX y principios del XX hubo en Cuba respecto a la Lynch Law de los Estados Unidos: el tema de los impulsos orgánicos propios de las razas, la cuestión de si era verdadera justicia, un producto de una deformación social, o consecuencia del alto grado civilizatorio de una sociedad.

Uno de los estudios más célebres del período antes mencionado fue, sin dudas, *La Ley de Lynch en los Estados Unidos*, de José Antonio González Lanuza (1892).² Originalmente, fue un discurso que el recién nombrado catedrático de Derecho Penal ofreció en la inauguración del curso de ese año en la Academia de Derecho de la Universidad de La Habana. Se publicó como monografía y, además, por partes, en la *Revista General de Derecho* (entre 1892 y 1893). De por sí, el texto fue pionero en analizar y defender los linchamientos desde el punto de vista de la criminología positivista. Pasaría un año para que un autor de la escuela italiana, Raffaele Garofalo, analizara el fenómeno.

Lo que va a presentar la pluma de Lanuza serán los hechos ocurridos en New Orleans, donde italianos acusados de asesinar al jefe de la policía habían sido absueltos por el tribunal (por falta de pruebas), lo que llevó a que una muchedumbre se dirigiese a la cárcel donde se encontraban, para secuestrarlos y colgarlos. El estudio comienza relatando estos acontecimientos, si bien será un análisis general de la práctica del *lynching*.

Para Lanuza (19), dos son las causas principales de un linchamiento: la violación de una mujer blanca por un hombre negro y el bandolerismo. A su vez reconoció tres formas de ejecutarlo: por los Comités de Vigilancia de San Francisco, que tenían organización y llevaban a cabo juicios con ciertas garantías, y cuya función punitiva recayó en la represión al bandolerismo; por una turba espontánea, sin una infraestructura previa y con una organización mínima, que se apodera del acusado (condenado o absuelto) para ejecutarlo públicamente, por ahorcamiento en la mayoría de las ocasiones; y, por último, bajo esta misma manera, la aplicación de mayor crueldad, como en el caso de un negro, quien supuestamente había violado a una mujer blanca que colgaron —la señora Jewell—, y en plena asfixia le prendieron fuego (54). Estas dos últimas manifestaciones fueron las que solían sufrir los negros.

En las ideas de Lanuza encontramos tanto causas justificantes del porqué de linchar a «negros violadores», como de todas las modalidades antes descritas.

Consideraba, en relación con los acusados de violación, que su situación socioantropológica era la de un

hombre desposeído, hasta aquel punto, de cuantos atributos componen en una sociedad organizada lo que pudiera llamarse la dignidad política, hambriento de derechos, se figuró sin duda que tenía más de aquello que se le había concedido, más de aquello que realmente le pertenecía; y se desesperó al tocar el desengaño, al ver que no era así, que la barrera que la Naturaleza misma levantara entre las razas había caído en el terreno de la Ley que a todos los iguala, pero no en el terreno de esas relaciones que no son jurídicas, que constituyen el trato íntimo de unos hombres con otros, en donde están los afectos, la benevolencia y el amor. Entonces comprendió que a la mujer blanca no podía llegar sino por la violencia, salvo sean muy contadas excepciones; y tuvieron que originarse hechos tales, que provocaron en la antigua raza dominadora, y siguen provocando en la población blanca de los Estados Unidos, en el Sur principalmente, terribles y hasta repugnantes escenas de linchamiento, ejemplarísimas y feroces a la par. (21-2)

El negro sería un inadaptado social incapaz de comprender las reglas de una sociedad «civilizada». Si a aquella situación del negro se le agrega el pavor que se vivía en la sociedad estadounidense por las relaciones interraciales, más el «profundo respeto» que se tenía por la mujer, se preguntaba el penalista la causa de que «no se explica por qué naturalmente, en caso de atentados como esos a que me vengo refiriendo, el *lynching* tiene lugar. Dados los precedentes, claro es, señores, que tiene que ser esta la consecuencia fatal y necesaria» (24).

La posición con la que termina, es similar a la de aquel «primitivismo psíquico» que, siguiendo a D. Domínguez Cabrera (2015: 40), caracterizó en Fernando Ortiz (1906), años después, la percepción del brujo ante la sociedad y la recepción lombrosiana de la noción atávica.

En el sentido de la legitimación del linchamiento, Lanuza, en todo momento, somete la respuesta a la pregunta que él mismo se hace sobre si es una muestra de barbarie o de progreso, al criterio utilitario. «Así pues, señores, juzguemos al *lynching* como Lowell quería juzgar la democracia: por sus resultados» (74). Luego de testimoniar la efectividad de los Comités de Vigilancia, refiere no parecerle tan digna, en cambio, esa otra acción que mata sin proceso, y mucho menos la que mata con crueldad. «Sin embargo, el pueblo que lincha, aun en esas ocasiones, ¿se equivoca?». Proponía observar los distintos casos, para encontrarse

con que el pueblo habrá procedido más o menos bien; pero siempre en el *lynching* ha caído el criminal. No recuerdo, entre los muchos que he tenido que leer como preparación de este trabajo, haberme encontrado con uno en el que haya perecido un inocente. (77)

Aún se detiene un instante para fundamentar por qué no considera como crimen el linchamiento que

La razón por la que se desvanece el tema de los linchamientos dentro del discurso penal cubano es incierta. Pasados los primeros años del siglo xx, sin que sean drásticamente menos los negros ejecutados en los Estados Unidos, en Cuba se hace silencio sobre la cuestión. En consecuencia, en el ámbito bibliográfico, la tendencia es olvidar los trabajos que trataron el tema.

lleva consigo tormento y crueldad en la ejecución. No podía ser considerado un delito, pues no cumplía los requisitos para ser un acto antisocial y antijurídico.

Yo veo que los que lo han ahorcado no han procurado otra cosa sino eliminar a un elemento perturbador de la seguridad de todos y escarmentar a los demás enemigos del derecho, que pudieran imitarlo. Y entonces comprendo que el móvil que ha guiado a este pueblo al hacer su pronta justicia no ha sido antisocial, sino eminentemente conservador del orden jurídico, defensor a todo trance del mismo. (81)

Por demás, considera el linchamiento como un progreso y una expresión del desarrollo civilizatorio del pueblo estadounidense y lamenta que en Cuba no estuviesen dadas las condiciones para «cosas semejantes» (101).

Lanuza se equivoca a todo lo largo de su extenso y racional trabajo. Sin caer en refutaciones propiamente criminológicas, toma las acusaciones por delitos violentos como la totalidad de los linchamientos, y mantiene una férrea presunción de culpabilidad hacia el linchado. De forma muy somera reconoce que puede existir el error, como mismo puede haberlo dentro de la justicia de los tribunales. Hubiera estado perfectamente a su alcance la reflexión de que el juzgamiento sumarisimo y frenético del *lynching*, al condenar personas inocentes, estableció una brecha mucho mayor que la de los tribunales regulares.

Su posición se observa hasta en las narraciones de las distintas ejecuciones. Si observamos la que hace del linchamiento del negro que presuntamente violó a la señora Jewell, olvida por completo —que José Martí, por su parte, no obvió— que el acusado declaró a gritos su inocencia: «¡No ofendí a la señora Jewell! ¡me van a matar; pero no la ofendí!» (citado en Suárez, 2008: 218-9). Su recurso del utilitarismo (neo)benthamiano para legitimar los linchamientos es, por lo menos, una justificación de los medios (sin dudas, antijurídicos) por el fin. El penalista, por último, tal cual lo mandaban los libros de criminología de fines del siglo xix, analiza al linchado en su condición de criminal y busca incesante en él los signos y la etiología (sociobiológica) de su comportamiento delictivo. Es incapaz de observar el problema racial (la inadaptable social a no ser del negro) o de observar la violencia estructural misma que radicaba en aquellos sucesos.

El artículo impugnatorio del texto que recién hemos analizado es bastante inverosímil. M. Froilán

Cuervo (1893) sostiene la misma visión lombrosiana de la criminalidad. Uno de los reproches que le hará a Lanuza es no ser lo suficientemente fiel a la ciencia positivista a la hora de demostrar la utilidad de la Lynch Law. En un primer momento, deja claro que los linchamientos no son, de forma alguna, compatibles con los principios que deben regir el procedimiento penal. Posteriormente, se centra en hacer grandes citas de la monografía de Lanuza y cuestionarse las fuentes en que este se basa para dar por entendidos los buenos resultados del uso de aquella ley. Ahora bien, de aquí en adelante todo su texto está atravesado por la noción del delincuente atávico o nato; de que existen sujetos que, al poseer un estigma biológico de razas primitivas, están predestinados a cometer crímenes. Por demás, considera la delincuencia como cuestión de «genes» y, en consecuencia, hereditaria.

La herencia es la que proporciona la genealogía de delincuentes, que llamó Lombroso criminales por nacimiento. Estos criminales son una reminiscencia del hombre primitivo, cuyo tipo, que conservan todavía las razas inferiores, reaparece en medio de las sociedades civilizadas, estampado en los locos morales y en los epilépticos. (35)

En Cuervo no vamos a encontrar, en ningún momento, un cuestionamiento de la culpabilidad del linchado, ni una visualización del problema racial. Lejos de ello, participa de la percepción del negro como un ser, en efecto, predeterminado al delito.

Entonces, lo que va a criticar, en pocas palabras, es hasta qué punto podrían los linchamientos ser funcionales para anular al delincuente predeterminado biológicamente.

Ahora yo pregunto: ese contingente de criminales que nos da el atavismo, ¿puede ser modificado por la Ley de Lynch? Unas cuantas docenas de cabezas que las turbas enfurecidas cuelguen de otros tantos árboles, ¿influirán en los protoplasmas, en esos montones de células de donde sale el hombre con sus afectos, con sus odios, con sus vilezas y con sus escasas grandezas? No, ciertamente; no es la Ley de Lynch la que cegará este manantial inagotable de criminales. (36)

Ante este panorama, la propuesta está en la anulación biológica o, mejor dicho, en la higienización social.

Vendrán tal vez con el tiempo leyes que [...] procurarán cortar las líneas hereditarias de las delincuencias, bien prohibiendo el matrimonio a aquellos que se sabe que

han de transmitir a sus hijos herencia de delitos, o llegando hasta inutilizarlos para la procreación; que al fin vale más prevenir siempre, que castigar. (36).

He aquí una de las anticipaciones de las terapias biológicas que comenzaron a surgir desde finales del siglo XIX y que a principios del siglo XX toman auge. La prohibición del matrimonio, la castración, el fomento de la inmigración nórdica, toda una eugenesia que se va a reproducir en Cuba a lo largo de la Primera República (1902-1906). Para 1888, ya se puede encontrar este tipo de controles para la locura epiléptica en los estudios de Manuel González Echeverría.

Sin ahondar mucho en la cuestión de la herencia atávica, en el propio siglo XIX quedó demostrado, aunque más de uno hizo caso omiso, que no había tal relación entre los cráneos del hombre primitivo (los antropólogos solían referirse al hombre cuaternario) y el criminal. Además de que muchos de los primeros presentaban mayor desarrollo comparados con cráneos de personas «normales» de fines del XIX (De Funes y Morejón, 1892: 94).

Durante la Primera República, los criminólogos se centrarán en poder establecer entre los propios delincuentes (asesinos y anarquistas, por ejemplo) procesos de semejanza craneales para constituir la que sería un modelo de persona «anormal» o «una raza criminal», lo cual no fue menos aberrante. Al día de hoy no es dudoso de que sigan existiendo intentos de ver en la transgresión de la ley una conducta predeterminada psíquica o biológica, sin que haya indicios científicos al respecto. Eliminada esta idea, los métodos eugenésicos contra los criminales son, a lo menos, inútiles y crueles.

Todo parece indicar que Lanuza va a retomar la cuestión, en 1902, en un discurso en la Universidad de La Habana. Sabemos de él por un artículo que publicara Julián González (1908) tiempo después refutando las ideas que aquel expuso. Las citas de González al discurso no parecen del todo confiables, porque las opiniones que en ellas se expresan son semejantes a las de la monografía de 1892. Así, ante la explicación del penalista de que la Lynch Law no fue bárbara y solo se aplicaba por delitos violentos (como el cuatrero y la violación), quedando los de fraude a cargo de la justicia ordinaria, González propone una estadística, publicada en el *Chicago Tribune*, que deja en evidencia que solo entre 1900 y 1903 fueron 263 los ahorcamientos por delitos no violentos (23).

Por lo expuesto se ve que el señor González Lanuza se equivocó cuando dijo que el linchamiento se aplicaba a las penas de estupro y cuatrero y delitos violentos. A esa «represión» se llevan individuos por delitos ordinarios y hasta infelices inocentes. Y una ley que tales cosas autoriza, que tales horrores consiente, que tales desafueros establece; una ley, digo, de tal jaez, ¿no se ha de estimar como bárbara? (23-4)

Si para Lanuza el linchamiento daba muestras del alto grado de la civilización de los Estados Unidos, para González, igualmente, «el pueblo de [esa nación] es uno de los más civilizados de la tierra», a pesar de «esos elementos que linchan» (24).

A la defensa de la Ley de Lynch por el primero, este va a oponer la *doxa* de Teodoro Roosevelt, quien, en una carta al gobernador de Indiana, habiendo este impedido un linchamiento, le agradece por estar entre los hombres que «entienden que el bienestar y hasta la máxima existencia de la República dependen de ese espíritu de libertad bajo la ley, cuyo ordenado funcionamiento es incompatible con la violencia de la turba y con toda otra forma de despotismo» (15). Consideraba González que esta posición del expresidente de los Estados Unidos, a quien el pueblo cubano admiraba «como uno de los más grandes corazones de la actual generación» (25), era la que debían imitar sus coterráneos.

El último de los estudios del cual nos haremos eco (no hemos encontrado algún otro tampoco)³ es el de Julio Villoldo.⁴ Su publicación data de 1919 en *Cuba Contemporánea*, pero ya estaba escrito en 1905, en la época de estudiante de su autor. Villoldo declaró haberse decidido a publicarlo catorce años después debido a «recientes y ruidosos sucesos ocurridos en la proximidad de La Habana y en la ciudad de Matanzas [debido a los delitos cometidos por “brujos”], al igual que las sangrientas escenas que han tenido lugar en varias ciudades norteamericanas» (5). Lo que le daba al estudio «cierto interés de actualidad».⁵ El plan seguido en su trabajo fue estudiar la estructura social y política de los Estados Unidos, «donde se desenvuelve ese drama conocido por la Ley de Lynch»; presentar su origen, los distintos casos y épocas en que ha sido aplicada; razones por las que, de acuerdo con sus defensores, ha sido necesario emplearla; su aspecto antijurídico y, por último, «las consideraciones que debemos tener en cuenta para que en nuestra patria no vaya a implementarse tan funesta y perniciosa práctica» (6).

Villoldo alcanza a ver que en la génesis del linchamiento se encuentra el odio racial. Así, cuando el blanco del Sur vio libre al negro que hasta entonces le había pertenecido, dejó de considerarlo como un instrumento de trabajo y producción, y se apoderó de él la animosidad que invade al hombre en presencia de aquello que en algo se diferencia de él. Este sentimiento se fue extendiendo también por el Norte, produciéndose «bochornosas escenas» en Nueva York (10).

Por todas estas razones, ha poco decíamos que, a pesar de su grandeza, los Estados Unidos presentan grandes anomalías: es el país de la libertad y de la democracia, y, sin embargo, encierra multitud de prejuicios [...] en ese pueblo tan adelantado, cultísimo, maravillosamente constituido, y con desarrollo que es el asombro y

admiración de la Europa, es donde a cada paso se pone en práctica, para su mengua y desdoro, una forma atávica y primitiva de administrar justicia. (11)

Para el autor, las causas principales de los linchamientos son la violación, por un negro, de una mujer blanca, y las acusaciones de asesinato (18). Estas están atravesadas por el odio racial. Pone de manifiesto que, si la violación o el asesinato se llevasen a cabo por blancos, se procedería a entregarlos a la justicia ordinaria. El entonces administrador de *Cuba Contemporánea* tiene el mérito de haber observado en esa práctica un problema eminentemente racial. Martí (1975), con una sobriedad de genio, había visto aún más allá, desde 1889, cuando expuso:

[N]o hay día sin asesinato en los estados del Sur: ya está donde no puede ser más la agonía del negro vencido: el negro que embruteció, que azotó, que crió en ira, se reproduce con la fecundidad de los infelices, que buscan en su mujer el goce y compañía que el hombre venturoso halla en más de una fuente, y no solo en la alcoba: el blanco del Sur, en cuanto ve que el negro se le iguala en lo real de la vida, lincha al negro. (324)

El autor de *Versos sencillos* percibe que el tema de las violaciones, más que de una «conformación de raza», está relacionado con las condiciones materiales en las que se encuentra la persona afrodescendiente y que la causa genuina de los linchamientos era el sostenimiento de la supremacía blanca.

Las distintas justificaciones que se han utilizado para defender la Ley de Lynch (lo grave de la violación a una mujer, la alta moralidad de un pueblo que no permite la injusticia, y la existencia de regiones a donde no llega o no funcionan del todo bien los tribunales institucionalizados), Villoldo (1919) las somete a una misma refutación: el apego a la legalidad (15-7). En el primer caso, por muy grave que se considere tal delito, no se justifica la crueldad del linchamiento; el acusado debe ser procesado legalmente; segundo, un pueblo ante todo debe velar por la legalidad y lo que demuestra esa ley, más que una alta moralidad, es una situación de barbarie. Por último, debe reforzarse y perfeccionarse el sistema judicial, así como el aparato policial, en las regiones en donde la población se encuentre en estado de indefensión.

La *Lynch*, en fin, viola el principio sobre el que debe asentarse todo Estado: «la aplicación de las reglas jurídicas» (15). Además, tiene el gran inconveniente de la cantidad de personas inocentes muertas que ha causado su aplicación. Tampoco cumple los mínimos requisitos para un juicio (como el derecho a la defensa). La crueldad de las ejecuciones es otro motivo para censurarla (17). Para Villoldo, la clave para suprimir los linchamientos (y no permitir que se trasladasen a Cuba) estaba en emplear

el rigor y la severidad penal», evitando «que el pueblo, arrastrado por un sentimiento profundo de indignación

y terror, y por la muy peligrosa ley de imitación, trate de seguir el ejemplo de los habitantes de Louisiana y Georgia, poniendo en práctica la detestable Ley de Lynch. (19)

Vale hacer la observación de que, en todo momento, la imagen de la realidad norteamericana, sostenida por los distintos autores, es positiva y, en algunos casos, idílica. Lo que se pone en tela de juicio y se ataca es la opinión, exclusivamente defendida por González Lanuza (1892), de que los linchamientos son una muestra de progreso y civilización de aquella sociedad. Por demás, el criterio general es que los Estados Unidos era un país democrático, desarrollado y digno de imitar, pero que aún presentaba deformaciones sociales, como los linchamientos, propias de culturas menos avanzadas. La forma de suprimir estos era perfeccionar y enmendar el mal funcionamiento o, en algunas regiones, la ausencia de justicia institucionalizada, al punto de que la ciudadanía no se viera en la necesidad de realizar estos actos de castigos extralegales. Aquí hay una ceguera importante: los defectos que pudiera tener el orden judicial no eran más que una causa inmediata que funcionaba como resorte. Para fines del siglo XIX, cada año las muertes por linchamiento fueron mayores que las ejecuciones legales (ya el propio Lanuza aportaba la estadística),⁶ lo cual pareciera poco probable si los linchadores solo hubiesen actuado en los casos en que los tribunales presuntamente erraran en su fallo. Por tanto, más que tratarse de los desperfectos del sistema judicial, lo que provocaba el uso de la Lynch Law era exactamente lo contrario: la legalidad penal, dentro de sus principios y su correcto funcionamiento, fue incapaz de solventar la gran demanda supremacista de la aniquilación en masa de negros y, en general, de minorías sociales.

La razón por la que se desvanece el tema de los linchamientos dentro del discurso penal cubano es incierta. Lo cierto es que, pasados los primeros años del siglo XX, sin que sean drásticamente menos los negros ejecutados públicamente en los Estados Unidos, en Cuba el discurso penal hace silencio sobre la cuestión. Ni Fernando Ortiz, ni Israel Castellanos, ni el *Tratado de Derecho Penal* de Eusebio Hernández, ni los programas de Derecho Penal que para finales de la década de 1910 aparecen (por el fallecimiento de Lanuza y la convocatoria a oposiciones), hacen una especial mención sobre la Ley de Lynch.

Consecuentemente, en el ámbito bibliográfico, la tendencia es olvidar los trabajos que trataron el tema. Apenas José A. Martínez (1921: 191) se limita a recomendar dentro de la bibliografía de su programa de enseñanza la monografía de González Lanuza (1892), que es el único texto que sobrevive al paso del tiempo. También lo encontramos, de forma exclusiva, en la incompleta, pero útil, *Bibliografía penal de Cuba*, de

Erasmus Regüíferos (1926: 61) y en el estudio histórico de Reinaldo Suárez (2008), quien de haber leído a Regüíferos con detenimiento se hubiera percatado de su carácter reaccionario y, sin dudas, antimartiano, en su sentido estricto.

Una nota para concluir

No hemos intentado otra cosa que, como decíamos al inicio, aportar con este breve estudio una herramienta crítica para la lucha, aún precoz, por derrumbar las barreras raciales y, en específico, la violencia estructural enclavada en las instituciones punitivas. Dentro del entramado de muros sociales que se establecieron para sostener la supremacía blanca, el de los linchamientos de negros, sucedido durante la *Terror lynchings*, en los Estados Unidos, es la muestra más extrema en lo que se refiere a tratar de suprimir, al negro, de forma tajante del cuerpo social.

Es esencial mostrar, analizar y, consecuentemente, negar (en el sentido hegeliano de destrucción) formas de discursar como las de Lanuza o M. Froilán Cuervo, que se reprodujeron y se reproducen a nivel global. Ello, en pos de crear una conciencia histórica cuestionadora y profunda que camine al lado, pero interviniendo de forma constante, de los procesos sociales que busquen provocar un cambio en la realidad racial en la que vive los Estados Unidos y el mundo. En otro sentido, en cuanto a las imágenes de gracia que presentaron los autores sobre la sociedad estadounidense, Funes (2019), en un libro reciente, mostraba cómo, si el mundo entero asumiera el nivel de consumo norteamericano, sería apenas sostenible; lo cual, indica,

son consideraciones muy serias porque los patrones de desarrollo y bienestar material de buena parte de la población cubana de dentro y fuera del país, como para gran parte de la humanidad, son los de familiares o amistades que residen en los Estados Unidos. (481)

Por lo tanto, no es menos urgente subvertir este tipo de narraciones idílicas, aún tan comunes en la contemporaneidad.

La muerte por asfixia de Floyd es una de las tantas formas de las que se ha investido el linchamiento. Quizás una forma aún más radical de la que encarnó muchas veces la era del terror, pues se trata de un juzgamiento inmediato con muy poco de razonamiento, en donde la causal delictiva ha perdido su magnitud y su violencia, para disolverse en todo el entramado de la legalidad penal; al punto de que la acusación que recaía sobre aquel ciudadano de Minneapolis era falsificar un billete de veinte dólares. Pero, sobre todo, ya no se trata de una «turba» (a la que se pueda conceder cierto carácter de justicia popular), sino pura y dura manifestación de una acción individualizada de violencia racial por parte de los miembros de un cuerpo policial.

Desde que comenzamos a escribir este texto hasta hoy ya se han sucedido otros casos semejantes al de Floyd. El 12 de junio de 2020 un oficial de policía mató de dos balazos en la espalda a Rayshard Brooks, un afrodescendiente que intentaba escapar de un arresto por ebriedad (*Infobae*, 2020). Para principios de agosto se dio un suceso en la cárcel del condado de Forsyth en donde murió por asfixia John Elliott Neville con una bolsa de plástico en la cabeza. Y salió a la luz una grabación que muestra las escenas del 23 de marzo en donde un hombre negro fue asfixiado en plena calle, de igual forma, con una bolsa de plástico (*La sexta*, 2020). Razones habrá para pensar que la era del terror no ha acabado y que el *lynching* ha tomado formas cada vez más pragmáticas y dinámicas entre los supremacistas blancos, con el objetivo de seguir abriendo la brecha racial, de que nunca se llegue a la igualdad real entre negros y blancos ¿Objetivo fallido a la larga? ¿Objetivo que caerá por su propio peso? Cabría preguntarse si hasta ahora, después de siglos de linchamientos de negros, en efecto han sido actos fallidos. Entonces del futuro en sí mismo no se podría esperar nada. La dialéctica de los desenvolvimientos históricos no nos va a llevar a nada.

La destrucción de las barreras raciales, al igual que lo fue su construcción, debe ser un proceso consciente (de siglos tal vez) en donde se produzcan las condiciones para relaciones distintas entre el negro y el blanco. La acción efectiva contra las barreras raciales está en una verdadera justicia popular que esponga, desmantele y destruya el entramado institucional y mental que permite que aún hoy los negros sean linchados (y haya quien lo aprecie correcto); que permite, en fin, que el negro no tenga una igualdad real respecto al blanco.

Notas

1. Indirectamente el tema de los linchamientos también es tratado en Chávez Álvarez (1991).
2. Lanuza (1865-1917) es una de las figuras más importantes del cambio de siglo. Catedrático de Derecho Penal de la Universidad de La Habana desde 1892 hasta su muerte en 1917 (excepto en el período de la guerra de 1895), Jefe de la Secretaría de Instrucción Pública en 1898. Fue delegado y Presidente de la Cámara de Representantes.
3. Ricardo Dolz (1918:11), catedrático de Derecho Procesal, en su discurso homenaje a Lanuza, a un año de su fallecimiento, menciona que también él había reaccionado al texto del penalista sobre los linchamientos, además de Froilán Cuervo y José Silverio Jorrín. Lamentablemente no encontramos el supuesto texto de Dolz, ni el de Jorrín.
4. Villoldo (1881-1953), jurista, escritor y bibliotecario. Cofundador de la revista *Cuba Contemporánea*, bibliotecario del Ministerio de Hacienda. Fue vocal de las memorias del Primer Congreso Jurídico Nacional en 1916.

5. La afirmación de Villoldo sobre la primera publicación, catorce años después, roza lo falso. Lo cierto es que, en 1909, diez años antes de su publicación en *Cuba Contemporánea* y cuatro después de que su autor declara haberlo escrito, el texto se publica en la *Revista de Estudiantes de Derecho*, con la aclaración, además, en nota al pie, de que era un trabajo que había sido leído en la «Asociación de Estudiantes de Derecho» (Villoldo, 1909: 45).

6. 1884, 103 ejecuciones legales contra 219 linchamientos; 1885, 108 contra 181; 1886, 83 contra 133; 1887, 79 contra 123; 1888, 87 contra 144; 1889, 98 contra 175 (66).

Referencias

Atalayar (2020) «Año 2020: en Estados Unidos todavía se lincha a la población negra», 20 de junio. Disponible en <<https://bit.ly/3IPgGvh>> [consulta: 17 octubre 2021]

Chávez Álvarez, E. (1991) *El crimen de la niña Cecilia: La brujería en Cuba como fenómeno social (1902-1925)*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Castellanos, J. (2011) «Vicio de especie». En: *La agonía de la garza y otras narraciones*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 353-5.

Cuervo, M. F. (1893) *La Ley de Lynch*. La Habana: Tipografía de La Lucha.

De Funes y Morejón, A. (1892) «La Escuela de Lombroso». *Revista General de Derecho*, a. IX, t. XIII, 81-97.

Dolz, R. (1918) *Discurso pronunciado en el Aula Magna de la Universidad Nacional, el día 27 de junio de 1918 en homenaje a la memoria del Dr. José A. González Lanuza*. La Habana: Imprenta El Siglo XX.

Domínguez Cabrera, D. (2015) *Cuerpo social, criminalidad y práctica discursivas en Cuba (1902-1926)*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

EJI (Equal Justice Initiative) (2017) *Lynching in America. Confronting the legacy of racial terror*. Alabama. Disponible en <<https://bit.ly/2Z1Xr9f>> [consulta: 17 octubre 2021]

Faulconbridge, G. (2020) «Exclusiva-“No basta con pedir perdón”: países caribeños reaccionan a disculpas británicas por esclavos». *Infobae*, 19 de junio. Disponible en <<https://bit.ly/3AUJQxk>> [consulta: 17 octubre 2021]

Funes, R. (2019) *Nuestro viaje a la Luna. La idea de la transformación de la naturaleza en Cuba durante la Guerra Fría*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.

González Echeverría, M. (1888) «Matrimonio de los epilépticos y trasmisión hereditaria de su enfermedad». *Revista Cubana*, t. VIII, agosto-septiembre-octubre, 289-311.

González, J. (1908) *Problemas de sociología. Los linchamientos americanos juzgados por Teodoro Roosevelt y González Lanuza*. La Habana: La Universal.

González Lanuza, J. A. (1892) *La ley de Lynch en los Estados Unidos*. La Habana: La Universal.

Infobae (2020) «Las imágenes de las conmemoraciones del fin de la esclavitud en Estados Unidos, en medio de las tensiones raciales», 19 de junio. Disponible en <<https://bit.ly/3jaJtJ9>> [consulta: 17 octubre 2021]

La Sexta (2020) «Muere por asfixia un hombre negro después de que la policía le colocara una bolsa en la cabeza», 3 de septiembre. Disponible en <<https://bit.ly/3vjk4SI>> [consulta: 17 octubre 2021].

Martí, J. (1975) «La Opinión Pública, 1889». En: *Obras completas*, v. 12. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 323-31.

Martínez, J. A. (1921) *Programa de un Curso de derecho penal*. La Habana: Imprenta El Siglo xx.

Moreno Friginals, M. (1999) «La historia como arma». En: *La historia como arma y otros estudios sobre esclavos, ingenios y plantaciones*. Barcelona: Editorial Crítica, 11-23.

Ortiz, F. (1906) *Los negros brujos*. Madrid: Librería de Fernando Fe.

Quinn, B. (2020) «Scott Trust commissions research into Guardian founder’s possible links to slave trade». *The Guardian*, 17 de julio. Disponible en <<https://bit.ly/3FZQ7f8>> [consulta: 17 octubre 2021].

Regüíferos, E. (1926) *Bibliografía Penal de Cuba*. La Habana: Imprenta El Siglo xx.

Suárez, R. (2008) *Todos los viernes hay horca... Martí y la pena de muerte en los Estados Unidos*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.

Swissinfo.ch (2020) «Dos empresas británicas pagarán para hacer perdonar sus vínculos con la esclavitud», 18 de junio. Disponible en <<https://bit.ly/2XmpZtb>> [consulta: 17 octubre 2021].

Villoldo, J. (1909) «El linchamiento social y jurídicamente considerado». *Revista de Estudiantes de Derecho*, n. 2, febrero, 45-58.

_____. (1919) «El linchamiento social y jurídicamente considerado». *Cuba Contemporánea*, t. XXI, n. 81, septiembre, 5-19.

©TEMAS, 2021

Cien años de recepción de Versos libres

Lourdes Ocampo Andina
Investigadora. Centro de Estudios Martianos.

La historia de la recepción de la vida y obra de José Martí es muy accidentada, está influenciada por factores diversos: su condición de Héroe Nacional de Cuba y de Apóstol de la independencia, por un lado, y por otro su vastísima y valiosa obra literaria (Ette, 1995). La primera publicación de *Obras de Martí* (1913) resultó azarosa. Desde Alemania, Gonzalo de Quesada y Aróstegui pidió a amigos cartas y cualquier documento de autoría martiana para su compilación y posterior edición. Cartas testimonian su búsqueda:

Adjunto encontrarás la copia de una carta que Enrique me encargó te enviara.

[...]

La madre del Maestro la he visto y hemos hablado de tu encargo. Dentro de dos días te van los datos que deseas porque está buscando unos escritos de periódicos y otras cosas para que yo las copie y te los envíe porque lo conceptúa muy útil para el trabajo que intentas. (García, 1948: 187)

Desde Argentina, Néstor Carbonell hizo otra búsqueda, pero las tiradas de ambos volúmenes (*Obras de Martí*, 1900-1919 (1913), 15 t. y *Obras completas*, Edición Especial de *La Prensa* (1918-1920), 8 t.) tuvieron pocos ejemplares y escasa circulación. La poesía martiana quedó dormida dentro de su propio país, a la espera de una edición con mayor poder de transmisión y ventura, sobre todo entre sus compatriotas. Aun así, poetas e intelectuales de la dimensión internacional de Rubén Darío, que había conocido a Martí, y Miguel de Unamuno reseñaron los versos y los lanzaron al mundo.¹

Es complejo un estudio sincrónico y otro diacrónico de la poesía martiana. Se debe tomar en cuenta varios factores: cuál edición sirvió de base al texto; qué tipo de crítica realizan los estudiosos; qué enfoque tienen, pues muchos de ellos son poetas e incorporan sus experiencias y nuevos sentidos.

Tres factores intervienen en la recepción de una obra literaria: el autor que la escribe; la obra con sus sucesivas reescrituras y el público lector, que no es un ente pasivo: su lectura contribuye a reforzar significados, a complementarlos y añadir otros que no están en el objeto artístico, sino en su conjunción con el acto de lectura. Cada lector y cada época lee de manera diferente el mismo texto y le añade sentidos que pueden coincidir o no con los del autor.

En abril de 1913 comienza la historia de la recepción de *Versos libres*. Gonzalo de Quesada y Aróstegui tuvo un desempeño sobresaliente en la divulgación de estos, pues los compiló, transcribió con la ayuda de la poetisa Áurea Fernández del Castillo, y publicó por primera vez. En un intento por universalizar la labor poética de José Martí, los envió a dos poetas a cuyas plumas se deben dos de las críticas que dieron comienzo a una serie de ensayos clásicos: Rubén Darío (1943) y Miguel de

Unamuno (1950). Ellos contribuyeron al conocimiento de su obra literaria en España y América Latina, pues sus artículos aparecieron en *La Nación* de Buenos Aires, y experimentaron amplia difusión.

Gabriela Mistral (2007) acrecentó la fama del Martí literato, al expresar su admiración en una carta a Federico Henríquez y Carvajal, publicada en La Habana en noviembre de 1920:

Yo estimo mucho a Rodó y Montalvo; pero a Martí lo venero, le tengo una admiración penetrada de ternura, y cuando lo nombro, es algo más de cuatro sílabas lo que digo. Esta fue el alma hermosa por excelencia y el verdadero iniciador del Modernismo —de la recolocación del espíritu y la forma— en nuestra literatura americana. (55)

Cuando Darío concluyó la lectura del tomo XI de *Obras de Martí* —dedicado a la poesía— escribe el artículo «Martí poeta». Su lectura de los versos martianos apunta a un motivo de análisis vigente hasta hoy: el vínculo de tradición y modernidad en ellos. Comenta las raíces hispánicas reveladas en la sintaxis arcaica, las reminiscencias de Santa Teresa y Diego de Saavedra Fajardo. Con ello, señala un camino que recorrer por críticos posteriores, y aún propicio a nuevos acercamientos: la españolidad de *Versos libres*, tema retomado por varios de los artículos y conferencias que tuvieron lugar en 1953, con motivo de las conmemoraciones por el centenario del natalicio de Martí. Sobresalen «José Martí», de Fina García Marruz (1953), que alude a las raíces calderonianas, particularmente aquellas relacionadas con la vida después de la muerte, y «Los *Versos libres*», de Cintio Vitier (1969a), en el que menciona un barroquismo de estirpe hispánica, con raíces en Lope de Vega y Francisco de Quevedo.

Si bien hasta ese momento se apuntaban posibles intertextualidades de *Versos libres* con la obra de poetas españoles, no se había realizado un estudio sistémico que mostrara en qué consisten tales referencias. No será hasta 1973, que Juan Marinello —quien ya había publicado «La españolidad literaria en José Martí», en 1942— en prólogo a *Poesía mayor*, «Sobre la poesía de José Martí», compare versos martianos con los de Góngora y Calderón y deslinde elementos de la tradición hispánica, así como el misticismo cuyas raíces están en Santa Teresa y Fray Luis.

En 1989, Emilio de Armas publica «Tres momentos en la modernidad de los *Versos libres*: “*Pollice verso*”, “Canto de Otoño” y “Estrofa nueva”», que registra las peculiaridades recurrentes en el poemario, sus fuentes en la lírica española, particularmente en Lope de Vega, que ya había comentado Vitier; y alude como él a las referencias al teatro español, en especial a Calderón de la Barca, al igual que García Marruz, y Marinello; pero De Armas repara en el tono calderoniano y establece

su función: traer a colación el tema del libre albedrío visto en el monólogo de Segismundo en *La vida es sueño*, e introducir el tema de la libertad en función del cumplimiento de las leyes morales de la vida.

Si bien el tema ha sido estudiado en ocasiones anteriores, dista mucho de agotarse. Un estudio pormenorizado de intertextualidades con poetas del Siglo de Oro español falta aún. Pero la españolidad de *Versos libres* no se ciñe solo a relaciones intertextuales, alude también a elementos autóctonos de la cultura hispánica: el rito taurino como representante de las fuerzas ancestrales del hombre, la bailaora, y la naturaleza peninsular.

Miguel de Unamuno (1950) escribió: «Sobre los *Versos libres* de Martí» [1919], donde apuntó uno de los factores esenciales del poemario: la teluricidad. «Esa poesía greñuda, desmelenada, sin afeite, nos traía viento libre de selva que barría el vaho cargado de perfumes afeminados, de salón, de esos versos cantables, de vaivén de hamaca, de sonsonete dulzarrón» (7-9). Describe los versos como la exuberancia de una selva, semejante a cómo, años después, los llamara Cintio Vitier (1969a) «la región volcánica de su poesía». Selva y volcán, son dos términos que en Martí están estrechamente ligados a la naturaleza americana, que describe como «exabrupto», y de la que nacen sus héroes. Unamuno inaugura una línea de estudios, que aún no se agota: las raíces americanas de *Versos libres*, que coexisten y complementan las peninsulares.

Cintio Vitier en «Los *Versos libres*» [1953], desarrolla el carácter telúrico de estos, su fuerza irruptora, sin semejantes en la lírica española. Parte de la idea de que se corresponden tanto a un estilo como a un pensamiento, y a un deseo de libertad, que se une a la idea de la novedad americana. En «Lava, espada, alas. (En torno a la poética de los *Versos libres*)» (Vitier, 1982), comenta la irrupción americana en los versos, a partir de un detallado estudio de la significación de los símbolos que dan título al ensayo. El fuego constituye una fuerza espiritualmente telúrica, que forja la espada —segundo símbolo— para que el guerrero la empuñe y moldee el carácter americano. La explicación de este autor, si bien está referida a la poesía sobrepasa esos límites, pues se apoya en la significación de estos tres símbolos en la construcción de la identidad americana que emprende José Martí.

Es este el primer trabajo dedicado enteramente al análisis de la simbología, específicamente la que tiene por referente a la tierra americana, y también tiene la primacía en determinar en qué radica la profunda americanidad de estos versos. Retoma los símbolos estudiados por Concha Meléndez (1943: 376-7): lava, espada y alas, y los analiza minuciosamente, para llegar a la conclusión de que los versos brotan de la tierra. Intuye Vitier una profunda hispanidad en *Versos libres*,

con reminiscencias del Siglo de Oro español, que ya había notado Fina García Marruz (1953), en «José Martí», pero incorpora la teluricidad americana a su interpretación, lo cual es uno de sus grandes aciertos. Brevemente comenta la influencia que tuvo en otros poetas como Gabriela Mistral o César Vallejo, temática que desarrollará en «Martí futuro» (Vitier, 1969b).

El año 1928 marca un momento importante para la historia de recepción de *Versos libres*. Por primera vez los poemas circulan ampliamente en la Isla, aparecieron en el Volumen XI de la colección Libros Cubanos, a cargo de Fernando Ortiz, con selección y notas de Juan Marinello, quien dio a conocer, dentro de Cuba, su obra poética, e iluminó el camino de futuros estudios.

Marinello señala varias líneas de investigación sobre la poesía martiana, con particular énfasis en la labor crítica a que ha de someterse esta, para desentrañar las líneas regidoras de su ideario estético y político, y separar lo anecdótico de las ideas perdurables. También apunta a conceptos desarrollados después por estudiosos como José Olivio Jiménez (1993) y Carlos Javier Morales (1994), acerca del existencialismo en su poesía.

La modernidad poética de *Versos libres* constituye uno de los temas de mayor abordaje en el transcurso de los años, generalmente acompañado de otros relacionados: su pertenencia o no al modernismo como movimiento literario, la exégesis textual y la inclusión del tópico de la ciudad moderna, particularmente Nueva York, dentro de la poesía hispanoamericana.

Rubén Darío expresó, tras su lectura, su criterio sobre dónde radicaba la modernidad de *Versos libres*: poner en una sintaxis arcaica ideas universales, y unir las fuerzas ancestrales de lo hispano con el vigor y la pujanza americana, idea que está en consonancia con las del propio Martí, que sostenía que para lograr la independencia cultural de América era necesario tomar lo que pueden aportar sus diferentes civilizaciones.

Dentro de los cuestionamientos sobre la modernidad, destaca el de Juan Ramón Jiménez (1941) quien, en 1938, incluye a los Estados Unidos dentro de la poética hispanoamericana, en lo más vivo y cierto, a partir de su experiencia como desterrado dentro de Nueva York, la gran urbe metropolitana. Además asevera, no ve en Martí al romántico, sino al modernista: «Y cómo dudarle, Martí era tan moderno como los otros “modernistas” hispanoamericanos» (11). La inclusión de Martí y particularmente de sus *Versos libres* dentro del romanticismo o del modernismo, es un cuestionamiento que atrapó a la crítica durante años. Fueron considerados sucesivamente románticos y modernistas especialmente a partir de los años 40 del siglo xx, en que tiene lugar la primera edición popular de las *Obras completas* de José Martí, bajo el sello de la editorial Trópico, y que la Editorial Lex, tras 1953,

pone al alcance de la mayoría de los cubanos *Obras completas*, que reproduce los textos de Trópico.

La inclusión dentro de un movimiento literario u otro está estrechamente relacionada con los conceptos de romanticismo y modernismo de los estudiosos, en un momento dado. Ángel Augier (1942) los considera como la más vigorosa manifestación lírica contra los espectros del romanticismo; utiliza como apoyo la imagen de la agonía del gladiador de «*Pollice verso*». Reconsidera el contexto poético en Cuba, el romanticismo del «verso quejumbroso», contra el que se yerguen con ímpetu los *Versos libres*. Eugenio Florit (1962) comparte su opinión, pues para él «es un romántico que no resiste el ser encasillado en escuela alguna o en moda literaria o en ismo de ninguna clase, porque su poesía es mayor que todas ellas y se ensancha y las cubre con su originalidad impar» (109). Ambos estiman el clamor romántico semejante al de José María Heredia en el poema «Al Niágara», pero superado, y resaltan el tono y vigor de las imágenes poéticas. En *Versos*, Florit alude a la sinceridad como característica de la poesía martiana, y señala momentos románticos en la actitud arrogante, el yo que domina, la frase en primera persona, firme y entre dos signos de exclamación.² El poemario va más allá, pues se adentra en la problemática del hombre moderno. Es cuestionable el primer rasgo que menciona, pues la actitud del sujeto lírico más que arrogante puede considerarse como trágica, representa las fuerzas del espíritu humano, llamado a realizar grandes actos, pero limitado en su humanidad y por la circunstancia que lo rodea. Como novedad, propone una estructuración temática agrupada en cinco acápites: poemas de reflexión sobre la poesía, de reflexión general, sobre el amor, sobre la muerte, y sobre la patria.

Cintio Vitier (1969a) reflexiona también sobre la naturaleza romántica o moderna de *Versos libres*. Asume que son de estirpe romántica por el culto a la libertad; la naturaleza y la imaginación presentadas grandiosamente, el énfasis, y la tendencia a filosofar en verso; pero superan este movimiento porque logran una dimensión de proximidad a las tragedias humanas que el romanticismo como escuela no conoció.

Esboza Vitier el concepto de armonía universal, comenta que el pensamiento ético y religioso de *Versos libres* completa la idea de la naturaleza como origen de libertad y correspondencia entre el mundo espiritual y material. Para este autor, el sacrificio y el dolor funcionan para restaurar la armonía perdida por las acciones de los hombres. Estudia la función del dolor, y sus diferentes gradaciones, así como las leyes que lo rigen y su utilidad.

Apunta Vitier otro aspecto que será trabajado por ensayistas en los años 90 fundamentalmente, y que le confiere modernidad a los versos: la amargura por

lo urbano. Refiere que en esta poesía de la ciudad moderna, cuyo más cercano antecedente es Walt Whitman, Martí se deslumbra con la ciudad porque encuentra el rostro de los pobres, de la multitud que trabaja, llora y ríe, con un sentido vivo y entrañable, en el mismo sentido que el poeta norteamericano y que luego asumiría César Vallejo.

Fina García Marruz (1969) afirma que fue el libro más importante en cuanto a innovación poética, reconoce que en «esos versos inéditos, revueltos y escondidos dentro de su papelería, pero cuya inspiración recogería su crónica periodística, estaba el comienzo de la poesía moderna en nuestra lengua» (247). Repara en la pasión de las imágenes, y ve en Martí al fundador del modernismo.

Carlos Javier Morales (1994), en *La poética de José Martí en su contexto*, amplía y estudia con detalles la presencia y función de los principios de los conceptos de la armonía universal dentro de la obra martiana y particularmente en *Versos libres*.

Manuel Pedro González es un español cuya vida se desarrolló entre España, Cuba y los Estados Unidos; su labor en la difusión del pensamiento martiano resulta meritoria. Como maestro contribuyó al estudio sistémico de la poética martiana dentro del ámbito académico. Fueron sus discípulos Ivan Schulman y José Olivio Jiménez, quienes a su vez inculcaron a otros el interés por los estudios martianos.

Jiménez (1993) publica «Un ensayo de ordenación trascendente en los *Versos libres*», que incluyó en *La raíz y el ala. Aproximaciones críticas a la obra de José Martí*, donde plantea la tesis de que es imposible una ordenación temática del poemario, ya que los temas se entretejen profundamente y el lector viaja de uno a otro; aunque autores como Eugenio Florit y Cintio Vitier lo han intentado de una manera acertada, pues el primero lo hizo «descendiendo a la materia textual de los poemas mismos» (1993: 75), buscando categorías generales, lo que no entra en contraposición con su propuesta. Vitier señala dos planos en lo que se mueve el pensamiento ético y el religioso: el del amor a la naturaleza y el de su significación trascendente o metafísica. Para José Olivio Jiménez, en *Versos libres* se dan tres estadios sucesivos: la circunstancia, la situación biográfica, que constituye una alusión; la naturaleza, mediadora entre el poeta y su deseo de trascendencia. En su espectáculo armonioso ve una analogía del universo y la trascendencia, que es la capacidad del hombre de desbordar sus límites materiales para comprender el espíritu, con la plena convicción de la vida después de la muerte. Para este autor, «La riqueza mayor de *Versos libres* reside, precisamente [...] en la relación inextricable, de signo ascensional, que se tiende entre esas tres estaciones y que hace que los poemas se

lean, uno a uno, y en su conjunto, como una aventura vertical del espíritu» (82).

Con los estudios de Ivan Schulman (1970) en 1960 sobre la modernidad se incorporan nuevos matices a las significaciones de *Versos libres*. Su trabajo «La “Estrofa nueva” y dialéctica del mundo y trasmundo de los *Versos libres*», tiene como antecedente la reflexión de Vitier sobre el papel de la naturaleza en los conceptos de armonía universal, pero los enriquece al considerarlos como una expresión antropocéntrica, en la que la reflexión sobre el hombre y su destino es una constante. Las fuerzas potenciadoras del humanismo se mueven desde el espíritu, hacia el encuentro del alma con el universo. Los reconoce como una «poesía subjetiva y visionaria, de lenguaje inventivo, de ritmo y puntuación musicales y modernos —diríase contemporáneo en algunos casos— y de estructura y tono impares considerando la época de su composición» (140). Describe la diferencia, que otros autores habían intuido, entre Martí y los modernistas posteriores, y que radica en que nunca tienen los versos el objetivo final o único de la búsqueda de la novedad u originalidad; en él predomina la angustia por expresar la realidad verdadera del alma y sus necesidades, son versos confesionales y de desahogo.

Carmen Suárez León (1985), en «Los *Versos libres*: un cesto de ortigas encendido», subraya su carácter transgresor. A partir de «Mi poesía», muestra el proceso de creación poética. Busca las conexiones con la vanguardia, y las relaciones tradición-transgresión. El sentimiento de Martí es romántico, pero hay un conceptismo que sostiene la emoción sin conmoverse, incólume; integra grandes emociones y conceptos de alta objetividad, en una batalla de sentimientos e ideas. Esta autora publica en 1997 *José Martí y Víctor Hugo, en el fiel de las modernidades*, en el que dedica un acápite a la relación poética entre ambos: «*Châtiments* y *Versos libres*: poesía del exilio», donde aborda sus similitudes. Afirma que Martí asume algunas de las formulaciones típicas del romanticismo social de Víctor Hugo, y enumera y justifica cada uno de ellas: la consideración del poeta como anticipador del futuro, el componente ético, la aspiración a construir una poesía reflejo del universo, la transgresión de los géneros y del lenguaje, y los vínculos entre lenguaje y poesía.

En los años 80 son varios los artículos sobre el poemario; aumentan sus estudios debido a que en 1985 se publica su primera edición crítica, que abre nuevas líneas de investigación. El *Anuario del Centro de Estudios Martianos* correspondiente a ese año recogió dos trabajos importantes, «Aproximación lingüística a los *Versos libres*», de María Dagmar Talavera (1980), y «“Bien: yo respeto” y el proceso de composición de los *Versos libres*», de Emilio de Armas (1985) —un capítulo de su tesis doctoral. El trabajo de Dagmar Talavera toma

La exégesis sobre *Versos libres* dista mucho de culminarse. No se ha podido abarcar la obra en todo su conjunto, a pesar de los muchos y atinados acercamientos, que abren puertas y caminos diversos para llegar a ella.

como base esa edición crítica, para un análisis léxico de las variantes y borradores de los textos del libro, con lo que penetra en su génesis. La autora concluye que Martí prefirió los términos genéricos a los particulares. Este trabajo constituye un valioso aporte dentro de los estudios martianos, por la rigurosidad con que emprende el estudio y el análisis estilístico que realiza.

De Armas ocupa un lugar importante en la recepción de *Versos libres*. «Entre 1985 y 1991 fueron publicados en las revistas especializadas de nuestro país varios ensayos [...] que conformarían su tesis doctoral *La modernidad en los Versos libres*» (Atencio, 2007: 88). El primero de ellos, «“Bien: yo respeto”...», comenta la recepción del poemario por varias figuras de la lírica en lengua española y las controversias por su característica de poemario inédito; realiza un análisis de aquellas composiciones que deben integrar el conjunto de poemas, y cuales lo han formado, según la edición consultada, a la vez que pone en duda la existencia de *Flores del destierro*. La segunda parte del trabajo está dedicado a un análisis del poema «Bien, yo respeto...», a partir de sus dos versiones manuscritas. Analiza las sustituciones, que generalmente corresponden a adjetivos, y su función dentro del poema. Llega a la conclusión de que el proceso escritural se desarrolla con el objetivo de lograr la concreción de las ideas en los versos por lo que el autor elimina todo lo superfluo. Y llega a otra conclusión significativa: esa eliminación de elementos contribuye a lograr la modernidad expresiva (De Armas, 1985).

Otros trabajos de este autor, además de su tesis (2003), son: «Tres momentos en la modernidad de los *Versos libres*: “*Pollice verso*”, “Canto de Otoño” y “Estrofa nueva”» (1989), y «Génesis y alcance de los *Versos libres*» (1991). En este último defiende la tesis sobre la modernidad del poemario dentro del contexto continental al que pertenecen; asume, acertadamente, que el autor se ha propuesto sustituir

las formas expresivas ya ineficaces que los hispanoamericanos habían heredado de España —dotando con ello de voz propia a nuestra América—, y su tono definitivo responde, en medida considerable, a la impronta de la vida urbana desarrollada tal como la conoció Martí en Estados Unidos, y especialmente en Nueva York. (95)

Además, comenta las relaciones que sostiene con «El carácter de la *Revista Venezolana*», y *El Poema del Niágara*», pues sostiene que los *Versos libres* son la realización del lenguaje poético para América que Martí propone en ambos textos.

En esa misma década de los 80, Roberto González Echevarría (1983) escribe «Martí y su “Amor de ciudad grande”. Notas hacia la poética de los *Versos libres*». El autor deslinda elementos románticos y modernos, e intuye una contradicción entre el Martí moderno y el modernismo como concepto. Parte de asumir este como un movimiento meramente esteticista, en el que sus exponentes se preocupaban por representar la ciudad como un mundo artificial, pletórico de productos de la industria incipiente, mientras que Martí renuncia a la mitología poética del romanticismo, que asignaba continuidad entre espíritu y naturaleza, para mostrar lo fragmentario del mundo moderno. Para este autor, de los versos surge una tensión entre un lenguaje terrenal, mimético, y otro alegórico. No opone lo celestial a lo terrenal, sino que busca el lugar de la poesía.

La edición crítica de 1985, las sucesivas publicaciones del libro realizado por Ivan Schulman (1970) en España, los trabajos de Emilio de Armas y de María Dagmar Talavera, sobre el poemario, así como la celebración, en 1992, de numerosos eventos por los cuatrocientos años del descubrimiento de América por los españoles o, como entonces se le llamó, el encuentro de dos culturas y en 1995 el Centenario de la muerte de José Martí, propiciaron un auge en los estudios del poemario.

En España, Carmen Alemany Bay (1997), en «Intuiciones sobre el proceso de creación de los *Versos libres*», toma como punto de partida la edición crítica de estos versos, en 1985, y la de Schulman, de 1970, para analizar las variantes propuestas por Martí. Continúa la línea de Dagmar Talavera (1980), en «Aproximación lingüística a los *Versos libres*», y estudia los borradores y las versiones «definitivas». Concluye que la reescritura constante de los poemas se debe a que «Martí se debate entre las múltiples posibilidades a nivel léxico para elegir aquella palabra más acorde con el texto, pero también la que con mayor sencillez exprese su pensamiento». (Alemany Bay, 1997: 130) Las primeras versiones muestran las posibilidades expresivas y conceptuales de un tema concreto, mientras que en las posteriores las reducen.

Carlos Javier Morales (1994) realizó en *La poética de José Martí en su contexto*, importantes aportes al tema y a toda la obra martiana. Si bien no está dedicado al poemario que nos ocupa, es importante porque lo sitúa en su momento histórico, además de apuntar su trascendencia y antecedentes, tanto estéticos, como filosóficos. Constituye entonces uno de los más valiosos estudios sobre la obra de José Martí en su conjunto.

En él aparece «Tradición y modernidad en los *Versos libres*», donde analiza la presencia de un todo que procede del sentido de armonía cósmica defendida por el idealismo alemán, Baudelaire, Darío... Para él, el espíritu moderno de Martí ha reactivado creativamente la tradición literaria hispanoamericana.

En *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanoamericanos*, Dionisio Cañas (1994) dedica un acápite a José Martí, a quien considera un padre fundador de la poesía hispánica en Nueva York, y primer referente al hablar de los versos del destierro. Reconoce en ellos un diario íntimo, espiritual y estético, cuyo escenario es la ciudad, analizada como base de la existencia, punto de partida para llegar a lo trascendental del espíritu; criterios que lo emparentan con José Olivio Jiménez, quien reconoce como existenciales las referencias anecdóticas. Repara en la asociación de la ciudad con lo femenino, por medio de un novedoso análisis del léxico con que la describe. Es este trabajo uno de los más importantes y precisos sobre las imágenes de la ciudad moderna dentro de la estética martiana; pero el tema no se agota: está pendiente un estudio que demuestre, a partir de la exégesis de los poemas y de sus relaciones con las crónicas sobre la ciudad, cuál es el concepto que maneja el autor.

Caridad Atencio (2007) ha publicado *Circulaciones al libro póstumo*, que resume una de las características de *Versos libres*:

En estos poemas lo filosófico y lo metafísico serpean para iluminar lo ético. Lo ético renace del espanto que experimenta el poeta ante el descalabro del mundo. Renace a modo de chispazo, y siempre está, aunque a veces se esconda para entrar abruptamente. (12)

Explica cómo están presentes el romanticismo y la modernidad, a través de un análisis de «Bosque de rosas», poema en que, a su criterio, toma el autor el motivo romántico de la huida de los amantes al bosque, para introducir lo moderno: el enjuiciamiento del amor, su conceptualización ética y moral.

La ciudad como tópico de modernidad se convierte en un tema recurrente, aún no agotado. Apareció en *Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericano*, de Argentina, el ensayo «Los versos libres de José Martí: Poeta en Nueva York», de Enrique Foffani (2002), que analiza las relaciones entre poética y ciudad; considera a la urbe como un discurso y una lengua. Parte de la exégesis de poemas como «Amor de ciudad grande», al igual que González Echevarría (1983), pero centrado en la descripción y significaciones de la urbe, y no en la problemática de la modernidad. Foffani sitúa al poeta en el centro de la ciudad, la cual se babeliza, pues todo en ella se transforma en mercancía. Repara en la presencia de la anécdota y comenta: «Allí tiene lugar la siguiente confesión del yo poético que es (fue) leído como una expansión lírica de la persona biográfica:

“Yo soy honrado y tengo miedo”. El lector supone —y no sería desacertado— que es el propio Martí quien habla en esos versos» (230). Considera los frecuentes arcaísmos como complementos entre la modernidad y lo antiguo.

Desde su primera publicación muchos poetas advirtieron oscuridades en la edición, así como posibles erratas. Eugenio Florit (1962), en «Versos», señala la «oscuridad» de ciertos poemas advierte la necesidad de revisión de los manuscritos y sus propuestas editoriales. Ven la luz dos nuevas ediciones de *Versos libres* y un proyecto de la poesía completa, con cambios textuales; se escriben artículos que reevalúan la importancia del poemario dentro de la obra de José Martí y sus peculiaridades como punto culminante del modernismo hispánico.

Son tres estudiosos: Hilario González, Ivan Schulman y Juan Marinello, quienes se dan a la tarea de releer los manuscritos y ofrecer otras lecturas, que vuelven la mirada de los críticos hacia esta zona del examen literario. Un capítulo de *Un deslinde necesario*, de Emilio de Armas (1978) analiza las ediciones de *Versos libres*. Considera tres: el tomo 16 de las *Obras completas*, de Martí, por la Editorial Nacional de Cuba, que resume las anteriores; la de Ivan Schulman, para la Editorial Labor, y *Poesía mayor* por Juan Marinello, así como el proyecto de Hilario González «Un orden para un caos». De Armas parte del análisis de tres aspectos: qué poemas forman parte del volumen, cómo distribuirlos, qué versión es la definitiva.

Una polémica suscitó la publicación del poemario por Ivan Schulman, en 1970. La precedió su artículo «¿Poseemos los textos de Martí? El caso de los *Versos libres*» (1971). Sus palabras valoran las anteriores ediciones, y repara en que todas son fruto de la lectura de Gonzalo de Quesada y Aróstegui, y su hijo, Gonzalo de Quesada y Miranda. Dice: «Mi primera lectura de los manuscritos de los *Versos libres* me llevó a la conclusión de que todas las ediciones de este libro de poesía son defectuosas, inexactas y están severamente mutiladas» (103). Se refiere a la carencia de un criterio editorial en las primeras *Obras de Martí*, y sus reediciones, aunque reconoce la labor de transcripción. Se cuestiona la división de *Versos libres* y *Flores del destierro*, así como los cambios en la puntuación, y mutilaciones textuales.

Tras la salida del libro, Ángel Augier (1972) escribe «Sobre una edición de los *Versos libres*. Martí como pretexto de una difamación», donde critica el prólogo y la edición de Schulman, así como el artículo citado. El objeto de debate es la tenencia de los manuscritos por parte de los Quesada. Varios artículos se sucedieron desde las páginas de *Cuadernos americanos*, y del *Anuario Martiano*. Al analizar las ediciones anteriores a 1970 y la de la editorial Labor, con los manuscritos, encontraron y contabilizaron algunas diferencias

entre todos ellos. Lo cierto es que la edición de Schulman fue muy importante porque puso en duda la transcripción de los versos martianos y de la obra en general, y contribuyó a su divulgación dentro de la comunidad académica hispánica. Su trabajo no se limitó a su edición, ya de por sí compleja, sino que realizó importantes acercamientos críticos.

Marinello (1973), en «Sobre la poesía de Martí», parte de su colección *Poesía mayor*, señala que el carácter inacabado, intrínseco de estos versos, hace insegura y aleatoria su edición, y explica las características de los manuscritos. La gran cantidad de variantes y enmiendas impide conocer cuál fue la preferencia final del autor y, en ocasiones, los versos están inacabados, lo que dificulta la edición (157).

Poesía mayor constituye un antecedente de las ediciones críticas posteriores, poemas como «*Pollice verso*», con un cambio estrófico, en 1970 fue corregido y llevado a su orden original,³ tras el estudio de sus tres versiones. Hilario González «descubrió» el poema «Bosque de rosas» que se incluía en «Versos de amor». Marinello por su parte ofrece al lector un pequeño poema que encontró en la papelería: «En una caja de ónix».

Estudia Marinello la pertinencia de los libros de poesía determinados por Gonzalo de Quesada y Miranda. Sobre *Flores del destierro* advierte que la colección carece de identidad y que muchos textos se corresponden con el estilo de *Versos libres* (241). La solución a este problema será uno de los principales aportes de la edición crítica realizada en 1985.

Su introducción, como material de estudio de las universidades, fundamentalmente españolas y norteamericanas, se debe a la labor de Manuel Pedro González, que inculcó a sus alumnos el interés por la obra del cubano. Como hemos dicho, entre sus discípulos se encuentran dos de los más prolíferos estudiosos del poemario: Iván Schulman y José Olivio Jiménez quienes, a su vez, tuvieron discípulos como Carlos Javier Morales y Dionisio Cañas los que impulsaron aún más los estudios y contribuyeron de manera notable a su exégesis. Dentro de Cuba, Emilio de Armas dio impulso a los estudios académicos con su mencionada tesis doctoral, publicada por capítulos en la entregas del *Anuario del Centro de Estudios Martianos*.

Hay temas que desde 1913 han alcanzado un importante desarrollo y que, sin embargo, están lejos de agotarse: las fronteras entre romanticismo y modernidad, cuyo estudio a su vez ha abierto nuevos caminos; la comparación con otros poetas, aunque han sido aportadores los trabajos existentes, muchos más pueden llevarse a cabo. Una sistematización precisa de la huella de diversas poéticas, particularmente

de los Siglos de Oro españoles, falta por hacerse. Acercamientos ha habido varios, pero ninguno con la rigurosidad que amerita el tema. Tampoco se trata la huella martiana en poetas hispanoamericanos de manera exhaustiva y pormenorizada. Si bien ha habido autores de estudios puntuales de los procesos escriturales de algunos textos, falta aún uno que englobe todo el poemario y pueda determinar las directrices tanto de los poemas inacabados como de las ediciones que se han realizado. La exégesis sobre *Versos libres* dista mucho de culminarse. No se ha podido abarcar la obra en todo su conjunto, a pesar de los muchos y atinados acercamientos, que abren puertas y caminos diversos para llegar a ella.

Notas

1. No es fortuito que las primeras lecturas no correspondan a sus coterráneos, pues sus versos no fueron divulgados dentro de la Isla. En Costa Rica, al año siguiente de la edición inicial (Martí, 1913), aparece la primera reimpresión de la poesía; la segunda, bajo el título *Cauce poético*, tiene lugar en La Habana, 1918, con poca circulación, consecuencia de una reducida tirada. Posteriormente se publica en Madrid, bajo la dirección de Alberto Ghirardo (1925), quien cambia el orden propuesto por Martí, sin que tengamos noticias de los argumentos para ello.

2. Este último elemento no es original de Martí, sino un añadido de los editores, por lo que no se puede tener en cuenta como elemento romántico.

3. Con «*Pollice verso*» se produjo en la edición de 1913 un empastelamiento de la tercera y cuarta página. El poema, considerado oscuro, presentaba el orden de los versos cambiados, y no fue rectificado el error hasta las ediciones de la década de los 70, en que un nuevo manuscrito, aparecido tardíamente, permitió corregirlo.

Referencias

Alemany Bay, C. (1997) «Intuiciones sobre el proceso de creación de los *Versos Libres* de José Martí». En: *José Martí: historia y literatura ante el fin del siglo XIX*. Alicante/La Habana: Universidad de Alicante/Casa de las Américas, 127-34.

Atencio, C. (2007) *Circulaciones al libro póstumo*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.

Augier, Á. (1972) «Sobre una edición de los *Versos libres*. Martí como pretexto de una difamación» [1970]. *La Gaceta de Cuba*, agosto-septiembre.

_____ (1982) *Acción y poesía en José Martí*. La Habana: Centro de Estudios Martianos/Editorial Letras Cubanas.

Cañas, D. (1994) *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanoamericanos*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Darío, R. (1943) «Martí: poeta». *Archivo José Martí*, a. 4, mayo-diciembre, 131-56.

De Armas, E. (1978) «Las ediciones de los *Versos libres*». En: *Un deslinde necesario*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 11-55.

- _____ (1985) «“Bien: yo respeto” y el proceso de composición de los *Versos libres*». *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, v. 8, 227-38.
- _____ (1989) «Tres momentos en la modernidad de los *Versos libres*: “*Pollice verso*”, “Canto de Otoño” y “Estrofa nueva”». *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, v. 12, 213-34.
- _____ (2003) *La modernidad de los Versos libres* [1989]. Resumen de tesis doctoral. Documento no publicado. Miami: Universidad Internacional de la Florida.
- _____ (1991) «Génesis y alcance de los *Versos libres*». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, v. 16, n. 1, otoño. Disponible en <<https://bit.ly/3DKdbfF>> [consulta: 11 octubre 2020].
- De Namuno, M. (1950) «Desde Salamanca. Sobre los *Versos libres* de Martí». *Archivo José Martí*, a. 15, enero-junio.
- Ette, O. (1995) *José Martí. Apóstol, poeta revolucionario: una historia de su recepción*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Florit, E. (1962) *Versos*. Nueva York: Editorial Las Américas.
- Foffani, E. (2002) «Los versos libres de José Martí: Poeta en Nueva York». *Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericano*, a. 11, n. 14, 229-45. Disponible en <<https://bit.ly/3FNglRM>> [consulta: 11 octubre 2020].
- García, G. (ed.) (1948) Carta a Gonzalo de Quesada y Aróstegui, 7 de agosto de 1898. En: *Archivo de Gonzalo de Quesada. Epistolario*, t. 1. De Quesada y Miranda, G. (recopilación, introducción y notas), La Habana: Imprenta El Siglo xx.
- García Marruz, F. (1953) «José Martí». *Archivo José Martí* (Número del Centenario), t. IV, n. 19-22, enero-diciembre.
- García Marruz, F. y Vitier, C. (1969) «Los versos de Martí», *Temas martianos*. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 241-67.
- González Echevarría, R. (1983) «Martí y su “Amor de ciudad grande”. Notas hacia la poética de los *Versos libres*». En: *Isla a su vuelo fugitiva: Ensayos críticos sobre literatura hispanoamericana*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 27-42.
- Jiménez, J. O. (1993) «Un ensayo de ordenación trascendente en los *Versos libres*» [1968]. En: *La raíz y el ala. Aproximaciones críticas a la obra de José Martí*. Valencia: Pretextos.
- Jiménez, J. R. (1941) «José Martí». En: *Archivo José Martí*, a. 2, diciembre, 9-12.
- Marinello, J. (1973) *Poesía mayor*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- Martí, J. (1913) *Obras de Martí, 1900-1919*, v. XI. La Habana: Imprenta y papelería de Rambla, Bouza y Cía.,
- _____ (1910-1920) *Obras completas*, 8 t. Recopiladas y ordenadas por Néstor Carbonell, La Habana: Edición Especial de *La Prensa*.
- Meléndez, C. (1943) *La novela indianista en Hispanoamérica*, t. 2. Ciudad de México: UNAM.
- Mistral, G. (2007) «Carta a Federico Henríquez y Carvajal (noviembre de 1920)». En: *La palabra viva de José Martí*. La Habana: Editorial Pablo de la Torriente Brau, 55-7.
- Morales, C. J. (1994) *La poética de José Martí y su contexto*. Madrid: Editorial Verbum.
- _____ (1995) «Tradición y modernidad presentes en los *Versos libres*». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 15, 43-55.
- Ortiz, F. (1928) *Poesía. José Martí*. Colección de libros cubanos, v. XI. Estudio preliminar, compilación y notas de Juan Marinello. La Habana: Cultural S. A.
- Schulman, I. (1970) «La “Estrofa nueva” y dialéctica del Mundo y Trasmundo de los *Versos libres*». En: *Homenaje a Sherman Eoff*. Madrid: Castalia, 34-49.
- _____ (1971) «¿Poseemos los textos de Martí? El caso de los *Versos libres*». *Anuario Martiano*, n. 3, 101-15.
- Suárez León, C. (1985) «Los *Versos libres*: un cesto de ortigas encendido». *Universidad de La Habana*, n. 225, septiembre-diciembre, 67-74.
- _____ (1997) *José Martí y Victor Hugo, en el fiel de las modernidades*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- Talavera, M. D. (1980) «Aproximación lingüística a los *Versos libres*». *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, v. 8, 136-76.
- Vitier, C. (1969a) «Los *Versos libres*» [1953]. En: *Temas martianos*. Primera serie. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 193-208.
- _____ (1969b) «Martí futuro». *Ibidem*, 253-8.
- _____ (1982) «Lava, espada, alas. (En torno a la poética de los *Versos libres*)» [1972]. En: *Temas Martianos*. Segunda serie. *Ibidem*.

©TEMAS, 2021

NORMAS DE PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

1. La extensión de los trabajos no deberá exceder los 40 000 caracteres con espacios, incluidas las notas y referencias bibliográficas. En ningún caso se aceptarán artículos que sobrepasen la extensión declarada.
2. Debe adjuntarse un resumen del trabajo (en español y en inglés) de dos párrafos como máximo y se indicarán palabras claves que describan las esencias del objeto de estudio.
3. Se podrán incluir dos o tres tablas o gráficos sencillos con no más de 8 cm de ancho.
4. Las notas aclaratorias deberán indicarse con números consecutivos, con supraíndices.
5. Las referencias bibliográficas deberán ajustarse al estilo Harvard, la cual consigna entre paréntesis el apellido del autor, el año de publicación, y las páginas referenciadas, en el sitio del texto donde se hace la referencia, y al final del texto se lista el cuerpo de referencias. Para más detalles, puede consultar <https://bit.ly/2mm4KzC>.

Al entregar el trabajo el autor deberá consignar su ocupación, un resumen de su *curriculum vitae*; y dirección, teléfono, dirección electrónica o cualquier otro dato que facilite su localización.

Los artículos pueden ser enviados a la dirección electrónica temas@icaic.cu. También se pueden entregar impresos en las oficinas de *Temas* o enviarlos por correo postal, siempre acompañados de una versión en soporte digital.

Temas está presente en las redes sociales. Invitamos a nuestros lectores a seguirnos también por estos caminos virtuales:



Temas:
www.facebook.com/revistatemascuba

Último Jueves:
www.facebook.com/ultimojuevesdetemas



Último Jueves:
www.ivoox.com/perfil-ultimo-jueves-temas



Temas:
www.twitter.com/temascuba



Temas:
www.youtube.com/temascubatv



Telegram:
t.me/TemasCuba