
Extractos de documento: Notas de Cuba, gusto y movilidad

Paper Cut-Outs: Notes on Cuba, Taste and Mobility

Jacqueline Loss

Profesora de estudios literarios y culturales latinoamericanos

Universidad de Connecticut

Estados Unidos de América

Jacqueline.loss@uconn.edu

Fecha de recepción: 15 de junio de 2018

Fecha de aceptación: 17 de julio de 2018

Favor de citar este artículo de la siguiente forma:

Loss, J. (2018). Extractos de documento: Notas de Cuba, gusto y movilidad.

AULA Revista de Humanidades y Ciencias Sociales. Vol. 63. Número 3, julio-diciembre 2018. Santo Domingo: Amigo del Hogar.

Vuelve Roxana a colocarse los tacones desgastados y el vestidito rojo punzó que ha escogido de su ropero habitual para la *performance* de hoy: trenzas rubias y pañuelo kazajo en la cabeza a lo *Alla Pugachova* (eso, *Alla*, cuando hacía sus fotos publicitadas en *Izvestia Rossia* de ilustre trabajo voluntario en el *Sovjós*), quien fuera una vedette soviética como ella, que se presentó varias veces en Cuba allá por la década vigorosa de los 80 (¡seguimos apabullados con los ocho y huele a *muerto* todavía!).

Aquí pegaba escasamente la música popular de los rusos por sus ruidos guturales, y esa cantante, que tenía cierta onda *pop* sirvió un po(p)co para dar *imagen* de modernidad a una cultura que siempre se asoció a cosas más zafias y sombrías.

Pedro Manuel González Reinoso

(2010, 22)

RESUMEN

Este fragmento de la representación del desempeño de la rusa de Pedro Manuel González Reinoso, Roxy la Roja, destaca lo que los cubanos regularmente me cuentan a través de los años, aunque en una forma más grandilocuente, excediendo el tipo de mimetismo que hemos llegado a esperar de los buenos asuntos postcoloniales. Se ha perdido algo de la marca soviética que fue exportada para los cubanos, algo que ellos han podido asociar con un «brillo», una ligereza o una gracia u otra calidad. Aunque los soviéticos eran generosos con los cubanos es menos debatible cuando se trata de las súper poderosas subvenciones económicas a la isla por más de tres décadas, los momentos de gratitud de ellos tienden a estar enlazados con el ridículo por la posición de los cubanos de cara a la «distorsionada modernidad» de los soviéticos. A pesar de ello —o tal vez a esa razón— se debe la narrativa exagerada del progreso y la modernidad soviética cultivada por ambos gobiernos: el soviético y el cubano.

Palabras clave: Comportamiento, Cuba, cubanos soviéticos, división de clases, estética, fino.

ABSTRACT

This fragment from Pedro Manuel González Reinoso's representation of his performance of the Russian woman, Roxy the Red, highlights what Cubans would regularly tell me over the years, albeit in a much more bombastic fashion, exceeding the kind of mimicry that we have come to expect of

good postcolonial subjects. There was something missing from the Soviet brand of modernity that was exported to Cubans, something that they may have associated with a «glow», a lightness, or a grace, or another quality. While the Soviets' largesse with Cubans is less debatable when it comes to the superpower's economic subventions on the island over three decades, moments of gratitude for them tend to be entwined with ridicule for the position of Cubans vis-à-vis the Soviet's «distorted modernity». Despite –or perhaps– on account of the overarching narrative of Soviet progress and modernity that was cultivated by the Soviet and Cuba governments, among everyday Cubans, products and people from the Soviet Union had the reputation of being Clumsy and unrefined.

Keywords: Behavior, class, division, Cuba, Cuban Sovietized, esthetic, fine.

Con este desempeño de Roxy en la cabeza, introduciré otro concepto que a menudo es similar a la apariencia del mundo, pero que también se relaciona con una gama de características que pueden ser rastreadas en la historia y la cultura cubana por siglos. En una de sus muchas discusiones sobre un mundo muy diferente al de la órbita neo-barroca muy cubana de José Lezama Lima en *Paradiso* (1966), César Salgado explicó bajo el intrincado acto de preparar regalos dentro de la novela y en el hecho de que el receptor no está obligado a dar algo a cambio; más aún, el que da a menudo se retira para no imponerse sobre el receptor.

Es decir, algo aparentemente no ideológico u otro tipo de lealtad es lo que se busca a cambio, aún si los antropólogos nos dicen que las élites sociales se encuentran en cualquier localidad, siempre están astutamente conectadas a través del matrimonio, negocios y otras formas de lealtad unas con otras. Las calidades de complejidad y perfección encontradas en *Paradiso*, Salgado supone, son inherentes al estilo de vida *criollo* que, aún ensayado en la clase alta, no esté en exclusivo dentro de la obra maestra de Lezama. Mas aún, la riqueza u objetos de consumo difícilmente aseguran la calidad de ser «fino». El sistema de finezas, en la forma característica de Lezama, es más complejo. De hecho, como observa Salgado, el regalo más humilde puede emplear un dije que termina reorientando los beneficios de la transacción hacia otro personaje. La fineza literaria cosmopolita sucede para el lector al igual, cuando en el capítulo IX

de *Paradiso* el cocinero sirve a José Cemí un plato de *ajiacó*, provocando en él un ensueño proustiano organizado alrededor de sus memorias tempranas de confort burgués de cuando era niño. *Paradiso* está lleno de comida criolla (un marcador de la autoctonía cubana) y literatura francesa (un marcador de cosmopolitismo europeo) como si la conciencia y gusto de ambos, el narrador y el protagonista, pueden estar saturados simultáneamente con un inventario hiper culturalista y una respuesta balanceada a todas las cosas vernáculas. Respondiendo discretamente al orden monárquico donde una gran proximidad puede llegar a través de actos diferentes, este ensayo sugiere que un sistema de finezas persiste aún después de la revolución, a pesar del hecho de que, a largo plazo, el gobierno socialista se convierte en el suplidor más importante de regalos.

Continuidades y discontinuidades: Lo fino como una categoría aspiracional

La revolución cubana introdujo otra capa en las prácticas de dar regalos. Un ejemplar del semanario «Pioneros» de 2015 enfocado en la cultura material, informó sobre la juventud de la curadora de la exposición, María Antonia Cabrera Arús, comenzó a abordar esos mecanismos a través de los cuales el Estado intervino en las vidas privadas y los asuntos de la gente desde su misma infancia.

El gobierno cubano racionaba el número de juguetes vendidos a familias con niños. A cada niño se

le permitía la compra de tres juguetes de diferentes calidades cada año: uno *básico* (el más deseado), generalmente importado; uno no *básico* (menos deseado, pero aún bueno), y uno *dirigido* (de calidad pobre, pobre diseño, no deseado, producido nacionalmente). Todos los juguetes eran vendidos a través de tiendas operadas por el gobierno en el mes de julio. Este era el único momento donde los juguetes podían comprarse¹.

El paradigma de uniformidad, fracturado en la práctica como pudo haber sido aún desde el principio, no existe desde hace tiempo, y el acceso a los juguetes es aún más difícil económicamente. La dependencia del Estado es acompañada por sus propios códigos de conducta que se mantienen a través del «compañerismo», esa camaradería o hermandad que la revolución estableció, para desmontar las relaciones de jerarquía social.

En algún momento en los 1990s, el término «compañero» dio paso a «señor» entre muchos sectores de la población: si el comportamiento de la población fue transformado para acomodar este cambio lingüístico, sería difícil de determinar. De todas formas, en la unión presente de un socialismo tardío y capitalismo, es interesante enfocar nuestra atención en lo que es «fino», una categoría estética común –casi nunca analizada como tal– que tiene una importancia especial en la relación para este cambio, y aun, es también profundamente histórica². Los múltiples significados de «lo fino», sus múltiples connotaciones, que van desde refinamiento, imparcialidad (color), pureza, exactitud, educación, bondad espiritual, nobleza, generosidad, glamour, modestia y recato; a homosexualidad, represión sexual, pudor, necedad y esnobismo, hace especialmente importante revelar tensiones dentro de la forma y el sentir de la modernidad cubana.

La modernidad revolucionaria ha lidiado con estas distinciones de comportamiento, preferencia y consumo en una manera idiosincrática. En su meditación del tópico de dos revistas cubanas para mujeres, *Mujeres*, fundada en 1961, y *Muchacha*, dos décadas más tarde,

Robyn Grant puso atención especial en la primera página de la emisión de 1962 de la primera de ellas, que muestra la frase «El socialismo es fuente de belleza»– una declaración que resuena con numerosos *slogans* de ese tiempo. Grant (2011, 38) sugiere que en *Mujeres* la mujer cubana se destaca en su preocupación por la belleza externa y espiritual y, quizás más importante, la revista equipara esa calidad «de aspiraciones» con las políticas. La cadena de significados ayuda a explicar esa calidad de aspiración a lo «fino», recordada en el conocido personaje cómico de Estelvina, llevado por Aurora Basnuevo en la serie radial *Alegrías de sobremesa*, que salió al aire por primera vez en 1968, fue muy amada por la gente del pueblo cubano y que se mantuvo hasta el 2015. Muy vinculado al período republicano postcolonial, la representación de este modo de comportamiento en la revolución fue propicio para la risa. En varias entrevistas conducidas hasta que el show finalizó, Basnuevo relata cómo el personaje surgió de las observaciones del autor de una amiga de su pueblo que imitaba diferentes voces y deseaba llamar la atención de todos. Yo no dudaría en decir que el efecto de personaje de comedia también fue producto de la simpatía por esa experiencia local reconocible de imitación, acompañada por un sentido de superioridad emergente del reconocimiento de otros individuos con un posicionamiento social que necesitaba de imitación o mejora. Los personajes revolucionarios femeninos no necesariamente se esforzaban por la nobleza, pero tampoco la revolución buscaba desechar esa aspiración. El impulso de estimular ese desinterés, de hecho, sobrevive, permuta y se traduce en algo más dentro de las representaciones literarias y visuales en la última parte del siglo veinte. Esta dimensión de auto-representación social que parece estar libre de, o sin perturbarse por, restricciones económicas, fue lo que Pierre Bourdieu designa a través del término «distinción». En Cuba, una economía simbólica de distinción podía sustentarse en un comportamiento revolucionario, justo como

era diferente el código de distinción más tradicional que las élites socio económicas aspiraban a implementar antes que la moral revolucionaria y los gustos fueran instituidos.

El fervor anti burgués definió mucho del paradigma de Estado en los 1960's, como se repitió en una carta famosa en 1965 del Che Guevara titulada «El hombre nuevo»:

«Resumiendo, la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios. Podemos intentar injertar el olmo para que dé peras; pero simultáneamente hay que sembrar perales. Las nuevas generaciones vendrán libres del pecado original».

Uno de los resultados más mundanos de este empujón para extirpar los valores burgueses de la nación incluye la tendencia entre aquellos que crecieron en la Cuba revolucionaria para dudar o rechazar diciendo «gracias» o «por favor», palabras que se estimaban ser parte de la educación informal burguesa. La búsqueda de eliminar la dependencia de Cuba de relaciones entre los poderes imperiales significó implementar una serie de fórmulas prescriptivas dentro de la economía y la cultura, para distanciar la cultura cubana de la de sociedades capitalistas. Dichas medidas incluyeron demonizar exilios (1960s a 1980s); monitorear el gusto cubano en la ropa y las artes, condenar como «subversión de ideología» la preferencia de los cubanos por lo «extranjero» (1970s); prohibir la música «vulgar» reggaetón (2012) y cerrar los salones de video juegos por su mal gusto (2013); pero la lista de intervenciones explícitas del Estado en el reino del gusto es extensa.

Mientras la Unión Soviética se retiraba de Cuba en 1991, sin ninguna deferencia a ningún código de conducta neo barroco, sino teniendo en cuenta que ella misma se estaba desintegrando, ese elemento perdido al que aludió González Reinoso empieza a ser transformado, a través de la memoria colectiva e individual de los cubanos sobre los soviéticos, en particular, y yo añadiría aquí, a través de las visiones cubanas

sobre el reino «criollo» de lo que es «fino» en relación a la «civilización» socialista materialista que ellos dejaron –una dimensión que utilizaba lo «fino» igualmente para su ventaja. Una esfera donde esa tensión ha sido considerada es la de las revistas destinadas a mujeres y jóvenes. Nissa Torrents (1990) y Verity Smith (1995) han analizado con diferentes conclusiones las posiciones socio culturales conflictivas encontradas en estos diarios. Mientras el nuevo hombre del Che Guevara llamaba a la re civilización de individuos burgueses, las revistas de las mujeres vinculadas a la Federación de Mujeres Cubanas, tales como *Mujeres* y *Muchacha*, expresaban tensiones entre ideales revolucionarios y estándares burgueses de belleza y comportamiento³. Torrents destaca cómo no solo la moda bloque-soviética, sino modelos desde esa parte del mundo ocupaban las páginas de las revistas, mientras Smith lleva luz en las evaluaciones por varios autores de la mojigatería y la baratería en la moda, erróneamente, creo yo, retratando lo último como lo más inherentemente cubano. Inconsistencias en sus análisis aparte, estas evaluaciones críticas de la adherencia de los medios a la noción de que verse y comportarse «moderno» y correctamente era parte de la nueva sociedad que se instauraba con el despertar de la revolución, no son debatibles. En diferentes épocas, distintas interpretaciones de lo que ser una mujer cubana moderna significaba (fumar, hacer labores, etc.) ha sido reclamado, pero modestamente –una cosa que algunos pueden equiparar con el pasado– es un valor que está de manera consistente en la mezcla.

A este punto, puede encontrarse un parecido curioso entre las formas en las cuales algunos historiadores describen a los 1950's americanizados de Batista, y los 1960's antimperialistas de Castro mientras este caía bajo el hechizo de la Unión Soviética. Louis A. Pérez Jr. (1999) evoca un millar de productos que jugaron en convertirse en un sujeto urbano de los 1950s, mientras Lillian Guerra (2014), alineada con la interpretación de Torrents de *Mujeres*, se enfoca en la receta de

belleza –los patrones, las muñecas cortadas, y la moda se esparce– levantada desde las páginas de *Glamour* y *Vogue*, colocada justo en la primera publicación de la revolución para mujeres. Guerra deja claro que fueron los residentes urbanos quienes establecieron los parámetros de la transformación de los habitantes de tugurios y la gente del campo, «orientándoles» hacia «las formas del mundo» en el proceso de igualación.

Mientras uno puede erróneamente construir las referencias de la belleza como parte de un optimismo modernizante que preside los años tempranos de la revolución, aun dos décadas después del período llamado Sovietización, las revistas de los 1980s continuaron enfatizando los valores del comportamiento y la belleza. Cuando la guerra fría se acercaba a su conclusión, la instrucción informal sigue siendo sobre cómo ser una mujer bella y civilizada; al mismo tiempo, estos periódicos también promovían la diversificación de las vocaciones y el involucramiento político de la mujer⁴. Las investigaciones innovadoras de María Antonia Cabrera Arús, sobre los patrones de consumo socialista en la Cuba revolucionaria van más allá de la interpretación de un paisaje visual y textual de estas publicaciones para analizar el ámbito más amplio de dicha simultaneidad a través de la moda representativa creada oficialmente, el acceso individual a la diáspora, y otros modos de gusto fragmentado y consumo más allá de los ideales igualitarios de la revolución⁵.

Junto a estas diferenciaciones, de todas formas viene una narrativa persistente e infalible de la habilidad de la mujer para llevar a cabo diversas tareas no asociadas tradicionalmente con las mujeres. Así lo ejemplifican las fotografías coloridas de mujeres en tractores y espacios abiertos en la revista *Muchacha*, o de la bien conocida portada de *Mujeres*, citada por Smith, de una mujer con un bebé en su pecho y un Kalashnikov en sus caderas. Esta referencia breve a un aparentemente conflictivo panorama visual y contextual, alude a las formas en las que la revolución implementó narrativas familiares de

lo moderno como estrategia para apelar a sectores más amplios de la población y por este medio introducir nuevos iconos ideológicos de modernidad, concibiéndoles casi imperceptiblemente.

Esta imperceptibilidad virtual no está limitada a la cultura de revistas para mujeres, pero puede estimarse como parte de un proceso mayor para disociar ciertas prácticas y comportamientos de su afiliación de clase «natural». En *Broadcasting Modernity*, Yeidy M. Rivero (2015, 9) discute cómo el espectáculo de decencia dentro de la televisión cubana en los 1950s bajo la búsqueda de Batista trató de «ocultar aspectos de la cultura popular de Cuba que retaban la percepción de los cubanos como blancos, orientados a Europa, católicos, y gente sexualmente contenida». Siguiendo esos espectáculos de los años tempranos de la revolución, Rivero (2015, 175) hace observaciones en el proceso de reconstrucción en el que «artículos, prácticas y artefactos culturales tradicionalmente asociados con la élite cubana –desde ropa sofisticada y estilos de peinados para presentaciones de ópera, ballet y teatro transmitidos en televisión– eran redefinidos, re-enmarcados y re-introducidos como al alcance de todos los cubanos».

Representaciones del gusto, el olor, y la apariencia de «modernidad» y las formas en las cuales están imbricadas con la relación de Cuba con la Unión Soviética, son a menudo expresadas en la literatura, la cultura popular y los medios. Son presentadas como parte de una triangulación problemática donde los cubanos resisten ferozmente el impacto en casa de las nociones soviéticas de civilización y estética. Esa resistencia fue fundada no solo en la fuerza de la geo proximidad política de la isla a los Estados Unidos, sino también por la triangulación ya borrosa que había colocado a España y a los Estados Unidos en finales opuestos del espectro cultural, con Francia en el rol de alternativa sofisticada a esas demandas coloniales.

Un panorama vasto de transferencias globales y micro-territoriales a través del tiempo y el espacio emerge cuando se considera cómo

los escritores, cineastas y artistas interpretaron estos procesos y representaron su relación de multilateralidad con ambos, cultura de consumidores y cambio de sociedad desde los 1950s a través de mediados del siglo veinte. En este ensayo, me enfoco en su mayoría en las reconfiguraciones emergentes alrededor de lo que debe «saber» ser moderno ante los nuevos encuentros conflictivos y asimétricos entre Estados Unidos y Cuba. El encuentro entre el capitalismo tardío y el socialismo tardío, la distensión Estados Unidos-Cuba, trajo al frente no solo las preocupaciones por las propiedades confiscadas⁶, sino también los sentimientos sobre los orígenes. El lanzamiento de la Colección de Genealogía de Cuba de la Universidad Internacional de Florida es solo una de muchas manifestaciones de esta preocupación nueva reafirmada con ellos. Al mismo tiempo que las estrellas americanas de EE.UU. están flirteando con Cuba, las élites socialistas están reflejando de cerca el boom del consumismo post soviético que ha permitido a miembros de la alta jerarquía del partido satisfacer sus nuevos gustos por Rolex, Chanel, y otras marcas de lujo. (Dopico, 2015)

Los textos principales que voy a evocar en esta discusión son de Guillermo Cabrera Infante *Tres tristes tigres* (1967), Tomás Gutiérrez Alea con *Memorias del subdesarrollo* (1968) y los documentales de Enrique Colina, principalmente *Estética* (1984), *Chapucerías* (1987), y *Los Bolos en Cuba* (2011). Más importante aún, ofrezco sustanciales interpretaciones de trabajos de importancia de José Manuel Prieto y Gertrudis Rivalta –escritor y artista visual respectivamente–, cubanos con trayectorias profesionales y personales que, aunque distintas una de la otra, se unen aquí para dilucidar los legados estéticos del postcolonialismo en el universo postsoviético. El primero de esos artistas es el galardonado escritor José Manuel Prieto, quien nació en La Habana en 1961 y a los diecinueve se fue a estudiar ingeniería a la Unión Soviética. Habiendo vivido entre Cuba y Rusia por los siguientes doce años, más tarde se muda a la ciudad

de México y luego a la ciudad de Nueva York, donde reside actualmente. Con las primeras historias de Prieto ubicadas en la Unión Soviética y Rusia, sus narradores sirven como testigos de muchas de las transformaciones de allá que se desenvuelven ante todo y principalmente como problemas estéticos que los narradores intentaron dominar. Me ocuparé del cuento de Prieto *Nunca había visto el rojo* (1996) y el ensayo (2001) del mismo título, al igual que de su primera novela, *Enciclopedia de una vida en Rusia* (1998). Prestaré especial atención a cómo la estética de varios narradores y las sensibilidades éticas afectivas enfrentan el ámbito soviético, colocando el trabajo de Prieto en relación con el universo visual de Gertrudis Rivalta, quien nunca puso un pie en el mundo soviético, pero quien ha producido una serie multifacética de representaciones de la identidad de Cuba para nuestra siempre globalizada época. Las páginas concluyentes del ensayo serán dedicadas a una serie de *Teatrillos*, iniciando en 2011, por Gertrudis Rivalta (1971), una artista de fama internacional quien, graduada del Instituto Superior de Artes, actualmente vive entre La Habana y Alicante, España.

En sus primeros textos, Prieto disuelve la especificidad cubana de sus protagonistas dentro del retrato de la naturaleza cargada de peculiaridades estéticas del mundo soviético, como estrategia para mostrar cómo los efectos del consumismo y la opción personal se filtran en el carácter de un individuo y de la sociedad. Rivalta reflexiona sobre los límites de la decencia para exponer su envés sucio, ya sea moldeado por los modelos «americano», soviético, español u otros modelos. Ella hace esto bifurcando la figura de artista dentro del escenario *per se* y destacando hasta qué punto la artista negra cubana no puede «disolverse» en ninguno de los modelos hegemónicos. Juntos, con humor y un descubierto entusiasmo por la ambigüedad ideológica, estos artistas abordan la brecha entre dos versiones o narrativas en competencia de la «modernidad» que ellos pueden presumir

que habitan: la modernidad que se les dijo iban a experimentar en su vida diaria durante la revolución, y la que ellos esperaban y que funcionó en cualquier otro lugar o tiempo. Ya sea una sincronía de modernidad o una asimétrica, las formas de discrepancia pueden evocar las formas correspondientes de desacuerdo en la conciencia artística de estos productores de discurso, cuyos trabajos acumulativos me permiten reubicar las identidades cubanas mientras el mundo contemporáneo continúa trabajando hacia la singularidad en la época postmoderna y postsoviética.

Postcolonial y deseo revolucionario y mimetismo

En *Tres tristes tigres* (1967), la polifonía de voces alternativamente emergentes de las provincias y la ciudad, de grupos raciales y clases diversas, y de las reacciones de diferentes personajes a esa diversidad, sugiere la naturaleza fluida de la «modernidad» de La Habana de los 1950s⁷. Suzanne Jill Levine, una de las traductoras de novelas al inglés, acertadamente caracteriza esa polifonía cuando declara, «El libro es básicamente bilingüe, si no multilingüe, y sus juegos de palabras desafían las fronteras nacionales» (1975, 560). La escena inicial de la novela en el club nocturno ciertamente contribuye a esa atmósfera llevando a ambos, viajeros de habla inglesa en la isla, y cubanos, específicamente a intelectuales locales quienes aprecian los infinitos juegos de palabras del autor mientras escribe sobre la enigmática noche vernácula de La Habana, una variedad no estandarizada de *cubano*. Aún, la polifonía del libro también viene de la decisión de Cabrera Infante de ‘traducir’ La Habana de los 1950s a través de la memoria del narrador, un filtro literario flexible y versátil de primera mano para la experiencia del autor sobre los inicios de la revolución. Al igual que muchos de sus contemporáneos quienes apoyaron las políticas revolucionarias al principio, Cabrera Infante inició tomando alguna distancia de ello mientras que estuvo

envuelto en uno de sus más notorios momentos de censura: *P.M.* el cortometraje que su hermano Sabá codirigió, fue prohibido abruptamente coincidiendo con el cierre del periódico de Cabrera Infante en 1961. A pesar de que Cabrera Infante vino a darse a conocer en general por su ferviente anti castrismo, de hecho no rompió con el régimen de Castro hasta el 1965. *Tres tristes tigres* realmente prepara al lector para concebir la necesidad de cambio expresando colisiones de raza y literatura bajo una luz irónica. Los personajes de *Tres tristes tigres* tienden a ser autoconscientes e irónicos en relación al uso del lenguaje. Esto es especialmente evidente en el siguiente pasaje donde Arsenio Cue, uno de los protagonistas de la novela, después de haber usado la palabra «fino» para describir diferentes aspectos de mujer «rubia» *ad infinitum*, se disculpa por no tener otro adjetivo a su disposición. El juicio de Arsenio gira alrededor de dos rubias, a quienes las masas, él señala, confunden con extranjeras, aunque rápidamente discierne que ellas son cubanas, gracias a su «gracia sin par»:

«...y miro y veo a las dos rubias paradas junto a nosotros y lo que veo, claro, son dos batas de tul o de organdí (*organza*, me confirma una de las rubias después, cuando la bata estaba marchita) o de una tela muy delicada, que abultan en cuatro bultos por sobre el auto, que es lo que tengo frente a mis ojos, y cuando terminan los dos escotes morados (porque las dos están vestidas de malva y con modelos iguales), veo el final o el comienzo de dos pechugas blancas, lechosas, casi azuladas por la luz de tungsteno que está ahí arriba junto al Pigal y unos cuellos largos no como de cisnes, sino como de unas yeguas blancas y finas y educadas, vienesas, vaya, y luego unas barbillas soberbias (ensoberbecidas), porque saben que debajo llevan el cuello fino y largo y blanco y el busto blanco y violeta que hace detener todas las miradas (las nuestras, las mías al menos, casi no salen de ahí) antes de mirar las seguras maravillas que ahora oculta este carro imbécil, y después (hay que seguir mirando hacia arriba) unas bocas gordas y largas y rojas (largas en una sonrisa que no enseña todavía los dientes porque sabe que la Gioconda está

otra vez de moda) y las finas (lo siento: no tengo otro adjetivo... por el momento) narices y, ¡Dios mío, aquellos cuatro ojos!» (Cabrera Infante, 1967, 104)

El pasaje de arriba deconstruye los atributos de la mujer a través de una serie de metáforas que atribuyen blancura y refinamiento a una clase particular de caballos asociada con la nobleza de Hapsburg, pero también se burla de las concepciones propias de la etiqueta (orden) y belleza; estas mujeres sonríen sin mostrar sus dientes. Al mismo tiempo, la forma en que estas «bellezas modernas» se estilizan ellas mismas es percibida como una monstruosidad, apuntando a través del choteo a la brecha entre el «fino» y a la imitación que de ello hacen algunos cubanos. Es un complejo social, político y emocional que acecha como un espectro a través de los debates alrededor del atractivo afectivo y estético de la revolución, relacionado al asunto de movilidad o inmovilidad alrededor de la raza que ha persistido por igual a pesar de y debido a la revolución.

Las jóvenes no son los únicos personajes de Cabrera Infante que aspiran a ser «finos». Los *tigres* o amigos / compañeros del título de la novela *-tigre y asere* son los dos cubanismos traducidos como compañeros o camarada— encuentran el deseo de evidenciar ser bien criados, sexys y lindos (en el caso, especialmente, de mujeres de raza mixta); o simplemente ridículos (en el caso de ciertos hombres). La categoría termina siendo un blanco móvil. El personaje de raza mixta, Códac, quien en un punto es rechazado por la ausente, linda y monstruosa protagonista de la novela, La Estrella, a cuentas de ser él «demasiado refinado», ridiculiza a su compañera de habitación, Alex Bayer, por la misma razón. Códac rehuye la forma de hablar de Bayer «muy fino muy educado muy elegante» (Cabrera Infante, 1967, 57). Bayer pronuncia todas sus «s» finales y sus «d», y Códac contrasta su comportamiento con el típico comportamiento «muy cubano, muy muy habanero». Rolando, quien está vestido «con su traje de drill 100 blanco y su sombrero de paja, chiquito, pues como solamente se lo saben poner los negros»

(Cabrera, Infante, 1967,57). Esos trajes de lino blanco, confeccionados en Irlanda, fueron famosos durante los tiempos de la dictadura de Batista, desempeñaron un rol emblemático, representando un tipo de elegancia masculina, que, tanto cuentan la leyenda e historia, pasaron de moda con Castro. Sin embargo, aquí no se trata de esa triangulación en torno a la moda a la que Cabrera Infante se refiere, sino más bien, a los modos tradicionales de comportamiento masculino y las «desviaciones modernas» incrustadas en los manierismos extravagantes, los cuales se presentan como refinamiento o mejor aún como representaciones inauténticas de lo que es «fino». Códac especuló si la expresión de Bayer lo hacía ver como «un maricón» o todo lo contrario; pero, curiosamente, esa misma pronunciación se codifica de manera distinta cuando se mencionan a «las mulatas habaneras» y su «manera deliciosa [...] de hablar» (Cabrera Infante, 1967, 96). Tales escenas en *Tres tristes tigres* nos permiten captar la esencia del sentir general que giraba en torno a la movilidad social y de clases que heredó la revolución.

En este contexto, la intervención televisiva del Fidel Castro, del 25 de marzo de 1959, en la que explica las limitaciones históricas de los cubanos negros para alcanzar las alturas del refinamiento de las metrópolis, casi pueden leerse como si fuera un apéndice de la novela de Cabrera Infante:

«Pues ¿qué ocurre? Pues que los tuvieron toda la vida limpiando automóviles, los tuvieron toda la vida limpiando botas, los tuvieron toda la vida pidiendo limosnas; no pudieron ir a la escuela, no pudieron recibir una educación y ahora quieren que sean más finos que los que se fueron a educar a París, ahora quieren que sepan hablar hasta francés, señores». (Corrarello, 2006, 58)⁸

A la vez que son implícitamente burlados, las dimensiones aspiracionales de lo que es fino no son eliminadas en las palabras de Fidel citadas, que forman parte del argumento mayor sobre la necesidad de erradicar los vestigios racistas del colonialismo. Sugerente de la persistencia de la

división racial y de clases, las palabras de Fidel difaman la categoría de «fino» y, al mismo tiempo, hablan del potencial para que más cubanos accedan a ello. Aquí «fino» implica un modo de bienestar insertado en las estructuras socioeconómicas, que descansan en la educación formal e informal. El mundo cambiante ocupado por lo que es «fino» a veces se superpone a lo que es ser «civilizado», una categoría que fue tan importante para la retórica de la revolución, como lo había sido para la de la República. Como se sugirió en un discurso pronunciado por Fidel Castro (1972) a estudiantes cubanos becados en la URSS, el nuevo modo de ser «civilizado» tenía la intención de dejar de lado el peso simbólico atribuido a haber nacido bajo las ventajas de una determinada clase: «No nos podíamos considerar ni siquiera semicivilizados. Dentro de algunos años seremos semicivilizados, todavía no seremos civilizados. Y creo que una de las metas que debemos proponernos es la civilización». La «civilización» a la que Fidel se refiere, incluye progreso técnico e igualdad. Y, sin embargo, la elección de palabras dificulta el deshacer la asociación entre «civilización» y la burguesía para aquellos a quienes ciertos modos de comportamiento se les consideran innatos.

Como receptores de la ideología y la ayuda soviética, los cubanos no podían hacer otra cosa que jactarse de rechazar la «estética» acompañante. No pasó mucho tiempo antes de que los artistas cubanos conmemoraran la tensión en torno a la apariencia y el olor de los «rusos». Tales juicios, definitivamente vinculados a los cambios ideológicos en curso, aparecen en la famosa película de Tomás Gutiérrez Alea *Memorias del subdesarrollo* (1968), la cual sigue el carácter introspectivo y altamente educado de Sergio Carmona después de que él decide (a diferencia de muchos de sus conocidos burgueses) permanecer en Cuba después del triunfo de la revolución. Cuando Elena, una de las amantes del protagonista masculino, resalta que la casa de Hemingway tiene «los mismos muebles y el mismo olor americano» como cualquier otra

casa americana, él responde con una pregunta burlona: «¿a ti cuál te gusta más, el olor de los rusos o el de los americanos?» Mientras la lista de películas acerca de la Guerra Fría y la crisis de los misiles en Cuba es bastante extensa, las que se enfocan en la Bahía de los Cochinos son cada vez menos. El enfoque sobre cómo los cubanos vivieron esa transformación de su país al pasar a ser el punto crucial de puja para dos superpotencias, es uno de los varios aspectos tratados en *Memorias del subdesarrollo* que lo hacen excepcional, y toda esa conversación acerca de olores, necesita entenderse bajo este contexto. Las interpretaciones de la resonancia política de esta película todavía abundan hasta estos días, pero, además de afinarse en el sentimiento de estar a la merced de las potencias, crean un espacio para discutir los diferentes puntos de vista entre los cubanos hacia la revolución, y, de ese modo, anticipan un proyecto como *Bridges to Cuba / Puentes a Cuba* (1995) de Ruth Behar, que, en el 2015, ella y el poeta Richard Blanco retomaron una vez más dentro de su proyecto virtual del mismo nombre para levantar ese «embargo emocional». Sin embargo, es la pregunta de Sergio la que yo particularmente veo como el punto de origen de varios de los comentarios hechos en la era postsoviética, los cuales resaltan la tensión entre la modernidad que los soviéticos representaban y su atractivo para los cubanos.

Los soviéticos no se encontraban directamente bajo ningún escrutinio estético en *Estética* (1984, *Aesthetics*), el primer documental producido por el director cubano Enrique Colina. No obstante, este cortometraje de aproximadamente once minutos de duración, producido en un tiempo donde las relaciones soviético-cubanas prosperaban, sugiere que las industrias locales de la revolución no satisfacen adecuadamente las necesidades del pueblo, cuando se trata cuestiones de gusto y estilo.⁹ Ann Marie Stock (2009, 266) resume bien la producción documental de Colina, «la función de un documental es revelar aquello que es invisible». Cabrera Arús comentó acerca de la discrepancia entre el inventario

existente al final de la década de los años 70 y lo que realmente logró posicionarse en el mercado.¹⁰ En vez de cine sobre tiendas sin ningún tipo de suministros, *Estética* presenta una dicotomía entre, por un lado, lemas sobre elegancia y calidad, y, por otro, los productos reales cuya producción en masa, sugiere la película, también disminuye su aura como también su calidad percibida. Los vendedores y fabricantes explican cómo los productos estandarizados pueden no ser estéticamente agradables para la clientela, lo que sugiere que los lemas nacionales y la publicidad que atestaron el horizonte de los consumidores durante la década de los años 80 son consignas vacías popularizadas por el gobierno y burladas por el pueblo. Este sería el caso con «Un joven siempre exige algo nuevo», la famosa cita del Che «La calidad es el respeto al pueblo», y «La elegancia también se demuestra con el calzado».

Unos años después, Colina dirigió *Chapuceras* (1986), otro cortometraje meta-cinematográfico de once minutos, el cual enfatiza la calidad de los largometrajes producidos en tiempos de desfavorable escasez. Cuenta cómo dos editores tratan de armar una película a partir del error, haciéndole frente a todo tipo de contingencias socioeconómicas, asociadas al socialismo, con el producto y el diseño. El interés de Colina en cómo el «socialismo, a pesar de desarrollar la instrucción y la cultura, siempre ha descuidado la educación de la sensibilidad estética» (Colina, 2014), se posicionó durante la época en que las relaciones comerciales con la Unión Soviética llegaron a los diez mil millones de pesos en el 1985, de acuerdo con Mervyn J. Bain (2006, 214)

Luego, en el 1992, se modificó la Constitución cubana; las referencias a Marx y Lenin fueron acompañadas por nuevas referencias al héroe nacional cubano José Martí, y la frase «hermandad con la Unión Soviética» fue eliminada. En el 1993, la legalización del dólar como moneda dio indicios a una economía dual. Artistas visuales tales como Glexis Novoa, Lázaro Saavedra y Alejandro Aguilera fueron entre los primeros que

establecieron un lenguaje crítico mediante el cual introdujeron la Perestroika en la isla a través de un estribillo sostenido de Sots Art (Arte Socialista) de la Unión Soviética (Betancourt, 2012). Irónicamente, los discursos oficiales intentaron romper los lazos con los soviéticos antes de que los cubanos pudieran adquirir un conocimiento completo de la importancia de este movimiento artístico, el cual proporciona un ejemplo fascinante de cómo los artistas revisionistas pueden desafiar el pasado reciente de la nación de acuerdo con la tímida autocrítica del Estado mientras continúan sometiendo el Estado renovado a un cuestionamiento inquisitivo. No es hasta unos cinco años más tarde, que la literatura comienza a imitar la historia, con el cuento de Adelaida Fernández de Juan «Clemencia bajo el sol» (1996), la cual trata acerca de una hermandad entre una mujer cubana y su vecina «rusa». Para hablar con certeza, hubo otros intentos cinematográficos menores de rastrear e interrogar los recuerdos del pueblo cubano acerca de los soviéticos, tales como *9550* (2005, Ernesto René y Jorge E. Betancourt) y *Goodbye, Lolek* (2006, Asori Soto). Sin embargo, no fue hasta el largometraje de casi 60 minutos de Colina, producido en el año 2011, *Los bolos en Cuba*, que las idiosincrasias del estilo y diseño de los cubanos, fueron mostradas como un resultado conflictivo surgido de la confianza o dependencia de su nación de la Unión Soviética.

Del Oeste al Este

Una problemática similar en torno a las tensiones entre la cultura material actual y la modernidad que supuestamente debía representar, es crucial en el cuento de José Manuel Prieto «Nunca antes habías visto el rojo», el ensayo del mismo nombre, y en su primera novela, *Enciclopedia de una vida en Rusia*. El narrador cubano del cuento en el único libro de Prieto publicado en Cuba hasta la fecha, describe cómo su mundo se transformó cuando se encontró con la alegría de la frivolidad en los últimos años de la URSS. Frivolidad, para Prieto, se refiere a los objetos y hábitos que lo distanciaron del hombre bárbaro que, en Cuba, había

sido consumido por la doctrina soviética, donde todo lo que importaba era lo útil y lo que estaba por venir, una utopía del futuro. Lo que emerge de las muchas crónicas ficticias de viajes de viajeros cubanos hacia el bloque soviético, es la distancia que existe entre el modelo soviético de la civilización y el ideal que se exportó a la isla.¹¹ Sin embargo, en los primeros escritos de Prieto, el choque es distinto. El no se encuentra impresionado por el avance técnico ni por la naturaleza igualitaria de la sociedad soviética –si esas hazañas figuran ahí, las mismas pasan desapercibidas. Por el contrario, el protagonista de los primeros textos de Prieto se da cuenta en la Unión Soviética de que la modernidad que vivió en su país fue anacrónica y se limitó al valor de uso, como sugerirían los documentales de Colina. Además, *Enciclopedia de una vida en Rusia* documenta cómo una nueva relación con el consumo transforma la relación del protagonista consigo mismo y con lo que a menudo se entiende como el mayor signo de «civilización» o de refinamiento: modales. Su descripción de ese nuevo mundo se epitomiza en su relación con los «zapatos de baile»,¹² los cuales le otorgan la sensación de ser «occidental»:

«El mero contacto con ciertos objetos de una realidad no abandonada a su libre albedrío, sino organizada según criterios de calidad y nobleza estrictamente jerarquizados inculcó en mí una fuerte noción de autenticidad, de segura valía; cambio mental que, a la larga, redundó benéficamente en la corrección de mis descuidados modales». (Prieto, 1998, 26)

Una vez «deslumbrado por el brillo de su genuina prestancia» (Prieto, 1998, 26) el protagonista se convierte en una nueva subjetividad que considera más evolucionada que la anterior. Los cambios en comportamiento que acompañan esta nueva relación con el consumo, podríamos extrapolar, se extiende más allá de los modales que aquí se resaltan:

«Entonces, tras esta contemplación profunda de los símbolos de aquella nueva religión [...] comencé a darle uso al tenedor, y mi antigua afición de comer

valiéndome solo de la cuchara y más rápido que nadie en la mesa me pareció (y lo es en realidad) un salvajismo en el que, inexplicablemente, nunca había reparado». (Prieto, 1998, 27)

Uno se pregunta cómo este nuevo tema le hablaría a Estelvina, y más aún a las jóvenes damas de *Tres tristes tigres*.

El contacto del narrador con el consumismo causó el efecto de «refinar» su relación con todo, incluyendo cómo asimila las ilustraciones. En el ensayo «Nunca antes habías visto el rojo», Prieto establece teorías aún mayores, atribuyendo esa «sed por la frivolidad» de los soviéticos durante los años 80, al colapso del imperio, y explicando que «el desfase de Rusia con el presente occidental se había incrementado, pero no en el sentido de una menor cantidad de vuelos al cosmos o en una merma en las coladas de acero, cometidos fundamentales que un país serio, chapado a la antigua (la cortina de hierro), lograba sin esfuerzo» (Prieto, 2001, 73)

La propia relación del protagonista con el imperio soviético solo puede intuirse a través de su representación de los patrones conductuales del soviético y el hombre postsoviético. Mientras el soviético está acostumbrando a que se le describa la doctrina de la manera más didáctica, la transición al capitalismo crea una crisis presencial acerca de qué modelo hegemónico adoptar. Prieto representa una combinación de inseguridades y superioridad de los rusos postsoviéticos, encarando las presiones que conforman el civismo del mundo occidental:

«Como todos estos términos aportaban una inseguridad de prenda ajena, yo había visto a personas bien educadas recitarlos de corrido empezando por el *tovarish* estigmatizado y terminando con el *gentleman* irrisorio, porque durante años la mera frase «*gentleman* ruso» había sido el chiste idóneo para ganar la competencia de los chistes cortos: «Una vez, un *gentleman* ruso...» y no agregaban más porque aquél era el chiste propiamente dicho». (Prieto, 1998, 85)

Los códigos de camaradería que se reflejan en el universo ordenado que desaparece expuesto en estos textos, están siendo suplantados por el antiguo maestro que literalmente significa «gospodin». En este pasaje, la crisis de identidad de los rusos está en su apogeo, ya que sienten como si estuvieran poniéndose la ropa de otro en medio de los cambiantes significantes que acompañan al colapso del imperio. En otro momento, en una discusión sobre el dandismo de Pushkin y su relación con el francés, el protagonista comenta sobre la desaparición forzada y el resurgimiento «intacto» del *homo occidentalis* en tiempos post-soviéticos que fungía como un título de nobleza.

Dentro del mundo de Cabrera Infante, lo «fino» existe como parte de una cadena de posibilidades decrecientes. La mayoría de las veces, está la sensación de que se pone, como ponerse la ropa de otro, y que la visibilidad produce una broma. Alex Bayer, por ejemplo, es objeto de *choteo*, –atmósfera de broma en la que alguien es burlado o se ríen de él constantemente–, porque no puede habitar con éxito el *homo occidentalis*. Hay una distancia visible entre su uso del lenguaje y sus orígenes; es como si tuviese una gramática lingüística hecha para otros. El fracaso de la revolución para borrar la mímica postcolonial a pesar de un sistema educativo que fue exitoso al promover la alfabetización cultural sale a la superficie en el cortometraje *Utopía* (2004), dirigido por el cubano Arturo Infante, quien se formó en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, antes de continuar sus estudios en Méjico y Europa. Las tres viñetas dentro de esta pieza humorística pero conmovedora, son producidas como situaciones diversas de desajuste donde los recursos económicos evidenciados en la puesta en escena (*mise-en-scène*) sugieren la división entre las visiones de «civilización» evocadas didácticamente en los discursos de la revolución. La película nos da un vistazo dentro del mundo de un grupo de mecánicos sin camisa que juegan dominó, y que comienzan a discutir entre sí mientras debaten fantásticamente sobre

los méritos de Cecilia Bartolli y el barroco latinoamericano. El efecto general de esta impactante escena parece indicar los límites de los intentos del Estado cubano de crear una «civilización» fuerte y cohesionada. ¿Puede una educación formal dirigida impartirse rápidamente a las masas como una especie de alfabetización cultural con poca o ninguna consideración de los contextos social y económicamente situados en los que las personas pasan sus horas de trabajo? Los mecánicos debaten la alta cultura con los mismos niveles de intimidad y aspereza que podemos esperar ver en la representación de un chisme de vecindario. Para explicar este humor de manera más detallada, podríamos evocar el enfoque de Norbert Elias, según el cual: «Lo que se da en el curso de un proceso civilizatorio no es la desaparición de una y la aparición de otra; lo que cambia en último término es la proporción entre miedos externos e internos y su estructura general» (Elias, 2011, 506). Es como si con la imposición igualitaria, los miedos externos se transformaran, resultando en una disminución de los miedos auto-activadores como respuesta.

Mariquitas y comportamiento

Mientras el trabajo de la artista Gertrudis Rivalta se burla menos que el cortometraje de Arturo Infante o la novela de Cabrera Infante, el mismo sí hace énfasis en el fallo por parte del Estado en lograr reducir las jerarquías raciales y de clase social. Su trabajo artístico sugiere que, como destinatarios de los regalos de los soviéticos a cambio de su lealtad, los cubanos permanecieron eternamente exhibiendo a varios niveles, el comportamiento de niños. Esta transacción, percibida como menos que «fina», en el mejor de los casos, queda hermosamente demostrada en su obra «Quinceañera con Kremlin».¹³ A cambio de la corona real, este sujeto de raza mixta, obligado a convivir con la ideología del Kremlin, se mantiene aferrado a las tradiciones del pasado, y se transforma en el sujeto socialista leal. Conversando con estas otras representaciones de lealtades mixtas, hacia distintos imperios o

afiliaciones aspiradas, uno se cuestiona, ¿podría este sujeto o tema, continuar pronunciando todas sus «s»?

Rivalta deja una huella artística sobre esta triangulación estética acerca de las varias conceptualizaciones de la modernidad, la cual ella describe frecuentemente con un sentido de humor ácido. La exhortación a que las mujeres cubanas se imaginen a sí mismas a través de modelos soviéticos es quizás mejor captada al contemplar «La Quinceañera con Kremlin» junto a Valentina Tereshkova, que incluye el eslogan «Todas queremos ser como Valentina Tereshkova». El crítico de arte Kevin Power (2004, 11) astutamente hizo mención al tema, el cual yace como esencia del trabajo de Rivalta: «La mujer cubana no sólo se sentía atraída por el exotismo que mostraba la mujer rusa, blanca entre las blancas, sino también abrumada por la ideología del sueño utópico que, de algún modo, parecía emanar de su imagen». Al mismo tiempo, para Power (2004, 6), el trabajo de Rivalta expresa más bien una «identificación superficial» que una «asimilación real».¹⁴ Esa tensión entre identificación y asimilación se despliega mayormente entre los dos «personajes» que pronto conoceremos en los «Teatrillos» de Rivalta —la mariquita simpática «cuquita», con un rostro que a veces se asemejaba más a la artista que a cualquier otro, y la lúgubre y triste *matrioshka*, la cubana soviétizada, quien también se parece a la artista. ¿Si la «asimilación real» entre los cubanos y los soviéticos fue de hecho un objetivo de la revolución, por qué no fueron introducidas las *matrioshkas* negras al mundo de juguetes cubano? ¿No podrían, como el arte de Rivalta nos empuja a preguntar, al menos haber sido inventados como una imagen ideal disponible para los niños, como uno de los tres juguetes «anuales» que L.L. Padrón (en un pasaje citado anteriormente) describe como «de mala calidad, diseño deficiente, indeseable, producido en el país»?

Tal cual se menciona en las obras antes mencionadas, el arte multifacético de Rivalta, destaca de manera similar las peculiaridades encontradas

en categorías estéticas, ya que estas últimas se relacionan a raza, clase social y aspiraciones. Sin embargo, va más allá de enfocarse en presenciar o documentar la vida como una vez sucedió; está fuertemente empeñada en reflejar los efectos emocionales sobre las mujeres al vivir dentro de una sociedad que, sin duda, se describe como decidida a disolver ciertos códigos de conducta asociados con la burguesía. A su vez, se burla del modo en que la cultura cubana infundida por los soviéticos discretamente, y en ocasiones de manera no tan discreta, mantiene esos mismos códigos. En el testimonio de la artista para la serie *Mujeres*, titulada: «Mujeres o la telaraña de Carlota» (¿en qué parte de mí estoy yo?), Rivalta declara:

«El tiempo lo desideologiza todo, por ello *Vanidades* puede convertirse en un estrado diferente con una portada diferente porque realmente no hay nada permanente, *Vanidades es Mujeres* y *Mujeres es Muchacha* y todo ello es *Vanidades, Elle, RAGAZZA, COSMOPOLITAN, WOMAN* etc. y todo ello tiene la misma base, el mismo denominador común: las mujeres».⁷

Las revistas *Muchacha* y *Mujeres* funcionan como las materias primas para tres series interrelacionadas, tituladas *Mujeres, Recortables / Cuquitas* y *Teatrillos* que conjuntamente recrean de manera crítica el mundo estético, político y sentimental de la juventud de Rivalta. Ella afirma que es actualmente con las «cuquitas» más que con el contenido de las revistas, con las cuales las jóvenes féminas se identificaron. Como tal, es en esas maquetas o *Teatrillos*, donde ella muy fervientemente presenta el espectáculo revolucionario de la decencia. Desde fuera del escenario, la muñeca *matrioshka* negra se adentra en el escenario del Teatro Nacional, el dominio de la «cuquita» que acompañó a las revistas femeninas en muchas partes del mundo y también en Cuba. En una de las muchas versiones de Rivalta, la joven y bella mujer revolucionaria muñeca de papel saluda junto a las palmeras y la glorieta al sonido de la orquesta de negros

situada debajo del escenario. Curiosamente, el pigmento de las variaciones musicales cambia de escenario en escenario, para llamar la atención, de manera jocosa, hacia la música, como una profesión cuyas limitaciones podrían temporalmente ser más flexibles cuando de raza se trata. Los alter ego de Rivalta se inspiran en la muerte relativa de las «cuquitas» negras en las revistas cubanas, y las series surgen como respuesta a esa carencia (Rivalta, 2014). Como se mencionó en el taller de Infante, los «teatrillos» de Rivalta sugieren que los cubanos son cuquitas en el sueño utópico, irrisorio en el mejor de los casos, pero su proyecto parece decir que esta condición no se debe únicamente a la revolución, aunque ciertamente cabe decir que ha sido «resaltada» por la misma. La descripción de este sueño de Rivalta, además, está intrínsecamente relacionada a los espectáculos de decencia del pasado, y al neoliberalismo del presente. La música orquestal también está ahí para contener la subjetividad cubana en códigos de refinamiento burgueses que, como sugiere la *matrioshka* negra, también toma muchas de sus señas de los soviéticos.¹⁵

En *Teatrillo II*, Rivalta somete la historia a pinceladas aún más perspicaces a través de la *matrioshka* negra, pintándola¹⁶. Aquí, esa muñeca, una cubana soviétizada, pinta figuras blancas realistas casi fotográficas, aparentemente de la vida colonial cubana de fines del siglo XIX, es decir, fotocopias de famosos retratos de Guillermo Collazo y Armando Menocal. La descripción de Rivalta abarca la idea que aquellos considerados como los marginados dentro de la sociedad, sostienen ese modo de vida aristocrática y burguesa floreciente, casi trayendo consigo una representación visual a las investigaciones de Sibylle Fischer con respecto a los procesos por medio de los cuales «el discurso estético se volvió una forma de legitimación de la hegemonía del criollo blanco» (Fischer, 2004, 60). Los teatros de marionetas de Rivalta desenredan la narración a través de la cual el «pintor primitivo», ahora transformado en una *matrioshka* de

color, se dedica a representar los aspectos «más finos» del pasado de la nación. Pero Rivalta no se detiene con esa sola transgresión. Ella coloca a esa *matrioshka* artística y a la «cuquita» sonriente entre las blancas y grandiosas representaciones enmarcadas del pasado y a los hombres y mujeres sin camisa del continente africano. ¿Por cierto, dónde tienen cabida los hombres sin camisa en los sueños utópicos? ¿Permanecen sin camisa y continúan siendo percibidos como «subdesarrollados» como en Utopía, a pesar de su vasto nivel de conocimiento? Luego, en primer plano, aparece el director del museo, vestido como un burócrata, dirigiendo la «gira». Todos ya en el escenario, se hace difícil determinar quién se exhibe como «arte», quiénes son los creadores del arte y quiénes son los espectadores. El guía turístico aparenta estar conversando con los africanos, cuya presencia en este ambiente como espectadores de museos, asusta más que la misma mariquita y la *matrioshka*, ya que evocan la esclavitud, y lo que es un vínculo inexorable con ella, la solidaridad cubana del siglo XX con las luchas africanas de liberación. Sin embargo, tal cual Rivalta me transmitió durante una entrevista, las piernas blancas y al descubierto de las mujeres, las cuales hacen referencia a la insistencia del blanqueamiento de la piel bajo la presión de vivir en este ambiente, casi pasan desapercibidas (Rivalta, 2015). La presencia de un «presentador» profesional, representante del museo, hace sutil referencia al terreno resbaladizo entre el socialismo tardío y el capitalismo, y aún así, la orquesta se mantiene tocando como si realmente nada estuviera aconteciendo.

En otro *Teatrillo*, la artista nos presenta el proceso mediante el cual se construyen las mariquitas en el piso del teatro, y en el rincón superior está el cosmos, conjuntamente con un cohete con el potencial de lanzar a estas diferentes mariquitas o muñecas de papel al espacio. De esta forma, el proyecto de colaboración soviético-cubano se desarma a su más mínima dimensión dentro de la subjetividad femenina, exhibiendo mediante

el universo del teatro, los diferentes gestos corporales y dominios emocionales que ocupaban a las mujeres juntamente con la historia. Las obras de Rivalta diseccionan el sujeto del cubano soviético, así como también los mecanismos históricos y contemporáneos mediante los cuales el gusto cubano aún continúa permitiendo que algunos temas sean enmarcados y otros se presenten al desnudo haciendo el rol del primitivo.

Rivalta nos permite contemplar la experiencia soviética-cubana dentro de un marco histórico más amplio, transportándonos a un lugar donde los escritos de Prieto no llegan.¹⁷ Para los *Teatrillos* de Rivalta, la doctrina importada desde Moscú –su cosmos y futuro utópico– no resultan lo suficientemente atractivas para anular la sensación de la artista, de que el apego criollo de la nación hacia las estratificaciones raciales y de clase social, continúan ejerciendo su influencia sobre los súbditos cubanos. De esta forma, enmarcando todas estas obras, creadas en el transcurso de cinco décadas, bajo distintas condiciones y entornos, durante una discusión de cómo se problematiza lo que «fino» –esta categoría tan evasiva– pueda significar para ellos, nos acerca más a lograr definir los límites estéticos de la modernidad soviético-cubana. Desde Cabrera Infante a Rivalta, la producción artística de Cuba trasciende más allá de la inconformidad en cuanto a la torpeza de la estética soviética. Es difícil medir hasta qué punto los actos donde los personajes de Prieto observan al caballero ruso y la mirada de la *matrioshka* negra de Rivalta hacia la cuquita; podrían ser fundamentalmente diferentes del acto de Arsenio de ver a los «rubios» en Cabrera Infante o la forma en que se ve a los habitantes de hoy en los emergentes sujetos «refinados» del nuevo Malecón de La Habana. No obstante, una discusión con respecto a la relación entre la estética y su efecto podría resultarnos útil en la búsqueda de respuestas a esas mismas preguntas donde tantas ideologías, algunas a veces sutiles, causan tanto daño.

Podría argumentarse, erróneamente, que esta misma investigación problematizando las

múltiples connotaciones de lo «fino», corresponde a un impulso nostálgico, reviviendo los tiempos anteriores a cuando la revolución supuestamente desapareció lo «fino». Los artistas analizados aquí sugieren otra cosa, evidenciando cómo los sujetos cubanos que alcanzaron su adultez en los 70's y los 80's, tenían impresiones diversas con respecto al manejo de las cuestiones de la decencia y la corrección en la sociedad revolucionaria. Mientras que lo «fino» alcanzó su altura discursiva a finales del s.XIX e inicios del XX, en lo referente a razas, clases, valores y redes de socialidad¹⁸, un retorno crítico a la cuestión de lo «fino» nos permite evaluar cómo, artistas que maduraron en la segunda y tercera década de la revolución navegaron su propio posicionamiento cara a cara a la deseabilidad de categorías estéticas hegemónicas parecidas, muchas veces incorporadas por la revolución. En la Cuba actual de menos subsidios, más desigualdades, además de una plétora innegable de múltiples referencias globales emergiendo del creciente acceso no solo al *wifi*, sino al resumen casero que trae «el paquete semanal» (un material seleccionado por los cubanos, que los sostiene en ausencia de un servicio de internet abierto en la isla), los cubanos globales del s.XXI no solo buscan alcanzar hegemonía frente a su rostro para hallar referencias de lo «fino». Discusiones que abarcan a una vez las cuestiones del afecto, la ética y estéticas como estas nos piden diseccionar las consecuencias en nuestra subjetividad de, digamos, la noción del s.XIX sobre la mujer refinada «caminando discretamente con sus brazos pegados y sus pechos abiertos» (Fraunhar, 2018, Location 1223), o su traducción del s.XX, como lo ejemplifica en «yeguas blancas y finas y educadas» (1967,104) la obra de Cabrera Infante, y además, considerar modelos análogos de represión y placer en el presente. Al mismo tiempo, nos pide desafiar políticas de identidad consolidadas que a veces olvidan aquellos zapatos de actuación como única respuesta a las actuales corrientes de gobiernos reaccionarios a través del mundo.

Referencias

- Bain, M.J. (2006). Gorbachev's Legacy for Russian-Cuban Relations in the 1990s'. En Michael Erisman and John Kirk (Eds.), *Redefining Cuban Foreign Policy. 'The Impact of the «Special Period Cuban Foreign Policy. [Redefiniendo la política extranjera. El impacto de la «política especial de la época cubana»]* (pp. 212-22). Gainesville, FL: University of Florida Press.
- Betancourt, J.C. (2012). The Rebel Children of the Cuban Revolution: Notes on the History of 'Cuban sots Art.' [Los niños rebeldes de la revolución cubana: apuntes sobre la historia del arte cubano] (Antonio Garza, Trans.) En Jacqueline Loss and José Manuel Prieto (Eds.), *Caviar with Rum: Cuba-USSR and the Post-Soviet Experience* (pp. 69-85). New York: Palgrave.
- Cabrera Arus, M.A. *Cuba Material*. Cubamaterial.com.
- Cabrera Infante, G. (1967). *Tres tristes tigres*. 1967. Caracas: Ayacucho.
- Castro, F. (1972). Discurso Pronunciado Por El Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Secretario Del Comité Central Del Partido Comunista De Cuba Y primer Ministro Del Gobierno Revolucionario, A Los Estudiantes Cubanos Becarios En La Unión Soviética Y Al Personal De La Embajada De Cuba En La URSS, En La Propia Embajada. Retrieved from <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1972/esp/f020772e.html>
- Colina, E. (2014, septiembre 30). Utopian Stubbornness Turns Dreams into Nightmare. [La testarudez utópica convierte los sueños en pesadilla]. *OnCubaMagazine*. Retrieved from <https://oncubamagazine.com/culture/enrique-colina-utopian-stubbornness-turns-dreams-into-nightmare/>
- Colina, E. (Director). (1984). *Estética*. Cuba: ICAIC.
- Corrarello, Ana M. (2016). Fundación de la memoria revolucionaria. Cuba 1959-1962. (Tesis de Maestría). Retrieved from <https://docplayer.es/64778097-Fundacion-de-la-memoria-revolucionaria.html>.
- Dopico, A.M. (2015, marzo 2). Socialite Revolution: Dynasties, Aristocratic Touches, and Surrogate Royalty in Havana. [Revolución social: dinastías, toques aristocráticos y realeza sustituta en La Habana] Cuba Cargo Cult. Retrieved from <https://cubacargocult.blog/2015/03/02/paris-in-havana-dynastic-fantasies-aristocratic-occupations-and-surrogate-royalty/>
- Elias, N. (2011). *El proceso de civilización* (Ramón García Cotarelo, Trans.). Madrid: Fondo de cultura económica.
- Fernández Robaina, T. (1994). *El Negro en Cuba (1902-1958)*. Havana, Cuba: Ciencias Sociales.
- Fischer, S. (2004). *Modernity Disavowed: Haiti and the Cultures of Slavery in the Age of Revolution*. [La modernidad rechazada: Haití y las culturas de la esclavitud en la era de la revolución]. Durham, NC: Duke University Press.
- Fraunhar, A. (2018). *Mulata Nation: Visualizing Race and Gender in Cuba* [Nación Mulata: Visualizando raza y género en Cuba]. [KindleVersion]. Jackson, MS: University of Mississippi Press.
- Goldgel, V. (2011). *Cuando lo nuevo conquistó América: prensa, moda y literatura en el siglo xix*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- González Reinoso, P.M. (2010). *Vidas de Roxy o el aplatamiento de una rusa en Cuba*. Bogotá: San Librario Books.
- Grant, R. (2011). *But who will do the dishes? Negotiating socialism with femininity in Mujeres Magazine Cuba, 1961-1965* [¿Pero quién hará los platos? Negociación del socialismo con feminidad en la revista Mujeres Cuba, 1961-1965]. (Unpublished Honor's Thesis). University of Notre Dame. Retrieved from https://genderstudies.nd.edu/assets/40164/but_who_will_do_the_dishes_1_.pdf
- Guerra, L. (2014). *Visions of Power in Cuba: Revolution, Redemption, and Resistance, 1959-1971*. [Visiones del poder en Cuba: Revolución, redención y resistencia, 1959-1971]. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- Guevara, E. (1965). El hombre nuevo. *Marxists Internet Archive*. Retrieved from <https://www.ensayistas.org/antologia/XXA/Che/>
- Gutiérrez Alea, T. (Director). (1968). *Memorias del subdesarrollo* Habana: ICAIC.
- Infante, A. (Director). (2004). Utopía. Habana: Guagua & Co.
- Levine, S.J. (1975). La escritura como traducción: *Tres tristes tigres*. *Revista iberoamericana*, 4 (92), 557-67.
- Loss, J. (2013). *Dreaming in Russian: The Cuban Soviet Imaginary*. [Soñar en ruso: el imaginario soviético Cubano]. Austin: University of Texas Press.
- Ngai, S. (2012). *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*. [Nuestras categorías estéticas: Zany, lindo, interesante]. Cambridge: Harvard University Press.
- Padrón, L.L. (2015, junio 10). ¿Con qué juegan los niños en Cuba? *Diario de Cuba*. Retrieved from http://www.diariodecuba.com/cuba/1433890213_15063.html
- Pappademos, M. (2011). *Black Political Activism and the Cuban Republic*. [El activismo político negro y la república cubana]. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- Pérez, L.A. (1999). *On Becoming Cuban: Identity, Nationality & Culture*. [Volverse cubano: identidad, nacionalidad y cultura]. New York: Harper Collins.
- Power, K. (2004). Gertrudis Rivalta: Imágenes de un mundo imaginado. En *Gertrudis Rivalta: Fnimanief* (pp.3-29).

- Alicante, Spain: Galería Aural, 2004. Republished in Dossier of Rivalta. PDF File.
- Prieto, J.M. (1996). *Nunca antes habías visto el rojo*. Habana: Pinos Nuevos.
- Prieto, J.M. (1998). *Enciclopedia de una vida en Rusia*. Mexico: El Guardaguas.
- Prieto, J.M. (2001). Nunca antes habías visto el rojo. En Iván de la Nuez (Ed.). *Cuba y el día después: doce ensayistas nacidos con la revolución imaginan el futuro* (73-83). Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Rivalta, G. (2011). «Mujeres o la telaraña de Carlota (¿en qué parte de mi estoy yo?): Artist's Statement for *Mujeres*». PDF File.
- Rivalta, G. (2014, December 13). Email message to Jacqueline Loss.
- Rivalta, G. (2015, December 24). Personal Interview.
- Rivero, Y. (2015). *Broadcasting Modernity*. [Modernidad de la radiodifusión]. Durham: Duke University Press.
- Robles, F. (2015, December 13). In Talks Over Seized U.S. Property, Havana Counters with Own Claim. [En conversaciones sobre bienes incautados en Estados Unidos, contadores de La Habana con reclamo propio]. *New York Times*. Retrieved from <https://nyti.ms/1Y8rfJg>
- Salgado, C.A. (1997, septiembre-diciembre). Finezas de Sor Juana y Lezama Lima. *Actual: Revista de la Universidad de los Andes* 37, 75-102.
- Smith, V. (1995). What Are Little Girls Made of Under Socialism?: Cuba's *Mujeres* [Women] and *Muchacha* [Girl] in the Period 1980-1991. [¿De qué están hechas las niñas pequeñas en el socialismo?: Mujeres y mujeres de Cuba en el período 1980-1991]. *Studies in Latin American Popular Culture* 14.1 (15pp). Available from Master File Premier.
- Stock, A.M. (2009). *On Location in Cuba: Street Filmmaking During Times of Transition*. [Ubicación en Cuba: cine de calle en tiempos de transición]. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- Torrents, N. (1990). «Cuba's *Mujeres* [Women] Magazine: The First Twenty-Five Years». [La revista *Mujeres* de Cuba: Los primeros veinticinco años]. *Studies in Latin American Popular Culture* 9.223 (13pp). Available from Academic Search Premier.
- Viscaíno Serrat, M. (2015, septiembre 30). Desaparece *Alegrías de sobremesa*. ¡Qué gente, caballero...! *On Cuba Magazine*. Retrieved from <https://oncubanews.com/cultura/humor/desaparece-alegrias-de-sobremesa-quegente-caballero/>

Notas

¹Este pasaje acompañó la exposición de «Pioneros». Para más información sobre la distribución de juguetes en Cuba, ver las siguientes entradas del blog y artículos: <https://cubamaterial.com/blog/juguetes-basicos-no-basicos-y-dirigidos/>; <http://www.micubaazul.com/2014/01/los-juguetes-basico-no-basico-y-dirigido.html>; <https://www.todo-cuba.org/la-historia-los-juguetes-cuba/>; and http://www.diariodecuba.com/cuba/1500204318_32568.html.

²En mi análisis de lo «fino», tuve en cuenta las invocaciones de Sianne Ngai's (2012) sobre lo «alocado, gracioso e interesante», categorías estéticas cotidianas de la posmodernidad.

³El enfoque de Smith's en *Muchacha* es mucho más detallado y menos unilateralmente condenatorio que el enfoque negativo de Torrents en *Mujeres* para las primeras dos décadas de la revolución.

⁴Ver la colección de archivos que estoy curando en <http://www.finotype.org/work/>.

⁵Ver <http://cubamaterial.com/>.

⁶El siguiente artículo de Frances Robles, «In Talks Over Seized U.S. Property, Havana Counters With Own Claim»,

tomado de <https://www.nytimes.com/2015/12/14/world/americas/talks-begin-in-cuba-on-confiscated-us-property-worth-billions.html> resume algunos de estos argumentos.

⁷Una primera, sustancialmente diferente y más corta versión de la novela vio la luz 1964 bajo el título *Vista del amanecer desde el trópico*.

⁸Tomás Fernández Robaina (1994, 184-185) también discutió estos fragmentos de la intervención televisiva de Fidel Castro, el 25 de marzo de 1959.

⁹Gracias a Yana Elsa Brugal por llamar mi atención sobre este documental.

¹⁰Ver <http://cubamaterial.com/blog/enrique-colina-estetica/>

¹¹Ver el capítulo 3 de Loss, *Dreaming in Russian*.

¹²Nótese que esta entrada aparece en inglés, incluso en la versión en español.

¹³Ver <https://a102ef16-a-62cb3a1a-s-sites.google-groups.com/site/gertrudisrivalta/tarea/fnimaniev/000%20Quincea%C3%B1era%20con%20Kremlim%20%28Small%29.jpg?attachauth=ANoY7crD1-oRqrhRjBOEDSuyTd->

WcfAvdKbvP4Nx-xBlzGapNq0wbCGYucI2m_OXEddxpe-
taW7idzzoT7Llk2vOZH_TBfbmH-h-znH2WITww-wezZ-
5Q8UvKjBMs5ifuMdvZ9_cIO_NpNYcslpfv8QVB1q5ucsI-
ba8g_ofcQjG-Y3vsvDhn4JfqaTLcMLGmKWo7WnQwhi-
WCeT3kEe3aNLZHB086O47vkg5kqaREMeuGozL9Cbn-
ylFogx9C71fPr9sO2At04IiaAECUbxXQPcYskx_QmUx-
gKRk5XJA-7qYICwVknY2vl0Lw%3D&attredirects=0.

¹⁴Este artículo fue publicado originalmente en *Gertrudis Rivalta: Fnimanief*, 3-29. Galería Aural: Alicante, 2004, y fue republicado en el dossier de Rivalta.

¹⁵Ver https://a102ef16-a-62cb3a1a-s-sites.google-groups.com/site/gertrudisrivalta/proceso/actividad-1/Gertrudis%20Rivalta%20DSC_7921%20%28Medium%29.JPG?attachauth=ANoY7co89DzlBYmji93aU2SuCq8J-VY7KtbtN0AvUNRSmqtrbwgvBQE-113FBb3Sr4K-

Qkt17pL3KcqxQAR0w1qG6WZkGt5CwxNEFqnFA-
qu6AuUQ10ATasuGQNtmh7Rhdfy0z-Irxca6V9OVM3Sr-
DaFEhh_RVsNKChKGYL77Aw4qYG_ITWrwY3UOS-
kwAYYZWYzSznSAet3CBBN6Dr-3EghGNcjEf96vs-
nuH_MIgaht9huwifT8qfZQ5AvtiKFbNQ85PQmYxhVab-
BI_dTpRRcTtdxxXKnbrT354hOH5lpxU63mii0T71rQyv-
dA%3D&attredirects=0

¹⁶Ver <http://www.gertrudisrivalta.com/teatrillo-2/>

¹⁷La visión de Prieto sobre el capitalismo, la nueva moneda y la falsa aristocracia en *Rex* está todavía más lejos del contexto cubano, pero es interesante tenerlo en mente a la luz de la crítica cubana al capitalismo tardío.

¹⁸Discusiones críticas muy críticas sobre este tópico pueden encontrarse en los trabajos de Melina Pappademos (2011), Víctor Goldgel (2013), y Alison Fraunhar (2018).



Jacqueline Loss

Es profesora de estudios literarios y culturales latinoamericanos en la Universidad de Connecticut. Es autora de *Soñar en ruso: El imaginario cubano-soviético* (2013, 2018) y *Cosmopolitanisms and Latin America: Against the Destiny of Place* (2005) y coeditora de *Caviar with Rum: Cuba-USSR and the Post-Soviet Experience* (con José Manuel Prieto, 2012) y *New Short Fiction from Cuba* (con Esther Whitfield, 2007). Sus ensayos han aparecido en *Nepantla*, *Chasqui*, *Latino and Latina Writers*, *New Centennial Review*, *Bomb*, *La Gaceta*, *Kamchatka*, entre otras publicaciones. Su traducción de *Indagación del choteo* de Jorge Mañach está por salir con Linkgua en 2018.