

Entre Heberto Padilla y Reinaldo Arenas: “te seguimos buscando, patria”. Confesiones de Coco Fusco

El lenguaje político, tanto del Estado como del exilio, está tan gastado, tan vacío, y tan corrompido que no logra explicar el presente y no ofrece una visión del futuro. Pero el lenguaje poético sí muestra la capacidad re-exiva de un pensamiento crítico. Ese espíritu libre y esa energía regenerativa es el regalo que los grandes creadores cubanos nos han dejado

Por **JMR** - diciembre, 2019



'El evento suspendido' (performance), Coco Fusco, 2000

Nacida y criada en New York, de madre cubana y padre italiano, la arti(vi)sta interdisciplinaria, escritora y profesora Coco Fusco (1960) es quizás para los más jóvenes poco o nada visible en la Isla, al margen de aventuras como la de la [13 Bienal de La Habana](#), a la que no pudo asistir al denegársele la entrada en el aeropuerto nacional José Martí. Dejando a un lado los tintineos y dimequediretes del escándalo y los careos con el poder, no viene mal, pues, presentarla, para conocer qué caminos recorrió antes de llegar aquí, y a ese Londres donde se expondrán próximamente dos obras suyas que atañen a una de las raíces dominantes de su árbol genealógico, la gaveta Cuba.

Coco Fusco estudió primeramente en los Estados Unidos, donde se licenció en Semiótica en la Universidad de Brown, Providence (1982) y obtuvo su Máster en Pensamiento y Literatura Modernos en la Universidad de Stanford (1985). En Londres, se doctoró en Arte y Cultura Visual en la Universidad de Middlesex (2007).

Su trabajo se halla entrelazado a un arte performático que ha involucrado al público, así como a realizaciones multimedias con proyecciones a gran escala, circuitos cerrados de televisión y transmisiones en vivo, entre otras acciones. Algunos de sus temas clave han sido el género, (la exotización del otro, la identidad, la historia, el colonialismo, la violencia política, el poder y el empleo de la vigilancia contra los intelectuales... Ha obtenido premios nada desdeñables, como el Rabkin Prize for Visual Arts Journalism (2018), el Greenfield Prize in Visual Art (2016), la Beca Cintas (2014), la Beca Guggenheim (2013), el Absolut Art Writing Award (2013) y la Beca Fulbright (2012), entre otros.

Específicamente en Cuba –de acuerdo con las iluminadoras referencias del poeta y *performer* Amaury Pacheco y gracias, sobre todo, a la amabilidad de la arti(vi)sta Sandra Ceballos, cofundadora con [Ezequiel Suárez](#) de Espacio Aglutinador–, puede considerarse que la presencia de Coco Fusco, como la de [Ana Mendieta](#), ha sido fundamental en el desarrollo de la cultura, pues ha apoyado y colaborado, en varios aspectos, con artistas e intelectuales de diversas ramas: artes visuales, cine, teatro, literatura y música, entre ellos el Movimiento San Isidro y la Bienal #00, y muchos otros durante más de tres décadas.

Según nos recuerda Ceballos, Coco “ha realizado varias intervenciones como artista en [el propio] Espacio Aglutinador, entre ellas, *performances*; ha escrito textos para catálogos, charlas sobre su trabajo personal y curadurías de muestras”, sin obviar “su eficaz apoyo ante las severas acusaciones infundadas” que le serían imputadas a Ceballos en 2008, por parte del Consejo Nacional de las Artes Plásticas ni su “ardua labor en la promoción y divulgación del Espacio Aglutinador a nivel global”. Su contribución ha abarcado igualmente “campañas de apoyo financiero para las reparaciones y adquisición de equipos de trabajo” para espacios de arte como el de Sandra. Y se ha entrelazado en diálogo colaborativo con otros arti(vi)stas, como [Tania Bruguera](#), Luis Manuel Otero y el mismísimo Amaury Pacheco, a través del apoyo intelectual y material, en el orden de lo bibliográfico y de enseres artísticos, hasta con el envío de medicinas, dinero en efectivo y otros insumos.

Como curadora, organizó en 2012 la muestra “Revisitando radicalismo: eclipse de montes y páramos”, de los artistas William Córdova (Colombia) y Leslie Hewitt (Estados Unidos). Más recientemente, colaboró y escribió el texto de presentación de la expo del artista exiliado Juan Sí González, para el programa *Malditos de la posguerra* (2016-2018), que englobó en Aglutinador seis exhibiciones de creadores cubanos “olvidados y censurados” –según nos explica Sandra Ceballos, quien lo organizó.

Entre los videos de Coco Fusco: *La pareja enjaulada*, *Operación Atropos*, *La plaza vacía*, *La botella al mar de María Elena*. Su obra audiovisual y sus *performances* han sido vistos en la Bienal de Venecia, la Bienal de Sydney, el Festival Internacional de Teatro de Londres, los museos TATE de Liverpool, de Arte Moderno de New York y de Arte Contemporáneo de Barcelona. Entre sus intervenciones, se han hecho notar: *Better Yet When Dead*, *The Last Wish* y *The Suspended Event*, estos últimos presentados en La Habana en 1997 y 2000, respectivamente, una ciudad donde apenas he escuchado nada sobre su corpus filmico o su quehacer como *performer*.

Entre los libros de su autoría, cuentan: *English is Broken Here: Notes of Cultural Fusion in the Americas* (1995), *The Bodies that Were Not Ours and Other Writings* (2001), *A Field Guide For Female Interrogators* (2008) y *Dangerous Moves: Performance and Politics in Cuba* (2015), con una edición en español en 2017. Este último volumen se ha de releer en paralelo con la visualización de ese par de obras suyas que la hacen noticia por estos meses, *La confesión* (2015) y *Vivir en junio con la lengua afuera* (2018), centradas en la libertad de expresión y la literatura en Cuba, en relación con la bibliografía de Heberto Padilla y Reinaldo Arenas, respectivamente, así como con su (em)borr(on)ado sistemático durante décadas, en manos del aparato cultural del estado (bibliotecas, diccionarios, historias de la literatura, antologías, programas de estudio...). Ello –eso sí debe decirse–frente a una innegable corriente de lecturas (subterráneas y no tanto) de su obra, en manos de muchos, un pasa-pasa de textos y susurros que, junto al halo de la maldición y la censura, los ha vuelto –como debe ser, como a tantos otros– autores de un canon alternativo, ya no raros, no (porque justo esa negación los ha visibilizado más en varios círculos), pero sí autores de culto.

Para seguir de cerca estas exhibiciones londinenses de asuntos que nos atañen, en una Isla donde las series de lo político y las artes no se han dejado de entrecruzar en la salud y la enfermedad, *Rialta Magazine* ha extendido una invitación a dialogar a la autora, quien –entre sus tantos deberes– ha acudido obsequiosa, para despejar las incógnitas de la cita.

Antonio José Ponte, en "De la huelga de hambre como performance", aborda –como el título lo indica– una de las vertientes acaso cruciales de Dangerous Moves..., ese libro que nos sugeriste leer antes de entrar a hablar de audiovisuales como los que exhibirás el mes próximo en Londres. Junto a lo atesorable del volumen –dadas las imágenes que recorren un ambicioso arco de tiempo–, Ponte hace notar lo desestabilizador de equiparar la performance de artistas políticamente incorrectos con presos políticos que han expuesto su vida por el reconocimiento de libertades, o en protesta contra encarcelamientos, entre muchos temas a la redonda. ¿Qué otros asuntos álgidos del arte y de la vida política en la Isla te propusiste revelar con este libro? ¿Qué pasajes del texto sientes que podrían hablarle especialmente a las obras tuyas que los espectadores contemplarán prontamente por Europa?

Para empezar, el libro es un estudio del performance en Cuba, y no aborda el campo del videoarte. Los trabajos que voy a presentar en el Tate Modern de Londres son videos. *Pasos peligrosos...* representa mi labor como crítico de arte, no como artista. Se enfoca principalmente en los trabajos de performance que surgen dentro del campo del arte en Cuba. No hablo en el libro de video, ni tampoco de mis *performances* dentro y fuera de Cuba.

Varios cubanos se han espantado al encontrar que hablo del fenómeno del *performance* sin limitarme al arte. Esto para mí tiene que ver con la paranoia en Cuba, que se manifiesta a través de la insistencia en que hay que mantener una separación entre el arte y la vida. Termina siendo un formalismo sin sentido: ¿los artistas se alimentan de la realidad social pero el crítico no debe hablar de la "performatividad" de la vida real? En los Estados Unidos y en Europa, el campo de los estudios del *performance* incluye investigaciones de las prácticas religiosas, las campañas políticas, los submundos sexuales, el teatro experimental, las protestas públicas y el arte: se entiende que el lenguaje corporal juega un papel significativo en muchos medios.

Para entender la relación del arte y del *performance* cubano con su contexto me fue necesario prestar atención a la conducta política. Argumento que la conducta política en la Cuba "revolucionaria" se convirtió en moneda de cambio –es decir que uno podía adquirir bienes y un estatus favorable a cambio de su conducta–. Esa conducta política fue codificada por el Estado en los años sesenta y se puede leer como una escenografía. Se creó un lenguaje y una disposición corporal en las primeras décadas de la revolución: los periódicos, las revistas y los manuales de los sesenta y setenta están llenos de instrucciones de cómo marchar en un desfile, cómo saludar, cómo vestirse o no vestirse, cómo conducirse para ser revolucionario y cómo identificar y aislar al contrarrevolucionario. Muchos artistas hacen referencia a esta escenografía en sus obras –la mayoría de las interpretaciones han sido paródicas–. Los artistas estudian la gestualidad de su entorno para desarrollar sus *performances*, tanto en Cuba como en otras partes.

También argumento que el activismo político en Cuba se ha teatralizado en los últimos diez años en Cuba, debido a la presencia creciente de cámaras en manos de la ciudadanía, el acceso a Internet y el uso de los medios sociales. Cuba no se diferencia del resto del mundo en este sentido –en todos lados los activistas usan el espectáculo para llamar la atención y difundir su mensaje–. No se trata solamente del hecho de que las protestas callejeras y la violencia policiaca se documentan para subir los videos a YouTube o a Facebook, también los grupos empiezan a crear un vestuario para identificarse (las camisetas, los gladiolos de las Damas de Blanco, por ejemplo). Las huelgas de hambre se convierten en melodramas televisivos, y los activistas y algunos artistas graban a sus



Coco Fusco con Consuelo Castañeda, Zaida Del Río y Magdalena Campos, 1989

perseguidores, vigilando a los vigilantes. Es decir que la represión se convierte en un *reality show*.

A pesar de lo que alguien pueda pensar en la falta de dirección (en presencia) que tuvo tu Vivir en junio..., eso que de anécdota paso a modus operandi y hasta a fortaleza en tu documental –como ejemplo de represión social, desde el Estado, y de performance política, en/desde ti– no lo puedo dejar de relacionar con una de las características que me impresionó de su tejido. La jam session que fuiste logrando con los actores en la recitación, un rasgo que ya habías explorado en parte en La confesión. Háblame de estas libertades... ¿Son parte de algo descubierto en la práctica o de algo ya teorizado por ti en relación con la performance? ¿Qué funcionalidad le otorgas en las piezas a esa improvisación, a ese ir construyendo el poema

"Introducción del símbolo de la fe", de Reinaldo Arenas, con las ráfagas o piltrafas de la memoria, que se ilustra tan bien primero con el contrapunteo entre Iris Ruiz y Amaury Pacheco, y luego con la entrada de Lynn Cruz en escena?

Bueno, yo no estaba presente físicamente porque [no me dejaron entrar a Cuba](#). No obstante, el camarógrafo que mandé ha trabajado conmigo varias veces en Cuba y conocía a los participantes. Yo he trabajado también varias veces con Amaury e Iris, y hablamos mucho por videochat sobre la obra antes de la grabación. Yo tenía docenas de fotos del Parque Lenin y también tenía los testimonios de Juan Abreu y de Arenas, en donde hablan del sitio donde se encontraban en el parque. El camarógrafo y yo planeamos las tomas de antemano con cuidado. Y en la sala de edición pude darle forma al material y crear la línea narrativa. La idea de improvisar un poco con el poema me parecía apropiada. Arenas y sus amigos se reunían ahí para compartir sus trabajos en proceso, para experimentar e improvisar. Es decir, que tratamos de capturar el espíritu del lugar, y al mismo tiempo de ver qué sentido tiene el poema para los creadores de hoy día que son marginados por el poder.

Amén de tu curiosidad defensiva hacia cuerpos y corpus silenciados, no del todo tangibles, como los de Heberto Padilla y Reinaldo Arenas, que añaden a su talento literario singularidades biográficas que llegaron a llevarlos a prisión, y que los hacen –aunque difíciles de tratar, por explorados– un material suculento para intereses investigativos como el tuyo y para el lector ávido en general, ¿qué te empujó a ocuparte de ellos a estas alturas del partido? ¿Qué otra perspectiva sentiste que podías aportar, a lo escrito (e incluso filmado) sobre ambos, presenciándolos, a través de las declaraciones en el patio de la UNEAC –en el caso de Padilla– o de la representación de un poema de Arenas en el anfiteatro del Parque Lenin? ¿Cómo fue el proceso de filmación y de investigación que te hizo escoger los textos representados, las imágenes y las filmaciones de archivo, las locaciones, los actores –quienes, por cierto, también han sido y siguen siendo censurados en varios espacios de la Isla–?

Además de los trabajos que abordan las historias de Arenas y Padilla, tengo dos otros videos hechos en Cuba que exploran temas parecidos. Uno sobre el caso de la poeta María Elena Cruz Varela, fundadora del grupo Criterio Alternativo, y otro sobre el artista Juan Sí González, uno de los primeros plásticos que se lanzó a la calle para convertir el espacio público en su laboratorio. Todos son artistas que enfrentaron al poder del Estado en distintas épocas. El video sobre el Caso Padilla surge cuando me enteré hace unos años de que un fragmento de la película que documenta su "confesión" apareció en un documental de Rebeca Chávez. Esa película fue filmada por Santiago Álvarez para el ICAIC, pero nunca se mostró. Muchos investigadores han intentado buscar el material, pero no se logró, y circulaban rumores de que el ICAIC no lo tenía, de que estaba en un almacén del Consejo del Estado, etcétera. Y de repente, después de más de cuarenta años, se pudieron ver unos minutos del penoso evento. Como Rebeca había sido la asistente de Álvarez me imaginé que tenía acceso a su archivo, pero cuando le pregunté si había más que se pudiera ver me dijo que no. Después se me ocurrió construir una historia alrededor de ese fragmento y así empecé. El Caso Padilla marcó el fin de la época romántica de la Revolución cubana, y dividió la izquierda internacional a nivel internacional. Fue devastador para la imagen de Cuba en el mundo. Pero también fue sumamente trágico para

Padilla, un gran poeta que fue torturado por el Estado cubano y que nunca se recuperó. Para mí, el espectro de Padilla sigue detrás de todos los intelectuales desafiantes en Cuba.

Debo aclarar que he hecho otros videos en Cuba también. En los años ochenta trabajé con dos otros artistas en un documental sobre el arte posmoderno en La Habana (que a la oficialidad no le gustaba y con eso comenzaron muchos problemas). Por muchos años, después de mi primera experiencia, no intenté llevar cámaras a Cuba, porque sabía que sin permiso no iba a poder trabajar y sólo iba a buscarme problemas –entonces escribí e hice *performances*-. Las cosas empezaron a cambiar cuando Raúl llegó al poder y con el crecimiento del turismo dejaron de controlar tanto a los extranjeros con sus cámaras, si andaban por zonas de turismo. En 2011 hice un video-ensayo con la participación de Yoani Sánchez, titulado *La plaza vacía*, en donde se habla del significado de ese vacío en un momento en el que las plazas de otros países se llenaban de gente que protestaba. En 2013 hice una instalación de video que exploraba el estrecho de la Florida, los viajes clandestinos que pasan por ese mar, y los seres que terminan sus vidas en esa selva líquida. Después vinieron los trabajos sobre Padilla, Cruz Varela, Juan Sí y Arenas.

Asumiendo que La confesión y Vivir en junio... serían mejor leídos a partir de tu libro Dangerous Moves..., puedo presuponer que –siendo artista, cineasta y sobre todo profesora– otros libros tuyos pudieran iluminar zonas distintas tanto de tu propio corpus audiovisual como de las exposiciones o las intervenciones performáticas que tienes a tu haber... ¿Cuánto de cierto hay en esa intuición? ¿Puedes revelarnos esos vasos comunicantes?

No sé si puedo responder en pocas palabras a una pregunta tan general. Llevo más de treinta años escribiendo y haciendo arte. También he trabajado como curadora, y llevo veinticinco años de profesora. Viajo mucho a Latinoamérica; he dado cursos y talleres en México, Colombia, Brasil y Argentina. También presento mi trabajo en Europa a menudo. Ahorita tengo una obra en una bienal en China. Empecé mis encuentros con artistas cubanos en los años ochenta y desde entonces he seguido el desarrollo del arte cubano. En los noventa hice una investigación sobre las jineteras cubanas que terminó siendo un reportaje largo y después un *performance* que llevé a 28 ciudades en los EE.UU., Canadá, Europa y Nueva Zelanda. En 1997, colaboré con unos amigos cubanos en Madrid para hacer un *performance* “a la guerrilla” (es decir sin invitación) en la feria de ARCO, que trataba el tema de los inmigrantes en España –los “sudacas”-. Durante la guerra en Iraq, cuando se hablaba mucho de la tortura de los prisioneros en las cárceles de los militares americanos, estudié con interrogadores militares para aprender cómo pensaban y cómo leían a sus prisioneros y de esa investigación salió un libro, un documental sobre mi entrenamiento, y un *performance* acerca de las interrogadoras que hostigaban a los prisioneros árabes. En 2013, rescaté al personaje de la Dra. Zira, de *El planeta de los simios*, para hacer un monólogo sobre la mentalidad depredadora de los magnates de Wall Street. He hecho muchos trabajos que abordan la problemática de la poscolonialidad, la representación racial en la fotografía y los medios, y las dinámicas interculturales.

Al principio de la pieza sobre Reinaldo Arenas, explicas –entre la rabia y la risa– cómo no pudiste entrar entonces a Cuba y qué medidas adoptaste para burlar el cerco y hacer el documental. Una de las fotos por la que mucha gente te identifica es aquella en que estás trepada juguetona e incontrolablemente sobre el icónico rostro del Che, en uno de los edificios que da a la Plaza de la Revolución en La Habana. Esos gestos devienen para mí –en ausencia de ti– una mueca performática que dice de tu sentido del humor y de tu puja sin cuartel contra todo poder que limite tus libertades, que (te) coarte. ¿Cuánto de ambos rasgos reconoces en ti y en tus impulsos/ inspiraciones como cineasta y activista? ¿Con qué otras características definirías tu corpus / te definirías? Siendo que mucho de lo que has hecho durante años en materia de audiovisual se desconoce en la Cuba actual, ¿puedes panear tu obra, clasificarla y ejemplificar esos rasgos relevantes por los que te distinguirías esgrimiendo ejemplos concretos?

Como acabo de explicar, llevo treinta años trabajando y sería imposible describir tanto en poco espacio. Pero no es verdad que no me conocen. He viajado a Cuba desde los años ochenta. He organizado exhibiciones con artistas cubanos, produje un documental sobre el postmodernismo en el arte cubano en los ochenta, que fue censurado por Lillian Llanes, la exdirectora del Centro Wifredo Lam. Mis artículos sobre arte, cine y política cultural en Cuba han sido fuertemente criticados por la oficialidad cubana y por lo tanto muchos intelectuales no admiten que me conocen. He hecho *performances* en la casa de Tania Bruguera y el Espacio Aglutinador de Sandra Ceballos. Desde hace más de quince años apoyo Aglutinador de muchas maneras. He llevado artistas americanos a exponer a la Habana, y he invitado a muchos cubanos a presentar su obra en los Estados Unidos. Pero como la oficialidad cubana no me soporta, no me han permitido ofrecer charlas en el ISA y hacen lo posible para borrar la memoria de mi presencia.



Coco Fusco con Sandra Ceballos y Ángel Delgado en Aglutinador, 2009

El problema para mí no tiene que ver con los artistas ni tampoco con una obra mía que quisiera que conocieran. Tiene que ver con el Estado, que sigue manipulando el significado del exilio y los exiliados en muchos sentidos. Somos la escoria pero al mismo tiempo somos la fuente de divisas más importante para el Estado y para la población. Somos un peligro, pero también a veces nos tratan de seducir con promesas, con la repatriación, con invitaciones como a ciertas figuras rehabilitadas, etcétera. También está el problema de la mentalidad isleña, de la tendencia chauvinista de descartar a los de afuera o de usarnos para conseguir invitaciones y nada más. Obviamente, los intelectuales que cooperan con el Estado se alejan para no dañarse – por ejemplo, los profesores de artes plásticas del ISA, todos saben

quién soy pero no hablan de mi trabajo en sus cursos-. Y si has leído mi libro [*Pasos peligrosos...*], tienes que saber que todos los artistas que aparecen ahí me conocen, todos hablaron conmigo, todos me prestaron fotos, etcétera. Y, lo que es obvio también, si los burócratas de la cultura no me conocieran, no me hubieran negado la entrada a la Isla.

Separados por tres años, La confesión y Vivir en junio..., coinciden en un tema siempre candente en los medios alternativos y que resulta tabú para la plana prensa oficial. Además de la obra o la vida de cada uno, ¿qué te impulsó a dedicarles empeño, en relación con tu voz y tus orígenes pluriculturales, en diálogo contigo como subalterna –si se me permite– empoderada (mujer, negra, hija del exilio y también artista, profesora, intelectual exitosa, invisible en la Isla, pero colocada en otros catálogos, galerías, medios de in-formación)? O sea, en estas pesquisas tuyas, que dicen también de tu elección de seguir buscando a Cuba entre sus sucesivas mascara(da)s, ¿qué zona de tu propia biografía, de tu aquí y ahora, iy cómo!, llega a interconectarse con las piezas, a ser develada en su allí, en esos ayerés?

A mí me gusta decir que soy una hija bastarda de la revolución. Mi madre salió de Cuba antes en los años cincuenta, antes del triunfo de la revolución, pero fue deportada de los Estados Unidos en 1959. Entonces, salió en estado de mí y se escondió hasta que nació, para poder llevarme a Cuba y pedir una visa desde allá como la madre de una estadounidense. Llegué a La Habana en el verano de 1960 y nos pasamos unos meses allá haciendo cola delante de la embajada americana para poder volver. Gracias a mi ciudadanía estadounidense, mi madre legalizó su residencia y logramos, poco a poco, sacar a los parientes –mis abuelos, mis tías, mis primos...-. De niña, yo era la maestra de inglés de mis primos y la traductora de los adultos. Aunque no estábamos en Cuba, Cuba estaba en la casa todo el tiempo. Viví con el melodrama político de la Isla durante toda mi niñez. Muchos años después conocí a unos artistas cubanos en un viaje que hicieron a Nueva York en 1985 (José Bedia, Flavio Garciandía, Ricardo Rodríguez Brey) y me invitaron a Cuba, y decidí aceptar para finalmente visitar el país que había marcado mi vida desde lejos. Fue impresionante –y por supuesto en el primer viaje me robaron el pasaporte, así que tuve que reinventar mi “americanidad” desde Cuba-. El sentido extraño

de reconocer elementos de mi ser en un lugar donde no había vivido me impactó, y los proyectos de los artistas de mi generación también me interesaron muchísimo. Así que seguí yendo, haciendo amistades, aprendiendo y eventualmente creando obras.

Los poetas y los artistas atrevidos cubanos me interesan porque a través de su trabajo se pueden entender las historias de Cuba que la oficialidad oculta. El lenguaje político, tanto del Estado como del exilio, está tan gastado, tan vacío, y tan corrompido que no logra explicar el presente y no ofrece una visión del futuro. Pero el lenguaje poético sí muestra la capacidad reflexiva de un pensamiento crítico. Ese espíritu libre y esa energía regenerativa es el regalo que los grandes creadores cubanos nos han dejado. Es lo que el Estado intenta negar, pero no lo logrará.

JMR

Jamila Medina Ríos en poesía: *Huecos de araña* (Premio David, 2008), *Primaveras cortadas* (México D. F., 2011), *Del corazón de la col y otras mentiras* (La Habana, 2013), *Anémona* (Santa Clara, 2013; Madrid, 2016), País de la Siguaraya (Premio Nicolás Guillén, 2017), y las antologías *Traffic Jam* (San Juan, 2015), *Para empinar un papalote* (San José, 2015) y *JamSession* (Querétaro, 2017). **Jamila Medina** en narrativa: *Ratas en la alta noche* (México D.F., 2011) y *Escritos en servilletas de papel* (Holguín, 2011). **Jamila M. Ríos** (Holguín, 1981) en ensayo: *Diseminaciones de Calvert Casey* (Premio Alejo Carpentier, 2012), cuyos títulos ha reeditado, compilado y prologado para Cuba y Argentina.

J. Medina Ríos como editora y **JMR** para *Rialta Magazine*. Máster en Lingüística Aplicada con un estudio sobre la retórica revolucionaria en la obra de Nara Mansur; proyecta su doctorado sobre el ideario mambí en las artes y las letras cubanas. Nadadora, filóloga, ciclista, cometa viajera; aunque se preferiría paracaidista o espeleóloga. Integra el staff del proyecto Rialta.