



Maccioni, Laura. "Desfasajes y conexiones offline: posmodernidad, nuevos medios y revistas digitales en Cuba".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, julio de 2023, vol. 12, n° 28, pp. 55-66.

Desfasajes y conexiones offline: posmodernidad, nuevos medios y revistas digitales en Cuba

Displaced and offline conexions: postmodernity, new media and digital magazines in Cuba

Laura Maccioni¹

ORCID: 0000-0002-9635-2240

Recibido: 10/05/23 || Aprobado: 04/06/23 || Publicado: 14/07/2023

Resumen

El artículo examina tres revistas culturales digitales que se publicaron en Cuba de modo ilegal entre 2005 y 2010 con el objetivo de identificar y analizar las formas "desfasadas" de apropiación de una de las dimensiones más decisivas del proyecto moderno: la innovación tecnológica. Desde un entorno offline, estos e-zines forjaron en Cuba un circuito de distribución de materiales que exponían las marcas de los nuevos medios en la producción de arte y literatura, a la vez que generaron un espacio de difusión de textos que aportaron herramientas conceptuales para entenderlas. De esta manera, la cuestión de la mediatización cultural –central en el debate sobre la posmodernidad– fue constituyéndose como objeto de discurso dentro de un campo cultural cubano que todavía en la primera década del siglo XXI se caracterizaba por su escaso acceso a los medios.

Palabras clave

Revistas digitales; literatura; siglo XXI-Cuba; mediatización.

Abstract

The article examines three digital cultural magazines that were illegally published in Cuba between 2005 and 2010, with the aim of identify and analyze the "outdated" forms of appropriation of one of the most decisive dimensions of the modern project: technological innovation. From an offline environment, these e-zines forged in Cuba a distribution circuit for materials that showed the impact of new media in art and literature, while at the same time they generated a space for the dissemination of texts that provided conceptual tools for understand the effects of this impact. In this way, the question of cultural mediatization –central in the debate on postmodernity– was becoming an object of discourse within a Cuban cultural field that still in the first decade of the 21st century was characterized by its limited access to the media.

Keywords

Digital magazines; Literature; XXI Century-Cuba; Mediatization.

¹ Phd. In Spanish Literature (University of Maryland) y Mg. en Sociología de la Cultura (IDAES, UNSAM). Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas en el Instituto de estudios en comunicación, expresiones y tecnologías (CONICET-Universidad Nacional de Córdoba). Contacto: lmaccioni@unc.edu.ar



Introducción

Entre los diversos argumentos con los que en los países del hemisferio norte se fue construyendo el debate acerca de lo que se entendió como *condición posmoderna* (Lyotard, *Condición*), uno de los que ocupó un lugar central fue el que destacaba las profundas transformaciones en los medios de comunicación que habían ocurrido en las dos últimas décadas del siglo XX. En clave más optimista o más pesimista según el autor, estas transformaciones fueron indefectiblemente invocadas cada vez que la discusión señaló la disolución de los saberes y certezas del legado moderno. Para dar un ejemplo: si se afirmaba que occidente asistía a una crisis de la razón como herramienta universal para asegurar el progreso, y que esa crisis arrastraba a los relatos que organizaban el sentido de la historia, se señalaba también que ella estaba atada a la multiplicación de juegos de lenguaje, cada uno de ellos reclamando su propia legitimidad, cuya circulación los medios de comunicación habían potenciado. Y si se constataba una desmaterialización de la economía que daba lugar al llamado capitalismo financiero, y de la mano de esta economía de finanzas se debilitaban los estados y se desdibujaban las fronteras entre los países, ese desvanecimiento de lo sólido estaba indiscutiblemente relacionado con la aparición de la tecnología informática. O también: si la aceleración de los flujos materiales y simbólicos entre los países había impactado notablemente en las identidades nacionales, imaginadas en la modernidad como relativamente homogéneas e integradas desde el punto de vista cultural gracias a la escuela y otras máquinas de ciudadanía, ese impacto era indisociable del desarrollo vertiginoso de una estructura infocomunicacional transnacional, en la que confluían una industria audiovisual que producía contenidos y una industria de las telecomunicaciones que los distribuía en mercados de dimensiones globales (García Canclini, *Ciudadanos*).

Lo cierto es que la centralidad de los medios en la configuración cultural que se había ido desarrollando a partir de la segunda mitad del siglo XX fue uno de los puntos más destacados en ese debate. Algunos avizoraban una “sociedad transparente” en la que se abrirían nuevas oportunidades emancipatorias con el desarrollo vertiginoso de los que en los 90 todavía podían llamarse *mass media* (Vattimo, *Sociedad*).² Otros adoptaban una perspectiva más sombría: describían la realidad construida por los medios audiovisuales apelando a conceptos como “simulacro” e “hiperrealidad” (Baudrillard, *Cultura*) o denunciaban los efectos regresivos de estos en la esfera de la política (Sartori, *Videopolítica*).

En nuestros países la recepción de las teorizaciones acerca de la posmodernidad dio lugar a intensas discusiones acerca de la pertinencia de una noción que había surgido en el marco de una experiencia de la modernidad no comparable a la latinoamericana. No obstante, hubo un notable empeño por hacer de este concepto el “pretexto coyuntural” (Richard, “Latinoamérica” 275) para volver a mirar críticamente las formas descentradas que asumió el proyecto moderno en la periferia, dando cuenta desde allí de los cambios que se estaban produciendo hacia finales del siglo XX. En el campo de análisis de la cultura, uno de esos cambios que urgía examinar tenía que ver con aquello que podríamos llamar las formas de la

² Algunos años después este término se revelaría obsoleto para nombrar los cambios producidos por la consolidación de un sistema de comunicación organizado en torno a internet. Esto es: mientras que la noción de *mass media* nombra una forma de comunicación en la que una fuente emisora dirige unívocamente su mensaje hacia una masa de receptores concebida como uniforme y homogénea, la tecnología digital de la comunicación reformularía radicalmente este modelo dadas las posibilidades de relación interactiva entre los sujetos que hace posible la web (sistemas P2P). Sin embargo, pese a la progresiva caída en desuso de la noción de “medios masivos” y la aparición de la flamante sigla TICs en los discursos académicos, la idea central del debate que importa aquí era que se había producido un reordenamiento radical de la cultura a partir de la segunda mitad del siglo XX y que los medios de comunicación estaban en el centro mismo de esas transformaciones.

experiencia sensible,³ dimensión en la que los medios de comunicación estaban teniendo un protagonismo central. Como puede comprobarse en ciertos textos hoy considerados clásicos,⁴ los años 90 asistieron a una reflexión sistemática orientada a pensar este protagonismo de los medios en la reconfiguración de los modos de experimentar el mundo, incluyendo las formas de organizar los lenguajes y de concebir el tiempo y el espacio, la subjetividad y las relaciones sociales. A riesgo de incurrir en una generalización –eran distintas las preguntas, y se formulaban desde contextos nacionales específicos– podríamos sin embargo afirmar que ese corpus de textos partía de ciertas premisas comunes, que tenían que ver con la comprobación no sólo de la existencia de nuevos medios en la sociedad, sino de que la sociedad misma se había mediatizado. Esta constatación cambiaba el enfoque clásico en torno a los medios: si para las visiones instrumentalistas estos cumplían fundamentalmente la función de ser transportadores de mensajes que representaban, de manera más o menos fiel o deformada según las intencionalidades ideológicas, una realidad extramediática que les preexistía, desde las teorías de la mediatización de la sociedad los medios eran dispositivos cuyas lógicas –por cierto, estrechamente vinculadas a la lógica del capital– tenían una función estructurante de las matrices perceptivas que configuraban la experiencia de la realidad. La transformación tecnológica de los medios no sólo exigía un análisis de sus efectos –y por tanto, de su eficacia– medibles a nivel cuantitativo (cantidades de mensajes, velocidad, posibilidades de reproducción ilimitada, etcétera); reclamaba, sobre todo, el estudio de las transformaciones a nivel cualitativo. Se hablaba ahora de una *sociedad mediatizada* y de una *cultura mediatizada* (Verón; Martín-Barbero, *De los medios a...*) cuya significación y alcance los intelectuales del continente buscaban analizar y comprender.

Sin embargo, si bien es cierto que, con diversas inflexiones, las proyecciones del debate modernidad-posmodernidad, y en particular en torno al impacto de los medios en la cultura permeaba el campo intelectual latinoamericano, el caso de Cuba amerita un análisis en particular. Y al decir esto no hago más que avanzar en esa línea de reflexión que, como mencionamos antes, trazaba Nelly Richard, quien al preguntarse si era posible hablar de posmodernidad en Latinoamérica advertía que las asincronías entre centro y periferia imposibilitaban la transferencia acrítica de aparatos conceptuales al momento de leer experiencias de la modernidad que habían sido radicalmente distintas. Con agudeza, la chilena apuntaba ciertas cuestiones que no debían perderse de vista en el debate modernidad-posmodernidad, a riesgo de volver “improcesable” la comparación entre los países euro-norteamericanos y los de la América Latina (“Latinoamérica” 273). Por un lado, desde el punto de vista económico, en ese primer grupo de países de capitalismo avanzado se constataba una “sobresaturación” que tenía que ver con “el contexto ‘postindustrial’ de hiperconsumo de bienes y rebalse informativo que d[aba] origen a la reflexión sobre el

³ Así lo advertía Norbert Lechner en *Los patios interiores de la democracia* (1990), cuando se preguntaba: “¿Qué sentido tiene discutir en América latina sobre la llamada ‘posmodernidad’? Podría ser que otra moda intelectual importada y una larga experiencia de frustraciones nos ha vuelto escépticos frente a debates que serían válidos en Europa o en Norteamérica, pero ajenos a la realidad latinoamericana. Por cierto, la posmodernidad es una noción controvertida y todavía es demasiado temprano para evaluar el alcance de la discusión. Pero indudablemente existe un estado de ánimo diferente a las décadas anteriores y esta sensibilidad merece nuestra atención” (Lechner, *Los patios* 153). Jesús Martín-Barbero también apuntaba este cambio cuando escribía: “En esta nueva perspectiva industria cultural y comunicaciones masivas son el nombre de los nuevos procesos de producción y circulación de la cultura, que corresponden no sólo a innovaciones tecnológicas sino a nuevas formas de sensibilidad” (Martín-Barbero, *Oficio* 217).

⁴ Pienso en *Escenas de la vida posmoderna*, de Beatriz Sarlo (1994); *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, de Néstor García Canclini (1995); *Ni apocalípticos ni integrados: aventuras de la modernidad en América latina*, de Martín Hopenhayn (1994) o, de Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (1987).

agotamiento o reviente de la modernidad internacional” (273), mientras que en el segundo grupo se verificaban los fracasos de un proyecto de modernización económico-social que arrojaba un balance poblado de asimetrías, contradicciones y pobreza. Por otro lado y estrechamente vinculado a lo anterior, desde el punto de vista cultural Latinoamérica estaba lejos de sincronizar “con la fase postindustrial que la tendencia euro-norteamericana fij[ó] como condición para experimentar el vértigo causado por la sobreeposición de las imágenes, la intercambiabilidad de los efectos, la superfluidad de los signos, [y] la indiferencia de los valores” (280). Sin embargo, aun haciendo lugar a esas cauciones, Richard subrayaba la necesidad de registrar los desajustes, tensiones y contradicciones existentes en la historia de los países periféricos en tanto que momentos de resquebrajamiento de los mitos modernos: fracturas donde se revelaban los signos de una singular posmodernidad latinoamericana cuyo análisis exigía la construcción de un dispositivo específico de lectura:

Sabemos que las series “cultura” y “sociedad” se responden una a otra cruzando sus razones en forma de desfase, de contradicción, de asimetría. [...] no es necesario que se reproduzca aquí el cumplimiento estructural de la posmodernidad del Primer mundo para que el pensamiento cultural latinoamericano aloje en sus pliegos teórico-estéticos, motivos *oblicuamente* vinculados al tema posmoderno: sombras y recovecos que se iluminan por incitaciones al pensarse bajo el foco de lo ambiguo, de lo sorpresivo, de lo incongruente” (Richard, “Latinoamérica” 274)

Pero si a la hora de pensar la condición posmoderna en Latinoamérica era indispensable no incurrir en un trasvase acrítico de un aparato interpretativo generado en el primer mundo, deudores de los procesos de su propia historia, en el caso de Cuba estas precauciones metodológicas adquirirían matices todavía más complejos, dado que entre el contexto de origen de las teorías acerca de la posmodernidad y la historia de la isla había diferencias radicales: el modo de producción económico no era el capitalismo sino un modelo socialista, el régimen político no era la democracia liberal de los países occidentales sino un sistema unipartidario y el acceso a la información y los medios de comunicación, fuertemente regulados por el estado cubano, muy lejos estaban de producir a nivel masivo un “rebalse informativo” o de conducir al “vértigo causado por la sobreeposición de las imágenes”.

Dicho todo lo anterior, en este trabajo quisiera detenerme en este último punto con el objetivo de examinar uno de estos “desfasajes” entre las series “cultura” y “sociedad” de los que, entre otros intelectuales latinoamericanos, hablaba Nelly Richard. Me interesa explorar la recepción del “tema posmoderno” en Cuba durante la primera década del nuevo siglo, cuando, de manera tardía respecto de otros países, se concreta el acceso a nuevas tecnologías de la comunicación (aunque, como veremos, bajo estricto control estatal). En este marco, me propongo analizar los “desfasajes” que se produjeron entre, por un lado, este acceso restringido a los recursos de la tecnología digital, y, por otro, una mediatización que efectivamente ocurría –sobre todo entre artistas y escritores jóvenes– a través de intervenciones en el campo cultural que se las ingeniaban para superar los obstáculos y las limitaciones impuestas por la autoridad estatal. Me interesa examinar un conjunto de revistas culturales digitales que se publicaron de modo ilegal y circularon entre 2005 y 2010, en tanto ellas muestran, de modo casi emblemático, estas formas desfasadas de apropiación de una de las dimensiones más decisivas del proyecto moderno: la innovación tecnológica. Desde un entorno *offline*, estos *e-zines* forjaron en Cuba un circuito de distribución de materiales que exponían las marcas de los nuevos medios en la producción de arte y literatura, a la vez que generaron un espacio de difusión de textos que aportaron herramientas conceptuales para entenderlas. De esta manera, la cuestión de la mediatización cultural fue constituyéndose en

objeto de un discurso específico, en un campo cultural que, todavía en la primera década del siglo XXI se caracterizaba por su escaso acceso a los medios.

Desconexión física/conexión cultural

Conviene aquí introducir una breve historización acerca de los medios de comunicación en Cuba. Último país de Latinoamérica en acceder a internet, el país se conectó a la red de redes recién en 1996, aunque esta sólo fue accesible de manera selectiva: en un principio solamente ciertas entidades— entre las que se contaban las instituciones oficiales, las embajadas o las empresas extranjeras— contaban con la posibilidad de conectarse, mientras que para los usuarios no pertenecientes a esas instituciones la prohibición de venta de ordenadores se mantuvo vigente hasta 2008 (Uxo, “Acceso” 127). Aunque después de la primera década del siglo XXI el acceso se fue ampliando, los obstáculos persistieron debido a una combinación de factores que incluían el monopolio estatal en materia de telecomunicaciones y la falta de recursos económicos para invertir en la infraestructura necesaria, el alto precio de los servicios en relación al nivel de ingresos de los ciudadanos y el escaso ancho de banda que repercutía en la lentitud del servicio. Pero, además, no se trataba de un acceso pleno: para la mayoría de los cubanos, esta ampliación se reducía a un correo electrónico y una red interna de páginas seleccionadas por los administradores, accesibles desde escuelas o lugares de trabajo. Según estadísticas oficiales cubanas “en 2012 solo el 25,7 por ciento de la población era usuario de Internet, aunque esta cifra también inclu[ía] usuarios de Intranets con algunas prestaciones web de Internet y correo electrónico internacional. No se trata de Internet *full* en todos los casos, ni de usuarios que hacen uso de la red asiduamente, o siempre que lo desean o necesitan” (Recio, “La hora” 4).

¿De qué manera, por tanto, el campo cultural de Cuba podía inscribirse en un debate sobre la posmodernidad que, como uno de sus principales supuestos preliminares, asumía que las nuevas tecnologías de la comunicación habían mediatizado nuestra experiencia contemporánea del mundo —del tiempo, del espacio, de la subjetividad— afectando la literatura y el arte?

Habría que comenzar tomando nota de un hecho peculiar: los niveles de restricción al acceso desde el momento en que en Cuba se efectivizó la conexión a internet no se tradujeron, sin embargo, en niveles iguales de aislamiento cultural respecto de otros países del globo. Así, por ejemplo, la escritora Lizabel Monica, integrante del equipo de redacción de *Cacharro(s)*, primera revista literaria digital independiente que circuló en la isla, no dudaba en afirmar en su prólogo a una antología de nueva poesía cubana que las transformaciones existentes “marcan el pulso de la nueva práctica literaria que se gesta, tras las pantallas del computador, en un país *tan aislado de la tecnología pero tan occidental y global en su sensibilidad como Cuba*” (“Prólogo” 8, mi subrayado). Milena Recio Silva, por su parte, sostenía en su estudio relativo al acceso a internet en Cuba que “la situación sociocultural en la que nos desenvolvemos imprime a nuestras relaciones sociales y a nuestros horizontes mentales la huella de lo digital/virtual/global encarnado en toda su amplitud en Internet, aunque el acceso a esta red esté diferido, sea limitado o incluso imposible. En todo caso la *desconexión física* no es causa forzada de la *desconexión cultural*, tampoco en la sociedad cubana que de muchas maneras es osmótica en relación con las más diversas redes que la circundan, en sus múltiples fronteras subjetivas y materiales” (Recio “La hora” 5).

En este desacople entre condiciones materiales y formas culturales que caracteriza la Cuba de entresiglos encontramos, creo, uno de los casos más singulares de las contradicciones características de una periferia cultural “desfasada” respecto del modelo de modernidad encarnado por los países centrales. Y si, como ha sido señalado muchas veces, en la mayoría de los países latinoamericanos los intentos de modernización económica y social a principios

del siglo XX no se tradujeron de manera lineal en modernidad cultural, sino en su versión hibridada con lo tradicional, lo popular y lo masivo demostrando así la debilidad de los modelos evolutivos acerca del progreso (García Canclini, *Culturas híbridas*), lo que podemos ver en el caso de Cuba a principios del siglo XXI es otra singular manifestación de estos descalces: en el período que abarcan esos primeros años 2000 se generaron procesos de cambio cultural altamente significativos que, sin embargo, estaban relativamente “desconectados” de las condiciones estructurales y económicas existentes en la isla, demostrando ahora la debilidad los argumentos fundados en la simpleza del determinismo tecnológico.

Y digo esto porque, tal como lo evidencian los testimonios de Recio Silva y Monica, los obstáculos al acceso a la tecnología no impidieron la circulación de información que tenía que ver con lo que se discutía en otros ámbitos culturales fuera de la isla. Progresivamente y en paralelo a la internet suministrada por el estado, fue gestándose desde el principio de los años 2000 una red *offline* que invertía el comportamiento de los usuarios típicos de los países en los que existe una economía de mercado: si allí ese usuario buscaba por sí mismo la información que necesitaba navegando en la red, en Cuba esa información debía salir a la búsqueda de sus públicos (Price, “New media’s” 40). Mucho se ha dicho acerca de esta peculiar situación, y son numerosas las investigaciones que muestran, por ejemplo, la ingeniosa dinámica de producción de la llamada blogósfera cubana. Para abrir un blog de periodismo independiente y actualizar sus contenidos, los primeros bloggers escribían sus columnas en una computadora cubana y las enviaban después, por correo, a un contacto fuera de la isla encargado de publicar esas entradas en un blog alojado en servidores extranjeros para que pudiera leerse en la web, a la par de que, por otro lado, las difundían dentro de la isla por medio del correo electrónico (Henken; Duong). Mucho se ha escrito también acerca de los distribuidores de contenidos digitales, quienes bajaban y guardaban archivos de música, series, películas o videojuegos a los que se accedía desde computadoras con conexión a la red mundial, para venderlos bajo la forma de “el Paquete” o compartirlos a través de pendrives, de CDs o de listas de correos en formatos que permitían la lectura del documento en cuestión sin estar en línea (Rodríguez et.al.; Farrell; Köhn).

Aunque menos estudiadas, también el campo literario encontró la manera de hacer uso de estos nuevos recursos tecnológicos y de explorar las formas culturales que con ellos habían surgido. En los párrafos que siguen quisiera enfocarme en las revistas culturales digitales que circularon durante la primera década del siglo XXI, alcanzando a sus lectores –dentro o fuera de la isla– bajo esta forma desconectada.

Revistas

Voy a detenerme en tres de ellas: *33 y 1/3* (2005-2009), *The Revolution Evening Post* o, por sus siglas, *TREP* (2006-2008) y *Desliz: Archivo Digital Artístico-literario* (2007-2010). En otros trabajos he realizado una descripción en detalle de las dos primeras,⁵ vinculadas a los escritores de lo que se llamó Generación Cero, por lo cual sólo apuntaré aquí que *33 y 1/3* fue una iniciativa de Raúl Flores Iriarte y Jorge Enrique Lage, a la que se sumaron en distintos números Elena V. Molina, Lizabel Monica, Orlando Luis Pardo Lazo y Adriana Zamora, entre otros. Posteriormente, Lage, Pardo Lazo y Ahmel Echevarría lanzaron *TREP* por su cuenta. Ambos *e-zines*, con catorce números el primero y ocho el segundo, se caracterizaron por su estética pop y por su voluntad de producir cortocircuitos dentro de una tradición nacional a la que se consideraba asfixiante, lo que explica su empeño por hacer ingresar a la

⁵ Véase Maccioni (“Las formas de lo nuevo...”, “Un mundo allá afuera...”).

isla textos de autores contemporáneos extranjeros y exiliados cubanos. La tercera revista es *Desliz*, proyecto unipersonal a cargo de la artista transdisciplinar Lizabel Monica, cuyo objetivo fue registrar y difundir las experiencias de creación artístico-literaria mediada por herramientas digitales que estaban ocurriendo tanto en Cuba como en otros países. A diferencia de *33 y 1/3*, diseñada en formato Word con texto, imágenes y navegación interna a través de hipervínculos, y a diferencia de *TREP*, diseñada en formato pdf, *Desliz* estaba producida en formato Powerpoint con hipervínculos internos. Incluía no sólo textos literarios inéditos sino también obras intermediales producidas por escritores, músicos, artistas visuales y artistas multidisciplinares.

No hay duda de que la aparición de estas publicaciones, cuya producción y circulación ilegal resultaba menos riesgosa gracias a la tecnología digital, se daba en un contexto que lejos estaba de cumplir las condiciones que se describían en la definición de posmodernidad propuesta por uno de sus principales teóricos, Frederic Jameson. El crítico estadounidense adoptaba una mirada histórica y no solamente estética al ofrecer una definición de la posmodernidad en tanto “[...] concepto ‘periodizador’ cuya función es correlacionar la aparición de nuevos rasgos formales en la cultura con la de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico, que a menudo se denomina eufemísticamente modernización, sociedad postindustrial o de consumo, sociedad de los medios de comunicación o del espectáculo, o capitalismo multinacional” (Jameson, *El giro* 17). Sin embargo, lo que permitían ver estos *e-zines* que buscaban agitar las aguas de una cultura nacional que entendían estaba estancada, no remitía a la situación descrita por Jameson –en la que el autor constataba una cierta “correlación” entre una sociedad posmoderna y su cultura (de rasgos posmodernos ella también)– sino que lo que ponían a la vista era, como advertía Richard, una situación “desfasada” entre (des)conexión física y efectiva conexión con las formas culturales producidas en sociedades altamente mediatizadas. De lo contrario, ¿cómo podría entenderse que desde entornos tecnológicos muy poco desarrollados y con fuertes limitaciones en el acceso a información, una revista como *Desliz* estuviera dedicada a la poesía digital, la intermedialidad o el net.art; o que *33 y 1/3* hablara del corrimiento de los límites entre el mundo audiovisual y la literatura, y se preguntara entonces por las formas que en el futuro debía asumir la novela en tanto experimento hipertextual; o que *TREP*, desde su portada misma se colocara en un *locus* de enunciación extraterritorial en el que se hablaba una *lingua franca* saturada de citas que aludían de forma paródica a los fetiches propios de la cultura de masas difundida a través de los grandes conglomerados mediáticos globales –las *celebrities*, los videos de MTV, los productos de las grandes discográficas–?

Propongo una hipótesis posible para entender el desfase que pone en evidencia esta paradoja: en una economía caracterizada por la escasez en el consumo de bienes materiales, si algo ponían a la vista estos *e-zines* era, por contraste, el profuso consumo de bienes simbólicos de circulación global –películas, videos, discos, periódicos, libros– que ocurría a través de distintas estrategias improvisadas/autogestionadas de apropiación y uso de unas tecnologías de la comunicación muy limitadas. Bienes simbólicos a los que, por otra parte, las nuevas generaciones efectivamente accedían inventando las formas propias de una era digital vivida a la cubana, esto es: sin conexión. Así, los condicionamientos tecnológicos no alcanzaban para impedir esta recepción activa de información, que, reprocesada y reapropiada en las páginas de estas revistas, daba lugar a una propuesta cultural que exhibía las marcas de una mediatización que ocurría de este modo *desfasado, oblicuo*.

Estas marcas se verificaban en estos *e-zines* tanto en los criterios de selección de los textos a publicar como en las decisiones respecto de su diseño. Sólo por citar algunos ejemplos: en *33 y 1/3*, esas huellas de una mediatización de las formas de la experiencia podían rastrearse en el gusto por los fragmentos de textos y las microficciones, en la sintaxis aleatoria propia del zapping, en la reivindicación de las formas propias de los géneros

menores y, sobre todo, en el constante recurso al pastiche por parte de los editores. Así, las distintas entregas de cada número podían incluir materiales tan diversos como la traducción y transcripción de la letra de una canción de R.E.M, textos literarios o ensayos que podían ser tanto de Stephen King como de Gilles Deleuze, una parte traducida del guión de la película *Miedo y asco en Las Vegas*, cuentos, poemas, fragmentos de novelas y columnas periodísticas, todo ello dispuesto en páginas ilustradas con fotos de colores saturados y juegos de tipografías, propias del diseño publicitario. Por su parte, en *TREP* esas marcas se exhibían desde la portada misma: al reproducir las tapas de revistas de circulación internacional como *Esquire*, *Rolling Stones* o *Maxim* pero intervenidas con títulos y bajadas propias, la propuesta editorial de este *e-zine* cubano se instalaba dentro de un espacio intertextual que remitía a una industria cultural de escala global.

Tomadas cada una de estas dos revistas como una unidad semiótica, esto es, como un único texto, podríamos afirmar que el campo referencial de ambas era internet: dejando de lado los artículos escritos por los propios editores o por colaboradores invitados a publicar, el resto de materiales ofrecidos a sus lectores eran mayormente textos que ya circulaban en la web. Los propios editores de *TREP* advertían esta contradicción en una entrevista concedida a Leopoldo Mesa en *Upsalón*: “Salvo nuestros textos y otros de arqueología [...] el resto podría ser leído mientras se tenga conexión a internet. El proyecto nace de una contradicción: será cosa digital vía correo electrónico [...] pero al mismo tiempo, su destinatario es el que no tiene acceso a esos materiales, gente conectada sin conexión a internet (Mesa, “Post-revolution” 22), decía Jorge Enrique Lage. Y enseguida Orlando Luis Pardo Lazo agregaba: “En un sentido es un gesto de antologación, como quien hace un boletín” (22)

Podría afirmarse, entonces, que estas revistas funcionaban como un archivo en el que se guardaban los resultados de una experiencia de navegación en la red, seleccionados y exhibidos por los editores, que se desempeñaban así como verdaderos curadores de contenidos. Más aún, por lo general se dejaban expresamente consignados los lugares de los cuales provenían esos textos: muchas de las notas publicadas en *TREP* informaban que se trataba de posteos realizados por escritores⁶ y en *33* y *1/3* incluso se citaba la página web de la cual habían sido bajados los materiales.⁷ Si bien ambas revistas mostraban coincidencias en las preferencias literarias, en *33* y *1/3* había una presencia notoria de autores cuyos nombres estaban asociados a la novela posmoderna angloestadounidense –Bret Easton Ellis, David Foster Wallace, Ronald Sukenick, Chuck Palahniuk, Douglas Coupland– mientras que en *TREP*, en cambio, predominaron aquellos autores de la narrativa latinoamericana surgida a principios de los años 90 quienes, rechazando de plano la herencia del realismo mágico, orientaban su radar hacia las señales de la aldea global: Alberto Fuguet, Rodrigo Fresán, Edmundo Paz Soldán, Alejandro Zambra, entre otros. Por otro lado, estos *e-zines* no sólo mostraron una clara predilección por aquella literatura que la crítica definía como posmoderna, sino que además, ambas publicaron numerosos ensayos que aportaban al lector las claves necesarias para entenderla.⁸ Analizadas, entonces, como una unidad, esta selección

⁶ Por ejemplo, en *TREP* Episodio 7, leemos “Félix de Azúa: 3 posts”; en Episodio 2 “Marcelo Figueras: 3 posts”; en el Episodio 6, “Santiago Roncagliolo 2 posts” (sin paginación en todos los casos).

⁷ Por ejemplo: el número 1 copiaba el texto del blog de Francisco Ortega; el número 2 trae un texto de Guillermo Cabrera Infante tomado de la página de *Letras Libres* y un artículo de Eloy Fernández Porta tomado de la página de *The Barcelona Review*; el número 3 dedica una serie de notas sobre Bret Easton Ellis, en las que se aclara de qué página web han sido “picados” esos textos (*Insomnia*, *Babab*, *El Mercurio*), y así sucesivamente.

⁸ Algunos ejemplos en el caso de *33* y *1/3* son los textos de Juan Trejo Álvarez en el número 1 (2005 s/p), de Eloy Fernández Porta en el número 2 (2005 s/p), de Ricardo Piglia en el 3 (2006 s/p), de Vicente Luis Mora en el 8 (2007 s/p), de Alberto Fuguet en el 9 (2007 s/p). *TREP* publica ensayos críticos de Rodrigo Fresán (Episodio

“curada” de textos literarios que ofrecía cada revista, a la que se sumaba un corpus de textos críticos y teóricos que permitía entender los criterios adoptados para efectuar esa selección, y a la que además se añadía un diseño “sobresaturado” de signos anclados en el imaginario de los medios, terminaba por montar una exposición en la que se mostraba un estado (posmoderno) de la literatura, fuera y dentro de los límites de la isla.

En cuanto al caso de *Desliz*, esta revista digital contó con tres números publicados entre 2007 y 2010 y fue una iniciativa inscrita dentro de un emprendimiento de difusión cultural alternativa más amplio promovido también por Lizabel Monica, el *Proyecto Desliz*. Este no sólo incluía la revista, sino también un *Archivo Virtual de arte*, un periódico *online* de noticias falsas sobre Cuba llamado *Cuba Fake News* y el blog *La Taza de Café*, que proporcionaba información técnica y ayuda para quienes querían emprender la ardua tarea de crear y mantener un blog desde Cuba. Como puede leerse en la sección “¿Quiénes somos?” de su presentación, el *Proyecto* buscaba “establecer puentes” que pasaran por encima de distintas fronteras: por un lado, buscaba “incentivar algunas preguntas en torno al arte y la literatura” que desdibujaran los límites entre “distintas disciplinas”; por otra, apuntaba a generar un diálogo y promover las relaciones “entre [el] arte y la literatura de cubanos y extranjeros, así como entre cubanos residentes en la isla y emigrados”⁹.

Como parte de esa apuesta, la revista publicaba fundamentalmente obras inéditas o recientes de artistas y escritores contemporáneos de diferentes países, incluyendo literatura, música, video arte y fotografía, poniendo en primer lugar de preferencia a aquellas expresiones que hacían uso de las herramientas propias de los medios digitales. Los primeros dos números de *Desliz* se distribuyeron en CD o por correo electrónico, por lo cual algunos de los archivos de sonido o de imagen que requerían conexión *online* no podían abrirse,¹⁰ mientras que el tercer número se publicó en el sitio web de *Proyecto Desliz*, en el que se archivaron también los dos números anteriores. La revista aportó una vía de ingreso de información acerca de las nuevas tendencias en arte y literatura, y puso en circulación archivos de poesía visual, audios de poemas leídos y música electroacústica, videos de instalaciones y muestras multimediales, además de guiones de teatro, cuentos, microficciones y entrevistas a artistas que realizaban su obra en internet, entre otros.

En su presentación misma *Proyecto Desliz* reconocía la incongruencia entre su objetivo –tender puentes por fuera del campo cultural de la isla, explorar las potencialidades de las tecnologías digitales en el arte y la literatura del presente– y las condiciones en que ese objetivo podía llegar a cumplirse en Cuba. No obstante, esa incongruencia quedaba allanada a través de estrategias de desvío de un vector que, para el guión del proyecto moderno, debía ir

3), de Ricardo Piglia (Episodio 1), de Edmundo Paz Soldán (Episodio 8) y de Alberto Fuguet (Episodio 3), entre otros.

⁹ <http://www.desliz.org/2010/04/quienes-somos.html>

¹⁰ En el sitio de web de *Proyecto Desliz* puede leerse: “La Revista *Desliz* y nuestros blogs son repartidos en CDs y a través de otros dispositivos digitales portátiles en el país y suministrados vía postal bajo solicitud a usuarios en el extranjero. *Desliz* comenzará pronto a repartir una hoja noticiosa que contendrá resúmenes de las últimas publicaciones del sitio, cuya circulación será de mano en mano entre los cubanos interesados que carezcan de medios digitales. Esta hoja estará disponible para ser impresa por el usuario en la página principal del sitio.” (<http://www.desliz.org/2010/04/quienes-somos.html>). Resultan por demás elocuentes los resultados de la “Encuesta” realizada por *Desliz* para conocer la efectividad de recepción del Boletín de actualizaciones de la página web del proyecto. Esos resultados arrojan que “al lector cubano de *Desliz* no le es útil un boletín de frecuencia diaria sobre las actualizaciones del sitio, ya que su frecuencia de conexión suele ser de una a dos horas por semanales” y que “La información que remite a otras páginas web o recursos en línea es prácticamente inservible a este lector sin acceso a la Red”. Por este motivo el sitio anuncia varias modificaciones en el formato del boletín a fin de garantizar su entrega. (<https://www.desliz.org/2009/11/resultado-de-encuesta-sobre-boletin.html>).

desde los recursos ofrecidos por la tecnología hacia la producción cultural que ésta hacia posible. Porque en *Desliz* –como en las dos revistas anteriores– este vector “determinante” se desfasaba, y lo que sucedía es que una producción cultural terminaba por “adaptar”, e incluso de gestionar hasta donde fuera posible, sus propias tecnologías, entre las cuales el desarrollo de una compleja red mediada por vías de distribución personales cumplía un papel fundamental. Así, además de los puentes ya mencionados que la revista se proponía construir, había que añadir uno más: el que vinculaba lo que se veía y leía en el espacio virtual con el espacio real en donde estaban los lectores. “Donde Internet es escaso y/o caro y/o deficiente, nuestro proyecto comunica la red de redes con el espacio urbano, [y] puede brindar una oportunidad única de reconciliación entre tecnología y subdesarrollo”,¹¹ anunciaba la presentación del *Proyecto*. Las entregas de la revista *Desliz* apostaban entonces a generar su propio foro de discusión *offline* tanto para acceder a obras que, originalmente, estaban pensadas para una interfaz *online* o como para debatir una agenda de temas que daban por supuesto una experiencia práctica con los nuevos medios. De este modo –que, por cierto, en gran parte se sostenía por medio de la comunicación interpersonal– también en Cuba la cultura se mediatizaba.

Palabras finales

Llegados a este punto, recupero la pregunta que nos formulamos al principio: ¿de qué manera el campo cultural cubano podía inscribirse en un debate acerca de la posmodernidad que, como uno de sus principales supuestos preliminares, asumía que las nuevas tecnologías de la comunicación habían mediatizado nuestra experiencia contemporánea del mundo –del tiempo, del espacio, de los sujetos– afectando la literatura y el arte? Las tres revistas que he examinado aquí traen algunas claves para responder este interrogante: esa inscripción se producía de un modo *desfasado*, mostrando las contradicciones entre la restricción en el acceso a esos nuevos medios y el acceso efectivo, aunque por vías excepcionales o clandestinas, a información que ellos seleccionaban, alojaban y distribuían para ser consumida bajo modalidad fuera de línea. Pero, a su vez, si consideramos que gran parte de la discusión acerca de las nuevas formas de comunicación en los países desarrollados giraba alrededor de la hipótesis de que estas tecnologías desmaterializaban las relaciones en el espacio real y desmovilizaban la participación pública, es posible afirmar que de esta singular modalidad de apropiación de los nuevos medios por parte de estos jóvenes cubanos resultaban otros desacoples. Y digo esto porque estos proyectos digitales no sólo dependieron en alto grado de esta red de relaciones interpersonales para existir, sino que, al mismo tiempo, *produjeron* esas relaciones, generando microespacios de una socialidad que defendía para la literatura y el arte un lugar desplazado de su (moderna) función legitimadora de las ficciones de la nación y de las experiencias de lo común que esas ficciones hacen posibles –la temporalidad y el espacio comunes, los sujetos contados en la comunidad–. En estos microespacios generados al calor de iniciativas tales como las de estas revistas, se irían gestando progresivamente las condiciones para un activismo político en la esfera pública de Cuba que, encarnado por colectivos artísticos y culturales, cobraría un fuerte protagonismo a medida que el siglo fuera avanzando y que el anunciado fin de la modernidad empezara a parecer cosa del pasado.

¹¹ “Quiénes somos” en <http://www.desliz.org/2010/04/quienes-somos.html>

Obras citadas

- Baudrillard Jean. *Cultura y simulacro*. 3a ed., Barcelona, Kairós, 1987.
- Duong, Paloma. “Bloggers Unplugged: Amateur citizens, cultural discourse, and public sphere in Cuba”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 22, n° 4, 2013, pp. 375-397.
- Farrell, Michelle Leigh. “Redefining Piracy through Cuba’s Film and Internet Distribution Platform: El Paquete Semanal and the Case of MiHabanaTV.” *A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos*, Vol 16, n°3, 2019, p. 403-426.
- García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México, Grijalbo, 1995.
- _____. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Penguin Random House Grupo Editorial, 1995.
- Henken, Ted. “Desde Cuba con Yoani Sánchez: animando el periodismo ciudadano digital y desafiando la violencia verbal”. *ASCE Annual Proceedings*, n° 18 (Cuba in Transition), 2008, pp. 83–95.
- Hopenhayn, Martín. *Ni apocalípticos ni integrados: aventuras de la modernidad en América Latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Jameson Fredric. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires, Manantial, 1999.
- Köhn, Steffen. “Unpacking El Paquete: The Poetics and Politics of Cuba’s Offline Data-Sharing Network”. *Digital Culture & Society*, vol. 5, no. 1, 2019, pp. 105-124.
- Lechner, Norbert. *Los patios interiores de la democracia: subjetividad y política*. México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Lytard, Jean-Francois. *La condición postmoderna*. Madrid, Cátedra, 1986.
- Maccioni, Laura. “Las formas de lo nuevo: revistas literarias digitales en Cuba y el caso de 33 y 1/3”. *Revista Caracol*, n° 22, 2021, pp. 408-436.
- _____. “Un mundo allá afuera: notas para una lectura de dos revistas digitales cubanas”. *Estudios de teoría literaria*. vol. 11, n° 24, 2022, pp.102-113.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación cultura y hegemonía*, 6. ed., Barcelona, Anthropos Ed, 2010.
- _____. *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Mesa, Leopoldo. “Post-revolución: suave, cordial, amable, divertido”. *Upsalón*, n°8, 2010, pp.20-27.
- Mónica, Lizabel. “Prólogo para una antología, epílogo para una década”, *Distintos modos de evitar a un poeta. Poesía Cubana del Siglo XXI*, de AA.VV, Guayaquil, El Quirófano Ediciones, 2012, pp.6-8.
- Price, Rachel. “New Media's New Literature”. *Review: Literature and Arts of the Americas*, vol.44, n°1, 2011, pp. 39-46.
- Richard, Nelly. “Latinoamérica y la posmodernidad”. *Escritos*, n° 13-14, 1996, pp. 271-280.
- Rodríguez, Fidel Alejandro et. al. “Copia y comparte: visiones sobre las prácticas de circulación y consumo de bienes culturales en entornos no institucionales en Cuba”. *Alcance. Revista Cubana de Información y Comunicación*, vol. 5, n°10, 2016, pp. 143-170.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales arte y video cultura en la argentina*. Buenos Aires, Ariel, 1994.
- Sartori, Giovanni. *Videopolítica. Medios, información y democracia de sondeo*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2003.

- Silva, Milena Recio. “La hora de los desconectados: evaluación del diseño de la política de “acceso social” a Internet en Cuba en un contexto de cambios”. *Crítica y Emancipación*, vol.VI, n° 11, 2014, pp. 291-377.
- Uxó, Carlos. “El acceso a Internet en Cuba. Políticas de colectivización y socialización”. *Journal of Iberian and Latin American Research*, vol.15, n°2, 2009, pp. 121-142.
- Vattimo, Gianni. *La sociedad transparente*. Barcelona, Paidós, 1998.
- Verón, Eliseo. *Semiosis de lo ideológico y el poder. La mediatización*. Buenos Aires, FFyL, 1995.

Fuentes primarias

- Proyecto *Desliz*. <http://www.desliz.org/>
- Revista Desliz*. Archivo digital artístico-literario. <https://rialta.org/revista-desliz-2007-2010/>
- Revista The Revolution Evening Post*. https://rialta.org/expediente-revista-the-revolution-evening-post-2007-2008/#The_Revolution_Evening_Post_Episodio_5_n_1
- Revista 33 y 1/3*. <https://revista33y1tercio.blogspot.com/>