

Controversia

Cultura popular: entre el patrimonio y el folklor

Rafael Hernández
Ariel Fernández
Julio García Espinosa
Jesús Guanche

Rafael Hernández: Vamos con la primera pregunta: ¿Qué es la cultura popular?, ¿qué es, por oposición a lo que sería la cultura no popular?, ¿en qué medida, en el concepto de patrimonio cultural y en el de folklor, está contenida o no la cultura popular?

Julio García Espinosa: En lo que se refiere a cultura popular, tengo más preguntas que respuestas. En estos momentos en que hablamos tanto de diversidad cultural, a veces la palabra folklor me pone nervioso. Tendemos a hablar de cultura popular relacionada, en bastante medida, con el folklor. El cine latinoamericano de los años 30 y los 40 marcó las diferencias: éramos rancheros, gauchos, *canganceiros*. Ese empeño tenía una dosis de legitimidad, al extremo de que logró una gran comunicación en toda América Latina y España. Sin embargo, en los años 60, no persistimos en esa dirección, sino planteamos que los latinoamericanos éramos, ante todo, seres humanos. No nos interesaban tanto las diferencias, sino lo que nos unía como tales. Tratamos de hacer un cine donde la identidad y la diversidad fueran más allá de ciertas nociones un poco epidérmicas. El problema sigue presente: cómo conciliar diversidad sin que se limite al folklor, a diferencias epidérmicas. Para nosotros el hecho de poder asumarnos como mestizos nos diferencia mucho de países cuya raíz, vigente todavía, es india. Nosotros, en tanto mestizos, siempre nos planteamos una dimensión de la cultura popular en términos de mezcla. Esa mezcla puede ser de igual a igual, como ha ocurrido, por ejemplo, en el caso del jazz, del *filin*, hablando en términos de música. A partir de una determinada época, toda la influencia del mercado, debido al poder de los medios de comunicación, hace muy difícil ver cuándo la mezcla es legítima, o cuándo hay una subordinación

en la medida en que estamos promoviendo algo más mimético que verdaderamente original.

Todas estas cuestiones son muy sensibles para nosotros, en la medida en que trabajamos en los medios de comunicación. Hoy en día, estos medios prácticamente desplazan la cultura autóctona, auténtica, y no son tan legítimos desde el punto de vista cultural. Sin embargo, no hay que echarles la culpa a los medios, de por sí, sino al modo de instrumentalizarlos. Hoy representa un verdadero desafío asumir qué es cultura popular y qué diversidad auténtica. Hay una historia por hacer que viene desde los tiempos remotos, de una cultura para un determinado sector de la población cultivada —que también es herencia legítima nuestra—, y una cultura popular paralela, con menos fortuna de desarrollo. Una relación que habría que revelar con mucha más agudeza de lo que se ha hecho. Hace poco estaba leyendo nada más y nada menos que *La divina comedia*, y veía cómo, en su época, Dante utilizó la lengua popular y no el latín. Hay toda una serie de ejemplos, de síntomas, de cómo ha ido uniéndose la cultura para un público cultivado y la que emanaba, de alguna manera, de forma espontánea de las capas más amplias de la población.

Rafael Hernández: Julio, tú te referías a que la cultura popular no se tomara necesariamente por folklor, ¿cuál es para ti la diferencia entre cultura popular y folklor?

Julio García Espinosa: El folklor es un patrimonio, una herencia, pero que no debe tener un carácter tan celebrativo como el que solemos hacer de él, pues parece que es nuestra única e inamovible identidad. Es una herencia que se conserva, se respeta, etc., pero ¿dónde ha ido a parar el desarrollo de la cultura popular a partir de ese folklor?

Jesús Guanche: En el caso de la cultura popular, hay que ir un poco a la historia del propio concepto y cómo este ha ido variando. Es cierto que en América Latina la noción de cultura popular, con cualidades tradicionales, se opone a la noción inglesa de folklor, al campo limitado que le dio en sus inicios, en el caso de Inglaterra, William John Thoms, el que inventa y circula el término, como oposición a lo que pudiéramos llamar *cultura literaria libresca*, es decir, sistematizada a través de la enseñanza, en contraste con la de carácter predominantemente oral. En América Latina hay teóricos en el ámbito del folklor en su acepción positiva, como Celso Lara, quien dirige la revista *Folklore Americano*, que ha ido hacia una revitalización de la noción de folklor no ya a la luz de los criterios del siglo XIX, sino a la de revitalizar la cultura tradicional en el ámbito contemporáneo. Son conceptos concomitantes; no se oponen, sino que son alternativas conceptuales. Incluso la propia UNESCO, en un momento dado, tomó —y lamentablemente después lo ha ido rechazando— un término que después quisiera comentar, por un supuesto concepto de *cultura inmaterial*, término bastante infeliz y maniqueo, que parte de la oposición a la denominada *cultura material*, como si la música, la danza, el pensamiento mismo, la oralidad y otras manifestaciones no siempre tangibles del quehacer humano fueran inmateriales y no formas muy complejas de la materia. El término *cultura popular*, en determinados criterios teóricos, se ha solapado en el término folklor o bien como oposición, acercándolo a la problemática vamos a llamarle latinoamericana y caribeña, o bien como revitalización de un quehacer al que muchos hemos dedicado años de nuestras vidas. Por ejemplo, el *Atlas de los instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba*, es un atlas de la cultura popular, no de los instrumentos que se fabrican a nivel de industria o de los que vinieron de Europa y se sistematizaron en Cuba a través de la enseñanza, sino todo lo contrario: surgen de la propia población que, a su vez, los emplea y que son parte de grupos

musicales. Lo mismo sucede con el *Atlas etnográfico de Cuba*; la inmensa mayoría de los temas que se abordaron allí son propios de la cultura popular, por ejemplo, artes de pesca a partir de toda una tradición que se trasmite, no por la industria pesquera de modo sistemático, sino por los pescadores, desde herencias aborígenes, hispánicas, japonesas, etc. Yo recuerdo que cuando tuve la oportunidad de presentar al público por primera vez el libro de María del Carmen Victori *Entre brujas, pícaros y consejas*, invitaba a nuestros filósofos a estudiar la ética de la población de Cuba a través del imaginario de los mitos, los refranes, los dichos, no siempre a través de lo que podían aportar, con todo el respeto, Kant, Hegel, Marx y todos los grandes filósofos europeos, o nuestros grandes filósofos, Félix Varela, Enrique José Varona y otros. Ahora bien, la relación es fuertemente interactiva; no se puede aislar un proceso de cultura, en general generada y promovida por la población, respecto al interés que tienen muchas personas, que se han preparado desde el punto de vista académico, por esa cultura popular, porque en definitiva son portadores también de esa cultura. Sin embargo, ese infeliz criterio de la *cultura inmaterial* es el que se ha aprobado. Por aquí tengo el texto de una Convención reciente: «Se entiende por patrimonio cultural inmaterial los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes, que las comunidades, los grupos, y en algunos casos los individuos, reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se trasmite de generación en generación es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno y su interacción con la naturaleza y la historia. Y fundiéndolos, un sentimiento de identidad y continuidad, y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humanas». De modo que como intención es altamente loable, pero a nivel conceptual es muy criticable e insostenible.

Rafael Hernández: Ariel, en tu experiencia, ¿qué área de la cultura popular no está contenida dentro de lo que llamamos folklor o patrimonio cultural?

Ariel Fernández: Mi experiencia personal tiene que ver con el movimiento de rap. Primeramente, quienes construyen esas culturas populares, quienes las hacen o quienes, de cierta manera, hicieron en un tiempo lo que hoy se define como folklor, no le dieron ese término, sino que son consideraciones que vienen de otro ámbito, casi siempre de la academia o de cierto grado intelectual que comienza a nombrar esas cosas y a llamarlas con términos diferentes a los que las practican. Hay diferentes conceptos de folklor como la cultura de un pueblo transmitida generalmente por la tradición oral, los usos, las músicas, las danzas, las costumbres, la forma de vestir, de comer; también puede verse como la cultura popular tradicional de una comunidad étnica, de un grupo social determinado; y también como una creación artística popular propiamente. Pero lo que a mí me llama la atención casi siempre es que la palabra tiene una concepción un poco clasista, también discriminatoria. Por ejemplo, muchas veces se habla del folklor afrocubano; sin embargo, cuando se alude a lo que podría llamarse folklor andaluz, se habla de cultura andaluza.

Cuando comienza el fenómeno del rap, sucede de modo muy espontáneo. Las personas que lo estaban haciendo no tenían ningún interés en clasificarlo o llamarlo de una manera, sino de reproducirlo de esa forma orgánica, natural. Lo que sucede también es que, en la época en que vivimos, lo que reproducimos casi siempre viene con un antecedente. El hecho de que se haga rap en Cuba no brota de la nada, sino porque Cuba tiene una tradición cultural muy amplia, muy mestiza. Desde los años 20, hay una cultura del jazz en Cuba, y esta interacción entre la cultura popular cubana y la afroamericana —como afirman, con razón, estudiosos como Danilo Orozco— viene desde mucho antes, desde el ejército de intervención de

los Estados Unidos. En el caso del rap, comienza a surgir porque evidentemente hay una tradición en el pueblo cubano de seguimiento de lo que está pasando en el contexto de la música popular de los Estados Unidos. Durante los años 20, los 30 y los 40, fue el jazz y el surgimiento de las *jazz-bands* en Cuba; después se crea el movimiento del filin, personas que, si bien interpretaban canciones cubanas, cantaban en español y componían desde Cuba, tenían un gran acercamiento al *blues* y al *soul* norteamericanos; después, en los años 70, hay un gran despliegue en Cuba de lo que se llamó la música funky, el *rhythm and blues*, la época de Earth, Wind and Fire, y otras agrupaciones. Lógicamente, todos estos movimientos culturales musicales van preparando el surgimiento del rap cubano a finales de los años 80; este se va nutriendo del jazz, del funky, del *rhythm and blues*. Los que comienzan a consumir rap o a hacer rap en Cuba se nutren de todo esto; muchos son herederos de este legado musical porque sus padres lo consumieron en etapas anteriores. La gente que comienza a hacer rap en Cuba, en su mayoría, son de raza negra, que vive en las áreas hoy reconocidas como zonas marginales de La Habana. Comienzan como un movimiento muy espontáneo, muy natural, y cuando se hace visible, empieza un interés por atraerlo a las instituciones culturales cubanas. Se produce un proceso de transformación de ese movimiento que orgánicamente se estaba desarrollando en su espacio, porque al penetrar en las instituciones cubanas, sufre modificaciones. Para ser aceptado necesita transformarse o depurarse de cierta manera, a partir de los cánones prevalecientes. Y por aquí se va moviendo un fenómeno muy interesante que cuando se ve en televisión, o se escucha en la radio, o se ve en un espacio como el Teatro Nacional, no es ese fenómeno tan natural, tan orgánico que sucedía propiamente en Alamar o su zona de origen.

Rafael Hernández: La rumba de cajón que sale de un solar se convierte en un producto mercantil cuando se graba en disco, en el producto que elabora un grupo musical para el mercado. Chano Pozo aprende a tocar la tumbadora en un solar, pero termina grabando discos con Dizzie Gillespie. ¿Hay una desnaturalización de la cultura popular cuando se transmuta de esa manera, cuando se convierte en un producto mercantil?

Ariel Fernández: En el caso preciso que tú mencionas, no creo que haya desnaturalización. Si Chano Pozo no hubiera grabado con Dizzie Gillespie, muchos hoy no sabríamos qué hacía Chano Pozo en su época. En este caso, veo este proceso como algo muy propio, muy legítimo y que, a la vez, es lo que permite que luego haya un patrimonio intangible cultural. Si Chano Pozo no graba ese tema con Dizzie Gillespie, hoy no sabríamos qué es *Manteca*, ni tampoco cuáles fueron los inicios del jazz latino. Ahora bien, cuando los raperos actúan en el festival de Alamar, no tienen muchos requisitos. Van con la ropa que quieren, cantan las canciones que quieren y todo eso funciona allí de una forma muy natural. Sin embargo, cuando van a dar un concierto en el Teatro Nacional, ahí entran a jugar los intereses del teatro, la imagen que quiere dar el director artístico. Se han dado casos en que un director artístico dice: «Mira, a mí no me gusta mucho esa forma de ropa que tú tienes, esta es otra altura, aquí vienen personas de otro nivel, ¿por qué no te vistes de tal manera?». Se está hablando sobre el racismo en Cuba, sobre la marginalidad en Cuba, y ese es un ejemplo aunque sea así como lo dice, «¿tú no tienes un tema para la televisión, más comercial, más movidito?». Estoy seguro de que el verdadero rap que se está haciendo en Cuba es desconocido para muchos. Algunas de las instituciones y de los medios que están encargados de asumirlo no lo recogen como función natural, orgánica.

Rafael Hernández: Hemos entrado de hecho en la segunda pregunta: ¿En qué medida la cultura popular surge espontáneamente en determinados espacios y cómo

se ve afectada por agentes que operan en esos mismo espacios: las redes de instituciones culturales, los medios de comunicación o las escuelas?

Jesús Guanche: Aprovechando el tema, quiero hablar de un fenómeno que se da no solo en la música, y es el multi-papel de los seres humanos portadores de determinadas habilidades. Estoy pensando en un tocador de tumbadora, que puede moverse en el ámbito de la rumba, pero si además está iniciado y toca rumba en funciones religiosas, también se mueve en función de quiénes lo contratan. Con el tema de la interferencia de las instituciones culturales, la cosa se complica, porque o bien hay un respeto a la autenticidad del grupo o bien hay un irrespeto a esa autenticidad, y en ese caso se está lastrando las cualidades de la manifestación. En un momento dado, Ramiro Guerra hablaba de la *teatralización del folklor*, que —cuando hay respeto— no es más que sintetizar un tipo de actividad que puede durar tres días con sus noches, a quince o veinte minutos. No es lo mismo ver un fenómeno tan rico como el *gagá* haitiano en el contexto de la comunidad, que sintetizado en un espectáculo de media hora. Esto depende de la habilidad de la persona que lo promueve para el público; es necesario conocer cuáles son los elementos esenciales, qué es lo fundamental, y saber que hay mucho más, que es parte del sentido de pertenencia de esa comunidad ya no del todo haitiana, sino la inmensa mayoría descendiente, por una o varias generaciones, de ese grupo. Es un tema polémico. Pero quienes primero deben tomar conciencia no son los grupos, o las personas que participan, sino la propia institución. Esto depende de la capacidad que tenga de respetar las características de ese tipo de manifestación —sea musical, danzaria, o culinaria, que también se está explotando mucho a nivel de instituciones—, y conocer que es un tipo de manifestación de la cultura preservable, protegible y desarrollable, como cualquier tipo de actividad, siempre que no haya una interferencia con sus cualidades esenciales. Y recordar que todo proceso sociocultural también se encuentra sujeto a cambios y transformaciones.

Julio García Espinosa: Estoy de acuerdo con casi todo lo que Guanche ha planteado, pero quiero subrayar que vivimos en un mundo que no es inocente, donde la espontaneidad es posible y donde el influjo de corrientes no condicionan y determinan nuestras expresiones. Hablamos del folklor como una época en que el pueblo directamente creaba el arte. Posteriormente, los artistas han sido especialistas que interpretan al pueblo para expresar una cultura popular o no. Yo me admiro mucho de cómo en los Estados Unidos los coreógrafos y los músicos interpretan lo que está ocurriendo en los barrios populares, donde surge una música auténtica, todavía hoy. Los coreógrafos y los músicos la interpretan y hacen obras muy auténticas a partir de esa relación directa con el pueblo. Tengo la convicción de que hemos perdido esa relación directa con el pueblo, en tanto especialistas que lo quieren interpretar, y estamos más bien en un terreno donde asumimos lo que hacen otros países. Es necesario recuperar esa fuente originaria que pudiera ser lo que ocurre en nuestros barrios, si es que todavía se pueden manifestar con determinada espontaneidad, para beber de esa fuente primordial y expresarla musicalmente, filmicamente, etc. En el caso nuestro, eso se ha castrado fundamentalmente porque han desaparecido, en gran medida, los bailes populares, la posibilidad de seguir estimulando a este pueblo como creador de bailes. Este es un pueblo coreógrafo, que ha inventado todos los bailes que tenemos, desde la conga hasta el cha-cha-chá y el mambo. ¿Qué pasó? Que eso lo alimentaba la relación de los bailadores con la orquesta en los salones de bailes populares. Había una competencia orgánica, normal, natural, en la cual la orquesta que mejor hacía bailar era la que pasaba a un determinado nivel de popularidad y salía por la televisión. Hoy se han invertido los papeles: la televisión ofrece el baile, ya no solo la música; entonces el pueblo pierde

su poder de creación, imita lo que ve en la televisión, y esta suele imitar lo que se considera moderno. No se dice nunca «esta música es norteamericana», sino «esta música es moderna». Me acuerdo haber analizado una vez una estructura que decía: «Música moderna y música típica». Digo, «¿Coño, quiénes son los típicos? Ah, nosotros somos los típicos, ¿y los modernos quiénes son?». Es una aberración pensar que nosotros no podemos ser *modernos*, sino *típicos*.

Lo primero que habría que analizar y precisar es dónde está la modernidad en la cultura. La cultura, para ser moderna, tiene que ser profundamente popular ¿Y dónde están las posibilidades de esa popularidad, de esa autenticidad de lo popular? Hay tres factores, que menciono rápidamente: uno está en los medios de comunicación, que influyen a partir de ofrecer o no una interpretación legítima, auténtica, de lo que son los intereses populares. Puedo decir, por ejemplo, que casi todas las películas y las telenovelas que se hacen, proyectan una mentalidad de clase media; no de las clases populares. Tenemos ejemplos manifiestos de cómo se coloca en ellas un personaje popular. Puede ser vulgar, de mal gusto, chusma; pero en el fondo tiene un gran corazón y posee una gran sabiduría. Ese es el esquema de un personaje popular. La concepción populista ocurre con más sofisticación en el cine norteamericano. Casi todas sus películas son sobre la clase media, mientras que nosotros vamos desvalorizando las raíces auténticas de lo popular a través de aspirar a esa concepción. Ese es un problema que afrontamos en el cine en particular. Por lo menos, esa es mi batalla de toda la vida: luchar contra ese cine de casas que tienen siempre dos pisos, una bella escalera, qué sé yo.

Hay otro elemento importante: cómo el arte se ha divorciado de la producción masiva. Hoy en día no se puede concebir —a mi modo de ver— una cultura popular de verdad, si el arte no sale de sus santuarios habituales. Seguimos manteniendo que la gente tiene que ir a buscar la cultura en determinados lugares, a partir de que existen museos, salas de concierto, salas de teatro. Estos espacios deben existir, cada vez más desarrollados y más variados; pero hay una cultura de vida cotidiana que ignoramos como cultura, y esa es tan importante o más que la otra. Necesitamos que la población viva la cultura, no la vaya a buscar a determinados lugares, sino que esa cultura esté en la vida cotidiana de la gente, en la decoración de las casas, en las ropa que se pone, en todo lo que es vida cotidiana, porque si no, es como ir a pasar un rato a la cultura que está en la esquina y regresar después a una vida cotidiana que de cultura no tiene nada. La industria del diseño es importantísima para relacionar la cultura con la producción, lo que hoy, en general, no ocurre.

El otro aspecto es el movimiento de aficionados, que tiende a imitar y no a estimular la creación en la población. Alguien que haga un mueble económico, bello y funcional, debe ser tan importante como un artista de pintura de caballete, sin embargo, este sigue teniendo más reconocimiento social que el que hace un mueble como es debido. En el movimiento de aficionados, esto es muy concreto. Si parte de la música popular ha surgido como un movimiento de aficionados, muy ligada a la espontaneidad, no es menos cierto que ensayos como el que hizo en su época Antonia Eiriz en El Juanelo, que enseñó la técnica del *papier maché*, estimuló el espíritu de creación en la población y se hicieron cosas maravillosas. Una vez yo propuse pedirles a los trabajadores de este país que hicieran sus biografías, con faltas de ortografía, con lo que fuera, pero que las hicieran. Cada ser humano es una novela, una biografía. Eso sería un patrimonio fabuloso, estimular en el movimiento de aficionados no la imitación, sino el espíritu de creación. Todas esas cosas —podría mencionar unas cuantas más— son las que van condicionando en nuestros días el concepto de cultura popular, donde están los especialistas desempeñando un papel, ya no es el pueblo tan directamente el que la crea como en el pasado, en eso que llamamos folklor.

Rafael Hernández: Se ha mencionado el impacto de los medios de comunicación, las escuelas, las instituciones culturales. El consenso de las tres intervenciones es que tienden a crear una cierta alienación entre la cultura popular y su irradiación social. Si pensáramos desde el lado de las instituciones culturales, de los medios de comunicación y de las escuelas, ¿hasta qué punto es posible promover la cultura popular, más allá de los espacios donde naturalmente se manifiesta, sin desnaturalizarla?, ¿hasta qué punto tiene sentido encauzarla o contribuir a desarrollarla más allá de los espacios donde naturalmente nace?, y si esto es posible, y tiene sentido hacerlo, ¿cómo?

Ariel Fernández: Yo pudiera responder a partir de una experiencia muy propia y de muchos coterráneos míos. Una gran dificultad que tiene el movimiento rapero actual en Cuba, es la falta de una discografía. Eso que pasa en los conciertos, en los festivales, que se plasma en un disco y que al final queda para la historia de la cultura cubana, o del propio movimiento. A las disqueras cubanas, más allá de la problemática económica que pueden tener, no les interesa ese fenómeno orgánico, natural, ni el discurso de esas personas que están haciendo rap en Cuba. Los que han podido entrar en ese mundo discográfico, finalmente han terminado negociando con lo que quiere esa disquera que sea ese artista o ese producto. Esto, de cierta manera, es entendible a partir también de que muchos de estos creadores —no voy a cuestionar el grado de integridad artística o de ética que debe tener cada uno—, carecen de una economía estable. Proviene de un sector social con escasa economía, y de la noche a la mañana, con la propuesta de negociación que puede hacer una casa disquera, muchos de sus problemas existenciales se pueden curar. Y finalmente el artista se debate entre escoger o no. Pero los que deciden aceptar las propuestas de estas casas discográficas cogen sus dólares, graban su disco y comienzan a hacer un producto que para nada tiene que ver con el original que hacían. Los que tienen un poco más de ética, los que hacen el arte con cierto amor, con cierta integridad, con cierta entrega espiritual, deciden crear iniciativas para la ausencia de una discografía de rap en el país. En casi ningún país existen estudios como el de la EGREM o Abdala. En la mitad de esta sala se hace un estudio en cualquier parte del mundo, por los adelantos tecnológicos. Si un rapero tiene una computadora en su casa, puede producir el instrumental sobre el cual va a rapear, en la propia computadora puede grabar su voz, mezclar la voz con la música, diseñar la imagen gráfica del disco, grabarlo, y quemarlo en un CD.

Rafael Hernández: Con carátula y todo.

Ariel Fernández: Con carátula y todo, sí. Por supuesto, con menos calidad de lo que puede hacer la EGREM, pero como patrimonio o como discografía funciona, porque si él no hace eso, su labor creativa en ese período se pierde. Si la EGREM no le hace una propuesta, quién sabe lo que él cantaba en el año 95 si no lo grabó en su casa. Esta iniciativa cumple un objetivo social, porque el que hace el disco por su propia manera, lo vende a un precio muy módico, cincuenta pesos cubanos o dos dólares, que difiere mucho del precio que tiene un disco en la tienda normalmente. Pienso que es una de las maneras en que se puede preservar esa cultura popular. El músico se ha dado cuenta de que hay un estatus social, o hay una serie de personas o instituciones a quienes no les interesa lo que está haciendo; sin embargo, está creando una alternativa para vencer esa oposición. Y, para mi criterio muy personal, es una de las maneras en las que existe una forma de preservar esa cultura.

Jesús Guanche: En eso tiene mucho que ver la labor que pueda tener el denominado *promotor cultural*; sobre todo como conocedor y facilitador, no como administrador de las relaciones con determinado tipo de agrupación a través de una institución. Y

ahí hay un problema complejo, y es el tema del respeto a los espacios y el empleo de otros no comunes por parte de determinado grupo o manifestación. Ejemplos podríamos poner muchos: hay casos de grupos de tambores batá que han logrado grabar con el respeto que merece ese tipo de música, de *oru*, y eso se ha quedado para la posteridad; sin embargo, hay casas de santos que no tienen recursos para alquilar un grupo de batá, y en cambio ponen el disco. Hoy día pondrían el CD o la grabadora, el casete, y como el sonido tiene un prestigio religioso lo suficientemente pertinente como para darles solución a sus necesidades religiosas, esa música grabada tiene un valor ritual de primer nivel. ¿Por qué? Porque ese grupo que lo grabó en los años 60 o 70 —como se hizo con la selección de *Cantos afrocubanos*—, es élite desde el punto de vista de prestigio religioso, y en este caso hay una refuncionalización del sonido, que quizás para una ortodoxia extrema sería impensable, pero para la vida cotidiana es perfectamente factible.

Un fenómeno muy interesante que se está dando, también en la práctica religiosa popular, es el tema de los violines espirituales, y hay muchos hijos de santeros y santeras que son graduados de nivel medio en la ENA y nivel superior en el ISA. Hace diez, quince, veinte años, no era común la presencia de violinistas de primer nivel, graduados de estas escuelas, tocándoles a las deidades y a los orishas en función de determinado tipo de fiestas. Hay una refuncionalización con el mismo valor religioso que pudieran tener, en este caso, los batá o los chequerés. Ahora bien, cuando uno va a las áreas rurales del país, en zonas donde todavía no hay luz eléctrica generalizada, encuentra un fenómeno también curioso, y es cómo se refuncionalizan los medios de comunicación, utilizando, por ejemplo, radios portátiles, y se convierten instrumentos acústicos, en instrumentos electrificados para un público mayor. Ya dejó de ser para el consumo de la familia o de una comunidad pequeña, sino a través de la casa de cultura o en la fiesta del parque. Hay que hacerlo electrificable sin electricidad del sistema nacional, sino mediante pilas. Grupos instrumentales que no estaban concebidos como tales tocan para un público mayor; de modo que la relación interactiva entre tradición y modernidad es un fenómeno permanente, porque ninguno de estos grupos, sean de danza o incluso de artesanía, que es un tema que se las trae, pueden estar en una urna de cristal, sino en interacción permanente con la realidad, y necesariamente tienen que adaptarse a ella.

En la Feria Internacional de Artesanía la inmensa mayoría de la artesanía que se expone, no es popular, sino elaborada por personas académicamente calificadas, quizás graduadas de San Alejandro o del ISA y que forman parte de la ACAA (Asociación Cubana de Artesanos Artistas), con mecanismos de evaluación, pero que no siempre desarrollan su obra a partir de las profundas tradiciones populares que hay en este país. Estas tradiciones están muy vinculadas, no ya al acto mismo de la belleza en sí, sino de la belleza en función de objetos de la vida cotidiana, como decía Julio, del mobiliario, del vestuario, de la cacharrería de la cocina, etc. Uno encuentra piezas que son solo para decorar, muy bien elaboradas. No estoy cuestionando los valores estéticos de esa artesanía, pero sí que no siempre toma los elementos más profundos de la artesanía popular. El tema que dirigió durante tantos años Denis Moreno para el *Atlas etnográfico de Cuba*, dio como resultado una cantidad de información valiosísima, pues antes se pensaba que no teníamos una tradición artesanal. Lo que no teníamos era un trabajo de campo por todo el país que fuera capaz de recoger la cantidad de muestras artesanales, de cómo la gente ha resuelto su ropa de cama o su ropa de la vida cotidiana a través de la elaboración manual, y eso, por suerte, el turismo en algunos lugares lo está explotando de manera inteligente, como puede ser en la Habana Vieja, en Trinidad, pero no siempre se explota de manera racional, muchas veces por desconocimiento de esta tradición

artesanal. Y esa misma tradición también tiene que depender de la demanda del turismo, que es otro fenómeno al cual hay no solo que enfrentarse, sino explotarlo al máximo, porque en definitiva es una posibilidad de subsistencia para muchas de esas familias, muchos de ellos sin renunciar a la autenticidad de un tejido o de un material para tejer.

Julio García Espinosa: Los artistas siempre han sido transgresores del mercado y no subordinados al mercado. Hoy eso parece prácticamente imposible, porque es tal la fuerza del mercado, del mundo globalizado por una parte del mundo que expone y proyecta sus valores culturales, que casi nunca son los mejores, pero, en definitiva el mercado hoy tiene un papel que no se puede ignorar. Hay que hacer algún tipo de relación con él y todo hace indicar que el camino a la autenticidad es hoy muy difícil. Creo que la única manera de salvar la cultura popular, o cualquier cultura, es la autenticidad.

Esa mentalidad actual de que mientras más rápido sea el éxito, mientras más pillerías podamos hacer para ver cuál es el número que pega, es un camino que nos aleja enormemente de la autenticidad. Hay muchas cosas por hacer. Por ejemplo, en el terreno del cine, les confieso con toda seriedad que es la más atrasada de las artes hoy en día; todas las artes han ido desarrollándose de una manera más innovadora, y el cine lo único que sabe hacer es darnos innovaciones tecnológicas, que confundimos con innovaciones artísticas, y como vivimos en un mundo tan científico y tan tecnológico, aplaudimos cada vez que vemos un efecto especial, una maravilla de esas. No estoy en contra de los efectos especiales ni de la tecnología, lo único que quiero saber cuándo es gato y cuándo es liebre, no hacer el tonto. Una película de ciencia ficción me parece maravillosa, yo la disfruto igual que cualquiera, pero sé cuándo estoy ante una innovación tecnológica y cuándo ante una innovación artística, son dos cosas que no suelen estar juntas. Como el cine que se impone es justamente el cine populista —porque el verdaderamente popular no tiene nada que ver con un cine de popularidad o populista—, se subordina al mercado, para ver cómo aprovecha los gustos históricamente establecidos y a partir de ahí hacer sus ganancias y sus utilidades. En la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños, estamos seleccionando las cien mejores películas de los países desconocidos, que son fabulosas, y sin embargo no se conocen. El público no tiene garantizado el derecho a elegir, sino que tiene que ver nada más un determinado tipo de cine.

Lo más importante que hizo Cuba en materia de cine fue cuando abrió las pantallas a todas las cinematografías del mundo. Se pensó que eso iba a restar afluencia de público a las salas de cine y fue todo lo contrario, se incrementó enormemente el público cuando tuvo el derecho garantizado de ver cine de todas partes y de poder, por lo tanto, elegir. La gente iba a ver el cine no porque fuera norteamericano o porque fuera de no sé dónde; iba a ver una buena o una mala película. Eso hizo crecer al público nuestro. Hoy en día tenemos una situación económica tan precaria que prácticamente ha desaparecido esa programación, puntal decisivo en lo que es el camino a la libertad del espectador, porque para nosotros es muy importante garantizar la libertad del creador en la medida en que se garantiza la libertad del espectador. Todas estas cuestiones hay que planteárselas en el camino hacia la autenticidad.

Otra cosa que me parece importante dilucidar en el camino de la autenticidad, es la confusión que hay entre famosos y talentosos. Hoy la gente responde más a la fama que al talento; no hay posibilidad de diferenciar qué cosa es una y qué es otra. La gente entiende que el famoso tiene talento, y así estamos llenos, en nuestra televisión, de cantantes tontos que dejan mucho que desear, pero son famosísimos, entonces la gente se confunde. Toda una serie de razones extra artísticas van

condicionando el gusto de la gente, y llega a convencerse de que son buenos cantantes y buenos músicos. No se trata tampoco de desplazarlos, de eliminarlos, se trata de darles el espacio que le corresponde a su talento y no a su fama. Yo me quedo espantado cuando alguien dice con orgullo: «tengo mis fanáticos, mis *fans*». ¿Cuándo un artista ha pensado en crear fanáticos, de dónde ha salido eso? El artista crea admiradores, no fanáticos.

Rafael Hernández: Vamos a recoger comentarios de los asistentes sobre algunos de los problemas que se hayan mencionado, o preguntas.

Marta Esquenazi: Han hecho muchas menciones de la música. Yo quisiera dar mi opinión en este sentido. Efectivamente, *folklor* es una palabra que ha sembrado muchas dudas, ¿por qué?, porque el concepto dice: *folklor* es el saber del pueblo; y, entre paréntesis, *pueblo* es la capa más baja de la población. Por ejemplo, en Guatemala interpretan que son los indios, entonces lo folklórico son ellos. Aquí han interpretado que lo folklórico son los negros. Por supuesto, cada cual lo aplica como entiende, y trae muchísimos problemas de tipo conceptual. Por esa razón, yo nunca he usado *folklor* en mi libro, yo siempre uso *música popular tradicional*. Mucha gente en América Latina lo utiliza, no es ningún concepto nuevo ni nada por el estilo. Música popular, practicada por el pueblo, no en el sentido estrecho de la palabra, sino en la acepción, como ha definido Guanche, mucho más amplia de pueblo; y tradicional, es decir, de transmisión oral de generación en generación. Aunque eso está definido así por los musicólogos, las instituciones no lo han adoptado; siguen usando cualquier concepto que les parezca.

La otra cuestión es dónde se utiliza la música, y eso también está muy estudiado. Existe la música popular tradicional practicada en su lugar, *in situ*. Pero no deja de ser esa misma música cuando se lleva a una estación de radio o televisión, o se graba un disco. Hay otro estadio en el cual se cogen los elementos de esa música y otro grupo, no el original, lo reinterpreta. En esa reinterpretación cabe cualquier cosa, toma esos elementos, pero no se queda ahí. Existe otro estadio, que es la estilización de esa música, que puede ser, por ejemplo, una canción de cuna tradicional que le hacen un arreglo para coro mixto y se canta con otro tipo de formato. Otro nivel es cuando el compositor —García Caturla, Amadeo Roldán, etc.—, toma elementos de la música tradicional y los elabora para grandes formatos sinfónicos o de ópera, pero sigue siendo la música con elementos nacionales. Toda esa gama de utilización de la música folklórica existe y está bien definida.

La música popular —ya no estamos hablando de la tradicional—, que se difunde a través de los medios o en discos, trae consigo todo tipo de intromisión y manipulación. Eso es viejísimo. El que graba dice cómo tiene que ser. A Matamoros la RCA le dijo: «esos textos que usted está cantando me los pone decentes, porque así no pueden salir en el disco ni pueden salir por radio». El dueño del medio de difusión pone las reglas. Ese mecanismo es propio del mundo de la música popular.

Finalmente, en el mundo se toman elementos de nuestra música y le ponen otro nombre, y nosotros no podemos hacer nada.

Isabel León: Creo que hay aspectos de la cultura intangible, en el buen sentido de la palabra, que deben modificarse si uno quiere que se masifique y se difunda. Para poner un ejemplo, cuando oigo rap en Alamar, no solamente lo estoy oyendo, sino viendo. Todo el mundo sabe que el rap va acompañado de gestos. Si se quiere que ese rap se difunda y pase, por ejemplo, a la radio o a un CD, que nada más entra por el oído, se pierde ya una imagen, una parte de ese sentido que se quiere transmitir con el rap, que lleva también movimientos gestuales e incluso cuando se llevan a la televisión, se suprimen determinados gestos que se consideran obscenos. Creo que

siempre hay que jugar con un equilibrio si uno quiere que una determinada manifestación continúe.

Lázaro Rodríguez: Tengo tres preguntas. Quiero fijar que desde donde estoy haciendo las preguntas es desde la óptica gramsciana de entender las culturas populares no como una esencia o en su carácter auténtico, sino como una relación, y en su vigencia y significación social. La primera pregunta es para el panel. Con la lógica de lo masivo en la Revolución, a mí se me pierde un poco quiénes son los sujetos de las culturas populares aquí y ahora. Para Ariel, ¿cómo tú crees que las políticas culturales podrían tener más en cuenta a esos sujetos de las culturas populares? Y para Guanche, ¿en qué medida cree usted que actualizamos nuestros referentes teóricos y metodologías para comprender a las culturas populares en su dialéctica y complejidad?

Yanet Martínez: Más que preguntar, quiero que reflexionemos un poco sobre un problema: la relación que estamos viendo entre cultura popular y medios de comunicación masiva. Evidentemente, existían culturas populares antes de que arribaran los medios. Hay que analizar los medios desde la perspectiva de que sus matrices son populares, es decir, los medios no están hablando de algo ajeno a la cultura popular. Desde mi modo de ver, si los medios han tenido éxito, si en su momento los folletines, las radionovelas tuvieron éxito, si estos productos que llamamos masivos como la telenovela, tienen éxito, es porque debe haber matrices culturales comunes entre ambos. La relación no puede ser tan antagónica; hay una síntesis, una reinterpretación. Explicar cada uno de los fenómenos sociales populares en toda su amplitud implicaría tiempo, conocimiento, y los medios están dando pinceladas de ese asunto. Por tanto, cuando alguien hablaba de cultura popular verdadera y cultura popular no verdadera, ¿deja de ser verdadera cuando entra en los medios? ¿Lo verdadero es lo que está al margen de los medios? Tenemos que matizar un poco la cuestión. ¿Por qué cultura popular verdadera o no verdadera, por qué medirlo en relación con los medios?

Denia García Ronda: Me he dado cuenta de que en algunas comunidades de fuera de La Habana, hay más bien una enseñanza de la cultura tradicional y no una adquisición. Si uno va, por ejemplo, a Sancti Spíritus, ve que los bailes populares tradicionales, como el papalote, el gavilán, la caringa, etc., se bailan igual, con la misma coreografía, con los mismos elementos que en una comunidad, digamos, de las provincias orientales. No me estoy refiriendo solamente a ese tipo de danza, también a la música, a la artesanía, los propios bordados canarios, los tejidos, las comidas. Hay una reiteración en distintas zonas, que parece ser más bien resultado de una enseñanza para recuperar una tradición, que está muy bien; pero me preocupa que no haya creatividad, que no haya autenticidad regional en las distintas manifestaciones. ¿Dónde está la adquisición —como decía Marta— de generación en generación de esas tradiciones, y dónde está la creatividad de las nuevas generaciones a partir de lo que le han legado las anteriores?

Rafael Hernández: Antes de devolverle la palabra al panel para que lidie con todos estos problemas, quiero introducir un elemento que ha estado presente en algunas de las intervenciones. ¿También en la cultura popular hay elementos alienados aún sin tocarlos; por ejemplo, actitudes de discriminación por razones de género, el sexismo, la exaltación de conductas machistas, o expresadas en términos no de liberación, sino de enajenación? La cultura popular, por serlo, y por ocurrir en el plano de la realidad de las relaciones sociales, no contiene un conjunto de ingredientes exclusivamente positivos, por llamarlos de alguna manera, sino también

elementos de alienación. Si esto es así, ¿qué mecanismos o qué vehículos de carácter social serían pensables en términos de hacer su crítica? ¿Les concedemos o no un espacio a los vehículos, a las instituciones, a las organizaciones, a los medios de comunicación, en el sentido de tratar de interactuar con esas expresiones que podríamos llamar alienadas de la cultura popular.

Ariel Fernández: La utopía sería que existiera la posibilidad de que quienes hacen la cultura popular pudieran determinar los cursos hacia donde va; pero eso no sucede así. La alternativa que queda sería una mayor participación de los constructores de esa cultura popular en la toma de decisiones sobre las políticas culturales; lo cual aparentemente puede parecer que funciona, pero no es así. Si llamamos participación a que tú me convoques a un lugar adonde yo te exponga todas mis ideas, pero en definitiva tú tomes la decisión, eso no es participación. Una mayor participación de los constructores del hecho y que se tomara mucho más en cuenta lo que ellos piensan, resolvería parte del problema. No es que la visión exterior no aporte verdades; a veces uno está tan envuelto en un mismo hecho, que deja de ver ciertas cosas. Quienes están afuera del propio fenómeno son capaces de ver cosas que los que están adentro no ven; pero estoy hablando de esa correlación de fuerzas, de ese intercambio de pensamientos donde se salve lo auténtico, lo mejor. Sobre lo que hablaba la compañera Yanet, podríamos decir que hay muchos movimientos o expresiones culturales auténticas y verdaderas que sí están al margen de los medios. Hay un espacio televisivo llamado *Cuerda viva* que está, de cierta manera, representando lo que está pasando verdaderamente en el contexto musical de las nuevas agrupaciones musicales, con el rap, con el *rock and roll*, con algunos trovadores; pero excepto ese espacio, que incluso quisieron llevarse del aire, no hay nada. Pienso que hay muchas cosas verdaderas que están al margen de los medios, y muy contradictoriamente, se transmiten muchas horas de programas que tributan a esa globalización cultural, tanto en la radio, en la televisión, como en la vida pública. Si yo veo dos películas americanas el sábado, una al mediodía del domingo, otra el jueves, si veo un programa de televisión como *Colorama* lleno de artistas norteamericanos, esa globalización, por supuesto, está ahí, te la están reproduciendo desde los propios medios cubanos. Entonces la juventud quiere parecerse a David Bisbal, a Britney Spears, a los Back Street Boys. Quieren serlo porque se les está dando como modelo. De nada vale que aquí estemos debatiendo si en definitiva, quienes deciden están poniendo esa propuesta.

Se dice que todo lo que ha llegado a Cuba se ha cubanizado, yo pienso que hay un cliché de la cubanización. Para muchas personas un rap no es cubano si los intérpretes no están cantando una versión de *Chan Chan* en rap, o si no tienen puesta una guayabera. Hay un cliché de la cubanización con toda esta imagen de la mulata, del tabaco, del ron, algo que utilizó Orishas en su primer disco, pero después hicieron un disco como *Emigrante*, que ganó el Grammy Latino y que difiere mucho del primero. Yo no considero que las cosas deben desnaturalizarse para masificarse; puede existir una alternativa interna dentro de esa cultura popular; aunque siempre va a tener un camino muy lento, y va a poder salvar algunas cosas y otras no. Si esa alternativa creada desde el mismo contexto popular logra ser correctamente interiorizada, y con el apoyo de las instituciones cubanas, aceleraría el proceso de salvación de la cultura popular

Jesús Guanche: En relación con la cultura popular y los medios de comunicación, quizás el gran reproche a los medios no es tanto la posibilidad que tienen de ofrecer paradigmas de cómo puede comportarse, por ejemplo en La Habana, el Conjunto Folklórico Nacional, como portador de determinadas manifestaciones, y reproductor de otras, para el resto del país; sino su falta de memoria histórica. Se han filmado

excelentes materiales sobre diversas manifestaciones de la cultura popular y después, cuando hace falta, ya no se encuentran, ni siquiera en archivo. Manifestaciones como la de la tumba francesa de Santiago, que hoy es patrimonio de la humanidad, se han perdido; desapareció la información física y hay que depender de lo inmediato, o de una institución, o de un extranjero que viene y la filma. Hace falta la conciencia de la memoria histórica para superar, a través de la imagen, las limitaciones que inevitablemente tiene la radio, que solamente depende del sonido y no de todas las posibilidades, de formas verbales y no verbales de comunicación que tiene la imagen múltiple. Esto es un tema que no depende ya de esta discusión, sino incluso de políticas encaminadas a la preservación en todas sus posibilidades de la propia historia de estas manifestaciones.

Una de las viejas heridas abiertas —me refiero a la preocupación de Denia— es el peligro de la generalización acrítica de manifestaciones culturales, sin el conocimiento profundo de la diversidad cultural. Precisamente una de las grandes fuerzas que tiene la cultura popular en este país y en otros muchos, es la riqueza de su diversidad. Cuando uno tiene un resultado tan complejo como el mismo *Atlas etnográfico de Cuba*, toma conciencia de lo diverso que es el país de un extremo a otro; sin embargo, se publica una versión en CD ROM que no es más que la punta del iceberg vista desde el horizonte, de los resultados de este *Atlas*. No es lo mismo el citadino que el cenaguero, que el que vive en la montaña, que el que tiene el referente de un río permanente que cruzar para poder llegar o al trabajo o a la escuela. Eso es un tema complejo, que lamentablemente se ha ocultado desde el punto de vista informativo.

Otro problema muy complejo es que los Estados nacionales tienden a ser homogeneizadores: las leyes son para todo el mundo, conózcalas o no, las medidas, las políticas, son para todo el mundo; por eso es tan delicado, en el plano de las políticas culturales, establecer lo que a veces se ha llamado orientaciones metodológicas; acerca de cómo ser todo el mundo igual y no con pleno derecho a ser diferente. Eso es un tema bien delicado a la hora de instrumentar políticas culturales. No se puede aspirar a que el cenaguero tenga un modo de vida —por ser la Ciénaga de Zapata como es—, idéntico al que vive pegado al hotel Habana Libre, porque son contextos espaciales distintos. En más de una ocasión, he dicho —y ahora lo quiero repetir— que cuando se hizo la división político-administrativa del país, en 1976, a los seres humanos cubanos no nos consideraron portadores de cultura en su diversidad, porque no había toda la información al respecto; nos consideraron datos estadísticos.

Yo pienso que uno de los problemas más graves de los medios, de nosotros mismos, de quienes dirigen, es el desconocimiento de la diversidad cultural, porque a veces, con la mejor de las intenciones, se toman medidas que tienen un profundo contenido igualitarista y no hay nada más injusto y más desigual que el igualitarismo. A veces se confunde igualdad con igualitarismo, o unidad con uniformidad, y es un tema muy delicado en el plano de la cultura popular, y en el de las políticas culturales, especialmente por desconocer las diferencias.

Esto, incluso, es un reto para los arquitectos; se ha menospreciado muchas veces la riqueza de la diversidad constructiva de la vivienda campesina, la capacidad de resistencia, la capacidad de durabilidad de la vivienda del campesino, y de pronto te encuentras un buen día, también por la ANAP, que se están promoviendo nuevos chalets de estructura horizontal, con materiales de construcción que no tienen nada que ver con el ecosistema; sin embargo una experiencia tan interesante, tan ecológica, o tan relacionada con la naturaleza, como la de *Las Terrazas*, lamentablemente no se repitió en el país, a pesar de que todo el mundo estuvo de acuerdo con ese proyecto, de carácter cultural, para aprovechar al máximo el entorno. Digo esto

porque la relación del ser humano con su medio se establece de manera permanente; por eso estoy plenamente de acuerdo con Rafael cuando decía que existen muchos elementos alienantes en la cultura popular, del mismo modo que hay una altísima capacidad de inventiva, de creación.

Muchos componentes de la cultura popular están tomando la influencia de los medios masivos de comunicación, se imponen por su tecnología los lenguajes que generan. Nadie vive en una burbuja escapada de la realidad, pero sí es importante también —incluso se ha llegado a plantear en la Asamblea Nacional y no siempre se ha instrumentado—, la enseñanza de nuestras tradiciones culturales desde el círculo infantil hasta la Universidad. Cuando uno de mis hijos tenía dos años, le pregunté si conocía canciones infantiles, y me cantó perfectamente la canción de Roberto Carlos que decía: «Yo soy de esos amantes a la antigua...», porque las asistentes de círculos infantiles ya no tenían dentro de su repertorio cultural las canciones infantiles que conocían sus madres, sus abuelas, lo cual también da una medida para establecer niveles de pérdida de valores culturales que son, en este caso, ancestrales en nuestra tradición.

Sobre la pregunta de Lázaro Rodríguez, yo sé que hay un nivel de preocupación fuerte por parte del Consejo Nacional de Casas de Cultura, respecto a la Dirección de Patrimonio Cultural por los estudios teóricos acerca de la cultura popular. Ha sido, evidentemente, un acicate, que se haya aprobado una Convención sobre diversidad cultural y otra sobre patrimonio mal llamado *inmaterial*. Uno de los grandes peligros es pretender, desde arriba, administrar el funcionamiento de las mentalidades, o el de la creatividad, o de la marcha cotidiana de los seres humanos en sus complejidades, en sus diversidades. Por eso hay que ser tan flexibles a la hora de establecer relaciones con agrupaciones, con instituciones, con personas que tienen habilidades para la culinaria, que sé que es un tema que se está explotando mucho, o para el cultivo de vinos, por ejemplo, que se está explotando también. Pero cuando comienza el tema de la interferencia, ahí se crea ruido, porque una de las reacciones más lógicas es que si a uno lo interfieren, se retira, y sigue haciendo lo que aprendió desde pequeño, pero sin necesidad de contar con los llamados promotores. Los promotores no solo dependen del conocimiento, sino de la capacidad para facilitar lo que se pueda hacer y no al revés; es decir, no funcionar como interruptores de la actividad cotidiana.

A nivel teórico, hay muchas reflexiones de carácter internacional, ahora está muy de moda el tema este de las culturas híbridas, que no es más que una nueva nomenclatura propuesta por Canclini para el contexto de América Latina y el Caribe, pero que de un modo u otro, a nivel teórico, también se había reflexionado antes con otra terminología. Pienso que los compañeros que están trabajando en esta dirección, tienen la preocupación, pero siempre la realidad es mucho más rica, y la situación del país, económicamente, no es nada fácil para darles solución a estos problemas. La inmensa mayoría de artistas aficionados o de grupos que hacen determinado tipo de actividad, están buscando solucionar la vida cotidiana, vincularse al turismo, por ejemplo, a las agrupaciones que tocan en hoteles, a riesgo de que no haya un contrato, de que hacen lo que se les presenta. Conozco incluso músicos profesionales que están en esa misma situación: inventar para vivir. Ese es un tema que se nos impone inevitablemente, y nos toca a todos, estemos en los llamados sectores emergentes o no.

Julio García Espinosa: En temas como este siempre hay una tendencia a dividirnos entre apocalípticos e integrados, y creo que no hay mejor manera de abordarlos que ver hasta dónde tenemos las contradicciones. Somos un país mestizo; por lo tanto, para cualquier consideración al respecto tenemos que partir de las características

de mestizaje que tiene el desarrollo de la cultura en nuestro país y de lo que finalmente somos. Por otro lado, el propio hecho de la Revolución provocó un pensamiento de avanzada en nuestro país, que el ICAIC en particular aprovechó para desarrollar la individualidad de los cineastas. ¿En qué fase del desarrollo nos encontramos en relación con nuestro contexto inmediato, que es América Latina, que nos permite abordar estos problemas desde una óptica mucho menos arcaica, menos anacrónica? Estamos en un panel en el cual hablamos a partir de una realidad que difícilmente sería similar a otro país de América Latina. Por tanto, los problemas que tenemos son, yo diría, más contemporáneos. Creo que hay un elemento decisivo a la hora de despejar algunos aspectos que inciden en lo que pudiéramos llamar cultura popular o cultura a secas.

El incremento del ocio en las sociedades actuales, y la incorporación de las grandes masas, que estaban totalmente excluidas del desarrollo cultural, coincidió con la aparición de medios tecnológicos para poderles dar una respuesta a ese ocio que se incrementaba y a esas masas que empezaban a ocupar un papel más activo en la sociedad. Eso fue lo que marcó la aparición del cine como nueva tecnología, que hacía posible una relación masiva, como hasta ahora. Al principio, hubo una reacción hacia la nueva tecnología como si se tratara de algo que no se sabía muy bien si podía ser arte o no. La mayoría pensó que era una especie de espectáculo de feria. Llevó años poder asumir el cine como arte. Ahora estamos en una situación similar, en la cual ya no solo la televisión, sino el video, Internet, multimedias, infografías, etcétera, nos llevan a una situación similar a la que tuvieron entonces los ciudadanos en particular de Francia cuando los Lumière hicieron la primera exhibición de cine, en 1895. Frente a esos medios actuales, hay que ver en qué medida pueden contribuir a un camino más auténtico, más consecuente, en relación con el desarrollo de la cultura. Creo que esos medios se han degradado bastante: quienes han asumido su control, han sido más los comerciantes que los artistas. Esa es la situación que padece el cine hoy en día y, en particular, la televisión; una situación en la cual los artistas que se han acercado a esos medios —no digo todos, pero en general— han tenido que asumirlos como algo mercantilizado, que parte de la base de los valores establecidos, ya cristalizados, no para dinamizarlos, sino para fortalecer su cristalización, de manera que es relativamente fácil entender por qué en la sociedad se relacionan y fortalecen programas de televisión tan deleznable, que han logrado que se acuñe el término de *televisión basura* en el resto del mundo. Entonces, hay explicaciones —que no es caso ahora ahondar en ellas, pero creo que es obvio para todos nosotros— de esa empatía, esa identidad de sectores de la población, o la mayoría de la población, con estos programas de los medios de comunicación, tanto el cine como la televisión. En su tiempo Samuel Goldwin dijo lo siguiente: «Para educar están las escuelas, no el cine, y para mensajes está la Western Union». Ojalá hubiera sido verdad, pero no fue así. El cine norteamericano educa, o maleduca, y tiene la posibilidad de dar mensajes a tutiplén. Hubiera sido maravilloso que no dieran mensajes ni hubiera sido posible la educación a través del cine.

El verdadero desafío lo tenemos los que consideramos el cine como arte, como un medio para enriquecer el pensamiento y la sensibilidad del espectador, que puede rescatar su espíritu crítico. La mayoría de los cineastas se plantean seducir o encantar al público; los verdaderos cineastas ni encantan ni seducen, porque no les interesa ese papel. Lo que les interesa es compartir ideas con el público; sobre la base de que, efectivamente, siempre hay mensajes y siempre hay algún tipo de educación en las películas que hacemos, en los programas de televisión que se pueden hacer. Lo que sucede es que no es la escuela, no es el caso de hacer un trabajo didáctico ni mucho menos: se trata de hacer arte, y el arte tiene posibilidades indirectas, de

ampliar la sensibilidad y la mente del espectador. La relación con estos medios exige todavía un largo camino para poder asumirla en términos mucho más adultos.

Hace poco estaba en conversaciones con un cineasta norteamericano muy importante y le pregunté qué tipo de cine le gustaría hacer en su país, y me dijo sencillamente: «un cine adulto». Él pensaba —y piensa— que el cine que se hace en ese país, que es el que domina el mercado internacional, es para niños y para jóvenes muy elementales, o para jubilados. La moda retro que surgió en el cine fue porque había muchos jubilados que iban al cine, y quisieron satisfacer esa demanda. Cine adulto, entre otras cosas, quiere decir contribuir a la desalienación del espectador, rescatar su espíritu crítico, que no va ya al cine a ser encantado, a «desconectar», como decimos nosotros, a buscar todo el placer posible a través de que lo entretengan al máximo y que no le hagan pensar mucho. Esa es una opción hasta cierto punto válida, pero me parece que el espectador, cuando está ante un programa de televisión o ante una película que le hace sentir que es inteligente, siente el placer más grande que puede tener.

En ese camino nuestro país tiene grandes posibilidades, no todas aprovechadas, pero tiene una base sustancial de nivel educacional, de nivel cultural, que nos permite plantearnos estos problemas en términos mucho más contemporáneos que en otros países, y por lo tanto, mucho más esperanzadores.

Rafael Hernández: Cuando pensaba en estas preguntas (y siempre tratamos de traer a estos paneles preguntas reales, no retóricas), me parecía difícil que pudiéramos meternos en todas las aristas de los problemas que hemos planteado. Sin embargo, se ha profundizado extraordinariamente. En la medida en que se ha abordado aquí esta temática tan compleja de la cultura popular, tan malentendida, hemos ganado luz para ver con más claridad estos problemas. Muchas gracias a todos.

Participantes:

Rafael Hernández. Político. Director de *Temas*.

Ariel Fernández. Promotor cultural.

Julio García Espinosa. Cineasta. Director de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños.

Jesús Guanche. Sociólogo. Fundación Fernando Ortiz.