

Introducción

Adriana López-Labourdette *Universität Bern*
Astrid Santana Fernández de Castro *Universidad de La Habana*

Tres hombres jóvenes van llegando al punto más alto de una colina y sin prestar atención al mar que se levanta en el fondo, miran a lo lejos. Esta escena cierra el documental *Cuba va* de 1971, homenaje abierto a la epopeya nacional, repositorio innegable de la música, la imagen y el baile de la revolución¹. Unidos en una cofradía masculina, los jóvenes se tocan para alentarse, sonríen y sobre todo cantan. Cantan *Cuba va*, una de las canciones emblemáticas de las primeras décadas de la revolución cubana, cuando la euforia predominaba sobre el escepticismo, cuando la duda parecía cosa de burgueses corruptos o de intelectuales perspicaces. Guiados por una suerte de coreografía, cada uno de los tres jóvenes —los hombres del futuro, los forjadores del hombre nuevo— canta una estrofa, y juntos repiten “¡Cuba va!. ¡Cuba va!”.

La comunión de la imagen coincide con la comunión articulada en la letra de la canción (“Del amor estamos hablando / por amor estamos haciendo / por amor se está hasta matando / para por amor seguir trabajando”); el amor los une, los fortalece, los legitima en un poder que parte de la palabra y se expande hasta el poder sobre la vida. La violencia, velada por el amor, aparece como elemento constituyente de esa nueva y necesaria forma de gobierno, como punto de partida para un cuer-

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 27 (primavera 2016): 153-163

¹ Greene, Felix: *Cuba va* (documental), 1971 (minutos 1:09 a 1:11), <https://www.youtube.com/watch?v=KCJOE-7cx3Q> (consultado 19-I-2016).

po político nuevo, como —según Hannah Arendt²— *conditio sine qua non* de toda revolución. En ese imaginario revolucionario irrumpe inquebrantable la certidumbre que se desborda tanto del encuadre de los tres jóvenes desde lo alto de una colina, como de la canción, promesa de que ningún fracaso logrará detener la arrolladora máquina revolucionaria³. Uno de esos fracasos, cuyos efectos son negados y a la vez invocados en la canción, es la zafra de los diez millones. Fracaso del que —valga recordar—la política y la agricultura nunca se recuperaron del todo, convirtiéndose así en metáfora de una utopía abortada por su propio proyecto de futuro, en punto de giro en la percepción del camino propuesto por la directiva política del país. Pero la narrativa de la Revolución, atravesada por el discurso cristiano de la redención y el sacrificio, se encargará de incorporar los fracasos como pruebas a superar, de resignificarlos en obstáculo de una carrera emprendida por ese nosotros invocado en la canción. Convertir el revés en victoria, como lo anuncia un cartel emblemático de la época, es el lema que se enarbolará en los años siguientes.

A cuarenta y cinco años de la grabación de la canción y del estreno de la película, se impone preguntarse cuál es la dirección que ha tomado el país. Hoy más que nunca, después de los cambios en la cúpula del poder cubano, después de las transformaciones —aún discretas— en las leyes migratorias y económicas, después de la “vuelta de Cuba a las Américas”⁴ marcada por la integración del país a diferentes foros interamericanos, y después del “deshielo sorpresa”⁵, parece incuestionable el hecho de que Cuba va. Pero, ¿hacia dónde? Este dossier, por su-

² Véase Arendt, Hannah: *Sobre la revolución*. Madrid: Alianza, 2013, pp. 29-36.

³ Luego de hacer referencia directa al machete, instrumento con el que usualmente se corta la caña y símbolo central en la lucha mambisa, la canción insiste en esa confianza inamovible: “Puede que con los brazos / haya que abrir la selva / pero a pesar de los pesares / como sea: / Cuba va, Cuba va, / Cuba va, Cuba va”.

⁴ Según Rafael Rojas, uno de los efectos colaterales del proceso de normalización diplomática entre Cuba y Estados Unidos es el cambio de lugar de la isla dentro de la cartografía interamericana. Cuba regresa así a la larga tradición que, sin prescindir de la autonomía nacional, situaba a la nación como país limítrofe entre, y por lo tanto perteneciente a, las dos Américas. De esta suerte, se hace visible el fin de la lógica de la Guerra Fría y la integración de la isla a la lógica global. Rojas, Rafael: «La vuelta de Cuba a las Américas», *El País*, 24-II-2016, http://elpais.com/elpais/2015/02/18/opinion/1424287772_966310.html (consultado 1-II-2016).

⁵ De la Nuez, Iván: «Próspero y Calibán: capítulo sorpresa», *El País*, 20-XII-2014, http://internacional.elpais.com/internacional/2014/12/20/actualidad/1419113292_523818.html (consultado 1-II-2016).

puesto, no pretende dar respuesta a una cuestión de tamaño envergadura. Más que todo, nos interesa indagar de qué forma esos espacios, esas rutas o callejones sin salida que Cuba va desandando, han sido articulados y representados desde las prácticas culturales de los últimos años.

Volvamos por un momento al documental de Felix Greene, estrenado en 1971, cuya última escena comentábamos al principio. Con este material su director seguía la ruta ya trazada por otros directores de cine (Chris Marker, Joris Ivens, Theodora Christensen, Agnès Varda, entre otros) que se habían acercado a Cuba para cantar la gesta que prometía alzarse como un ejemplo de voluntad y valentía en aras de un futuro mejor. Todos ellos compartían una confianza —que poco después vino a romperse definitivamente con el caso Padilla— en las bondades de la Revolución y en la capacidad de sus dirigentes para llevarla a buen destino.

El paso del tiempo y el descontento general frente a los caminos seguidos por el socialismo real, llevó al documental de más de una hora a un casi total olvido, haciendo fila con un sinnúmero de materiales que a la larga demuestran haber sido poco más que piezas, múltiples y sospechosamente eufónicas, de un concierto del deseo, de una máquina deseante⁶. Otro ha sido el destino de la canción con que cierra el filme. *Cuba va* no sólo dio título a las compilaciones de la nueva canción revolucionaria, lanzadas en Estados Unidos (*Cuba va. The songs of the New Generation of Revolutionary Cuba*), en Argentina y Uruguay (*Cuba va. Ritmo combatiente*), sino que se convirtió en estandarte del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, de donde surgió poco después el movimiento de la Nueva Trova⁷, cuyos representantes más conocidos fueron precisamente los tres jóvenes cantantes que aparecen en el documental: Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola.

Como si de una imagen pasada recurrentemente proyectada hacia el futuro se tratara, como narrativa prospectiva relanzada

⁶ Para un estudio de la Revolución cubana como máquina deseante remitimos al volumen *La revolución deseada: prácticas culturales del hombre nuevo en Cuba* de Pedro P. Porbén (Madrid: Verbum, 2014).

⁷ Grupo de experimentación sonora: Surgido en el seno del ICAIC (Instituto de Cubano de Arte e Industria Cinematográfica) por iniciativa de Alfredo Guevara y bajo la dirección del reconocido músico y compositor Leo Brouwer. La idea era crear un grupo, insertado en un espacio de producción que incluía la formación musical, la creación y la experimentación, que se encargara de crear la banda sonora de las producciones fílmicas del ICAIC. Va a ser en este marco revolucionario, musical y políticamente, donde se origine el Movimiento de la Nueva Trova, con una fuerte proyección internacional y como “musicalización de la Revolución”.

hacia nuestro presente, *Cuba va* hace las veces de referente obligado a la hora de hablar de las promesas revolucionarias, a la hora de pasar revista a la historia del país en las últimas cinco décadas. Es por eso que en los años noventa, década de profunda crisis en la Isla y coyuntura de reorganización de los mapas culturales y políticos, los artistas más jóvenes apelan a *Cuba va* y a toda la música gloriosa y glorificante de la Nueva Trova para poner en escena, impugnándolos, los dispositivos de convicción y colectivización de la Revolución. Una de esas revisiones críticas del aparato afectivo-político revolucionario fue realizada por la artista visual Tania Bruguera⁸ en el año 1996, en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de la Habana. «Cabeza abajo»⁹ creaba una escena profundamente dramática que se apoyaba en el uso de banderas rojas, música de la Nueva Trova, y la propia figura de la artista. Esta hacía entrada ‘en escena’ como especie de samurái tropical, ataviada con un vestido cuyo material remitía a la piel de un cordero y de ahí a la mansedumbre del bíblico animal. El público, congregado en el vestíbulo, se tumbaba en el piso boca abajo (“cabeza abajo”), tras lo cual Bruguera atravesaba la sala, pasando por encima de los cuerpos. A cada tanto, ponía una bandera entre la gente tumbada en el suelo, que las sostenía en un acto de solidaridad hacia la artista, hacia la guía. Son precisamente la fuerza visual de esa guía, así como su acción orientadora y redentora, los agentes que dan origen —también en el plano simbólico— a una colectividad. El nosotros se fragua a partir de esa presencia fuerte, enaltecida con la emocionalidad y los afectos generados por la música de la Nueva Trova y construida desde la consecuente anulación de la individualidad (de ahí el rostro invisible). De esta suerte, el estado de cosas orquestado por la performance funcionaba no como reforzamiento de un afuera (la realidad política del país), sino como un *mise en abyme*, como una simulación que desfonda, que pone en solfa. Siguiendo la lógica de este recurso narrativo, la performance conminaba a reflexionar sobre el proceso de construcción del imaginario revolucionario: sus productores, los contextos que condicionan todo el proceso, sus dispositivos, sus modos de funcionamiento. «Cabeza abajo» mostraba a todos, incluso a los que yacían en el suelo cabeza abajo, aquello que la Revolución, en ese camino evocado por *Cuba va*, dejaba a su paso como espacio regulador de la vida

⁸ Agradecemos a la artista Tania Bruguera los datos y comentarios sobre esta performance.

⁹ Un minúsculo fragmento de la performance está a disposición en Vimeo (<https://vimeo.com/21432054>).

cotidiana. Si una de las características del aparato discursivo y biopolítico de la Revolución era la diseminación y naturalización a través de la *voluntad colectiva*, la performance de Tania Brugueras hacía visibles los recursos de su operatoria.

Los imaginarios del período revolucionario, sobre todo en sus dos primeras décadas, se erigen a modo de avalancha en los espacios públicos, el audiovisual, las publicaciones periódicas con vista a una instalación general del *nosotros* político. Converían en los setenta la épica movilizante de los sesenta y la rígida prospectiva de lo que debía ser el socialismo en Cuba. Los países que participaban en la Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL), fundada en 1966 durante la Primera Conferencia Tricontinental de La Habana, representaban una confraternidad de izquierda que tendría a Cuba como faro. El subdesarrollo se preveía superable, la marginalidad y la precariedad estados en extinción. Se priorizaba, por ello, la imagen de un país racionalista-ilustrado, donde la ciencia sería garantía del desarrollo social y el hombre se abriría paso a través del trabajo productivo, con *aquellas banderas* en sus manos. La década del setenta instituyó, por demás, un discurso que explicitaba los límites de aceptabilidad del sujeto revolucionario y de su accionar como garantía de un proceso que se pretendía lineal, irreversible. En 1971 se realizó el Primer Congreso de Educación y Cultura donde se declaraba que era una necesidad “mantener la unidad monolítica ideológica de nuestro pueblo y el combate a cualquier forma de desviación entre los jóvenes”¹⁰, y en 1975 se produjo el Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba que convocaba a “nuevas victorias de la patria y el Socialismo”. La idea del avance, de la marcha, del monolito infranqueable que se dirige hacia el futuro es el fundamento de ese grito ¡Cuba va! que será reutilizado como un recordatorio de fe durante la crisis de los noventa.

El fin del socialismo en Europa del Este supuso el colapso económico de la Isla y una modificación clave en los discursos culturales cubanos. En un poema escrito en esta década dice Roberto Fernández Retamar: “Veo adolescentes con el rostro comido / Barrios atestados de papeles, casas más propias para alimañas, / Y me entra una tristeza que quizás es desilusión. / Pero siempre me gusta vivir. Ese trapo manchado / Justificaría ésta y mil vidas”. Ante la inevitable cortadura, el discurso político de la revolución comenzó a demandar un estado de resistencia que estaría acompañado en otros órdenes por el desen-

¹⁰ «Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura», Revista *Casa de las Américas*, XI, 65-66 (marzo-junio 1971), p. 10.

canto, la desacralización de los símbolos, la pérdida del ánimo épico. La precariedad se espejeaba en la falta de alimentos, los edificios en ruinas sostenidos por su estática milagrosa, la emigración en oleadas de personas que se lanzaban al mar. Vivir era la necesidad primaria y los proyectos colectivos quedaban pausados. Cuba pasó en términos de imagen, vertiginosamente, de reservorio ideológico de la izquierda política a zona franca del turismo sexual. Abaratado su precio por la necesidad, los cuerpos eran negociados así como era negociado el territorio insular con los inversionistas extranjeros. A la par, cerraban o se reducían las empresas culturales y se recolocaban las expectativas sobre el hombre nuevo, ahora un sujeto improbable. En la puesta performativa de Bruguera, además de banderas se distribuían vendas sobre los ojos de algunos participantes. La ausencia de visión podía ser interpretada como la negación de una realidad cada vez más agresiva para el individuo, o como la necesidad de coartar la lucidez crítica en pos del sostenimiento de la fe en el sacrificio.

El paso de la convicción a la incertidumbre habría de ser el vector de cambio más significativo en las representaciones y los imaginarios de este momento. Si el bloque socialista reconfiguraba sus márgenes, la isla quedaba en completa suspensión, de las ligazones comerciales, de las alianzas políticas y de los nuevos carriles de la historia. La isla necesitaba territorializarse en torno a un proyecto de futuro basado en la reconfiguración de sus estrategias económicas, lo que, a la larga, significó la ampliación significativa de la pobreza y la desigualdad. He aquí la obra «Tengo» (2005) de José Ángel Toirac, donde el artista se filma 'declamando' con lenguaje de señas el poema homónimo de Nicolás Guillén, emblemático de los beneficios otorgados por el Triunfo de la Revolución a los desposeídos, de la gran ejecución de la justicia social. El silenciamiento de la voz al ser recitado el poema en lenguaje para sordomudos, la vergüenza de la voz ante la ausencia de contenido real para aquellas palabras iniciáticas y luminosas, supone una puesta en discurso de las expectativas no cumplidas, y emplaza la mirada suspicaz sobre las posibilidades reales del acceso masivo al bienestar.

Suspensión, deriva y vaciamiento son entonces procesos que empiezan a acompañar, a manera de ruido o distorsión de sonido, el imaginario y los acordes de «Cuba va», hasta hacerlos, ya entrado el nuevo siglo, apenas audibles. Reconvertida la retórica marxista al nacionalismo revolucionario (poscomunista) de los noventa, el acento se desplaza hacia la soberanía y la autodeterminación, hacia los modos de resistencia frente a un capi-

talismo globalizado, y sobre todo hacia la defensa de una identidad nacional basada en la cultura. La identidad, ahora replanteada, irá extendiendo, lentamente y con mucha suspicacia, sus territorios a espacios de la diáspora y del exilio¹¹. La cuestión del movimiento sigue, sin embargo, en pie. ¿Hacia dónde? ¿Por qué caminos? ¿Guiados por qué/quienes? ¿A través de qué narrativas?

Los ensayos que componen este dossier, fruto de la colaboración del departamento de Estudios Teóricos y Sociales de la Cultura, de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de la Habana y del Instituto de Lengua y Literatura hispánica de la Universidad de Berna¹², proponen un conjunto de figuraciones que parten de prácticas culturales (literatura, artes visuales, música y cine) realizadas en la Cuba de las últimas décadas. Dichas figuraciones, "imágenes de base política que retratan la interacción compleja de diversos niveles de subjetividad"¹³, según advierte Rosi Braidotti, pueden ser entendidas como ecos de una subjetividad político-cultural en torno a la desorientación y al fracaso. Son también formas de imaginar la realidad cubana en tensión con aquellos imaginarios revolucionarios que marcaron y legitimaron un discurso que, en sus líneas directrices, se mantiene inalterable hasta hoy. No por azar, *Cuba va* fue una de las canciones que acompañó la entrada del presidente norteamericano Barack Obama y su comitiva a la ciudad, en visita oficial a la isla, en marzo del presente año. El valor simbólico de la canción dentro de las nuevas relaciones entre Cuba y su otrora enemigo acérrimo no es para nada desdeñable, y habla tanto de la trayectoria del imaginario de *Cuba va*, como de su pertenencia, en términos de narrativa revolucionaria. Es precisamente sobre este trasfondo que se recorta el cuadro de distopías (Maielis González), ruinas (Julienne López), animalidades (Adriana López-Labourdette), vacío (Ariel Camejo), y hambre y marginalidad (Astrid Santana) que los ensayistas de este dossier detectan en las prácticas culturales cubanas de los últimos años. Metáforas epistemológicas que permiten pensar lo cubano, más que como cancelación de ese horizonte de certi-

¹¹ Para un estudio pormenorizado de las relaciones entre política y cultura cubanas durante la revolución, véase *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio cubano*, de Rafael Rojas (2006)

¹² Queremos agradecer además el apoyo del Centro Latinoamericano Suizo, de la Universidad de St. Gallen (Suiza), y su generosa financiación del intercambio con la Universidad de la Habana, durante el semestre de primavera del 2015.

¹³ Braidotti, Rosi: *Sujetos nómades: Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós, 2000, pp. 29-30.

dumbre, colectividad y plenitud que trazaba la canción *Cuba va*, como su correlato.

En su ensayo «Ciencia ficción cubana contemporánea. Ofidia y la distopía ciberpunk», Maielis González atiende los modos en que emerge un futuro distópico en el panorama literario cubano de finales de siglo. Atendiendo a la ciencia ficción, narración paradigmática de un presente proyectado hacia el futuro, González recorre los mapas de Ofidia, paisaje postindustrial y desolado, en el que el caos no es más que el velo de una sociedad implacablemente controlada. Se trata de narraciones que rezuman en desencanto, y que, como tal, están en consonancia con el quehacer literario de los noventa en Cuba, caracterizado por la emergencia de un sujeto alienado y marginal. Un joven Calibán, de palabra desecha y cruento actuar, dirige y marca con sus peripecias el curso de los acontecimientos narrados. El ciberpunk cubano no sólo resitúa el modelo norteamericano, sino que da continuidad, reescribiéndola, a la tradición de la ciencia ficción cubana anterior a los ochenta, de estirpe soviética y corte utópico. Como demuestra la ensayista, este subgénero ofrece, por un lado, la posibilidad de enforcar personajes distantes tanto de la mirada oficial endógena (el héroe revolucionario), como de la mirada exógena, pendiente de una cubanía exótica, basada en la espiritualidad y las libertades erótico-corporales. Por otro lado, el ciberpunk cubano abre paso a la reflexión sobre la actualidad a través de ficciones urbanas, de futuros mediatizados, violentos, hedónicos y deshumanizados, tan cercanos que devienen presentes. En ellos la tecnología futurista aparece siempre atravesada por un tiempo pretérito que ha dejado en todo y en todos la marca destructora de su paso. Son narraciones que salen y entran al presente, que van y vuelven al fracaso, de donde no hay salida posible, ni siquiera en esa posthumanidad que tanto celebran algunos pensadores contemporáneos.

Ese devenir en el tiempo, esa ilación de temporalidades diferentes a partir del fracaso y la caída, que Maielis González detecta en el ciberpunk cubano, es también el foco hacia el que se dirige Julienne López en su análisis de la producción de Carlos Garaicoa, artista visual cubano, cuya obra gira en torno a los imaginarios urbanos y su entrecruzamiento con narrativas arquitectónicas. En diálogo con George Simmel, Marc Augé, Andreas Huyssen y Francine Masiello, la autora vuelve a las ruinas, su relación con las ruinas del romanticismo, o las ruinas modernas, y marca los caminos y desviaciones que han hecho del concepto una de los tópicos claves para pensar la Cuba

postsoviética. Desde aquí, desde esta suerte de metáfora establecida, se trata entonces de indagar los modos en que Garaicoa, el hacedor de ruinas, la utiliza y la reescribe. El estudio detallado de algunas de sus obras y sus resortes discursivos saca a la luz la operatoria de las ruinas de Garaicoa a modo de desbordamiento, que inunda, desde la ciudad, el recinto protegido del museo, y se extiende hacia el pasado, el presente y el futuro. Allí donde las ruinas del pasado devienen dispositivos de memoria hechos de restos y fragmentos de edificios devastados, los cuales son rescatados y sobre los que se imprimen ‘nuevos’ relatos pretéritos, las ruinas del presente retoman los restos de proyectos arquitectónicos revolucionarios abortados desde su nacimiento, hablan desde la inconclusión, sobre el declive de un ideario —*presente* en los ecos *Cuba va*— que se sigue considerando vigente. Por su parte, las ruinas del futuro proyectan sobre esos vestigios del desastre un futuro posible, pero irrealizable, una suerte de parautopía distante del credo revolucionario.

El ensayo «La patria puerca. Discursos y contradiscursos de la especie en la Cuba postsocialista», de Adriana López-Labourdet, indaga sobre las formas en que el animal, sus narrativas, sus agencias y sus constelaciones hacen emerger un horizonte significante de articulaciones de lo político, a partir de los años noventa. El ensayo rastrea los ejes principales del discurso revolucionario de la especie (hacia vacas y cerdos), y su relación con el proyecto biopolítico del hombre nuevo, para desde ahí acercarse a la novela *Las bestias*, de Ronaldo Menéndez, e indagar sobre los modos a través de los cuales el texto literario articula una comunidad animalizada (“porcinificada”). Dicha colectividad, compuesta por seres incontrolados e incontrolables, hechos carne, vendría no sólo a prefigurar una nación regida por la violencia y la depredación, sino que al mismo tiempo, funcionaría como territorio de una resistencia.

En su acercamiento a la música cubana, Ariel Camejo aborda el reguetón, una de las más polemizadas —y polémicas— prácticas culturales de la isla dentro de las últimas décadas. Sus reflexiones llaman la atención sobre el hecho de que la debacle política y económica trajo consigo una reformulación de los grandes ejes de la narrativa nacional, dando entrada a sujetos y cuerpos, puestos subrepticamente en la sombra o abiertamente invisibilizados en el discurso revolucionario desde 1959. El conciso ensayo «“Hasta que se seque el malecón”: reguetones ante un mapa vacío» propone que ese discurso correctivo, que impugna las connivencias entre un imaginario (bio)político cerrado y una cultura —la infranqueable ciudad letrada— igualmente excluyente, va generando nuevas narrativas, que conviven en

tensión con aquellos principios de tradición y continuidad preponderantes antes de la caída del bloque socialista. En el caso particular de la música —advierte Camejo— estaríamos ante dos momentos: uno primero, que corresponde al auge del rock, el rap y el hip hop, en los años noventa, y otro, en el que el reguetón se convierte en el *sensorium* musical paradigmático de la Cuba del siglo XXI. Transgenérico, transnacional, comercial y, en última instancia, incómodo, el reguetón ataca directamente todo aquello que sustentaba simbólicamente la Nación, incluso la figura del mar, ese resorte primario sobre el que se basan las imágenes del hundimiento y la salvación, la muy comentada insularidad y la justificación del asentamiento. Pero ese vacío es, según el autor, el punto de partida no sólo de interrogaciones sino igualmente de incontables desplazamientos y reestructuraciones.

Cierra el dossier Astrid Santana Fernández de Castro con un estudio sobre el cine cubano de los últimos años. En él, la autora rastrea los modos en que dichas prácticas culturales construyen imaginarios de la crisis, en tanto colapso, pero también en tanto resistencia. Sus reflexiones giran alrededor de dos figuraciones: el hambre y la marginalidad. Para articularlas, Santana recorre un camino que enlaza las notas de Lezama Lima en «Mito y cansancio», las reflexiones de Glauber Rocha en «Estética del hambre», las narrativas (neocoloniales) de hambrientos nativos en venta en *Plataforma* (Michel Houellebecq), y las reflexiones de la ensayista Rita de Maeseneer, con un análisis exhaustivo de la película *Larga distancia* (Esteban Insausti, 2009). De esta suerte se muestran los modos en que el hambre emerge como figura intersticial entre deseo y saciedad, entre violencia y apaciguamiento, entre identidad y alteridad. El hambre deviene así en campo significativo, nudo de lo real y sus representaciones, a partir del cual podemos leer los reordenamientos sociopolíticos de una sociedad en plena crisis. *Suite Habana*, film de Fernando Pérez del 2003, permite en un segundo paso ir más allá y abordar los silencios, las discontinuidades, las fracturas sociales y los intersticios que, siendo ignorados tanto por el discurso oficial como por el discurso propagandístico/turístico, dan cuenta de las paradojas de la marginalidad.

Los textos de «¡Cuba va!» dan cuenta de un desencuentro entre el imaginario político de la revolución y aquel imaginario que se alimenta de prácticas culturales. Allí donde el poder político sigue aferrándose a una imagen de lo cubano —de la cultura cubana— basada en el éxito, el sacrificio y la familia revolucionaria, las nuevas narrativas insisten en la derrota de ese

imaginario y en la emergencia de otro que impugna las visiones oficiales de su propio (no) devenir, las moviliza y abre así nuevos caminos, nuevas líneas de posibilidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Arendt, Hannah: *Sobre la revolución*. Madrid: Alianza, 2013, pp. 29-36.
- Braidotti, Rosi: *Sujetos nómades: Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Brugueras, Tania: «Cabeza abajo» (Performance), fragmento en vimeo, <https://vimeo.com/21432054> (consultado 19-I-2016).
- De la Nuez, Iván: «Próspero y Calibán: capítulo sorpresa», *El País*, 20-XII-2014, http://internacional.elpais.com/internacional/2014/12/20/actualidad/1419113292_523818.html (consultado 1-II-2016).
- Greene, Felix: *Cuba va* (documental), 1971, <https://www.youtube.com/watch?v=KCJOE-7cx3Q> (consultado 19-I-2016).
- Porbén, Pedro P.: *La revolución deseada: prácticas culturales del hombre nuevo en Cuba*. Madrid: Verbum, 2014.
- Rojas, Rafael: «La vuelta de Cuba a las Américas», *El País*, 24-II-2016, http://elpais.com/elpais/2015/02/18/opinion/1424287772_966310.html (consultado 1-II-2016).
- *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Madrid: Anagrama, 2006.
- VV. AA.: «Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura», *Revista Casa de las Américas*, XI, 65-66 (marzo-junio 1971), p. 10.