revolución y cultura
UNO | 2026

DEBATE
La cultura socialista. Ideal, realidad, desafíos



Pablo Menéndez 60 años después

El reino fabuloso de Roberto Fabelo

Fina García Marruz, fragmentos a su imán

La poesía neta y completa de Pedro Juan Gutiérrez


AMSTERDAM

revolución y cultura

uno | 2026 | IV ÉPOCA

Director
Enrique Ubieta Gómez

Subdirector
José León Díaz

Redacción
Antonio López Sánchez
Israel Castellanos
Alain Serrano

Edición
María de los Ángeles Navarro González

Corrección
Alain Serrano Riverón

Diseño
Ricardo Rafael Villares

Diseño de logotipo
Ernesto Niebla Chalita

Dirección
Calle 4, n.º 205, e/ Línea y 11,
El Vedado, Plaza de la Revolución

Tel.: +53 7830 3665
correo-e: ryc@cubarte.cult.cu

Sitio web: www.ryc.cult.cu

Permiso 81279/143

ISSN 0864-1315



Portada: Roberto Fabelo.
La Ronda infinita (detalle), 2015.
Olla de aluminio y bronce,
203 x 246 x 217 cm.
Colección del artista.
Foto de Maité Fernández Barroso

Contraportada: Michel Moro.
S/T, 2023. Acrílico sobre cartulina.

Reverso de portada: Roberto Fabelo.
Malditos viajes, 2007-2025.
Instalación, dimenciones variables.
Colección del artista.
Foto de Maité Fernández Barroso.

2 Nota editorial

3 Fina García Marruz: Fragmentos a su imán
Nancy Morejón

6 La poesía neta y completa de Pedro Juan Gutiérrez
Virgilio López Lemus

POESÍA

Alex Pausides
12 Palabra sin nadie / Oxigeno / Testo / Islas / Perro mundo / Minuto de silencio

DEBATE

15 La cultura socialista: Ideal, realidad, desafíos

35 Pablo Menéndez, 60 años después. Entrevista exclusiva concedida a *Revolución y Cultura*
Enrique Ubieta Gómez

48 El talento inmenso de Gino Sitson
Nancy Morejón

50 Las redes sociales como plataforma de validación artística. Una reflexión empírica
M. Sc. Leannelis *Lea* Cárdenas Díaz

53 El reino fabuloso de Fabelo. Un recorrido por la exposición «Médula»
Elizabeth Díaz González

62 La protesta de un pueblo entero
Fidel Castro Ruz

65 Fidel y la ciencia
Dr. Jorge Berlanga Acosta

68 Fidel y la cultura
Elier Ramírez Cañedo

EL CUENTO

75 La máquina
Dazra Novak

HUMOR GRÁFICO

78 Michel Moro (Selección de Ares)

87 Edición de *Biografía de un cimarrón* 95 de Miguel Barnet, por el Instituto de Etnología y Folklore de la Academia de Ciencias de Cuba
Alejo Carpentier

94 Esteban Montejo como testimonio y apoyatura de la iconografía de africanos y descendientes en Cuba
Jesús Guanche

101 Morriña no fue tristeza
Israel Castellanos León

A TIEMPO

104 Esta II Bienal del Humor Político nos invita a sonreír, a pensar y a mantenernos lúcidos y libres
Abel Prieto Jiménez

107 Humor insubordinado
Enrique Ubieta Gómez

110 Michel Moro: el humor que es arte
Yuris Nórido

112 AUTORES

NOTA EDITORIAL

Amigos de Cuba han impreso este número, confeccionado en los breves momentos en que la electricidad regresa a los hogares y centros de trabajo. Cuba no se detiene, aunque su paso sea más lento, aunque las dificultades crezcan y la cultura parezca un lujo. En medio del aberrante y criminal bloqueo energético, de las medidas extraterritoriales, ilegales, que amenazan a los inversores extranjeros, de la persecución inmoral a quienes intentan ayudar a un pueblo que durante décadas ayudó a otros con sus médicos, sus maestros, compartiendo lo poco que tenía, ofreciendo hasta su propia sangre. Cuba no renuncia, no se rinde, no se amedrenta, desea, necesita la paz, no produce armas, produce vacunas, medicamentos, arte, solidaridad, y no negocia su independencia. «Lo primero que hay que salvar es la cultura», sentenció Fidel ante la caída del llamado campo socialista.

Y hoy, mientras conmemoramos su primer centenario, apostamos por la cultura, por las ideas, porque «trincheras de ideas valen más que trincheras de piedras», como expresara José Martí.



FINA GARCÍA MARRUZ: FRAGMENTOS A SU IMÁN[1]

NANCY MOREJÓN

Escribir para Fina, ¿qué más quisiera yo?
Sus miradas perdidas están iluminando todavía los apuntes y las prosas, también perdidas, que anoté alguna vez para ciertos estudios inconclusos aún.

La profundidad de la poesía llega con Fina esta tarde, encaminada hacia nuestro ser, desde el siglo pasado, afincada su voz entre sus más sutiles revisteros y la puerta entreabierta de los monasterios de Ávila porque Fina escogió La Habana como un surtidor vivo, aleteando en el centro de un corazón tal vez ruinoso y peregrino, aunque siempre latiendo en su perenne busca de nuestra raíz más espiritual.

Surcan en sus versos las mamparas divinas de los barrios, la penumbra de los parques humildes y el cetro de los poetas jóvenes, quizás aferrados al silencio mientras todos pretendíamos ajustar

[1] Palabras leídas en la Semana de Autor que la Casa de las Américas dedicara a Fina García Marruz entre los días 5 y 7 de noviembre de 2014. Como se sabe, Fina ha obtenido premios literarios de gran envergadura tales como el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda (15 de marzo del 2007), el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (28 de abril del 2011), y el Premio Internacional de Poesía Ciudad de Granada Federico García Lorca (13 de octubre del 2011).

los altos grados de vapor tropical en que languidecíamos tratando de vislumbrar los horizontes de Zequeira, de los infortunados: Plácido, el primero; luego, José Jacinto Milanés, en su Matanzas, también de Fina, invocando la obsesión por Isa tras los telones de una puesta fatídica porque nunca ocurrió.

La Matanzas de Cintio y Medardo anclada en la calle Dos de Mayo donde naufragan hoy, en sus barcazas de papel, los repentistas aledaños. Son los violines que tocó Cintio en su niñez de fábula entre los arcos de una ciudad estrellada que visitan dos ríos, un mar y una cadena de montañas. Oh, la Ermita de los monjes amigos en la punta de la colina. Oh, las Alturas de Simpson y el danzonete de Paulina, del brazo de Faílde, andando entre los puentes en los atardeceres más evocados de la Isla entera.

El signo de Felipe

No mi padre, sino Dulzaides plantándose entre los tonos ciertos de un piano que trajo la cadencia de la Luisiana hasta adentrarse en el vaivén de una ciudad sujeta por los siglos a su bahía infinita, llena de barcos y señales, cosmopolita al fin y al cabo; desbordada de sonidos locuaces en una cadencia que nació durante el siglo XIX con Saumell y Cervantes y Lecuona y Ester, su damisela encantadora y el Benny y Bola.

Aquellos cantares irrumpieron en el ámbito de la plenitud, de la felicidad posible, de la escritura imantada de una muchacha con su boina impar, flechada como su hermana Bella, por el vértigo de los conciertos y la paleta azorada de Fidelio Ponce.

Muchos años después, bajo el signo de Felipe Dulzaides, los compases del primer jazz, escuchábamos las improvisaciones de dos músicos, hijos de la época, Rember Egues y Sergio Vitier, aquel bello niño, nacido entre los sonetos a la lluvia y por siempre esculpido en aquellos versos en donde mantuvo entre sus dedos «el sombrero del ave».

La transparencia de las horas habita esos lugares innombrables por donde transcurren las miradas de Fina envueltas en un sorprendente candor adolescente. Su posibilidad de existencia es un hecho aclamado por quienes se desplazan por su verso limpio o por aquel a través del cual propone y conversa con personajes de zarzuela, o sabios, o simples labradores o simples músicos ambulantes, o incorruptibles andariegos de la filosofía tropical. Un verso límpido donde: «Florea la trompeta del suave negro fino, / municipal su orgullo, inmemorial su tino». La penumbra añorada de los portales, en la Calzada; los retratos familiares, los espejos y la efigie de los veteranos emigrados de la manigua, comparecen, no obstante al «silencioso bosque de los ruidos urbanos».[1]

Qué manera tan singular de apreciar lo cubano en su primordial entraña popular, en su expresión más acabada y genuina.

Viene Eliseo Diego

Por donde nadie jamás se lo imagina, viene Eliseo con un daguerrotipo creado, en sueños largos, con sus dos manos, en los esteros secos de Arroyo Naranjo, con un niño rapaz, al que llamaron *Rapi*. Su figura, como una tromba amiga, vino a sentarse en la glorieta y convocó a los amigos para bordar, como quien juega, un manto sin medida donde cupiesen el ancho mar de los sargazos y los paraguas a cuya sombra va yaciendo con ansias la poesía.

Son las tres de la tarde y hay un jardín testigo.

Eliseo baja la cabeza hasta el oído de una poetisa joven a quien le había hecho descubrir los encantos de Walter de la Mare. Baja su cabeza, pero tiene entre sus manos un libro grueso, de tapas blandas, cuya cubierta azul cielo hubiera hecho las delicias de Rubén Darío. Baja Eliseo su cabeza, otra vez, enarbolando como un tesoro propio aquel título

[1] Ver Fina García Marruz: *Obra poética*, t. I, Prólogo de Enrique Saínz, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2008, p. 345.

prodigioso: *Visitaciones*. Corría el año 1970 y me decía y nos dijo muy claro: «[…] En este libro, escrito en el idioma que Fina García Marruz pide para sí —«quiero escribir con el silencio vivo»— se encuentran algunos de los poemas de más apasionada belleza que se hayan compuesto en lengua española desde que asomó el mil novecientos».

Lumbre vaga

¿Final?
Y Platero se acerca, asomando su hocico
en una lumbre vaga,
la suya para siempre,
sus orejas paradas
oyendo un nuevo *allegro* de Scarlatti
que comparten tú y él
aunque él prefiera, como yo,
sacudirse el polvo del camino
y plantar, en medio de la luz andaluza,
esa enorme y fina y nueva alfombra de flores silvestres
bajo tus pies.

El Cerro, jueves 6 de noviembre de 2014

Quisiera leer a continuación, si me lo permite Fina, un poema suyo que es, creo, un *arte poética* escondida, como hubiera querido su amiga María Zambrano. Ahora, aquí, agradeceremos su lección de ética, martiana o no, como prueba sutil de su genio creador y de su humildad.

¿Puedo?

Si mis poemas todos se perdiesen
la pequeña verdad que en ellos brilla
permanecería igual en alguna piedra gris
junto al agua, o en una verde yerba.

Si los poemas todos se perdiesen
el fuego seguiría nombrándolos sin fin
limpios de toda escoria, y la eterna poesía
volvería bramando, otra vez, con las albas.

(«Si mis poemas…»)[2]
Muchas gracias



[2] Ver Fina García Marruz: Ob. cit., p. 344-45.

LA POESÍA NETA Y COMPLETA DE PEDRO JUAN GUTIÉRREZ

VIRGILIO LÓPEZ LEMUS



En la Serie Biblioteca Cubana de la Editorial Verbum de Madrid, salió publicado *Toda la poesía* (1994-2021) de Pedro Juan Gutiérrez. Me consta que este afamado narrador escribe poemas desde su juventud (desde que lo conozco), y que es muy posible que el culto a la obra lírica preceda a su mucho éxito como novelista y cuentista, y antes de su labor como periodista. Durante un buen tiempo fue un artista performático, se dedicó con fuerza al poema visual casi en solitario en Cuba, participó con ello en eventos internacionales en varios países, y publicó poemarios antes de ser el célebre autor de *Trilogía sucia de La Habana* y de *El rey de La Habana*. En todo caso, ha sido siempre un poeta. Y un poeta creativo y rupturista, enfrentado al verso libre y a la estructura versal o prosística, para comunicar su «estro», su afán creativo.

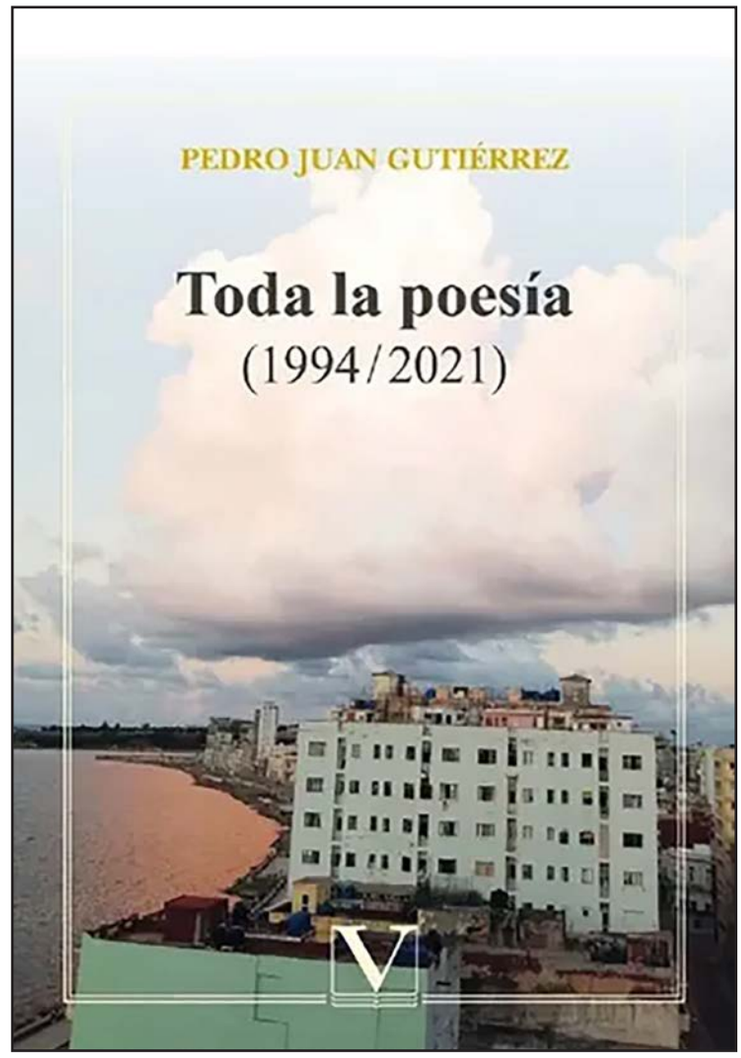
Gutiérrez utiliza ahora el mismo título que en 1961 le signara Pablo Armando Fernández a su compilación lírica anterior a los años sesenta, pero Pedro Juan quiere dar con *Toda la poesía* un sentido más completo y un valor determinado, un reconocimiento y fijación

(digamos canonización, llevada a su canon personal) de su obra poética de casi treinta años, pero en la que se reúne mucho tiempo más. En la etapa que él señala como la de su creación reunida en el grueso volumen *Toda la poesía*, vemos que se inclinó no solo a continuar con el realismo sucio (llamémosle ahora «lirismo sucio», si fuera posible la paradoja), sino también a sacar partido del intenso drama de lo marginal o de lo marginado, que en su obra narrativa sobresale.

En más de quinientos cincuenta páginas intensas, brumosas, muchas duras y de fuerte reto a la realidad, se halla «la belleza de lo imperfecto» (título de un poema), la roña de la vida, el acicate vital, la obsesión y el duelo con las palabras para que ellas expresen lo que el poeta quiere, rodeado de violencias (social, interpersonal) que el lenguaje apoya. Pedro Juan no hace versos a las mariposas y a las margaritas visitadas por alas multicolores, lo multicolor es la variedad intensa de la vida, la suya y la que le rodea, la de otros, el prójimo irredento, lleno de lo que el cristianismo llama «pecado», en medio de la lucha vital, de basto sino. Si hay un trasfondo metafísico, este se debe al empuje verbal, a la dinámica expresiva que desea abarcar algo así como «el destino humano», «la condición humana», el arraigo y el desarraigo, el arreglo y el desarreglo, la frente crispada y cierta serenidad en lontananza. Él mismo ratifica su mirada hacia el poeta en el «Prefacio» que escribe para su libro: «El poeta es un hombre, o una mujer, solitario y silencioso, aunque intente disimular y acceda a un poco de vida social. Solo un poco. Lo suficiente para alimentar los sentimientos mejores de su naturaleza», y, enfático, cierra esa suerte de prólogo o ars poética con frase rotunda, vencedora de la soledad: «Nunca estaremos hundidos mientras tengamos poetas y poesía que nos den impulso y aliento para seguir en este viaje infinito, sin comienzo ni fin, que es la vida».

Entre verso libre (libérrimo) y prosa (de *El arte de ganar y perder*, 1997-1921), el tono conversacional se sostiene por el conste recurrir a lo anecdótico, a los verbos de acción y de movimiento, a la zaga del acontecimiento, al disfraz de la ternura. El poeta no quiere dejar de abarcar las simas humanas, las siente y las presiente, las observa y las sintetiza en textos de intensidad efusiva.

Cierto pensamiento poco dado a la valoración identitaria llamó «el Paganini cubano» al gran Brindis de Salas, o denominó a un puerto



insular del sur habanero de poca belleza como «la Venecia de Cuba». Sería lo mismo llamar a Pedro Juan Gutiérrez el Bukowski cubano, o caribeño, o antillano. El gran autor estadounidense realizó su obra narrativa, y también en versos, en una realidad diferente, pero es cierto que ambos poseen una parecida actitud visual ante la circunstancia. El norteamericano provenía de una generación llamémosle disidente, «generación perdida» o beat, y Pedro Juan es parte de una promoción cubana más o menos nacida en los años 1946 y 1950 (parte de la llamada *Baby Boomers*), considerable como subyugada o preterida por la generación anterior o por las próximas. Quizás por eso, la mirada filosófica del mundo predominó en su obra sobre la base del margen social, de la palabra fuerte y sin disimulo, en una tradición que tiene lejano ascendente en el marqués de Sade y su obra narrativa (sobre todo de *Justine o los infortunios de la virtud*, o la atribuida *Las 120 jornadas de Sodoma o la escuela de libertinaje*), esto último sobre todo en el ámbito de la narrativa, pero que no deja de tener validez en *Toda la poesía*.

Ver la llaga puede estar bien, ponerle el dedo encima quizás indique valor de curación, describirla ya es otro cometido, ya se juega en otro campo, en el de la estética. Las categorías de lo bello y de lo feo tienen sus diversos poetas cada una, los unos van hacia la «poesía pura», la metapoesía, otros avanzan por el *baudelariano* sendero de *Las flores del mal*. Entonces Pedro Juan no se sale de lo tradicional cuando irrumpe con un afán de ruptura en el campo de las letras. De Sade a Baudelaire, de Whitman a Bukowski, su derrotero tiene diversidad de antecedentes, de líneas creativas, que él sabe desempeñar en el orbe narrativo, pero también, como se advierte en la conjunción de libros de *Toda la poesía*, en su primada labor como poeta.

No nos creamos que la suya es una pose de hombre marginal; si se le conoce bien, se advertirá su cultura, sus copiosas lecturas, su trasfondo de hombre culto y de ello dan fe muchos de los poemas de este libro, cuajados de citas, de referencias literarias o de arte, y de menciones de autores de Europa, América y Asia. Si hubiese dudas de ello, léase con detenimiento el «Prefacio» que acompaña a su conjunto, a su *summa* poética, pues allí no hay una mera introducción a sus poemas sino una reflexión de poética, un credo, una manera (estética) de mirar al mundo.

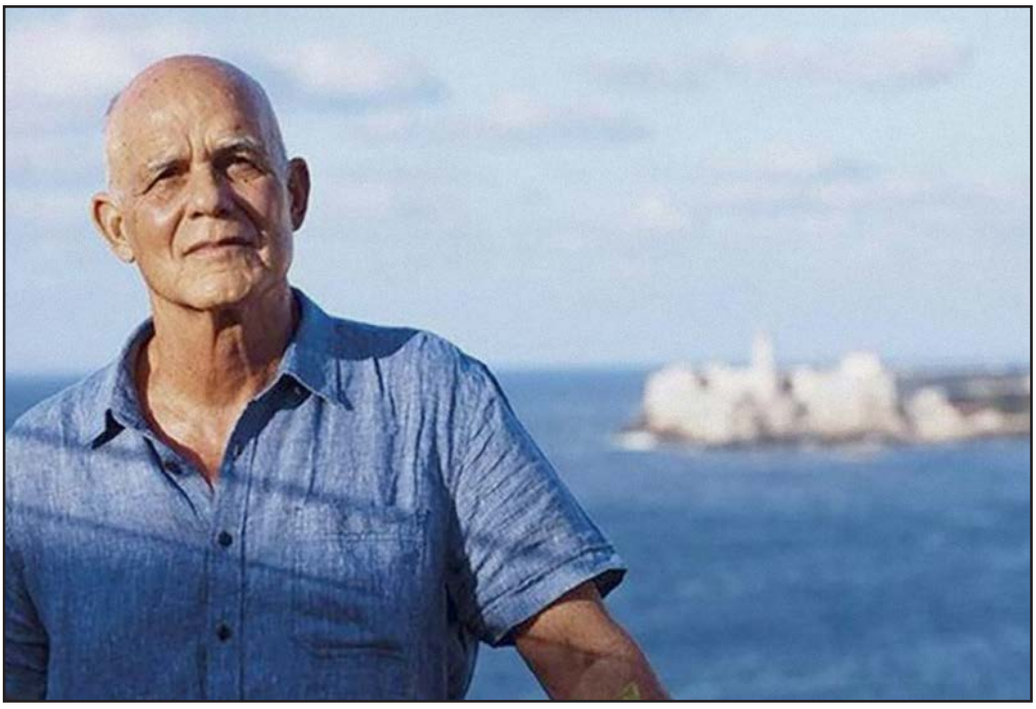
El «juego» de la literatura en él tiene connotación segura de seriedad. No hay que llenarse de engaños creyendo que Pedro Juan Gutiérrez es un autodesterrado de las letras o de la cultura en general, alguien que trabaja con la roña del antimérito y de la improvisación, un opositor desde el signo de Anarkos de las convenciones vitales y propiamente literarias. Su sensibilidad le lleva hacia esos polos que la mayoría de los escritores dejan a un lado, a cierto naturalismo (Émile Zolá en la memoria) que otros poetas y narradores explotaron como una moda, la moda bukowskiana, y que para el autor de *Trilogía sucia de La Habana* resulta su manera particular de mirar y calibrar y expresar las circunstancias. Compleja circunstancia de una Cuba debatida, en lo interno y lo externo, por más de sesenta años de una revolución disidente del capitalismo, disidente del sistema que comanda los Estados Unidos de América. Y eso está en el trasfondo de la obra «desprejuiciada» de este autor que ha preferido correr la suerte de su país, de su población, de la gente que le da sus temas y problemas y sus motivos creativos.

¿Es un «maldito» o un «enfant terrible» salido de las Vanguardias? Pedro Juan se expone en su poesía no como un mero complemento de su obra narrativa, sino como obra *per se*, pero, como en su narrativa, en ella la base es anecdótica, la fabulación le da pie desde escenas de su propia vida o de la que ve en torno. La anécdota está centrando hasta los textos más breves, y el verso libre que emplea ha sido aprendido (aprehendido) de la corriente coloquialista de la poesía cubana. Él pertenece a una hornada de creadores que reaccionó contra el coloquialismo, algunos por medio de las formas clásicas de la métrica hispánica, otros con cierto grado de hermetismo influido por el gran maestro José Lezama Lima, y otros asumieron el tono conversacional con mucho mayor sentido lírico que el habitual entre los coloquialistas más homogéneos (de la llamada Generación de los Años Cincuenta o Generación Silenciosa, en moderna terminología internacional, nacidos entre 1925 y 1945 aproximadamente, y poco «silenciosos» en Cuba). Pero Pedro Juan no dejó a un lado la epicidad, ha trabajado con el *epos* incluso en su poesía más delicadamente íntima, porque, con propiedad, su sentido íntimo se expone, sale a la superficie, es exteriorizado, apela al exterior más que a la recóndita privacidad de la expresión transida. Sin ser lo que corrientemente conocemos como un «poeta épico» (y no es un *intimista*), Pedro Juan es un autor de epicidades y el externo lirismo y hasta las no pocas ternuras pasan por ese matiz, por ese tamiz. No es un «maldito» sino un conocedor consciente de lo que hace. No es un *enfant terrible* porque su actitud no resulta la de un surrealista de choque personal con la sociedad.

¿Y qué es, entonces? Creo que un poeta que halló su camino en el exteriorismo, en el culto al suceso, a la trama violenta, a la realidad a veces brutal. La violencia es uno de sus rasgos esenciales, no solo la que describe, sino la que impulsa mediante la palabra. Pedro Juan no «sacrifica» su vocación de lírico, sino que saca de la realidad turbulenta lo que de poesía hay en ella y de su personal historia de vida toma no pocos elementos para la trama poética.

Puede más bien que lo consideremos un poeta barroco. Véase en su «Prefacio» su definición del poeta:

> Son los poetas los que se atreven a quitarse las máscaras que siempre usamos en la sociedad (las máscaras de profesor, de padre, de esposo, de soldado, de intelectual, de sacerdote, etcétera) para



reducir, limitar y poder manejar nuestro papel en las relaciones con los demás. Es el poeta el que cumple su misión y se atreve a quedarse en soledad y, ya sin la protección de la máscara, llegar al fondo de la oscuridad e iluminar lo que la gente no podía ver. Es el poeta quien nos hace comprender y aceptar que hay gente diferente a nosotros. Hay un mundo infinito, y desconcertante, más allá.

La *máscara*, tema para Severo Sarduy, apela a ese sentido (neo) barroco en que el autor puede redactar sus textos como Sade o como Baudelaire, aunque el simbolismo esté detrás del segundo. Quitarse la máscara es parte del proceso de carnavalización, tan frecuente como *tecné* en la obra narrativa de Pedro Juan. Y el poeta parece ser un «desenmascarado», uno que pone el rostro ante la intemperie (sobre todo social) y se decide a expresarse a sí mismo, que es la mejor manera de expresar conjuntos humanos.

Hay que ver que el poeta ahora decide que su obra lírica es aquella que acumuló tras sus cuarenta años de edad. Qué curioso, nada habría en él de Rimbaud en cuanto a la rápida entrega de sus versos, nada de muchacho despistado ante el dolor del mundo. Maduro y firme, salva esto o aquello de sus etapas anteriores y arma sus libros desde 1994. El primero reunido es *Espléndidos peces plateados,* de ese año. Es el conjunto de la sinceridad y de la confesión, con una poesía que se compromete a ser confesional antes que testimonial, pero que no deja de ser esto último. Un *yo* a todas luces derivado de cierto neorromanticismo expone su visión del mundo y su «juego» vital. Juguemos con la idea del influjo de Walt Whitman, si nos apartásemos de la identidad del poeta y buscásemos modelos que hayan influido su obra de manera directa o inadvertida.

Puede que detrás esté también la poderosa irreverencia del gran cubano Samuel Feijóo, de cuyas obras Pedro Juan debe haber bebido de modo consciente o tal vez inconsciente. El monólogo de quien está solo frente a la noche teje un nocturno que, quiéralo o no el poeta, se queja de su existencia(lidad) porque, aunque se resista al quejido, los goznes humanos resuenan, se resienten, declaman: «Me pesan como dos plomos las alas. / Ya no sé si llegaré. / No sé si existe la otra isla».

Entre la especie depredadora que somos, no pocos se podrían identificar con estos versos:

Los derrumbes dentro de mí. Todo que se cae a pedazos.
El terremoto que resquebraja.
Y por eso tanto ruido en mis oídos.
Y yo aterrado. No sé dónde meterme.
Y salgo despavorido. Corriendo.

El ser que precisa de sicólogos, de siquiatras, de pastillas y antidepresivos, o del alcohol y las drogas, siente el estruendo en torno y parece que dentro de sí se derrumba el mundo. El narrador irrumpe a nada paso, y aun tomando el sendero poético, la anécdota aflora sin precipitación, pero con exactitud, intensidad y calidad expresiva:

Hace años escribí un poema triste,
morboso dijo alguien, molesto después
de leerlo.
Yo estaba de madrugada en el hospital
de mi pueblo
cuidando a un tío muy grave.
Salí a fumar un cigarro al parqueo
y mientras estaba allí, en la oscuridad,
sacaron a un muerto en una camilla
y lo dejaron un rato bajo la luna.

Pedro Juan, que ha trabajado con el morbo en sus libros narrativos, no lo disimula en

sus poemas, y ello tiene que ver tanto con el desempeño vital de «personajes» como con la sexualidad. Es cierto que aquí, en sus versos, la presencia del sexo se atenúa en su énfasis carnal, y no es precisamente desgarradura sexual la falta de pareja o el existencialismo visual (solitario) frente al mar. La noche, la sensualidad, el escenario de La Habana, la circunstancia y el ser desgarrado o no frente a ella, dan llama a la hoguera de sus libros, y ya en *Fuego contra los herejes* (1995-1996) lo que parecía ser saturación se desdobla en lo *objetal*, que no es lo mismo decir que en lo objetivo, sino en el ámbito de los objetos que van siendo una camisa, una botella (con licor fuerte), periódicos, un *nombrar las cosas* que se suceden como partes del entramado vital de una poesía de la experiencia. El sujeto lírico sigue siendo ese *yo* irreverente con que romantiza el poeta su discurso lírico, y cuando aparece «el otro», o «la otra», no existe un sentimiento de otredad entrañada, sino una reafirmación de ese *yo* frente a sus semejantes. El yo-identidad es el centro irradiador del poema.

El Pedro Juan poeta-visual pone en juego precisamente ese órgano sensorial principalísimo para una poesía, sobre todo de la vista en que hasta los sonidos parecen ser percibidos con los ojos. La mirada hace su paneo, es a veces cinematográfica, también descriptiva con sutileza, ambientadora, crea ambiente, delimita. Las personas que pasan por su lado (amigos, mujeres, niños…) tienen sus esencias corporales y anímicas, no son meras partes del decorado, como pueden ser los objetos. Entre las personas y sus útiles (sus cosas) hay una relación, sin embargo, sostenida por la visualidad. Y el poeta nos obliga a ver. No puede decirse que sea una poesía *descriptiva*, al modo paisajista de los románticos, pero el paisaje urbano cala en cada poema y ofrece el contexto, cuando no la directa alusión.

El trabajo «realista» en el ámbito lírico es una conquista de la poesía coloquialista, con el tono conversacional como centro estilístico, y Pedro Juan saca partido de ello. Y esto lo conduce a la reflexión, a una poesía meditabunda que en un poema como «Nuevo elogio de la locura», encarna en atisbos de crítica social, de enfrentamiento de ese *yo* sujeto lírico con la realidad monda que le reta. Pero el poeta no quiere filosofar, por eso irrumpe la negativa de la reflexión en un poema como «Sábado por la tarde», en que el poeta acude a lo que podría tenerse por exageración sexual, cierta dosis de desenfado erótico, y dionisíaco soporte del «hacer el amor» que en verdad es «hacer el sexo» o praxis sexual. De paso, suelen aparecer *orishas* del panteón de la santería cubana, pero de modo diferente a como lo hicieron poetas como Pablo Armando Fernández, Antón Arrufat o Miguel Barnet, quienes ofrecieron cierto grado de espiritualismo en tales apariciones religiosas. En los poemas de Pedro Juan los y las orishas parecen más bien ser «integrantes» del ambiente. Casi pareciera que Yemayá o una mulata del barrio tuvieran semejante rango lírico o al menos fueran menciones contextuales análogas. El culto a las deidades es de todos modos un trasfondo en esta poesía que quiere retratar (visualización) el ambiente social en que se desenvuelve, de donde brota.

A veces me parece que es el periodista quien arma un texto poético, el poeta-periodista dicta con la mirada su vida en su realidad, hace la crónica del ambiente. Todo entorno puede parecer una parafernalia, pero el poeta tiene sus constantes: La Habana, el barrio, el mar, el ron, los otros… y *yo*. El «mundillo» irreverente gira en torno a ese yo y toma sentido por la mirada penetrante del poeta. No en la dimensión del juicio, Pedro Juan no es un juzgador de la circunstancia, sino un apasionado comentarista, cronista, un *develador* de aristas que pueden escapar en el fragor de lo cotidiano. No se le pida soluciones, lo que está allí, allí está, como en una foto. Esta poesía de la circunstancia posee una fuerte impronta de la cotidianeidad, sin dictados éticos, pues, aunque se presenta el rango de la *eticidad*, al poeta no le importa tanto hacer un «discurso del método» ni tampoco un «elogio de la locura».

Veamos algunos resortes estilísticos de *Toda la poesía*: presenta como arraigado el empleo del tono conversacional, epicidad, abandono del subjetivismo intimista, la praxis frente a la reflexión, exposición (develamiento) *vs.* juicio o enjuiciamiento de lo circundante, el presente como dimensión temporal privilegiada, cierto rasgos de humorismo o de cinismo, carácter anecdótico, influjo del periodismo en cuanto a cierta búsqueda de objetividad de las circunstancias, violencia expresiva muchas veces armada por un léxico de fuerza, movimiento, acción; cierto prosaísmo, valores descriptivos, empleo del verso libre y de la prosa poética. La estructura del poema suele ser la del corte sicológico o rítmico de los versos (o líneas versales, tipográficamente dispuestas) según sus contenidos. No hay un continuo empleo de elementos tropológicos, si bien Pedro Juan arma sus poemas desde una imagen (en la

cual está implícita la visualidad), pero no es recurrente frente al símil, a la metáfora, ni emplea demasiado las elegancias del lenguaje, pero sí las figuras de pensamiento como las pictóricas, lógicas, patéticas (interrogaciones, prosopopeyas), alusiones, reticencias, figuras oblicuas, no exentas de sarcasmos y hasta de ironías en menor grado. Su quid es la antirretórica que de todos modos da pie a una retórica por cierto muy coloquial. El conjunto devela una poesía sensorial apoyada más en lo material, aunque se disimula o enmascara el interés espiritual que muchas veces advertimos como suerte de coda en cada poema. Es una poesía eminentemente citadina y el sujeto lírico aparece definido como ente de ciudad.

Por último, en mis apreciaciones no debería faltar la singularidad de la presencia de la viñeta, el pequeño relato y del poema en prosa de *No me interesa alzar la voz*, y de *El arte de ganar y perder*. Un poco en el espíritu de *On the road* de Jack Kerouac, parece una poesía del camino, de la peregrinación de Pedro Juan Gutiérrez por zonas de La Habana, en que lo turbio y lo diáfano se dan la mano. En esta parte del conjunto aparece con mayor claridad el conjunto de lecturas del poeta, la presencia de la intertextualidad con otros autores, el comentario más bien literario, pero no todo aquí es realidad vivida sino también imaginada, incluso en el paisaje, incluso en la aprehensión visual llamémosle *literaturizada*. Hay que tener cuidado con declarar a esta poesía como solo *testimonial*, porque la imaginación y el genio de enredo del poeta presiden escenas que nacen en su mente. Creo que hay una mayor conciencia del carácter de *literariedad* del conjunto y hasta de cada texto, menos espasmódico, más nietzscheano, pero también dionisíaco. Sin dudas es una zona densa de su poesía, en que el lector mejor se aviene a leer la propuesta lírica como una viñeta, como un ejercicio de entendimiento. El mejor ejemplo de ello es «Lo imposible», suerte de poética mediante cuyo texto el autor quiere exponer ante el lector el juego de su ideal expresivo:

> Quisiera incluir en mis poemas las pequeñas flores amarillas de la mostaza. La eternidad infinita, un rasgo apenas, como hace William Carlos Williams. Bueno, quiero decir, incluir todo. No solo la furia y las tormentas y los rayos. Los hierros de Ogún y el sexo desenfrenado con mujeres ansiosas. La ternura que invade el mundo con tibieza. El suave rasgar de este lápiz sobre el papel, el leve rumor de la televisión que oigo a lo lejos. Preparo un té en la cocina. Escribo un poema leve que se disuelve mientras una partícula atómica viaja en una millonésima de segundo de un extremo a otro de la galaxia. Y de este modo lo imposible es el misterio. Las flores amarillas de la mostaza siguen su vida equilibrada y fructífera en el jardín.

Ese «quisiera ser», «quisiera hacer», es en verdad una declaración en que aparecen las obsesiones del poeta (las de la mujer y el sexo, ¿por qué ambos términos tantísimas veces a lo largo de *Toda la poesía*?, pregunta para realizar búsquedas sicológicas), o la incorporación de la praxis religiosa (la alusión a Ogún, deidad u orisha de la santería), o incluso de la belleza que puede estar vinculada a esas flores de mostaza que evocan un rápido sentido visual. Hay que darnos cuenta que con la extrema mención (a ojos vista) de sus obsesiones sobre todo sexuales, el poeta a veces puede querer ocultar más de lo que devela, y ello es un rasgo de complejidad sicológica de su propuesta poética.

Tan complejo mundo expuesto puede dar lugar a ensayos de mayor calado y extensión. Mis apuntes vienen a tratar de asimilar un conjunto poético no ancilar, no dependiente de la narrativa de este novelista y cuentista de fama merecida. La poesía no es para él un violín de Ingres literario, sino un punto de llegada expresiva, una esencialidad, no una labor adjunta. El valor de su obra total se acrece con *Toda la poesía*, donde la sinceridad, el desvelamiento de lo circundante y la magia de la escritura se dan cita de manera memorable.

La Habana, Infanta y Manglar,
enero de 2022.

ALEX PAUSIDES

PALABRA SIN NADIE

A Luis Cernuda
A César López

Imposible apresarte, cuerpo, belleza,
dios adolescente, mano de aire que traza
una tarde entrevista solo en sueños

Imposible el gozo, la visión frutal
de las siluetas en la luz ciega,
el torso de la incitación, el paraíso

Pero cómo cantar oh silencioso
en la rota crin de los ríos fugitivos
que rumban la tiniebla de tu pena

Efebo efímero el sol se cierne sobre la nada
Palabras sin nadie, cuerpo de simún,
vacío fulgurante frente al mar

OXÍGENO

Océano, me vuelves vulnerable
Cuando entro en ti desnudo
dejo en la orilla la carne del pasado

Busco entonces la piedrecilla blanca
del origen, la rosa intacta, la pleamar
de la inocencia

Pulsión de todo lo que existe, la
mano que se abre

Guarda estas horas para siempre,
sangre sagrada, leche primordial
para el candor, tan puro

ha de ser el tiempo que vendrá, oh
sálvame, océano, de respirar
sino tu oxígeno

TESTO

Quiero echarme en la tierra fresca
El cuerpo no tenga intermediarios
Desnudo entre flores y animales
El humus fertilice una semilla un árbol una flor un fruto
Que coman los insectos o tome un niño distraído
Quiero estar a solas con la tierra
Nada impida la última frescura
Mi única absoluta y definitiva pertenencia

ISLAS

No venga nunca el enemigo
Hermoso canta el pájaro en la rama
No venga nunca sino el amor
Ni un pétalo de rosa toque las islas bajo el cielo
Y tú, mar bajo mis pies, puedes regar tu furia sobre mí
No está sonando todo en las dormidas islas

PERRO MUNDO

No voy a bucear en la inmundicia
No voy a oler el sicote del que pasa con su tufo a leche podrida
No voy a rogar por un hueso pelado
No me da la gana de ladrar por nada
No voy a anunciarles que un ladrón merodea por el vecindario
Ni que los gatos no quieren comerse las ratas
    que se comen el queso
No quiero ser más el mejor amigo de nadie

MINUTO DE SILENCIO

La muerte de cualquier hombre me disminuye
JOHN DONNE

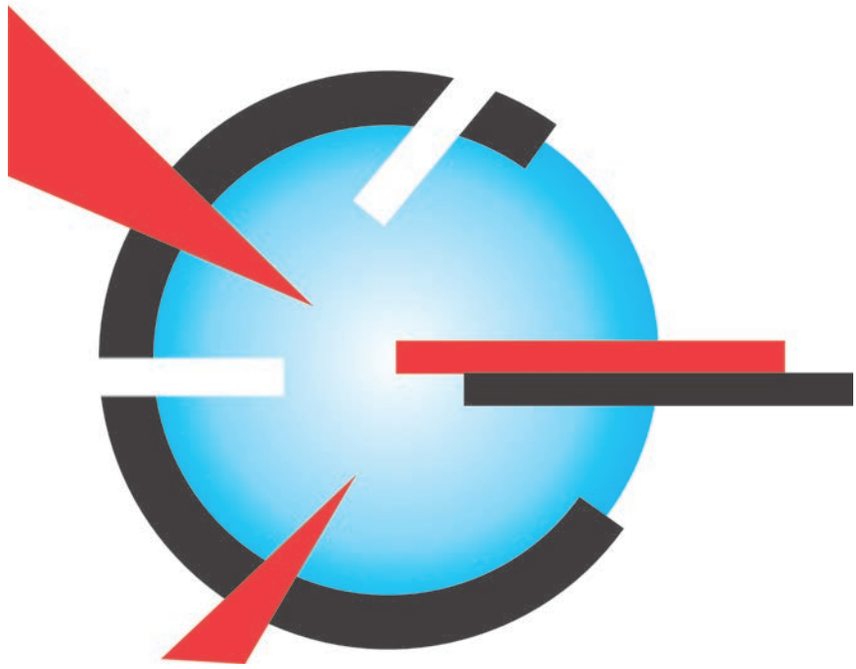
Un minuto de silencio para los muertos de Gaza
Ni un solo pájaro debiera cantar
Sin un solo crujido se deslicen los tranvías
Calladas las bocinas y los cláxones de las ciudades bulliciosas
Las sirenas de los buques y de los autos policiales
Que no se escuche ni el susurro de las bestias en celo
Mudos de dolor todo el tiempo
Mudos de vergüenza todos en la santa tierra
Mucho es el dolor.
Mucho el silencio
Un milenio de silencio
Por la muerte que se cierne sobre el mundo
Una tonelada de silencio Un campo de fútbol de silencio
Un océano de silencio Un sol de silencio
Por el muerto más humilde de la tierra
Tantos son ya nuestros muertos
Que pudiéramos quedarnos en silencio toda la eternidad

LA CULTURA SOCIALISTA: IDEAL, REALIDAD, DESAFÍOS

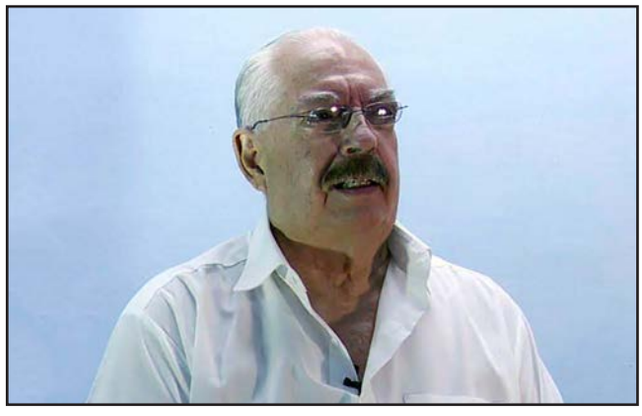
HELMO HERNÁNDEZ
MICHEL TORRES CORONA
LLANISCA LUGO
ENRIQUE UBIETA GÓMEZ
OLGA FERNÁNDEZ RÍOS
FERNANDO ROJAS
OMAR GONZÁLEZ

Para algunos lectores este debate puede parecer extemporáneo: ¿qué entendemos cuando hablamos de cultura socialista? Cuba se halla en un punto crítico de su enfrentamiento histórico al imperialismo estadounidense, y a su intención de recolonizarla. El bloqueo petrolero, como medida extrema, y las terribles consecuencias para la vida cotidiana de los cubanos y cubanas que ocasiona la carencia de combustible, medicamentos y alimentos, unidas a la amenaza de un ataque militar, obligan a reflexiones y acciones prácticas, alejadas del ideal socialista. Sin embargo, y quizás por ello, es imprescindible que pensemos nuestro presente y nuestro futuro, que contrastemos ideal y realidad para no perder el rumbo, para proseguir la marcha en tanto sea posible. No se trata de auscultar los consensos que imponen los medios y la asfixia económica. Se trata de construir consensos, los nuestros. Y si el imperialismo nos invade, cambiar la palabra por el fusil. Como sin dudas venceremos, en el siguiente número debatiremos sobre las alternativas viables para el desarrollo de una cultura revolucionaria, socialista, en la trinchera, bajo condiciones de asedio extremo. Pasaremos entonces a las propuestas de política cultural.

E. U. G.



HELMO HERNÁNDEZ
(LA HABANA, 1947).
HISTORIADOR DEL ARTE. PRESIDENTE
DE LA FUNDACIÓN LUDWIG DE CUBA.



Quisiera referirme solo a la cultura artística y literaria y no al resto de la cultura. Como sabemos, existe un sentido antropológico de la cultura mucho más abarcador. No me han preguntado por la cultura revolucionaria, sino por la cultura socialista. Pero, tengo que preguntar, ¿dónde y cuándo hubo socialismo? Y entonces, respondo yo, en parte alguna. No ha ocurrido aún. Y después de preguntarme dónde y cuándo, entre los márgenes que definen la cultura artística y literaria, voy a asumir que estoy hablando solo de la cultura occidental, que es de lo que yo sé, y la pregunta me llevará directamente a un problema esencial, que es el de las categorías de forma y contenido.

Creo que refiriéndonos a la obra artística esa división sería una falacia. No se puede separar la forma del contenido. Es decir, la forma es contenido también.

Establecida la unión dialéctica entre ambas categorías, condicionar la creación artística a circunstancias históricas y sociales concretas, podría ser considerado solamente como un factor de última instancia (y no estoy descartando que esas circunstancias incidan de una manera muy compleja en la creación artística y literaria) de lo que se deduce que hablamos de una evolución más o menos autónoma, casi totalmente independiente de los contextos sociales concretos. Sabemos que esta autonomía no es absoluta, pero se trata de que en la historia del pensamiento esa relación se ha presentado de una manera muy simplificadora. Habría que tener en cuenta muchos y muy diferentes factores para explicarla.

Lo que para mí está claro es que confundir la política con la poesía es un error garrafal. No se puede hablar de la poesía en general, ni de ninguna creación artística y literaria en concreto, en términos estrictamente políticos. Entre la una y las otras, se trata de relaciones superficiales, cuando existen. Las relaciones entre la política y la poesía son casuales, no causales. Y, por lo tanto, no determinantes.

Si, como sabemos, la sociedad comunista debería ser el resultado del superdesarrollo de las relaciones capitalistas de producción, veremos, entonces,

qué pasa. Entre tanto, la poesía efectivamente le puede dar voz a los oprimidos. Mientras no estemos construyendo el socialismo, no estaremos en camino de la sociedad ideal; pero los oprimidos pueden tener voz y contribuir al mejoramiento de la sociedad humana, a prefigurar el futuro al que aspiramos sin ser todavía, en modo alguno, una cultura socialista. ¿Y de qué modo contribuirían? Desencadenando procesos en los que el arte y la literatura contribuyan a la desenajenación de los seres humanos, asumiendo que esa sería la clave verdadera de la cultura socialista.

Ninguna obra de arte puede en realidad transformar la vida, pero todo arte verdadero ayuda. Y esto nos lleva directamente al problema de la inmanencia de la obra artística y de la belleza misma, a lo que sí se refirió Engels, pero hablamos aún de un problema filosófico muy complejo que tiene aristas por perfilar. Porque nosotros no sentimos la misma emoción frente a un templo griego, que la que sintieron los griegos antiguos. Los griegos veían una cosa, nosotros vemos otra; creo en la inmanencia, pero es un problema muy complejo y ha sido mal abordado por quienes han tratado de instrumentalizar el socialismo. Es complejo y muy discutible. No se pueden establecer categorías estéticas que sean equivalentes en todas partes y épocas.

Ni la poesía, ni las obras artísticas y literarias, pueden sustituir ni reemplazar al pensamiento científico, ni mucho menos a las ciencias sociales y los saberes que de ellas se derivan. Las ideas no son el material de la creación artística. La poesía no investiga ese terreno, se refiere siempre al accionar de los seres humanos.

Lo que sucede es que, como nos dejó dicho el Che, una vez que las fuerzas revolucionarias asumen que se está construyendo una sociedad socialista, la burocracia siente que ha recibido el encargo de decidir qué es lo bello y qué es lo bueno, qué es lo revolucionario y qué no lo es. Como ustedes recuerdan, en *El socialismo y el hombre en Cuba,* el Che dice que es bueno y bello «lo que le gusta a los funcionarios, que es lo que ellos entienden». Maticemos eso y aceptemos que es más complejo el asunto. Pero por ahí anda el problema básico de la no existencia de una cultura socialista: esos funcionarios definen como tal lo que resulta más conveniente en un momento determinado para fortalecer al gobierno y eso no siempre es una verdad poética, ni tiene nada que ver con la realidad, ni con la calidad. Yo creo que no podemos hablar de la calidad en la cultura —aun restringiendo el análisis a la cultura artística y literaria—, sin tener en cuenta la heterogeneidad de los procesos culturales y la complejidad de su interrelación con las circunstancias específicas en las que se produce el hecho poético.

Todo depende de quiénes seamos y dónde estemos. Porque no creo que uno pueda llevar la «cultura», o sea, un hecho artístico o literario, a esos sitios que ahora consideramos «vulnerables», haciendo lo que yo llamaría —y no inventé el término— «paracaidismo cultural». Yo no sé si eso le interesa a esa gente que está allí, porque no todo tiene por qué interesarle, ni todo tiene por qué ser útil en ese contexto. Por lo tanto, me estoy pronunciando como enemigo absoluto del «paracaidismo cultural», partiendo de que eso malentiende qué es la cultura y qué es la Revolución. Uno tiene que adecuarse a las peculiaridades de los procesos culturales de la zona en la que va a desarrollar su obra, y además, a las peculiaridades de los sujetos, que son los destinatarios de esas obras.

Lo que quiero decir es que uno tiene que tratar de respirar, lo más posible, el curso natural que llevan las fuerzas que mueven los acontecimientos del sitio que «visitamos». Y sentir de esa manera que mi receptor evoluciona, junto conmigo. Cuando un creador produce una obra, no solamente la produce él, sino que también el público, el receptor, la produce junto a él. Es decir, la producen entre los dos.

¿Cómo se valora en cada momento esa cultura? Ahora están de moda los estudios de consumo cultural. Y junto con la doctora Graziella Pogolotti me gustaría decir: la cultura no se consume. No es posible consumirla. Se consume la mercancía, en una sociedad de consumo. La cultura se disfruta. Para lograr eso, no puedo entender lo que ocurre desde el punto de vista cultural si no comparto la suerte de los receptores. Si no vivo como los receptores y si no entiendo de verdad a los receptores. De lo contrario, estoy partiendo solo de mi punto de vista y se acabó. Y estoy haciendo valer mi punto de vista como universal, lo cual todos sabemos que es tremenda mentira y, además, muy peligroso. Entonces, uno tiene que compartir la suerte del destinatario. Todo creador auténtico, todo poeta de verdad, tiene que estar dispuesto a compartir la suerte de su destinatario.

Es necesario, además, que nos refiramos al problema colonial. Nosotros somos los hijos de una cultura colonial, somos el sujeto colonizado o postcolonial, puede llamarse también subdesarrollado, pero yo prefiero llamarlo así: «colonizado», que trata siempre de copiar lo que tiene «prestigio». Lo «prestigioso» emana de los centros de poder, es decir, desde los centros colonizadores. Somos un buen ejemplo de esto.

Si visitamos el Museo Nacional, y en su sala de pintura colonial nos preguntáramos cómo era esta pintura, habríamos de responder, con buena capacidad de observación: se copiaba lo que estaba ocurriendo en la escuela de San Fernando en Madrid, donde, a su vez, se copiaba lo que producían en la École des Beaux-Arts en París. Nosotros teníamos a San Alejandro, pero lo que allí se aprendía era, fundamentalmente, copiar los patrones recibidos con el debido prestigio.

¿Cuándo surge de verdad algo diferente en Cuba? En la segunda década del siglo xx hacia los finales de ese siglo. Cuando efectivamente los pintores que habían ido a Europa, viviendo en condiciones muy difíciles, asimilaron los cambios que estaban produciendo las llamadas vanguardias del siglo xx. Pero regresan y comienzan a crear pinturas que no copia exactamente lo que vieron en Europa, sino que, aunque influidos por lo novedoso, tratan de componer con colores y formas nuevas visualidades para representar de igual forma lo que ya sienten que les falta. Hablo de Víctor Manuel, de Pogolotti, Abela, Carlos Enríquez, Amelia Peláez y otros De todos los que en esa época empezaron a producir ese universo que, entendámoslo o no, sí está influido por la cultura de las metrópolis, por las llamadas vanguardias artística del siglo xx, pero que genera una realidad otra, que en efecto trata de expresar lo que les está ocurriendo a ellos en Cuba.

Y, ¿qué está ocurriendo en Cuba? Las grandes corporaciones estadounidenses se han apoderado del país y lo están conduciendo de acuerdo a sus necesidades. Llámenle a eso como ustedes quieran. A mí no me gusta decirle neocolonia, pero me da lo mismo. Eso es lo que está ocurriendo. ¿Y en la cultura qué está pasando? Estamos saliendo de la influencia europea y se está imponiendo la cultura de masas estadounidense que nacía y se desarrollaba en ese momento.

Nuestras vanguardias artísticas se oponen a ello. No solo en la plástica, donde se genera un universo pictórico nacional que podríamos considerar diverso, pero con algo en común: todos buscan la representación del sitio donde habitar, es decir, la representación de esa patria que aún no tienen, de esa nación que saben, han hecho, pero aún no les pertenece, pero ocurre también con la música y la literatura. Es lo que está ocurriendo en el pensamiento político. ¿Qué hace esa primera vanguardia cubana? Se opone a la cultura de masas. ¿Cuál es su característica? Lo verdaderamente novedoso de esa vanguardia es el reconocimiento y la aparición de la cultura de los esclavizados, de la cual ellos son portadores, más en la música y en la literatura que en la pintura. El mundo de los esclavizados empieza a aflorar por primera vez. Se trata de un fenómeno muy sorprendente: hacer aflorar en sus obras esa cultura que formaba parte de la Nación con la convicción rotunda de que sin ella no existiríamos.

Pensémoslo desde una perspectiva demográfica para reconocerlo con claridad. Cuando se da la libertad a nuestros esclavizados, en 1886, son mucho más de un millón de personas. Es una población mucho mayor que la criolla blanca. Esa es la nación. Las vanguardias lo reconocen. Por eso había afirmado antes que sin tenerlo que considerar cultura socialista, se dan a veces, pasos decisivos en la cultura. Son esos pasos decisivos en el desarrollo de la cultura artística y literaria los que ayudan a los seres humanos a evolucionar más rápidamente, a tomar decisiones de qué tienen y qué pueden hacer. Estamos hablando del desarrollo de una resiliencia, cuando artistas y poetas descubren sus necesidades verdaderas y tratan de suplirlas en su obra. ¿De qué carecían todos esos creadores de nuestras vanguardias? De patria, y esas vanguardias empiezan a generar esa patria, digamos que su obra es la patria.

Pero después triunfa la Revolución que se declara socialista y dice que va a construir el socialismo. ¿Y qué ocurre? Que todas las contradicciones del mundo, no quiero usar la palabra dominante, ¿cómo se diría?, del mundo hegemónico, se asumen y afloran, porque en realidad esos intelectuales y artistas que estaban trabajando en la década de los sesenta también habían sido formados en esas culturas hegemónicos. Es la reiteración de un fenómeno muy complejo. Seguían el ejemplo de aquellas vanguardias; no van a desbaratar la patria que se ha creado ya.

Toda la explosión creativa de los sesenta choca violentamente con lo que nos llega del campo socialista y comienza a imponerse en esos momentos. Por eso la década de los sesenta es tan extraordinariamente rica, compleja y contradictoria entre nosotros. Eso ocurre en todas las manifestaciones hasta el presente. Eso, no se ha resuelto aún.

En el peor de los escenarios ¿qué es lo que puede ocurrir en medio de esa situación? Una especie de parálisis de la creatividad, una reiteración de las fórmulas. Y esas grandes diferencias entre lo que se produce y lo que se debería producir se expresan en la calidad de lo que se disfruta. Otro problema gravísimo que surge en las confrontaciones intelectuales, cuando se pretende hacer un cambio profundo en la sociedad, es la necesidad «aparente» de la censura, que es un problema complejo, de la cultura que hemos llamado socialista, pero que está presente en todas

las culturas, en la capitalista más desarrollada, en la de Trump, dondequiera. Ese instrumento, que es como un pistoletazo, ocurre cuando se le atribuye a la creación artística cualidades de expresión política que no tiene. Esto es para servir la mesa y discutir. ¿Tú quieres una propuesta de definición de cultura? Yo creo que más bien se trata de que siempre hay que comenzar tratando de entender un canon, de definirlo.

MICHEL TORRES CORONA

(LA HABANA, 1993).
ABOGADO. DIRECTOR DEL GRUPO EDITORIAL NUEVO MILENIO. GUIONISTA Y CONDUCTOR DEL PROGRAMA DE TV *CON FILO*.



Hay que empezar definiendo el concepto que queremos entender. Los romanos decían que toda definición era peligrosa, pero que la ausencia de una definición era aún más peligrosa. Y cuando yo intento definir algo, acudo a la etimología de las palabras. Me gusta entender el origen de las palabras.

Hay un pensador soviético (a mí me gustan los soviéticos), que se llamaba Lev Vigotsky, que escribió un libro muy bueno que se titula *Pensamiento y lenguaje*, en el que afirma que una palabra es un microcosmos de la conciencia humana, porque en ella uno podía llegar a entender parte del desarrollo de lo que llamamos «inconsciente colectivo», o lo que entendemos como cultura. Es como el Aleph. Entonces, para aproximarnos a la cultura, yo creo que la etimología nos puede dar luz.

¿De dónde viene la palabra cultura? Como ustedes saben, el lenguaje empieza siendo un conjunto de vocablos, pero los vocablos significan muchas cosas en dependencia del contexto. Y el desarrollo de la lengua ofrece definiciones específicas para cada término, aunque se mantengan sinonimias. Entonces, cultura viene de una palabra del latín antiguo que es *colere*. Y *colere* lo mismo significaba cultivar, de ahí la palabra cultivo, o agricultura; habitar, de donde se desprende colonizar, que es adueñarse de un espacio, y adorar, de ahí el culto.

Durante mucho tiempo eso que hemos denominado cultura artística y literaria se entendió dentro del desarrollo de lo religioso. Toda expresión artística tenía una connotación religiosa. En la comunidad primitiva se bailaba y se cantaba para provocar alguna reacción de los dioses en la naturaleza.

Por eso es que Thomas Mann, en *Doktor Faustus*, para distinguir la cultura de la religión, dice que la cultura es la herejía de la religión, es aquello que se va desligando de la religión, de lo sagrado, de lo litúrgico. Todos esos términos que se derivan de la palabra *colere*: habitar, colonizar, cultivar, adorar, el culto, son formas de apropiarse y de transformar la realidad, desde el punto de vista objetivo y subjetivo.

Y esa forma de apropiarse de la realidad y de modificarla tiene un punto de partida político, en tanto la sociedad, que es el escenario de todo fenómeno cultural, tiene un punto de partida político. Porque no se puede entender una forma específica de apropiación y de transformación de la realidad si se desconoce ese punto de partida. De modo que la cultura hay que comprenderla siempre en función de qué intereses guían su específica manera de entender la realidad y de entender hacia dónde debe ir.

Y por eso yo creo que cuando se habla de modo de producción en los clásicos del marxismo o de formación económico-social en Lenin, en realidad de lo que se habla es en definitiva del modo cultural, del proceso cultural que acompaña a un determinado momento, a un determinado estadio de la civilización.

Es importante, a partir de esas definiciones, entender la relación que tiene lo cultural con el poder. Apropiarse de la realidad, entender esa realidad y transformar esa realidad, es un ejercicio de poder. De poder, ya sea el poder a través de la técnica, que transforma la naturaleza, que transforma el entorno; y de poder, del modo en que se ejerce influencia sobre los demás, en ese tejido social que se va configurando entre todos. Y yo creo que a partir de ese concepto de lo cultural más amplio, de lo cultural como ese requisito fundamental de la «condición humana», es que podemos acercarnos en definitiva a lo que yo quisiera hablar en la otra ronda, que son los riesgos de nuestra forma históricamente condicionada de apropiarnos y de transformarnos y de intentar transformar la realidad, y a lo que debemos aspirar como cultura revolucionaria,

que yo creo que es una forma específica que, consciente o inconscientemente, como proyecto de nación, siempre nos hemos propuesto definir.

LLANISCA LUGO

(LA HABANA, 1978).
PSICÓLOGA Y EDUCADORA POPULAR. CÁTEDRA GRAMSCI DEL INSTITUTO CUBANO DE INVESTIGACIÓN CULTURAL JUAN MARINELLO.



Mientras escuchaba a Michel recordaba también un texto de Moreno Fraginals que decía que no es posible hablar de la cultura sin pensar en las formas cotidianas de lucha por la existencia. Realmente la cultura es la forma en que la sociedad se organiza para vivir y reproducir la vida, y cómo se interpretan los hechos y las relaciones.

Para mí el socialismo tiene mucho hoy de ideal, de proyecto y de un sujeto en formación. Pensar en una cultura socialista significa pensar en una cultura en movimiento, una cultura en resistencia, una cultura de exploración. Y no creo que pudiéramos imaginar todos los contenidos de esa cultura, pero hay un asunto fundamental para poder hablar de ella: es una cultura que confronta el orden dominante. Hasta hoy sigue siendo una cultura de confrontación ante cosas que siguen estando en general establecidas y que siguen siendo dominantes en el mundo. Entonces, la cultura socialista es resultado de los procesos de liberación que heredamos las cubanas y los cubanos. Y de unas teorías o influencias o experiencias marxistas que también heredamos y que fueron fraguando encuentros y diálogos y que exploran la relación, por ejemplo, entre explotación y desarraigo, enajenación y colonización, alienación e individualismo; que establecen el enlace entre una visión marxista de la historia que condiciona lo que somos, y una visión de liberación nacional, de lo propio, de lo nuestro, de lo que hemos venido siendo cubanas y cubanos y que nos trae a décadas de exploración, de confrontación, a décadas de encuentros y de intentos.

Entonces, me gustaría que se hablara en esos términos. No como algo ya organizado, instituido, aunque sabemos que las instituciones son las que hacen posible la cultura socialista, pero que destaque sobre todo el esfuerzo permanente de confrontar algo que sigue siendo dominante, aun cuando en el discurso de ese hegemón, el socialismo se logró narrar como una experiencia de dominación, que no pudo construir libertad. Entonces, ¿qué cosa es el socialismo? Lo quiero discutir después. ¿Qué poder, qué libertad, qué trabajo, qué relaciones, qué sujetos caracterizan la cultura socialista y son formados por ella y la producen?

ENRIQUE UBIETA GÓMEZ

(LA HABANA, 1958).
ESCRITOR Y PERIODISTA. DIRECTOR DE LA REVISTA *REVOLUCIÓN Y CULTURA*.



La cultura socialista empieza a crecer como contracultura dentro del propio sistema que niega, engendra formas de vida y de creación (no hablo solo de corrientes artísticas) que se oponen a las relaciones de producción existentes, a los valores que estas reproducen. Y permanece como contracultura en el largo proceso de construcción socialista.

Es decir, ¿qué es lo que predomina en Cuba hoy, en la formación de las personas? De la cultura hegemónica nos llegan las películas de Hollywood, el mercado de la música, el deporte rentado, el imaginario del éxito individual en función de lo material. La guerra que se dirime entre la cultura del ser y la del tener, la primera como ideal socialista, la segunda como realidad hegemónica, es el punto neurálgico de la construcción socialista. Pero la formación de hombres y mujeres «nuevos» es dispareja, contradictoria, parte de un nuevo y débil sistema de relaciones

de producción, cercado y minado por el viejo. El ideal, que avanza y retrocede, que se cumple a medias, y que a veces la realidad contradice, que se estimula o no por los hechos y por los medios de comunicación, propios y ajenos, ese ideal dice que no vales por lo que tienes (por tu dinero y sus manifestaciones externas), sino por lo que eres (por lo que haces, por lo que aportas), aunque suele suceder en esta etapa del desarrollo social que el que más es, menos tiene (y viceversa), y se manifiesta, sobre todo, en lo que los individuos esperan de la vida, en el concepto de éxito individual que predomina. Los que piensan que la generación de nuestros padres fracasó, porque al final de sus vidas no tienen todo lo que realmente merecen (es cierto que no tienen lo que merecen), o que nuestros médicos internacionalistas son esclavos porque no reciben los supersalarios en países pobres que sus homólogos reclamarían por salvar vidas en las zonas más apartadas y carentes del planeta, juzgan sus vidas según la lógica cultural del capitalismo; pero ellos fueron felices como protagonistas conscientes de la historia. La cultura socialista, como ideal en construcción, es un concepto casi idéntico al de socialismo. No tiene nada que ver con corrientes o movimientos artísticos —mucho menos con el llamado realismo socialista—, sino con valores, con sentidos de vida. El socialismo para triunfar tiene que desarrollar al máximo sus fuerzas productivas, alcanzar un determinado crecimiento económico, pero el triunfo solo se consigue si logra naturalizar unas relaciones humanas opuestas a las que genera el capitalismo. El triunfo del socialismo no es económico, es cultural. Su cultura, como ideal, no puede entenderse en términos cuantitativos, sino en términos cualitativos.

Quiero también referirme a ciertos aspectos de la cultura artística y literaria. Muchos piensan que el arte y la literatura reflejan la realidad, yo diría que ayudan a construirla. El cine es un vehículo ideológico por excelencia. Leni Riefenstahl, por ejemplo, fue la cineasta mimada del Tercer Reich. Sus documentales son considerados obras de arte, pero ¿eran apolíticas, desideologizadas?, ¿era consciente ella de colaborar con el fascismo?, ¿hasta dónde su estética era el resultado de una concepción política?, ¿hasta dónde lo político o ideológico era determinante en su percepción estética? ¿Por qué el macartismo desata una cruzada contra los cineastas que tenían o parecían tener ideas de izquierda en los años cincuenta, cuando todavía los valores capitalistas de posguerra no habían alcanzado la necesaria hegemonía en los ámbitos artísticos y existía una Unión Soviética moralmente fuerte, victoriosa?

Existe un nivel de conflictividad política en la creación artística, porque ella es reflejo, pero también interpretación e invención de la realidad social, y expresa los sentimientos y aspiraciones de sus autores, no siempre coincidentes con la verdad y la justicia, aunque la verdadera creación, la que trasciende, reproduce o genera valores a veces inesperados por sus propios creadores. Martí alabó la obra de Julián del Casal, un poeta aparentemente apolítico, porque era buena, por supuesto, y porque contribuía a construir el cuerpo cultural de la patria: todo lo que contribuía a la conformación de ese cuerpo era subversivo, anticolonial, político en su acepción más profunda. Marx aprendió de la sociedad capitalista en las novelas del reaccionario Balzac. La obra de Vargas Llosa, la de Octavio Paz o la de Borges, expresan un humanismo profundo que el socialismo puede y debe reivindicar, allí donde sus opiniones políticas reaccionarias no desvirtúan su sentido. De cierta manera son obras que en su lógica interna contradicen a sus autores. Pero sí, la coincidencia de la vanguardia política y de la vanguardia artística enriquece la obra; si el producto artístico (no hablo de la mera propaganda), coincide con el movimiento histórico hacia el progreso, la igualdad de todos los seres humanos y la justicia, si coinciden la belleza, la verdad y la justicia, estaremos en presencia de obras maestras del arte.

DRA. OLGA FERNÁNDEZ RÍOS

(SANTA CLARA, 1943).
FILÓSOFA. INVESTIGADORA TITULAR DEL INSTITUTO DE FILOSOFÍA.



Bueno, como decía Helmo, y lo vamos a constatar, es un tema complejo, y no solo para la cultura artístico-literaria, sino para la cultura en general, y para las ciencias sociales y la filosofía en particular. Es un tema que tiene que ver con la relación entre cultura y política que es en sí mismo extraordinariamente importante.

Voy a tratar de sintetizar algunas cuestiones desde la perspectiva de una persona que ha trabajado toda su vida en esa interrelación tan necesaria que hemos tenido en Cuba entre filosofía y ciencias sociales, que no han sido campos del conocimiento separados, sino que, a pesar de sus especificidades, han sido complementarios. Y pueden ser complementarios de la política, porque en el caso de las ciencias sociales en particular, la objetividad del conocimiento científico es lo fundamental, no podemos hacer ciencia social sobre bases ficticias, sino a partir de una objetividad, pero tenemos valores, compromisos, tenemos emociones. Entonces la relación entre ciencia y política es muy complicada.

A mí también me gusta ubicar los conceptos como reflejo y abstracciones de relaciones sociales, no los sacamos de una botija mágica, salen del propio análisis de la realidad que es la que nos alimenta. Entonces, desde esa perspectiva, agradezco la pregunta que nos reúne hoy y que me da cierta libertad, al decir ¿qué entendemos cuando hablamos de cultura socialista?

Lo primero es que me sentí con contradicciones conmigo misma, de cómo me pusiste a pensar, yo creo que esa es la validez de lo que estamos haciendo. Porque lo que pudiéramos llamar cultura socialista o sobre el socialismo, yo por lo menos desde mi perspectiva, desde mi formación, no lo puedo separar de la historia que tiene ese concepto. El concepto socialismo tiene una historia larga, compleja, contradictoria, variada, incluso con puntos de vista heterogéneos.

No vamos a hablar del socialismo utópico, etc. Incluso en un presente relativo, porque lo estamos viendo desde fines del siglo XIX, el socialismo fue utilizado, los valores que encierra el concepto socialismo fueron utilizados, a lo largo del siglo XX. ¿Cuántos partidos políticos no asumieron en este continente, por ejemplo, y no solo en este continente, el nombre de Partido Socialista, aunque no proponían transformaciones, ni prácticas políticas asociadas a su nombre? Lo que quiero decir es que el concepto en sí mismo es complejo y entonces a mí me es mucho más cómodo o más racional hablar de *cultura marxista*. ¿Por qué?, porque incluso dentro del marxismo, el concepto socialismo también ha tenido diferentes miradas.

Para Marx fue la primera fase de la sociedad comunista, está en los *Manuscritos económicos y filosóficos*, la idea general está en el *Manifiesto Comunista*, y está en *Crítica del Programa de Gotha*, y se pensaba como la primera fase de la sociedad comunista, partiendo de que ya existía un desarrollo de las fuerzas productivas. Después Lenin, que lideró una revolución de nuevo tipo, una revolución de horizonte comunista, pero partiendo de condiciones económicas que hoy llamaríamos subdesarrolladas, sabía que había que crear condiciones para el socialismo, es decir, concibió un proceso inicial para construir el socialismo. Y el concepto *construcción del socialismo* o *transición socialista* también lo tenemos que tener presente en este análisis. Para Cuba es un concepto que retoma Fidel, de todo lo que bebió del marxismo, especialmente de la obra de Lenin.

¿Qué quiero decir? Que el concepto *socialismo* tiene una historia. Por eso para responder la pregunta que guía este intercambio, me tomo la licencia de analizarlo como cultura socialista en el sentido marxista del concepto, que se relaciona con cultura política. Es decir, prefiero el concepto *cultura marxista*. También me atrevo a expresar una idea que nos permita precisar los límites de un concepto de cultura política visto como proceso de concientización sobre un conjunto de elementos de carácter ideológico, sociopolítico, cultural en su sentido más amplio, de las grandes masas populares y de los que asumen cargos de dirección —y sí quiero decir, que cuando hablamos de cultura marxista, que es de lo que voy a seguir hablando con las palabras más sencillas, incluyo a las grandes masas, pero también a los servidores públicos— que tienen que empaparse con esas concepciones.

La historia del concepto socialismo impactó a Fidel, impactó mucho al Che, porque tiene que ver, y tú lo mencionabas, con valores, con perspectivas de vida, con proyectos de transformación social. En Cuba tenemos la obra de Fidel lamentablemente dispersa, aunque ahora las *Obras Escogidas* que se publicarán, que ya están listas en el Centro Fidel Castro, nos ayudarán mucho, y también tenemos esa joya que es *El socialismo y el hombre en Cuba*. En 2025 en la Sociedad Económica de Amigos del País celebramos el sesenta aniversario de esa obra. Increíble ese texto, por la vigencia que tiene hoy.

Entonces, yo también interpreto la cultura socialista como el conjunto de concepciones y valores que llegan a formar parte del hacer cotidiano: la participación popular, la justicia social, el vínculo entre ética y política, el ideal de libertad con un sentido muy novedoso, el rol de un poder político de naturaleza popular, ya fuera en el ideal de Marx y Engels, con el protagonismo de los obreros, con la ampliación realizada por Lenin, fundamentalmente con la incorporación del campesinado, o de Fidel con su concepto de pueblo, y el Che con el concepto de masa.

Ya mencionamos el vínculo entre cultura política, proyección ética y praxis revolucionaria,

que no puede faltar, el fundamentado cuestionamiento de Marx al capitalismo, con gran altura intelectual no superada hasta hoy. También es cultura socialista la comprensión del marxismo como teoría y como arma política e ideológica.

El otro aspecto que subrayo es que cultura marxista incluye la praxis, y hablando desde Cuba, asumo el concepto de cultura marxista en el sentido fidelista, que tiene una incorporación importante de las tradiciones nacionales que Fidel fundamenta en múltiples oportunidades: los puentes entre la obra martiana y la obra de Marx, de Engels, de Lenin y de otras figuras. En nuestro país también tiene que añadirse una balanza que propicie sumar condiciones favorables al ideal socialista desde la construcción del socialismo, para poder llegar a esa sociedad que también en sí misma tiene un concepto de tránsito. Es algo que está muy claro en la intervención de Fidel en el Aula Magna el 17 de noviembre de 2005.

El otro tema es la relación entre teoría y práctica. La coherencia, la integralidad, que está muy clara en Fidel, en su capacidad de auscultar la realidad, y utilizo palabras del Che con relación a Fidel, «el que vio más lejos», «el que fue capaz de auscultar los intereses del pueblo». Tiene que ver con lo que hoy hablamos de que en el ejercicio de la labor política no podemos perder de vista la vida cotidiana.

Sobre eso hay dos cuestiones que quiero mencionar con solo algunos comentarios en aras del tiempo, lo relacionado con la crítica y acerca del rol de la teoría, ambos tienen que ver con la cultura, con el ser humano, la sociedad, las proyecciones, los sentidos de la vida y de la justicia social.

Hay que entender la actitud cuestionadora del marxismo, la crítica, el pensamiento crítico de todo lo existente, un concepto de crítica que a veces no es entendido porque se puede ver como ataque, se puede ver como duda, y no es así, aquí tengo las citas de Marx quien desde 1843 y 1844, está defendiendo el tema de la crítica como diálogo, como búsqueda de soluciones. Y lo traigo al presente: si nosotros no analizamos la sociedad pensando en sus contradicciones, no vamos a resolver nada, porque la construcción del socialismo puede generar contradicciones. Un proceso de tránsito, cualquiera que sea, tiene contradicciones y hay que pensarlas, para solucionarlas. Y aquí están las citas de Fidel también sobre este tema de la crítica.

Una buena teoría pasa a ser también un componente de la vida práctica. Y recuerdo la tesis de Marx, de que la teoría cuando se apodera de las masas, o las masas se apoderan de la teoría, se convierte en fuerza material. Es algo que hemos analizado mucho junto a Isabel Monal.

Entonces, en la cultura marxista la teoría tiene un valor, aunque algunos piensen que es pura abstracción, y por eso dije al principio que los conceptos y la teoría marxista se alimentan de los datos que la historia brinda y reflejan relaciones sociales, es decir, no es una abstracción «abstracta». Como dice Isabel en una síntesis de las intervenciones de los debates que tuvimos en la Academia de Ciencias y lo publicamos en la *Revista Bimestre Cubana* de la Sociedad Económica de Amigos del País, la teoría siempre va a correr el riesgo de parecer arrogante, y hasta autosuficiente. Pero no debe nunca ser modesta ni minusválida.

Sobre ese tema en la URSS (sé que Fernando tiene un dominio, y ya hablará de estas cosas), en los años sesenta, en un congreso extraordinario del PCUS se planteó que ya la Unión Soviética estaba a las puertas del socialismo desarrollado y del Estado de todo el pueblo, o sea, estaban en la antesala del comunismo, y eso expresaba un divorcio entre ideal y realidad.

FERNANDO ROJAS:
Que aquella generación de hombres y mujeres soviéticos viviría en el comunismo.

DRA. OLGA FERNÁNDEZ RÍOS:
Eso fue en el sesenta, ¿no? Entonces, no seamos arrogantes ni autosuficientes, pero tampoco abandonemos el análisis crítico. Y esto se vincula con la relación que tiene que generar la teoría entre interpretación de la realidad y su transformación. Tengo en cuenta que muchas veces absolutizamos la tesis once sobre Feuerbach, de 1845, en la que Marx dice con un sentido lógico que los filósofos, hasta ahora, se han dedicado a interpretar el mundo y de lo que se trata es de transformarlo. Pero el propio Marx sabía que sin interpretar la sociedad adecuadamente, no puede haber una certera transformación. Helmo habla desde la poesía, yo puedo decir que desde las ciencias sociales y la filosofía podemos influir en esa transformación.

Para terminar, yo me atrevería a hacer dos o tres consideraciones sobre el tema de la cultura marxista, del marxismo y del leninismo en la Cuba de hoy. Entre los debates sobre el tema se ha cuestionado la pertinencia del concepto de marxismo-leninismo (con el guión), y se aduce que fue una creación del estalinismo, y le quitamos el guión. Pero dicen entonces, por qué tiene que mencionarse a Lenin, si no se mencionan otros autores como Gramsci o Rosa Luxemburgo, por

ejemplo. Pero es que fue Lenin quien dirigió un proceso revolucionario concreto y aportó una teoría cobre la construcción del socialismo; al decir marxismo y leninismo, le estamos dando a Lenin su lugar extraordinario.

La cultura marxista se ha des-socializado un poco, para llamarlo de alguna manera, se ha reducido fundamentalmente a la enseñanza, a varias asignaturas, algunas que desaparecieron en un momento determinado, como fue el caso de la economía política. Entonces, en la coyuntura que atraviesa hoy nuestra sociedad, tan compleja y tan decisiva, generar cultura marxista no es una tarea sencilla, porque, además, se requiere seguir desmontando factores que la afectan, como el dogmatismo y el esquematismo.

Después de tantas décadas del triunfo revolucionario, las principales razones para reivindicar y hacer mucho más popular la cultura marxista, están en la continuidad de la construcción del socialismo y en el enfrentamiento al capitalismo en su despliegue imperialista que no ha cambiado su lógica, ha cambiado formas organizativas, pero su esencia expansionista sigue siendo la misma. Lenin no vivió como tal el imperialismo a lo largo del siglo XX, pero ahí tenemos su obra *El imperialismo, fase superior del capitalismo*, y los cubanos tenemos la obra antiimperialista de Martí y la magistral obra desplegada por Fidel que enriquece la cultura marxista porque tiene que ver con el humanismo más radical.

FERNANDO ROJAS

(SANTA CLARA, 1962).
SOCIÓLOGO. ASESOR DEL MINISTRO DE CULTURA.



La cuestión de la acepción del término es importante, muy importante. Por ejemplo, en Occidente o por lo menos en la historia contemporánea de Occidente y del mundo eslavo también existe la tendencia, la costumbre, sobre todo cuando se trata de cuestiones más prácticas, de cuestiones del quehacer político, de la producción material, existe la propensión a usar el concepto de cultura en referencia a las artes y la literatura. Pasó en Alemania, pasó en la Unión Soviética, acá también.

Ahora bien, en China lo que se conoce como cultura es sinónimo de civilización. Se usa la misma palabra para los dos términos. Y seguramente todos nosotros recordamos que cuando hablábamos de las grandes culturas de la antigüedad, estábamos más o menos aludiendo a las civilizaciones. Yo creo que, por esa razón, o entre otras, Fidel desarrolla la idea de la cultura general integral. Hay un texto suyo en *Granma* de los primeros días de julio de los dos mil. Está en internet. No me acuerdo si es del tres o del cuatro de julio, donde aparece la definición. Es una especie de editorial que da cuenta de la definición de Fidel del concepto de cultura general integral. Recuerdo bien que se trata de todo un sistema de conocimientos múltiples y de prácticas. Está el famoso libro de Trotsky, *Literatura y Revolución*, lo recordé escuchando a Olguita, que es una compilación de textos, algunos escritos especialmente para ese libro, pero en general era una compilación. En ese libro aparecen textos sobre ciencia pura, sobre matemática, sobre física, o sea, los bolcheviques, en los tiempos de *Iskra*, usaban el término literato, como sinónimo de propagandista, ¿comprenden?, usaban la expresión literato, que es un latinismo en el ruso, como sinónimo de persona que escribía para los periódicos o para el periódico del partido.

Lo cual significa que las dos acepciones, la más general y la que se restringe al arte y la literatura, tienden a confundirse. Cuando Lenin decía que la cultura rusa era muy retrasada respecto a Occidente, no estaba hablando del arte y la literatura. Cuando a Lunacharski le dan la tarea de dirigir el ministerio de educación, como dicen los libros de historia, no se llamaba ministerio de educación, sino de ilustración, con lo cual se le daba sentido a una idea que iba más allá de la enseñanza en la escuela pública. Sin embargo, pensemos en el momento cuando se sientan las bases del estímulo al arte y la literatura en lo que podríamos llamar el experimento bolchevique —Fernando Martínez Heredia usaba experimento para referirse al nuestro— y a mí me gusta la palabra porque alude a la novedad, alude a la audacia, alude a la complejidad, y para el caso bolchevique, alude a la brevedad. Porque es verdad que si tú analizas el periodo que empieza en 1917, y lo datas hasta el momento en que empieza a retroceder en las conquistas ultrademocráticas, extraordinarias, de crecimiento espiritual, es muy poco el tiempo que ha transcurrido.

Se puede discutir el valor que tuvo lo que sucedió después, que a mí me parece que fue decisivo también porque si no, no hubieran estado listos para enfrentar al fascismo, pero bueno, ese es otro análisis. Cuando ellos empiezan a delinear las políticas respecto al arte y la literatura, en ese momento impulsan movimientos a los cuales le empiezan a poner apellidos. Yo pensé en eso cuando hablaste de cultura socialista. Empezaron a hablar de «cultura proletaria», desarrollaron una serie de instituciones, revistas, bajo ese nombre, o capitalizaron movimientos iconoclastas que venían de antes. Muchos creen que el futurismo viene del año 1917, el futurismo es anterior. Los capitalizan y los impulsan. Y curioso, a pesar de que la mayor parte de la dirección bolchevique estimuló esos movimientos, Lenin y Trotski sentían cierta aprensión hacia ellos. Porque querían dejar siempre claro algo que constituyó un desacuerdo con otros dirigentes del partido y en particular, con alguno de esos movimientos, que es que no se podía aceptar una tabula rasa de la herencia del pasado, por onerosa que esta pudiera ser en determinado sentido. Y *Literatura y revolución* contiene muchos textos que están dedicados a esos temas. O sea, tú no puedes hacer tabula rasa de Dostoyevski, o de los grandes pintores del siglo XIX, no puedes aceptar una tabula rasa de Stravinski.

Hay una dialéctica compleja de la experiencia bolchevique. La advertencia que Lenin hace de no desechar la herencia del pasado, tiene sin duda determinada tensión con concepciones que pretenden dar un salto adelante —ahora estoy situado en el campo del arte y la literatura—, para hacer aquello que decía el Che en el mismo texto que ustedes han mencionado, que algún día se desbrozará la mala hierba, creo que está más o menos al final, cuando él hace un voto radical por todo lo que viene después, pero sin duda con una advertencia a no menoscabar, a no rechazar la herencia del pasado. Yo, por ejemplo, creo que eso está muy bien resuelto en el *Manifiesto Comunista*. Pocas veces se ha exaltado tanto a la burguesía como en ese manifiesto. Por supuesto, para a renglón seguido, decir lo peor que se puede decir de la burguesía.

Pero esa comprensión del valor real de la herencia es muy importante. Y Lenin, precisamente porque se da cuenta de todo esto, al final de su vida pone el énfasis en el concepto más integral de la cultura. Cuando él se está refiriendo al gran cambio cultural que tiene que suceder y está, además, planteando la alfabetización de aquella cantidad gigantesca de gente y el crecimiento espiritual y científico de la población, está pensando la cultura en términos más generales. Y probablemente nosotros podemos hablar de cultura socialista en ese sentido, en un sentido de desarrollo integral de la personalidad, de crecimiento espiritual, de desarrollo científico. Y nosotros, a diferencia de lo que sucedió en los primeros años del experimento bolchevique, es una diferencia importante, no nos lanzamos a definir escuelas ni corrientes, eso sucedió después. Pero en el momento fundacional no lo hicimos. Al contrario. El planteamiento era de la más amplia libertad de creación, y para no cometer el error de citar mal, como suele suceder con *Palabras a los intelectuales*, con un planteamiento a favor del acceso de toda la población a las grandes conquistas de la cultura nacional y universal, que es la segunda parte de ese discurso de Fidel, la que todo el mundo olvida.

Parece que Fidel está diciendo «bueno, ya yo los escuché, no hay problema, dentro de la revolución todo, contra la revolución nada, ahora voy a decir lo que vamos a hacer». Ahí hay un corte y empieza a hablar de las escuelas de arte, de los instructores, porque, además, ya todo eso estaba funcionando desde hacía un tiempo. No tuvimos nosotros, creo yo, esa intención fundadora de desarrollar corrientes alternativas al pasado. Probablemente por la misma manera en que nos formamos como nación. Bueno, esa frase: «después de *Orígenes*, la Revolución», no está dicha por gusto. También hay quien la matiza, y dice: «después de *Orígenes*, *Ciclón,* y después, la Revolución». Pero el sentido es el mismo. La resistencia de la cultura cubana a la dominación está en lo mejor de nuestro movimiento intelectual de la primera mitad del siglo XX, por una parte, y por otra, es absolutamente imprescindible en la cultura popular. Esa manera en que nos conformamos como nación y en que nos resistimos a la dominación cultural de los Estados Unidos, yo creo que es lo que condiciona que no haya surgido un planteamiento de un radicalismo infantil contra la herencia del pasado, como lamentablemente sucedió después, ¿no?: el intento de codificar la creación que se produce en 1971.

Por cierto, el Congreso de Educación y Cultura, además de la resolución sobre cultura artística y literaria que propendería hacia el realismo socialista, tiene una resolución contra las religiones de origen africano y eso se olvida. Por eso es tan importante la resolución del Primer Congreso del Partido, de eso hemos hablado también, porque el Ministerio de Cultura es a nivel institucional la cristalización en 1976 de la rectificación, pero antes se había producido, en 1975, el Primer Congreso del Partido. La resolución sobre cultura

artística y literaria de ese Congreso tiene pasajes enteros dedicados a las culturas populares, a la relación de las culturas populares con la herencia africana, porque se trataba de rectificarlo todo. Entonces, yo creo que nosotros tuvimos la ventaja, bueno, digamos, con ese hiato que se rectificó afortunadamente, de no haber pretendido desechar la extraordinaria herencia que es, digamos, fundamento de lo que somos, y a la vez, saber distinguir entre lo que tiene que ver con lo artístico literario y esa visión que cristaliza en Fidel de una cultura general integral. Dicho de otra manera, pudimos, como hizo Marx, reconocer valores de la burguesía y saber qué hacer con ellos. En términos de la creación de una cultura que contribuya al desarrollo integral del individuo, de su crecimiento y de que sean hombres y mujeres nuevos, ¿no?, como dices tú, Enrique, muy bien dicho.

OMAR GONZÁLEZ

(VUELTA, VILLA CLARA, 1950).
ESCRITOR. PROFESOR TITULAR DE LA UNIVERSIDAD DE RELACIONES INTERNACIONALES RAÚL ROA GARCÍA.



La noción de cultura es tan diversa, tan polémica, que ya en los años cincuenta del pasado siglo se reconocía la existencia de más de ciento cincuenta conceptos de cultura socialmente establecidos, con sus especificidades, como es lógico, según las distintas escuelas o corrientes de pensamiento, los diferentes grupos sociales, las tradiciones, la visión antropológica, la perspectiva enfáticamente sociológica, la instrumentalización política, los criterios de nación e identidad, etc. Es decir, se trata de algo (llamémosle así) en lo que es muy difícil ponerse de acuerdo, muchísimo menos hoy, cuando todo es tan polisémico y confuso. Además, créanme que no tiene mucho sentido enfrascarse en esa discusión, si bien la claridad semántica es fundamental para saber lo que queremos y encontrar lo que buscamos. No obstante, cuando Helmo comienza su intervención con la noción de la cultura como artística y literaria, se instala de manera automática en el siglo XIX, y esa es una visión que ha determinado nuestra idea de cultura toda la vida, pero que hoy ha sido superada en el campo teórico. Digamos que la ciencia le entró de frente a este fenómeno y los cambios que se han producido en el ámbito de las tecnologías, volaron en mil pedazos el enfoque decimonónico, aunque aún prevalezca en la mayoría de nosotros y se exprese en la organización administrativa y política de cualquier Estado, sectorialmente hablando.

Hoy en día, cuando tú dices «un hombre culto» o «una mujer culta», ¿qué es?, ¿a qué te refieres? Y está el problema del concepto de intelectual, otro perfil absolutamente impreciso, a veces tan o más indeterminado que en la época del Caso Dreyfus, cuando se afirma que surgió el vocablo, pero, según mi entender, no la idea, no el concepto. A ver, tienes a un científico como Agustín Lage, que es una persona culta y, sin embargo, su formación es tan amplia que puede incluir esta noción de cultura a que se refería Helmo y otra mucho más amplia e inclusiva, ecuménica. El científico es un intelectual.

Uno de los problemas que más he advertido, por mi formación, tiene que ver con la relación entre cultura y socialismo. En nuestro caso, aquí constatamos que, como decía el Che en *El socialismo y el hombre en Cuba*, el individuo, que es el centro de esa relación, el escenario donde se da ese problema, es todavía un ser inacabado. Se trata de un proceso, de un proceso largo e inédito. Y sería fatal que nosotros tratáramos de simplificarlo o esquematizarlo. Fíjense que incluso el Che, quien tanto se cuidaba de estos errores, dice en ese mismo texto que las nuevas generaciones vendrán libres del pecado original. Pero esa es una línea de deseo más que una verdad histórica. El Che soñaba y sus sueños a veces intervenían en sus pensamientos.

Entonces hay que tomar en cuenta estos aspectos a la hora de establecer categorías, prioridades, conceptos; de hecho, hay una crisis del sistema categorial del socialismo, en buena medida por la «guerra de pensamiento» a que ha estado sometido en su experiencia histórica, pero también por la inconsistencia con que han sido sustentadas y defendidas muchas de esas categorías. A propósito del tema que nos convoca y de este mismo asunto, hay una persona a la que tenemos que tributarle un homenaje en este panel; me refiero a Armando Hart Dávalos, quien trabajó muchísimo en torno a estas ideas e iluminó el camino con sus valientes reflexiones.

Como tengo la ventaja de haberlos escuchado a todos, y muchos de ustedes hablaron de cultura política, recuerdo que Hart abundó en el tema en aquella célebre conferencia que pronunciara en el Consejo Nacional de la FEU, titulada «Martí y Fidel, dos maneras de hacer política»: la noción que siempre tuvo Hart de cultura tenía como categoría central la justicia. Fijémonos por dónde él andaba, por la justicia. Y ahí incorporaba el derecho, la ética, y le daba al concepto de cultura una visión amplia, integradora, dialéctica y, por supuesto, emancipadora, que es una característica crucial, determinante, en la noción que tenían Martí y Fidel de la propia cultura. Él se ocupó mucho de estos temas, y de blindar estos campos y proteger las zonas más débiles, digamos, más atacadas, más vulnerables, en el teatro de operaciones de la gran guerra cultural que se nos hace.

El prejuicio con respecto a los intelectuales es otro asunto al que quisiera referirme brevemente, pues resulta algo que repercute en la visión que se tiene de la cultura en ciertas zonas de nuestra sociedad, algo que, a pesar de los múltiples esfuerzos realizados, no hemos conseguido extirpar del todo. Todavía, para algunos, cada vez que hay un rollo de naturaleza política o ideológica es porque un intelectual artístico-literario o de las ciencias sociales está metido en el problema, sin tomar en cuenta que muchas veces el fenómeno se da en otros campos e irrumpe en el nuestro, lo que no significa necesariamente que estén excluidos los intelectuales, en el sentido gramsciano, pero yo me refiero a cómo el prejuicio encuentra asidero fácil en el concepto de cultura circunscrito a las bellas artes. Por otra parte, aunque habíamos avanzado muchísimo, el débil siempre ha sido el intelectual —recordemos aquello de las «partes blandas de la sociedad»—, el *culturoso*, el vago; al intelectual se lo identificaba con las denominaciones más despectivas, menos enaltecedoras, quizás ligadas a la celebridad, pero no en específico a la prosperidad material, y esto, cuando se ha movido el tablero de los paradigmas y la sociedad ha cambiado, ha implicado un retroceso en este campo. ¿Cuál es el modelo a seguir para una parte importante de nuestra sociedad, el que más sabe o el que más tiene? Estamos en la obligación de defender la condición intelectual del científico, del político revolucionario, si bien el político tampoco está en su mejor momento, pero no por las mismas razones que otros profesionales u ocupaciones, sino por el desgaste heroico y la hostilidad externa, principalmente.

Todavía, sesenta y tantos años después, las investigaciones sociales que nosotros hacemos son muy omisas de los grandes problemas que afrontamos, para no hablar de los errores en la construcción del socialismo por la aplicación de políticas culturales, económicas o informativas erróneas. Anteayer consultaba la política cultural de la RDA y de otros países del otrora campo socialista este-europeo, y me reafirmé en la idea de que nosotros seguimos cuidándoles las espaldas a individuos, hechos y procesos que nadie asume ni representa, ni siquiera sus propios protagonistas. Y lo hacemos a pesar de que tampoco los asumimos ni defendemos, solo que no hablamos de ello, con lo que no conseguimos que desaparezca la referencia histórica. Me está sucediendo con lo que pasa en Venezuela ahora mismo. Y esta conducta no siempre clarifica, a veces confunde o sencillamente no ayuda a erradicar la confusión, lo que es impropio de la cultura y del pensamiento social revolucionario. En mi opinión, tiene que ver con una determinada noción equivocada de la ética o del respeto al otro y con la idea de que profundizar en el análisis de estos fenómenos pudiera hacer daño a los demás. Tenemos bastante extendido en el tiempo este problema, un problema que, quiérase o no, repercute en la política cultural, pues en la cultura interviene todo, y viceversa. Hay que desmontarlo, debemos ir a sus raíces y no perder de vista que estamos en la era de las comunicaciones pluriversales.

Se llega hasta nuestros días con ese lastre; el Che habla de las taras del pasado. Se llega con esas taras que tienen mucho que ver con una práctica socialista que nosotros criticamos y jamás comulgamos con ella.

En cuanto a la crítica, aquí se defendió la crítica, la importancia de abordar los problemas en sus contradicciones, si no lo hacemos así, honestamente, no vamos a llegar nunca a la verdad. No se puede llegar a la verdad por el camino de las suposiciones, ni de las simulaciones de debate que hacemos a menudo.

Hay una conferencia de Fernando Martínez Heredia que publicó *La Tizza* en 2016, que se titula «Problemas del socialismo cubano». En ese texto Fernando nos advierte de la politización de la juventud cubana, y cómo esa politización habría que capitalizarla, dirigirla hacia objetivos precisos inmediatos, porque era esencialmente antiimperialista. No creo que se tomara en serio esa alerta. Fernando fue muy crítico del momento en que estábamos entonces —y aún estamos en mayor medida—, de la repercusión de los cambios en la economía, que tienen un impacto tremendo en la cultura. Afirmar ahora que estamos viviendo una cultura socialista no es serio, decir que estamos en un momento de

vanguardia en la cultura, tampoco es serio. Este es un momento muy difícil, diferente a cualquier otro de nuestra historia, y no se puede juzgar o evaluar la realidad del mismo modo que lo hacíamos hace cuarenta años. Muchos estamos resistiendo y otros —no precisamente pocos, es la verdad—, están sobreviviendo, y cuando se sobrevive no se crea ni desarrolla la conciencia, se vegeta, prevalecen los instintos, a veces los más primarios, no prevalece la razón.

No voy a hablar del impacto económico y material del bloqueo, no quisiera detenerme en el incremento de la desigualdad y la alienación social que suponen las nuevas formas de propiedad, a todas luces necesarias para que la sociedad sobreviva; prefiero hablar de la repercusión que tiene todo eso en la ideología, en la conciencia política, en la pérdida de valores, en lo propiamente axiológico, en los retrocesos en la subjetividad social, en la pérdida de hábitos cualificadores del individuo, como la lectura, la complejidad en la apreciación artística, en la percepción crítica del arte y de la realidad. El arte que se hace, ¿cuál es? ¿Se preocupa el arte actual por el futuro, por los diversos problemas que tiene la sociedad cubana, por la complejidad de este fenómeno? No hablo del artista, estoy refiriéndome, sobre todo, al arte. El artista visual que hace arte político no vende, no encuentra mercado para su obra ni dentro ni fuera del país, ni siquiera en los espacios públicos institucionales. El coleccionismo estatal prácticamente desapareció. Cómo es posible que los nuevos hoteles no adquieran y, por consiguiente, no exhiban obras de arte cubano de la mayor calidad, y se limiten de manera irresponsable a un decorativismo, por lo general, impostado e importado. En fin, estos no son los años sesenta, setenta, ochenta, ni siquiera estamos en los noventa. ¿Quién es el que vende, quién es el que se vende y quién es el que persiste en la honestidad de su poética socialmente trascendente? Me lo dejo como tarea para próximos encuentros.

HELMO HERNÁNDEZ:
El político, pero al revés, el crítico.

OMAR GONZÁLEZ:
Sí, el crítico, el curador, el galerista, el promotor, que han devenido mesías en la misma medida en que se han alejado de sus funciones y su compromiso con el arte y el destino de la sociedad. Vivimos un momento que en su complejidad nos convoca a todos urgentemente a considerar esto como un problema impostergable y hacer un estudio en profundidad o a poner en práctica, actualizándolos y de una vez por todas, los múltiples estudios que se han hecho por los propios creadores y los especialistas de la más amplia procedencia; y esbozar nuevos caminos para enfrentar una realidad que también es nueva y que conmociona y provoca dolor. Nosotros, todos, estamos comprometidos con este problema, si bien rebasa con creces al sector cultural y al ministerio del ramo. No podemos ser indiferentes ni complacientes ante esta realidad. La burocracia indolente ha ganado mucho terreno en los ámbitos donde se realiza socialmente la producción cultural.

Hart solía decir algo que ahora se me antoja lapidario: hablaba de cómo la cultura cubana no es ni puede ser reaccionaria, porque tiene dos líneas fundamentales que la nutren, estructuran y convergen en ella: la racionalista de base religiosa, cristiana, que parte de José Agustín Caballero, Félix Varela, Luz y Caballero, José Antonio Saco, Mendive, y otra línea, en la que yo nunca había reparado desde el punto de vista que Hart sustenta: la vertiente genuinamente popular, caribeña, ancestral africana, que él tipifica como la «cultura de los Maceo». Ambas se sintetizan en José Martí. Y esa convergencia, ese sincretismo magistralmente advertido por Fernando Ortiz a otra escala décadas después, le permiten a Hart afirmar por qué la religión, y en particular Dios, no ha sido ni es un problema en Cuba, como lo fue en los países de Europa del Este y en otros de la gran Europa. Habría que decir que en varios de aquellos países del llamado «socialismo real» la religión se convirtió en un problema a partir, en gran medida, de políticas culturales sesgadas, impulsadas por determinadas corrientes filosóficas y grupos de poder sectarios, dogmáticos o rígidamente ortodoxos. Pero la política cultural de la Revolución cubana, la que terminó convirtiéndose en hegemónica (porque hubo escaramuzas y exclusiones prolongadas), no es una política antirreligiosa, ni sectaria, y tampoco dogmática. Su semilla está en el encuentro de Fidel con los intelectuales en junio de 1961, momento que, como lo definiera certeramente Isabel Monal, no es solo un punto de partida, sino de llegada. Nuestra política cultural es la más abierta e inclusiva dentro de los países socialistas surgidos de un proceso revolucionario. Más original y amplia que la china o la soviética, por ejemplo. Las preocupaciones importantes sobre el individuo —el «conócete a ti mismo», ¿no?—, que están en Fidel, en Gramsci, en el Che, quienes lo consideran el principal territorio en disputa para lograr la construcción

del socialismo y para la idea misma de la cultura y del propio socialismo, partiendo de que en el individuo se sintetiza y decide todo. Y nuestra cultura, entiéndase bien ahora que asoman la cabeza los neoplattistas de última hora, es raigal, medularmente antiimperialista.

Ese problema del individuo en disputa también lo fue para Trotski. Hay un ensayo pequeño suyo, creo que se titula *Socialismo y cultura*, que aporta en este sentido y que deberíamos leer de vez en cuando. De hecho, Trotski es otro de los ignorados, en su caso por omisión inducida. Me pregunto: ¿qué vamos a hacer con Trotski? Porque es un pensador importante en lo que se refiere a la literatura y al arte en el período hacia la construcción del socialismo. El más importante de los pensadores bolcheviques sobre estos temas. Nadie se atreve a hacer un estudio crítico sobre Trotski, a ponerlo en su lugar, de este lado de las ideas. ¿Por qué? Por el fantasma de Stalin. ¿Por qué? Por las inconsecuencias de muchos trotskistas.

FERNANDO ROJAS:

Hay un libro suyo titulado *Revolución y cultura*, otro que se llama *Arte revolucionario y arte socialista*.

OMAR GONZÁLEZ:

Sí, su producción intelectual sobre estos temas es amplia y no siempre desdeñable. Los tres: Trotski, Gramsci, el Che, y añadiría a Fidel, al Fidel de siempre, portador de una cultura sin omisiones, que se sentaba con Rolando Rodríguez a chequear el plan de publicaciones de Ediciones R, y del Instituto del Libro en general, y en otros períodos, de la llamada Biblioteca de la FEU, de Ediciones Especiales, de la Batalla de Ideas, y aportaba títulos, autores, opiniones de gran valor cultural, el Fidel que en la clausura de la primera edición del Congreso Internacional de Cultura y Desarrollo, en 1999 —importantísimo este discurso—, abunda en una noción de la cultura con una integralidad sorprendente y aborda la lucha ideológica en el cine, el cine que se ve mayoritariamente en Europa, en el mundo, el cine que adormece, domestica y ayuda a someter al individuo. Y en aquel momento, cuando muy pocos hablaban de colonización cultural, Fidel anticipaba los grandes problemas de nuestros días desde el punto de vista cognitivo, simbólico, geocultural.

En fin, agradezco mucho la oportunidad que me ha dado la revista *Revolución y Cultura* para llamar la atención sobre el papel del individuo en la historia de las ideas y de la cultura en Cuba, dentro de la experiencia socialista y en nuestra Revolución. Este es un campo verdaderamente importante en momentos como los que estamos viviendo, cuando las ideas que asumimos y defendemos como propias prefiguran el curso de los acontecimientos políticos y sociales de nuestro tiempo, el destino de la nación cubana.

MICHEL TORRES CORONA:

El significado que le atribuyo a un concepto, a un término, no tiene necesariamente un afán universalizador, es simplemente un presupuesto para el análisis. Yo parto de ese presupuesto, de ese concepto que antes esbozaba, sin aras de imponerlo, ni mucho menos, para desarrollar un razonamiento: la cultura como ejercicio de poder para asumir y transformar la realidad. Y que, en el caso de Cuba, es necesario analizarlo así si pretendemos hablar de una cultura cubana que es el resultado de esa lucha y de ese ejercicio de poder.

Ese ejercicio de poder siempre es conflictivo, nunca es unilateral, en el afán de transformar la realidad y de construir —como decía Gramsci— un sentido; esa lucha por construir para Cuba, para esta comunidad histórica de la que formamos parte, un sentido, una identidad, una distinción. Yo creo que la cultura cubana es la voluntad de distinguirnos de otras naciones.

Y en esa construcción y en esa forja de la cultura cubana que, por supuesto, engloba también la forja de la nación, yo creo que enfrentamos un grupo de riesgos y a eso quería referirme. En primer lugar, al riesgo de *la deculturación***,** que es un concepto que se aborda en el último libro que editamos de Moreno Fraginals, *Charlas sobre la cultura cubana*, que les recomiendo, está en digital, en formato electrónico.

¿Qué es la deculturación? Es el proyecto político, no espontáneo, consciente, que procede a eliminar aquello que distingue a un pueblo, con el afán de colonizarlo, de someterlo, con el afán de borrar su identidad. Por dos vías fundamentales: el estatus neocolonial, que tiene en sí mismo un propósito de deculturación; y también, por supuesto, la anexión, que significaría borrar la identidad, algo que incluso han denunciado intelectuales, teóricos e investigadores de todo tipo, no necesariamente progresistas o revolucionarios.

Por eso yo creo que la afirmación de que Cuba no ha tenido cultura reaccionaria habría que acotarla, porque los reaccionarios también han sido parte del proceso de forja de los cubanos y de la cultura cubana, y en determinados momentos históricos han tenido prevalencia y en otros, hemos logrado trascenderlo. Ese es el primer riesgo.

Un segundo riesgo es *la cultura cautiva.* La cultura cautiva es la cultura que una élite o una vanguardia reproduce e impregna a un conglomerado social, pero que a su vez es calco o copia de una cultura dominante a nivel internacional, en un momento histórico dado. Y voy a dar un ejemplo: cuando en Cuba el desarrollo cultural, o lo que se pensaba que tenía que ser la nación cubana, pasaba por lo que creían, o lo que legislaban, o lo que teorizaban los soviéticos, había ahí una cultura cautiva. Y es cierto que había una vanguardia en Cuba, es cierto que había un grupo de gente vanguardia en el sentido distinto al concepto de élite. Alfredo Guevara decía: yo no creo en las élites, creo en la vanguardia. Una vanguardia que muchas veces en su proceso de guía cultural estaba cautiva de esas directrices foráneas.

Un tercer riesgo, muy peligroso, es hoy *la digitalización.* Con la esfera virtual de la existencia humana se ha creado una única comunidad entre Miami y Cuba, las fronteras o barreras geográficas se borran en el sentido de que muchas veces estamos en un intercambio constante y en una misma lógica cultural con Miami. Muchas veces lo que nosotros estamos reproduciendo a nivel social en Cuba en términos de códigos culturales, es una cultura cautiva de la cultura miamense, que es a su vez cautiva de la cultura de masas estadounidense y que no es solo artística y literaria, que se expresa en los negocios, en las marcas que tratan de copiar de Estados Unidos, en la identidad del sujeto, del nuevo rico que se identifica con esas élites estadounidenses o con una de las formas de comportamiento de la élite estadounidense.

En cuarto lugar, está *el propio subdesarrollo.* Subdesarrollo no es que nos desarrollemos menos. Subdesarrollo es una forma específica de desarrollo hipertrofiado, con un grupo de distorsiones de todo tipo y que tiene como principal característica —ya lo decía Edmundo Desnoes en *Memorias del subdesarrollo*— la pérdida de la memoria histórica, de la herencia. Lo que decía Fernando Rojas sobre la herencia: la importancia que es asumir esa herencia, yo creo que también es un riesgo del subdesarrollo en términos culturales.

A su vez, del mismo modo en que debemos preservar la herencia, tenemos que saber repudiar determinadas trazas de esa herencia. Tenemos que repudiar lo conservador de la herencia cultural cubana que existe, que forma parte también del legado recibido. Hay que saber identificar y repudiar lo conservador.

Yo siempre pienso, por ejemplo, cuando hablamos del bolchevismo, en el afán que tuvo en sus primeros años de emancipar a la mujer, de cambiar la lógica de la familia, de crear los círculos infantiles, de cambiar la moral o el modo de entender los vínculos parentales. Y piensen, por ejemplo, en aquello que decía Engels en *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, de las distintas formas de familia. Esa idea de abrir la mente de las personas y decir: oye, existen otras formas de existencia, de relacionarnos. Todo eso se borró de manera consciente, conservadoramente, en el periodo de Stalin. Stalin, en un proceso que se denominaba socialista, que aspiraba al comunismo, aun así, no pudo trascender el conservadurismo.

Y, por último, en el tema de los riesgos, Pierre Bourdieu identificaba la cultura en general con la tendencia a *la naturalización de arbitrariedades***.** Nosotros tenemos que entender que lo que es hoy, probablemente no lo fue antes y puede ser de otro modo mañana. Hay que rechazar ese esquematismo, rechazar el *statu quo*, la esencia misma del pensamiento reaccionario, que sostiene que las cosas son como son y no tienen que cambiar. Y lo vemos a nivel social cuando integramos un colectivo y preguntamos: ¿por qué se hace esto de esa manera? Y nos responden: siempre se ha hecho así y no hay que hacerlo de otra forma.

El estadio superior o la aspiración o la línea de deseo en la cultura cubana siempre ha sido la cultura revolucionaria, o sea, la cultura transgresora, la cultura del cambio, para alcanzar una sociedad cualitativamente superior, identificada de muchos modos a través de un proceso histórico muy largo y muy complejo.

Obviamente, no vamos a pensar, ni hay que entender que la sociedad que quería Céspedes o la sociedad que quería Martí era igual, ni era por supuesto la misma que aquella a la que aspiraba Mella, ni es la misma sociedad que podemos querer o nos proponemos obtener hoy. Pero sí tiene rasgos comunes, que pudieran identificarse en ese tronco común de la cultura revolucionaria.

Uno es lo anticolonial, lo mencionaba Helmo, la resistencia a la colonización. Otro es lo humanista, lo mencionaba Olga Fernández, que está en Marx y en Martí también, cuando este dice que el hombre nace bajo el yugo de todas sus historias, sus tradiciones, sus perjuicios y hay que «devolver el hombre al hombre». Ese humanismo, esa lógica humanista que no es fetichista, que no trata de sojuzgar a los demás, que es radical, porque va a la raíz de los problemas y entiende que en la raíz misma de los problemas está aquello que Engels mencionaba en el discurso ante la tumba de Marx, que un hombre no puede pensar si antes no puede comer, vestirse, tener un techo.

O sea, todo lo que nosotros nos propongamos en el plano de las ideas, de las identidades, de la lucha, también tiene que pasar —y es también un hecho cultural— por el modo en el que podamos, como sociedad, responder a las necesidades materiales de las personas y en cómo ese *desideratum,* esas aspiraciones, no respondan a un modelo consumista, a un modelo capitalista.

Ese es el sentido de la cultura revolucionaria en Cuba: el rechazo el *statu quo* capitalista, a la hegemonía capitalista; su condición contrahegemónica, y la propuesta de una lógica alternativa viable. Porque muchas veces los críticos del capitalismo se quedan en una etapa de diagnóstico, de decir: el capitalismo está mal, esto es horrible, esto es corrupto; pero no ofrecen una alternativa. Y yo creo que la lógica o el sentido de la cultura revolucionaria en Cuba tiene que ser esa alternativa realmente revolucionaria.

Ya para terminar, para hablar de la cultura socialista: si identificamos el socialismo como el tránsito entre el capitalismo y el comunismo, con ese *devenir* —en palabras de Hegel— entre dos estadios contrapuestos del desarrollo humano, no tenemos que entristecernos o apesadumbrarnos al ver que hay retrocesos en materia cultural, en materia ideológica. Hay que entender que eso también forma parte de ese proceso de construcción de algo nuevo en condiciones muy adversas.

DRA. OLGA FERNÁNDEZ RÍOS:

La cultura marxista favorable a un desarrollo socialista tiene que derrumbar mitos. Hay mitos que han hecho mucho daño. Por ejemplo, el mito de que se somete la individualidad a lo social, lo que atentaría contra los valores humanistas. Entonces, ese es un ángulo que hay que tener en cuenta también, los mitos que se han creado alrededor del socialismo, porque tienen una influencia muy negativa.

LLANISCA LUGO:

Yo creo que construir una cultura socialista genera tensiones que hay que enfrentar, sí o sí. Voy a decir tres y después voy a comentar cinco rasgos que me parecen importantes, que en Cuba están en permanente contradicción. Pero las tensiones tienen que ver con tener un núcleo de confianza que sea capaz de dirigir la sociedad y construir hegemonía con toda su diversidad. Esa es una tensión fundamental. La diversidad hoy está de moda y se cree, que por el solo reconocimiento de la diversidad, los procesos son más fuertes, más intensos, más beligerantes. Eso es falso.

Ningún reconocimiento de la diversidad y toda esa pluralidad de sujetos que efectivamente son diversos en la última década en América Latina, generó más movilización, más capacidad de lucha, más revolución, ninguno. Entonces, cuando vas a construir cultura socialista, tienes que ser capaz de hacer síntesis de esa diversidad. Y eso significa dirigir la sociedad. Significa articular un núcleo que sea capaz de construir la hegemonía y convertir esos diversos componentes en algo que sea capaz de dialogar con el conjunto. Ese desafío nosotros en Cuba lo tenemos muy complejizado.

En Cuba heredamos el pavor a la dirección, que es un pavor de la izquierda, no de la derecha. Hoy las preguntas fundamentales de la izquierda son ¿dónde se decide qué?, ¿quién decide qué?, ¿quién es el partido que manda?, ¿quién es el que dirige? Para la izquierda eso es una agonía. El proyecto no. La pregunta, ¿para dónde vamos?, va después.

Entonces yo creo que esa tensión, que también existe en Cuba, atraviesa la cultura socialista, que es la tensión de cómo se amplifica, se masifica y se construye la hegemonía. A partir de ahí, yo creo que hay cinco o seis cosas que son elementales y que en Cuba nos preocupan a todos, pero que han sido aciertos, retrocesos, hacen parte del camino. Voy a ir muy rápido.

Uno, son los vínculos. La palabra la trajo Michel. Me parece fundamental que la cultura socialista no abandona al ser humano. Tú no abandonas, no abandonas incluso con rabia, con indignación, con molestia, con gritos, pero no abandonas. En la cultura capitalista se respeta un modo de ser humano que genera una fractura entre el tú y el yo. Tus derechos, tu respeto, tu universo, tu existencia es independiente de la mía y yo no me voy a meter en eso porque es un ruido para tu vida.

Yo creo que en Cuba avanzamos en eso de un modo tan grande que mi vecina sentía que era su problema si yo merendaba o no merendaba y, por tanto, me daba un merenguito cuando llegaba de la escuela. Hoy, si mi vecina se mete, para alguien puede ser que sea una *metida*. Y si la maestra hoy le grita a un niño... ¡Ay, no, Dios mío! Si la maestra hoy le grita a un niño, es violenta, ¿no? Pero mi maestra no te abandonaba, te acompañaba. Yo creo que eso es un signo de la cultura socialista y que significa *meternos con el otro*. Meternos con el otro no es invasivo, significa que el otro importa.

La segunda cosa que me parece fundamental es el trabajo. El trabajo tiene que ser necesariamente una fuente de sentido de vida. No puede ser el lugar al que vas para «resolver». El socialismo no

es como tú resuelves la vida, es como tú la creas siendo autor. Yo creo que esa es la definición. ¿Y cómo estamos trabajando hoy?, ¿quién trabaja?, ¿cómo sentimos el trabajo?, ¿de qué modo yo soy feliz con el trabajo? Sí, feliz. No es porque cobre un dinero que no le alcanza a la mayoría de los cubanos. El trabajo como creación con los otros y no para el dueño. Me parece fundamental. Empezamos a naturalizar el trabajo para el dueño. Empezamos a naturalizar el trabajo para el dueño, alguien que, además, es «bueno y servicial». Tengo que agradecerle porque es un tipo «humanista» y paga mejor. Entonces, me parece fundamental la cuestión del trabajo con los otros como creación, y como fuente de sentido de vida.

La libertad en la cultura socialista. No podemos dejar de discutir qué cosa es la libertad y discutirla con dos palabras que me parecen fundamentales, memoria y pertenencia. La libertad es colectiva. Pero el capitalismo negó eso y entonces parece que solo individualmente es posible la libertad. Y, además, solo directa e inmediatamente es posible la libertad, que solo caóticamente es posible la libertad. Sin mediaciones, sin colectivo, sin pertenencia y sin memoria. Eso no es real. Nosotros construíamos la cultura socialista y avanzamos, avanzamos, porque crecimos sintiendo esa libertad. Lo colectivo no te amenazaba, te cuidaba en la libertad. Ahora lo colectivo amenaza tu libertad. Retrocedimos en eso.

Yo creo que nos falta muchísimo para comprender qué cosa es un ser humano libre, no hablo de un país independiente, soberano, hablo de un ser humano libre, vamos a discutir eso. ¿Qué significa la libertad, la plenitud? Es algo que me parece fundamental para el tema de la espiritualidad: Fidel dijo: «Nosotros no le decimos al pueblo: ¡cree! Le decimos: ¡lee!». Lee para que creas. Y tiene que creer para ver. Nuestra cultura no es la de ver para creer. Esa es la cultura del capitalismo. Mira para que creas. Y si no lo ves, no le creas. La cultura socialista es una cultura que cree. Tiene esperanza. Y cree, aunque no lo pueda ver, fíjate. Pero sabe que eso es lo cierto. Eso es fundamental.

Y por eso asume riesgos de vida... incluso la derrota. Sin esa fe, sin ese creer para ver, no se pueden explicar tantas muertes en la lucha contra el capitalismo o la lucha por la libertad. Entonces, creer para ver es el humanismo, es la confianza, son los sentimientos, es el principio de esperanza, y no es nada que el marxismo no haya trabajado, o sea, no es misticismo, no es magia. Entonces, yo creo que este es el desafío que tenemos en lo más común, cuando nos vemos en la casa o en el barrio, desaparece la palabra socialismo en el discurso cotidiano. Incluso en los movimientos populares hoy. Muchos no quieren volver a hablar de socialismo, aunque hablan de lucha, están dispuestos a un montón de cosas. Y yo creo que se naturalizó la identificación del socialismo en muchas zonas de nuestro país con lo homogéneo, lo feo, lo ya resuelto, lo inmediato, con el Estado organizándolo todo.

Tenemos que ser capaces de relacionar cuatro cositas y con eso ya cierro. El negocio niega el ocio. Es la práctica de negar el derecho al tiempo. Al tiempo en que uno está consigo, con los demás, con los que quiere. La libertad de construir el tiempo. ¿Qué relación va a tener el ocio con los sueños, el deseo de la gente? ¿Con qué deseas vivir? Eso es fundamental. Hoy la izquierda no discute sobre los deseos, sobre los sueños. ¿Y qué relación tiene eso con la creación cotidiana del ser? Y ese ser crítico, ese ser en formación permanente, ese ser que necesita no ser abandonado y que se construye en el vínculo, en un ser común y colectivo. La cultura socialista es comunitaria, se construye en lo común y lo colectivo, no como opresión, sino como la libertad verdadera.

HELMO HERNÁNDEZ:

Yo escogí hablar de la cultura artística y literaria, porque este es un tema mucho más complicado, y más en la Cuba de hoy. Dije que era historiador del arte porque mi paso por la universidad coincidió con la Reforma Universitaria y con un proceso que Fidel llamó la Universalización de la Universidad. Ese proceso implicaba derrumbar los muros universitarios. Especialmente para los estudiantes de la Facultad de Humanidades de aquel entonces, y más concretamente para los estudiantes de la Escuela de Letras y de Artes. Primero, fue salir a trabajar y conocer comunidades muy diferentes de nosotros. La primera vez nos fuimos hasta Gran Tierra, en Baracoa. Regresé convencido de que yo me estaba formando en Historia del arte como hubiera podido hacerlo un estudiante de la Sorbona. No tenía nada que envidiarle a un estudiante de la *Sorbonne*, pero de Cuba no sabía nada. No entendía nada. Encontré una cantidad enorme de problemas, pero casi ni entendía el lenguaje en que me hablaban.

Entonces, a partir de ahí, se volvió una obsesión de mi vida entender a Cuba. Aprendí que «nadie era más culto que nadie», que todo el mundo tenía la misma cantidad de cultura. Solo que esa cultura era diferente. Por lo tanto (¡Oh, sorpresa!), que no había algo como: La cultura cubana. Eso no existe. Es como si estuviéramos

hablando de un abstracto denominador común que funcionara para todos. Pero en realidad, toda cultura está hecha de procesos culturales, que, en su procedimiento interno, rompen con toda posible homogeneidad y generan una diversidad que es necesario aprender a entender.

Por lo tanto, y volviendo a los vulnerables, si yo le doy al destinatario de mi obra, o a la persona con la que voy a trabajar la importancia que merece y que exige el socialismo, lo primero que tengo que hacer es entenderlo. Y conocer a la gente que está conformando esto que llamamos «pueblo cubano».

Cuando terminé mi carrera, nos fuimos seis años para el Escambray, una de las zonas más complicadas de Cuba, desde todo punto de vista, en particular el cultural, para realmente entender un poco el país en que vivíamos. Atravesamos esta experiencia con la mayor intensidad, y los que regresamos éramos otro tipo de intelectuales. Habíamos aprendido la humildad de reconocer lo que no sabíamos y, como los niños, a preguntarnos el porqué, cómo y para qué de cada nuevo acontecimiento, y a respetar las circunstancias desconocidas. De regreso a la universidad, volvimos a reencontrarnos con ese pueblo cubano, también «otro», al comienzo mismo de la guerra en Angola. Y casi de inmediato gozamos del privilegio de aprender a trabajar en la construcción de políticas culturales en el recién creado Ministerio de Cultura. Por todo eso, tengo que estar en contra, por principios, del «paracaidismo cultural».

Creo que una deficiencia trascendental del trabajo ideológico en esa cultura «pretendidamente socialista» es no entender esa diversidad. Es trabajar con principios políticos e ideológicos, como si fuéramos una cultura homogénea. Y no lo somos. No lo somos en términos sociales o culturales, ni lo somos en términos etarios, o en condiciones de vida. ¿Qué hace el enemigo a través de las redes sociales? Homogeneizarnos. Hablando de cultura socialista, si nos dejamos homogeneizar, ¡perdimos! En ese momento perdemos la hegemonía, que solo puede estar basada en un reconocimiento serio de la diversidad cultural, en respetarla.

¡Ah! Eso nos obliga a tener una formación intelectual muy diferente.

Nos enfrentamos a eso todos los días de nuestra vida, en nuestro trabajo en la Fundación, con los jóvenes en general, y en especial con aquellos que estudian una carrera universitaria. Ninguno es igual a otro. No es la diversidad en términos *woke*, no, no. Estoy hablando de *diversidad cultural*. Y mi experiencia de trabajo con los jóvenes me muestra, dolorosamente, que desconocen a profundidad los procesos históricos cubanos, porque en la homogeneizada escuela cubana no hemos podido entrenarlos como es debido.

ENRIQUE UBIETA GÓMEZ:

Lo que tú dices Helmo, aplica para todas las culturas nacionales, para las milenarias y para las más recientes en términos históricos, para las naciones colonizadoras y para las colonizadas. El capitalismo intenta siempre homogeneizar a los pueblos, porque a partir de ciertos cánones y clichés, es más fácil golpear su autoestima y dominarlo, pero también porque así trabaja mejor el mercado. El modelo de la muñeca Barbie, actualmente presentada en todos los colores humanos, establece el canon de belleza, para que la industria de la moda pueda dictar sus normas desde los centros colonialistas emisores. Pero también intenta disgregarnos, encapsular las diferencias en reclamos estancos, sin conexión entre sí. Ahí también podríamos perdernos.

La izquierda asumió en determinado momento la lucha de clases como la llave universal que eliminaría las diferencias injustas de la sociedad e ignoró que estas también se reproducen por factores culturales autónomos; y cuando quiso superar ese error, movida por la caída del campo socialista e inducida por la academia burguesa, centró su mirada en esa diversidad realmente existente, y dejó de hablar de lucha de clases. Pero esta, sin ser la llave maestra, es la clave que permite acceder a todas, aunque cada una requiera un tratamiento especial.

Existen, desde luego, diferencias enriquecedoras, que no son en sí nocivas. La cultura cubana no puede ser omisa de sus diferencias internas, que son, por cierto, mucho menores que las de pueblos como, por ejemplo, el mexicano. Tenemos que entender, reconocer y respetar las diferencias que no se originan en la injusticia, pero el trabajo no termina ahí, es necesaria la síntesis, como dice Llanisca. ¿Y qué nos une?

Nos une en definitiva la historia, que en pueblos nuevos no es pasado, la transculturación de nuestras fuentes originarias, nos unen los enemigos de la nación, y nos une un proyecto de justicia social con un hilo conductor que se radicaliza ante cada reto histórico y que puede simbolizarse en Céspedes, Maceo, Martí y Fidel. El color cubano existe, y no se expresa necesariamente en la piel. Las épocas en las que predomina el espíritu conservador, suelen ser disgregadoras: las personas se repliegan en sí mismas, y pesa en ellas más la biografía, las microidentidades,

que la historia. La libertad en el capitalismo, como decía Llanisca, se siente amenazada por lo colectivo. El capitalismo estimula ese concepto de individuo aislado, cercenado de lo colectivo. Las épocas de espíritu revolucionario son aunadoras de voluntades, en ellas lo colectivo es el sostén de la libertad individual.

DRA. OLGA FERNÁNDEZ RÍOS:
Venimos conduciendo un proceso desde los años noventa, intensificado a partir de 2011, que nos hace más heterogéneos, pero esto que dice Ubieta me parece importante, y yo añadiría que hay un elemento de unidad que tiene que ver con los valores. Yo pienso que hay puntos de contacto, que la diversidad hay que pensarla, porque hay que tener en cuenta las diferencias que tenemos, pero que hay puntos de contacto en lo que se ha dicho, sin desconocer la heterogeneidad. Cuando Fidel maneja el concepto de justicia social, un valor, en él también se incluye la defensa de la diversidad.

FERNANDO ROJAS:
Estamos operando con el concepto más general de cultura, ¿no? Helmo, yo creo que hay cosas que nos unen, sobre todo en el ámbito de los valores y de los sentimientos. Eso no es contradictorio, como dice Olguita, con el hecho de que exista hoy una mayor diversidad, por ejemplo, en términos de la propiedad, en términos de acceso a bienes y servicios, la hay, de proyectos de vida, pero hay cosas que nos unen en términos de identidad y que son una fortaleza para enfrentar los desafíos.

LLANISCA LUGO:
No es lo mismo diversidad que desigualdad. Y es muy importante esa distinción.

FERNANDO ROJAS:
Llanisca lo decía, cómo tú conduces, cómo operas con esa diversidad. Hay un ambiente de derechización en este mundo, a eso Cuba no escapa; no hay el mismo consenso que existía hace algunos años. Hay dos mitos, y uno es el axioma que establece la hegemonía de la economía de mercado, supuestamente desregulada —el capitalismo ha encontrado maneras de regularla—, pero como axioma se ha ido imponiendo en el mundo y aquí agarra espacio. Y el otro mito es sobre el valor del libre juego de los partidos en las contiendas electorales. Eso está en la conciencia, de manera lamentable, de la mayoría de los ciudadanos de este mundo y le crea un espacio propicio al liderazgo imperialista. Y aquí también está presente eso. Hay personas dentro de Cuba que se están pronunciando sin medida por la invasión y la anexión. En Miami, en una encuesta reciente se detectó que las personas que piensan así han crecido en los últimos meses en un veintitrés por ciento, y probablemente son compatriotas nuestros, y que tienen familia aquí. Es una situación muy compleja en la que tenemos que operar con valores, y con movilización. La «diversidad» merece y necesita ser movilizada y es difícil hacerlo por la situación material en que nos encontramos. Nosotros tenemos hoy dos problemas, hablando de las personas que trabajamos en la promoción de la cultura. Por una parte, tenemos que tratar de mantener, sin combustible, sin financiamiento, determinado nivel de actividad. Y, por otra parte, corremos el riesgo de que ese nivel de actividad no sea el que se necesita para salvar conciencias. ¿Cómo tú te mueves entre dar la sensación de normalidad —porque el adversario necesita percibir que tratamos de vivir lo más normal posible—, y el hecho de que debiéramos movernos en un trabajo de más profundidad, de más intencionalidad, en la creación, en la educación?

PABLO MENÉNDEZ, 60 AÑOS DESPUÉS

ENTREVISTA EXCLUSIVA CONCEDIDA A *REVOLUCIÓN Y CULTURA*

ENRIQUE UBIETA GÓMEZ



Fotos cortesía de Pablo Menéndez

«En octubre de 1966, cuando empecé los estudios de música en la Escuela Nacional de Arte (ENA), yo tenía 14 años». Así abre la conversación el guitarrista, compositor y director estadounidense Pablo Menéndez (Oakland, California, Estados Unidos, 1952), como si su vida hubiese recomenzado ese mes y año. Su madre, la conocida cantante de blues y jazz, la folklorista y activista social Bárbara Dane lo trajo después de su primera visita a Cuba, y él quiso quedarse y aprender música en la isla rebelde durante un año. Sesenta años después de aquella decisión, Pablo Menéndez aún vive en Cuba y es un músico reconocido. «Era una realidad fascinante, única en el mundo, una escuela creada en los campos de golf del Country Club de La Habana. Los albergues estudiantiles eran las mansiones de los millonarios que se habían marchado de Cuba y los alumnos habían llegado de todas partes, lo mismo de bohíos con piso de tierra que de un barrio marginal, o de las ciudades y pueblos de provincia, gente que

jamás, en ningún país, hubiese podido estar en esos lugares, estudiando en una escuela como esa». Este año ha sido nuevamente nominado a los Premios Cubadisco en el acápite de Fusión Alternativa. Ahora que el Gobierno estadounidense pretende asfixiar a la Revolución con un bloqueo petrolero, y amenaza con invadir la Isla, Pablo —un estadounidense que prefirió permanecer y construir sus sueños en Cuba— hace un breve recuento de su vida.

¿Recuerdas a algunos de tus compañeros de estudios?
En mi albergue estaban José Luis Cortés, Emiliano Salvador, José Loyola, Patterson, Enrique Pla, Adalberto Álvarez, Joaquín Betancourt, Olavo Alen… se me pueden olvidar algunos…

¿Habías estudiado música antes?
Yo era autodidacta, mi madre era folklorista, cantante de blues, de jazz, y yo había dado clases particulares de trombón, ese fue mi primer instrumento, pero no había aprendido mucho. Mi sueño de estar en una escuela de arte era imposible en Estados Unidos, porque costaba mucho dinero. Me integré en la ENA en un plano de igualdad con los que estaban allí, pero tú sabes, todos decían: «sí, pero él viene de Estados Unidos» y la gente me preguntaba en el desayuno: «bueno, ¿y qué se come allá?», «¿cómo es la vida en Estados Unidos?»; querían saber del rock and roll y yo quería aprender de música cubana. El plan era que iba a estar un año, pero yo no sabía absolutamente nada de música cubana, lo mío era el blues, el jazz, el rock. Los Beatles como compositores estaban haciendo discos increíbles, cambiando la música popular para siempre, los Rolling Stones; también las bandas de blues empezaban a ser conocidas fuera de los barrios negros de Estados Unidos y se estaban convirtiendo en patrimonio universal, y mi madre había sido una de las creadoras que inspiró ese movimiento junto a gente como ella que constituían además, una red de amigos como Pete Seeger, Woody Guthrie, Irwin Silber…

Fueron años de una gran rebeldía en la juventud estadounidense…
Hubo una explosión demográfica después de la Segunda Guerra Mundial, los soldados que regresaban de la guerra recibían un estipendio para viviendas, etc. Esos jóvenes que habían visto realidades diferentes fuera de los Estados Unidos, empezaron a cuestionarlo todo, porque veían que lo que se suponía que era un modelo perfecto de vida en los Estados Unidos, era muy racista, muy clasista, y no tenía *swing*, nada de alegría, todo era muy falso. La gente de mi generación estaba siendo obligada por el Gobierno a participar en la invasión a Vietnam —no hubo una guerra en Vietnam, hubo una invasión: los vietnamitas estaban defendiendo su país y ganaron—, pero la juventud y el pueblo de Estados Unidos se opuso a eso muy fuertemente. Inspirados en esos soldados que regresaban de la guerra, muchos eran negros que se unían a la lucha contra el *apartheid*; la gente no lo recuerda, pero hasta mediados de los años 60, era ilegal que un negro caminase, por ejemplo, en la ciudad de Miami Beach, después de caer la noche, y en el sur de los Estados Unidos no podían entrar al mismo restaurante o usar el mismo baño que los blancos, ni votar. Esa lucha era parte de mi primera infancia, mi mamá nos llevaba a todas las manifestaciones contra el racismo, contra la guerra, a mí y a mis hermanos y yo era parte de todo ese mundo.

Cuando llegué a Cuba la gente me preguntaba por la canción «de los Beatles», «Mr. Postman», y yo les decía: no, «Mr. Postman» es de la época en que ellos eran una banda de covers, la versión original era de un trío de cantantes negras, era una versión mucho mejor. Yo empecé a seguir la música de los Beatles en la época en la que ellos ya estaban grabando sus propias geniales composiciones, pero esa música no había llegado a Cuba todavía y la gente realmente no entendía, aquellos a los que les gustaba, lo que significaba en la cultura estadounidense, el rock de esa época, que era como una forma de rebelión contra el *american dream*, no una celebración de lo que simbolizaban los Estados Unidos en el mundo… Yo creo que las personas de la generación anterior, cuya juventud estaba marcada más bien por el nacionalismo musical simbolizado por artistas como Benny Moré, por el tango, por la música mexicana, creían que el rock americano era cosa de pequeños burgueses habaneros, que era extranjerizante. La muy lógica saturación de nacionalismo que había, provocaba que la gente no viera con buenos ojos el rock americano. En ese contexto yo llegué, pero cuando salía a la calle, el sonido que yo escuchaba por todas partes era el de la flauta de Richard Egües y la Aragón. Eso me fascinaba, pero alguna gente joven de la época decía que no, que eso era música de gente chea… y no se daba cuenta del gran

logro que era tener la música nacional en un sitial de honor, mientras en la mayoría de los países la difusión estaba dominada por música vendida e impuesta por los monopolios de la información de Estados Unidos.

¿Tenías el pelo largo?
Yo llegué con el pelo corto, porque sabía que no iba a estar bien visto, como si alguien estuviera tratando de imitar a los rebeldes sin haber ido a la Sierra. Entonces me corté el pelo. Pero cuando llegué a la escuela de arte y vi que se usaba el pelado militar, fui a la barbería de la escuela y me corté el pelo igual que el resto de los alumnos. Para mí era un choque cultural, porque lo militar lo asociaba al imperialismo y a los marines y yo pensaba que los revolucionarios usábamos el pelo largo, pero bueno, yo llegué a Cuba para integrarme y aprender todo en ese primer año de mi estancia. Mi padre me había dicho: «no cometas el mismo error de los que vienen de países colonialistas, como Estados Unidos, de llegar y decirle a la gente "oye, por qué no hacen las cosas como en nuestro país", porque ellos saben que Estados Unidos no es perfecto, es una isla muy nacionalista, están en medio de una Revolución, es mejor que te calles y trates de observar y ver qué es lo que funciona para los cubanos».

Háblame de tu padre.
Mi padre es neoyorkino, hijo de dos anarquistas, una mujer judía lituana y un español que vivió coincidentemente en Cuba desde los 14 hasta los 24 años. Los dos eran anarquistas, habían rechazado su cultura nacional originaria. Mi papá nació en ese medio. Peleó como voluntario contra el fascismo alemán y fue apresado en su primer combate, y llevado a un campo de concentración en las afueras de Berlín. Regresó de la guerra ya con el trauma posbélico y estuvo marcado por eso el resto de su vida. Su apellido, Menéndez, era el de mi abuelo que vivía en Nueva York. Yo vivía en California. Realmente no lo conocía y mucho menos su vínculo con Cuba.

Durante aquel primer año en Cuba me dediqué muy intensamente a estudiar español, recibía clases particulares, en las pruebas de letras yo era el que mejores notas sacaba en español, estaba obsesionado con aprender a hablar bien porque los cubanos se burlaban de mí cuando me equivocaba. Al cumplirse el primer año le dije a mi madre: «mira, ya sé lo que está haciendo la juventud en Cuba y ¡quiero ser parte de esto!». Porque como bien sabía ella, los jóvenes siempre quieren cambiar el mundo y estaba en un lugar donde en vez de detenerse en lo superficial (que era lo que hacíamos en California y creer que cambiábamos el mundo, y no cambiábamos nada), aquí los jóvenes tenían esa licencia: ¡vamos a cambiar la realidad del país! ¡Y lo estábamos haciendo! Porque yo puedo citar infinitas cosas que cambiaron en Cuba desde que llegué y todos los días veía cómo cambiaban las cosas.

Estar en aquella Escuela Nacional de Arte era un cambio tan radical que nadie podía imaginarlo antes de 1959. Imposible. Y esa generación de geniales artistas, músicos y actores, bailarines, que le han dado gloria al arte cubano en el mundo, surgió del sueño de dos jóvenes (llamados Fidel y Ernesto) que habían nacionalizado el Country Club, y estaban en el campo de golf y uno le dijo al otro: «¿qué podemos hacer aquí?», y yo no sé si fue idea de Fidel o del Che, pero se les ocurrió ese sueño tan loco y yo tuve la bendición de ser parte del resultado de eso, aunque para mí era traumático ponerme un uniforme y aceptar la disciplina semimilitar.

Los fines de semana salíamos de pase y algunos alumnos de danza me llevaban a ver toques de santo, porque en esa escuela se daban clases con los mejores rumberos del país y se escuchaban sus toques en vivo, no en grabaciones, y eso era algo imposible de imaginar antes del 59. Cuando tú dices Revolución y Cultura, a veces no ves el bosque por estar entre los árboles, pero era una cosa tan impresionante lo que yo tenía alrededor mío, que le dije a mi madre: «no, yo necesito estar aquí un tiempito más», y ese tiempito se ha convertido en 60 años.

¿Cómo mantenías la relación con tu madre, con tu país de origen?
Mi madre nunca ha vivido en Cuba, ella venía de visita. Cuando yo estaba en el albergue, ella estaba en Estados Unidos y como no era posible enviar paquetes ni llamar por teléfono, estaba bastante solo aquí. Los fines de semana, si tenía pase, iba a casa de la norteamericana Estela Bravo, una mujer con una historia increíble. Mi madre vino de nuevo al año de estar yo aquí, un poquito menos, al Encuentro de la Canción Protesta que se hizo en Casa de las Américas, básicamente inspirado en una conferencia que habían dado ella y su esposo Irwin Silber, director de la revista *Sing Out!* y editor de publicaciones folk en Estados Unidos,

uno de los iconos del movimiento folk (no un artista, sino un productor, editor y escritor) sobre el movimiento de la canción protesta en los Estados Unidos; Casa de las Américas organizó un encuentro y durante veinte días reunió a artistas de la canción protesta del mundo entero. Incluso algo totalmente impresionante: vino un ensamble artístico de la línea del frente de Vietnam, del Ejército de Liberación de Vietnam y en uno de los conciertos en los que estaba con mi madre, yo tenía 15 años, en Santiago de Cuba creo que era, nos retrataron y publicaron la foto con un pie sensacional: «solo en Cuba puedes ver a un joven norteamericano y a uno del Frente de Liberación Nacional abrazándose». Salió en *Juventud Rebelde* y guardo el recorte de prensa.

La primera vez que regresé a Estados Unidos fue en 1969. No había manera de volar de forma directa, tenía que ir hasta Europa y no teníamos dinero para eso. Podías incluso volar de México para Cuba, pero los mexicanos no te dejaban regresar a México después. Y la primera vez que viajé lo hice en un carguero cubano que llevaba azúcar a Canadá y el viaje por mar duró unos diez días. Mi madre, que entonces vivía en New York, fue en carro hasta Montreal y me recogió. En esa ocasión recorrimos todo Estados Unidos, cantando en contra de la guerra y el racismo y yo explicándole al movimiento progresista lo que estaba pasando en Cuba, como parte de su resistencia a lo más exageradamente malo del capitalismo. Nos encontramos con los puertorriqueños de New York, con los chicanos en California, en Texas, Nuevo México, con el movimiento contra la guerra de los exsoldados y soldados en activo. Ella cantaba para ellos, eran grupos semiclandestinos, y yo la acompañé a todas esas presentaciones. Iba dando conferencias



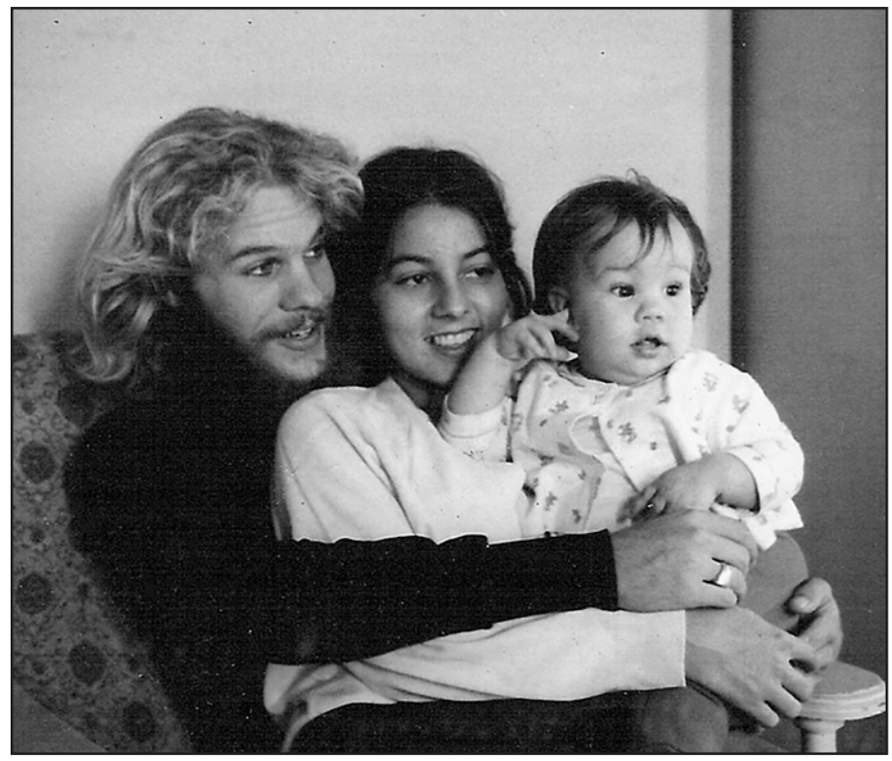
Solamente en Cuba puede ocurrir este emocionante momento: cantan los vietnamitas, en espontáneo gesto se agrupan los demás cantantes extranjeros para ofrecerles su solidaridad. Viet Nam y Estados Unidos en los brazos de Bárbara Dane y su hijo Paul se funden en un solo abrazo. Fue en Santiago de Cuba.

Juventud Rebelde

AÑO DEL VIET NAM HEROICO — La Habana, viernes 4 de agosto de 1967 — 5 Cts.

con fotos que ella había tomado en su primera visita a Cuba, unas diapo que ella proyectaba mientras yo hablaba de la experiencia de vivir en Cuba.

Muchos nos preguntaban cómo podían ir a Cuba. Les explicaba que se estaba organizando una brigada masiva para el verano y así se evitaba que los apresaran (por venir en grupos grandes). En Cuba se estaba haciendo una zafra que pretendía alcanzar las 10 millones de toneladas de azúcar ¡y esos jóvenes vinieron a ayudar. cortando caña! Mucha de la gente que vino en la primera brigada «Venceremos» había escuchado mis charlas. Eso fue en 1969, tres años después de estar viviendo en Cuba y siempre me gusta aclarar que yo vivía como un cubano más en la escuela y tenía un estipendio como «hijo del Estado», igual que los huérfanos que estaban en la escuela, de veinte pesos en moneda nacional, eso era todo lo que yo tenía. Vivía no como un cubano más, sino como un cubano sin familia.



Pablo, Adria y Osamito.

Esto se resolvió en parte cuando me casé. Yo era un niño bastante precoz y me casé a los 15 años con una compañera de la escuela, la futura actriz Adria Santana que tenía una familia maravillosa. Iba los fines de semana a su casa en Lawton, donde vivían 14 personas y cuatro generaciones y cuando nos casamos ya fui a vivir ahí. Una experiencia de la "Cuba real". Allí me inscribí en los CDR. Ella tenía como tres años más que yo. En la escuela le decían que era una «ladrona de cunas», pero yo medía 1,80 desde los 13 o 14 años y parecía mayor.

Volvamos a tus primeros contactos con la música cubana…

Yo quería aprender música cubana, pero mis compañeros querían hacer un grupo de rock, de cover, e hicimos uno que llamamos *Los Gallos*, porque todos los santiagueros decían: «oye gallo», pero uno de los que cantaba en el grupo no era de la escuela de arte, venía de una Unidad Militar que se encontraba cerca y cantaba con nosotros y un fin de semana me dice: «¿tú quieres saber de música cubana?, ven conmigo para que conozcas al viejo que él sabe de toda eso. Te hablo de Basilio Repilado, el hijo de Francisco Repilado, alias Compay Segundo». En casa de Compay Segundo aprendí a tocar la primera canción cubana. Eso fue en el año 67. Me enseñó «Longina», no una composición suya, porque fue quizás lo que pensó que yo podía aprender en ese momento, que no manejaba el son, la clave, la rumba…

Yo trataba de explicarle a la gente que la música rock era tan explosiva, aparte de los motivos políticos de romper con lo establecido, porque combinaba el blues, el country, y producía canciones con una letra inteligente, que era lo que hacían los Beatles en Inglaterra. Aquí no lo haríamos con el blues, porque el folklore afrodescendiente de Cuba era el son y yo pensaba que si mezclábamos el son con los instrumentos eléctricos y una letra inteligente, se podía hacer rock cubano al nivel de cualquier lugar del mundo.

¿Cómo llegas al Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC?

Yo no cabía ya en la Escuela de Arte porque mis necesidades eran otras y me trasladé a la Escuela de Música Moderna que se había creado. Allí tuve como profesor al genial guitarrista Carlos Emilio Morales, uno de los fundadores de Irakere.

Pero en la ENA, mi idea de cómo debía enfrentarse el rock en Cuba había impresionado al pianista de mi grupo *Los Gallos*, Emiliano Salvador, y al baterista Leoginaldo Pimentel. Ellos en la Isla de la Juventud, por una extraña casualidad, habían coincidido en una descarga con el genial escritor y saxofonista del jazz



Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC.

Leonardo Acosta, a quien Sergio Vitier llamó para integrar el Grupo de Experimentación y Leonardo dijo, vamos a traer a estos dos muchachos que acaban de terminar la escuela de arte, y ellos a su vez me recomendaron: «hay otro muchacho que habla lo mismo que nosotros, vamos a llamarlo». Así empecé en enero de 1970 en el grupo del ICAIC.

Allí se estudiaba la técnica musical. Leo Brower tenía la idea de que acaso en menos de un año podíamos aprender todo lo que se enseñaba en un conservatorio durante cinco o seis años, porque los músicos populares saben hacer y si tú les explicas la teoría que hay detrás de eso, pues sabrán lo mismo que un graduado del conservatorio que tiene que empezar a aprender a tocar el instrumento. No solo se estudiaba la técnica musical, también las etapas anteriores de la música cubana. Escuchábamos mucho a Miguelito Cuní y sus Sones de Ayer, al Niño Rivera, Chapotín, los super danzones de Israel López, lo más importante en el son, no lo más exitoso sino lo más importante, de raíces auténticas. Era una época en que muchos jóvenes consideraban que esa era una música obsoleta, del pasado, pero nosotros los veíamos como los más importantes (Cachao), exponentes de una tradición nacional. Pero, además, escuchábamos todo lo que hacía el movimiento tropical en Brasil, la música folklórica de Chile, el jazz y el rock estadounidense e inglés. De cierta manera yo era como un traductor para ayudar a descolonizar la percepción. Hicimos de todo ahí para abrir nuevos caminos a la música popular cubana, para que estuviera a tono con las transformaciones del país. Una de las cosas que más se ha escuchado de lo que hice con ellos es el solo de guitarra de rock de la famosa canción «¡Cuba Va!».

¿Cuáles fueron los orígenes del Festival Jazz Plaza?

Emiliano Salvador era tremendo jazzista, yo no tenía esa técnica, pero me invitaron a formar parte del primer grupo de jazz que hubo después del triunfo de la Revolución que se llamó Sonido Contemporáneo del maestro Nicolás Reynoso. Entonces estaba simultáneamente en el Grupo del ICAIC y en Sonido Contemporáneo con el que tocábamos seis noches a la semana en Río Club, en las márgenes del río Almendares. Hubo un momento en que nos quedamos sin pianista y yo era la base armónica del grupo y tenía que estudiar mucho para enfrentar esa tarea. Fue una escuela importante para mí. De ahí también salió el grupo Afrocuba, Nicolás Reynoso, Tony Valdés. Todos ellos junto a muchos otros jazzistas como Bobby Carcasés, Chucho y los de Irakere y Emiliano Salvador necesitaban tener un marco para lo que se estaba haciendo. Así fundamos en 1980 el Festival Jazz Plaza

en la Casa de la Cultura de ese municipio cuando el género todavía no era muy bien visto en Cuba, alguna gente decía: «esa es la música del enemigo». Yo siempre digo, que si el Gobierno de Cuba extendió una invitación a Bárbara Dane y la puso a cantar por toda la Isla, salió en todas las emisoras de radio, de televisión, en el Noticiero ICAIC, y todos los periódicos hablaron de esa estadounidense amiga de Cuba que cantaba jazz y blues, ¿como se podía pensar que era «música del enemigo»? La música de Estados Unidos es también la de su pueblo amigo de Cuba. Pero todavía había prejuicios. En el reglamento de las Casas de Cultura se decía que había que apoyar géneros no favorecidos en los medios, y el jazz era uno de ellos. La primera artista invitada al Jazz Plaza fue Bárbara Dane. El maestro Armando Romeu hizo los arreglos de una banda que la acompañó. Ya tener una conocida artista internacional resultaba frente a los detractores un espaldarazo y a partir de entonces el Jazz Plaza ha ido creciendo y creciendo hasta convertirse en uno de los festivales de jazz más importantes del mundo, el único (y yo he participado en muchos festivales) que se hace en cuatro ciudades, durante una semana completa, con artistas del mundo entero, no solamente de Estados Unidos, sino de todos los continentes. Donde, además, los artistas jóvenes recién salidos de las escuelas de arte, e incluso, todavía dentro de ellas, tocan al mismo nivel de los grandes artistas que vienen al festival. Y todo esto con boletos accesibles para el público en general, eso no sucede en ningún otro país.

Yo siempre pienso en esas cosas porque me fijo en lo que diferencia a Cuba del resto del mundo y en vez de ver solo los problemas, casi siempre me fijo en lo que tenemos que nadie más en el mundo tiene. Porque algunos no valoramos las cosas que tenemos. El hecho de estudiar en una escuela de arte… conozco el caso de gente que son tremendos músicos en otros países que nunca pudieron entrar a un conservatorio. En Estados Unidos uno de los problemas graves que tiene la juventud es pagar la deuda estudiantil. Si llegas a estudiar, vas a deber dinero por el resto de tu vida. Otra cosa en Cuba es que cuando te gradúas de la escuela, trabajas como músico, y en cualquier otro lugar del mundo solo un pequeño por ciento vive de la música. El resto trabaja en otra cosa, y hace la música después de manera semiprofesional. Eso en Cuba prácticamente no existe, solo quizás en momentos muy difíciles como los actuales, pero te dan dos profesiones, porque te enseñan también a ser profesor.



Pablo y Barbara Dane.

¿Cuál fue tu primera gira como músico cubano?
En 1976, como miembro del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC hicimos la primera gira al extranjero. Ya yo llevaba diez años en Cuba, y bueno, era un músico cubano. Participamos en jornadas de la cultura en Polonia y Bulgaria. En esa misma delegación fue el Grupo Irakere también, pero no como Irakere, ellos estaban acompañando a dos cantantes de música popular no tan recordados por la historia, pero Irakere ya era Irakere, estaban revolucionando la música en el mundo. Pero de ahí, seguimos para España. De una forma poco usual.

Un año antes había muerto el dictador Franco en España, donde había estado prohibida la música cubana de corte más político, la Nueva Trova, etc. Cuando muere Franco un empresario arriesgado decidió llevar a dos jóvenes trovadores con sus guitarras. Los llevó por toda España llenando plazas de toros y estadios. Y esto hizo evidente la avidez que existía por escuchar a la Nueva Trova. Esos trovadores eran, desde luego, Pablo Milanés y Silvio Rodríguez. Al año siguiente este empresario viene a Cuba y dice, yo quiero llevarme a Pablito otra vez y a Sara González. Ellos eran en ese momento los cantantes del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC y en lugar de ir solo con la guitarra, ellos piden ir con el Grupo. Y el empresario dice: «Sí, pero no tengo dinero para el pasaje en avión», «no importa, respondieron, te vamos a poner el Grupo gratis en Madrid», porque terminando la Jornada de la Cultura Cubana en Bulgaria, para volar de regreso a La Habana había que hacer escala en Madrid.

Cuando alguien me invitaba a ir a su casa en España, siempre me acercaba a ver su colección de discos. Solían tener un estante con todo lo que era el rock, fusión, Chick Corea, y en otro estante la música política, pero nosotros éramos un grupo que mezclaba todo eso en un mismo concierto, y hay un disco del Grupo que se hizo en vivo al final de esa gira en el Teatro Monumental de Madrid, totalmente lleno, con dos mil personas que quedaron fuera. En esa época en España era todavía ilegal la presencia de más de tres personas en la calle, se consideraba una manifestación, y vinieron los policías antimotines con gases lacrimógenos y bastones de madera, para reprimir a los dos mil que no habían podido acceder al teatro. Y terminamos cantando «Girón la Victoria» y el público, entre estrofa y estrofa, gritaba consignas como ¡viva la libertad! Fue un momento fabuloso. Y repito, nosotros estábamos allí casi por casualidad, porque no había dinero para llevarnos, pero sí avidez. Y se hizo ese disco en vivo.

Yo trabajaba en el Grupo ICAIC, y tratábamos de mantenerlo a pesar de que ya algunos de sus solistas, por el éxito que tenían, empezaban a hacer sus carreras en solitario, y yo trabajaba al mismo tiempo también seis noches a la semana con el grupo de jazz Sonido Contemporáneo y había otro grupo al que estábamos apoyando que se llamaba Tema 4 que luego cambió el nombre a Síntesis. Nosotros le prestábamos los equipos y me pedían que colaborara en sus conciertos, hasta que me llamaron para ser un integrante del grupo. Después del Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes en Cuba, en 1978, se disolvió el Grupo ICAIC y yo me incorporo a Síntesis y sigo en Sonido Contemporáneo al mismo tiempo. Recuerdo que ese año se hizo una evaluación técnica de todos los músicos, y los burócratas me decían: «tienes que escoger, no puedes estar en dos grupos al mismo tiempo», y yo decía: «no, soy de dos grupos, ustedes resuelvan el problema». Y entonces me evalué con los dos, así que estaba doblemente aprobado, por cada uno de los grupos.

¿Cómo surge tu grupo Mezcla?
Mezcla se crea en el año 1985. El hecho es que no podía estar en diez lugares a la vez. Ese grupo se proponía unir todos esos elementos: el jazz, la Nueva Trova, la rumba, la música cubana, el rock, todo en un solo grupo. El nombre expresa la identificación que sentimos como parte de una mezcla más grande de varias nacionalidades africanas y europeas en las Américas. Esa mezcla que tiene como centro el Caribe, Brasil y Estados Unidos, es lo que define nuestra cultura, ese ajiaco, pero *mezcla*, como nombre, era perfectamente funcional para decir lo mismo.

¿Cómo ha sido tu relación con tu país de origen?
Pasaron muchos años antes de que pudiera ir con mi grupo a los Estados Unidos. Es muy difícil conseguir la visa para hacer una girar allí. Para mí fue muy importante poder ir a mi ciudad natal por primera vez y mostrar lo que había estado haciendo durante toda mi vida en Cuba, en lugar de ir solo y hacer como el pescador que dice: «yo cogí tremendo pescado», pero ¿dónde está? Eso fue muy importante, pero durante todos los años en que viajé solo, la gente me preguntaba cómo era la realidad en Cuba, de manera que yo me convertí, sin pro-

ponérmelo, en un conferencista en Estados Unidos sobre la realidad cubana, e hice giras dando conferencias en distintas universidades. Desde luego, durante esas giras yo observaba la realidad de Estados Unidos, como cuando uno no ve a un niño durante mucho tiempo y dice: mira cómo creció, o cómo cambió, observando los cambios de un año a otro y de una presidencia a otra, hasta el momento increíble de la presidencia de Obama, en que los estadounidenses pensaban casi casi que Cuba era ya un Estado de los Estados Unidos y podían venir sin problemas. No es legal en las leyes de ese país venir a Cuba como turista. Hay que llenar una planilla del Gobierno explicando cual de las 12 excepciones a la ley usas para viajar a Cuba. Pero cuando Obama, se sentía un cambio: hablo del momento en que filmaron el bodrio ese de *Rápido y furioso* en La Habana y vinieron los Rolling Stones, y hasta cruceros para burlar la prohibición del gobierno de USA de hospedarse en hoteles cubanos, que luego prohibieron también…

Ellos pensaban que los cubanos nunca habían escuchado a los Rolling Stones…

Sí, sí, que en Cuba nunca había habido rock. Era un momento en que los estadounidenses redescubrían a Cuba. Por lo menos para los artistas cubanos, desde la época de la Ley Helms-Burton, existía el llamado carril dos, por el que podíamos visitar Estados Unidos para que viéramos «lo maravilloso que es el capitalismo» y nos quedáramos. Ellos no sacaban la cuenta de que nosotros llevábamos años viajando a Europa y en Suecia, Finlandia o Dinamarca el capitalismo funcionaba mucho mejor que en los Estados Unidos, donde veíamos todas las contradicciones del sistema. Los movimientos sociales en Estados Unidos, a partir de la experiencia y el aprendizaje que tuvo el gobierno, desde la época de Vietnam y las rebeliones negras en los años sesenta, fueron desarticulados, desmembrados con estrategias de contrainsurgencia, en las universidades, en los barrios negros, en el movimiento sindical, en todas partes se libró una guerra muy fuerte, y se ha creado una situación muy extraña, porque ahora las manifestaciones más grandes de los Estados Unidos se han dado con la muerte de George Floyd, el Black Lives Matter, y también con las manifestaciones de Cero Reyes, contra la dictadura de Trump, pero no hay nadie que organice ese sentir popular, que yo creo que abarca a la mayoría del pueblo de Estados Unidos.

Yo halo las matemáticas y digo, mira, en las elecciones pasadas, Trump obtuvo 73 millones de votos y Kamala Harris 70 millones, pero 90 millones de electores no votó. Entonces el por ciento real de Trump es muy pequeño. Y él había estado diciendo durante cuatro años que le habían robado las elecciones. De manera que yo creo que la mayoría de la población estadounidense está en contra de un movimiento que no empezó con Trump, empezó en la época de Reagan, cuando la ultraderecha fascista lanzó en secreto lo que se llama un plan 20-25, para tomar el poder. El primer paso de ese plan era tomar el Poder Judicial (en los países latinoamericanos ese Poder actuó contra Cristina, Lula, Dilma, Correa, Castillo, etc.), y se aplica el *lawfare* a los enemigos políticos. En Estados Unidos, Trump tiene inmunidad ejecutiva. ¡Dice que puede pararse en la Quinta Avenida y matar a alguien y no le pasa nada! El segundo paso, no solo en Estados Unidos, es que a nivel popular se vea la democracia como «algo obsoleto», del pasado. Eso es lo que explica que 90 millones de personas no vayan a votar en Estados Unidos. Eso explica que la mayoría de las personas jóvenes en el mundo dice: «da lo mismo, todos los políticos mienten, no vamos a apoyar a ninguno de los dos» y es una de las razones que explica que no haya un liderazgo en el movimiento de izquierda. Es muy difícil organizar a la gente que piensa que las elecciones no valen la pena.

Y puedes ver evidencias de lo que estoy diciendo en el evento deportivo más importante del año, el del Fútbol Americano, en el que el artista puertorriqueño Bad Bunny hizo una declaración de todo lo que los latinos sienten en los Estados Unidos (que son como 46 millones), es como el nacionalismo puertorriqueño, porque los estadounidenses de derecha dicen, bueno, pero ¿tú eres estadounidense o no? Tienen pasaporte de Estados Unidos, pero él empezó su actuación con una protesta por los apagones en Puerto Rico, porque el sistema eléctrico está muy envejecido y, sin embargo, han subido como doce o trece veces el precio de la electricidad, hay una crisis energética en Puerto Rico. En la prensa mundial no se habla de eso, solo de Cuba. Pero el hecho de que hubiese esa protesta en uno de los eventos más masivos del país, y en todos los eventos culturales (Grammy, Óscar), los más grandes artistas de Hollywood, del rock, se manifiesten en contra de ese resurgir del fascismo, es un indicio. Yo creo que básicamente la gente está en contra del fascismo, salvo los sesenta



Durante un acto de solidaridad con Cuba en los Estados Unidos.

o setenta millones de seguidores enceguecidos que tiene Trump. Pero sus opositores no tienen una manera de expresarse organizadamente.

Al Festival Jazz Plaza vienen artistas de Estados Unidos y vienen arriesgándose a ser reprimidos cuando regresen. Porque realmente este simbolismo de las visitas de mi madre y antes que ella la amistad de grandes poetas como Langston Hughes y Nicolás Guillén, en los años treinta y cuarenta, y tantos artistas a través de los años muestran que los pueblos de Cuba y Estados Unidos son hermanos. A nivel cultural nosotros pensamos que Estados Unidos sistemáticamente censura todo lo bueno que sucede en la Isla, toda esta explosión de las artes, todos estos grandes artistas surgidos con la Revolución. Auparon como icono cultural de la emigración más de derecha, con dinero, a una artista cubana que vivió en los Estados Unidos, pero los que viven en la Isla fueron prácticamente borrados de la historia, a no ser los «salvados», los poquitos casos tras los cuales hay una agenda política, para tratar de que decidan por razones de conveniencia profesional emigrar a Estados Unidos. Pero si tú vives en Cuba, te hacen la guerra, en todos los sentidos, no se trata solo de negarnos el petróleo, la comida, cualquier negocio que se haga en el mundo, sino que a nivel cultural es un *blackout*, un apagón completo, en Estados Unidos no se conoce a ningún artista cubano que viva en Cuba, salvo a Buena Vista Social

Club, porque ellos decían que era «la música que la Revolución había olvidado», cuando en realidad esos artistas eran estrellas muy queridas aquí antes de que fueran «descubiertas» (como «descubrió» Colón a América). Cada vez que yo viajo a Estados Unidos, hago lo posible para divulgar la realidad cubana, si puedo con conciertos y si no con conferencias o entrevistas en la radio progresista. Durante la primera presidencia de Trump, pude organizar un gran concierto a lleno total en uno de los mejores teatros de la ciudad de San Francisco, California, para «celebrar el puente de amistad musical entre los pueblos de Estados Unidos y Cuba». Fue un momento muy emotivo porque participaron como invitados muchos artistas conocidos cubanos residentes allá y estadounidenses y recibí un diploma de reconocimiento por mi trabajo desde la música a favor de la amistad entre nuestros pueblos de manos de la alcadesa de Richmond, California, quien también preside la asociación de ciudades hermanas Regla-Richmond. Así



Pablo y Compay Segundo.

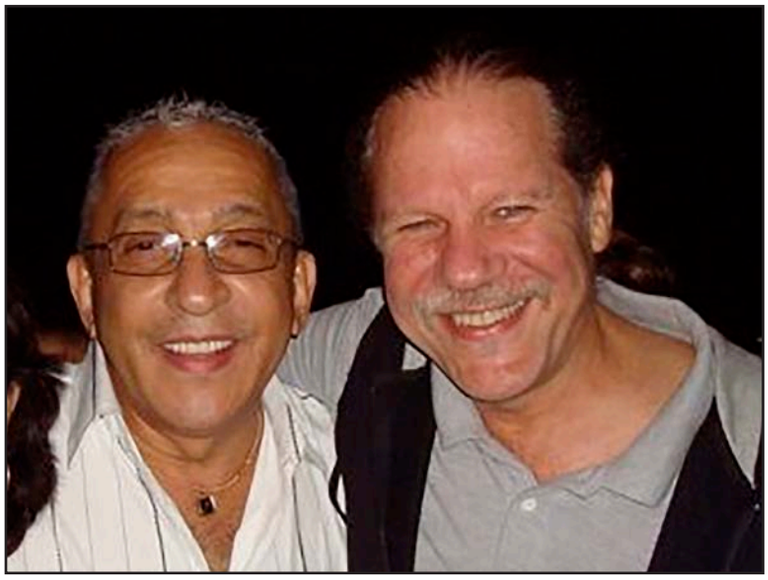
que he podido en cierta medida ser un puente entre mis dos países.

¿Te sientes satisfecho con tu vida?

Cada país que visito, cada realidad que veo (y me informo de lo que realmente pasa en los países que visito), encuentro lugares bellísimos, con culturas interesantes, con actividades que me llaman la atención y me interesan, pero la comparación me confirma que escogí el lugar perfecto para hacer mi vida. Aquí he podido hacer una vida personal, fundar una familia y una tener vida profesional en lo que me apasiona. Aquí yo he sido feliz, me siento muy apoyado y querido. Cuando salgo a la calle y veo que la gente me conoce…, el cubano es muy lindo en ese sentido, porque no te cae atrás a pedirte autógrafos si no tiene confianza, pero te saludan y ves que comenta bajito: «mira, ese es fulano». La gente de cierta edad me reconoce por los años de trabajo en este país y siento su reconocimiento por lo que hemos aportado. Y he podido ser invitado a tocar mi música en muchísimos países por el mundo, en innumerables festivales y giras donde los públicos han entendido y aplaudido nuestra propuesta novedosa y original. He podido tocar con muchos grandes de la música cubana: Compay Segundo, Chucho, Silvio, Pablito, Noel, Sara González, Lucía Huergo, Gerardo Alfonso, Frank Delgado, Tony Ávila, Bobby Carcasés, Lázaro Ros, Pancho Quinto, Tata Güines, César López, Maraca, Yasek Manzano, Máyquel González, Roberto García,



Pablo y Lázaro Ros.



Pablo y Juan Formell.



Pablo junto a José Luis Cortés y Pedro Calvo.



Pablo junto a Pancho Quinto y Octavio.

Jesús Fuentes, mi hijo Osamu, grupos como Los Muñequitos de Matanzas, Los Van Van, Síntesis, Obsesión… imposible mencionar a todos y no es solo compartir el escenario, es sentirse familia, ser sus amigos…

Aquí he podido crear un grupo, Mezcla, y mantenerlo durante ya más de 40 años sin hacer concesiones «comerciales» para «pagar la renta». He podido tocar lo que dicta mi corazón, lo que realmente siento, sin presión del «mercado de la música» que quiere encerrar a los artistas en géneros para poder comercializarlos. He podido tocar para la gente, respetando su inteligencia y diversidad. He podido pensar en dar lo que pueda, con músicos increíbles que han pasado por este grupo que siempre ha roto las fronteras musicales respetando las esencias de todos los ingredientes que mezclamos y logrando un lenguaje nuevo. Una de las grandes directoras de cine de Cuba, Lourdes Prieto hasta hizo una película sobre mi vida, que es como una alternativa, porque el éxito no se mide por acumulación material, se llama *So near…so far*. Está en YouTube.

Tengo muchos amigos en el mundo, pero Cuba es el lugar idóneo. Ahora la gente está aprendiendo lo que Fidel decía: «que hay que cambiar todo lo que deba ser cambiado. ¡Nunca estar conformes! Mi madre me enseñó la sabiduría de las viejas canciones: «la libertad es una lucha constante». Nosotros hacíamos listas de veinte o treinta cosas que pensábamos que estaban rezagadas, que eran el producto de la intensidad de la lucha en los años sesenta y setenta, pero que ya había que cambiar. Y vemos que ya se han cambiado muchas de esas cosas. ¡Ahora hay otras!, y siempre las habrán… Mira, cuando vienen personas de otros países y me cuentan sus problemas, yo me siento hasta apenado y tengo que decir, bueno, sí, pero aquí no tenemos esos problemas. Y ellos insisten en lo que dice la prensa del mundo: «¡Ustedes están a punto de colapsar y esto es



Pablo y Carlos Emilio Morales.



Pablo y Osamu.





un desastre!». Como dice el mismo Gobierno de Estados Unidos: «ahora SI que vamos a derrotar a la Revolución», «Cero petroleo» y «Vamos a invadir y mandar porta aviones». Pero vaya, nosotros no tenemos deportaciones masivas, tiroteos masivos, tráfico de drogas por todas partes, desalojos… el noventa y pico por ciento de los cubanos es dueño de sus casas.Tenemos la salud gratis (con lo que haya, porque el bloqueo sí que nos ahoga mas y mas), pero todavía tu puedes operarte de cáncer y estar gratis en un hospital que te costaría cientos de miles de dólares en otro país (esto lo he visto en mi familia en ambos lados, de modo que no estoy repitiendo consignas, sino contando mi propia experiencia)… y siento que estoy al lado de los que aman y construyen, no de los que odian y destruyen… de los que luchan como pueden por un mundo mejor para todos… entonces yo digo, no, yo estoy muy satisfecho y mi madre fue muy sabia al traerme a este país.

EL TALENTO INMENSO DE GINO SITSON

NANCY MOREJÓN



Lo vi tocar, nos vimos luego al final de un concierto suyo, en Nueva York, hace dos años y, desde entonces, Gino Sitson forma parte de mis gustos personales. La música —que sigue siendo un misterio afortunadamente—, su música, lo trajo a mi existencia con una fuerza que, ahora, soy incapaz de describir.

Lo que sí sé es que ese talento suyo, a flor de piel, es un homenaje a sus ancestros, en cuerpo y voz, como reza el título de uno de sus más recientes producciones.

La discografía de Gino Sitson es múltiple y preciosa; única y diversa a la vez. No obstante, su carrera no escatimó recursos para

seducir grupos, multitudes, tocando siempre en vivo y en directo para establecer esa comunicación que rehace y vuelve a tejer la tela inacabable de sus aspiraciones, de esas observaciones suyas acerca del mundo que lo rodea y, sobre todo, del disfrute de una música hecha por todos y para todos con la convicción de que la justicia social no puede ser para unos pocos sino para la mayoría de los seres vivos en cualquier sitio del planeta que se encuentren.

Un *arte poética* inigualable ha ido moldeando una expresión que, aunque no lo parezca, se asemeja más a una canción de cuna para dormir inocentes que convida a la insurrección más plena de cada ser humano.

¿De qué parte del mundo llega la música de Gino Sitson? No sabemos y no tendríamos que saber. Porque su corazón es quien indica la liberación y el camino hacia un mundo mejor. Su fuerza y su energía recorren la sala y estremecen, con su frescura, el mundo de hoy para unir voluntades y convocar, desde aquí, al mejoramiento humano.

Gino, el inquilino de los mares, busca la llave perdida y el coral antiguo de todas nuestras islas.

El talento inmenso de Gino Sitson creando una música contra el oprobio y la usura, aunando voluntades.

Gino el malabarista, el saltimbanqui, el hijo pródigo, canta con la voz de los masacrados, de los que todavía buscan, como nosotros, un bello horizonte que defender.

Gino, el amigo, tiene bajo sus pies el centro de la Tierra, con su corazón renaciendo, por minuto, en Afroamérica, en las Antillas y en Cuba, esta Isla hermosa, este país cuyos hijos, ahora disfrutamos su música y su voz devolviéndonos ese canto ancestral nuestro que palpita, insurrecto, en ese talento, diminuto como un colibrí que ha desafiado a todos los ciclones.

La Habana, 15 de mayo, 2026



LAS REDES SOCIALES COMO PLATAFORMA DE VALIDACIÓN ARTÍSTICA.

UNA REFLEXIÓN EMPÍRICA

M. SC. LEANNELIS *LEA* CÁRDENAS DÍAZ



En la última década, las plataformas digitales se han convertido, a nivel mundial, en la principal herramienta de consumo y validación de la música. Espacios virtuales como Spotify, i Tunes, Apple Music, entre otros, han cedido lugar ante redes sociales como Facebook, Instagram, TikTok y YouTube, las que a día de hoy hegemonizan el consumo musical. Y es que, desde hace más de diez años, la música no viene sola, sino que llega acompañada por un producto visual que hace mucho más atractiva la propuesta ya que, como es evidente, ofrece a ese público que está frente a la pantalla, un mayor grado de información y elementos asociados al artista, a la canción o tema musical y al «producto artístico» en general.

Este fenómeno, *a priori*, nos deja un saldo positivo en tanto permite una mayor socialización e internacionalización del arte —en este caso la música—, ya que cada creador está solo a distancia de una publicación para llegar a su audiencia en cualquier parte del mundo. Aquellos tiempos en los que las grandes *majors*[1] controlaban qué se difundía y cómo se comercializaba, a la vez que establecían las tendencias de consumo artístico, mediante departamentos como Arte y Repertorio, los llamados A&R —integrados por especialistas o «agentes» que se encargaban de evaluar, fiscalizar y jerarquizar el contenido—, quedaron en el olvido. Hoy, en gran medida, es el público el que tiene la primera y última palabra.

Cada persona desde su hogar, teniendo como único intermediario la pantalla de un teléfono móvil, una tableta electrónica o una computadora, puede decidir qué producto cultural, qué tendencia o artista quiere seguir y consumir. Más interesante aún es que, con tan solo accionar un botón para dar un «me gusta», compartir una publicación o dejar un comentario favorable, se desata, en la mayoría de los casos, una espiral de aprobación colectiva que se traduce en más vistas y escuchas en estas plataformas digitales, y, por ende, en una especie de aprobación masiva que posiciona a ese producto cultural en lo más alto del gusto colectivo, convirtiéndolo en lo que se conoce como «fenómeno viral» en redes sociales. Esto a su vez, convierte a esos protagonistas del hecho cultural en figuras relevantes, celebridades y voces autorizadas para hablar, ya no solo de su propuesta artística, sino de cualquier tema que pueda estar de moda o ser de interés. Y es que, mientras más *likes* y seguidores tiene ese artista en redes, más alcance tiene su voz y sus opiniones.

Pero ¿hasta qué punto esta facilidad que brindan las nuevas tecnologías ha hecho daño en la legitimación de la propuesta artística y de los artistas, y ha socavado la formación del gusto estético de la población?

En Cuba, durante los últimos cinco años, hemos sido testigos de procesos musicales y figuras emergentes que,a través de las redes sociales,se han convertido en artistas altamente populares, y en muchos casos en *influencers* que, a día de hoy, cuentan con un número elevado de seguidores y fanáticos, deviniendo a los ojos de una parte significativa del público en paradigmas de la música y la cultura cubanas.

Lo curioso de este fenómeno, es que,mayoritariamente hablamos de personas muy jóvenes que,aunque algunos cuentan con capacidades y talento artístico, no poseen una creación constante, una obra prolífera, una formación consecuente o una trayectoria que avale esa fama y reconocimiento inmediato y estrepitoso que es tan común en los últimos tiempos.

Valdría la pena preguntarse entonces: ¿acaso una sola canción o un solo video clip es suficiente para que un creador sea validado masivamente a nivel popular? ¿dónde quedó la necesidad del público de ver evolucionar al artista de la mano de su obra, de conocer su trayectoria, creación y esencia? ¿dejó de ser importante el trabajo constante y la creación sostenida para llegar a consolidar un producto artístico de valor? ¿o es que, en la actualidad, nada de esto es tomado en cuenta, y en vez de arte que aporte solo buscamos entretenimiento?

Si bien desde hace más de tres décadas, la Industria de la música a nivel internacional implementó el lanzamiento de los llamados «sencillos promocionales» como carta de presentación de cualquier cantante o agrupación

[1] Grandes empresas transnacionales vinculadas a la Industria de la música y el entretenimiento.

musical dentro del circuito de promoción y circulación de la música, lo cierto es que estos temas, por lo general, formaban parte de un álbum que contenía —al menos— otras nueve composiciones que contaban una historia, defendían una estética, mostraban un concepto creativo y permitían poner a prueba el talento y las capacidades de ese artista en cuestión ante los ojos, oídos y juWicio del público. Hoy día, parece ser que un solo tema o video musical es suficiente para convencernos de que ese artista emergente no necesita crear nada más para ser validado como una figura representativa e ícono de la cultura.

La contemporaneidad ha impuesto un ritmo de vida mucho más acelerado, en el que como dinámica cotidiana la multitarea se ha establecido como norma, obligándonos a enfocarnos en varias cosas a la vez. Si bien es cierto que a los ojos de los otros y de nosotros mismos pareciera que somos más productivos, la realidad es que esa energía y capacidad de análisis que antes —buscando la excelencia— centrábamos en una sola acción, ahora se disgrega en varios focos de atención, lo que conlleva a una menor eficiencia en la tarea realizada y a un juicio crítico sesgado. Bajo esta misma lógica de funcionamiento, estamos consumiendo todo tipo de contenido cultural, sin cuestionarnos de dónde viene, a qué tributa, qué mensaje transmite, qué narrativa construye o qué nos aporta.

La globalización de la información, el libre acceso a todo tipo de herramientas digitales y la trivialización de lo que se entiende por «artista», han propiciado que cualquier persona con inquietudes creativas, un teléfono en la mano y un mínimo dominio de los programas empleados para la producción musical y artística, genere algún tipo de producto y lo difunda en redes sociales a la velocidad de la luz, sin filtros ni censuras.

Mientras tanto, aquel artista con formación y talento, que forja un producto artístico respetando la organicidad, originalidad y tiempos del proceso creativo, es absorbido y desconocido dentro de ese mar de información. En estos tiempos, lamentablemente, el exceso de información se traduce de una constante desinformación.

Como mismo las plataformas digitales y las redes sociales permiten el libre acceso a todo tipo de producto cultural, también son una fuente inagotable de conocimiento. Muchos son los espacios virtuales que ofrecen herramientas analíticas, valoraciones oportunas, y juicios críticos validados por un saber real y pertinencia académica, para jerarquizar los contenidos y guiar a ese receptor «no especializado» hacia el consumo de aquellas propuestas que tienen algo que aportar a la construcción del gusto estético, y al cultivo del alma y la mente de cada individuo en materia artística y cultural.

Entre tanto ruido digital y tanta parafernalia mediática, se vuelve más urgente tomarse un respiro, parar un minuto y poner todos nuestros sentidos en función de juzgar, desde el conocimiento y el consumo históricamente informado, el contenido que dejamos entrar a nuestro ser.

El objetivo no es cuestionar el tipo de «producto cultural» que consume cada quien, pero sí es preciso reflexionar sobre el peligro que supone el consumo acrítico, desinformado y desmedido de propuestas que no han llegado al nivel de madurez y consolidación artística, y que lamentablemente, desplazan a aquellas obras de arte que sí tienen mucho que aportar a la población en la formación de valores estéticos, de pensamiento crítico y en la consolidación de la identidad nacional.

La actualidad amerita cierto grado de responsabilidad, desde los espacios e instituciones que dictan la política cultural, así como desde los sujetos colectivos e individuales, sobre qué se consume y cuáles son los valores o contravalores que esto aporta a la sociedad y a cada persona en particular.

Esta realidad es igual de peligrosa para el público que consume la propuesta musical, como para ese artista emergente que queda atrapado en una nube de *likes* y reproducciones, entendiendo entonces que no hace falta seguir preparándose y trabajando por un desarrollo artístico real y sostenido. Lamentablemente, en no pocos casos, la escalada a la popularidad suele ser tan vertiginosa, como efímera. De igual modo, el efecto favorable o adverso de estos contenidos culturales puede ser circunstancial o imperecedera.

EL REINO FABULOSO DE FABELO

UN RECORRIDO POR LA EXPOSICIÓN «MÉDULA»

ELIZABETH DÍAZ GONZÁLEZ



Médula, 2026.
Instalación compuesta
por huesos de animales
colgados del techo
con dibujos del artista.
Foto de Elizabeth Díaz González.

Frente a nosotros, desde la pequeña escalinata del Museo Nacional de Bellas Artes, el anuncio de la exposición «Médula», colgado a lo largo en la pared, de José Roberto Fabelo Pérez, nos recibe como una invitación a cruzar el umbral. Tras la puerta de entrada se abre un universo exuberante, diferente, lleno de imaginación y simbolismo, de seres híbridos —¿monstruosos?, ¿fabulosos?— y objetos domésticos redimensionados en convivencia con figuras humanas y dibujos, rinocerontes en manada, cuchillos atravesando maletas… Y empezamos a adentrarnos, a tratar de comprender qué nos quiere decir el artista y a fundirnos y ser parte de ese mundo que se nos propone.

Apenas entramos, tropezamos en el vestíbulo del museo con una gran olla poblada de hombrecitos que desfilan en su borde, casi todos con un tenedor al hombro, *La ronda infinita* (2015), de aluminio y bronce —ya exhibida en la Cabaña durante la XII Bienal de La Habana—, ronda desde los inicios de la humanidad para su sobrevivencia que llega hasta nuestros días, y no solo en Cuba pensamos. ¿Es un solo hombre que se repite como en el zoopraxiscopio del fotógrafo británico Eadweard Muybridge lo hicieron los caballos? ¿O son hombres que se hacen similares en la búsqueda de alimento al borde de una olla vacía? Dejamos a los hombrecitos con sus tenedores al hombro a modo de armas, en la necesidad de su subsistencia, en la ronda interminable, y seguimos caminando.

De pronto, nos agreden enormes cuchillos que rajan maletas, viajes, diásporas, separaciones, despedidas: *Malditos viajes*. La imagen es brutal y conmovedora. Fabelo había exhibido una primera versión, con una sola obra, en Nueva Orleans, en una muestra de 27 artistas cubanos, llamada «Polaridad compartida» (2010), organizada por el Centro Wifredo Lam; esta que se presenta ahora la amplía y la vuelve más punzante, con cuatro piezas más. Una avalancha de pensamientos se nos viene encima, nos dan dolor y tristeza, una realidad cubana que también es universal. El ar-



La Ronda infinita (detalle), 2015.
Olla de aluminio y bronce, 203 x 246 x 217 cm.
Colección del artista.
Foto de Maité Fernández Barroso



Vista general de la exposición.
Foto de Maité Fernández Barroso

tista pudo válidamente referirse a la emigración «del patio», que tantos sentimientos encontrados despierta, pero esta igualmente se perpetúa más allá a través del tiempo y las geografías, las migraciones por diferentes causas, las guerras, la pobreza, las epidemias, los desplazamientos forzados, un mejor futuro… y, como un eco íntimo, aparece la memoria de mi abuelo asturiano, del que nunca supe el nombre del pueblo en que nació ni quiénes fueron o son mis parientes que quedaron atrás.

Él es grandioso, hay que detenerse en sus dibujos, instalaciones, en todo el pensamiento profundo que tiene.

Flora Fong, entrevista en la inauguración de «Médula», Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, Instagram.

Y llegan las *Torres* (1999-2020) —exhibidas, además, durante el Festival de las Artes de Cuba, Centro John F. Kennedy para las Artes Escénicas, 2018—, construcciones con calderos, cazuelas, palanganas, cafeteras, jarros y otras piezas de metal, que no son simples utensilios, son símbolos de la resistencia y de la invención, de la supervivencia; objetos culinarios domésticos o, más bien, colectivos, de escuelas en el campo, trabajos voluntarios, ejército, comedores obreros, convertidos en arquitectura fantástica y elevados a categoría mítica al agigantarlos y dibujarlos con esa inconfundible población fabeliana de seres, fauna, torsos con cabezas que terminan en aves o caracolas, irreales y reales, y un intrigante ritornelo, un pequeño rinoceronte en la cúspide de una torre. Es, asimismo, una manera de rendir homenaje a lo cotidiano, a nuestras carencias y a nuestra voluntad de sostenernos como pueblo.

Entonces una manada de quince rinocerontes en tamaño prácticamente natural nos sorprende al otro lado del patio central, están caminando en una dirección, y

solo uno, de color diferente, rojo, y mayor tamaño, va en sentido contrario: *Liderazgo,* primera vez que se expone en Cuba. Esta instalación fue realizada con motivo de la exposición «Mundos, Goya, Fabelo» en el Centro de Cultura Contemporánea Conde duque, en el 2023, y más tarde se estacionó con veintiún ejemplares en la Plaza del Pilar, en Zaragoza, después también en la Plaza del Ayuntamiento de Logroño, La Rioja, una de las paradas del Camino de Santiago. Es una imagen poderosa, una manada de rinocerontes itinerantes, abierta a múltiples lecturas: la singularidad en contraposición con el resto, el riesgo de apartarse del grupo o la necesidad de hacerlo, la soledad a veces de quien porta la verdad, los líderes que van a contracorriente de los intereses de sus pueblos y muchas más, para que cada uno escoja la suya o, quizás, pueda quedarse con todas las posibles.

El rinoceronte, ese animal que parece salido de un sueño prehistórico, ha sido fuente de inspiración en muchos artistas a través de los tiempos. Albrecht Dürer hizo una xilografía del rinoceronte indio Ganda en el siglo XV, una peculiar historia que no contaremos aquí; está la escultura de 1878 de Alfred Jacquemart frente al Museo d´Orsay, Francia; otra escultura urbana, esta de Salvador Dalí: *Rinoceronte vestido con puntillas* (1956), en Marbella, España; y más actual son los rinocerontes *Shandu, el rinoceronte enterrado,* en Monarto, Australia, y *The last three,* en Manhattan, Nueva York, versión de la anterior de siete metros de altura situada en Place Astor de la misma ciudad, de los creadores Gillie (inglesa) y Marc (australiano) Shattner, pareja de ambientalistas; entre muchos más ejemplos. Personalmente siento que es un enigma esta insistencia en la figura del rinoceronte, pero obviamente es algo cautivador y sugerente que lo vuelve irresistible para los artistas visuales. Seguramente Fabelo tiene su propia explicación.

Fabelo es una sorpresa creativa. Es una muestra que hay que disfrutarla y sobre todo pensarla.

Lesbia Vent Dumois, entrevista en la inauguración de «Médula», Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, Instagram.

Dios mío (2020), eso exclamamos cuando lo vemos, porque su enorme vacío comparable a los huecos negros del universo, en el gran lienzo de 260 x 340 cm, nos compele a dar un paso atrás, no vayamos a caer en esa vaciedad de un gran caldero tiznado y solitario con inscripciones y pequeños dibujos que lo acercan a su relación con los humanos.

En el lado opuesto, cuatro lienzos pintados al óleo de la serie *Memorias* (2024) compiten por nuestra atención, levantan nuevas torres de calderos, jarros y cafeteras. Uno solo lleva nombre, *Encuentro en la torre:*



Liderazgo, 2023. Instalación, dimenciones variables. Colección Mario José Hernández.
Foto de Maité Fernández Barroso

los recipientes se empinan sobre el agua quieta de la que flotan algunos botes mínimos y, en la cima, los seres fabelianos se agrupan en una cazuela como si allí hubieran encontrado su hogar o dieran un paseo o viaje; hay intrigantes transparencias al fondo.

El recorrido continúa hacia el tercer piso en el que está la instalación *Médula,* que le da nombre a toda la exposición. En la pared de la rampa nos sorprende *Sobrevivientes* (aprox. 2009), esas cucarachas con cabezas humanas, hechas con acrílico y resina, de una realidad impresionante, tan verosímiles que parecen a punto de moverse; son cinco que quedarán ya permanentemente en el museo para evocarnos a Kafka y todo lo que podamos interpretar de su obra *La metamorfosis*, además del perpetuo peligro de una posible hecatombe mundial a la que sobrevivirían solo las cucarachas. Las recordamos de cuando estuvieron en la fachada del museo, en la X Bienal de La Habana (2009).

Seguimos por la rampa y más arriba topamos con un monumental cucharón, de más de dos metros de alto, con dos grandes piedras dentro: *Piedras en la sopa* (2003), y un poco alejado una carretilla llena de largos huesos: *Huesos en busca de carne*.

Tengo otro plato lleno de huesos de res —que en sí mismos tienen una extraña belleza— y que de alguna manera dan testimonio de la acción depredadora del hombre en su necesidad de alimentarse. El hombre en esa urgencia va acumulando residuos y va dejando huellas y también vacíos en la naturaleza

Roberto Fabelo, entrevista de Estrella Díaz: «Roberto Fabelo: Abriendo Puertas».

Al fin llegamos al salón del tercer piso, donde hay muchas pinturas y esculturas diversas de autores cubanos antes de los dos salones en los que se encuentra el final de la exposición de Fabelo, lo cual nos interrumpe un tanto este viaje sui géneris. Abrimos la puerta de cristal con el letrero «Médula» y nos enfrentamos a dos gigantescos murales en papel, poblados de dibujos que son casi un compendio del universo visitado: cazuelas, rinocerontes, seres imaginarios…, *Pintado sobre las alas de las moscas* y *Liderazgo,* una vuelta a este tema. A un lado, dos recortes de cabezas dibujadas, pertenecientes a la serie *Estado crítico,* una con el título *Rap de la mosca.*

Una pantalla exhibe en un video huesos en movimiento, lo que a continuación vamos a encontrar en el siguiente salón, *Médula*, la instalación, que pudiéramos ubicar dentro de un arte conceptual, realizada por primera vez expresamente para esta muestra. Allí cuelgan unas impresionantes hileras de huesos, de figuras y tamaños diferentes, de diversas partes de la anatomía animal; componen un juego de volúmenes y formas, un paisaje que oscila entre lo ritual y lo inquietante. Están dibujados con distintos motivos: la virgen de la Caridad, San Lázaro, pájaros, el recurrente gallo siendo montado cada vez por disímiles seres, la palma cubana… Y hemos llegado a los albores de la civilización humana, cuando piedra, conchas, madera, cuero… eran utilizados en representaciones con fines simbólicos o religiosos o de comunicación. Las pinturas rupestres han sido las más divulgadas, con sus figuras antropomórficas elementales y de animales y signos, pero igualmente los huesos eran usados. En 2021 un hallazgo al norte de Alemania reveló restos óseos tallados hace 51 000 años por los neandertales; esto se interpretó como una forma de expresión simbólica, hasta se dijo que eran «unidades de comunicación no verbal». Asimismo, podemos pensar otra vez en la «hecatombe», esta vez en el sentido griego,[1] en el origen de esa palabra, el sacrificio ritual de cien reses que los griegos hacían a sus dioses para lograr una buena cosecha o sus favores, devenido el sacrificio de las guerras y el actuar depredador del hombre que puede motivar el desastre universal. Fabelo parece dialogar con esa memoria remota, como si buscara en la anatomía animal la raíz de nuestras propias historias. De esta manera Fabelo llega a la «médula» del arte.



Piedras en la sopa, 2003. Aluminio y piedras, 233 x 69 x 30 cm. Colección del artista. Foto de Elizabeth Díaz González.



Pintado sobre las alas de las moscas, 2022. Crayón sobre papel kraft, 270 x 450 cm. Colección Mario José Hernández.
Foto de Maité Fernández Barroso



Liderazgo, 2022. Crayón sobre papel kraft, 270 x 450 cm. Colección del artista.
Foto de Elizabeth Díaz González.



Médula (detalles), 2026.
Foto de Maité Fernández Barroso

Fabelo es un alquimista visual: transforma lo ordinario en extraordinario, desafiando los límites entre lo real y lo soñado.

José Bedia: catálogo de exposición conjunta, Miami.

Él mismo se ha definido como un grafómano, alguien que necesita dibujar para existir, y esa compulsión lo ha hecho dibujar sobre madera, masonita, metal, papel impreso, papel, vidrio, cemento, piel, cartulina, lienzo y seda. Todo le sirve para dejar una huella, para fijar una imagen que, de algún modo, ya estaba latiendo en su imaginación; diferentes soportes en los que ha dejado la impronta de su técnica y estilo, siempre reconocible, contemporáneo, además de haber utilizado la acuarela, el óleo, la tinta, creyón… transitando con naturalidad entre obras de creación bidimensionales y de la tercera dimensión con esculturas e instalaciones. Esta muestra, aunque no es una retrospectiva, que no sé si todo el museo pudiera albergarla, es una selección que descubre su viaje por las disímiles formas de hacer arte, con una constante: el dibujo, columna vertebral de su obra.

Dibujante nato, según expresó en numerosas entrevistas, desde su niñez en su natal Guáimaro, en contacto con todo lo que le rodeaba, con la naturaleza, el ciclo de la vida y la muerte, objetos, personas, animales, la flora y la fauna del campo en el que estuvo hasta alrededor de los doce años, cuando moldeaba lagartijas y alacranes para asustar a la abuela, el gran curioso iba dibujando, poseído por el mundo que le entraba a través de sus sentidos, todo lo que se encontrara en su camino. Ese impulso lúdico, casi travieso, parece haber sobrevivido en su obra adulta. Quizás desde entonces se fijó la línea figurativa que ha sido persistente en su dibujo dentro de esa creación de imágenes que parecen brotar de un cuerno de la abundancia.

Se me viene a la mente una similitud si pienso en las escenas finales de la película *El ciudadano Kane,* de Orson Welles, cuando en Xanadú están catalogando montañas de artículos de Kane, acumulados durante toda su vida, y la cámara acerca en primer plano al trineo con nombre Rosebud, símbolo de su infancia perdida. Imagino entonces toda la monumental, extensa obra de Fabelo agrupada en un gigantesco almacén y, escondidos en cada pieza, fragmentos de una infancia que nunca lo abandonó, que sigue filtrándose en sus criaturas, en sus torres, en sus metamorfosis.

Las imágenes que va creando en la mente mientras observa los variados tipos humanos y todo lo que le rodea parecen surgir de un territorio donde lo bello y lo grotesco conviven sin conflicto, mezcla de observación y delirio, lo grotesco como manera de develar una verdad, un carácter, un rasgo de la personalidad a través de la deformación y la hibridez con animales u objetos, además de que también podemos hablar de relatos visuales en sus «series» y en sus inmensos cuadros.

Los dibujos de Fabelo están llenos de literatura y sus arrebatos apuntan a la meditación, a lo más profundo de lo humano y lo onírico como forma de conocimiento,

Luis García Montero: palabras en la muestra «Grafomanía», Instituto Cervantes, España, 26 de febrero de 2025.

Para Fabelo los rostros son dibujos, con esa maestría que aprendió en la Escuela Nacional de Arte (ENA, 1967-1972), integrante de la primera graduación de ese centro, y después en el Instituto Superior de Arte (ISA, 1976-1981). Tuvo excelentes profesores, por ejemplo, Antonia Eiriz, expresionista y cultivadora de lo grotesco, o Servando Cabrera Moreno, de quien quizás aprendió la sensualidad de la línea; más tarde notables influencias o concordancias, las de Goya o Velázquez, entre otras, según él mismo ha declarado; pero más importante que el rigor académico experimentado o las influencias que se trasmutaron en el oficio personal, es su impronta, la huella inconfundible y estremecedora del arte de Roberto Fabelo.

Esta es una exposición en todo sentido sorprendente, pues Fabelo había realizado cinco exposiciones personales en el Museo Nacional de Bellas Artes, en distintos años: 1986, en la II Bienal de La Habana; 1988, «Fragmentos vitales»; 2003, «Un poco de mí»; 2005, «Mundos», colateral a la IX Bienal de La Habana, y en 2009, «Sobrevivientes», X Bienal de La Habana. En el extranjero unas 45 exposiciones personales en once países: Estados Unidos, Cuba, México, Panamá, Venezuela, Alemania, Dinamarca, España, Grecia, Suecia y Suiza. Pero «Médula» llega después de 16 años, el 21 de noviembre de 2025 —permanecerá hasta marzo de 2026—, a este museo, que ha escogido para exponer los diferentes soportes en los que ha expresado su obra, y variadas etapas, lo cual nos da una imagen bastante total de Fabelo, aunque no sea una retrospectiva, ya lo hemos dicho, y, además, presentó la «médula» del arte y de su arte, de sus conceptos, un tránsito desde su nacimiento como artista —casi inseparable de su nacimiento como ser humano— y los 76 años cumplidos sobre los que pudiera hablarse de una madurez en todo sentido. La exposición parece condensar décadas de trabajo, pero también décadas de preguntas: sobre el ser humano, sobre la memoria, sobre la violencia y la ternura que cohabitan en nuestras vidas. Una curadoría que procesó la convivencia entre el dibujo, la pintura y la instalación. Fabelo mismo ha dicho en entrevistas que el Museo Nacional de Bellas Artes siempre ha originado sus mejores exposiciones.

Jorge Fernández Torres, curador principal de *Médula* —Laura Arañó fue la cocuradora—y actual director del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, en una entrevista que le hiciera la periodista Estrella Díaz, opinó que esta era posiblemente la exposición más grande que ha hecho Fabelo en Cuba y fuera de la Isla.

Fabelo ha demostrado que es como la médula y que ha sido capaz de sobrevivir intelectualmente a todos los tiempos. Nunca se ha estancado y siempre se ha planteado metas superiores. Y a pesar de que hay una coherencia, un continuo en todo lo que ha hecho en su trabajo, hay un ente común: es un creador capaz de moverse en todos los medios creativos.

Jorge Fernández Torres, entrevista de Estrella Díaz: «Fabelo: artista de los extrañamientos y de las divergencias».



Médula (vista general), 2026.
Foto de Maité Fernández Barroso

Creo que en algún momento habrá que hacer una exposición con sus dibujos sobre papel impreso y en títulos publicados, algo que quizás hubiera roto la unidad de esta muestra. Lector apasionado, ilustró unos cuarenta libros, de editoriales nacionales y extranjeras, entre ellos los de su amigo Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* (Editorial Arte y Literatura, La Habana, 2007), en ocasión de los 80 años de su autor y los 40 años de la primera edición del libro, con unas catorce ilustraciones,[2] y *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* (Editorial Era, México, D. F., 1983). También de autores cubanos: *Dorado mundo,* de Francisco López Sacha (Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2002); *Los chichiricú del charco de la jícara,* de Julia Calzadilla (Premio Casa de las Américas 1985), por el que obtuvo el Primer Premio de Ilustración y Segundo Premio en Cubierta, en el VII concurso nacional El Arte del Libro, La Habana, Cuba; y muchos más. Ilustrador excepcional, estas joyas bibliográficas merecen siempre un espacio.



La obra de Fabelo es un viaje a lo más profundo de la imaginación, donde lo grotesco y lo poético se abrazan sin pudor. Gabriel García Márquez: comentario durante la inauguración de una exposición de Fabelo en La Habana, fabelostudio.com.

Hay algo casi mítico en la biografía del artista: nació un 28 de enero de 1950, mismo día y mes que José Martí, y 55 años después de su muerte, con el añadido de que lo hizo en un significativo lugar, Guáimaro, cuna de la primera constitución cubana de 1869, a seis meses de haberse iniciado la guerra independentista de Cuba. No sé si hay magia en esa coincidencia, si por una cábala misteriosa su grafomanía la heredó de Martí, uno en metáforas escritas, el otro en visuales, si esa pertenencia o similitud histórica ha pesado en su vida, en la ética, en la poesía al interpretar el ser humano. En su óleo sobre lienzo *Martí y nosotros* (1999), Fabelo coloca a sus criaturas —y hasta al canario amarillo que tiene un ojo tan negro— junto al Apóstol, como si todos compartieran una misma isla simbólica, Cuba.

Siempre hay un mensaje universal que dice que uno está en un lugar en el universo y se debe a él. Y en ese sentido yo soy cubano.
Palabras de Fabelo sobre la exposición «Grafomanía», Instituto Cervantes, España, 26 de febrero de 2025.

Una persona cercana a mí me dijo un día que Guayasamín le había enseñado que Fidel hablaba con las manos. Me pregunto qué nos ha enseñado Fabelo, siendo yo consciente de la «multivocidad» de la obra de arte, de la subjetividad de las personas en la recepción de esta; sé que él no respondería a esto, pues así lo manifestó en varias entrevistas que le han hecho; diría que cada persona tenga sus propias preguntas y sus propias respuestas. Nelson Domínguez, pintor de su misma generación, dijo hace poco en una entrevista televisiva: «El artista es el reportero de su tiempo»; Fabelo, un hombre lleno de sensibilidad y curiosidad extraordinarias, nos ha dado su visión del mundo, de su tiempo, de su realidad, de la sociedad y los hombres, nos ha compartido a través del arte su memoria, que puede ser la nuestra.

Notas

[1] Ver *Ilíada* y *Odisea.*
[2] *Revolución y Cultura,* n.º 4, julio-agosto de 1995, trae un artículo dedicado a Fabelo del excelente periodista y escritor Jaime Sarusky, «Fabelo, parodia del fin de un milenio», donde se reproducen algunos de los dibujos en tinta sobre cartulina de la serie *100 años de soledad.*

100 AÑOS CON FIDEL

LA PROTESTA DE UN PUEBLO ENTERO

FIDEL CASTRO RUZ



Gerlys Álvarez: *Momento creativo*

Discurso de clausura del IV Congreso del PCC (Fragmentos)
Plaza Mayor General Antonio Maceo, Santiago de Cuba,
14 de octubre de 1991

La historia no olvidará jamás este congreso, porque tiene lugar en uno de los más difíciles momentos de la vida de nuestro país. Y si hacía falta un congreso histórico y heroico de la vanguardia revolucionaria, continuadora de la obra de nuestra hermosa historia, ¿qué otro lugar, qué otro punto, qué otra atmósfera, qué otro escenario podía ser el de ese IV Congreso? (Aplausos). Este congreso es histórico por muchas cosas, ¡por muchas cosas!; pero entre otras es histórico porque el destino nos ha convertido en abanderados de la Revolución de los humildes, de la Revolución de los trabajadores, de la Revolución de los explotados; porque nos ha convertido en abanderados del movimiento revolucionario, progresista y democrático del mundo. No es que seamos el único país progresista, democrático y revolucionario, es que somos el único país convertido en un islote de Revolución en un mundo prácticamente unipolar, a pocas millas del imperialismo hegemónico, y rodeado de capitalismo por todas partes; en un islote de Revolución entre el Atlántico y el Pacífico; en un islote de Revolución en este hemisferio; en un islote de Revolución en el occidente; en un islote de Revolución en gran parte del mundo, donde los Estados socialistas que subsisten están a 15 000 o a 20 000 millas de distancia de nuestra patria, en un instante en que el campo socialista de Europa del este se derrumbó, en un instante en que en la URSS, nuestro más sólido y firme aliado a lo largo de estos años de Revolución, que tan solidariamente nos apoyó, que tan amistoso fue con nosotros, a quien tantos gestos de solidaridad debemos y a cuyos pueblos tanta gratitud debemos, se encuentra en una situación sumamente crítica. No existe siquiera el glorioso partido comunista fundado por Lenin, forjador de la Revolución incomparable de Octubre, dirigente de los pueblos heroicos que destruyeron la intervención, que reconstruyeron aquel país a partir de cero, que lo defendieron del fascismo a un costo de más de 20 millones de vidas, que salvaron al mundo del dominio fascista, que hicieron posible la liberación de decenas y decenas de colonias, que reconstruyeron el país de nuevo y lo desarrollaron en el lapso de unos pocos años, que tan solidarios fueron con Cuba.

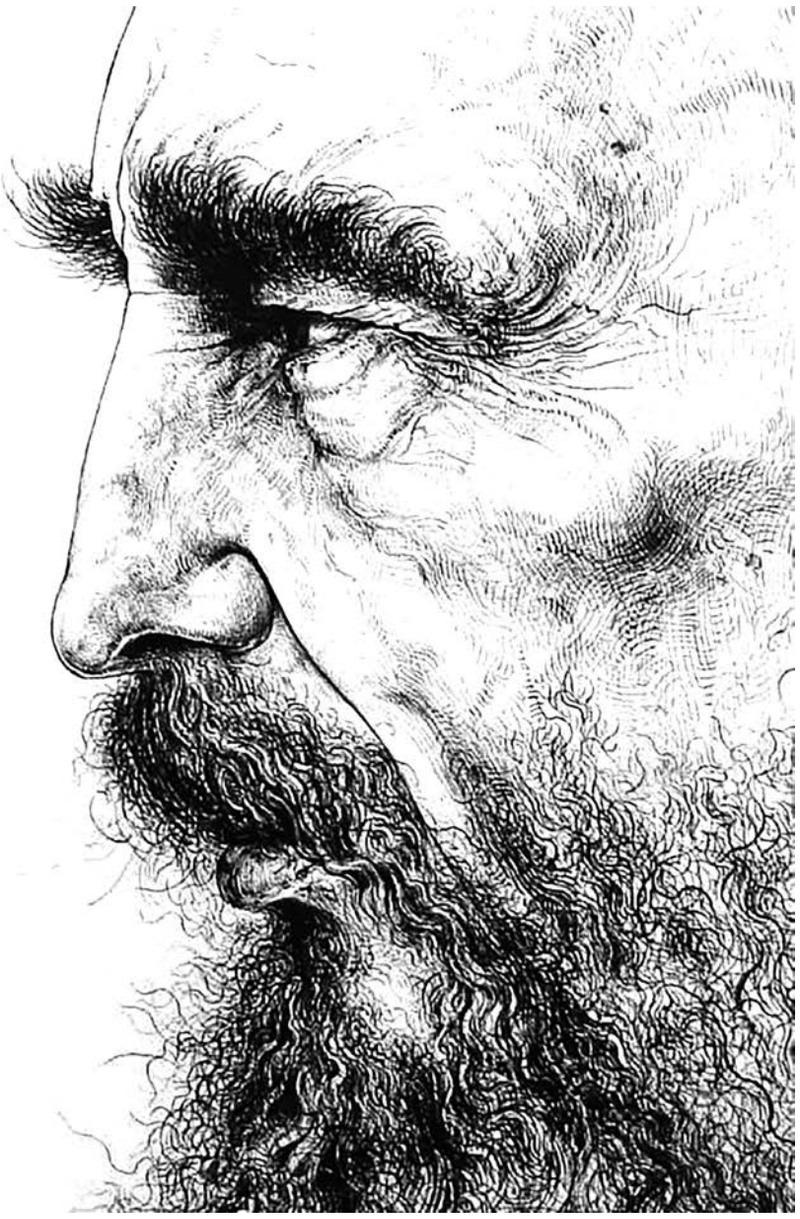
Y cuando allí no se conoce siquiera el destino, cuando allí no se habla de socialismo, cuando allí la palabra de orden es economía de mercado, cuando no sabemos si se salva o no como gran Estado multinacional, si se desintegra o no como Unión Soviética con aplausos del imperio y sus aliados, con aplausos y regocijo de todos los reaccionarios del mundo, con triunfalismo indisimulado de los enemigos del socialismo y del progreso humano, con ansias de dominar el mundo, en esas condiciones tiene lugar este congreso, este acto, este Baraguá universal (Aplausos), para poder decir: ¡Antonio Maceo, aquella, tu inolvidable, gloriosa e insuperable protesta que un día tuvo lugar bajo aquellos Mangos de Baraguá, esa misma protesta es la que hoy tiene lugar aquí, bajo estos aceros que simbolizan tus invencibles machetes! (Aplausos). ¡Aquí, bajo este conjunto memorial; aquí, bajo tu figura y tu estatua ecuestre, proyectada y construida por santiagueros inteligentes, patriotas; aquí, a tu sombra, Antonio Maceo, en esta plaza que lleva tu nombre, en esta ciudad donde naciste, en esta atmósfera donde respiraste los primeros aires; aquí, hoy y desde el l0 de Octubre, tiene lugar tu protesta, que ya no es la protesta de un grupo de combatientes heroicos, sino la protesta de un pueblo entero, y la protesta no en nombre de Cuba, sino en nombre del mundo! (Aplausos prolongados). Porque al igual que tú dijiste que jamás habría paz con España sin independencia, que jamás tus armas se rendirían, aquí decimos nosotros que jamás habrá paz con el imperio sin plena soberanía e independencia de nuestra patria; que jamás habrá paz con el imperio sin plena vigencia de la Revolución y del socialismo (Aplausos); que jamás nos someteremos a ningún hegemonismo, que jamás aceptaremos el dominio unipolar del imperio yanki; que no nos importan aquellos que por el camino abandonaron las banderas, abandonaron la marcha; que

jamás nos importarán aquellos que se plegaron al oro y al poder del imperio; que nosotros pertenecemos, Antonio Maceo, a tu estirpe, a tu sangre, a tu coraje, a tus ideas (Aplausos). Y así como tú venciste, venceremos nosotros; así como la patria fue libre, seguirá siendo libre la patria que hemos liberado (Aplausos); así como triunfaste, triunfaremos nosotros; así como no rendiste nunca las armas, jamás las rendiremos nosotros (Aplausos); así como supiste morir en combate, también sabremos nosotros morir en combate (Aplausos); así como fuiste ejemplo para el pueblo y para el mundo, tu pueblo será ejemplo para Cuba y para el mundo (Aplausos); así como defendiste las ideas más justas de la libertad, de la igualdad y de la dignidad de todos los hombres, sabremos nosotros defenderlas; así como tu causa justa triunfara, triunfará inexorablemente nuestra causa justa.

[…]

Jamás tuvimos pretensiones de tan extraordinarios honores, jamás tuvimos tan grandiosas ilusiones, pero la historia y la vida nos las impusieron y sabremos cumplirlas. A lo mejor cuando creen los imperialistas que estamos más solos, estamos más acompañados, porque a los hombres y mujeres del mundo les aterra la idea de un mundo dominado por el imperio yanki; les aterra la idea de un orden yanki por mil años, como ya soñaron otros, en los tiempos de Hitler; ni mil años, ni cien años, y para nosotros ni cien días, ni cien minutos, ni cien segundos, porque jamás seremos subordinados del imperio, lacayos del imperio (Aplausos).

Pero tampoco el mundo lo soportará, y ese mundo mira hoy a Cuba con grandes esperanzas, y ese mundo desea nuestra resistencia y nuestra victoria, porque es su victoria. Ese mundo admira a este pequeño país; ese mundo admira a este islote de libertad y de dignidad, que desafía a todo y es capaz de desafiar a todos; ese mundo admira a la Cuba de hoy y la admirará cada vez más en la medida en que seamos capaces de ser valientes, seamos capaces de luchar y seamos capaces de vencer.



José Luis Fariñas: *Fidel*.



FIDEL Y LA CIENCIA*

DR. JORGE BERLANGA ACOSTA

A propósito de la ley de ciencia que hoy se trae a este Parlamento deseo compartir capítulos del prolongado y pasional lazo entre Fidel y las ciencias, sus contribuciones personales y el consecuente impacto para el bien de todos. El que les habla es uno de los tantos fidelistas agradecidos que siente orgullo y admiración, por quien consciente de la importancia de la educación y de la cultura como sustanciales pilares para un sistema de ciencia, inspiró y condujo el suceso cultural más espectacular de nuestro país: la campaña de alfabetización. Y como continuidad, en medio de la batalla de ideas municipalizó la universidad, y hasta hizo que en todos los estanquillos del país se pusieran a la venta tabloides con obras clásicas de la literatura cubana y universal. Siento admiración y orgullo por quien indicó la creación en 1962 de la Academia de Ciencias de Cuba, heredera de la Academia de Ciencias Médicas, Físicas y Naturales, así como la subsiguiente constitución en 1994 del Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente. Fidel, fue un infatigable predicador del cuidado de ecosistemas, del medio ambiente, y se adelantó y alertó sobre las nefastas consecuencias del cambio climático que hoy padecemos.

En 1963 inspiró y apoyó el surgimiento del Instituto Cubano de Investigaciones de los Derivados de la Caña de Azúcar (ICIDCA), y tras este, de una amplia estela de centros e institutos de investigación de la agricultura y otras ramas que incluyeron Cibernética y Computación, Información Científica, Zoología, Suelos, Geofísica y Astronomía, Investigaciones Técnicas Aplicadas, y el Instituto de Investigaciones Fundamentales de la Agricultura Tropical. Dentro de esta pléyade también se

* Intervención en la sesión plenaria de la Asamblea Nacional del Poder Popular previa a la votación de la Ley de Ciencia, Tecnología e Innovación aprobada en la sesión ordinaria de octubre de 2025, que incorporó 25 modificaciones surgidas del debate con los diputados.

encontraba el Instituto de Meteorología —una de sus prioridades— al que dedicó tiempo, y le aportó de su energía y recursos tecnológicos.

El que en 1964 nuestro país librara una batalla frontal contra bandidos de toda laya en el Escambray y otros sitios de nuestra geografía, no desvió a Fidel de su tesón científico. En ese momento fue el más aplicado alumno del curso impartido por su invitado personal, el científico francés Andre Voisin, creador del sistema de pastoreo rotacional intensivo. Fidel se apasionó y estudió sobre la genética vacuna, la salud y la alimentación animal, así como por la obtención de razas hibridas resistentes al trópico. Igualmente se empeñó en el estudio de variedades genéticas de cultivos para hacerlos más resistentes a enfermedades, o sencillamente hacerlos más productivos.

Por inspiración suya surge el Centro Nacional de Investigaciones Científicas (CENIC) en 1965, la incubadora de numerosos centros científicos que surgieron con posterioridad, y que tanto bien han aportado, entre estos el Centro Nacional de Sanidad Agropecuaria (CENSA), el Centro de Neurociencias de Cuba, el Centro de Inmunoensayo, el Centro de Ozonoterapia, etc. Siento admiración por aquel Primer Ministro del Gobierno Revolucionario que en 1967 indicó al comandante Machado Ventura la creación de los institutos nacionales de salud con fines investigativos, asistenciales, y docentes, entre otros, Cardiología, Oncología y Radiobiología, Neurocirugía, Endocrinología, Gastroenterología, Nefrología, Inmunología y Hematología. Huelga hablar de las contribuciones a la ciencia y a la salud aportados por estos centros en casi 60 años.

Siento orgullo y admiración por el hombre que en un año realizó 348 visitas al Instituto Finlay de Vacunas, cuando el surgimiento de la vacuna anti-meningocócica se encontraba en pleno apogeo. El hombre que concibió, prácticamente diseñó, e inauguró en 1986 el Cardio Centro Pediátrico del Hospital William Soler con fines asistenciales, pero también científicos y docentes. Este centro fue uno de sus amores, al que visitó en más de cien ocasiones. Admiro al gran estadista que el 30 de noviembre de 1989, al inaugurar el Hospital Pediátrico Juan Manuel Márquez, anunciaba al mundo que ya Cuba disponía del Factor de Crecimiento Epidérmico-humano Recombinante, para cicatrizar quemados y para el que vaticinó un futuro paralelo en otras enfermedades.

Siento orgullo y admiración por el visionario que en 1980 creó el Frente Biológico, antecedente del Polo Científico, y consecuentemente de BioCubaFarma. Por su impaciencia, empeño y permanente acompañamiento se crearon numerosos centros de investigación, cuyos frutos resultan tan cotidianos, que pueden parecer transparentes, o pasar inadvertidos. Hoy, cada paciente oncológico que reciba la vacuna contra el cáncer, un monoclonal, o el Heberferón —también fruto de su vaticinio—; o un paciente infartado que reciba SK-r, un neonato con membrana hialina al que se le administre Surfacén, o aquel que sufra de Vitíligo y reciba Melagenina…

En todas estas epopeyas cotidianas, sencillamente está Fidel como primer autor. No me voy a referir al impacto social y humano del programa de implantes cocleares en niños sordos. Por ser más que elocuente, huelga el comentario. Más recientemente, si en este país fue posible salvar de la muerte a miles de sus hijos gracias a las vacunas contra el SARS-Cov 2, en gran medida fue por la existencia de una masa de investigadores medularmente comprometidos, algunos oriundos de la generación primigenia, y los más jóvenes, como fieles herederos de su legado, que llevan su nombre escrito en el corazón.

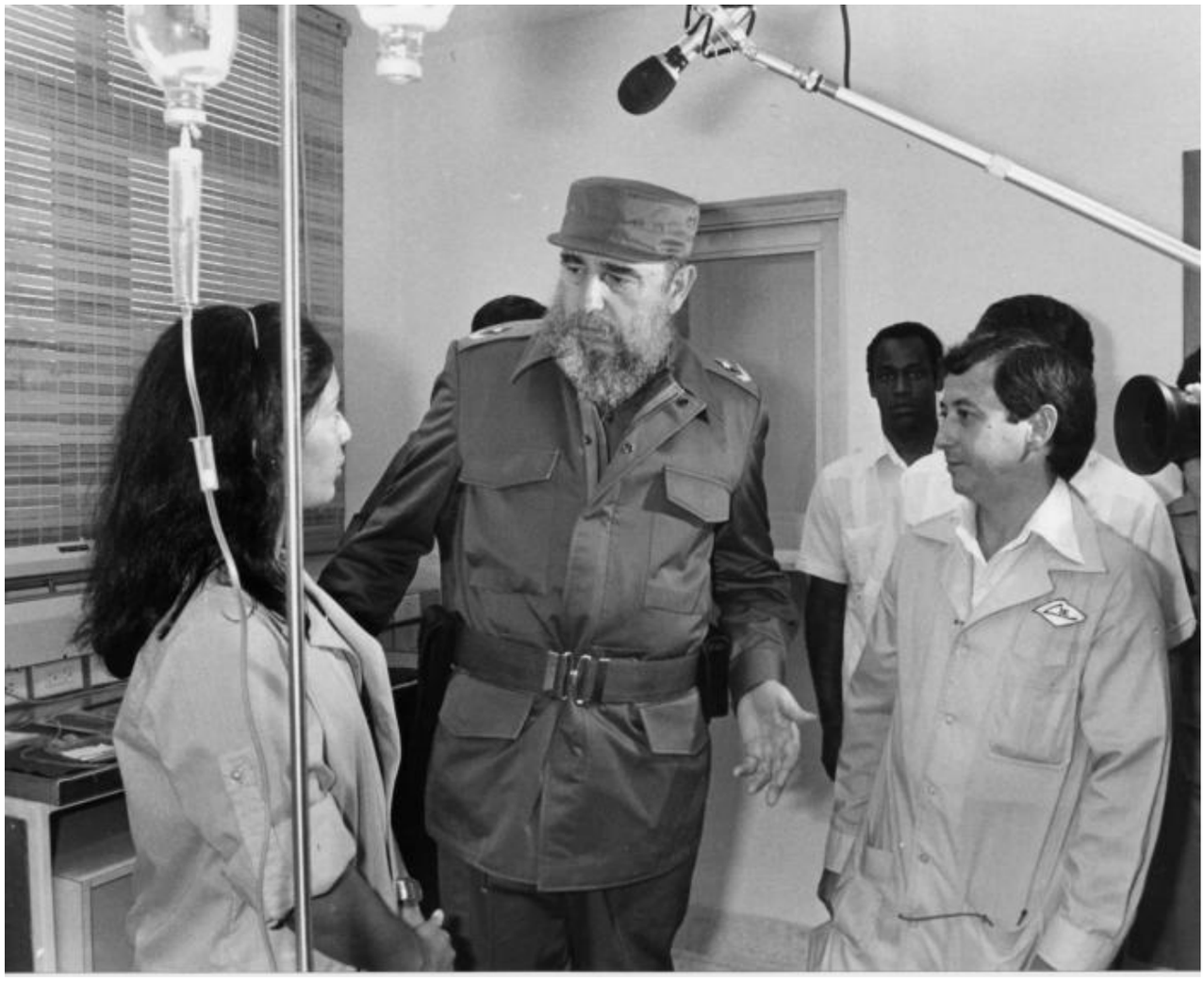
Y es que el mérito de Fidel no se limita a la creación de laboratorios, universidades, e institutos, ni al rescate de la inteligencia, ni a la siembra de oportunidades como expresara aquel 15 de enero de 1960, sino más bien a la edificación de una política nacional de desarrollo de la ciencia, sustentada en sublimes valores éticos y humanistas que exhortaba a sus investigadores a la consagración. “No hay derecho a regatear horas de esfuerzo, cuando la vida de muchas personas puede depender del trabajo que estamos haciendo”, así expresó hace ya casi 40 años al inaugurar el Centro de Ingeniería Genética y Biotecnología (CIGB).

Fidel nos convocó a la unidad e integración interinstitucional, al sano trabajo en equipo, al despojo de fanfarrias, vanidades y sordideces; y fue el creador del concepto de ciclo cerrado en la ciencia. Para Fidel la creación del sistema de ciencias en Cuba fue una batalla de ideas más. A propósito, antes de la Revolución existieron grandes hombres de ciencia, como Carlos J. Finlay, por solo mencionar a uno, que bien pudo merecer el premio Nobel de Medicina, pues tuvo el mérito de inaugurar el paradigma de la participación de un vector/hospedero en la etiopatogenia de una enfermedad. Irónicamente, sobre su inédito hallazgo cayó la sombra del plagio y el escamoteo carroñero.

La educación, la cultura, y la ciencia resultan consustanciales a su propia existencia. Fidel no concebía la ciencia sin el consecuente beneficio humano y social, creando desde la base misma estructuras como el Fórum de Ciencia y Técnica, las Brigadas Técnicas Juveniles, la red de Joven Clubs de computación. Su interés por la computación es tan raigal como la minicomputadora CID 201 surgida en 1970, y no se detuvo hasta inaugurar la prestigiosa Universidad de Ciencias Informáticas en el 2002. Sus ideas y aportes son múltiples en diferentes ramas del saber. No obstante, la mayor de sus genialidades personales corresponde al campo de las ciencias sociales y humanísticas. Su impronta es acicate cotidiano, y sus ecos trascenderán los tiempos más allá de su centenario.

En las postrimerías de su vida permaneció consagrado al estudio de las plantas proteicas y sus derivados para la alimentación animal y humana, legando un enjundioso prontuario acerca de la agrotécnia de estos cultivos y sus bondades nutricionales. Un elocuente testimonio de su amor por la ciencia ocurrió en febrero de 2015, cuando fue visitado en su casa por los cinco héroes. A la pregunta de uno de ellos a Fidel acerca de lo que deberían hacer estando ya asentados en la Patria, su respuesta fue lapidaria: ¡Sean científicos!

No me perdonaría en este minuto omitir los nombres y el recuerdo de valiosos compañeros que al lado del comandante en jefe consagraron su vida a la creación científica para el bien de Cuba y cualquier otro confín: la Dra. Rosa Elena Simeón y el Dr. José Miyar Barrueco (Chomi), su leal escudero y amigo. Mi recuerdo también al Dr. Jose Ramón Balaguer quien, desde su posición de ministro de salud pública impulsó la introducción de resultados de la biotecnología en la práctica médica. Como diría Ignacio Ramonet y cito: «Pocos hombres han conocido la gloria de entrar vivos en la leyenda y en la historia. Fidel es uno de ellos». Concluyo retomando una simple pero conmovedora expresión del General de Ejército, en una visita suya en 2018 a la Escuela Especial «Solidaridad con Panamá»: «Cuando veo cosas así, admiro más a Fidel».



FIDEL Y LA CULTURA

ELIER RAMÍREZ CAÑEDO



Oswaldo Guayasamín, Nicolás Guillén, Juan Bosh y Fidel Castro. Detrás, George Lamming, Roberto Fernández Retamar y Miguel Otero Silva.

Desde los inicios de sus luchas revolucionarias Fidel entendió que para materializar y sostener en el tiempo las proyectadas transformaciones sociales, políticas y económicas en Cuba, era imprescindible se produjera una profunda revolución cultural que llegara al sentido común de las individualidades, para desterrar de las mentes y costumbres de la población la costra tenaz del colonialismo cultural.

En ese sentido, todavía asombra lo que se logró en tan corto período de tiempo, como el de 1959-1961. El mismo pueblo al que se le había inoculado hasta el cansancio el anticomunismo, a través de todo el aparato propagandístico yanqui volcado sobre la Isla durante casi 60 años de república neocolonial burguesa, fue el que defendió en las arenas de Playa Girón no solo la independencia y la soberanía, sino también las banderas del socialismo.

I

Muchas veces suelen colocarse como punto partida de la política cultural de la Revolución, las históricas *Palabras a los intelectuales* de Fidel el 30 de junio de 1961, y no es errado verlo así; pero también fue un punto de llegada, una concepción sobre el papel de la cultura en la Revolución y sobre las más amplias posibilidades y libertades para la creación artística, que Fidel había ido madurando desde antes de 1959 e implementando desde los primeros meses después del triunfo revolucionario.

Si entendemos que la visión de Fidel sobre la cultura trascendía los límites de la creación artística y literaria, comprendemos entonces que la conversión de los cuarteles en escuelas en el propio año 1959, su discurso el 15 de enero de 1960 en la Sociedad Espeleológica, donde señaló que Cuba debía ser en el futuro un país

de hombres de ciencias y de pensamiento, entre otras de sus obras e ideas, fueron también reflejo de la audacia cultural que caracterizó su ejecutoria desde los albores del proceso revolucionario cubano.

Ya a esas alturas se habían fundado el Icaic, Casa de las Américas, la Imprenta Nacional, el Teatro Nacional y el movimiento de instructores de arte, y se le había ofrecido gran apoyo a la Orquesta Sinfónica, el Ballet Nacional de Cuba, el Conjunto de Danza Moderna y la Biblioteca Nacional. De ahí también un poco la sorpresa de Fidel ante las preocupaciones de algunos artistas y escritores sobre la posibilidad de que se implantaran en la Isla las concepciones y métodos del realismo socialista soviético.

Fue en medio de un intenso fuego cruzado y frente a un auditorio de profundo acervo cultural, que el primer ministro, Fidel Castro, acompañado por el presidente Osvaldo Dorticós y otros compañeros de la dirección del país, pronunció sus célebres *Palabras…*, cuando aún no había cumplido los 35 años.

Fidel no cayó en la trampa de convertir aquel encuentro en una discusión sobre el documental *PM* y la polémica que se había generado en torno a su prohibición. Su mirada estaba puesta en cuestiones mucho más trascendentes.

En medio de circunstancias caracterizadas por una fuerte confrontación con poderosos enemigos externos e internos, que comprometían el destino mismo de la existencia de Cuba como nación, Fidel les concedió la más alta prioridad a estas reuniones, y lo hizo con profunda humildad y mentalidad abierta, escuchando los criterios de todos.

No puede obviarse, y son apenas algunos ejemplos del contexto en que se realizaron aquellas reuniones, que la Isla acababa de derrotar una invasión mercenaria en abril del propio año, la existencia de bandas armadas en distintas zonas montañosas del país y la intensificación de la guerra psicológica.[1]

Fidel dedica una buena parte de sus palabras a despejar la duda sobre una posible variante tropical en Cuba del «realismo socialista»:

> Permítanme decirles, en primer lugar, que la Revolución defiende la libertad; que la Revolución ha traído al país una suma muy grande de libertades; que la Revolución no puede ser por esencia enemiga de las libertades; que si la preocupación de algunos es que la Revolución va a asfixiar su espíritu creador, que esa preocupación es innecesaria, que esa preocupación no tiene razón de ser.[2]

Más avanzada la intervención, señaló:

> «La Revolución no puede pretender asfixiar el arte o la cultura cuando una de las metas y uno de los propósitos fundamentales de la Revolución es desarrollar el arte y la cultura, precisamente para que el arte y la cultura lleguen a ser un patrimonio real del pueblo». [3]

Palabras a los intelectuales ha sido en no pocas oportunidades un texto manipulado o leído de forma fragmentada. La frase que más se descontextualiza es cuando Fidel exclama: "Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada",[4] tratando de darle a esta expresión un viso excluyente, cuando se trata de todo lo contrario. Está claro que, sin una lectura completa del discurso, puede surgir la incógnita de cómo definir, y hasta dónde, el "dentro" y "el contra", pero Fidel responde de manera magistral esa interrogante —y me parece la frase más importante—: "La Revolución solo debe renunciar a aquellos que sean incorregiblemente reaccionarios, que sean incorregiblemente contrarrevolucionarios".[5]

Con esta expresión, estaba diciendo que podían existir, incluso, contrarrevolucionarios corregibles y que la Revolución debía aspirar a sumarlos al proceso. Además, que todos aquellos escritores y artistas honestos, que sin tener una actitud revolucionaria ante la vida tampoco eran contrarrevolucionarios, debían tener el derecho y las oportunidades de hacer su obra dentro de la Revolución. «La Revolución debe tener la aspiración de que no solo marchen junto a ella todos los revolucionarios, todos los artistas e intelectuales revolucionarios —dice Fidel— [...]. La revolución debe aspirar a que todo el que tenga dudas se convierta en revolucionario [...]. La Revolución nunca debe renunciar a contar con la mayoría del pueblo».[6]

Asimismo, Fidel esbozó toda una serie de ideas para beneficiar a los artistas y escritores cubanos y estimular que su espíritu creador encontrara las mejores condiciones para desarrollarse, pero hizo énfasis en la necesidad de elevar la capacidad de apreciación del arte, así como el acceso democrático de todo el pueblo —al que llamó «el gran creador»— a la cultura:

> "Vamos a llevar la oportunidad a todas esas inteligencias, vamos a crear las condiciones que permitan que todo talento artístico o literario o científico o de cualquier otro orden pueda desarrollarse (…) Vamos a echar una guerra contra la incultura; vamos a librar una batalla contra la incultura; vamos a despertar una irreconciliable querella contra la incultura, y vamos a batirnos contra ella y vamos a ensayar nuestras armas".[7]

Sin duda, esta intervención de Fidel marcó de alguna manera lo que podemos considerar los principios cardinales de la política cultural de la Revolución, no para ser interpretados de manera estrecha sino en su más alto vuelo libertario. Que en los años setenta hubo distorsiones y errores, eso nadie lo puede negar, pero luego se rectificaron muchas de aquellas prácticas y se recuperó el camino trazado por *Palabras a los intelectuales*.

Los hilos invisibles que unen nuestra historia y el pensamiento revolucionario, en especial a José Martí y Fidel Castro, nos llevan atrás en el tiempo, hasta la circular para los jefes mambises elaborara por nuestro héroe nacional y el Generalísimo Máximo Gómez el 28 de abril de 1895:

> La guerra debe ser sinceramente generosa, libre de todo acto de violencia innecesaria contra personas y propiedades, y de toda demostración o indicación de odio al español.
> Con quien ha de ser inexorable la guerra, luego de probarse inútilmente la tentativa de atraerlo, es con el enemigo, español o cubano, que preste servicio activo contra la Revolución.
> […]
> A los cubanos tímidos y a los que más por cobardía que por maldad, protesten contra la Revolución, se les responderá con energías a las ideas, pero no se les lastimarán las personas, a fin de tenerles siempre abierto el camino hacia la Revolución[…].
> A los soldados quintos se les ha de atraer, mostrándoles compasión verdadera por haber de atacarlos cuando los más de ellos son liberales como nosotros y pueden ser recibidos en nuestras fuerzas con cariño.[8]

Y es que aquellas palabras de Fidel a los artistas y escritores, estaban ancladas en el pensamiento y la ética martianas. Así lo vemos en su línea persuasiva, de honda reflexión, y en su intencionalidad política de unir y movilizar en función de la transformación no solo de la realidad económica y social, sino también de la espiritualidad de los seres humanos. En momentos en que ocurría la Campaña de Alfabetización —también de inspiración martiana—, el hecho cultural más trascendente de la Revolución, era imprescindible sumar a la vanguardia intelectual del país en la misión fundamental del proceso de cambios culturales, que no solo se producirían en las estructuras de poder, instituciones, organizaciones y relaciones sociales, sino a nivel de las individualidades, única manera de alcanzar una real hegemonía cultural desde una perspectiva emancipadora.

Fidel logró manejar con gran maestría política aquellas reuniones difíciles, de pugnas estéticas e ideológicas entre distintos grupos, sin apoyar a unos contra otros. Como gran estadista que era ya en ese momento, sus objetivos eran de más alto vuelo: salvar la unidad en el movimiento artístico e intelectual cubano y poner todo ese talento en función del crecimiento espiritual de todo el pueblo. "El pueblo es la meta principal —dijo Fidel—. En el pueblo hay que pensar primero que en nosotros mismos. Y esa es la única actitud que puede definirse como una actitud verdaderamente revolucionaria".[9] No fue entonces casual que de aquellas reuniones naciera más que una Asociación de Escritores y Artistas, la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Uneac).

Aunque a Fidel más que intelectual, le gustaba el calificativo de guerrillero, aquel 30 de junio de 1961, se confirmó una vez más en la historia de Cuba, que vanguardia política y vanguardia intelectual volvían a ser la misma cosa.

Con *Palabras*… Fidel inauguró a su vez un método, una concepción totalmente revolucionaria en la manera de relacionarse con los artistas e intelectuales cubanos, que ya había ejercido con otros sectores. Su presencia sería habitual en los congresos y consejos nacionales de la Uneac, organización con la que mantuvo además diálogos muy profundos en los momentos más difíciles del Período Especial, también sostendría importantes encuentros con los jóvenes artistas e intelectuales de la Asociación Hermanos Saíz (AHS) en 1988 y el 2001 y con los instructores de arte de la primera y segunda graduación, en el 2004 y 2005, respectivamente.

Es decir, a lo largo del tiempo se producirían otras intervenciones de Fidel que enriquecieron y contextualizaron las ideas expresadas por él en junio de 1961 y que nos reafirman la centralidad que siempre le dio a la cultura en el proceso revolucionario cubano y el papel de los escritores y artistas en la imprescindible batalla cultural.

II

El 28 de enero de 1988, en el IV Congreso de la Uneac, Fidel realizaría una profunda intervención de la cual solo se publicó en la prensa un escueto resumen. Era un momento muy singular el que se vivía en el mundo y en Cuba. Mientras en la URSS se hablaba de perestroika y glasnost, en la Isla, desde 1986, Fidel encabezaba el *proceso de rectificación de errores y tendencias negativas*, un camino propio, bien diferente a los cambios que ocurrían en el campo socialista. Fidel había convocado a que se retomaran muchas de las ideas del Che sobre la transición socialista. El libro de Carlos Tablada, *El pensamiento económico del Che*, que el líder cubano había leído con especial interés, desempeñó un papel muy importante en esos años. Su intervención en aquel congreso de la Uneac fue bastante crítica, pero desde una visión optimista, movilizadora y revolucionaria.

Sus palabras constituyeron una rebelión contra las ideas tecnócratas que desprecian las expresiones artísticas y las califican como un «gasto innecesario». El Comandante defendió nuevamente el valor de la cultura, como un elemento central para evaluar el nivel de vida del pueblo:

> Nivel de vida no es solamente toneladas de cosas materiales, hacen falta muchas toneladas de cosas espirituales. Nivel de vida es educación, nivel de vida es la seguridad, sentirse seguros.
> […]
> Hay montones de servicios que son niveles de vida: un buen programa de televisión, una buena película, pero, sobre todo, las actividades artísticas y culturales se pueden convertir en una de las más altas expresiones del nivel de vida".[10]

En la clausura de la reunión del Consejo Nacional de la Asociación Hermanos Saíz (AHS), celebrada el 12 de marzo del propio año Fidel ampliaría estas ideas:

Nosotros no vamos a descuidar, ni en lo más mínimo, todo lo que se refiere a la eficiencia económica, pero habíamos caído en un mercachiflismo terrible; ni se sabe las consecuencias que habíamos tenido con esas empresas que actuaban como empresas capitalistas, es decir, tuvimos un bache serio.

Yo me imagino lo que ha pasado en algunos países por ahí, porque todos esos mecanismos estuvieron funcionando veinticinco o treinta años; aquí estuvieron diez y por poco acaban con nosotros, esa es la verdad, en el cual se estaba aplicando una experiencia de otros países. Pudiéramos decir que el Che previó, porque el Che —y nunca se había vivido esa experiencia por un país del Tercer Mundo— tenía una desconfianza terrible en aquellos mecanismos y decía que no se podía construir el socialismo a base de aquellas categorías capitalistas.

Cuando en el año 1975 se empezó a aplicar aquí el sistema similar a los demás países socialistas, tuvimos todas esas cosas. Después las empresas no querían terminar un edificio porque ganaban dinero moviendo tierra, poniendo columnas y no ganaban dinero terminando, que es lo más difícil, lo que menos ganancia daba, y se empezaron a convertir en unos capitalistas de pacotilla. Yo digo, bueno, podemos decir que la Revolución pasó un período de eso, iba en estancamiento y descenso. Esa es la realidad.

[…]

¿Qué, nos vamos a poner a competir con la sociedad de consumo yanqui? ¿Vamos a entrar en la competencia para que la gente se quede aquí a base de darle más zapatos, más lujos, más cosas? ¿Cuántos se quedarían aquí, si el cemento que une al ciudadano a su patria no es otra cosa que el bienestar material?

[…]

Recuerdo lo que dije que significaba la cultura cuando había los criterios de que «esto cuesta tanto», «esto es improductivo», como si lo único productivo fuera aquello que produjera cemento, acero, cosas materiales.

[…]

Si se cree en el hombre, y es un punto de vista del que yo parto, ¿es un animalito que obedece solo al palo o a la zanahoria? Yo no creo que el hombre sea esa porquería

realmente. Yo creo que el hombre es mil veces superior a eso".[11]

En circunstancias totalmente diferentes, marcadas por el derrumbe del campo socialista y los duros años del Período Especial donde la economía cubana tocó fondo, pero también fue dañado el tejido espiritual de la nación, tuvo lugar el V Congreso de la Uneac. La intervención de Fidel ante los delegados e invitados, el 20 de noviembre de 1993, sería nuevamente memorable, trascendería en especial su expresión: «la cultura es lo primero que hay que salvar», pero otras de las ideas de aquel discurso merecen ser rescatadas y divulgadas. Fidel escuchó atentamente las intervenciones y preocupaciones de los delegados sobre las constantes influencias nocivas que estaban incidiendo en la sociedad cubana en todos los órdenes, a partir de la crisis económica, pero también de las medidas que había tenido que tomar el país para sobrevivir.

> Alguien daba la idea de que la virtud se desarrollaba combatiendo el vicio —expresó Fidel—, y creo que combatiendo todos esos peligros y todos esos vicios se puede desarrollar nuestra virtud, en un mundo cada vez más cosmopolita.
> […]
> Las realidades terribles que estamos viviendo, de las cuales no podemos olvidarnos, nos obligan a hacer cosas que antes no hacíamos en la época de la pureza virginal de la Revolución. Ahora esta Revolución tiene que seguir manteniendo su pureza en estos tiempos, pero hay un montón de factores que inciden.

Fidel, además, agrega: «si importante es salvar la cultura, preservar la cultura, importantísimo es preservar los intelectuales y artistas que ha formado el país». Más adelante enfatiza: «También tenemos que plantearnos con realismo y como deber fundamental y de primera línea, cómo puede la cultura ayudar a salir al país del Período Especial, cómo puede la cultura influir en la economía y en los recursos del país, porque tenemos una necesidad imperiosa de esos recursos, pero tiene que doler y nos duele que nos falten».[12]

Los intercambios de Fidel con los miembros de la Uneac en esos años noventa se multiplicarían más allá de los congresos y abarcaría otras reuniones como los Consejos Nacionales, interesándose en el abordaje de complejas problemáticas sociales y culturales que estaban aflorando en nuestra sociedad. En sentido general, temas como: cultura y turismo, economía de la cultura, protección del patrimonio, discriminación racial, desigualdad, marginalidad, arquitectura, urbanismo, enseñanza artística, trabajo comunitario, cultura popular, medios de difusión masiva, recreación sana, defensa de nuestra identidad ante la globalización, entre otros, estarían en el centro de los debates de la Uneac en los que intervendría activamente Fidel.

Muchos de los asuntos discutidos en el V Congreso de la Uneac y en otras reuniones de Fidel con los miembros de la organización en esos años tendrían continuidad en el VI Congreso, del 5 al 7 de noviembre de 1998, el último que contaría con su presencia física, aunque los días 12 y 13 de abril de 2003 volvería a encontrarse con los miembros de la Uneac, al participar en el pleno de su Consejo Nacional.

Habría que resaltar del V Congreso, la profunda disección sobre el tema de los prejuicios discriminatorios por el color de la piel realizada por Fidel a partir de una intervención realizada por Tito Junco y otros delegados quienes contaron sus experiencias personales en torno a la prevalencia de prejuicios raciales en nuestra sociedad en general y de ciertas prácticas culturales discriminatorias:

> Nuestra ilusión fue creer que únicamente la Revolución lo cambiaría todo al cambiar el sistema de propiedad y socializarlo todo y que iba a poner fin a la discriminación —expresó Fidel—. Pero observamos con tristeza cómo se prolonga el fenómeno, aún en medio de una Revolución tan radical como la nuestra. Tenemos que hacer un examen de conciencia de verdad. Hay que crear una escuela sobre esta problemática. Nosotros que somos, como ustedes dicen, multiétnicos, multirraciales y multiculturales, tenemos que resolver este problema y deberíamos ser ejemplo en su solución. Y hay que decir, después de tantos años de Revolución, que nos hicimos ilusiones acerca de su naturaleza".[13]

En sus palabras de clausura el 7 de noviembre de 1998, Fidel caracterizó el Congreso como el mejor que había presenciado de todos los congresos de la Uneac y dedicó la mayor parte de su intervención al tema que consideraba más decisivo de todos los discutidos: globalización y y cultura. Se refirió a cómo el gobierno de Es-



tados Unidos estaba utilizando la información y la cultura como la nueva arma nuclear para la dominación del planeta. "…porque se ve con toda claridad —dijo al referirse a un artículo publicado por un analista estadounidense— que la globalización neoliberal, y con la globalización de la cultura, fundamentalmente, en manos de Estados Unidos, esta se convierte en el más poderoso instrumento de dominación del imperialismo".[14] Más adelante enfatizó: "aquí todo se juega: identidad nacional, patria, justicia social, Revolución, todo se juega. Esas son las batallas que tenemos que librar ahora".[15]

Definió a los artistas e intelectuales reunidos como un ejército con capacidad y valentía ubicado en la primera línea de combate, los convocó a librar una batalla fundamental, que sería su Girón en el campo de la cultura.

Aquellas discusiones, sin duda, sirvieron de base al Comandante para emprender una nueva y profunda revolución cultural —conocida como Batalla de Ideas— que alcanzaría su punto cumbre a finales de los años noventa e inicios del siglo XXI, a través de numerosos programas educativos y sociales. Un nuevo siglo que Fidel aspiraba a que fuera el de la masificación de la cultura, por encima de la masificación del consumismo desenfrenado, así lo expresó en reunión sostenida con directores municipales de Cultura en EXPOCUBA.[16]

III

Como parte de la Batalla de Ideas en la que Fidel, con su fuerza volcánica y sentido de urgencia, se consagró durante varios años antes de retirarse por problemas de salud de los principales cargos de dirección del país, la difusión de la cultura estuvo entre sus ejes principales, expresada en numerosos programas, obras y nuevas ideas; la revitalización de todo el tejido institucional de la cultura; la formación masiva de instructores de arte; la masificación de la apreciación artística en escuelas, comunidades y programas de televisión; los talleres de ballet para niños y niñas en barrios humildes; la creación de una amplia red de editoriales en todos los territorios del país; la inauguración de nuevas imprentas; el apoyo a la conservación y restauración del patrimonio; la creación de nuevos museos; la atención priorizada a la enseñanza artística y a las principales compañías de danza; entre muchos otros hechos y realizaciones concretas.[17] La batalla cultural que, junto a la económica y la de las relaciones internacionales,

emprendió Fidel en esos años, constituyen otro ejemplo, entre tantos, que nos enseñó en su trayectoria revolucionaria, de convertir el imposible en infinita posibilidad. Desde una visión totalizadora, sobre la base de la experiencia de muchos años de lucha, Fidel se apartó de los extremos del idealismo voluntarista o del pragmatismo economicista. Además de trabajar incansablemente por desanudar las fuerzas productivas, se entregó en cuerpo y alma a desatar las fuerzas espirituales de la nación cubana, para también crear una cultura de emanciparnos por nosotros mismos y por nuestros propios esfuerzos. En los últimos años de su vida, continuó en ese mismo bregar, como un digno soldado de las ideas.

En el campo de la cultura, Fidel nos sigue convocando hoy a la unidad, a dejar a un lado cualquier discordia estéril y poner todo el potencial de nuestras instituciones culturales, educativas y científicas, de nuestros artistas, escritores e intelectuales, en función del objetivo supremo de ascender al pueblo, de sanar el tejido espiritual de la nación donde quiera que este se encuentre dañado, de construir y reconstruir consensos, de insertarnos los escritores, artistas e intelectuales en todos los intersticios de nuestra realidad social con vocación humanista y trabajar por la emancipación del ser humano, de cultivar los mejores valores para nuestra sociedad y de enraizar aún más nuestra cultura de la resistencia y la liberación, desde un pensamiento y una práctica descolonizadora y antiimperialista.

Notas

[1] La conocida como Operación Peter Pan fue una de las más secretas y siniestras operaciones de guerra psicológica organizada por el Gobierno de los Estados Unidos contra la Revolución Cubana, al manipular el tema de la patria potestad de los padres cubanos sobre sus hijos. Su principal ejecutor en coordinación con el gobierno de Estados Unidos fue el cura de origen irlandés Bryan O. Walsh. Por esta vía salieron de Cuba un total de 14 048 niños, muchos de ellos nunca volvieron a encontrarse con sus padres.

[2] *Palabras a los intelectuales*, 4.ª ed., p. 12, Casa Editora Abril, La Habana, 2007.

[3] Ibídem, p.17.

[4] Ibídem, p.16.

[5] Ibídem, pp.15-16.

[6] Ibídem, p.15.

[7] Ibídem.

[8] José Martí y Máximo Gómez: «Circular: Política de guerra a los Jefes», 28 de abril de 1895, José Martí, *Obras completas*, t. 4, 1975, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1991, p. 140-141.

[9] *Palabras a los intelectuales*, 4.ª ed., Casa Editora Abril, La Habana, 2007.

[10] Elier Ramírez y Luis Morlote (comps.): *Lo primero que hay que salvar: intervenciones de Fidel en la UNEAC*, Ediciones Unión, La Habana, 2021, p. 100.

[11] Véase *Fidel y la AHS*, Versión amplia del discurso pronunciado por el Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz, en la clausura de la reunión del Consejo Nacional de la Asociación Hermanos Saíz, celebrada el 12 de marzo de 1988, Casa editora Abril, La Habana, 2018, pp.7-57.

[12] Véase Elier Ramírez y Luis Morlote (comps.): *Lo primero que hay que salvar: intervenciones de Fidel en la UNEAC*, Ediciones Unión, La Habana,, 2021.

[13] Ibídem.

[14] Ibídem.

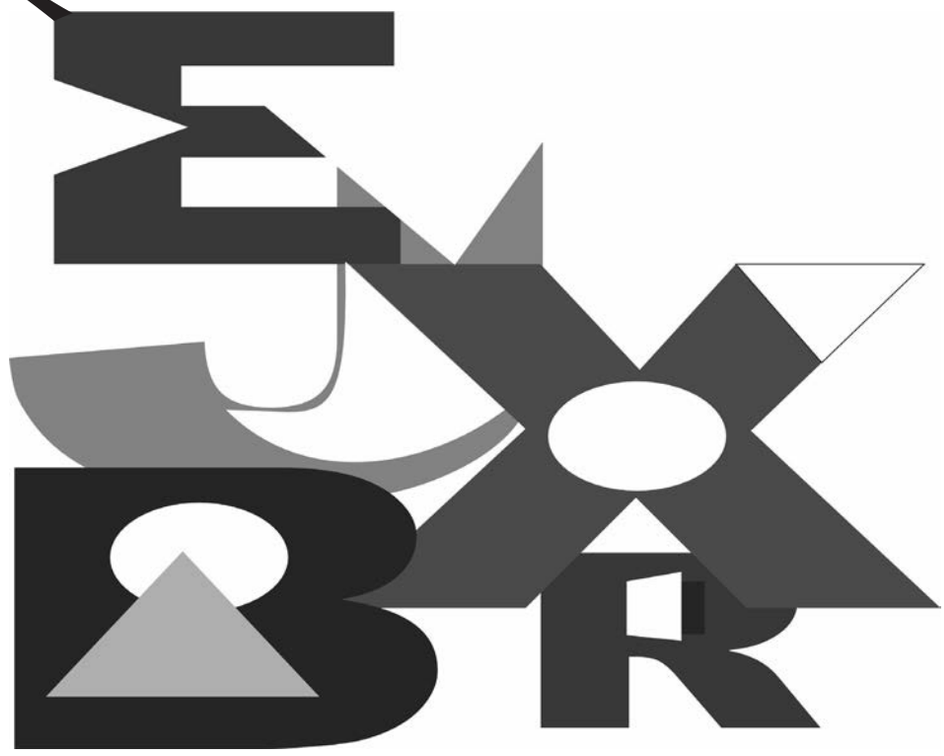
[15] Ibídem.

[16] Reunión celebrada en el mes de septiembre de 1999.

[17] Abel Prieto: «Sin cultura no hay libertad posible», *Cubadebate*, 13 de agosto de 2022.

LA MÁQUINA

DAZRA NOVAK



A Evelyn Pérez González

[…] La cortesía de la secta Zen exige que se espere a las personas que uno acompaña hasta que hayan desaparecido completamente. […]

YUKIOMISHIMA, «El pabellón de oro»

Son las tres de la tarde. Las tres de una tarde lluviosa y gris en un salón de espera lleno de ruidos. Entiéndase que el ruido, a veces, puede ser el sollozo de alguno que todavía cree que el llanto de verdad puede cortarle el paso a la muerte. Otras veces es el de los compresores que lanzan bocanadas de aire frío hasta los pisos más altos donde reposan los enfermos, y por eso es más que justo su bramido industrial, sordo y seco, como de algo desplazado en contra de su voluntad. Ruido que irónicamente promete no tener cura. Un bulto de gente se acumula ahora delante de las narices del custodio con jabas, pozuelos, pomos, todo de plástico y el guardia tan insensible como el cáncer diciendo: ¿tiene permiso? Si no lo tiene no se moleste, usted por aquí no entrará… a menos, claro, que me haga un obsequio. Peor para nosotros que desde la mañana no hemos sabido nada de E, pero sospechamos que sigue inconsciente. No sabe que A ha subido todas las tardes a verla a través del cristal, que una vez se coló y le acarició la mano y le dijo *mi amor* con esa ternura que uno no sospecha que tiene dentro hasta que se sale sin querer. Y demasiado tarde. A bajó diciendo que E había movido los huevos de los ojos como si de verdad le escuchara y le agradeciera su presencia y que solo por eso aguantaría todos los empujones de todas las enfermeras de todas las salas de terapia intensiva de todos los hospitales del mundo. E había movido los huevos de los ojos como agradeciendo que estuviéramos aquí, día tras día matando mosquitos, observando atentamente el transitar aburrido de los gatos que se pasean por el *lobby*, contando las lámparas del techo que forman un entramado de cuatro por cuatro hasta dieciséis cuadrantes otra vez repartidos en cuatro bloques sobre nuestras

cabezas que observan, como hipnotizadas, la gran pared azul del fondo, su gran escultura metálica cuyas circunferencias parecen acecharnos cuando vamos hacia los baños, al puesto de los teléfonos públicos, a ver a la de información estirarse y bostezar mientras asegura que hasta el parte de la noche no se sabrá nada más.

Mejor que nos quedemos quietos.

Mejor que aguantemos el calor.

Si rezamos ahora, tanto mejor.

J vuelve a estirar su pereza como diciendo *se los dije* y sale otra vez a fumar. No hace más que fumar y esperar y esperar y fumar mientras todo el mundo comienza a hablar de E en pasado. Decimos cosas como *a E le gustaban los cigarros fuertes*, *esta fosforera era de E*, *a E no le gustaría verse entre tantos aparatos, si E nos escuchara ahora diría «ni pinga»*. Por suerte H nos interrumpe volviendo a decir que esto no es un hospital. Esto es, en realidad, un telepuerto. De aquí la gente se va a otros planetas. Cada vez que retumban los altavoces suben dos o tres familias juntas a la plataforma y parten hacia otras galaxias.

Lejanas.

Desconocidas.

Mejores que la nuestra, porque allá otra vida es posible.

H solo es interrumpido en sus devaneos de ciencia ficción por la música previa a los anuncios, una melodía que es un latigazo sobre la piel haciéndonos callar al unísono, como si le pusieran pausa a nuestra respiración, a nuestra existencia, y solo exhaláramos tras comprobar que no han mencionado el nombre de E, sino el de otro paciente. De modo que es otra familia la que desfila ahora, son otros los que sollozan mientras nosotros nos sumimos en un silencio agradecido y cobarde. La esperanza, arrugada ya como una pasa vieja, se va encogiendo más y más al comprobar que, en efecto, van desapareciendo familias enteras. Los de Holguín, por ejemplo, ya no están más. Los llamaron por el altoparlante y seguido escuchamos los alaridos, los pies golpeando el suelo, el gimoteo. Aunque haya sido una viejita uno no se espera que esto pase, uno no imagina que la rueda metálica va a girar tan rápido chirriando con un sonido de mil demonios. En esa vuelta también se fueron los de la torre C, los que habían traído ventilador y nevera, y aquella noche en que el altavoz nos hizo saltar en el asiento durante horas, nos brindaron del café que les había sobrado del día anterior. A lo mejor es verdad que esto es un telepuerto, una armazón amplia y fría desde donde somos expulsados definitivamente de este salón.

Catapultados a otra galaxia.

Transferidos a otra dimensión.

A las ocho en punto de la mañana y a las ocho en punto de la noche corremos tras el médico que nos espera en alguna de las torres para hablarnos de presiones arteriales, respiración asistida o diálisis. Frotamos nuestros ojos para desperezarnos, o quizá para ver mejor la realidad, nos frotamos las espaldas los unos a los otros para aliviar el dolor que nos dejan en el cuerpo estos viejos butacones. Nos llega una brisa suave tras alguna lluvia repentina y levanta este olor denso de cuerpo sudado que nos recuerda que debemos turnarnos e ir a casa a tomar una ducha. Bromeamos otra vez al descubrir que nos vamos convirtiendo en animales descuidados que hablan en códigos extraños y a estas alturas se ríen de cualquier cosa. De la tía de la limpieza que parece no tener vida propia porque aparece a todas horas reclamando las migajas de pan bajo un mueble, del custodio medio sordo que persigue algún gato famélico sin darle alcance. La risa comienza por uno de nosotros y se va contagiando como un bostezo deformado que nos hace abrir las bocas y acabar riendo una risa histérica cortada de a cuajo por el altavoz, por ese silencio culpable de quien ha cometido el más grande de todos los pecados. Pienso otra vez lo injusto de que a E se le haya quebrado la vida, en sus hijos pequeños, en las risas que le faltan por reír. En esos momentos miro a la pared del fondo y me da la impresión de que el azul es más azul, luce como recién pintado y no sé si compararlo con el azul del cielo o del mar. Miro con atención la pieza de metal plateada que, colgada al centro, se me antoja la cabeza del animal conectada a unos largos tentáculos de donde cuelgan a su vez réplicas de pequeñas circunferencias que nos van inoculando este frío superior. Por unos segundos, todo a nuestro alrededor es gris y metálico. Los sonidos se van amortiguando como el tráfico propio de las madrugadas, y llega a serme casi inaudible el llanto de los otros. Apenas si me había dado cuenta de que Z me había puesto una mano en el hombro, y me dice que R hace rato se había colado escaleras arriba y, antes de que lo bajaran a la fuerza, logró arrancarle una confesión a la enfermera de turno: ¡A E le han controlado la presión! En ese momento todos respiramos con alivio, volvemos a reír, y le pedimos a R que nos cuente otra vez. R repite

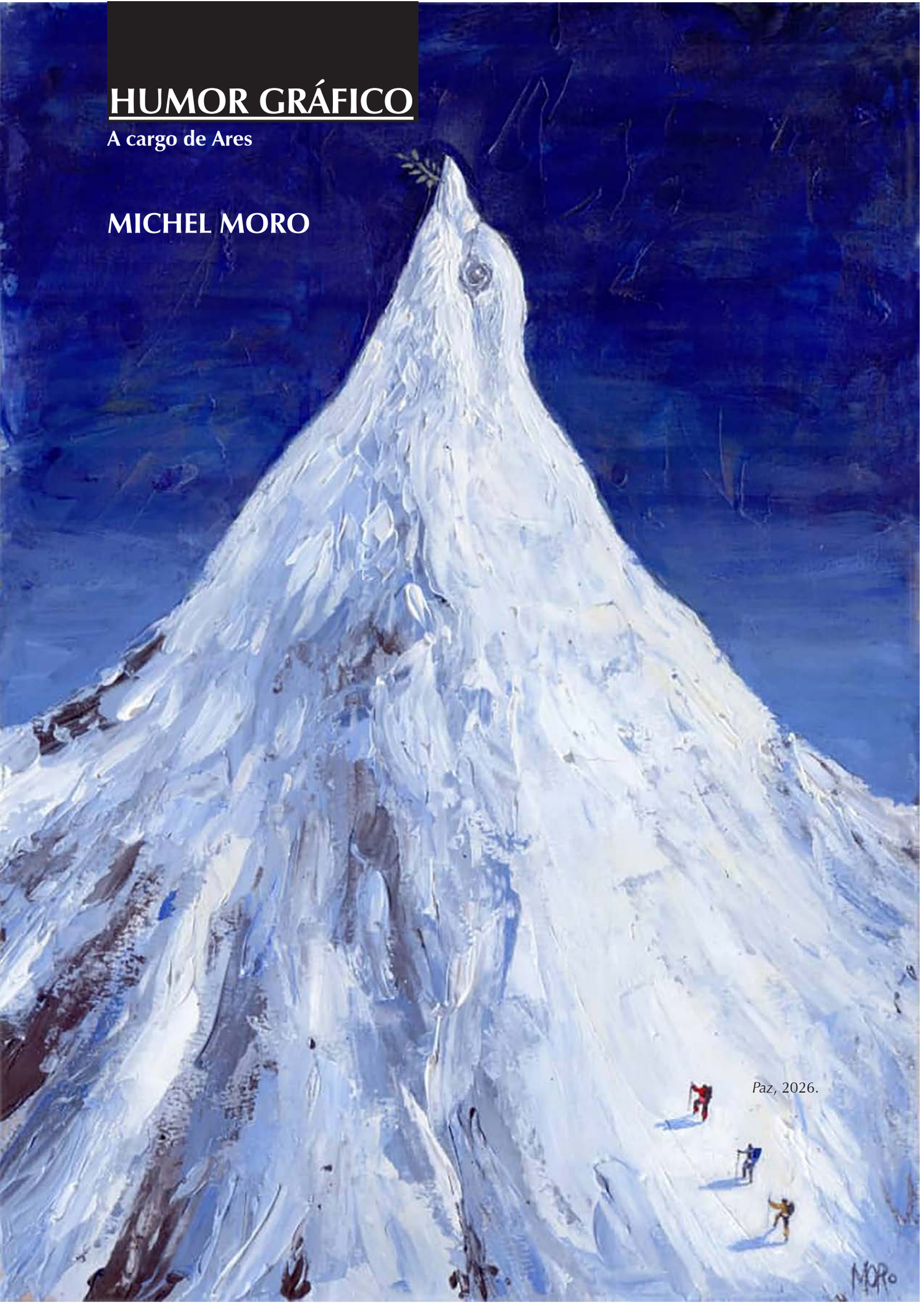
los detalles de cómo esquivó el dedo enhiesto del guardia, le vigiló los párpados, le contó las gotas de orina que le caían en la vejiga y le presionaron tanto el esfínter que no esperó al relevo y se fue corriendo a los baños. Fue entonces que R aprovechó para irse escaleras arriba mientras creía escuchar el sonido del *walkie-talkie* chillando que iba uno para arriba sin permiso. La enfermera miró a R por encima de los espejuelos y le dijo entre dientes que la visita ya había terminado. Le había preguntado seguido, *¿tienes un criollo?* A R le quedaba el último de la cajetilla que había comprado en la mañana y se lo extendió con un gesto de ojos marchitos mientras pronunciaba E... Pérez González. *Le bajó la tensión arterial*, dijo la enfermera antes de reportar a seguridad que se había colado uno, ¡debían custodiar mejor las escaleras! Mientras, R, con la respiración indignada del custodio resoplando en la nuca, repasó mentalmente la mirada de la enfermera. Una mirada metálica, así se expresó, y todos reímos cuando B opinó que tantas horas de espera en el *lobby* terminaría por zafarnos un par de tornillos. Una mirada metálica, repetí para mis adentros y seguido pregunté: ¿y el tono de voz? Como una maquinaria a la que hace falta engrase, dijo R al instante y me dio la impresión de que estaba esperando esa pregunta. Todavía me suena en la cabeza, prosiguió, me entra como un objeto punzante y me enfría el pecho y la espalda. X bromeó diciendo que las escaleras le habían hecho mal, debía dejar de leer tanto y hacer un poco más de ejercicio físico. Ya para entonces había caído la noche, el calor se agudizó cuando cerraron definitivamente las puertas y las manos no nos alcanzaron para enfrentar la enorme cantidad de mosquitos que se abalanzaron sobre nosotros. Nadie tenía ánimos para hacer chistes. Apenas si dormíamos a intervalos después que se apagaron las últimas luces. A media madrugada me picó un mosquito en la punta de la nariz y ya no pude volver a dormirme. El ruido diurno se había reducido a menos de la mitad al no haber gente en las consultas y me pasé largo rato leyendo la pantalla electrónica que dejaba correr por enésima vez el cartel que pedía se mantuviera la disposición de los muebles, prohibía ingerir alimentos y fumar dentro del salón. Fue la primera vez que reparé en el rechinar de la inmensa rueda sobre la pared azul, que rompía trabajosamente su inercia. Era ese ruido quejoso de quien jala un peso superior al suyo y para recuperarse necesitará una buena inyección de energía. Por alguna extraña coincidencia sonó atronadoramente el altavoz despertando a todos, y sí, sentí pena por los familiares quese abrazaban a su dolor, pero esta vez era una pena disminuida, era más una calma impasible.

Esa mañana nos sorprendió como si nada estuviera pasando. Transcurrió el día en el viene y va de la gente y los médicos entrando y saliendo de las consultas sin reparar en la inmensa rueda de metal que acechaba por encima de nuestras cabezas, en el frío que desprendía cada uno de sus movimientos giratorios. Para nosotros, sin embargo, algo se había movido de lugar. Como si viéramos la realidad a través de una gran lente de aumento, ya no nos resultaban ajenos los muebles ni las plantas, ni los custodios ni las enfermeras, sus horarios y gestos, sus caras largas. La espera se había convertido en un terreno familiar, resignación típica de quien ya lo ha perdido todo y no se pregunta siestará bien o mal, si habrá alguna mejoría agazapadaen algúnrecodo del camino ostentando la categoría de milagro. Fue entonces cuandoA se atrevió a decirlo. A dijo que nunca más entraría a un aeropuerto, porque el tintineo del altavoz le había aherrojado los nervios para siempre. Y aquel *nunca más* se repitió, metálico dentro de mi cabeza, como lo que era: un viaje a ninguna parte. Quizá por eso sonó el altavoz más alto de lo normal y la rueda chirrió jalándonos hasta su inmensa boca de paredes lisas. Fuimos arrastrados por un túnel gritando como locos, sin poder agarrarnos de algo, ni siquiera de alguno de entrenosotros mismos. En mi caída alcancé a ver los ojos desorbitados de H, la angustia de A en su brazo extendido inútilmente, J se dio de golpes contra las paredes del túnel y así fuimos una danza de cuerpos molidos por aquella máquina enorme que nos iba convirtiendo en una única masa compacta de puro dolor. El nombre de E era repetido insistentemente por una voz robótica y comprendí que A tenía razón, habíamos estado un mes entero en un telepuerto y, por fin, había llegado nuestra hora de partir. Fuimos catapultados a otra dimensión donde nos sería imposible encontrar a E, abrazarla, escuchar atentamente sus disparatadas teorías y su risa particular. Una vez expulsados de la materia, solo nos quedaba aprender a hacerlo todo de nuevo: empezar desde cero esta vida alternativa. Ahora, en este nuevo mundo al que nos trajeron, solo nos queda recordar.

HUMOR GRÁFICO

A cargo de Ares

MICHEL MORO



Paz, 2026.



Julio Cortázar, 2018.



S/t, 2023.



S/t, 2020.

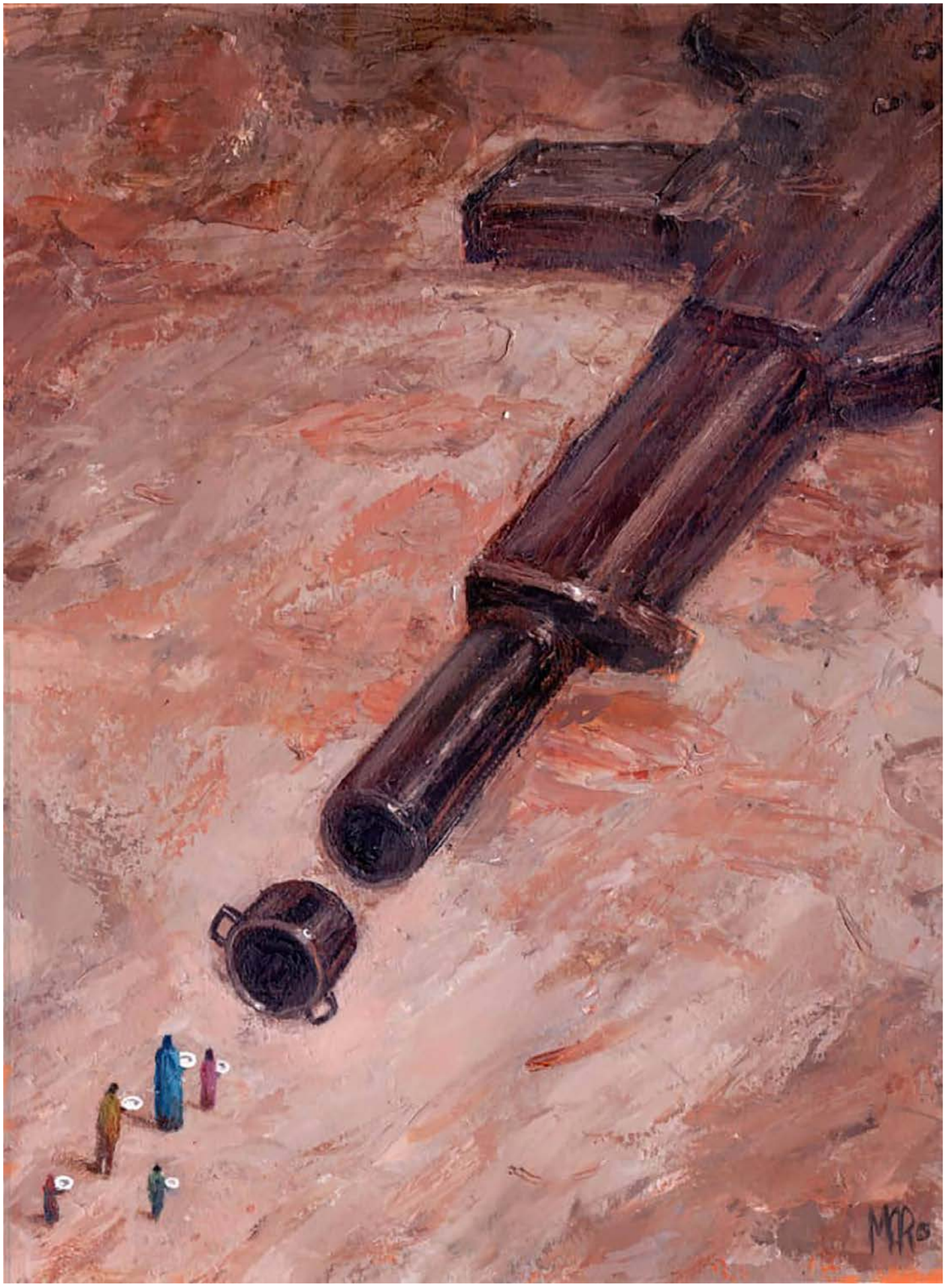


S/t, 2018

S/t, 2025.



S/t, 2024.



S/t, 2024.



S/t, 2024.



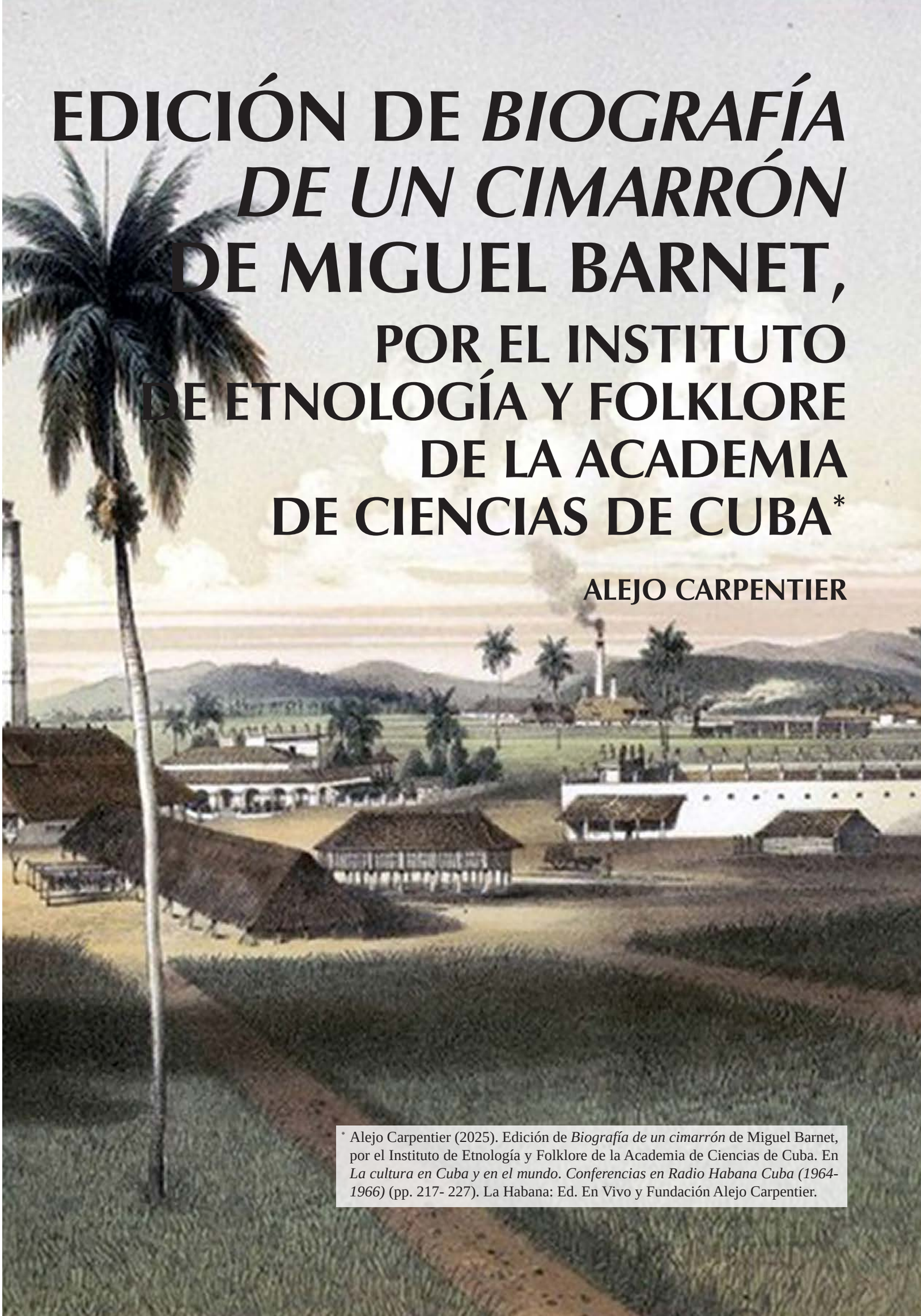
S/t, 2023.



Emigrante, 2023.

EDICIÓN DE *BIOGRAFÍA DE UN CIMARRÓN* DE MIGUEL BARNET, POR EL INSTITUTO DE ETNOLOGÍA Y FOLKLORE DE LA ACADEMIA DE CIENCIAS DE CUBA*

ALEJO CARPENTIER



* Alejo Carpentier (2025). Edición de *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet, por el Instituto de Etnología y Folklore de la Academia de Ciencias de Cuba. En *La cultura en Cuba y en el mundo. Conferencias en Radio Habana Cuba (1964-1966)* (pp. 217- 227). La Habana: Ed. En Vivo y Fundación Alejo Carpentier.

El Instituto de Etnología y Folklore de nuestra Academia de Ciencias, a través de la Editorial Nacional de Cuba, tiene en prensas, en estos momentos, un libro que me ha llamado poderosamente la atención por el interés de su contenido y la singularidad de su planteamiento. Esto merece una explicación previa.

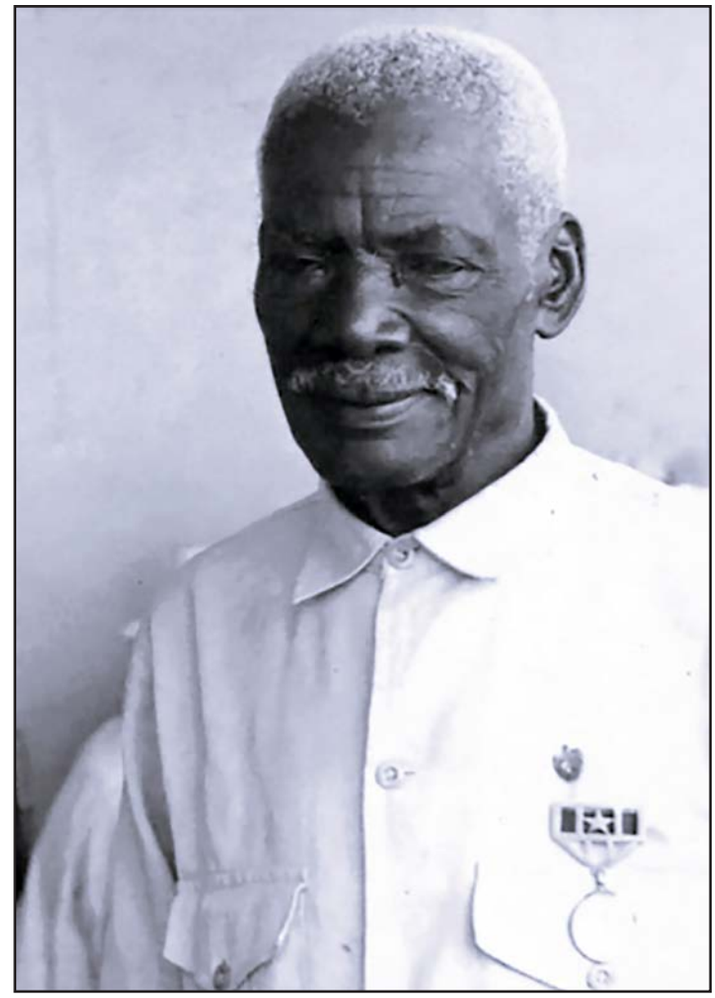
Un joven poeta cubano, Miguel Barnet, autor de un libro notable titulado *La piedrafina y el pavorreal*, apasionado por los estudios etnológicos y llevando sus labores a través de nuestro Instituto de Etnología y Folklore, supo un día, tuvo noticias, de la existencia de un anciano llamado Esteban Montejo, de 105 años de edad, que decía que había nacido en tiempos de la esclavitud; que había sido esclavo él mismo; que se había escapado de los barracones donde estaba confinado con otros esclavos; había llevado, por un tiempo, la vida del cimarrón, o sea, del esclavo fugitivo; después había tomado parte como combatiente, en nuestras guerras de independencia y, finalmente, se encontraba, hoy, en una localidad próxima a La Habana.

El joven poeta y etnólogo Miguel Barnet, interesado por el caso, fue a ver al anciano que tenía, como dije, 105 años de edad. Temía que los años hubieran aneblado su pensamiento; que, como ocurre muchas veces con personas muy viejas, no recordara casi nada o, en todo caso, muy poco, o también, acaso, detalles poco interesantes de su vida; y ¡cuál no fue su sorpresa al encontrarse con que el anciano Esteban Montejo conservaba una mente completamente clara y era muy aficionado a contar historias de su vida!

Miguel Barnet pensó en el acto que podría escribirse un libro insólito con el largo monólogo que fuese posible extraer de este anciano de una memoria privilegiada, que, lo repito, había sido esclavo en los barracones, había sido cimarrón y combatiente en nuestras guerras de independencia.

Empezó a visitarlo a menudo, a tomar notas primero en un cuaderno y, viendo que el discurso del anciano se iba volviendo cada vez más desenvuelto, y cada vez más interesante, cuando cobró completamente su confianza, recurrió a la cinta magnetofónica para grabar sus recuerdos, sus impresiones y todo aquello que iba a buscar en los trasfondos de su memoria.

De ello ha resultado, tras un paciente trabajo, este libro próximo a salir —se publicará



aproximadamente dentro de un mes—, que, bajo el título de *Biografía de un cimarrón*, recoge la gran novela de la vida del anciano Esteban Montejo. Este libro tan extraordinario por su contenido como por la originalidad de su planteamiento, se divide, tal como podremos leerlo, en tres grandes partes. La primera, titulada «La esclavitud», que trata de la vida en los barracones y de la vida en el monte del entonces joven esclavo en la región de Las Villas. La segunda parte se titula «La abolición de la esclavitud» y trata de la vida de Esteban Montejo en un ingenio de la provincia de Las Villas, donde laboró durante mucho tiempo. La tercera parte se titula «La guerra de independencia» y nos narra las andanzas del anciano durante la lucha por la independencia de Cuba, y con algunos episodios de su vida de anciano, ya en la época republicana.

En ese relato desfilan cuadros que nos muestran la infancia del personaje en los barracones en un lugar llamado Flor de Sagua, la vida cotidiana de los esclavos; se nos habla de las religiones traídas por ellos del África; después, se narra la fuga del personaje al

monte, la vida del cimarrón, su soledad, su integración con la naturaleza.

Después de la guerra del 68 es la vida en el ingenio, los trabajos del ingenio, los nuevos métodos de la explotación del hombre por el hombre. Después, en una serie de cuadros encantadores, llenos de vida, es la crónica, siempre coloreada, de las fiestas de Remedios, las famosas parrandas, las ensaladillas o representaciones teatrales, las procesiones, la fiesta de la quema de los Judas, y una visión humorística de aquel mundo, con sus orquestas, los instrumentos musicales usados por distintos grupos, los órganos de baile, las modas femeninas, los juegos e incluso algunos párrafos extraordinariamente graciosos sobre el encanto de las barajas españolas, la emoción de determinados juegos.

Por ese libro desfilan leyendas, muchas leyendas, incontables leyendas, que nos hablan de las ánimas, de los güijes, de las sirenas del mar, de las brujas canarias, de los ritos funerarios traídos del África, que constituyen una aportación extraordinaria a nuestro folklore. Hay, incluso, una pequeña historia que le narraron al héroe de esta autobiografía, en donde él nos cuenta cómo se puede encerrar —a la manera del cuento de Hoffmann— un diablo en una botella.

Después, visiones de la guerra de independencia; una visión muy viviente de la batalla de Mal Tiempo; retratos de Maceo, de Quintín Banderas, de los combatientes, de los mambises. Y luego, finalmente, la gran vejez, llena de sentencias, llena de proverbios, llena de, podríamos decir, literatura gnómica, sapiencial, en donde el personaje de esta encuesta extraordinaria resume toda su sabiduría y todo lo aprendido a través de sus andanzas.

No poco trabajo costó al joven etnólogo Miguel Barnet recoger, dar forma, mejor dicho, a estos discursos del anciano Esteban Montejo, porque desde luego que el problema planteado consistía, fundamentalmente, en conservarle su estilo. Pero ese estilo sí se conservaba demasiado al pie de la letra, podría incurrir en repeticiones, reiteraciones, en una serie de coincidencias enojosas de lo dicho ahora con lo dicho anteriormente, etc., y con muchísimo tacto nuestro autor procedió a revisar sus cintas magnéticas y a hacer una transcripción que, fiel al lenguaje del anciano narrador, no fuese, sin embargo, de una lectura demasiado enojosa.

Uno de los momentos más interesantes de este libro es el que se refiere a la fuga del personaje de los barracones de la esclavitud y de su vida en el monte. Empieza narrándonos los motivos de la fuga:

> Yo vide muchos horrores de castigos en la esclavitud [nos dice el anciano] por eso es que no me gustaba esa vida. En la casa de caldera estaba el cepo, que era lo más cruel. Había cepos acostados y de pie. Se hacían de tablones anchos con agujeros por donde obligaban al esclavo a meter los pies, las manos y la cabeza. Así los tenían trancados dos o tres meses por cualquier maldad sin importancia. A las mujeres embarazadas les daban látigo igual, pero acostadas boca abajo con un hoyo en la tierra para cuidarles el vientre […]. El más corriente de los castigos era el azote […]. [Los daba el mismo] mayoral con un cuero de vaca que marcaba la piel. El látigo también lo hacían de cáñamo de cualquier rama del monte. Picaba como diablo y arrancaba la piel en tiritas. Yo vide muchos negros guapetones con las espaldas rojas. Después les pasaban por las llagas compresas de hojas de tabaco con orina y sal.[1]

De repente, le viene la idea de huirse, y nos dice:

> A mí nunca se me ha olvidado la primera vez que intenté huirme. Esa vez me falló y estuve unos cuantos años esclavizado por temor a que me volvieran a poner los grillos. Pero yo tenía un espíritu de cimarrón arriba de mí que no se me alejaba. Y me callaba las cosas para que nadie hiciera traición, porque yo siempre estaba pensando en eso, me rodeaba la cabeza y no me dejaba tranquilo; era como una idea que no se iba nunca y a veces, hasta me mortificaba. Los negros viejos no eran amigos de huirse. Las mujeres, menos. Cimarrones había pocos. La gente le tenía mucho miedo al monte. Decían que si uno se escapaba de todas maneras lo cogían. Pero a mí esa idea me daba más vueltas que a los demás. Yo siempre llevaba la figuración de que el monte me iba a gustar. Y sabía que el campo para trabajar era como el infierno. Uno no podía hacer nada de por sí; todo dependía de las palabras del amo. [2]

[1] Miguel Barnet (2001). *Biografía de un cimarrón* (p. 36). La Habana: Letras Cubanas.

[2] Ibídem, p. 40.



Por fin, decide fugarse un día, y nos dice:

> Estuve muchos días caminando sin rumbo fijo. Estaba como medio perdido. Nunca había salido del ingenio. Caminé para arriba, para abajo, para todos los lados. Sé que llegué a una finca cerca de la Siguanea, donde no me quedó más remedio que acampar. Los pies se me habían llenado de ampollas y las manos se me pusieron reventadas. Hice campamento debajo de un árbol. Cobijé en unas horas un rancho de hierba de Guinea. [Pero] Allí no estuve más que cuatro o cinco días. No hice más que sentir la primera voz de hombre cerca y salí disparado […].
> Un tiempo me dio por ocultarme en una cueva. Viví allí como un año y medio. Me dio por meterme, pensando que iba a tener que caminar menos y porque los cochinos de los alrededores, de las fincas, de los conucos y de la sitiería, iban a una especie de pantano que quedaba a la salida de la cueva. Iban a bañarse, a chapotear en el agua. Yo los cogía muy fácil porque iban tongas. Todas las semanas me hacía de un cochinato. La cueva era esa [*sic*] muy grande y oscura como una boca de lobo. Se llamaba Guajabán. Estaba cerca del pueblo de Remedios. Era peligrosa porque no tenía salida. Había que entrar por la entrada y salir por la entrada. Mucho que me estuvo picando, picando, la curiosidad por encontrar la salida. Pero preferí quedarme en la boca con los majases. Los majases son bichos muy peligrosos. Se dan en las cuevas y en el monte. Bajean a las personas con el aliento, aliento de majá que no se siente, y la adormecen para chuparle la sangre.[3]

Es curioso que esto que cuenta el anciano Montejo se parece tremendamente a una leyenda que he oído en toda la cuenca del Orinoco, acerca de este poder de las serpientes de adormecer a los hombres —de hipnotizarlos, por así decirlo—. En eso coincide una leyenda india, con esto que seguramente es una leyenda escuchada por el narrador de esta historia.

Y sigue diciendo: «Por eso, yo siempre estaba espabilado y encendía la candela para espantarlos. El que se adormecía quedaba listo para la fiesta. Ni de lejos quería yo ver a un majá. Los congos, y eso es positivo, me decían que los majases duraban más de mil y pico de años. Y que cuando llegaban a los mil se volvían serpientes de agua y se iban a hacer vida de mar, como cualquier otro pez».[4]

La cueva fue, para el anciano esclavo, una escuela de silencio y recogimiento. Nos dice él que:

> La cueva era muy silenciosa. El único ruido que había siempre era el de los murciélagos que hacían «chuí, chuí, chuí». No sabían cantar. Pero se hablaban unos a otros, se entendían. Yo veía que uno de ellos decía «chuí, chuí, chuí», y la banda le seguía adónde él fuera. Eran muy *juntos* para las cosas. Los murciélagos no tienen alas. Son nada más que una tela con una cabecita negra muy prietuzca, y si uno se acerca bien verá que parecen ratones. En la cueva estaba yo, como aquel que dice, veraneando. Lo que me gustaba a mí era el monte y al año y medio me largué de aquella oscuridad. Me di a los trillos. Entré a los montes de la Siguanea otra vez. Pasé largo tiempo en ellos. Me cuidaba

[3] Ibídem, p. 41.
[4] Ibídem, pp. 41-42.

como niño lindo. No quería yo ligarme otra vez a la esclavitud. Para mí eso era una repugnancia. Siempre me ha quedado la idea […]. Todavía hoy lo sigo pensando.
Yo me cuidaba de todos los ruidos. Y de las luces. Si dejaba rastro, me seguían el paso y me llevaban. Subí y bajé tantas lomas que las piernas y los brazos se me pusieron duros como palo. Poco a poco fui conociendo el monte. Y me fue gustando. A veces me olvidaba que yo era cimarrón y me ponía a chiflar. Chiflaba para quitarme el miedo de los primeros tiempos. Dicen que cuando uno chifla aleja a los malos espíritus. Pero en el monte, y de cimarrón, había que andar despierto. Y no volví a chiflar, porque podían venir los guajiros o los ranchadores. Como el cimarrón era un esclavo que se huía, los amos mandaban una cuadrilla de ranchadores; guajiros brutos con perros de raza para que lo sacaran a uno del monte a mordidas. Nunca me topé con ninguno. Ni vide a un perro de esos de cerca. Eran perros amaestrados para coger negros. El perro que veía a un negro le corría atrás. Si por casualidad yo oía a uno ladrando cerca, me desnudaba enseguida, porque así, desnudado, el perro no olfatea[ba] a nadie. Ahora mismo yo veo a un perro y no me pasa nada, pero si lo hubiera visto en aquella época no se me hubieran visto los pies en muchas leguas. Los perros nunca me han atraído. Para mí que son de malos instintos […].
La debilidad viene en los pueblos porque la gente, cuando ve la manteca, se vuelve loca para arriba de ella. A mí nunca me ha gustado porque debilita. El que coge mucha manteca se pone gordo y medio bobalicón. La manteca perjudica mucho la circulación y engarrota a la gente. Uno de los mejores remedios que hay para la salud es la miel de las abejas. Esa se conseguía fácil en el monte; dondequiera había de la tierra. Yo la encontraba muy abundante en los palos del monte, en los júcaros huecos o en las guásimas. La miel me servía para hacer […] un agua sabrosísima. Se hacía con agua de río y miel. Lo mejor era tomarla fresca. Esa agua era más saludable que cualquier medicina de hoy; era muy natural.[5]

[5] Ibídem, pp. 43-47.

Con el tiempo y la soledad, el anciano Esteban Montejo empieza, dice él, a entender el lenguaje de los árboles y el lenguaje de las aves. Se vuelve un poco como el Sigfrido de la leyenda germánica. Y nos da, sobre esos coloquios de él con las aves, hablando de las distintas clases de aves que encontraba en el monte y hablando del entendimiento que tenía de lo que él llamaba «el lenguaje de los árboles», algunas de las páginas más poéticas de este extraordinario libro. Y, más adelante, nos dice:

> Lo que más yo hacía era caminar y dormir. Cuando llegaban las doce del día o las cinco de la tarde, oía el *fotuto* [o sea, la especie de trompa rústica, quiere decir él] que sonaban las mujeres para llamar a los maridos. Sonaba […]. Por la noche dormía a pierna suelta, por eso estaba tan gordo; no pensaba nada. Todo era comer, dormir y vigilar. A mí me gustaba ir a las lomas de noche; las lomas eran más tranquilas y más seguras. Difícilmente llegaban allá ranchadores y animales jíbaros. Yo llegué casi hasta Trinidad. Desde arriba de esas lomas, veía el pueblo. Y [veía] el mar.
> Mientras más me acercaba a la costa, más grande se iba poniendo. Yo siempre me figuré que el mar era un río gigante. A veces lo miraba fijamente y él se ponía blanco, de lo más raro, y se me perdía en los ojos. El mar es otro misterio grande de la naturaleza. Y es muy importante, porque se puede llevar a los hombres, tragárselos y no devolverlos más. Esos son los naufragios, que se llaman […].
> La verdad es que yo no confío ni en el Espíritu Santo. Por eso, de cimarrón, no estuve con nadie. Nada más que oía a los pájaros y a los árboles y comía, pero nunca conocí a nadie. Me acuerdo que estaba tan peludo que aquello era de meter miedo. Cuando salí a los pueblos, un viejo […] me peló con una tijera grande. Me dio una tusada que parecía yo un caballo fino. Con esa lana tumbada me encontraba extraño, sentía una frialdad tremenda. A los pocos días me volvió a crecer el pelo. Los negros tienen esa tendencia. Yo nunca he visto un negro calvo. Ni uno. La calvicie la trajeron a Cuba los gallegos.
> Toda mi vida me ha gustado el monte. Pero cuando se acabó la esclavitud dejé de ser cimarrón. Por la gritería de la gente, me enteré que había acabado la



> esclavitud y salí. Gritaban: «Ya estamos libres». Pero yo como si nada. Para mí era mentira. Yo no sé…, el caso fue que me acerqué a un ingenio […] y encontré a una vieja con dos niños de brazos. La llamé de lejos y cuando ella se acercó yo le pregunté: «Dígame, ¿es verdad que ya no somos esclavos?». Ella me contestó: «No, hijo, ya somos libres». Seguí andando por mi cuenta y empecé a buscar trabajo. Muchos negros querían ser amigos míos y me preguntaban qué yo hacía de cimarrón. Y yo les decía: «Nada». A mí siempre me ha gustado la independencia. La salsa y la escandalera no sirven. Yo estuve años y años sin conversar con nadie.[6]

Pero pasan los años y Esteban no ve muchos cambios. Sigue la explotación del hombre por el hombre. Trabaja terriblemente en las casas de caldera de los ingenios, hasta que toma conciencia de que está próxima una guerra de independencia. Y dice el anciano con una sorprendente intuición:

> A decir verdad, la guerra hacía falta. Los muertos iban a morir igual y sin provecho para nadie. Yo quedé vivo de casualidad. Parece que mi misión no se había cumplido […]. Hoy mismo, yo cuento todo esto y me echo a reir. Pero […] entonces era distinto. Hacía falta la guerra. No era justo que tantos puestos y tantos privilegios fueran a caer a manos de los españoles nada más. No era justo que las mujeres, para trabajar, tuvieran, tuvieran que ser hijas de los españoles. Nada de eso era justo. No se veía un negro abogado, porque decían que los negros nada más que servían para el monte. No se veía un maestro negro. Todo era para los blancos españoles. Los mismos criollos blancos eran tirados a un lado. Eso lo vide yo. Un sereno, que lo único que hacía era pasear, decir la hora y apagar la mecha, tenía que ser español. Y así era todo. No había libertad. Por eso hacía falta la guerra. Yo me di cuenta cuando ellos, los jefes, explicaron el asunto. La razón por la cual había que fajarse.[7]

Comienza a actuar en las tropas mambisas y, después de tomar parte en la batalla de Mal Tiempo que, como dije antes, pinta con vivos rasgos, el antiguo cimarrón nos dice de repente:

> Maceo se portó como un hombre entero en Mal Tiempo. Iba al frente siempre. Llevaba un caballo moro más bravo que él mismo. Parecía que no tropezaba con nada. Después que rompió el fuego de los españoles, que estaban tirados en el suelo con las bayonetas preparadas, se acercó al escuadrón donde yo estaba y ahí fue donde lo vide mejor. Ya el fuego había bajado un poco. Se oían tiros todavía. Maceo era alto, […] [fuerte], de bigotes y muy hablador. Daba órdenes y luego era el primero que las cumplía. Yo no lo vide dar un planazo a un soldado. ¡Eso nunca! Ahora, los coroneles que se portaban revirados, sí los cogía por el lomo a cada rato. Él decía que los soldados no eran culpables de los errores [de algunos jefes].[8]

Termina la guerra y empieza a hablarnos el anciano Esteban Montejo, ya anciano, de su vida en los primeros años de la República y, de repente, hace él algunas anotaciones que demuestran su sorprendente intuición de los peligros que se cernían sobre el país en aquella época. Nos dice cosas como estas, llenas de aciertos y llenas de mordacidad y gracia:

> [Parecía que los americanos venían] aquí por su gusto. Luego se comprobó que no,

[6] Ibídem, pp. 48-52.

[7] Ibídem, pp. 139-140.

[8] Ibídem, p. 147.



> que lo que ellos querían era cogerse lo mejor del pastel […].
> [A los negros] Les decían: «Nigre, nigre» […].
> En la policía no había ni un uno por ciento de negros porque los americanos sacaron la palabra esa de que cuando el negro cogiera fuerza, cuando se educara, era dañino para la raza blanca. De modo sea que al negro lo separaron completamente.[9]

Más adelante:

> los americanos eran lo más podrido […]. Pero hay que pensar que los blancos criollos que fueron tan culpables como ellos, porque se dejaron *mangonear* […].
> ¿Por qué la gente no se rebeló cuando lo del Maine? Y nada de cuentos de camino, aquí el más pinto sabía que el *Maine* lo habían volado ellos mismos para meterse en la guerra […].
> Los coronelitos cubanos, cuando terminó la guerra, le dieron la mano abierta a MacKinley para que hiciera de la isla lo que él quisiera […].
> Menocal se calló la boca y dispuso a sus anchas. Ese era más americano que el mismo MacKinley. Por eso nadie lo quería. Fue patriota de negocios, no de manigua […].
> Una vez me puse a decir que lo de los americanos en Santiago de Cuba era un paquete y que ellos no habían tomado aquello de por sí. Pues hubo quien se peleó conmigo para no enredarse. Lo bueno que hay ahora es que hoy se puede hablar de todo.[10]

Es decir, piensa Esteban restablecer la verdad histórica. Y termina su libro el anciano esclavo, ese libro que le ha dado verbalmente a la cinta magnetofónica, diciendo, a la edad de 105 años: «Digo que no quiero morirme, para echar todas las batallas que vengan. Con un machete me basta».[11]

No quiere morirse para echar todas las batallas que vengan; es decir, todas aquellas que puedan necesitarlo a pesar de su gran edad. Y con un machete —el machete de los mambises— se basta para librarlas.

Tal es, a grandes rasgos, el contenido de este libro, próximo a publicarse, de Miguel Barnet, titulado *Biografía de un cimarrón*.[12]

[9] Ibídem, pp. 175-176.

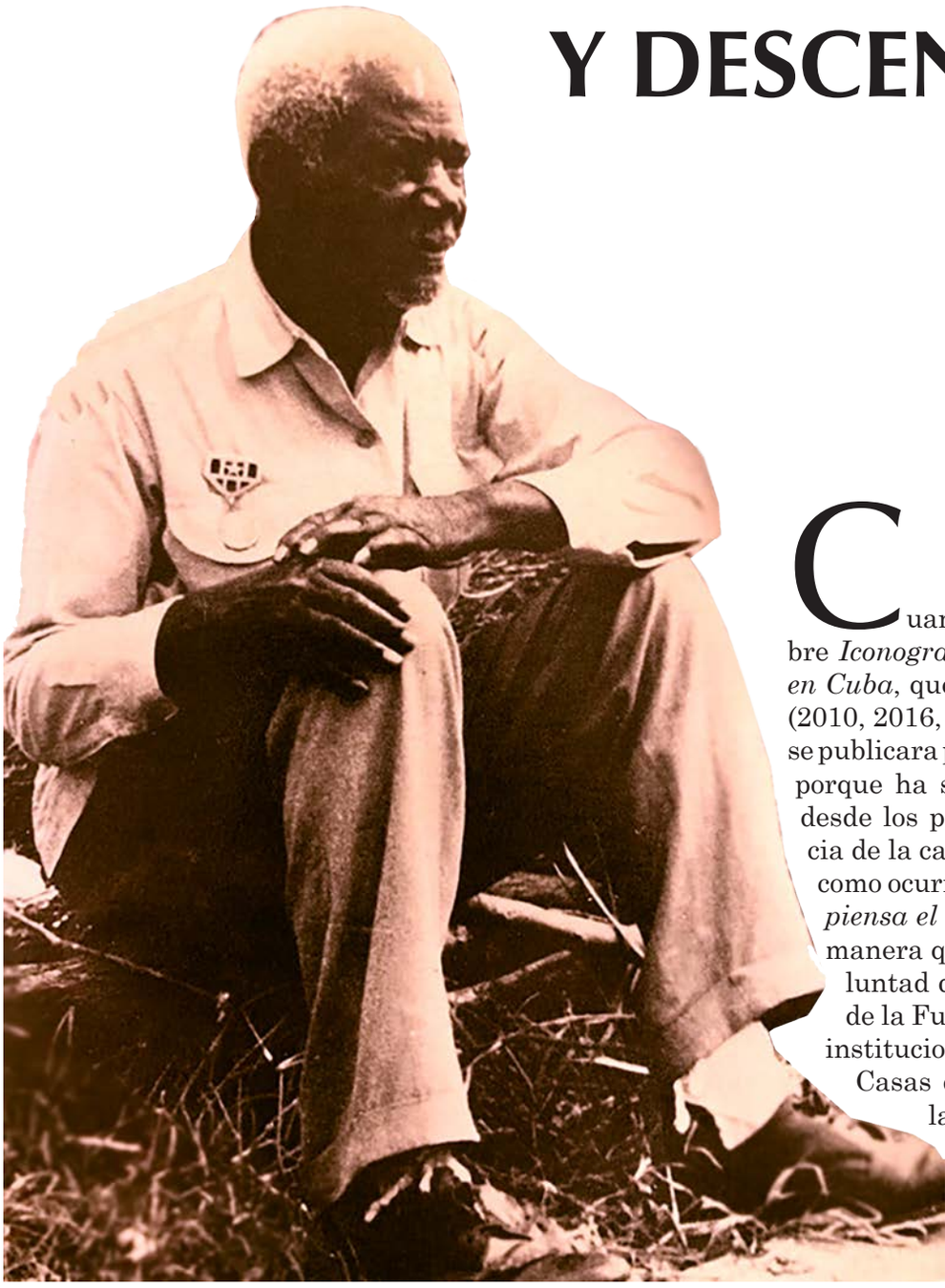
[10] Ibídem, pp. 176-179.

[11] Ibídem, p. 181.

[12] Poco después de esta conferencia, Alejo Carpentier publica su artículo «Busca e indagación del tiempo ido» (*Bohemia*, 58(37): 33, 16 de sept., 1966).

ESTEBAN MONTEJO COMO TESTIMONIO Y APOYATURA DE LA ICONOGRAFÍA DE AFRICANOS Y DESCENDIENTES EN CUBA

JESÚS GUANCHE



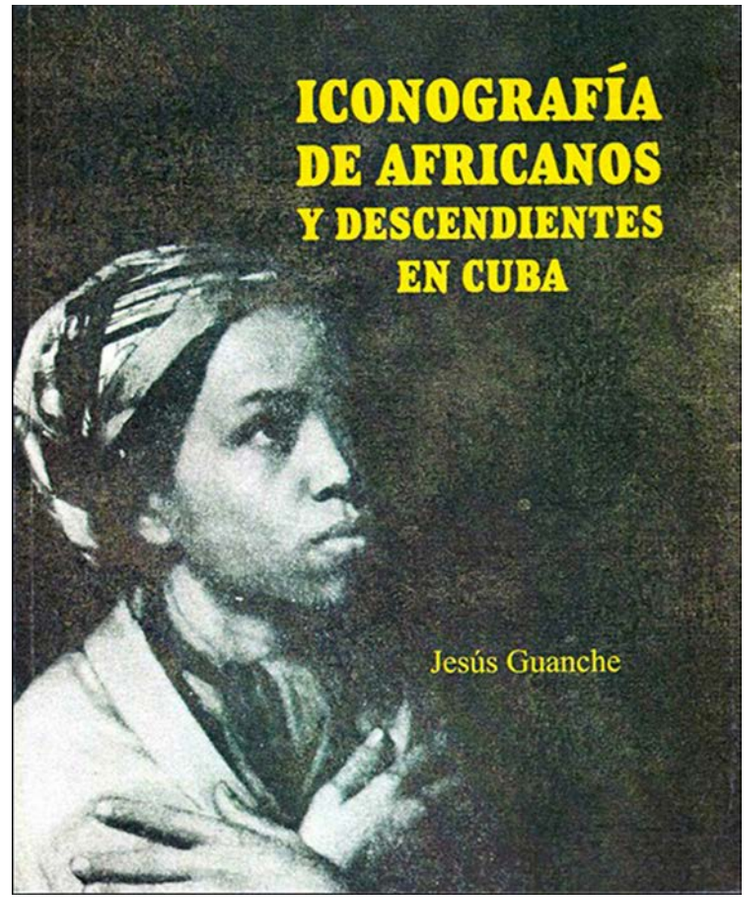
Cuando salió a la luz el volumen sobre *Iconografía de africanos y descendientes en Cuba*, que ya cuenta con cuatro ediciones (2010, 2016, 2019 y 2023), siempre quise que se publicara por la Fundación Fernando Ortiz, porque ha sido la institución que lo apoyó desde los primeros pasos, con independencia de la cantidad de agradecimientos, pero como ocurre con cierta frecuencia: *una cosa piensa el borracho y otra el bodeguero*; de manera que por cuestiones ajenas a la voluntad del autor y del propio presidente de la Fundación, hubo que acudir a otras instituciones como el Consejo Nacional de Casas de Cultura, que lo publicó para la red de escuelas de arte por la Editorial Adagio, a la Editorial de Ciencias Sociales, que facilitó su premiación en 2017 por la Unión de Historiadores de Cuba,

una tercera edición salió por Ruth Editorial de México, y más recientemente, a la Universidad de Estudios Internacionales de Hebei, en China, que (por fin) lo publicó a color.

Junto con el estudio de las imágenes: pintura, grabado, caricatura y fotografía, un tema sumamente complejo y disperso han sido las fuentes y su adecuado acceso tanto las identificadas como primarias (pinturas de los siglos XVIII y XIX, grabados de esa época, dibujos de diversos formatos y técnicas, y fotografías con muy variados fines) como las secundarias (monografías sobre arte, antropología, musicología e historia, obras generales de referencia, textos metodológicos y catálogos, entre otros). Sin embargo, desde el punto de vista transdisciplinar, la existencia de fuentes testimoniales venía como anillo al dedo para apoyar el estudio iconográfico y *Biografía de un cimarrón*, cuya edición príncipe de 1966 tengo dedicada por Barnet, cumplía ese importante requisito. Por tal motivo, la presencia testimonial de Esteban Montejo (1860-1973) como sujeto biografiado y novelado por la narrativa de Miguel Barnet, se convertía en una fuente de sumo interés para comparar, verificar y matizar las evidencias que aportaban las imágenes. Veamos…

La conocida obra del estadounidense Samuel Hazard (1834-1876) *Cuba a pluma y lápiz*, (1871 en inglés y 1928 en español) abordó en forma de viñetas, algunos oficios y ocupaciones de africanos y descendientes que, si no son los únicos que existen, resultan muy escasos si intentamos sistematizar la iconografía sobre este tema. No se trata aquí exclusivamente de los valores artísticos, sino de los valores testimoniales. Hazard aporta, por ejemplo, la única imagen existente en Cuba sobre el empleo de la bandurria por esclavizados que están *En espera de la comida* y en el contexto del barracón. La propia narración del autor pasa por alto este detalle organológico de singular interés para la historia de la música popular tradicional y de los instrumentos musicales:

> A los trabajadores dedicados a las labores generales del ingenio, tales como cortar caña, preparación de tierra, etc., se les da el nombre de gente. Se les alimenta bastante bien, si no en calidad, por lo menos en cantidad; se les da tasajo o sea la carne de buey secada al sol; boniatos, arroz y plátanos, que sustituyen al pan, les gusta mucho, comiéndolos hervidos o fritos. La ropa que usan es muy limitada en cantidad y de calidad inferior; los niños andan generalmente completamente desnudos; las mujeres llevan un simple vestido de percal y los hombres solo pantalones. Es un espectáculo enteramente nuevo ver a esa gente, a las once de la mañana, cuando interrumpen el trabajo y se reúnen para engullir sus raciones, que solo les sirven una vez al día (Hazard, 1928, II: 200-201).



También posee el único testimonio gráfico de los criaderos de niños esclavizados dentro del barracón en su *La bendición, amo*. En el dibujo, el propio autor aparece de pie con gorra y chaqueta, con una de sus manos en el bolsillo antes de arrojar monedas al suelo para luego empuñar la pluma y completar esta denigrante escena. El testimonio gráfico de Hazard resulta entonces de un significado excepcional.

Por esa época ya Esteban Montejo se había hecho cimarrón y años más tarde rememora:

> Como todos los niños de la esclavitud, los criollitos como les llamaban, yo nací en una enfermería, donde llevaban las negras preñadas para que parieran. Para mí que fue en el ingenio Santa Teresa, aunque yo no estoy bien seguro [...].
> Los negros se vendían como cochinaticos y a mí me vendieron enseguida, por eso no recuerdo nada de ese lugar. Sí sé que



> el ingenio estaba por mi tierra de nacimiento, que es toda la parte de Las Villas, Zulueta, Remedios, Caibarién todos esos pueblos hasta llegar al mar. [...]
> [En la enfermería] nacía uno y estaba hasta los seis o siete años, en que se iba a vivir a los barracones, igual que todos los demás y a trabajar. Yo me acuerdo que había unas negras crianderas y cebadoras que cuidaban a los criollitos y los alimentaban. Cuando alguno se lastimaba en el campo o se enfermaba, esas negras servían de médicos. Con yerbas y cocimientos lo arreglaban todo [...] (Barnet, 1966: 17-18 y 37).

Otro ejemplo de interés aparece en el pequeño detalle del grabado del francés Eduardo Laplante (1818-1860) sobre el *Ingenio San Rafael* en Bolondrón, Matanzas, como el único testimonio visual de un modestísimo cementerio de esclavizados en una zona rural. En su obra *El ingenio*, Manuel Moreno Fraginals (1920-2001) refiere que junto a su amigo el musicólogo Odilio Urfé (1921-1988) localizaron un importante cementerio de esclavos en el antiguo cafetal de la familia Drake (1977: 79). Después fue estudiado el del antiguo ingenio Taoro, en La Habana y Manuel Rivero de la Calle (1926-2001) realizó identificaciones osteológicas; luego se inició el estudio arqueológico del cementerio de esclavos del ingenio Santa Lutgarda en Villa Clara. Esta pequeña imagen litografiada contrasta mucho con el testimonio que en 1851 aporta la viajera sueca Fredrika Bremer (1801-1865) sobre el modo en que eran tratados los restos de esclavos en el Cementerio General de La Habana:

> Los cuerpos de los ricos estaban colocados en los altos muros, con inscripciones doradas; a los pobres se les enterraba en la tierra, sin ningún monumento, sin la menor flor o arbusto que hablara de la vida luminosa. Y allí, en el «Campo Santo», había un gran terreno donde se podían ver pilas y muros de huesos y calaveras amontonados. Era el cementerio de los esclavos negros. Pues aquí está prohibido enterrar a los esclavos negros en ataúdes; los cuerpos desnudos o medio desnudos son arrojados sobre la tierra, y encima se echa cal o ciertas clases de otras tierras que consumen rápidamente la carne. Y al cabo de ocho o quince días se desentierran, con el fin de dejar sitio a otros, y los huesos se amontonan a un lado para que se sequen al sol (1980: 193-194).

Sin embargo, la vivencia personal de Esteban Montejo como esclavizado confirma la anterior referencia del grabado:

> Si algún esclavo cogía alguna enfermedad contagiosa lo sacaban del cuarto y lo trasladaban a la enfermería. Allí lo trataban de curar. Si el esclavo empezaba a boquear, lo metían en unos cajones grandes y lo llevaban para el cementerio. Casi siempre venía el mayoral y daba cuenta a la dotación para que fueran a enterrarlo. Decía: «Vamos a enterrá a ese negro que ya cumplió». Y los esclavos iban para allá pronto porque, eso sí es verdad, cuando alguien se moría, todo el mundo bajaba la cabeza.
> El cementerio estaba en el mismo ingenio; a dos o tres cordeles del barracón. Para enterrar a los esclavos se abría un hoyo



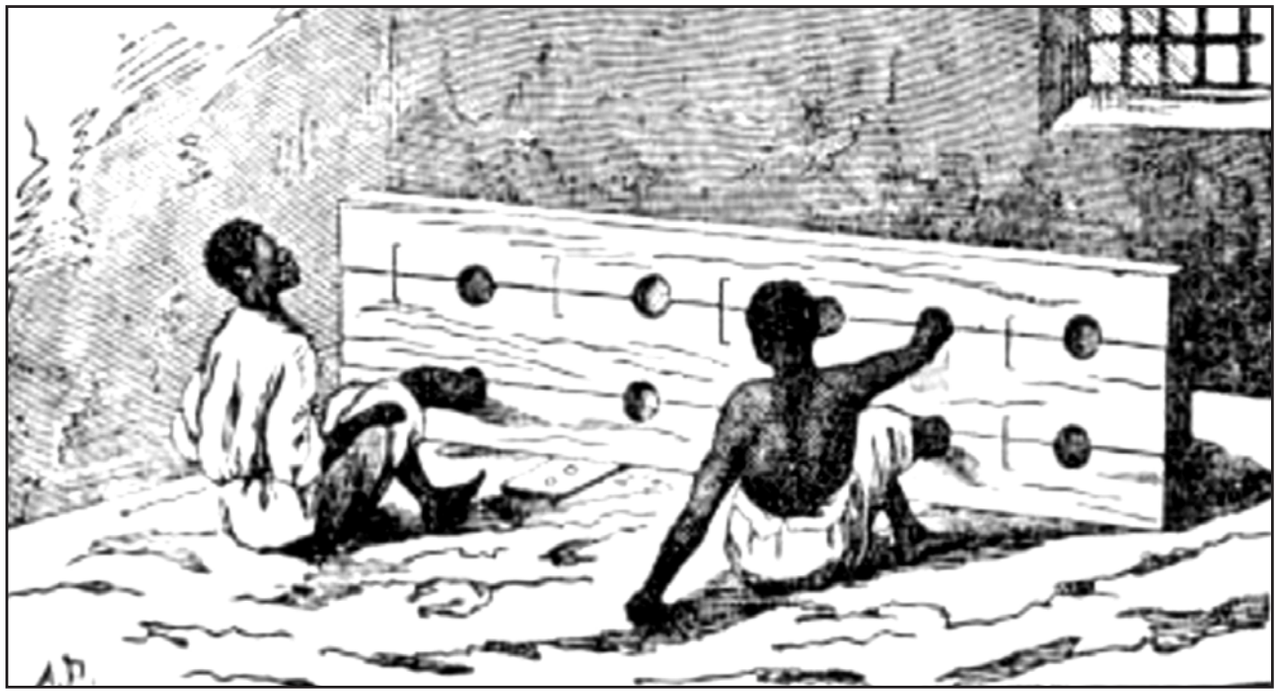
> en la tierra, se tapaba y se ponía una cruz amarrada con un alambre [...] (Barnet, 1966: 41).

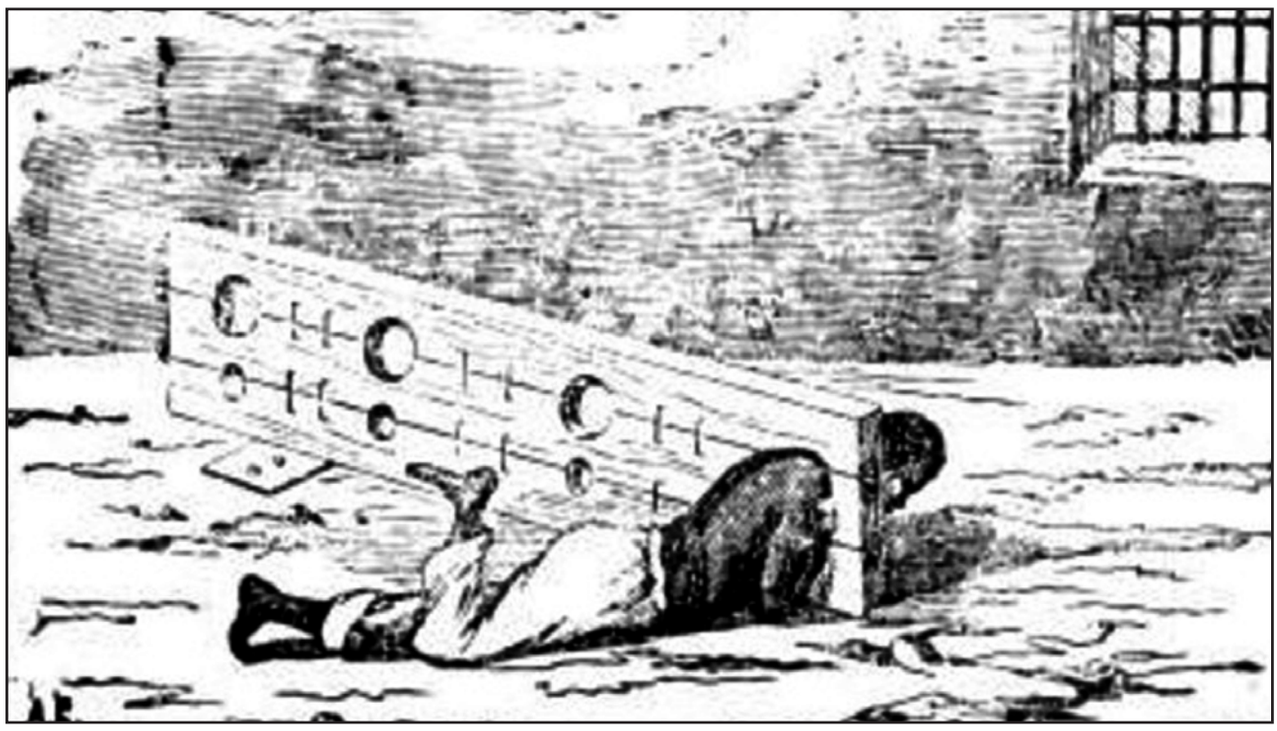
Como parte de la religiosidad de africanos y descendientes, el íreme abakuá referido entonces como «diablito», por el paradigma católico, es una imagen recurrente en todos los soportes. Uno de ellos se encuentra con trazos y dibujos en blanco, color que se emplea mediante el yeso ceremonial entre los ritos funerarios en los signos gráficos, y que entre los ekoi estudiados por Robert Lowie (1883-1957): «tiene el poder de dar buena suerte a los mortales que tienen el cuerpo marcado con él, y de acuerdo con tal idea, se frotan los cuerpos de los recién nacidos con dicha sustancia» (1983: 58); muy semejante al uso que se le da en Cuba a la cascarilla. De modo que, en este sentido, lejos de ser un símbolo luctuoso, tiene un contenido benéfico y protector.

Fue Víctor Patricio de Landaluze (1830-1889) quien, con su perspicaz observación, dejó varias obras en las que interpretó figuras identificadas como «diablitos». La más conocida y divulgada es *El ñáñigo* que forma parte de la colección que aparece en 1881 en *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba*. Es un íreme abakuá que baila con un gajo —posiblemente de albahaca— en su mano derecha, una varilla o pequeño cetro *(itón)* en la izquierda, y un gallo *(nkiko)* —que oportunamente será sacrificado— colgando de su pierna derecha. El personaje lleva sonajas *(enkaniká)* en las muñecas, la cintura y los tobillos, y las hace sonar en momentos apropiados de la ceremonia. Este sonido de diversos timbres, según los tamaños de las sonajas, se integra al ambiente musical en el que predominan los tambores y otros idiófonos del conjunto instrumental.

En este sentido, para cada creyente su religión es la mejor, la más completa, la más segura, y resulta dramático que determinado dios o dioses, con tantos poderes, lejos de propiciar la prosperidad, haya permitido la tragedia de la esclavitud. Por eso el cimarrón Esteban Montejo reflexiona con su proverbial lenguaje sentencioso: «Los dioses más fuertes son los de África. Yo digo que es positivo que volaban. Y hacían lo que les daba la gana con las hechicerías. No sé cómo permitieron la esclavitud. La verdad es que yo me pongo a pensar y no doy pie con bola» (Barnet, 1966: 15-16).

En 1881, bajo la firma de A. P., se publica *Cepo y grillete*, como parte de los castigos a los esclavizados, que incluye varias xilografías de pequeño formato, empleadas posteriormente por Fernando Ortiz (1881-1969) en las ediciones de *Los negros esclavos* (1916 y 1987 y 2017). Podemos distinguir dos formas del *Castigo del cepo*: una en que el esclavo es acostado bocabajo y permanece sujeto al cepo por el cuello, y otra, que aprisiona a uno o varios esclavos por las manos y/o por los pies. El cepo fue todo un símbolo represivo, pues su ubicación en el complejo de la plantación representaba una amenaza constante. Al mismo tiempo, según se observa en otros grabados realizados en África, fue usado para transportar prisioneros a los centros de





concentración y a los puertos de embarque. Sobre estas imágenes refiere Ortiz:

> El cepo consiste en un enorme tablón con agujeros en los cuales se introduce el pie, la mano o la cabeza del negro castigado. A veces son los dos pies sujetos, y entonces el negro descansa, bien sobre la espalda, bien sobre el pecho o vientre. El castigo se convierte en un verdadero suplicio a poco que se le prolongue, sobre todo por las circunstancias climatológicas de Cuba. Cualquiera puede imaginarse lo que será el cepo de cabeza, reducción del antiguo y bárbaro suplicio del enterramiento con la cabeza afuera. Los mosquitos, moscas e insectos de toda especie, cuyo número es incalculable en las Antillas, se ceban hasta lo indecible en el rostro y la cabeza del pobre esclavo, imposibilitado de defenderse con las manos (1987: 236).

En este sentido, la experiencia vivida por Esteban Montejo aporta un testimonio de primera mano que se complementa con la información visual acumulada:

> Yo vide muchos horrores de castigos en la esclavitud. Por eso es que no me gustaba esa vida. En la casa de caldera estaba el cepo, que era el más cruel. Había cepos acostados y de pie. Se hacían de tablones anchos con agujeros por donde obligaban al esclavo a meter los pies, las manos y la cabeza. Así los tenían trancados dos y tres meses, por cualquier maldad sin importancia. A las mujeres preñadas les daban cuero igual, pero acostadas boca abajo con un hoyo en la tierra para cuidarles la barriga. ¡Les daban una mano de cuerazos! Ahora, se cuidaban de no estropear el niño, porque ellos los querían a tutiplén. El más corriente del castigo era el azote. Se los daba el mismo mayoral con el cuero de vaca que marcaba la piel. El látigo también lo hacían de cáñamo de cualquier rama del monte. Picaba como diablo y arrancaba la piel de tiritas. Yo vide muchos negros guapetones con las espaldas rojas. Después les pasaban por las llagas compresas de hojas de tabaco con orine y sal (Barnet, 1966: 39).

El cimarrón, por su parte, trataba por todos los medios de evadir a los rancheadores y a sus perros. Así, Esteban Montejo confiesa:

> Como el cimarrón era un esclavo que se huía los amos mandaban a una cuadrilla de ranchadores (*sic*); guajiros brutos con perros de caza, para que lo sacaran a uno del monte a mordidas. Nunca me topé con ninguno. Ni vide a un perro de esos de cerca. Eran perros amaestrados para coger negros. El perro que veía a un negro le corría atrás. Si por casualidad yo oía a uno ladrando cerca, me desnudaba enseguida, porque así desnudado, el perro no olfatea a nadie. Ahora mismo yo veo a un perro y no me pasa nada, pero si lo hubiera visto en aquella época no se me hubieran visto los pies en muchas leguas. Los perros nunca me han atraído (Barnet, 1966: 47).

Una caricatura firmada por Samunta en 1860 simplifica al absurdo el agotador trabajo del rancheador que captura a un esclavo prófugo y lo trae por una oreja. En segundo plano de la composición otros dos rancheadores capturan sendos esclavos del mismo modo, como si todo fuera coser y cantar. Nada más alejado de la realidad. El objetivo de un rancheador de oficio no era solo devolver al esclavo prófugo y cobrar su captura gracias a sus *perros de alcance*, que permanecían ladrando si daban con el prófugo, sino cuando luego soltaba sus *perros de presa* estos se lanzaban a matarlo y la muestra o comprobante de tal acción era precisamente la oreja izquierda del esclavo muerto. En dos ocasiones el insaciable Francisco Estévez se refiere a este hecho:

> [...] el 7 [de octubre de 1837] seguimos la rastrería y a distancia de media legua se fue menoscabando hasta que perdimos enteramente y hallándonos sin perros y sin víveres, viramos a la ranchería que se componía de 40 ranchos los que incendiamos e inutilizamos exceptuando diez herrones y dos hojas que fue lo que pudimos cargar, lo que presenté con los comprobantes de los siete muertos (las orejas) a los tres vigilantes de mi partida (Villaverde, 1982: 65).

El dibujo a lápiz de Roberto Casanueva nos entrega una de las imágenes de Esteban Montejo, el cimarrón y luego combatiente en la guerra de 1895-1898. Su retrato es todo un símbolo de resistencia contra la esclavitud. El propio protagonista relata brevemente su paso decisivo, el que lo transforma para siempre, de esclavo de dotación en cimarrón:

> Un día me puse a observar al mayoral. Ya yo lo venía cachando. Ese perro se me metió en los ojos y no me lo podía quitar. Creo que era español. Me acuerdo que era alto y nunca se quitaba el sombrero. Todos los negros lo respetaban, porque con un cuerazo que diera le arrancaba el pellejo a cualquiera. El caso es que ese día yo estaba caliente y no sé qué me pasó, pero tenía una rabia que de verlo nada más me encendía. Le silbé de lejos y él me miró y se volvió de espaldas; ahí fue donde cogí una piedra y se la tiré a la cabeza. Yo sé que le dio, porque él gritó para que me agarraran. Pero no me vio más el pelo, porque ese día cogí el monte (Barnet, 1966: 44).

Como se ha podido constatar, *Biografía de un cimarrón* ha trascendido su cualidad de novela-testimonio y tanto las vivencias de Esteban Montejo como la hábil creatividad de Miguel Barnet han servido de apoyatura para estudiar y comparar las imágenes de africanos y descendientes en la Cuba colonial, con diversas



facetas vitales del cimarrón solitario que por su cuenta y riesgo decidió incorporarse a las filas insurrectas y fue reconocido como veterano de la guerra de independencia de 1895-1898. Se formó así un binomio que podría llamarse Esteban-Miguel o Montejo-Barnet, ambos de la mano para enfatizar en el legado de África a la cultura cubana y que ya cumple seis décadas. Así sentenció Esteban en la narrativa de Miguel: «Por eso digo que no quiero morirme, para echar todas las batallas que vengan. Ahora, yo no me meto en trincheras ni cojo armas de ésas de hoy. Con un machete me basta».

Bibliografía

Barnet, M. (1966). *Biografía de un cimarrón*. La Habana: Academia de Ciencias de Cuba.

Bremer, F. (1980). *Cartas desde Cuba*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

Guanche, J. (2023). *Iconografía de africanos y descendientes en Cuba*. [Edición por el 30 aniversario del Proyecto Internacional de la UNESCO. Las Rutas de las personas esclavizadas: resistencia. Libertad y patrimonio (1994-2024)]. Universidad de Estudios Internacionales de Hebei.

Hazard, S. (1928). *Cuba a pluma y lápiz* (3 t.). La Habana: Cultural S. A.

Lowie, R. H. (1983). La religión de los ekoi. En *Religiones primitivas*. Madrid: Alianza Editorial.

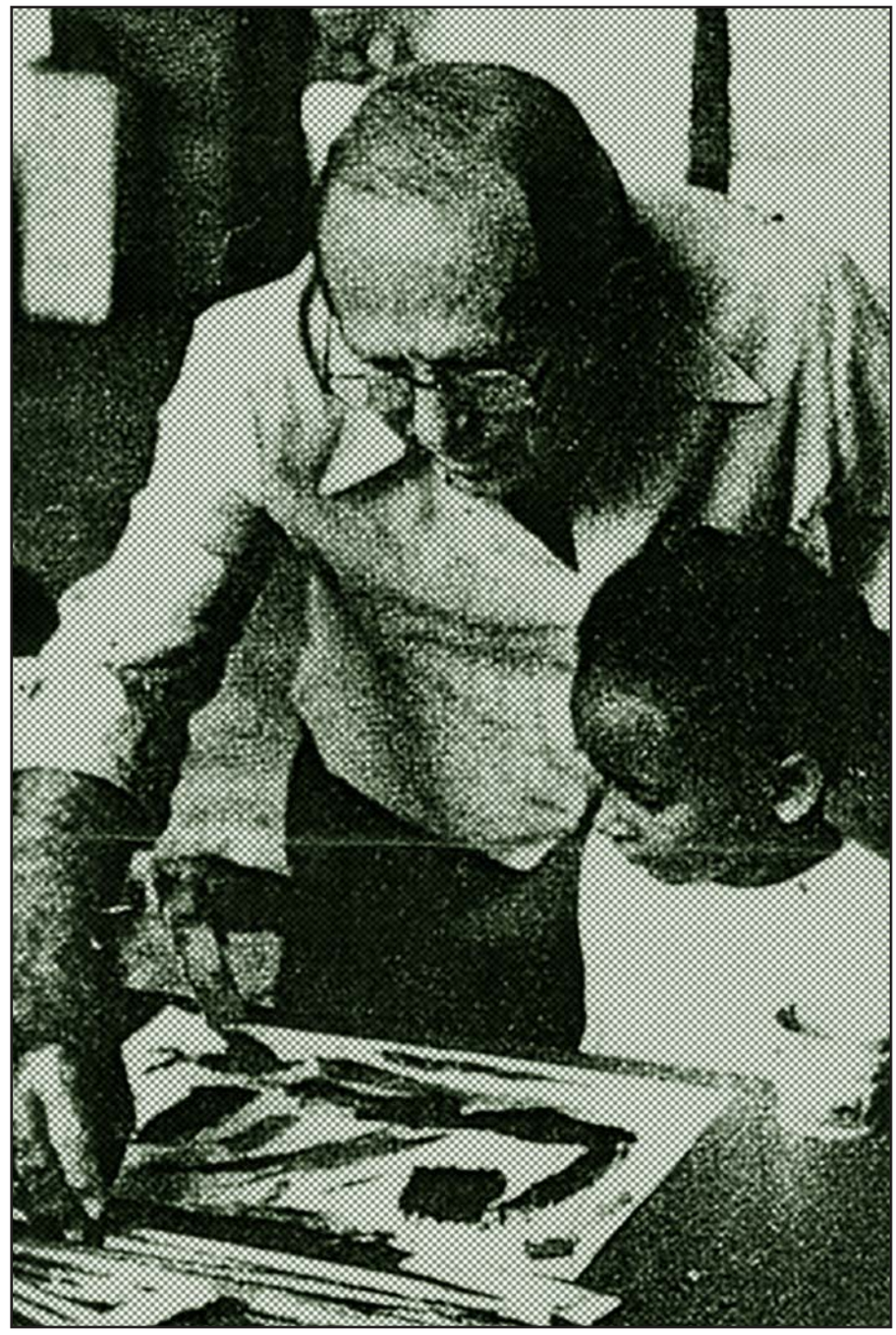
Moreno Fraginals, M. (1977). *El ingenio* (3 t.). La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Tipos y costumbres de la Isla de Cuba por los mejores autores de este género (1881). Obra ilustrada por Víctor Patricio de Landaluze. La Habana: Fototipia Taveira.

Villaverde, C. (1982). *Diario del rancheador*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

MORRIÑA NO FUE TRISTEZA

ISRAEL CASTELLANOS LEÓN



Con varios tributos de recordación, en 2025 se conmemoraron los centenarios del fotógrafo Raúl Corrales (1925-2006), Premio Nacional de Artes Plásticas por la obra de la vida; y del profesor y dibujante Oscar Morriña (1925-2013), profesor emérito de la Universidad de La Habana. Pero, sin desdorar al primero, me centraré en el segundo porque su festejo no tuvo, acaso, la cobertura y repercusión que merecía.

El primer homenaje del que tengo noticia se le rindió en la Facultad de Artes y Letras (Fayl). Me enteré a destiempo. Si no, me habría sumado a los alumnos y/o colegas reunidos para evocar su trayectoria y legado en esa institución universitaria donde lo conocí apenas comencé la licenciatura en Historia del Arte.

En otro momento, conté que su apellido me resultaba familiar por una canción que popularizó Julio Iglesias en los años setenta (Castellanos, 2014). Ahora bien, al Sr. Morriña a quien traté desde 1983 le decían, cariñosamente: Morri. No tenía relación con la tristeza que denota ese apellido. No, al menos, de forma sostenida. Aunque la nostalgia sí toma la palabra cuando se lo trae a la memoria.

A raíz de su paso a otra dimensión, recordé que:

> Fue el guía de mi grupo en primer año de la carrera […] Fue mi oficial de guardia estudiantil. Fue compañero en un jurado de la Bienal de Cerámica Amelia Peláez, organizada por el Museo de la Cerámica Artística Cubana Contemporánea. Y siempre mantuvo el trato cordial, la opinión en tono de sugerencia, la [transparente] mirada azul tras los cristales y la sonrisa esbozada […] (Castellanos, 2015, p. 41).

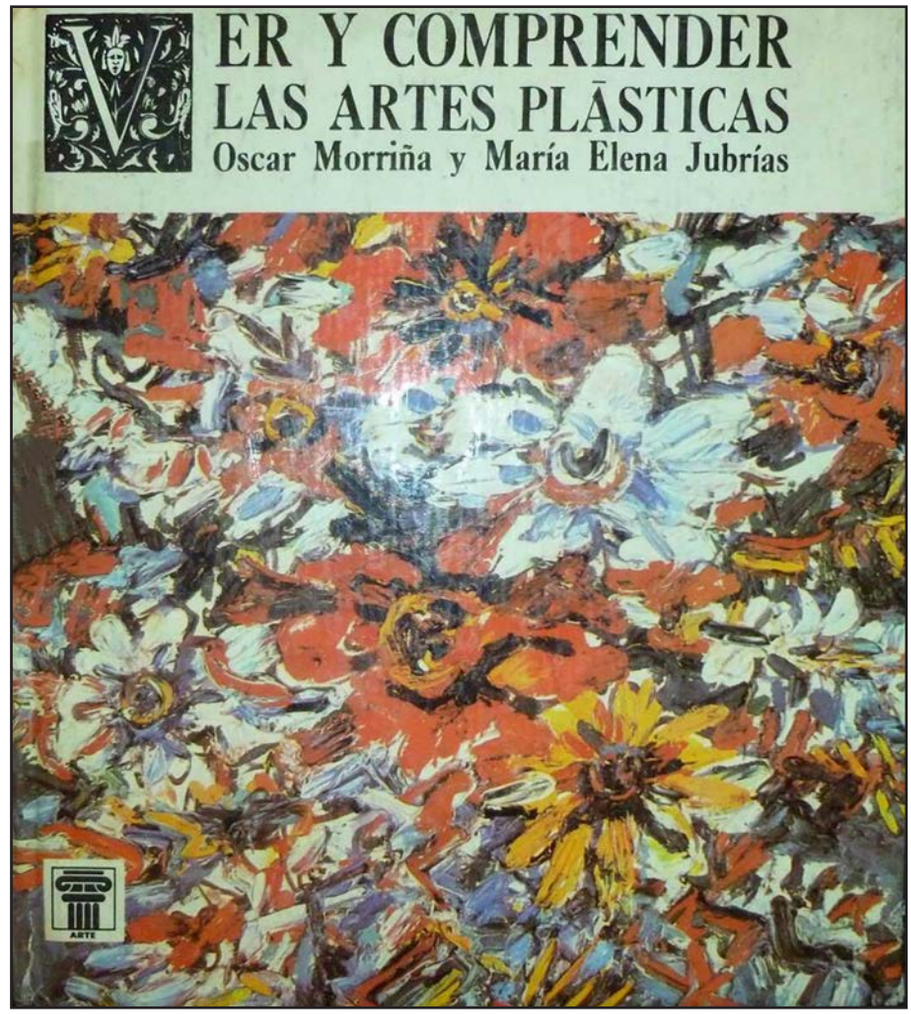
Agrego que fue mi profesor en una asignatura opcional en el quinto y último año de la carrera.

También formó parte del tribunal que, muchos años después, me otorgó el título de máster en Historia del Arte (2002). De manera que tuvo una participación recurrente e inolvidable en mi formación y resultados académicos. Por ello los traigo a colación. Y por la misma razón añado que lo sigue haciendo, indirectamente, gracias a la simiente que dejó en la Dra. Hortensia Peramo: mi tutora del doctorado en Ciencias sobre Arte.

El testimonio de ella me permitió corroborar que mi alta estima hacia Morri trasciende lo personal para engrosar un estado de opinión generalizado entre sus alumnos, sin importar generaciones:

> Fue mi profesor de Diseño en la carrera de Historia del Arte, por aquellos ilustres años de la década de los 70. Me gradué en 1974, y [Fundamentos del] Diseño lo recibíamos ya en años más avanzados, ¿habrá sido en el tercero o cuarto?
> De baja estatura, dinámico, quizás un tanto nervioso o hiperquinético […], disfrutaba explicar ese universo del diseño que dominaba con tanta profundidad, y que hacía legible y gustable; un mundo que revelaba para nosotros, sin guardarse nada, haciendo galas de su excelencia como comunicador. No podía ser de otra manera: amaba enseñar. Y nos llevó a amar también aquellos principios básicos del diseño, a devorar el libro de [Robert Gillam] Scott, con cubierta de pasta azul, que nos había recomendado. (Ahora pienso que, con él, se vivía un universo azul: ojos, libro, paz, disfrute). Pero Morri era así, amable y comunicativo, fuera del aula. Era, además, el padre de mi inseparable compañera y amiga durante la carrera: Zita Marina Morriña Athía […] (Peramo, 2026).

Es un registro que se suma a los de otras voces, de diferentes



graduaciones, que escuché en un encuentro efectuado en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), donde el homenajeado también dejó su impronta. Allí concertaron una gratitud coral al Magíster que nunca fue el imponente *Magíster dixit*.

Vi su continuidad en la joven profesora Beatriz Laffita, quien desde el panel expuso cómo la orientó para impartir la materia que él diseñó. Entre el público estuvieron, como oyentes, la Dra. Lázara Menéndez (alumna, colega, viuda) y el hijastro Claudio Sotolongo Menéndez, discípulo desde el hogar.

Este reconocido diseñador prematuramente fallecido (1982-2026) también curó la muestra inaugurada otro día en la galería del Centro de Información Antonio Rodríguez Morey del MNBA y que, no por gusto, tituló *La segunda casa*. Con todo conocimiento de causa, él reflexionó en un texto ubicado en pared:

> Si bien su labor fundamental estuvo ligada a la promoción y divulgación de las artes, Morriña también era un dibujante disciplinado y riguroso, estudioso de la forma y a través de sus dibujos vemos algunos de los temas que resultaron de su interés a lo largo de los años: músicos, caballos, grupos humanos, parejas y la figura femenina, sobre la que hizo miles de pequeñas anotaciones. Consideraba cada uno de sus apuntes como un punto de partida para composiciones más complejas y elaboradas, donde incorpora el color en acuarela o tempera […] (Sotolongo, 2025).

No era la primera vez que allí se exponían dibujos de Morriña. En 2013 se habían mostrado al-

gunos cuando el Museo Nacional de Cuba (actual MNBA) llegó a su centenario. Por cuestiones de salud, él no pudo asistir a esa muestra concebida para: «Reconocer su larga y fructífera misión educativa en la apreciación de las artes visuales. [Fue] una oportunidad donde se exhibieron libros suyos publicados (*Ver y comprender las artes plásticas*, *Las líneas hablan y juegan*…), así como dibujos de su autoría que pocas personas conocían» (Castellanos, 2015, p. 41).

Aquella expo devino revelación para muchos, puesto que al expositor: «más bien lo relacionaban con el ejercicio y la apreciación del diseño gráfico y con la asignatura Fundamentos de la forma, que durante varias décadas impartió en primer año de la licenciatura en Historia del Arte». (Castellanos, 2015, p. 41): A través de esa materia, que tuvo diferentes denominaciones y reajustes, él:

> familiarizó a muchos neófitos adolescentes con obras del patrimonio artístico nacional y universal; con los principios y leyes de su construcción formal; con las sugerencias del ritmo, del color, de la proporción, de la simetría… Basándose en la teoría de la *Gestalt*, los preparó para asignaturas más contenidistas (Castellanos, 2015, p. 41)

También fue más allá:

> Su lección de ver lo estético-artístico en el entorno vital y no solamente en salas de exposiciones o libros de arte ha sido tan pregnante como ese análisis morfológico de la obra de arte que no sólo enseñó a ver y comprender sino también a disfrutar (Castellanos, 2015, p. 41).

Pero no todos llegaron a ver esa exposición ni asistir a las actividades didácticas de apreciación y divulgación que, durante años, realizó en Bellas Artes: «No recuerdo haber coincidido en algunos de aquellos importantes talleres que impartió en el Museo, con los que tanto contribuyó a la educación artística de muchos niños, junto a María Elena Jubrías, otra gran profesora y artista de la que habrá que hablar algún día», afirmó la Dra. Peramo (2026).

Los aludidos compartieron una expo en el mismo espacio (2017 o 2018), con motivo de una celebración del Consejo Internacional de Museos (Icom). Entre otros exponentes, se incluyeron libros a cuatro manos sobre apreciación artística, cerámicas de la Dra. Jubrías así como dibujos de su antiguo colega en el Museo y en el Dpto. de Historia del Arte. Fue otra oportunidad para relacionarse con ese avatar de Morriña.

Sin embargo:

> Solo ahora, gracias a la exposición por su centenario […], pude conocer una muestra de su arte, descubrir que este era como una prolongación de su ser: ahí está presente el diseño como base del planteamiento de la figura, el despliegue de una maestría técnica, la picaresca en algunos de sus trabajos (Peramo, 2026).

El agasajado predicó con el ejemplo. Su libro *Las líneas hablan y juegan* se exhibió nuevamente. En esta oportunidad, compartió vitrinas con imágenes y otros documentos relativos a la Sala Didáctica y la Muestra del Mes, inauguradas en las décadas de 1960 y 1970, respectivamente, para introducir al público en la apreciación del arte (en el primer caso) y promover a creadores emergentes (en el segundo).

No cabe duda de que: «Cuando se habla de la Historia del Arte en Cuba y de su enseñanza, de la promoción y difusión del arte, y de la educación artística, Morriña es uno de los imprescindibles» (Peramo, 2026). Pero él no solamente dio lecciones para apreciar y disfrutar la obra terminada, «con la reserva de que el sistema-forma no era totalmente operativo para las expresiones del arte en movimiento: cinetismo, «acción plástica», entre otras posibles [...]» (Castellanos, 2014, pág. 62).

Él, que ejerció como publicista en una etapa de su vida, también procuró alumbrar el acto primigenio de la creación, conforme pudo leerse en otra pared de la exposición por su centenario:

> Saborea el íntimo placer de sentir al hacer, gozar el asombro de ver surgir, ante tus propios ojos, creado por tu propia mano, algo realmente asombroso, una forma nueva, un dibujo. Disfruta esa entidad única en el universo, creada por ti, una forma original que se apropia, desde ese instante, el derecho a existir, la acción de denotar, la cualidad de expresar y hasta la posibilidad de tener un nombre (Morriña).

Así, liberándose del análisis formal, o metabolizándolo, él se recreó también dibujando. Por eso cabe reiterar que Oscar, de morriña, sólo tenía el primer apellido.

Referencias

Castellanos, I. (2014). Harakiri a la cubana o Tribulaciones de un estudiante medio en la enseñanza superior. *Revolución y Cultura* (3), 57-65.

Castellanos, I. (2015). Oscar Morriña. *ArtNexus* (96), 40-41.

Morriña, O. Texto de exposición, La Habana.

Peramo, H. (2026). Testimonio exclusivo al autor, La Habana.

Sotolongo, C. (2025). Texto de exposición, La Habana.

ESTA II BIENAL DEL HUMOR POLÍTICO NOS INVITA A SONREÍR, A PENSAR Y A MANTENERNOS LÚCIDOS Y LIBRES*



ABEL PRIETO JIMÉNEZ

Que estemos inaugurando en La Habana, en junio de 2026, un importante evento artístico internacional, con la participación de obras enviadas por decenas de creadores de 38 países, es uno de esos milagros que iluminan la historia de la Cuba revolucionaria. El imperio que se empeña en destruirla es muy poderoso; pero no todopoderoso. No ha podido silenciar su voz. No ha podido aislarla.

La Cuba que se atrevió a hacer «una Revolución socialista en las propias narices de los Estados Unidos», como dijo Fidel en abril de 1961, en vísperas de la invasión por Playa Girón, está sometida hoy a un cerco implacable, a un proyecto de asfixia total, y es, al propio tiempo, víctima de una campaña de odio, mentiras y descalificaciones, que trabaja todo el tiempo, a todas horas, a través de los medios hegemónicos y de las redes sociales, para presentarla ante el mundo como un «Estado fallido».

Esta Bienal de Humor Político, convocada en medio de condiciones tan difíciles, en medio de la guerra híbrida que nos hace el imperio, entre apagones, carencias de todo tipo y reiteradas amenazas de intervención militar de boca de Trump y de Marco Rubio, representa, en primer lugar, un regalo para nuestro pueblo, siempre ávido de cultura, siempre ávido de arte; representa también una victoria para la mucha gente digna y solidaria que se moviliza por Cuba en el mundo, que lucha contra el bloqueo, que hace un enorme esfuerzo para enviarnos medicinas, alimentos, lámparas recargables, todo lo que pueden reunir, y, junto a eso, mensajes muy estimulantes de apoyo y esperanza; y representa igualmente, sin ninguna duda, un bofetón moral para aquellos que, desde el norte, están aplicando —con particular perversidad— un castigo colectivo a toda la población cubana, a niños, ancianos, embarazadas, enfermos, mientras culpan cínicamente al «régimen» de lo que ocurre.

El humor ha sido esencial en la resistencia de Cuba a lo largo de su itinerario como nación. Primero, en la larga lucha contra el colonialismo español; luego, durante el medio siglo en que fuimos una neocolonia de los Estados Unidos; más tarde, desde 1959 hasta hoy, en la defensa de la Revolución cubana frente a los planes imperiales para hacerla fracasar.

* Palabras en la inauguración de la II Bienal de Humor Político.

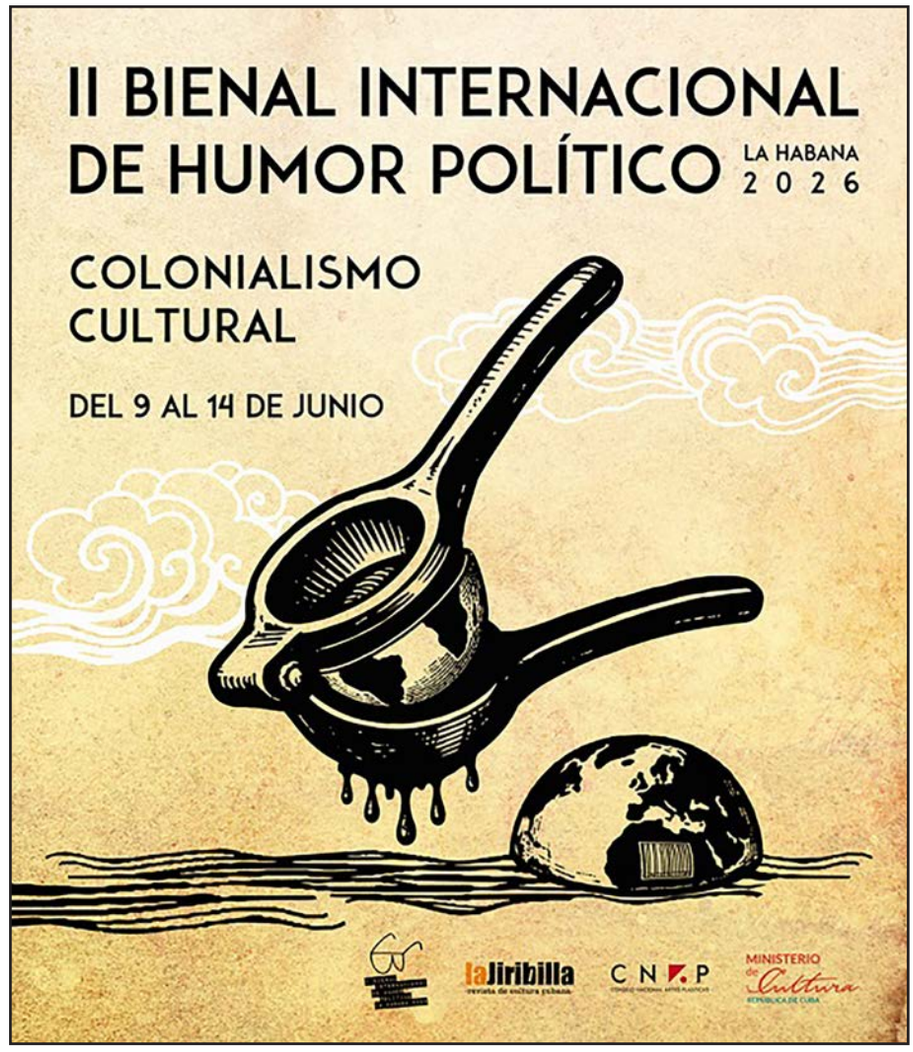
Hoy, en Cuba y en todas partes, el humor es un protagonista esencial en el choque cotidiano que se produce entre los ideales de la emancipación y las doctrinas racistas, misóginas, homófobas, anticulturales, del nuevo fascismo.

Basta echar un vistazo a la estrategia de comunicación de Irán en las redes digitales frente a la embestida brutal de Estados Unidos e Israel. Como demostró el investigador chileno Pedro Santander en el Coloquio Patria, usan de manera muy aguda el humor, la sátira y los memes para burlarse de Trump y mueven videos estilo Lego o Pixar y canciones pegajosas.

Los fascistas no tienen sentido del humor. Son demasiado arrogantes, demasiado retóricos, demasiado estúpidos. Se creen «puros» y «superiores» y se alimentan de esquemas y estereotipos.

Según el escritor británico Nate White: «Trump puede ser risible, (pero) nunca ha dicho nada irónico, ingenioso o siquiera remotamente divertido; ni una sola vez, jamás».

Y añade: «Ni siquiera parece entender qué es una broma: su idea de una broma es un comentario grosero, un insulto iletrado, un acto casual de crueldad. Trump es un troll. Y, como todos los trolls, nunca es gracioso y nunca se ríe; solo cacarea o se burla».



Esta Bienal de Humor Político tiene como uno de sus temas centrales la batalla contra la colonización cultural. Y hay que recordar que existe un vínculo estrecho entre el nuevo fascismo, la industria colonizadora global y una relectura de la historia que exalta a conquistadores y desprecia a los pueblos «inferiores».



Trump, el 13 de octubre de 2025, suprimió el Día de los Pueblos Indígenas y proclamo el Día de Colón, en respuesta a los ataques que había lanzado contra el llamado «descubridor de América» lo que el identifica como «la izquierda radical» (así la llama, como quien nombra al Diablo). Se estaba refiriendo obviamente al movimiento antirracista Black Lives Matter y a las agresiones contra estatuas y monumentos de colonizadores y esclavistas.

En esa fecha, en la página oficial de la Casa Rosada, apareció un video que, sin hablar del «Día del Respeto a la Diversidad Cul-

tural» (como se llamó en Argentina a partir de 2010), promueve una celebración entusiasta del «triunfo de la civilización sobre la barbarie», gracias a la llegada a nuestras tierras de los europeos, con la cruz y con la espada.

El 12 de octubre de 2024, en más de sesenta ciudades de España, la Asociación Católica de Propagandistas lanzaba una campaña por el Día de la Hispanidad con el lema: «1492. Ni genocidas ni esclavistas: fueron héroes y santos».

Más recientemente, en mayo de 2026, Isabel Díaz Ayuso, del PP, presidenta de la Comunidad de Madrid, viajo a México para participar en un homenaje a Hernán Cortés.

Allí celebró la «evangelización» y el «mestizaje» como sinónimos de «esperanza y alegría» y criticó a quienes pretenden que España pida disculpas por las atrocidades cometidas en el pasado colonial, aludiendo a la solicitud que hizo en 2019 al rey español y al papa el entonces presidente mexicano López Obrador. «Que la libertad nunca pida perdón», declaró Ayuso, asociando el genocidio con la liberación.

La presidenta Claudia Sheinbaum denunció la invitación a Ayuso como una provocación, fruto de la alianza de la derecha internacional con la derecha mexicana. Para Claudia, Hernán Cortés «llegó a invadir los territorios que había en esta tierra, con una terrible discriminación, violencia, esclavismo, exterminio». «Y hay mexicanos», añadió, «que todavía piensan que México nació cuando llegaron los españoles».

A diferencia de Trump, Ayuso, Milei y los demás trolls de la ultraderecha contemporánea, los antifascistas necesitamos más que nunca de la sonrisa inteligente, de la ironía, de la capacidad para demoler con un chiste la palabrería enemiga. Asimismo, por supuesto, el componente del humor resulta imprescindible en la difícil misión de fomentar el pensamiento crítico en nuestra gente en medio de la gravísima crisis cultural que vive la humanidad.

Ese pensamiento emancipador, anticolonial, que debemos convertir en un instinto, nos permite desmontar las trampas del sistema, hacer visibles nuestros argumentos y nuestras verdades y proteger de tergiversaciones la memoria de nuestros pueblos.

Esta II Bienal de Humor Político nos invita a sonreír, a pensar y a mantenernos lúcidos y libres en una época en que millones de ciudadanos, degradados a meros consumidores, son conducidos de un lado a otro, sin saber adónde van ni entender qué hacen ni a quién sirven.

«El peor error de un revolucionario es no pensar», nos advirtió Fidel, mientras la maquinaria de manipulaciones nos repite una y otra vez que pensar no es divertido. Todo lo contrario, insiste, es el colmo del aburrimiento.

Hoy inauguramos un espacio para la reflexión profunda y divertida, para la emancipación, para levantar entre todos una nueva «trinchera de ideas», que, como pensaban Martí y Fidel, valen más que trincheras de piedra.

Bienvenido sea este evento tan trascendente.

Felicidades al Ministerio de Cultura y a todos sus organizadores.

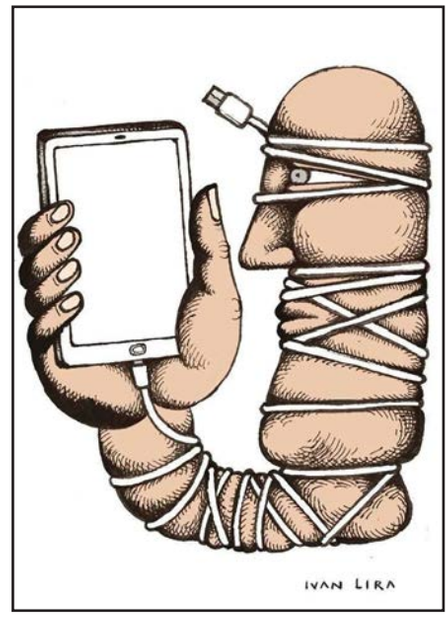
PREMIOS DE LA II BIENAL DE HUMOR POLÍTICO



1.er Premio: Elena Ospina (Colombia). *América*



2.do Premio: Kuang Zuhai (China). *Variation*



3.er Premio: Iván Lira (Venezuela). *Enredo*

HUMOR INSUBORDINADO*

ENRIQUE UBIETA GÓMEZ



En el mundo hay bodas suntuosas, cumpleaños felices, mansiones de lujo y yates de recreo, superfluas sonrisas de suficiencia; hay jóvenes que pisan el suelo con autoridad de dueños y no conocen, ni quieren conocer la vida de los otros; pero dentro de aquel, hay otro mundo signado por la pobreza y el trabajo extremo, muy cerca y muy lejos del primero, el de los fieles subordinados, muchos llegados de oscuros rincones, donde nada es seguro, ni un puesto de trabajo, ni una renta, ni un futuro, donde el sueño de ser como los empleadores envejece con los empleados.

Hay otro peor, pero más digno: el mundo de los insubordinados, al que se le declara la guerra, donde un misil puede reventar mañana una escuela, no sabemos cuál, y un disparo atravesar una ventana. La guerra tiene otras maneras más sutiles de hacerse: la asfixia «preventiva», para que la dignidad parezca obstinación, y la obstinación, suicidio. Hay bombas de palabras e imágenes, de insinuaciones y falsas noticias (bombas de humo) que copan y obstruyen las redes sanguíneas del planeta y construyen estados de ánimo. Pero las víctimas responden: en la guerra cognitiva de las redes, de la mano del humor, ganamos batallas, porque la mentira no sabe reír. El fuego se expande y quema a quienes lo avivan. Sí, aunque parezcan mundos distantes, todos son uno solo.

¿Por qué Cuba organiza una Bienal de Humor Político, en medio de los extensos apagones y las carencias que el imperialismo provoca? El humor es un arma infalible; no se trata solo (aunque también, ¿por qué no?) de burlarnos del agresor, al que hay que despojar de sus múltiples máscaras. El humor hace inteligible el caos, demuestra que nuestras

* Palabras pronunciadas en la inauguración de una muestra de la sección «La caricatura de guardia» de *La Jiribilla*, expuesta en la verja de la Uneac.

desgracias no son locales (ay, esas mentes aldeanas, neocolonizadas, que no saben que el gigante que lleva siete leguas en las botas nos las quiere poner encima), genera solidaridad, hunde el bisturí hasta mostrar el tumor. La Bienal demuestra que en el mundo real hay cientos, miles, quizás millones de seres pensantes, que no se quedan cómodamente encerrados en el cuarto de los espejos, porque saben que no hay historias bilaterales con el imperialismo: Palestina, Líbano, Irán y Cuba, entre otros escenarios latentes, constituyen un frente común de resistencia, y en él todos peleamos por todos. Son decenas de miles los civiles muertos en el Medio Oriente, pero la victoria definitiva no es la que provoca la muerte física, sino la que asesina el espíritu, la capacidad de pensar, de reír y de pelear. Y cuando pueblos como el palestino, sobre el que se ejecuta un genocidio, o el iraní, bombardeado de manera indiscriminada, se sobreponen al dolor, cantan y ríen, son invencibles.

No encontrarán quizás en estos dibujos motivos para la carcajada, la del chiste fácil que utiliza, como en ciertos deportes de combate, la fuerza del enojo, y provoca la risa superficial, liberadora. Hallarán, sí, el choteo cubano, que desmonta la prepotencia, la falsa solemnidad de los agresores, la ridícula impostura del asesino que se disfraza de héroe. En las exposiciones de la Bienal prevalecerá la sonrisa que provoca el descubrimiento en el otro de un razonamiento propio, expuesto en líneas precisas.

Permítanme decir algunas palabras sobre el Mundial de Fútbol que se inauguró ayer. No quiero desairar a los miles de fanáticos cubanos y latinoamericanos de ese deporte que también disfruto, aunque no tanto como el béisbol. Pero ¿cómo es posible que la Humanidad permita que el país que financia el genocidio en Gaza,





estrangula, agrede y amenaza a otros pueblos y al suyo propio, sea una de las sedes, podría decirse que la principal, de un evento deportivo de esa magnitud? Existe un antecedente: los Juegos Olímpicos del Berlín nazi en 1936. El mundo más rico y el que pretende imitarlo, hará como si la guerra mundial en curso no existiera. Millones de fanáticos gritarán eufóricos cada vez que sus selecciones anoten un gol. En ese mismo instante, quién sabe, niños, mujeres y ancianos estarán siendo masacrados; pero la noticia será relegada a planos inferiores.

El equipo de Irán jugará todos sus partidos de la primera fase en Estados Unidos, pero tendrá que entrar y salir del país el mismo día de cada juego. Por eso han tenido que hospedarse en México, cerca de la frontera. Quince integrantes de su cuerpo técnico no recibieron la visa.

Tampoco recibieron la visa los aficionados que pretendían respaldarlos desde las gradas. Pero asistir y jugar, a pesar de todo,



será un acto de resistencia: como el humor, expresa la voluntad de vencer. El gran humorista belga que hoy nos acompaña lo expresa magistralmente en un dibujo de pocos, pero elocuentes elementos: el cerquillo de Hitler se acompaña de un bigotico, que es a su vez el perfil de Trump. El mejor árbitro de África, Omar Artan, un somalí designado para actuar en el campeonato, con visa concedida, fue devuelto a su país al llegar a un aeropuerto estadounidense. La FIFA guarda silencio. Son solo algunos hechos que se anticipan a lo que ocurrirá en los estadios o en las calles de los Estados Unidos, que permanecen en alerta máxima, ante el posible intento de los indeseables de permanecer en el país.

En contraste, la presidenta de México, Claudia Sheinbaum, en perfecta coherencia con su toma de partido, diría que martiana, de «primero los pobres», no asistió (es la primera vez que ocurre en la historia de estos eventos) al estadio de su país, donde se inauguró el campeonato. Ante los altos costos de las entradas, presenció el acto de apertura desde una pantalla abierta en la calle, junto a los aficionados. ¿Alguien puede decir que el mercado del deporte nada tiene que ver con la política?

Lo que llamamos colonialismo cultural, no es la simple sustitución de unas tradiciones nacionales por otras. La cubana ha demostrado que es capaz de asimilar y procesar todas las influencias foráneas sin dejar de ser. Nos colonizan culturalmente cuando nos inoculan la cultura del tener, preámbulo de toda colonización política, la desconfianza en nuestras posibilidades de vencer, la creencia de que el colonizador es más fuerte, o más culto, o más capaz, cuando abandonamos la patria que nos necesita.

En esa batalla cultural, que se libra mente a mente, nadie es prescindible. No somos pueblos bárbaros. José Martí, señalaba con inigualable agudeza que la civilización «es el nombre vulgar con que corre el estado actual del hombre europeo», y que la barbarie «es el nombre que los que desean la tierra ajena le dan al estado actual de todo hombre que no es de Europa o de la América europea».

La Jiribilla, ese medio digital que participa con elegancia y humor en la batalla de ideas, publica una sección gráfica diaria que ha titulado «La caricatura de guardia». Sus guardianes han sido Ares, Adán, Lacoste, Martirena, Osval, José Luis, Lema. Los dibujos impresos en estas lonas fueron seleccionados entre muchos otros aparecidos en esa sección. Bienvenidos los amigos que comparten su humor incisivo con nuestro pueblo bloqueado que vive momentos difíciles, y resiste. Sí, Cuba, con una larga tradición, es el epicentro hoy del humor gráfico político; verá, en los oasis de luz, algunos partidos del Mundial, y seguirá la Liga Élite cubana de béisbol, en la televisión cuando sea posible, o en las redes; también las telenovelas de turno; acudirá, a pie, a los espectáculos artísticos más cercanos a su barrio y a las concentraciones populares en defensa de la soberanía nacional y de apoyo al pueblo de Palestina. Los cubanos no dejarán de reír, de pensar, de soñar, a pesar de los apagones, de las carencias, de la precariedad del transporte público, y de las amenazas. Por eso, una vez más, venceremos. Los invito entonces a disfrutar de las obras expuestas.

MICHEL MORO: EL HUMOR QUE ES ARTE*

YURIS NÓRIDO



Afortunadamente, está en buena medida superado aquel viejo prejuicio que durante años pretendió situar al humor gráfico en una categoría menor dentro del universo de las artes visuales. Más allá de una distinción que siempre resultó artificial entre géneros cuyas fronteras son cada vez más porosas y difíciles de establecer, la realidad ha terminado imponiéndose gracias a la obra de creadores que son, sin duda alguna, artistas en la plena acepción del término.

Su trabajo posee una elevada elaboración formal, una notable riqueza estética y, sobre todo, una densidad conceptual que trasciende cualquier clasificación reduccionista. En ellos, la imagen no solo comunica: también interroga, provoca y propone lecturas complejas de la realidad.

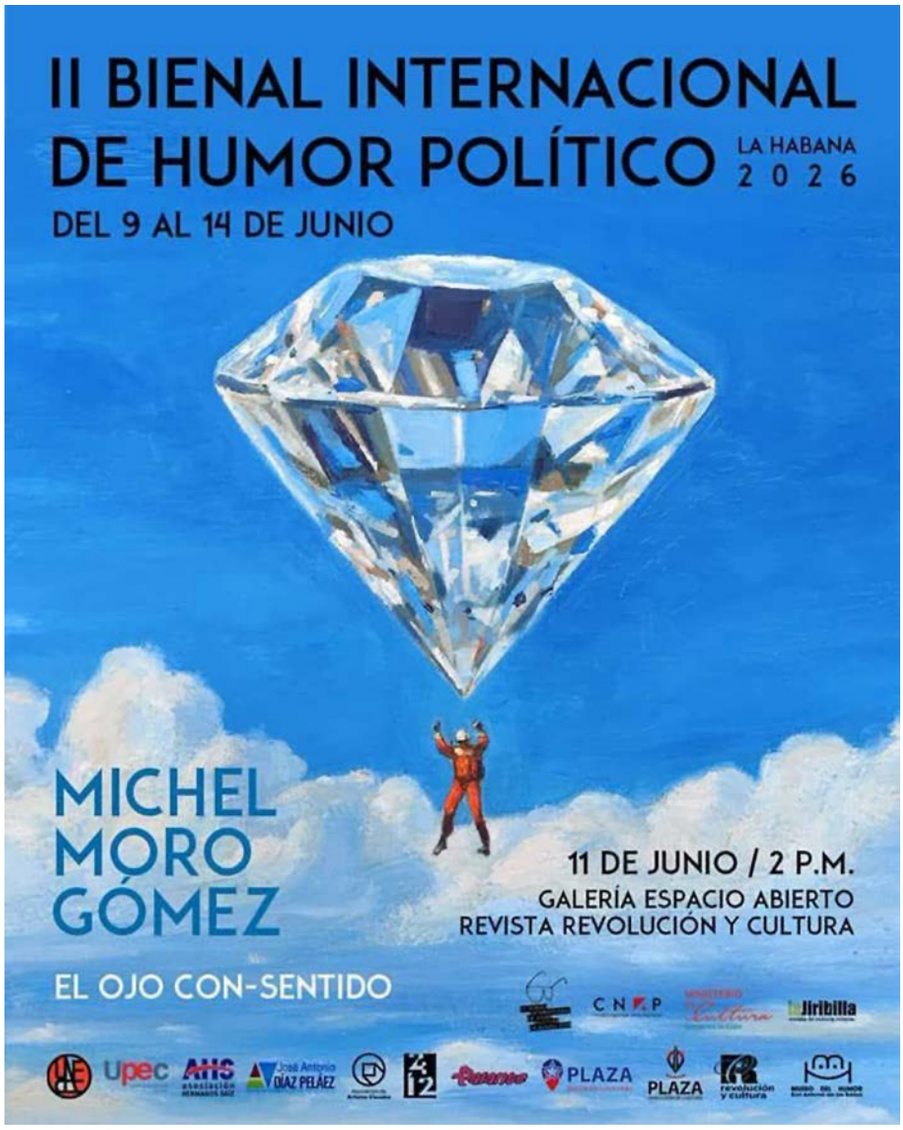
El humor gráfico tiene, por supuesto, una dimensión funcional. Nace asociado a espacios concretos de circulación y responde a una vocación comunicativa muy definida. Pero esa funcionalidad no está reñida con la ambición estética ni con la profundidad conceptual. Al contrario: cuando alcanza sus mejores expresiones, el humor gráfico consigue articular mensajes de gran eficacia comunicativa sin renunciar a la sutileza ni a la complejidad.

Esa feliz convergencia entre claridad y profundidad, entre oficio y pensamiento, está presente de manera ejemplar en la obra de Michel Moro, quien desde hace años se ha consolidado como una de las voces más singulares y reconocibles del humor gráfico cubano contemporáneo.

Existe en su trabajo una identidad visual perfectamente establecida. Basta enfrentarse a una de sus piezas para reconocer inmediatamente una poética propia, construida desde el rigor del dibujo, el dominio técnico y una sensibilidad plástica que se despliega a través de diversos formatos, soportes y recursos expresivos.

Hay en sus obras un tratamiento cuidadoso del color, de la composición y de las relaciones

* Palabras en la apertura de la exposición *El ojo con-sentido*, de Michel Moro, galería Espacio Abierto de la revista *Revolución y Cultura*. II Bienal de Humor Político.



entre los elementos visuales. Pero más allá de esas virtudes formales, destaca una capacidad poco común para abordar asuntos complejos de nuestro tiempo desde la economía de recursos y la precisión expresiva.

Con frecuencia se asocia el humor exclusivamente a la carcajada. Y ciertamente la risa constituye una de sus manifestaciones más legítimas. Sin embargo, mucho se ha insistido en que el humor es también una forma de conocimiento, una plataforma de pensamiento y una herramienta privilegiada para examinar de manera crítica el mundo.

No siempre desemboca en la risa abierta; a veces se concreta en una sonrisa reflexiva, en un gesto de complicidad. Es también ironía fina, la observación inesperada que obliga al espectador a reconsiderar aquello que creía conocer. El mejor humor no simplifica la realidad: crea asideros para comprenderla.

Esa es una de las mayores virtudes de Michel Moro. Su obra se sustenta en una sólida cultura visual y conceptual, en un amplio repertorio de referencias que nunca aparecen como exhibición erudita, sino integradas orgánicamente al discurso de cada pieza. Lo admirable es que logra mantener intacta esa riqueza de significados sin sacrificar la claridad comunicativa.

Sus imágenes están abiertas a múltiples niveles de lectura: pueden interpelar tanto al observador especializado como a cualquier espectador dispuesto a detenerse ante ellas. Más que imponer respuestas, plantean preguntas; preguntas que a veces resultan incómodas, incisivas o difíciles de resolver, pero que siempre están formuladas desde la inteligencia, el respeto y el buen gusto.

La obra de Michel Moro se inserta en una extraordinaria tradición del humor gráfico cubano y, al mismo tiempo, dialoga de manera activa con las tendencias y preocupaciones de la contemporaneidad. Estas piezas reunidas en *El ojo con sentido* son una excelente demostración de ello. Nos invitan a mirar con más atención, a desconfiar de las certezas demasiado cómodas y a descubrir que el humor puede ser también una forma particularmente lúcida de entender la realidad.

Esta exposición, como todas las de la Bienal del Humor Político, confirma que el humor gráfico, cuando alcanza la altura artística que aquí encontramos, no solo entretiene, sino que enriquece nuestra manera de mirar el mundo, que es asumirlo en su complejidad para no quedarnos de brazos cruzados.

AUTORES

Nancy Morejón
(La Habana, 1944). Poetisa. Premio Nacional de Literatura.

Virgilio López Lemus
(Fomento, Sancti Spíritus, 1946). Poeta, ensayista, crítico e investigador. Doctor en Ciencias Filológicas. Premio Nacional de Literatura.

Leannelis *Lea* Cárdenas Díaz
(Camagüey, 1993). Musicóloga. M. Sc. Directora del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana.

Elizabeth Díaz
(Güines, La Habana, 1951). Periodista y editora. Premio Nacional de Edición.

Enrique Ubieta Gómez
(La Habana, 1958). Ensayista y periodista.

Jesús Guanche
(La Habana, 1950). Antropólogo. Premio Nacional de Ciencias Sociales y Humanidades.

Alex Pausides
(Ensenada de Mora, Pilón, 1950). Poeta y editor. Premio Nacional de Edición.

Jorge Berlanga
(Manzanillo, Granma, 1963). Científico. Doctor en Ciencias Biológicas. Jefe de Proyectos e Investigaciones del Centro de Ingeniería Genética y Biotecnología de La Habana.

Elier Ramírez Cañedo
(La Habana, 1982). Investigador e historiador. Doctor en Ciencias Históricas. Vicejefe del Departamento Ideológico del Comité Central del Partido Comunista de Cuba.

Dazra Novak
(La Habana, 1978). Escritora. Presidenta de la Asociación de Escritores de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

Israel Castellanos
(Bayamo, 1966). Crítico de arte y periodista.

Abel Prieto Jiménez
(Pinar del Río, 1950). Narrador y ensayista. Presidente de Casa de las Américas.

Yuris Nórido
(Ciego de Avila, 1978). Periodista, fotógrafo, narrador y crítico de arte.



¿QUIÉNES SOMOS?

Centro Multimedial del Ministerio de Cultura de Cuba. Una plataforma creativa al servicio del arte, la memoria y la comunicación. Un espacio común para la colaboración institucional.

Integrado por el estudio CrearTV, la Casa del Alba Cultural, La Jiribilla, Periódico Cubarte, Revolución y Cultura, Cubanow y CubaPoesía. Creamos, preservamos y difundimos contenidos culturales. Audiovisuales artísticos e informativos de alto valor para la sociedad.





NUESTRA MISIÓN

Articular saberes, medios y lenguajes. Potenciamos fortalezas individuales para construir y distribuir una narrativa cultural colectiva, diversa y transformadora.





VISIÓN



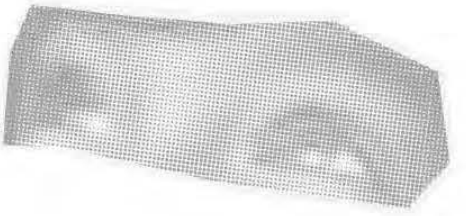
Ser un referente en la creación y articulación de contenidos multimediales innovadores, con identidad propia y compromiso social, en coherencia con la Política Cultural de la nación.

COMUNICACIÓN CON PROPÓSITO, MEMORIA CON PROFUNDIDAD, ARTE CON VISIÓN.





CENTRO MULTIMEDIAL
MINISTERIO DE CULTURA




MOR.