

CUBA

Nueva política cultural



El caso Padilla

NUMERO 49/MAYO 1971/PRECIO \$ 120.00



**CUADERNOS
DE
MARCHA**

Cuadernos de MARCHA

NUMERO 49

MAYO 1971

SUMARIO

INTRODUCCIÓN	3
CARTA ABIERTA DE ENRIQUE LIHN	5
LA AUTOCRÍTICA DE PADILLA	11
A FAVOR Y EN CONTRA: MARIO VARGAS LLOSA, HAYDÉE SANTAMARÍA, DECLARACIÓN DE LOS 61, DECLARACIÓN DE INTELLECTUALES Y ARTISTAS URUGUAYOS, GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, CHARLES BETTELHEIM, RODOLFO WALSH, JOSÉ REVUELTAS	19
POLICRÍTICA EN LA HORA DE LOS CHACALES de JULIO CORTÁZAR	33
LAS PRIORIDADES DEL ESCRITOR por MARIO BENEDETTI	37
UNA NUEVA POLÍTICA CULTURAL EN CUBA por ÁNGEL RAMA	47
DECLARACIÓN DEL PRIMER CONGRESO NACIONAL DE EDUCACIÓN Y CULTURA DE CUBA	69
DISCURSO DE FIDEL CASTRO (1º DE MAYO DE 1971)	87

UNA NUEVA POLITICA CULTURAL EN CUBA

I*

LA nueva línea cultural cubana resulta escamoteada tras el estrépito de una querrela intelectual particularmente esquemática, que sólo atiende a sus manifestaciones más exhibicionistas —como la autocrítica de Heberto Padilla— sin reparar en la asunción de posiciones prácticas que han de afectar la producción intelectual y artística. A un lado los fiscales y al otro los acólitos, sin contar los viejos sustentadores de la estética soviética que consideran llegada la hora de su reivindicación y de su tardía justificación, parecería que no queda sitio preservado donde se analice honrada y seriamente la trasmutación cultural de Cuba. Es éste un primer daño: la asunción de la nueva línea cultural —que por otra parte hace años fuera diseñada y propuesta— se hace en medio de una tormenta polémica, en un clima emocional que contamina las resoluciones del Primer Congreso de Educación y Cultura y el interperante discurso de clausura de Fidel Castro.

Considero esta nueva línea cultural como un error que puede ocasionar perjuicios notorios a la literatura y el arte cubanos y por ende hispanoamericanos. Esta posición que he mantenido públicamente, para otros planteos —aunque emparentables— dentro

de los países socialistas, también la he sostenido privadamente en discusiones y cambios de puntos de vista con muchos de los escritores y responsables culturales cubanos. Dado que todo ha pasado a tener estado público es públicamente que debemos analizar el punto. Lo haré en una serie de notas, partiendo de los deslindes previos y de las cuestiones de método que estimo imprescindibles para enmarcar un debate intelectual de este tipo dentro del pensamiento de la izquierda.

Una cosa es la revolución cubana y otra los errores de la revolución. Bien infantil sería pretender que la revolución cubana, proceso social vertiginoso, está exenta de errores, como no sólo infantil sino también malintencionado sería pretender invalidarla por esos errores. Sin embargo ambas posiciones se han manejado y dado que éste es un debate dentro de la izquierda conviene alertar sobre las primeras, muestra de un partidismo estrecho y acrítico que ha tendido a reconocer los errores de la revolución sólo después que sus dirigentes lo hicieran, vedándose todo análisis objetivo de la realidad que comportara discrepancias con las líneas establecidas. El mejor ejemplo es reciente: nada más honesto, valiente y necesario para la marcha de una sociedad que el reconocimiento del fracaso económico de la zafra de los diez millones por parte

de Fidel Castro, aunque conviene anotar que las críticas que en el mismo sentido dirigieron previamente los economistas extranjeros a todo el proyecto, fueron objeto de menosprecio cuando no de acusación política. Para entender este primer deslinde, en lo concerniente a los problemas culturales, puede traerse a colación el texto de un dirigente venezolano de quien habrá que hablar más adelante con relación a otros puntos. Me refiero a Teodoro Petkoff, quien hace unos años escribía a Edmundo Aray diciéndole: "Creo que a estas alturas es posible ver que las exigencias del difícil oficio de intelectual de izquierda comprometido de verdad son mayores que las no poco importantes, desde luego, de ser un mejor divulgador de la revolución cubana. Supongo que una definición breve de esa condición del intelectual de izquierda sería la de gran desmitificador. Condición que requiere sobre todo un rigor extremado con la propia conciencia".

Un segundo deslinde anota que unos son los problemas de la construcción del socialismo en un determinado país y tiempo y otros los de las luchas populares en las sociedades burguesas, de tal modo que no pueden trasladarse mecánicamente las soluciones de un campo a otro. Diría que ni siquiera es íntegramente aprovechable, sin un proceso de trasmutación poderosa, la experiencia acumulada históricamente; en el ciclo de las revoluciones socialistas de nuestro siglo es evidente la originalidad de todas ellas con respecto a las anteriores, así como el esfuerzo vano de cada una para proponerse como modelo a las siguientes. El último ejemplo de esta serie es la teorización de la revolución cubana como modelo que llevara a cabo Régis Debray en su *¿Revolución en la Revolución?* que él mismo concluyera criticando en una honrada evaluación que puede leerse en su carta a la *Monthly Review* de febrero de 1969 donde hay una interesante meditación sobre todo el problema. Pero si esto ocurre con los modelos revolucionarios también se lo puede extender a las diversas soluciones culturales que se derivan de la marcha de la construcción socialista. Creo improbable que en América Latina los universitarios propongan que el rector de las universidades sea designado directamente por el ministro de Cultura, fórmula que se utiliza en Cuba y en los países socialistas. La cautela

y el deslinde que para este caso concreto no dejarán de manifestar los universitarios de las sociedades hispanoamericanas, señalando que se trata de situaciones bien distintas, no se cumple igualmente, por desgracia, cuando se trata de literatura y arte. En estas disciplinas la tendencia mimética aparece de modo irrefrenable, proponiéndose la adopción lisa y llana de soluciones específicas ajenas. Buena parte del problema que sigue viviendo la creación artística dentro del socialismo mundial procede de la insistencia en mantener un determinado modelo, el que asumió la cultura soviética en la década del treinta, trasladándolo a cualquier otra situación cultural, época o sociedad, incluso ahora cuando ha entrado en crisis dentro de la propia Unión Soviética y ha de disolverse en formas superiores no previsibles. Si ese modelo no ha dado mucho resultado en otras sociedades socialistas, menos lo ha alcanzado en las sociedades burguesas. Este deslinde aspira a precaverse contra el intento de asumir soluciones cubanas en las letras hispanoamericanas de un modo indiscriminado y sin considerable reacondicionamiento previo a nuestras situaciones específicas. Dentro de este segundo deslinde cabe un último consejo que estimo oportuno: los pueblos en lucha por la transformación de sus países nunca deben hacer depender esa lucha de los conflictos que ocurren en otros lugares fuera de su posibilidad de acción directa. En definitiva ellos siempre están solos, a pesar de todas las solidaridades, y deben tener conciencia de esta responsabilidad y esta autonomía con que actúan.

Un tercer deslinde apunta a problemas más restrictamente cubanos y dice que una cosa es la destrucción del antiguo régimen y otra la construcción de la nueva sociedad, pudiéndose agregar que esta última nunca será una fórmula esclerosada a la que hay que llegar sino un continuo social de incesante transformación, lo que hace que muchas teorizaciones que tratan de expresarla queden rápidamente atrás de su evolución y no logren manifestarla, deviniendo de hecho en retardadoras del proceso. Comprender esto exige una cierta práctica de un pensamiento dinámico que modernamente ha resultado asimilado por el marxismo bajo las especies de la dialéctica —aunque tiene otras formas— pero que no siempre se percibe en los escritores, ni si-

ou era en aquéllos educados dentro del socialismo. Es obvio que la situación cubana actual no es la de los años iniciales de la revolución y que tampoco pueden ser las mismas las formas culturales del país. Sin embargo la intelectualidad cubana se aferró a un texto del año 1961, las **Palabras a los intelectuales** con que Fidel Castro concluyó los tres días de debates en la Biblioteca Nacional motivados en lo inmediato por la prohibición del filme **PM** y causantes de la desaparición del semanario cultural **Lunes** que publicaba el diario **Revolución** que dirigía Carlos Franqui, autor del libro **Los doce** y firmante hoy, desde Europa donde reside, del manifiesto de los sesenta y uno sobre el caso Padilla. Aquel texto, que podemos considerar transaccional, fue el que permitió el funcionamiento de la vida intelectual cubana durante una década, la organización o desarrollo de sus grandes cuerpos culturales (la Unión de Escritores, la Casa de las Américas, el Instituto de Cultura Cinematográfica, el Consejo Nacional de Cultura, la Editora Nacional, etcétera) y la producción de la literatura y la pintura cubanas que resultaron muy originales respecto a otros países socialistas. (Podrían verse, en este sentido, las anotaciones de Graziella Pogolotti acerca de las reacciones del público de los países socialistas europeos ante las exposiciones itinerantes de pintura cubana en los primeros años de la revolución.) El texto de Fidel Castro de 1961 fue aceptado como cartilla, nunca fue discutido directamente, pero comenzó a reinterpretárselo desde 1968 en una evidente manifestación de la pugna de diversas teorías artísticas que se fueron observando en diversas incidencias culturales. No ha habido, en lo que conozco, un debate amplio y franco de las diversas posiciones; las nuevas situaciones porque fue atravesando la revolución no tuvieron su equivalencia en regulaciones y acomodaciones en el campo de la estética. Quizás de ello derive la violencia con que se instaura la nueva línea cultural cubana que testimonia el retraso en que había quedado, respecto a la evolución de la sociedad cubana, la definición cultural que se utilizaba.

A estos problemas de deslinde creo que deben agregarse algunas consideraciones metodológicas para situar mejor el debate. Una de las repercusiones culturales de la condición de subdesarrollo económico en

que vivimos, tanto Cuba como los países hispanoamericanos, es la falta de información sobre los asuntos del mundo contemporáneo, incluidos aquellos que nos conciernen más directamente. No hay en nuestros países ni tiempo, ni recursos, ni posibilidades educativas, ni materiales que nos permitan un conocimiento cabal de los procesos que mueven el mundo. A eso se agrega en el caso de Cuba el bloqueo criminal con que se ha intentado separarla de Hispanoamérica y, entre nosotros, las urgencias de la hora. Por todo ello la información sobre las actividades culturales cubanas se ha reducido en los últimos años, siendo menor que en los iniciales donde los informes sobre las primeras creaciones de la revolución establecieron una imagen que quedó esclerosada, muchas veces aceptada sin examen posterior detallado. Agréguese que América Latina es un continente desmembrado, hijo de la balcanización imperial, donde carecemos de comunicación interna —que ha venido cumpliendo para la izquierda la propia Cuba bloqueada— y donde en este mismo momento de alboroto en torno a Padilla, en el sur se ignora la declaración de los escritores y artistas mexicanos que encabeza José Revueltas (quien estuvo años en la cárcel de Lecumberri a consecuencia de la agitación estudiantil que culminó con la matanza de Tlatelolco de 1968) censurando la posición oficial cubana, del mismo modo que en Venezuela se ignoraba la posición de uruguayos congregados por Mario Benedetti, defendiéndola. Creo que todas esas posiciones, como asimismo estas aportaciones, confesémoslo, padecen de desinformación en mayor o menor grado, por lo que sería preferible que sustituyéramos altisonantes proclamas con un intento de conocimiento conjunto del problema.

Asimismo es imprescindible que con elemental criterio marxista no nos limitemos a considerar posiciones intelectuales y teorías estéticas, desgajándolas del contexto social, ignorando las vinculaciones de la superestructura cultural con la infraestructura económica, lo que puede llevarnos a disquisiciones superficiales sobre la auto-crítica de Padilla, y que en cambio reinserremos los problemas culturales en su cauce socioeconómico mayor. Probablemente entonces percibiremos la estrecha relación que existe entre la nueva política cultural cubana y la nueva política económica, que

puede que no haya interesado a los escritores extranjeros pero que es una instancia capital del futuro de Cuba, como lo serán, cuando se conozcan, los términos del nuevo acuerdo azucarero con la Unión Soviética que sustituyó el vigente hasta 1970.

En estas cuestiones de método hay otro aspecto que es indispensable abordar previamente porque está siendo manejado con suma imprudencia por los partidarios de la posición oficial cubana: es el que dice que cualquier crítica pública o cualquier discrepancia sirve al enemigo: a la derecha y al imperialismo. En un plano todavía más extremado tal actitud se desbordó a una inculpación sin pruebas de toda posición discrepante o crítica atribuyéndolas a acción financiada por la CIA, acusando a sus sostenedores de agentes de la CIA. Una posterior corrección de la Casa de las Américas no es mejor dado que se limita a reconocer que algunos de los críticos europeos y latinoamericanos no son miembros de la CIA pero que sin embargo hacen "libremente" lo que la CIA quiere que hagan, lo que vale el reconocimiento de una contribución a las economías de la poderosa central de inteligencia norteamericana. Es obviamente una insensatez que delata el clima de erizado emocionalismo en que se viene planteando la línea cultural cubana y que se define en la fórmula que ha utilizado Fidel Castro, "ratas intelectuales", para referirse a los escritores de la izquierda que le hacen partícipe de su "vergüenza" y su "cólera" por la autocritica de Padilla. Existe un curioso texto de la Revolución Cubana. La teoría de la superestructura de Edith García Buchaca, quien fue directora del Consejo Nacional de Cultura hasta el proceso al sectarismo y que en 1961 escribía, en sus instrucciones sobre la crítica: "La crítica a la obra intelectual, cuando se realiza contra el enemigo, contra el escritor o artista al servicio de las fuerzas imperialistas, contrarrevolucionarias, tiene que ser una crítica demoleadora, no sólo por los argumentos, por su contenido, también por el lenguaje que se utilice, por su forma. Por el contrario, cuando la crítica se ejerce sobre la obra de un escritor o artista amigo ésta debe tener un carácter constructivo, debe estar hecha en tono amistoso y no agresivo o despectivo, lo cual no le restará nunca a la crítica su fuerza y su rigor en cuanto al contenido." Es obvio que Edith García Buchaca mane-

jaba como modelo las celeberrimas formulas de la *Literatúrnaia Garrieta* de los años estalinistas que hicieron de tantos escritores "hienas al servicio del Departamento de Estado", cosa que después desapareció de las publicaciones soviéticas. Ese modelo se aplica en estos momentos, no a los escritores de la derecha sino a los de la izquierda y es evidente que estamos ante una escalada que concluirá con toda posibilidad de estudio serio. Por eso conviene reaccionar fuertemente porque sus consecuencias son demasiado perjudiciales. Ni siquiera Padilla osó, en su autocritica, llamar a Ensenberger, agente de la CIA, como ahora deja entender la Casa de las Américas, dentro de la cual él trabajó. Si se produce una puja en materia de insultos habremos afectado la vida intelectual de todos, ya que las diatribas están sustituyendo a los argumentos como el famoso texto borgiano, y a las ideas se responde con inculpaciones "ad hominem" como en el patio del conventillo.

Desde el momento que se ha hecho pública la autocritica de Padilla —al menos en el exterior adonde la remitió Prensa Latina, en tanto parece reservada dentro de la isla para su exclusiva publicación por la revista "Casa"— el debate ha abandonado el cenáculo o el comité donde lo teníamos resguardado y pasó a la vía pública. No hay por qué tenerle miedo y creo que bien situado en un nivel de digna capacitación intelectual, demostraría el grado de vida adulta a que habría llegado la izquierda. Es eso lo que ha venido ocurriendo, de modo progresivo, con el *Diario de Bolivia* del Che Guevara que fue difundido tanto por la derecha como por la izquierda. La edición española, creo que de Ciencia Nueva, fue autorizada por la censura madrileña, salvo que vetó la inclusión del prólogo de Fidel Castro, en una demostración del doble uso a que podía llegar el material. Es obvio que tal manejo no podía llevar al escamoteo del *Diario* sino a la elucidación crítica y pública de sus múltiples aspectos.

Dicho todo esto hay que situarse ante el tema, diciendo en primer término que no se trata de una crisis de la cultura cubana sino de un proceso, es decir, de un movimiento evolutivo que se viene diseñando desde hace años, más exactamente desde 1968, con diversas manifestaciones que muestran el progreso de las proposiciones enfrentadas. La prisión y la autocritica de

Padilla, que han tenido tan desmesurada consideración en Cuba y fuera de ella, forman parte del proceso pero están lejos de constituir su centro. Puede estimarse que su importancia mayor tiene que ver con la preparación del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, en cuyas conclusiones influyó, dado que su detención y confesión fueron inmediatamente previas a la apertura del congreso. El proceso se inicia en 1968 con la campaña de **Verde Olivo** contra las instituciones intelectuales Casa de las Américas y Unión de Escritores debido a sus concursos, se manifiesta en el ministerio Llanusa y en la política cultural incipiente —en su momento muy polemizada— de Lisandro Otero al frente del Consejo de Cultura, alcanza su primera teorización oficial en el artículo "Sobre algunas corrientes de la crítica y la literatura en Cuba" y los posteriores difundidos por el comité central del partido, se prolonga en formas elípticas como las referidas a la crítica literaria, se intensifica con las críticas de Fidel Castro a los intelectuales del exterior a las que se suma Casa de las Américas, se traduce en diversas reuniones y mesas redondas sobre los cambios sociales y sus repercusiones sobre la literatura, adquiere máxima jerarquía con el ingreso ministerial de Luis Pavón, uno de los artífices o instrumentos de esta nueva política, culminando con las resoluciones del Congreso de Educación y Cultura que con su autoridad Fidel Castro respalda y precisa.

Este proceso de tres años, apuntado en algunos de sus momentos llamativos es paralelo a otras dos líneas: la que tiene que ver con la organización de la economía y la política cubanas a través de la comparecencia en la televisión de Fidel Castro sobre Checoslovaquia la ofensiva revolucionaria de marzo de 1968, la zafra de los diez millones, la reestructuración democrática del partido y la nueva política económica; la otra línea tiene que ver con una serie de críticas que se van escalonando en el exterior en el mismo período pertenecientes a amigos o simpatizantes de la revolución: quizás la fórmula más antigua haya sido el nuevo análisis de Cuba por parte de Huberman y Sweezy y la más reciente el ensayo de Hans Magnus Enzensberger en la revista *Kursbuch* que él dirige en Alemania, sobre el funcionamiento del Partido Comunista Cubano

II

A doce años de revolución es hora de quebrar la estructura de «Frente Único» y optar por los intelectuales de dentro y fuera de nuestro país que han abrazado con fidelidad y convicción la causa revolucionaria." Este juicio sobre el discurso de Fidel Castro en la clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura (abril 1971) pertenece a Lisandro Otero, novelista, ex-director del Consejo de Cultura en el ministerio Llanusa y actual diplomático. Creo que sintetiza bien las implicaciones de la nueva línea cultural cubana y permite calibrar la transformación habida en un lapso de sólo tres años los que van del Congreso Cultural de La Habana de enero de 1968 a hoy. También nos permite observar ese período desde el ángulo de las relaciones que con la Revolución Cubana han tenido los intelectuales, especialmente los extranjeros (v uso aquí la palabra con el sentido que le otorgaba Wright Mills en sus ensayos preparatorios para el análisis del aparato cultural, o sea como creadores dentro del campo humanístico).

Como es sabido uno de los sectores sociales que intensamente contribuyó a apoyar, difundir y explicar la Revolución Cubana, fue el representado por los intelectuales y los artistas. Estos procedían de un abanico muy amplio de filosofías y de políticas, viendo estas últimas de los liberales a los comunistas, e incluyendo en las primeras a marxistas, existencialistas, cristianos, etc., pero lo que los aglutinó realmente fue lo que alguien definió en 1968 como una "conciencia de justicia y de moral universal" construida a partir de la experiencia agresiva del imperialismo, por lo cual esa conciencia devenía, primordialmente una conciencia antimperialista. Así se expresó Fidel Castro en el discurso de clausura del Congreso Cultural de La Habana, donde celebró la acción libre de los intelectuales no encuadrados en estructuras partidarias o iglesias, como la manifestación de una legítima vanguardia universal.

Pero además aglutinó a los intelectuales en apoyo de la Revolución Cubana, la línea cultural por ella establecida a partir de las difundidas "Palabras a los intelectuales" (junio 1961) y aun más desde su apli-

cación práctica una vez concluido el periodo del sectarismo (marzo 1964). Tal línea, que fue inicial y transaccional, establecía un amplio campo operativo para la cultura tranquilizando así la inquietud despertada por la asunción de la doctrina socialista. Estatuyó con inquietante desenvoltura, que delataba el confesadamente escaso trato de estos temas, una libertad total en las formas literarias, dedicándole al punto esta referencia rápida: "Se habló aquí de la libertad formal. Todo el mundo estuvo de acuerdo en que se respete la libertad formal. Creo que no hay duda acerca de este problema." Estatuyó además una libertad limitada para los contenidos, indicándose que ellos funcionarían sólo dentro del vasto campo de la revolución y no contra él, dándose por sobreentendido cuál era y dónde quedaba situado ese límite, quizás fácil de sentir y de vivir pero difícil de codificar en reglamentos burocráticos.

Esa apertura cultural resultó especialmente acentuada —hasta grados de distorsión de los problemas culturales— por el rechazo de las soluciones estéticas que había alcanzado la Unión Soviética en el segundo período de la revolución —que en asuntos literarios comienza en 1934 con el Primer Congreso de Escritores— a través de las sabidas fórmulas de Zhdánov sobre el "realismo socialista". Tal rechazo adquirió peso y coherencia al ser insertado por Ernesto Che Guevara en una crítica global al escolasticismo marxista, proponiendo la investigación y desarrollo de una nueva teoría política, una nueva teoría económica. Y, de hecho, una nueva teoría cultural. En materia de literatura ésta postulaba el explícito alejamiento de las fórmulas del "realismo socialista" soviético, acusado de "formas congeladas" donde pervivía el realismo del XIX que era también un arte de clase, aunque Guevara ya iniciaba esa crítica, toda ética, a "nuestro siglo decadente y morbosos" que ha reaflorecido en las fundamentaciones más morales que sociales de recientes textos cubanos. "El socialismo y el hombre en Cuba" que Ernesto Che Guevara remitiera en marzo de 1965 a Carlos Quijano, consagraba la política cultural abierta aunque ya testimoniaba perplejidad ante sus consecuencias, lo que sería punto de arranque de posteriores cuestionamientos.

En todo caso esta opción estética, que

no iba más allá de una libertad grande para el manejo de las formas literarias pre-existentes a la revolución de 1959 junto a un uso frecuente aunque no exclusivo de los temas revolucionarios, explica la adhesión de la intelectualidad cubana y de la mundial perteneciente a la izquierda independiente, era situada, entre el radicalismo burgués y los integrantes del Partido Comunista. De hecho, por lo tanto, apuntaba a un distanciamiento de la congelada estética soviética apelando en cambio a las teorías que comenzaban a abrirse paso entre los marxistas de Occidente.

Hay que anotar aquí y destacar claramente, ya que aspiramos a un debate honrado, que la intelectualidad comunista, tanto la de los países socialistas como la de los partidos de Occidente, no dejó de apoyar con calor a la Revolución Cubana a pesar de no coincidir con su orientación estética. Los escritores manifestaron adhesión firme y disciplinada a la causa cubana aunque no concordaran con muchas obras literarias que venían de la isla —pienso en *Paradiso* de Lezama Lima, por ejemplo—, ni participaron de las tareas culturales de los institutos cubanos bastante esquivos para invitarlos o para publicar sus obras, y ni siquiera adoptaron una posición beligerante cuando se produjeron ataques contra sus filas como el que en carta abierta dirigieran los escritores cubanos a Pablo Neruda.

Mientras ellos mantenían su actitud solidaria con Cuba en tanto proceso social, simultánea a una cauta discrepancia con su línea artística donde veían confusión ideológica y remanencias de arte burgués decadente, los restantes intelectuales de una izquierda mal encuadrada en las estructuras político-partidarias, cumplieron diversas funciones: difusión y propaganda en el exterior, robustecimiento de esa línea cultural amplia en lo interior, coparticipación en un frente único antimperialista y revolucionario, que se aproximaba y a veces se identificaba con las tesis cubanas sobre la lucha insurreccional. Lo complejo y confuso de esta situación se percibe cuando se anota la coincidencia de estructuras mentales nada revolucionarias en materias culturales (lo que confirmaba la observación dura de Guevara "la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original: no son auténticamente revolucionarios") con posiciones revoluciona-

rias, muchas meramente verbales y retóricas pero otras profundas y prácticas, que recogían en asuntos políticos y sociales las tesis de la dirigencia cubana.

El momento óptimo en las relaciones de este sector intelectual con Cuba, así como el trasfondo político de tal acción cultural confusa, quedó tipificado en el Congreso Cultural de 1968, con las palabras de Fidel Castro al clausurarlo: "Y nosotros, a fuer de sinceros, podríamos decir que muchas veces hemos visto cómo determinadas causas que más afectan al mundo de hoy, cómo determinadas agresiones, cómo determinados crímenes, han encontrado más apoyo, más protesta y más combatividad en grupos de trabajadores intelectuales que en organizaciones de tipo político de las cuales era de esperarse la mayor combatividad". Y con respecto a la ideología de ese nuevo grupo de trabajadores intelectuales, en alusión a los textos del marxismo occidental, especialmente Louis Althusser y su discípulo Régis Debray que fueron muy especialmente atendidos en ese período, agregaba: "Pero necesita el marxismo desarrollarse, salir de cierto anquilosamiento, interpretar con sentido objetivo y científico las realidades de hoy, comportarse como una fuerza revolucionaria y no como una iglesia seudorrevolucionaria". No sólo estaba refiriéndose a las discrepancias tácticas y estratégicas dentro del socialismo mundial, sino a una interpretación de la doctrina que, apoyándose en los marxistas de los países occidentales, consideraba posible disputar a los soviéticos, visibles destinatarios del calificativo de "iglesia". Índices de esta posición podrán encontrarse en las páginas de la revista "**Pensamiento crítico**".

Aunque el Congreso Cultural de La Habana no formuló ninguna doctrina estética—sus debates versaron preferentemente sobre actitudes revolucionarias de los intelectuales— puede considerarse un buen índice del espíritu reinante la potencia del mexicano Adolfo Sánchez Vázquez sobre "**Vanguardia artística y vanguardia política**", la cual puede aproximarse a un texto algo anterior, de R. Fernández Retamar, publicado en la revista "**Casa**" en enero de 1967: "**Vanguardia artística, subdesarrollo y revolución**". Ambos coinciden en un mismo afán futurista, más que en la comprobación de realidades presentes: la coincidencia de la vanguardia política con la vanguardia ar-

tística. Para Sánchez Vázquez tal coincidencia ya se habría evidenciado en Cuba, aunque no proporciona ejemplos, ni ellos son muy notorios hasta el momento. Son notorios en cambio: la difusión de obras literarias pertenecientes a la vanguardia europea de entre ambas guerras (la tan llevada trilogía narrativa de Proust, Joyce y Kafka) que los jóvenes escritores cubanos reclamaron y obtuvieron de la Editora Nacional que en ese entonces dirigía Alejo Carpentier; la utilización en la poesía y la prosa literarias así como en la pintura, del repertorio de recursos y formas que generaron los escritores y pintores de la vanguardia europea y norteamericana, con ingeniosas trasmutaciones, como la que hace del "Marilyn Monroe" de Andy Warhol el gran panel dedicado a Martí por Raúl Martínez; una tensión inestable entre el despliegue de la fantasía y la participación temática en programas revolucionarios, lo que evidenciaría dificultades de integración.

Para que Sánchez Vázquez o Fernández Retamar reivindicaran la posibilidad de integrar ambas vanguardias, debían previamente manejarse con algunas correcciones recientes (sobre todo de Fischer y Garaudy) respecto al juicio negativo del socialismo sobre la vanguardia artística europea, intentando, como en el coloquio praguense sobre el concepto de decadencia en la estética marxista, un desglose entre el trasfondo decadente de la sociedad capitalista y sus formas creativas, todo lo cual no ha hecho sino prolongar la dicotomía forma y fondo pero al menos ha permitido liberar —y utilizar— los ricos recursos artísticos del arte vanguardista "ideológicamente decadente" de un Kafka o de los poetas surrealistas, sin los cuales probablemente no hubiera habido poesía contemporánea.

Creo que está aquí uno de los centros cuestionados por la nueva línea cultural cubana, dado el manejo de los conceptos de "decadencia" y "arte revolucionario" que aparecen en las resoluciones del Congreso de Educación y Cultura y en el discurso corroborante de Fidel Castro. Para que este cambio operado se torne más notorio conviene evocar el mes de enero de 1967 en la cultura cubana, utilizando tres sucesos coincidentes: la declaración del Comité de Colaboración de la revista "**Casa**", el homenaje a Rubén Darío en el centenario de su

nacimiento y un coloquio de intelectuales con Fidel Castro.

El Comité de Colaboración de "Casa" condenó en esa ocasión los productos de la industria cultural que deforman a las masas, el abierto o disimulado bloqueo cultural del continente y todas las formas del arte degradado, para afirmar en cambio: "Más que nunca es el momento de decir hasta qué punto estamos convencidos de que la más irrestricta libertad creadora es atributo capital de la revolución a que aspiramos, y que por eso no rechazamos ninguna técnica, ningún procedimiento, ninguna forma de aproximación a las diversas zonas de la realidad. Creemos que el más alto rigor y la más extrema calidad de labor intelectual y artística son siempre revolucionarios porque constituyen el alimento del futuro y dan a la causa del hombre su exigente hermosura. Todo arte genuino sirve a esa causa y debe ser estimulado y defendido, independientemente muchas veces de los propósitos de su autor. Pero al mismo tiempo postulamos la necesidad, igualmente imperiosa, de que el escritor asuma su responsabilidad social y participe con su obra, o con lo que la circunstancia pueda señalarle, en la lucha por la liberación de los pueblos latinoamericanos." El texto es categórico: entiende que todo arte genuino sirve a la causa de la humanidad en forma revolucionaria y le confiere confianza aun en los casos en que no postula obligadamente una prédica revolucionaria. El distinguo que posteriormente se debatió entre "literatura de la revolución" y "revolución en la literatura" —que es una elaboración tardía de un planteo discutido en la época del "Opolaz" soviético entre formalistas y contenidistas proletarios— aquí se soluciona por la aceptación de la doble vía y su unificación al contribuir igualmente a la creación del hombre enriqueciendo sus potencialidades. Obsérvese en cambio, en el discurso de Fidel Castro del 30 de abril de 1971, el siguiente pasaje definitorio: "Nuestra valoración es política. No puede haber valor estético sin contenido humano. No puede haber valor estético contra el hombre. No puede haber valor estético contra la justicia, contra el bienestar, contra la liberación, contra la felicidad del hombre." Estas palabras parecen apoyar en especial la asunción programática hecha por el Congreso de educadores, quienes parliendo de

un diagnóstico sobre el significado político y parcializado de la obra de arte, establecen una línea de funcionamiento específico para el creador: "El intelectual revolucionario ha de dirigir su obra a la erradicación de los vestigios de la vieja sociedad que subsisten en el periodo de transición del capitalismo al socialismo". No sólo se reduce aquel amplísimo campo de la creatividad cultural libre que en todas sus manifestaciones penurias contribuía al hombre, situándose ahora dentro de una voluntaria y exultante asunción del cometido político de la obra de arte, sino que además se imparte una tarea concreta en esa zona política que corresponde a la que se estima una tarea urgente: es la erradicación de los vestigios de la vieja sociedad; mañana puede ser la contribución a planes concretos de edificación del país. Analizaremos luego esta doctrina; aquí sólo quiero apuntar el camino recorrido en los últimos años.

Otro hecho fue el homenaje a Rubén Darío, en el centenario de su nacimiento, que explícitamente se convocó como homenaje al creador de *Cantos de vida y esperanza*. Tal libro, tal autor, por sí solos marcan la misma distancia, señalada antes, respecto a los lineamientos que acaba de asumir la cultura cubana, replanteando el problema de las diversas formas de transformación revolucionaria de una cultura. Prácticamente no se discute hoy que Rubén Darío modificó sustancialmente, junto con los restantes modernistas, la poesía de lengua española, incorporando nuestro continente al concierto universal, creando un repertorio de formas, lengua poética, ritmos, invenciones, no sólo válidos en sí sino también progenitores de la mejor creación posterior. Tampoco creo que se discuta que Rubén Darío no se ajustaba a un modelo de escritor revolucionario como lo fue Martí, y ante una fiscalía moral puede que el hombre resulte hoy muy culpable.

Pero además Darío se ajusta en todo a ese modelo de escritor latinoamericano europeizado que ha resultado el insólito chivo expiatorio de los conflictos culturales del momento. Darío pasó los últimos quince años de su vida en Europa y fue allí que escribió y publicó su mejor libro, esos *Cantos de vida y esperanza* que se festejaron en Varadero, Cuba, en 1967. Creo que el homenaje fue justo y por lo tanto no veo justificada, además de ser incoherente, la

serie de ataques a algunos escritores latinoamericanos que residen en Europa. Enumerar los grandes libros que se escribieron fuera de tierras latinoamericanas sería largo; baste recordar que piezas maestras como los **Versos sencillos de Martí**, **España aparta de mí este cáliz de Vallejo** o **El señor presidente** de Asturias, son obra de expatriados, sin contar la nutrida creación de páginas por Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Octavio Paz, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y ahora la última obra de García Márquez **El otoño del patriarca** que se ha venido elaborando en Barcelona, así como pienso que los cuentos de Ruben Bareiro Saguier que premió la "Casa de las Américas" se deben de haber escrito en París, donde vive hace años el escritor paraguayo. Desde las razones de exilio político a las de simple turismo bien rentado son innumerables los motivos que llevan a escritores fuera de su país y en particular a Europa, por lo cual parece muy simplista todo enjuiciamiento global que no atiende a motivos y a frutos. La vieja frase acerca del conocimiento del árbol por sus frutos podría aducirse aquí, agregando que muchas veces las posibilidades mínimas de creación pudieron asegurarse mejor desde Europa que en las propias tierras latinoamericanas. Pero en la crítica subyace no sólo un enjuiciamiento ético sino simultáneamente la compulsión revolucionaria que ha puesto en interdicto la creación artística misma por el sistema del llamado régimen de prioridades, no siendo sino una forma particular de aquel dictamen de Sartre estatuyendo que para los escritores del Tercer Mundo la prioridad consistía en su transformación en maestros de primeras letras abandonando su oficio o vocación propia, con lo cual la literatura se hubiera desarrollado solamente a través de los escritores de los países capitalistas desarrollados. El absurdo a que conducía permitió poner de relieve el peligro de estos regímenes prioritarios que se estatuyen para otros y que han tenido incidencia casi exclusiva sobre las disciplinas literarias o artísticas pero no igualmente para otras de la cultura.

El tercer hecho que consignábamos en el año 1967 fue una larga conversación con Fidel Castro de un núcleo de escritores cubanos y extranjeros reunidos en el Museo de Artes Decorativas de La Habana y de la cual creo que han dado testimonio en su

oportunidad Mario Vargas Llosa y Emmanuel Carballo. De los múltiples asuntos allí abordados interesa a estos efectos la discusión sobre el caso de los escritores Siniavski y Daniel, que habían sido detenidos y condenados por la justicia soviética por haber divulgado en el exterior obras literarias contrarias al país. Las opiniones eran variadas dentro del equipo cubano allí presente y el propio Fidel Castro no tenía conocimiento detallado del punto, pero en cambio defendía como principio general el derecho de los escritores inculpados a expresarse y a divulgar libremente su posición. Interrogado acerca de cuál sería su posición si se hubiera tratado de un caso cubano afirmó que, de disponer de papel suficiente para atender las otras obligaciones educativas de la sociedad, no habría vacilado en dar a conocer las opiniones críticas de ambos, dado que entendía conveniente que el país conociera y enfrentara las censuras que se ejercieran dentro de él.

El espíritu de ese año 1967, que, digámoslo muy rotundamente, no nacía del oportunismo de escritores contrarrevolucionarios cubanos o extranjeros como ya ha comenzado a escribirse en un intento de alterar la historia, sino de su propia dirigencia, ese espíritu se definió en la propuesta para convocar a una conferencia de intelectuales del Tercer Mundo, propuesta recogida e instrumentada rápidamente por las autoridades, lo que permitió su convocatoria y realización en enero de 1968, dentro de los lineamientos anotados que correspondían a una posición que en ese mismo año entraría en crisis, al punto que ese congreso es el último acto de un acuerdo generalizado del sector intelectual del frente único. La modificación se consolidará en el discurso de Fidel Castro de marzo de 1969 que se tituló "ofensiva revolucionaria", pero sus efectos internos ya se habían visto en la campaña preparatoria del semanario de las fuerzas armadas, **Verde Olivo**, así como en los lineamientos de la actividad del Consejo de Cultura bajo la conducción de Lisandro Otero.

Para concluir este recuento crítico anotemos que la relación con los intelectuales de fuera tuvo su primera crisis cuando la entrada en Checoslovaquia de las tropas soviéticas, poniendo fin al período Dubcek. El sector intelectual que había movilizado hasta la fecha la Revolución Cubana

y con el cual había compartido desvelos, como era previsible optó por la condena de la ocupación militar soviética: se apoyaba en elementales razones de legalidad internacional y es posible que también en resquemores antisoviéticos de los cuales había habido testimonio en el Congreso Cultural de ese mismo año. En todo caso su actitud espontánea y generalizada fue la de considerar que revivían las épocas del estalinismo y que la pluralidad de fórmulas socialistas no tenía validez cuando se trataba de países vinculados al sistema defensivo de la Unión Soviética. En su famosa comparecencia ante la televisión, Fidel Castro prestó un apoyo condicionado a la ocupación militar, atacando las que entendía desviaciones del gobierno de Dubcek, apoyo que según se desprende del propio texto de la comparecencia televisiva no resultaba compartido por todos los dirigentes cubanos presentes en el estudio.

Por primera vez hubo una discrepancia en ese frente único, el cual debió reconocer la posibilidad de desencuentros entre los intereses y enfoques nacionales cubanos y las ideologías en curso dentro de Europa y América Latina. Vista la participación central que en la llamada "primavera checa" le cupo a los intelectuales y los diversos textos en que analizaron la experiencia socialista que habían intentado enfrentando la posición condenatoria de la Unión Soviética, es comprensible que los intelectuales de la izquierda independientemente expresaran su legítima protesta y se solidarizaran con el llamado que les venía de sus colegas. Aquí se sitúa la crítica que Mario Vargas Llosa formulara a la posición de Fidel Castro, que fuera recogida y discutida por Oscar Collazos como coletazo de su polémica con Cortázar. El texto de Mario Vargas Llosa, al margen de su compartible defensa de la experiencia socialista checa, fue manifiestamente injusto respecto a la posición de Fidel Castro que no intentó comprender situándola en la problemática cubana, pero no creo que haya sido esa página la que motivó la intemperante respuesta de Fidel Castro, en el discurso de homenaje a Lenin del año 1969, afirmando que los intelectuales latinoamericanos que habían condenado a la URSS en ocasión de la invasión de Checoslovaquia, alternativamente o eran idiotas o agentes de la CIA. Creo, más bien que en tal reacción debe verse una respues-

ta sin nombre de destinatario, a Teodoro Petkoff.

Efectivamente, Teodoro Petkoff, que en esa fecha era uno de los dirigentes del Partido Comunista Venezolano (del que habría de separarse posteriormente, formando, junto con Pompeyo Márquez, el **Movimiento al Socialismo**), hizo lo que a mi conocimiento no intentó ningún otro dirigente político o intelectual de América Latina, que es proceder a un examen amplio y sobre todo muy documentado del problema checo, publicando un libro, **Checoslovaquia, el socialismo como problema** (Caracas, Domingo Fuentes, 1966), donde se dedica minuciosa atención al problema de los intelectuales dentro del socialismo. (El libro motivó otro posterior, de Ludovico Silva, que prolonga sus reflexiones sobre la cultura: **Sobre el socialismo y los intelectuales**, Caracas, Ediciones Bárbara, 1970). Utilizando el caso checoslovaco Petkoff parece recoger, en el mismo momento en que es abandonado por los cubanos, el concepto del intelectual como "conciencia crítica" de la sociedad, y esto parecería bastante comprensible si se atiende a la diversidad de situaciones en que se mueven ambos grupos políticos: Petkoff intentando el desarrollo de un movimiento de masas que comience a socavar los cimientos de un estado burgués extraordinariamente dinámico y rico, embarcado en la vía capitalista; Fidel Castro intentando, dentro de un estado socialista, una profundización que llega hasta hacer chirriar la estructura cultural del país.

Creo que no es casual que sea Teodoro Petkoff quien establece, en el primer número de la revista **Libre** que aparece en París bajo la dirección de Juan Goytisolo, la orientación política socialista que ha dado a conocer la revista en su manifiesto y que al mismo tiempo la revista haya sido impugnada desde Cuba porque se financia con dinero proporcionado por una nieta "gauchiste" de Patiño. Las que fueron posiciones del Congreso Cultural de La Habana de enero de 1968, a saber la conciencia antimperialista y anticapitalista junto a una apertura hacia el socialismo y una reivindicación de la vanguardia artística, todo ello dentro del espíritu crítico del intelectual integrante de sociedades burguesas, se expresarían ahora por esas vías y por agrupaciones políticas como el MAS

venezolano (al cual explícitamente dijo adherir Gabriel García Márquez recientemente en ocasión de su visita a Caracas) en tanto los intelectuales cubanos avanzan en otra dirección.

Ésta, que tendrá su más honrada y clarificadora discusión en la mesa redonda "Diez años de revolución: el intelectual y la sociedad", no se abrirá camino si no es a través de sucesivas explosiones y con una activa participación militar, como tantos otros aspectos de la vida cubana donde el ejército ha venido desempeñando tareas económicas, organizativas y hasta educativas.

III *

LA ofensiva revolucionaria que en la Universidad proclamó Fidel Castro en marzo de 1969 se anunció como una rearticulación cultural según la cual una mayor disciplina, dedicación a la tarea y humildad, o sea un encuadre más rígido de las fuerzas culturales debía ponerse al servicio de un esfuerzo marcadamente voluntarista por la profundización del proceso revolucionario, a su vez reclamado por la difícil situación económica del país y el propósito de enfrentar el subdesarrollo.

Dentro de esta línea se sitúan los diversos conflictos y críticas a los intelectuales y a los organismos culturales de la revolución que se escalonaron a lo largo del año 1968. El ingreso de Lisandro Otero al Ministerio de Cultura en funciones de viceministro acarrea un conflicto con los intelectuales que se alejan en el segundo número de la revista *Revolución y Cultura* que él había creado con fines educativos y propagandísticos; su libro *Pasión de Urbino*, al ser comentado en *El caimán barbudo*, suplemento del periódico "Juventud rebelde", da lugar a la polémica con Heberto Padilla, que se cierra en el n° 19, de marzo de 1968, con la "Respuesta a la redacción saliente" de este último; en octubre del mismo año el comité director de la Unión de Escritores desapruueba públicamente dos premios otorgados por los jurados (de cubanos y extranjeros) correspondientes a Antón Arrufat por su obra teatral *Los siete contra Tebas* y a Heberto Padilla por su libro de poesía *Fuera del juego*, resolviendo que se publiquen con un prólogo condena-

torio, lo que así se hace en noviembre del mismo año; ya para entonces funciona un curioso hombre de paja llamado Leopoldo Ávila que procede a una crítica sistemática de los premios concedidos por la "Casa de las Américas" en su concurso de 1968, así como los premios de la Unión de Escritores ya cuestionados, pasando luego a establecer los lineamientos de una política cultural, texto cuya importancia subraya el hecho de ser publicado posteriormente por todos los órganos periodísticos de La Habana; los mismos intelectuales que habían discrepado con la comparecencia del 23 de agosto de 1968 sobre los sucesos checoslovacos, protestan por estos ataques a escritores, los cuales, con excesiva celeridad, son puestos en el haber de un estalinismo todavía hoy indemostrado. Durante estos sucesos se produce el reconocimiento de la desertión de Guillermo Cabrera Infante quien desde 1965 se hallaba alejado de Cuba residiendo en Londres y cuyos cáusticos escritos exacerbaban los ánimos ya tensos a consecuencia de esta serie de complicaciones.

Antes de considerar algunos de estos hechos, digamos que son la primera manifestación de la nueva política cultural que comienza a diseñarse, clausurando el período de libertad y confusión ideológica que desde 1961 hasta 1968 caracterizó la cultura cubana. Posteriormente, en 1969, se producirá la integración de varios escritores a esta nueva línea. El año 1970 interrumpirá todas las discusiones mientras el país se consagra a la zafra de los diez millones y en este 1971 se asume oficialmente la línea con el estrépito provocado por la auto-crítica de Padilla y sus amigos. Agreguemos que la nueva política tiene un celoso ejecutante en el ejército, cuya participación activa en la vida económica del país ha venido acentuándose: será el órgano de las fuerzas armadas, "Verde Olivo", que dirige el teniente Luis Pavón —quien a su cargo militar suma una actividad poética—, el encargado de la crítica más severa a los escritores, atacando con un repertorio adjetival muy inferior, a Virgilio Piñera, el novelista y dramaturgo del grupo de "Orígenes", por la obra *Dos viejos páncras* que obtuviera el premio de teatro 1968 en Casa de las Américas, a los mencionados Antón Arrufat y Heberto Padilla, y a un escritor de veinticinco años, Norberto Fuentes, que con su libro *Condenados de Condado* había

obtenido el premio de cuentos en Casa de las Américas. Esta serie de críticas ni rozó los problemas estéticos, deteniéndose exclusivamente en la ausencia de planteos políticos en las obras literarias o, en algún caso, un enfoque político considerado erróneo. En el artículo que corona su serie y que mereció que fuera publicado por toda la prensa Leopoldo Ávila comienza diciendo: "Uno de los rasgos más interesantes y sorprendentes de la crítica literaria y en general de la literatura en Cuba es su aparente despolitización. Salvo algún uero otro ensayo, más o menos afortunado, referido en muchos casos al pasado, los más constantes colaboradores de nuestras publicaciones culturales pocas veces valoran o escriben obras a través del prisma revolucionario". Estas afirmaciones motivaron algunos artículos destinados al mejoramiento de la crítica literaria, aceptando las líneas trazadas por Leopoldo Ávila, quien afirmaba luego: "La lucha por impedir que una obra de arte se reduzca a un esquema político ha sido la única noción política que ha ocupado y ocupa la cabeza de muchos de nuestros creadores y de algunos de nuestros críticos; los mismos, mientras la Revolución se colocaba en posiciones cada vez más audaces, se estancaban en actitudes ya superadas".

El artículo concluía anunciando un plan —en cierto modo aplicación de unas palabras del Che Guevara en *El socialismo y el hombre en Cuba*— para crear una nueva intelectualidad propósito al cual correspondieron los Encuentros de Escritores Jóvenes desarrollados por el Consejo Nacional de Cultura y las secciones educativas del propio periódico "*Verde Olivo*" con consejos a los escritores incipientes y posteriores concursos entre ellos. Tanto en las recomendaciones a estos escritores potenciales como en las declaraciones de dirigentes políticos, se destacó la necesidad de acompañar los hechos salientes de las grandes tareas nacionales con una afín expresión en el campo de la literatura. No hay duda que *Los niños se despiden* de Pablo Armando Fernández, premio 1968 —y uno de los escritores que han hecho su autocrítica en la UNEAC—, era una novela poética, lezamiana, de sutil tejido artístico. Pero estaba lejos de cumplir el cometido de representar los tramos de la revolución, como quizá no se hacía en literatura desde

Bertillón 166 de José Soler Puig o *Maestro Voluntaria* de Daura Olena, novelas premiadas en los primeros años de la revolución y que pertenecían, parafraseando las palabras de Fidel Castro en su discurso del 30 de abril de 1971, a "aprendices" de esos que los de París debían despreciar, porque eran muy torpes ejercicios narrativos de escritores espontáneos, incultos y primerizos.

Que la literatura y el arte cubanos se politizaran activamente y que reflejaran los momentos y las realizaciones que encaraba el país fue un reclamo cada vez más insistente por parte de las autoridades, dejando muy expresamente de lado los aspectos artísticos y las formas que los autores eligieran para sus obras. El ángulo de la demanda establecido por la dirigencia política —interpretando una demanda creciente dentro de los nuevos cuadros partidarios y militares— fue el contenidista: se pidió obra política lo cual, como más de una vez se aclaró para evitar los rechazos previsibles, no significaba necesariamente panfleto. Para calibrar estas posiciones pueden utilizarse un par de testimonios reveladores, en la encuesta que para los diez años de la Revolución dirigió la revista "*Casa*" a diversos escritores. Tomamos la opinión de dos críticos. Uno de ellos mayor, nacido en 1911, formado dentro del viejo Partido Comunista con un amplio conocimiento del marxismo y también de la literatura hispanoamericana. José Antonio Portuondo, quien decía: "El subdesarrollo y el neocolonialismo intelectual que nos legara el régimen anterior explican los intentos de aclimatar tendencias foráneas que expresan la alineación del hombre bajo el capitalismo, los «redescubrimientos» de fórmulas envejecidas y el afán de hallar reconocimiento y aplauso en viejas metrópolis refiriendo pastiches de modas extranjeras. A una nueva realidad quiso vestírsela con los últimos figurines de París o de Nueva York, de Londres y de Roma. En el otro extremo, nos empeñamos, a veces, en una «originalidad» despreciadora de toda norma clásica, negada con más fuerza cuanto más desconocida, y acentuamos la nota criticista y autocrítica; llegando a la pintura de los aspectos duros, de monstruos y antihéroes, antes de haber reconocido —sin regodeos blandengues con personajes «positivos», pero con sensibilidad justa para el esfuerzo

creador— los rasgos afirmativos, poderosos, del pueblo en marcha hacia el socialismo.”

Un crítico más joven, Federico Álvarez (1927) apuntaba las dos líneas extremas que establecían los polos de la literatura cubana a los diez años de la Revolución: “Hoy día podemos hablar de nuevo de una tendencia en defensa del acortamiento de la distancia estética entre la obra artística y la realidad, en pro de una inmediatez ilustrativa de la Revolución. Y en el polo opuesto, de una tendencia liberalizante, apoyada en una problematización arbitraria de la perspectiva revolucionaria. Entre ambos se sitúa la verdadera literatura de la Revolución.”

Esta pugna de posiciones no tuvo sin embargo expositores más que para una de ellas, la que reclamaba el contenido político militante de la obra de arte. No he visto ningún texto teórico que sostuviera posición contraria. Todos los escritores, incluso los directamente incriminados —alguno acusado de homosexual, alguno de ladrón—, callaron o no tuvieron posibilidad de expresarse. Sólo uno polemizó, sólo uno se opuso a las críticas que se le dirigieron: Heberto Padilla, pero tampoco éste discutió lo bien fundado de la tesis sobre literatura política, sino que se enfrentó a otro problema, el de la burocracia dentro del campo de la cultura y la acción de los funcionarios.

Heberto Padilla, como aquel personaje de un poema de Pasternak, ha entrado en escena bajo el relumbrón de todos los focos y no creo que salga de ella por mucho tiempo, por intensa que sea su tragedia, por grotesco que resulte su espectáculo. Ante todo: es un excelente poeta que luego de una búsqueda formal muy tensa llegó en *Fuera del juego* a su madurez artística; es también un hombre de una estructura mental altamente capacitada a la vez que intensamente crítica; por último su cultura, muy marcada por la modernidad artística, es de las más seguras y fundadas de su generación. A diferencia de otros escritores que alternan poesía con debates sobre temas ideológicos, Padilla actuó en múltiples zonas —periodismo, comercio, empresas— desempeñándose, antes que sus compañeros de generación, en puestos de responsabilidad. Es poeta y hubiera sido buen crítico literario.

Padilla atraviesa todo este período de re-

conversión ideológica de la literatura cubana, con, hasta el presente, tres momentos distintos de una misma zigzagueante evolución. El primero es su violenta diatriba contra la novela de Lisandro Otero *Pasión de Urbino*, acusando a la revista “El caimán barbudo” de dedicarle desmesurada atención porque se trataba de una novela del viceministro, al tiempo que ignoraban la novela de Cabrera Infante *Tres tristes tigres*. Para tener una idea de lo que es el estilo polémico de Padilla, basta esta transcripción: “La redacción explica la publicidad dada a *Pasión de Urbino* (nada menos que cuatro páginas con una reproducción a todo color de la portada) diciendo que «la encuesta se abre precisamente porque los 5.000 ejemplares de la novela se agotaron en una semana». Que lo hayan hecho porque les dio la gana, porque ella se adecuaba a su escala de valores, parece más razonable que el esfuerzo de otorgarle jerarquía artística a la venta de cinco mil ejemplares de una novelita cuyo precio era de cuarenta centavos y cuyo título parece extraído de un catálogo de Corín Tellado. Si querían hacer una encuesta literaria, ¿no era más adecuado *Paradiso*, de José Lezama Lima, que, además de que costaba cinco pesos y se agotó en menos de una semana merecía atención y análisis, o *La noche de los asesinos* de José Triana?” Toda la polémica fue dirigida a imponer a los redactores del periódico el reconocimiento —imposible— de que actuaban, como meros funcionarios elogiando al funcionario superior, y de ahí la evocación del burlón texto del polaco Mrozek: “Un cabo escritor no puede criticar el poema de un teniente escritor, quien no tiene más remedio que aplaudir los cuentos del capitán escritor que, a su vez, debe elogiar las novelas del general escritor por muy malas que sean”, que él traducía así: “En una Cuba que ha roto esas estructuras, se da el caso de que un simple escritor no puede criticar a un novelista-vicepresidente sin sufrir los ataques del cuentista-director y los poetas-redactores parapetados detrás de esa genética, la redacción”.

Y refiriéndose al peligro que comportaba su defensa de Guillermo Cabrera Infante, agregaba estas palabras: “Algunos amigos me advierten que puedo estar haciendo la defensa de un culpable. Es posible, pero a condición de que esa culpabili-

dad sea probada. Lo inadmisibles es que un culpable —escritor eminente— se beneficie del equívoco creado por nosotros o sufra las consecuencias de un error cuya responsabilidad debe exigirse a quien la tenga sin cobardía de ningún tipo. Ciertos marxistas religiosos aseguran por ahí que revolucionario verdadero es el que más humillaciones soporta: no el más disciplinado, sino el más obediente; no el más digno, sino el más manso. Allá ellos. Yo admiraré siempre al revolucionario que no acepta humillaciones de nadie y mucho menos a nombre de una revolución que rechaza tales procedimientos.”

Es comprensible que quienes conocen estos textos y la persona que los escribió no puedan establecer vinculación coherente con el texto de la autocrítica donde exactamente sobre el mismo tema dice que atacó “injustamente a un amigo de muchos años como era Lisandro, para defender a un traidor declarado, agente de la CIA, como es Guillermo Cabrera Infante”. Máxime cuando Padilla, quien vivió un tiempo en Moscú, conoce los procesos difíciles de la desestalinización, ha traducido a sus amigos, los poetas soviéticos nuevos y ha escrito sobre los problemas del socialismo en la Unión Soviética, concluía su alegato en “El calmán barbudo” con esta provocativa mención de un heterodoxo: “Como ha escrito recientemente Solzheñitzin, «una literatura que no capte el ambiente de la sociedad en que se realiza, que no se atreva a entregarle a esa misma sociedad sus penas y temores, que no avise a tiempo la amenaza de peligros morales y sociales, una literatura de tal índole no merece llamarse literatura, es solamente una fachada». Así ejercerá plenamente su tarea en nuestra nueva sociedad, dentro de la revolución, no a un lado, ni frente a ella, sino en ella, asumiéndola.”

Este hombre que reclamaba esta asunción dentro de la revolución en el mes de marzo de 1968, obtenía en el mes de octubre del mismo año un premio de la UNEAC por un libro de poemas, *Fuera del Juego*, título que el Comité de la UNEAC interpretaba como una explícita “autoexclusión de su autor de la vida cubana”. ¿De la vida cubana o de la trama burocrática que para él desfiguraba la revolución? En todo caso un libro crítico, el primero de su género en el país, un libro amargo y cuestionador,

que obligaba a redefinir con más precisión que antes dónde estaba ese límite dentro del cual la crítica era respetada puesto que pertenecía al proceso revolucionario, necesitado de constante vigilancia. Muy pocas obras se inscribieron en ese campo interno de la crítica revolucionaria— y quizás la mejor haya sido las *Memorias del subdesarrollo* de Desnoes— pero en cuanto a esta los jueces de la UNEAC la situaron fuera de él.

El prólogo con el cual fue publicado el libro es un buen ejercicio de esa crítica política que exigía el misterioso censor de “Verde Olivo” (cuya identidad nunca resultó revelada y que por lo tanto quedó asociada a la personalidad del director del semanario, Luis Pavón, hoy viceministro de Cultura) pero es discutible si sus efectos resultan positivos para la comprensión de la obra de arte. En esa crítica el autor es censurado por ambigüedad, criticismo, antihistoricismo, escepticismo e individualismo, subrayándose muy intensamente una idea que reaparecerá en textos posteriores. firmados, acerca de que el mantenimiento de algunos principios animadores de la actividad crítica del escritor, válidos en las sociedades burguesas, cambian radicalmente de signo al situarse dentro de las sociedades socialistas, deviniendo contrarrevolucionarios. El problema del margen de la crítica en la sociedad socialista es replanteado —si nos atenemos a los textos de la dirigencia del primer período que lo estatúan ampliamente— y será discutido incesantemente, aunque no ejercido por los escritores en este corto período posterior a 1968, hasta llegar a las evaluaciones de la mesa redonda *Diez años de revolución*.

La dirección de la Unión de Escritores no hace ningún análisis estético ni plantea los problemas de la expresión artística, sino que concluye en el rechazo “del contenido ideológico” del libro de Padilla, como el de Arrufat, anotando: “Es posible que tal medida pueda señalarse por nuestros enemigos declarados o encubiertos, y por nuestros amigos confundidos, como un signo de endurecimiento. Por el contrario, entendemos que ella será altamente saludable para la revolución, porque significa su profundización y su fortalecimiento al plantear abiertamente la lucha ideológica”.

La respuesta a estos juicios, por parte de los jurados que votaron el libro de Pa-

dilla —J. M. Cohen, César Calvo, José Lezama Lima, José Z. Tallet y Manuel Díaz Martínez— está realmente “fuera del juego” y no entienda mucho de lo que se debate, pero anota que varios de los poemas cuestionados —no más de media docena— ya habían sido publicados en revistas cubanas sin provocar otra inquietud que la de ver a un poeta debatiendo de modo angustiado las ambigüedades de la historia. Ahora todo el libro es menospreciado en una autocrítica que ni siquiera respeta lo que en él haya de arte y donde Padilla dice de sí: “Y así fui escribiendo poemas insidiosos y provocadores que bajo la hábil apariencia de desgarramiento por los problemas y exigencias de la historia, no expresaban otra cosa que el temperamento de un descreído, de un cínico, de un versificador atrapado por sus propias limitaciones morales e intelectuales”.

El alcance de la crítica ideológica a que es sometido el libro de Padilla —se trasluce que será el último en publicarse en esas condiciones— revela la vasta imprecisión en que ella se mueve. Obviamente en el libro no hay ningún poema expresamente contrarrevolucionario, acusándose al autor de ocultar y disimular sus malas intenciones. Corresponde entonces a la crítica una tarea de comisario policial para poner en evidencia a la víctima, lo que en ocasiones proporciona lecturas verdaderamente incomprensibles. De la poesía no queda nada luego de ellas, que evocan las lecturas de Labriol. Todo esto no sería demasiado grave si hubiera otro crítico que debatiera el punto y si la crítica no tuviera aquí efecto suspensivo, sustituyendo el efecto aclarativo e informativo que normalmente adopta en los países burgueses. Es el primer ejemplo, he dicho, de una crítica política e ideológica concreta de la literatura, y si el principio general de tal sistema puede ser teorizado con cierta facilidad y aun impunidad, las cosas que adquieren otra gravedad cuando nos enfrentamos a los ejemplos particulares y a sus consecuencias suspensivas, tanto sobre la obra, sobre el poeta, como sobre las restantes obras y poetas, quienes no siempre se mueven con tanta comodidad en el torrente cambiante del cauce revolucionario y comienzan a preguntarse hacia dónde hay que ir, qué debe escribirse, concluyendo muy fácilmente en el manejo del estereotipo que les señalan

los funcionarios. Contrario sensu es casi simpática, casi divertida, esta exclamación de un escritor honrado y tradicionalista, Onelio Jorge Cardoso, cuando el discurso de Fidel Castro en el Congreso de Educación y Cultura. Es evidente que Cardoso sintió que todo se le hacía claro, ordenado y seguro, cuando dijo: “Creo que era ineludible que tuviéramos ya una dirección, una guía, una política cultural, como se le quiera llamar, para salir de este caos ideológico en el campo creacional”.

Llegamos así al tercer momento de Padilla: su autocrítica. No voy a preguntar por qué la hizo. Todo hombre puede encontrar en su camino a Damasco la presencia del Dios vivo y estoy dispuesto a admitir que Padilla encontró algo todavía más terrible, como es el poder del estado socialista. Tanto vale decir que creo que debe descartarse, por inexcusablemente injuriosa para la revolución, la tesis de las torturas o del documento fraguado por algún escriba policial, que se ha manejado en el campo de las críticas. Estoy dispuesto a reconocer que ha sido escrita por Padilla, lo que en nada disminuye el aire fraudulento de la pieza, tan evidente que ha impedido su manejo por cualquiera de las partes. Fraudulento por lo anacrónico: estas autocríticas tuvieron su hora en la década del treinta y en su aparición convencieron a muchos (es curioso leer sin embargo los juicios públicos de Brecht sobre ellas en sus ensayos políticos oponiéndole los juicios privados de sus Diálogos con Benjamín ahora publicados) pero su repetición, idéntica, treinta años después, las rodea de un airecillo grotesco con repentinas comicidades que parecen dar la razón a Marx sobre la diferente forma de presentarse los mismos sucesos en las series históricas; los escritores soviéticos enjuiciados actualmente, como los checoslovacos en la misma situación, ya no hacen autocríticas y sospecho que sus fiscales ni siquiera se las piden, máxime cuando ya se ha reconocido que muchas de las anteriores fueron fraguadas por imposición física o abusiva persuasión psicológica; me parecería un rasgo de excesivo subdesarrollo prever un Koestler latinoamericano escribiendo otra vez **Oscuridad a mediodía**. Fraudulento también en el plano lingüístico, donde los latiguillos parecen convocados fatalmente para una apoteosis del estilo “kitsch” con delicias de este or-

den: "En Francia —donde la cultura tiene un dinamismo extraordinario y donde se busca agregar escándalo a cualquier obra con tal de suscitar el interés de los compradores [...]". O: "Me escribió dos cartas [Du Seuil] a las que yo, astutamente, no contesté". Fraudulento por último en su funcionalidad más visible para el exterior, resultando que un hombre que comienza por decir de sí que es un calumniador agrega en seguida, sobre la única garantía de su "honrada palabra", que Karol y Dumont son agentes de la CIA y arroja basura sobre Hans Enzensberger, Julio Cortázar, curiosamente todos ellos amigos de la revolución y críticos de sus errores.

Si el documento es desechable totalmente, así como las declaraciones que siga acumulando Padilla, cada día obligado a más vanos estrépitos y denuncias, derivados de la mecánica propia del sistema adoptado, en cambio hubiera sido conveniente saber por qué se le detuvo, por qué no se le juzgó si era un contrarrevolucionario como dice sin cesar de sí mismo (aunque sólo da ejemplos de que era un calumniador), por qué se le puso en libertad y se aceptó que escribiera una autocrítica y la repitiera como un payaso sobre el escenario de la UNEAC. Los motivos de Padilla interesan menos, porque es obviamente mucho menos importante, que los motivos de la revolución y sobre éstos no ha habido palabra.

En su aparición ante sus colegas de la UNEAC, Padilla procedió a mencionar los nombres de su esposa y sus amigos como culpables y a su conjuro, Belkis Cuza Male, Pablo Armando Fernández, César López y Manuel Díaz Martínez se levantaron e hicieron su autocrítica. Ignoro en qué términos. En el informe de la agencia France Presse se cita otro nombre que no dio a conocer Prensa Latina en el suyo. Al parecer Padilla también citó a Norberto Fuentes quien, levantándose entre los demás escritores, afirmó que no tenía nada que ver con las posiciones contrarrevolucionarias y que por lo tanto no estaba dispuesto a ninguna autocrítica. En este penoso episodio, fue por lo tanto Norberto Fuentes quien salvó ese principio de dignidad simplemente humana del escritor que en todo este proceso se buscó quebrar, incluso teorizándolo.

El caso de Norberto Fuentes, mucho menos exhibido que el teatral de Heberto Pa-

dilla, nos sirve para mostrar otra vuelta de tuerca del proceso de reeducación de los escritores que se ha emprendido en Cuba dentro de los lineamientos de la nueva política cultural.

Norberto Fuentes, que era periodista, y que, por haber nacido en 1943 pertenece a la más reciente promoción literaria cubana, se dio a conocer en 1963 al ganar el premio de cuentos del concurso de Casa de las Américas, con su libro *Condenados de Condado* que votaron unánimemente Jorge Edward, Claude Couffon, Emilio Adolfo Westphalen, Rodolfo Walsh y Federico Álvarez. En él hizo su aprendizaje literario con especial brillo bajo el doble patrocinio de Hemingway y de Isaac Babel, autores que las editoras de la revolución habían puesto en sus manos en el primer período cultural que acaba de clausurarse. Un estilo tenso, elíptico, de tendencia objetivante, una sintaxis narrativa rápida, una sensibilidad presta para el fenómeno de la violencia, una escritura clara, nerviosa, que era un habla apenas sistematizada literariamente, le sirvieron para contar en una serie de cuentos o estampas, diversos episodios de la guerra del Escambray contra los bandidos, que ya había informado periodísticamente en diversos artículos publicados en revistas habaneras y hoy recogidos en el volumen *Cazabandido*.

Dentro de su libro confiesa directamente su deuda con los cuentos de Caballería roja y seguramente no previó al decirlo que le esperaría el mismo conflicto que a Babel con el ejército rojo, cuando el general Budienni lo acusó de no rendir el homenaje apropiado al heroísmo de sus soldados. Este episodio singular de la historia de las letras ha sido recontado hace pocos años por Fernández Retamar, prologando unos relatos de la primera época de la literatura soviética, transcribiendo allí la admirable carta con que Máximo Gorki salió en defensa de Babel utilizando su prestigio de escritor y de revolucionario. Del mismo modo, el libro de Norberto Fuentes recibe la acusación del ejército a través del artículo de Leopoldo Ávila en "Verde Olivo", porque en él no ha puesto de relieve y exaltado el heroísmo de los soldados, en nítido contraste con el comportamiento de los bandidos que debe ser inferior, es decir que en un plano literario se reprocha que la visión realista objeti-

vante no se acompaña de la idealización de los comportamientos recogiendo una visión subjetiva alterna. Marginalmente puede preguntarse si estos reparos no hubieran impedido la publicación en Cuba de *El Don apacible* de Sholoj v. Los ataques de "Verde Olivo" se prolongaron en la polémica sostenida en MARCHA por González Bermejo y Jorge Ruffinelli, reiterando el primero los mismos argumentos. La semejanza con el caso Babel concluye aquí; no hubo un Gorki que saliera en su defensa, aduciendo las dificultades generales del proceso que vivía el país y lo reciente de sus transformaciones. Tampoco creo que el parecido pueda prolongarse; sin duda no habrá para Fuentes un campo de concentración, cosa que no existe en Cuba, pero continúa marginado de la vida nacional limitándose a cumplir sus obligaciones de revolucionario (cinco meses de zafra) y a escribir una literatura que al parecer no tiene posibilidad por ahora de ser publicada en su país.

Aquí es la especificidad y autonomía de la obra de arte lo que ha resultado cuestionado y negado; nadie le ha disputado que todos los sucesos que cuenta su libro son verdaderos, ni que su obra se instala en un "realismo válido, socialista y crítico", como ha dicho Federico Álvarez. Pero eso no alcanza: se le exige una determinada interpretación de esa realidad bajo la advocación de un subrepticio idealismo. Tocamos aquí un centro neurálgico: la interpretación de la realidad, que es el punto clave donde una obra tiene su coherencia interior y que muchas veces se sitúa más allá de todo el esfuerzo de racionalización de que es capaz el artista, no queda librada a su investigación, a su tacto directo con la materia, a la evolución armónica de su ideología en esta tarea exploratoria, sino que se le proporciona bajo las especies de un sistema cuya simplicidad está de acuerdo con su operatividad y las circunstancias del momento. No es tampoco emanación directa del espíritu revolucionario, sino la expresión de un hombre que firma con el seudónimo de Leopoldo Ávila. Tengo mis serias dudas acerca de las consecuencias artísticas de este mecanismo que comienza a parecerse demasiado a la literatura dictada por los funcionarios, según aquellas previsoras palabras del Che Guevara: "Se busca entonces la simplificación, lo que en-

tiende todo el mundo, que es lo que entienden los funcionarios. Se anula la auténtica investigación artística y se reduce el problema de la cultura general a una apropiación del presente socialista y del pasado muerto (por tanto, no peligroso)."

IV*

DECÍAMOS que esta nueva política cubana había sido diseñada hace tiempo; agreguemos que había sido debatida también en múltiples aspectos, incluso los estrictamente operativos como la ruptura del frente único con los escritores progresistas extranjeros, por lo cual produce enorme perplejidad el cruce de insultos e imprecaciones a un lado y otro de las fronteras cubanas, como si los actores durante un ensayo se posesionaran hasta las lágrimas con papeles metódicamente enseñados y marcados. Este debate se cumplió el 2 de mayo de 1969 en el estudio del pintor Mariano y fue publicado por la revista "Casa" N° 56 de fecha setiembre-octubre de 1969 antes de ser recogido por Siglo XXI en un tomo.

Participaron en él tres escritores cubanos de lo que podemos llamar la generación de la revolución, es decir aquellos escritores que ya habían comenzado su obra en 1959 e integraban por lo tanto la promoción que se incorporaba a las letras para renovarlas: Roberto Fernández Retamar, Edmundo Desnoes y Ambrosio Fernet, poeta, narrador y crítico fundamentalmente, aunque todos ejercitantes de la crítica literaria. Junto a ellos estaban dos latinoamericanos que se han cubanizado por una larga estada dentro de Cuba, a partir de la revolución: el poeta salvadoreño Roque Dalton y el poeta haitiano René Depestre. Por último otro latinoamericano que ha visitado varias veces Cuba sin haber residido mucho tiempo en ella, el periodista político y reciente poeta Carlos María Gutiérrez. Todos ellos grabaron una apacible conversación sobre temas rechinantes, bajo el título "Diez años de revolución: el intelectual y la sociedad".

Se trata de una verdadera autocrítica colectiva donde este grupo formado por amigos que se han ido adaptando a un trabajo de equipo a lo largo de años de tareas intelectuales comunes dentro de la revolución, procede a historiar los distintos mo-

mentos de su vida cultural pasada —y lo hace con renovado espíritu crítico—, enfrentándose a la nueva política cubana un poco bajo los apremios que formula Gutiérrez y que lo asemejan, como allí se dice, a un ocasional “agente provocador”. Esta autocrítica colectiva tiene un acento de verdad que falta en la individual de Padilla aunque la última haya sido inmensamente más estrepitosa comparada con la oscura e inadvertida de sus restantes compañeros de generación, y además nos permite recuperar el nivel adulto, serio y criterioso para enfrentar los problemas intelectuales utilizando formas comprensibles y lógicas. Quiero decir que no hay aquí arrebatadas frases sobre el arte para el pueblo y demás latiguillos de la oratoria al uso, que si pueden ser eficaces para arrancar aplausos en una sala llena de maestros, no superan corrientemente esa función y no permiten comprender de qué se trata y qué se propone.

Por plantearse en torno a ese habitual esquema —“el intelectual y la sociedad”, “el intelectual y la revolución”, etcétera—, el debate se sitúa explícitamente en lo que llamaríamos una zona intermedia del problema cultural, lo que si por una parte hace su interés, por otra claramente resta resonancia a los temas tratados. Estos intelectuales se plantean sus situaciones específicas dentro del marco de la nueva política cultural cubana, como si dijéramos “y ahora, ¿qué hacemos nosotros?” y sus enfoques atienden a este asunto para ellos primordial, que por lo tanto resulta individual en el campo operativo que les cabe, y cuyos límites, sus diversos planteos no cesan de reconocer. Tal como en algún momento dirán, analizan su situación en tanto transmisores de una política, pero dejan fuera de discusión los motivos, las explicaciones y la legitimidad de esa política cultural, o sea lo que es anterior a la transmisión de ella, y también dejan de lado curiosamente su implementación en el campo de la estética. Por ser transmisores podría esperarse que se preocuparan del estudio de las soluciones concretas en el terreno del arte, de los lineamientos generales de la política, dado que ésa será su función en los años inmediatos y de ellos se aguardarán las instrucciones adecuadas. Sin embargo, expresamente abandonan toda incursión en la estética, prefiriendo instalar-

se en esa zona intermedia en una justificación ideológica, dentro de esa dominante ideologizante que viene haciendo daño a la cultura cubana pero que, todo lo indica, habrá de incentivarse en el nuevo período.

Si cada uno de los participantes aporta un matiz original, es Gutiérrez quien sostiene el debate en forma lúcida con un análisis preciso y desnudo. Sus argumentos recogen con objetividad el proceso que vive Cuba y sólo puede discreparse en la ponderación del mismo y en su valoración. Su tesis es como sigue: a diez años de la revolución y como una necesidad ineludible para contribuir al despegue económico, la dirigencia revolucionaria ha decidido abandonar las formas eclécticas que en ese tiempo se difundieron, y estructurar férreamente una cohesión ideológica del cuerpo social, integrando los individuos a una tarea colectiva hasta “sacrificar, si es necesario, géneros, escuelas, estilos, la estética toda, ante la urgencia mortal de crear esa consolidación de una nueva relación de las fuerzas productivas, base sin la cual toda cultura es una estructura sin cimientos”. A partir de estos presupuestos debe encararse la ruptura fatal del frente único con los escritores progresistas de los países burgueses y la evolución acelerada del grupo intelectual cubano, que habrá de ir erradicando sus orígenes burgueses todavía persistentes, individualistas, inclinados al uso del falso concepto de la “conciencia crítica” para integrarse a las tareas que les incumben en la sociedad socialista homogénea. De ahí que Gutiérrez atribuya a los intelectuales cubanos una actividad funcional, a sabiendas de las connotaciones tradicionales del término, cuando dice: “Porque a ustedes sólo les corresponde (y si se limitan o resignan a ello, desaparecerá la mala conciencia o la parálisis para la acción) una tarea de transmisión, de vasos comunicantes, entre una masa y una dirigencia; y, en un segundo aspecto, la de funcionarios de la revolución en su sentido etimológico más llano: ejecutores de una función encargados de un funcionamiento”. Quedaría por último esa pregunta que ni Gutiérrez ni los demás contestan, a saber: “¿En qué forma, una vez producida esa asunción de su verdadero sitio dentro del proceso, debe traducirse en acción tal convencimiento?” Algunos subrayan la educación por obra de la participación en las ta-

reas de construcción socialista (Dalton), otros ponen el acento en la conformación ideológica y crítica (Desnoes), pero tampoco ellos contestan —salvo algunas referencias marginales de Fernández Retamar a la literatura testimonial— cómo se traduce el convencimiento, al que por autodisciplina se ha llegado, en creaciones.

El punto de partida de la política cultural nueva, el enmarcamiento real a que las letras han sido sometidas, proviene de varias cosas coincidentes: una muy difícil situación económica, un salto adelante (la zafra de los diez millones) que ha desarticulado el funcionamiento económico general, una propuesta de creciente planificación que reclama todos los recursos nacionales dentro de un proyecto de desarrollo al que corresponde un largo período, un aprovechamiento más rígido de las fuerzas del trabajo (leyes sobre desertión, ausentismo, etcétera), una eliminación drástica aun a riesgo de complicaciones del funcionamiento (la liquidación de timbiriches) de los últimos restos de estructuras individualistas burguesas en el campo económico, una incorporación, también drástica, del peonaje propietario rural a estructuras colectivizadas (planes del cordón de La Habana etcétera), un planteo que parece más coherente, menos errátil que tantos anteriores, de los procesos del desarrollo. Este conjunto de medidas en el campo económico responde mucho a un voluntarismo que todavía no ha adquirido, al parecer, una medida prudente de las posibilidades mismas de la realidad y que se arroja a una modificación brusca que presione sobre los restantes elementos del cuadro socio-económico. Van acompañadas sin embargo de una modificación social que se ha hecho ya visible, por incorporación en los cargos de responsabilidad menor y en los elementos de transmisión de la estructura social, de elementos provenientes de las clases campesinas urbanizadas y culturizadas rápidamente, así como de los sectores proletarios ciudadanos. Esta nueva contextura social es más notoria en los órdenes del ejército, y las condiciones de disciplina férrea, disponibilidad instrumental moderna, encuadre ideológico rígido, han hecho del ejército el sector privilegiado para el avance revolucionario violento. Su participación en tareas económicas, desplazando en ocasiones a las organizaciones partidarias bien ende-

bles, le ha conferido un papel protagónico, que seguramente conservará por un largo tiempo, en este nuevo tramo del desarrollo cubano. Su posición le ha permitido cumplir también un papel relevante, sustituyendo parcialmente al partido, en la orientación ideológica y en la fijación de normas culturales.

Esto justamente es lo que primero marca la nítida diferencia con el período estalinista soviético al cual se ha comparado, creo que imprudentemente, este momento cubano. No fue el ejército sino el aparato político el que manejó Stalin para encuadrar al país, incluyendo en esta tarea al propio ejército bajo la fórmula de los comisarios políticos, los cuales, según tengo entendido, no existen dentro del ejército cubano, unificándose en sus oficiales la doble función política y militar. En cuanto al partido mismo, Fidel Castro acaba de hacer un llamado a la democratización de sus bases —lo que indirectamente corrobora algunas críticas de Enzensberger—, en un evidente intento de conferirle mayor dinamismo y representatividad para que pueda conducir mejor el esfuerzo económico del país. Mientras eso no se alcance —y el partido cubano ha tenido numerosos problemas de organización— siguen siendo el ejército y las organizaciones de base, como los CDR, los que pueden encuazar y disciplinar el esfuerzo nacional.

A nadie puede escapársele la semejanza de este momento de Cuba con el soviético que se abre con los planes quinquenales, particularmente el segundo de 1932, y no puede escapársele la vinculación de esta planificación más rígida y exigente de las capacidades nacionales con las instrucciones igualmente rígidas a los escritores para que participaran del esfuerzo cumpliendo una tarea ideologizante revertida benéfica sobre la base infraestructural donde se cumplían las grandes empresas transformadoras. Aquella unánime campaña de obras dedicadas a exaltar el segundo plan quinquenal constituyó una de estas manifestaciones, pero fue sólo en 1934 cuando la dirigencia soviética decidió recurrir a fondo a la contribución cultural en los planes cada vez más duros y exigentes que ponía en marcha. En ese año reunió el Primer Congreso de Escritores, que puede aproximarse a este Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura celebrado en Cuba el

pasado abril, con algunas diferencias notorias que no deben desatenderse. En el congreso soviético de 1934 Zhdanov presentó, con la contribución marginal de Máximo Gorki, sus tesis sobre el realismo socialista, que, adoptadas por la asamblea, devendrían el corpus ideológico y técnico central de la literatura soviética hasta nuestros días. Nada parecido en la Cuba actual donde se han asumido diversas proposiciones de tipo organizativo y político, algunas suficientemente vagas y oratorias como para que sea difícil precisar, por el momento, qué contenido alcanzarán, pero ninguna disposición de tipo estético. Bajo las banderas de la "prioridad" se ha reclamado un arte estrictamente político que acompañe e ilustre la construcción del socialismo cubano y cuya certificación radique en la conducta revolucionaria del escritor en primer término, en la significación revolucionaria de sus escritos, en segundo término, en su adecuación a los reclamos operativos del momento, en tercer término. Las indicaciones sobre temas artísticos propiamente dichos han sido más bien adversativas y contaminadas de posiciones éticas más que estéticas. Ejemplo, estos acuerdos del citado congreso cubano: "El arte es un arma de la revolución. Un producto de la moral combativa de nuestro pueblo. Un instrumento contra la penetración del enemigo... La cultura de una sociedad colectivista es una actividad de las masas no el monopolio de una élite, el adorno de unos pocos escogidos y la patente de corso de los desarraigados... Combatimos todo intento de coloniaje en el orden de las ideas y de la estética. No rendimos culto a esos falsos valores que reflejan las estructuras de las sociedades que desprecian a nuestros pueblos... Los medios culturales no pueden servir de marco a la proliferación de falsos intelectuales que pretenden convertir el esnobismo, la extravagancia, el homosexualismo y demás aberraciones sociales, en expresiones del arte revolucionario, alejados de las masas y del espíritu de nuestra revolución."

Estas negaciones, tan vastas, no concurren a precisar un camino artístico sino una opción política y una evidente adopción de la literatura ideologizante destinada a servir al proceso revolucionario. Confieso que todo el planteo es siempre demasiado vago y hasta retórico, como podrá

apreciar cualquiera que contraste estas posiciones tanto con las tesis de Zhdanov como con el Foro de Yenán donde Mao se sitúa en un plano social a partir del problema de la demanda y organiza coherentemente los distintos sistemas de funcionamiento de la producción literaria.

Si nos atenemos a las instrucciones del congreso y del discurso de Fidel Castro —desde luego puede haber serias modificaciones en su aplicación práctica— tendremos en Cuba una literatura del tipo de la literatura soviética del realismo socialista, aunque no será exactamente ése el producto previsible. Todas las revoluciones tanto las socialistas de nuestro siglo, como las burguesas del XVIII y XIX, partieron siempre de la literatura pre-existente que encontraron en el momento histórico en que irrumpieron y sólo cuando el proceso de transformación que ellas acarrearán consiguió modificar sensiblemente la estructura social, pudieron alcanzar un arte más específico donde se expresaba su cosmovisión, y al que unos llegaron por el régimen de la demanda del mercado económico y otros por la imposición de la dirigencia política. Las revoluciones pueden responder a la misma doctrina y sistemas organizativos, pero ocurren en países distintos, con tradiciones culturales propias, en tiempos diferentes y en diferentes momentos del proceso de desarrollo de una filosofía política. El arte soviético del realismo socialista se instaló cuando no había llegado a desarrollarse en Rusia la revolución artística de entre ambas guerras, la que fue asociada por sus críticos a la política agresiva del capitalismo europeo y rechazada junto con las estructuras sociales en que progresó, de tal modo que la poesía surrealista francesa, el diseño industrial de la Bauhaus, el arte abstracto de la Escuela de París, el psicoanálisis freudiano de la escuela de Viena, el ballet expresionista alemán no pudieron ser incluidos dentro de la herencia cultural a la que se confirió legitimidad y que de hecho correspondió a un arte también clasista, el de la burguesía de fines del XIX.

Todo ese bagaje, sin embargo, ha sido ya asimilado por la cultura cubana a través de al menos dos generaciones de escritores y artistas, de manera que no es reproducible. Ha sido nacionalizado por sus grandes creadores y ha sido liberado de las

implicaciones ideológicas en que se le podía considerar como una de las formas en fermas de la cultura. Por lo tanto nada indica que el cartel cubano perderá su felicidad de diseño moderno, ni que los poetas dejarán de manejar las asociaciones insólitas del surrealismo, ni que, a pesar del arcaísmo representado por Alicia Alonso, no se pueda desarrollar un ballet moderno, ni que el cine extravíe su educación en el documental europeo o en el montaje americano.

Pero estas posibilidades adquiridas pueden sufrir regresiones y sobre todo, seguramente, estancamientos. Si se asume que el arte europeo —y no digamos el norteamericano!— de la actualidad es un arte decadente y enfermo, presenciaremos el rechazo de las aportaciones artísticas y literarias que no se podrán desglosar útilmente de su sostén socio-económico. Si a esto se agrega que el bloqueo a Cuba ha retardado notoriamente su información cultural externa —una de las coordenadas que se conjugan con la creación interior para generar los productos culturales de más significación— se comprenderá que no parezca una política feliz del punto de vista exclusivo de la creatividad, la adoptada.

Cuando después de leer los sutiles razonamientos de Carlos María Gutiérrez a propósito de esta era imminente de disciplinas, trasmisión e implementación a nivel artístico de las instrucciones políticas recibidas, obediencia, funcionalismo, contribución humilde a la tarea asignada, paso a leer sus poemas de *Diario del cartel*, reconozco que él tiene razón cuando dice que no es poeta, y encuentro un testimonio cercano a la experiencia vivida, junto con el manejo a nivel divulgativo, de los aportes inventivos de Vallejo e Idea Vilariño. La función cognoscitiva e inventiva de la poesía no está allí. El avance en el vacío, el descubrimiento de una realidad nueva, el proceso creador que es la vida y el hombre y la sociedad humana y, ¿por qué no? el socialismo, no tiene equivalente en esta tarea aplicada y escolar que creo comienza a mero-dear el arte del gusto de los funcionarios y que es, para los adultos, como esos poemas que encantan a las nodrizas y éstas trasladan a los niños.

Reflexiono entonces que tal concepción de la cultura y del arte no es un error que se refiere exclusivamente a esos campos,

sino un error que se refiere a la aplicación de las ideas políticas, y que es nuestro enfoque de lo que deba ser el socialismo, lo que hemos pasado a tener que discutir, por que según el socialismo al que optemos y según la concepción del hombre que tras él busquemos, así será nuestra concepción del arte. Este problema me parece especialmente urgente, cuando veo sustituir el espíritu crítico por el espíritu obediente y llega el momento en que son ensalzados los funcionarios en tanto los creadores comienzan a resultar enojosos rezagos individualistas del mundo burgués, o cosa así. Creo que los estancamientos culturales se vengan cruelmente: a cincuenta años de la revolución socialista soviética los poetas siguen siendo los desmesurados de la primera época, como en este coloquio que analizo dice con sensibilidad René Depestre. Los poetas siguen siendo Maiakovski o Esenin o Pasternak y no Evtushenko, a pesar del esfuerzo con que éste trata de volver por aquellos valores iniciales. Del mismo modo, a cincuenta años de la revolución, la literatura narrativa que sale del marasmo es un realismo flagrantemente crítico, el de los cuentos y novelas de Solzhenitsin, quien paga duro salario por su retraso utilizando un sistema narrativo arcaico, casi decimonónico, al cual confiere intensidad y verdad por obra de ese espíritu crítico que hoy se propone declinen los escritores cubanos para mejor cumplimiento de la nueva política cultural.

Querría agregar algunas reflexiones sobre un problema que debe abordarse con toda honradez. No faltarán ahora quienes vengan afirmando que el socialismo es sinónimo de regimentación, que fatalmente concluye en la liquidación de la creatividad y que nos condena a una grisura democrática, funcional. La madre, en el drama de Wesker, decía que cuando saltaba la instalación eléctrica ella descreía del electricista y no de la electricidad, pero además es cuestión de preguntarse si este fracaso de los intelectuales para encontrar nuevas fórmulas es consecuencia de que no hay ninguna otra que la ya probada en otros países socialistas, o de que el desarrollo creciente del socialismo todavía no ha podido alcanzar la acumulación que le permita sortear indemne estos períodos o, por último, que ellos, los intelectuales, no fueron capaces de esa invención a que los Ma-

maba el Che Guevara en su famoso texto, como lamentándose de no poder él acometer también ese campo del nuevo mundo, de la nueva sociedad, con ánimo templado y audacia creativa.

Decía Vaz Ferreira que toda crítica debe

ir acompañada de proposiciones concretas. Quisiera poder coordinar algunas ideas que he ido rumiando en estos años, como una contribución a la solución de estas arduas cuestiones. Me propongo por lo tanto volver sobre estos asuntos, cuando pueda.