

El tiempo contraído

Canon, discurso y circunstancia
de la narrativa cubana (1959-2000)

Waldo Pérez Cino

CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano	Francisco Morán
Adriana Churampi Ramírez	Waldo Pérez Cino
Stephanie Decante	José Ramón Ruisánchez
Gabriel Giorgi	Nanne Timmer
Gustavo Guerrero	

© Waldo Pérez Cino, 2014

© de esta edición: Almenara, 2014

www.almenarapress.com

info@almenarapress.com

ISBN 978-90-822404-4-3

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

La politique dans une œuvre littéraire, c'est un coup de pistolet au milieu d'un concert, quelque chose de grossier et auquel pourtant il n'est pas possible de refuser son attention.

Nous allons parler de fort vilaines choses, et que, pour plus d'une raison, nous voudrions taire; mais nous sommes forcés d'en venir à des événements qui sont de notre domaine, puisqu'ils ont pour théâtre le cœur des personnages.

Stendhal (1869: 366)

antes no existía, Orígenes garantizó su propia centralidad en el canon literario cubano, cuyas líneas de fuerza, lo menos en cuanto se refiere a la tradición y a la manera de leer esa tradición, a ese legado sobre el que se sostendrán mal que bien los mitos nacionales de la identidad, en buena medida construyó durante esas dos décadas, los años cuarenta y cincuenta. Por así decir, el siglo XIX origenista garantizó el XX de Orígenes.

Después de *Ciclón*, y sobre todo a partir de 1959, con *Lunes* y el nuevo canon crítico que preconizará la revolución —*Lunes*, y la reacción de los primeros sesenta contra el canon entonces existente, son una reacción netamente antio-ri-genista, tanto como lo es *Ciclón* o los reparos a Orígenes desde la «literatura comprometida»—, el canon literario cubano se construirá en buena medida contra Orígenes, o reivindicando Orígenes, o recuperando o distorsionando Orígenes, o buscando incluso, cuando la tradición literaria del grupo se vea restaurada a principios de los noventa, «olvidar Orígenes²¹». Sobre todo, porque al sustituirse abruptamente el canon crítico —una manera de leer fundada en la identidad y avalada por la legitimidad de un Canon y un corpus— y construirse un nuevo corpus que buscaba reemplazar los que hasta entonces habían sido los núcleos fundamentales del panorama cultural cubano, el Canon que Orígenes había construido en su mayor parte entre 1940 y 1957 quedó congelado, fuera de juego. Sin influencia positiva o directa sobre el sistema hasta pasadas unas décadas, pero irradiando —e imantando— la recepción y creación de literatura, siquiera sea bajo la forma de ese estímulo a reacciones contra, hacia, más allá de Orígenes.

Es sintomático que fueran precisamente los discursos de los polos más críticos hacia Orígenes, el de los comunistas y el de la vanguardia —sobre todo en su versión más cercana a *Ciclón*—, los que confluyeran en *Lunes de Revolución*. No son de extrañar, por eso, reacciones tan tempranas como las que comentábamos al inicio del capítulo: buscaban, cuando todavía no se había creado el nuevo canon literario que trajo aparejada la Revolución, un reacomodo retrospectivo del que ya conocían, una negociación más o menos violenta de sus centros.

²¹ En artículo que lleva ese título Sánchez Mejías alude, precisamente, a la irradiación de Orígenes en tanto tradición, al conflicto que supuso su instrumentalización ideológica en los noventa. Véase Sánchez Mejías 1997.

LOS AÑOS DEL ENTUSIASMO Y LA RECONFIGURACIÓN DEL CANON (1959-1971)

El período que comprende la primera década de la Revolución, que como hemos estado viendo hasta ahora resulta central para lo que nos ocupa aquí, ha sido probablemente el que más atención haya recibido por parte de intelectuales, pensadores y estudiosos del tema cubano e incluso, no pocas veces, por parte de sus propios actores.

Lo que podría parecer una paradoja —que siendo los años del proceso revolucionario cubano de los que más se ha tratado haya aún tantas lagunas en lo que concierne al desarrollo de los criterios de legitimidad y valor con que leemos los textos— en el fondo no lo es, sino que obedece, entre otras razones, precisamente a ese «entusiasmo crítico»: una parte importantísima, de hecho la mayor, de los textos que se ocupan de esos años lo hacen, de manera más o menos activa, desde una posición de compromiso, asumiéndose a sí mismos como discurso y posicionándose con respecto al proceso mismo del que pretenden dar cuenta.

Me refiero con ello tanto a textos evidentemente «participativos», ya sea contemporáneos o retrospectivos, en una gama tan amplia que incluye desde los escritos de Sartre (*Huracán sobre el azúcar*²² vendría a ser el paradigma de ese entusiasmo participativo) o de algunos autores del *boom* sobre la Revolución cubana, pasando por las memorias de autores cubanos o de autores vinculados directamente al proceso cubano —*Mea Cuba* y el póstumo *Mapa dibujado por un espía* (2013), de Cabrera Infante, o *Persona non grata*, de Jorge Edwards, son ejemplos ilustrativos de ese tipo de obras que más que analizar revisitan o relatan *participativamente* aquellos años—, hasta textos propiamente críticos o académicos que, ya sea a pesar de esa condición, ya sea porque se centran en los aspectos históricos, políticos o sociológicos del asunto, ajustan cuentas con la historia desde una perspectiva política o ética.

De estos últimos los ejemplos son numerosos, y aunque los más obvios son los que asumen una posición «militante» en un sentido o en otro, son mayoría los que leen, desde esa óptica de compromiso, la posición de los intelectuales

²² Pero no es el único, y los textos en esa misma línea abundan. Desde la izquierda norteamericana un buen equivalente del texto de Sartre sería el «retrato» de la Revolución cubana que realizó Waldo Frank, y que tras algunos imprevistos editoriales ligados a su condición de encargo —Beacon Press rechazó el texto al conocer que Frank había sido contratado por La Habana—, apareció finalmente en Marzani & Munsell bajo el título *Cuba. The Prophetic Island* (1961). Sobre ese peregrinaje político participativo, véase también Hernández 2013.

con relación a la política cultural o a la circunstancia cubana. Basta comparar, en este sentido, dos textos tan recientes, incluso del mismo autor, como *Palabras del trasfondo* (2009) y *Límites del origenismo* (2005) de Duanel Díaz, y se entenderá mejor a qué me refiero: la diferencia entre ambos, no sólo de alcance sino también de intenciones, resulta patente. Pareciera, si uno revisa todo lo escrito sobre la década, como si sobre ese discurso del compromiso que se instauró entonces sólo se pudiera hablar, inevitablemente, en los mismos términos, reproduciendo –aun cuando la intención y el signo sean otros– aquello mismo que se busca describir, esto es, el privilegio de lo ideológico como rasero valorativo.

Nada más lejos de mi intención, por supuesto, que menospreciar esos acercamientos «comprometidos». Al contrario: lo que tienen de denominador común, su condición esencial de documentos, resulta tremendamente valioso a la hora de analizar el período. Lo que hay de rescate de una memoria perdida en los textos más recientes resulta no sólo necesario sino que además dice mucho y dice bien, desde una perspectiva ética, sobre las posibilidades de reconstrucción de la esfera pública cubana. Ahora bien, lo que conviene subrayar, en cualquier caso, con respecto a lo que nos ocupa aquí: aun cuando contamos, con relación a esos años, con un número abrumadoramente mayor de documentos que para cualquier período posterior de la historia cubana reciente, ese «archivo» ha permanecido en buena medida desatendido en lo que concierne a la reconfiguración del canon literario cubano que tuvo lugar entonces, a los cambios que se operaron en esos años y marcaron –marcan hasta hoy– su devenir ulterior.

Tenemos, sí, el Archivo, y tenemos, sobre todo, la literatura que se escribió entonces, a pesar o siguiendo la corriente que imponía esa reconfiguración del canon literario. Pero lo que sigue escaseando hasta ahora, salvo alguna excepción, es una puesta en relación de los elementos que lo integran que atienda, sobre todo, a su dinámica de conjunto, y que preste atención a los textos y las expectativas críticas con la que se los leyó, que los condicionaron y cómo.

Por supuesto, ello supone indagar también en esas relaciones entre cultura y poder, pero desde dentro, es decir: desde la construcción crítica, ideológica, literaria, que organiza las expectativas de valor con respecto a la creación y a la recepción de literatura. De ahí que sea preciso ocuparse no solamente de cómo se ha leído lo que se ha leído en Cuba, y de qué se ha leído y se lee, qué se escribió y cómo, sino también de los criterios de valor que articulaban el discurso crítico y que redundan aún en el sistema de legitimidad y

valor a través del cual percibimos los textos, y en consecuencia, en la propia generación de los textos.

Y aquí importa, además de *qué* elementos condicionan esa lectura, *qué* elementos y *cómo* se disponen en esos textos (o en torno a ellos) previendo su destinatario: algo que atañe tanto a los autores y las obras como a la circunstancia que les resulta propicia o adversa, y de manera mediata, al canon en que se inscribió y a un tiempo alimentó esa literatura, y la hizo posible.

De modo que será ésa la tónica del recorrido que sigue: por un lado, evitar en la medida de lo posible el «discurso sobre el discurso», sin por ello soslayar lo ideológico; del otro, intentar organizar y leer ese «archivo», interpretarlo, no limitarse a añadirle un documento nuevo que lo glose o recuente.

Autores e instituciones

A partir de 1959 y hasta el final de la década de los sesenta, la relación de los intelectuales y la Revolución conocerá, a ritmo muy rápido, momentos diversos. Ahora bien, antes de seguir esa evolución conviene precisar dos movimientos que harán posible, desde el principio mismo, todo lo demás.

El primero de ellos es, por así decir, estadístico: hay una eclosión sin precedentes de nuevos autores en ese momento, la mayoría jóvenes o muy jóvenes, y en medio del proceso que está viviendo el país sus textos —fundamentalmente en la prensa periódica y las revistas, pero también, muy pronto, a través de tiradas masivas y diversos empeños editoriales— cobran una visibilidad también sin precedentes. Si tuviéramos que precisarle una dirección a ese movimiento, es un movimiento que va del campo intelectual hacia los centros de poder: la Revolución, como bien hace notar Díaz Infante (2009: 27), «no había sido sólo la “oportunidad del pueblo”; parecía también la oportunidad de los escritores». Y a esa oportunidad se entregaron, en un rango que va del entusiasmo participativo al interés gremial o personal, la mayoría de los autores cubanos, muchos de ellos con una obra en ciernes o con una obra que no había encontrado reconocimiento suficiente en esa construcción del canon que tenía por centro a Orígenes. Díaz Infante cita a Piñera («Ahora este escritor cubano se encuentra como nacido otra vez —decía Rodríguez Feo—. Ahora vive un momento histórico que nunca soñó. Ahora siente que por primera vez se le llama a contribuir a la causa de la Revolución. Queremos creer que ahora para este escritor cubano existe la posibilidad de compartir la tarea de formar una Cuba nueva, de sembrar la semilla de una

cultura auténtica, de forjar una sociedad revolucionaria donde su voz será oída y respetada²³») para añadir a continuación:

Quien repase los periódicos y revistas cubanos en los primeros meses de 1959 encontrará muchas declaraciones semejantes. Legitimándose como gremio, los escritores cubanos le ofrecían a la revolución su colaboración a cambio de apoyo material y reconocimiento social. Ese era el contrato y, ciertamente, el gobierno revolucionario cumplió: Piñera tuvo columna en *Revolución* y colaboró regularmente en *Lunes*; *El gordo y el flaco*, su última obra, se representó en 1960, su *Teatro completo* se publicó en ese año; Sarduy y Nivaria Tejera recibieron, por su parte, sendas becas para estudiar en París, de donde nunca regresaron. (Díaz Infante 2009: 29)

En efecto. Y no sólo el poder político «cumplió» de esa manera, sino que supo aprovechar en su beneficio ese entusiasmo.

El segundo movimiento al que me refería sigue la dirección inversa, y va de los centros de poder hacia el campo intelectual: esa eclosión sin precedentes de autores dispuestos a poner su obra al servicio de «una Cuba nueva» se vio acompañada del rápido surgimiento de instituciones de diversa índole, que hacían posible la difusión de un mensaje que apoyaba el proceso revolucionario y que garantizaban, por tanto, la visibilidad necesaria tanto para los escritores como para el discurso que defendían.

Ya en el primer semestre de 1959 —la rapidez y la condensación de los acontecimientos no deja de asombrar— se crearon algunas de las instituciones más importantes y de mayor peso para el rumbo que tomarían las relaciones entre los intelectuales y el poder en Cuba. En marzo de 1959 fue creado el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), bajo la dirección de Alfredo Guevara y cuyas principales figuras provenían, como el propio Guevara, del Partido Socialista Popular (PSP) —o sea, que estuvo desde el primer momento ligado a los comunistas ortodoxos²⁴ y en consecuencia, enfrentado a los «liberales» de *Lunes*—. El ICAIC tenía como objetivo principal la difusión de la obra de la Revolución mediante noticieros y documentales;

²³ Las palabras de Piñera provienen de una mesa redonda en televisión, «Posición del escritor en Cuba», en la que participaron también Rodríguez Feo, Severo Sarduy y Nivaria Tejera. Para más detalles, véase Díaz Infante 2009: 27 y ss.

²⁴ La mayoría de sus miembros habían formado parte de la sociedad cultural *Nuestro tiempo* y de la revista homónima, publicada entre 1954 y 1959, ligadas ambas al PSP.

la importancia que desde un primer momento concedió el régimen al cine (y la televisión, en el caso cubano) como vehículo de propaganda es comparable a la que le prestaron los soviéticos o el nacionalsocialismo alemán²⁵. El periódico *Revolución* circuló en tiradas cada vez mayores desde el mismo primero de enero, y su suplemento cultural, *Lunes de Revolución*, de cuya importancia nos ocuparemos en detalle en este mismo capítulo, apareció también en marzo de 1959. Casa de las Américas, cuya influencia cultural e ideológica rebasó con creces el ámbito cubano para extenderse a América Latina, fue fundada sólo un mes después, el 28 de abril de 1959, y el primer número de la revista homónima apareció en julio de 1960²⁶. Ese proceso de creación de instituciones que garantizaban tanto la visibilidad del discurso revolucionario como la de los autores que lo sostenían se vio amplificado, además, con la desaparición en 1960 de la prensa independiente (el *Diario de la Marina* publicó su último número el 12 de mayo de ese año), y con una inversión editorial que a través de la Imprenta Nacional, bajo la dirección de Alejo Carpentier, y de Ediciones R, ligada al diario *Revolución* y dirigida primero por Cabrera Infante y luego

²⁵ Y fue, de hecho, una disputa por el control institucional del cine la que estuvo detrás del escándalo *PM*, que desembocaría en las reuniones donde se pronunciaron las «Palabras a los intelectuales» de Castro. Sobre la relevancia del cine y la televisión como vehículo ideológico, puntualiza Castro: «entre las manifestaciones de tipo intelectual o artístico, hay algunas que tienen una importancia en cuanto a la educación del pueblo o a la formación ideológica del pueblo, superior a otros tipos de manifestaciones artísticas. Y no creo que nadie pueda discutir que uno de esos medios fundamentales e importantísimos es el cine como lo es la televisión» (Castro 1961: en línea). En Cuba no hubo obras cinematográficas de propaganda que combinaran ideología y excelencia estética al modo de *El acorazado Potemkin* (1925) de Eisenstein o de *El triunfo de la voluntad* (1934) y *Olimpia* (1938) de Leni Riefensthal, si exceptuamos el largometraje *Soy Cuba* (1964), con actores cubanos y filmado en Cuba por el director ruso Mijaíl Kalatozov, con fotografía de Serguei Urusevsky y guión de Enrique Pineda Barnet y Evgueni Evtushenko (que no gozó, por demás, de buena acogida oficial ni en La Habana ni en Moscú). El noticiero ICAIC, de Santiago Álvarez, es lo más parecido que hubo en la década a esa confluencia de excelencia estética y propaganda. En los años sesenta y setenta el ICAIC optaba más bien por una suerte de neorrealismo a la italiana, en la cuerda de Zavattini o De Sica, cuya influencia es visible sobre todo en el trabajo de Gutiérrez Alea, mientras que los «liberales» de *Lunes* se sentían más inclinados por un realismo crítico vinculado al *free cinema* inglés o al *Cinema Verité* francés, más al estilo de Casavettes o de los hermanos Maysles (véase Cabrera Infante 1992: 68 y ss.).

²⁶ Sobre *Casa de las Américas*, véase Lie 1996 y Morejón Arnaiz 2010.

coordinada por Piñera²⁷, produjo y distribuyó masivamente tiradas inmensas a precios populares.

De esos dos movimientos, el del campo intelectual hacia el poder y el del poder que crea instituciones para un campo intelectual que difundiera la buena nueva de la Revolución, resultó rápidamente –sobre la marcha, por así decir– un diálogo, un ajuste ineludible, entonces más o menos abierto pero ya comprometido, sobre los intereses de ambas partes. Y el tema de ese diálogo no podía ser otro que el papel del intelectual en el momento histórico de la Revolución, una suerte de negociación sobre qué y cuánto le debía quién a quién. Una vez que esos dos movimientos se pusieron en marcha, la discusión sobre el papel del intelectual y, muy especialmente, sobre los límites de ese papel y de la libertad creativa, se imponía por su propio peso, al tiempo que iba desplazando cada vez más hacia lo ideológico –hacia el discurso y la adecuación de su contenido al papel del intelectual en la Revolución– los raseros de la crítica para evaluar los textos. Pasó muy poco tiempo para que esa forma de leer terminara por ocupar un lugar central en la nueva configuración del canon literario.

Muchos de los cambios con respecto a ese papel que imponía –o que hacía poner en cuestión– la nueva realidad del país a los autores que formaban parte del nuevo corpus emergente estuvieron sobre la mesa, como discusión más o menos pública, en los primeros años de la Revolución, durante esa breve etapa feliz, de luna de miel, entre los intelectuales y el régimen, regida todavía por las adhesiones o los entusiasmos espontáneos.

Ahora bien, no hay que perder de vista que se trató de una luna de miel que fue cosa tan breve como par de años: ya a partir de 1961, con el affaire *PM*, el cierre de *Lunes de Revolución* y el discurso de Fidel Castro conocido como «Palabras a los intelectuales», toda espontaneidad –en caso de haberla habido– quedaba inscrita, siquiera fuera como excepción, dentro de un juego con normas no escritas pero contextualmente muy visibles, y se veía limitada, lo menos en tanto proyección pública, al acuerdo tácito –si explícito mucho mejor– con la Revolución²⁸. Tampoco hay que olvidar, en este sentido, que los

²⁷ Ediciones R estuvo, previsiblemente, ligada al grupo de *Lunes de Revolución*, pero tuvo una vida algo más larga que la revista. Piñera se ocupó de la dirección editorial entre 1961 y 1964, luego del cierre de *Lunes*.

²⁸ Volveremos varias veces sobre los períodos más o menos visibles que jalonan la política cultural cubana y las relaciones entre ideología, cultura y poder en Cuba. Un buen resumen panorámico puede seguirse en Serrano 1999, de quien tomo prestado la denominación de «luna de miel» para esos meses previos al caso *PM* y el cierre de *Lunes de Revolución*.

sesenta cubanos están lejos de constituir un período homogéneo, con características estables, sino todo lo contrario: como bien recuerda Jaime Sarusky,

aquí nunca fue lo mismo 1960 que 1961 o 1962 o 1968. A la atmósfera de júbilo y exaltación de los cubanos en 1959 y 1960 le siguieron períodos muy tensos y decisivos para el destino de la nación, como los de Girón y la Crisis de Octubre, y otros ríspidos y feos como los del sectarismo y la microfracción, que antecedieron o coincidieron con los de la ofensiva revolucionaria y la Zafra del 70 (en Garrandés 2008: 321).

Y aquí conviene detenerse sobre un aspecto que, sumándose a esa cierta posición en uno u otro sentido «militante» de la mayor parte de los textos que revisan el período, contribuye no poco a oscurecer —a restar claridad— a la visión que se ha dado y aún se tiene, a veces con tintes nostálgicos, de los sesenta cubanos. Me refiero a su presunta condición de «época dorada», de etapa feliz donde todo era posible, una imagen que, por contraste con la era soviética y los años grises que sobrevinieron después del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, en 1971, tiende a prevalecer hasta hoy —sobre todo para la generación que vivió su juventud por esos años— y a la que se recurre a menudo con mayor o menor intención (es también, lo menos en parte, la imagen sobre la que se sostiene la contraposición entre heterodoxia cubana y ortodoxia soviética, por ejemplo). Hay mucha más razón de lo que parece a primera vista cuando Reynaldo González previene, al contestar algunas preguntas sobre los sesenta cubanos que le formula Alberto Garrandés, que las responderá «sabiendo que me lanzaré de cabeza a la década siguiente: un chaparrón doctrinario donde esforzados colosos burlaron todas las previsiones. Será inevitable porque la apreciación que se tiene de los sesenta viene dada por la circunstancia predominante a partir de los setenta» (en Garrandés 2008: 305). Es precisamente esa apreciación por contraste la que puede, y así lo ha hecho en ocasiones, dar la impresión de un margen de libertad que nunca existió entonces o que, aun si existió en algún grado, para ser entendido a cabalidad debe leerse desde el contexto en que tuvo lugar y no a través de una proyección retrospectiva donde, por decirlo en cubano, guatemala termina pareciendo el edén de guatepeor si se contraponen el entusiasmo de los sesenta a la grisura de los años soviéticos.

Otro elemento a tomar en cuenta al analizar la discusión sobre el papel del intelectual en la Revolución atañe, como no podía ser menos, a los límites de

lo permisible y de lo no permisible —que son los que intentarán trazar discrecionalmente las «Palabras a los intelectuales»— y su incidencia sobre la posibilidad misma de la discusión: el tabú mayor de cualquier censura es, precisamente, su propio objeto, aquello que constituye su campo de aplicación, su contenido mismo. De ahí que, bajo la censura o en condiciones donde lo que se discute es precisamente lo permisible o no permisible según una premisa dada, el autor deba prever de antemano qué es aceptable y qué no para el poder que ejerce el control sobre sus textos; ejercer él mismo, de alguna manera, el papel del censor. Obligado a pensar por sí mismo y por el orden que lo niega, se ve precisado a «burlar» (o acatar) ese orden previendo —y en alguna medida, construyendo con él— precisamente las reglas que le son impuestas²⁹. Una vez que lo que se discute es el papel del intelectual en la Revolución y los límites de la libertad creativa al servicio de la Revolución, inevitablemente el intelectual que participa como interlocutor en ese diálogo asume, de antemano, además de las premisas, las limitaciones (reales o imaginarias) que cabe suponer objeto de censura —esto es, no permisibles— y ejerce él mismo una forma de autocensura que puede que llegue a ser, tal vez, más eficaz que cualquier limitación explícita impuesta desde fuera.

Como es sabido, la lápida que vino a sellar las relaciones entre los intelectuales y el poder en Cuba —«dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada³⁰»— se mantuvo inamovible durante décadas, aun cuando la circunstancia cubana y la propia política cultural se movieran en uno u otro sentido. Ahora bien, esa lápida era, ni más ni menos, una respuesta al tema que impusieron como central, desde el principio y sobre la marcha, esos dos movimientos recíprocos y de dirección inversa que hemos descrito someramente hasta aquí.

¿Cómo se articuló, mientras fue diálogo, esa discusión sobre el papel del intelectual?

²⁹ Sobre la censura y en particular sobre la dialéctica censor-autor que obra en la autocensura, véase Coetzee 1996.

³⁰ Similitud casual o no, la frase de Fidel Castro (Castro 1961) es una paráfrasis o un calco de la de Mussolini: «La nostra formula è questa: tutto nello Stato, niente al di fuori dello Stato, nulla contro lo Stato». Aparecida por primera vez en su discurso del 28 de octubre de 1925 en la Scala de Milán («Il discorso dell'Ascensione», 26 maggio 1927. *Scritti e Discorsi*, vol. VI: 76), recurre luego (como ocurre con la fórmula de Castro) en otros discursos del dictador italiano; la de Mussolini, al parecer, resulta de una reformulación del «Extra Ecclesiam nulla salus» de San Cipriano.

El papel del intelectual en la Revolución

Lo anterior equivale a preguntarse, también, cómo fue posible que un tal «ajuste» de intereses deviniera el centro del canon crítico que entonces surgía. Cómo se pasó de la vehemencia de la discusión sobre un tema –importante, sí, incluso ineludible dados esos dos movimientos que se estuvieron produciendo desde el mismo enero del 59, pero tema coyuntural al fin y al cabo– al establecimiento de ese tema como rasero valorativo con el que juzgar no sólo la oportunidad o la conveniencia, sino incluso la calidad misma de una obra y su legitimidad estética.

Gran parte de la discusión –y en buena medida, la deriva que seguirá ese ajuste– está marcada por las diferencias de criterio y de identidad generacional de, por lo menos, tres generaciones distintas de intelectuales. A su vez, a esas diferencias habría que agregar la defensa, por unos y otros, de intereses propios en la ciudad letrada cubana. Rojas (2006: 170) describe así el fenómeno:

A la caída del dictador Fulgencio Batista, en 1959, tres generaciones de intelectuales aplaudieron la victoria del Ejército Rebelde y ofrecieron sus servicios al joven gobierno revolucionario: la generación de los años 30, con sus alas comunista y reformista claramente delineadas desde los tiempos de la *Revista de Avance*; la de los 40, cuyo proyecto cultural más significativo fue la revista *Orígenes*; y la de los 50, que podría asociarse en cierta medida con las plataformas estéticas de la Sociedad Nuestro Tiempo y la revista *Ciclón*. La primera y la tercera generación estaban integradas por intelectuales públicos, que se movían dentro de las referencias culturales de una política moderna. Los poetas de *Orígenes*, en cambio, habían articulado un profundo imaginario nacional al margen de los debates de la modernidad cubana.

Los intelectuales de *Orígenes* quedaron muy pronto fuera del juego, quizá por una razón más primaria que la que sostiene Rojas³¹: si se trataba de cambiar el canon, de redistribuir los lugares en él, *Orígenes* sencillamente estaba de

³¹ La razón de la exclusión, según Rojas, vendría dada por ese «estar al margen» de los ejercicios públicos de «una política moderna», de los «debates de la modernidad cubana». Añade a continuación: «Esto explica, de alguna manera, que la confrontación de los años 60 estuviera protagonizada, fundamentalmente, por los escritores de los años 30 y 50, aunque incluso José Lezama Lima y los poetas católicos de *Orígenes*, en algún momento, fueran emplazados por los jóvenes intelectuales de *Lunes de Revolución* y, luego, tras el caso Padilla y el Congreso Nacional de Educación y Cultura de 1971, sufrieran un ostracismo propiciado por el régimen» (Rojas 2006: 170). ¿Hasta qué punto era ésa la causa real, o la única, de la exclusión de los origenistas,

sobra. Molestaba a unos y a otros; todas las otras tendencias, por una u otra razón, convenían en que el «torremarfilismo» origenista tenía poco que hacer en los nuevos tiempos, de modo que actualizaron sus reproches de siempre, ahora mejor avalados que nunca desde la autoridad que les confería el pacto presente con la Revolución.

Lo que está claro, entonces, es que al calor de esa discusión sobre el papel del intelectual hay dos discursos que se asientan muy pronto –y establecen entre ellos un productivo intercambio de rasgos– en el repertorio de valor de la crítica. Uno de ellos había estado siempre, en un segundo plano, durante la República, y pasaba a ocupar ahora roles cada vez más protagónicos, un prioritario rol de «orden»: me refiero al discurso de los comunistas, que veía en el materialismo histórico y sus herramientas de interpretación ideológicas y estéticas el único modo de encauzar la energía desbordante –e indisciplinada o irresponsable, desde esa óptica– del campo cultural con respecto a los nuevos poderes emergentes:

Los comunistas cubanos de primera generación que aún vivían en 1959 (José Zacarías Tallet, Juan Marinello, Nicolás Guillén, Regino Pedroso, Alejo Carpentier) vieron la Revolución como el desenlace político del movimiento cultural vanguardista que ellos habían protagonizado tres décadas atrás. Este grupo contaba con un relevo de escritores y dirigentes que podían ofrecerle al gobierno revolucionario todo un programa de renovación cultural y educativa: Carlos Rafael Rodríguez, José Antonio Portuondo, Félix Pita Rodríguez, Blas Roca, Mirta Aguirre, Aníbal Escalante, Joaquín Ordoqui, Edith García Buchaca. Sin duda, esta corriente, afiliada al Partido Socialista Popular, era la de mayor consistencia ideológica en el momento del triunfo de la Revolución. De hecho, todos sus miembros eran intelectuales y, a la vez, políticos, es decir, eran intelectuales orgánicos de ese «Moderno Príncipe» nacido el 1º de enero de 1959. (Rojas 2006: 170-171)

El otro discurso, mucho menos definido y mucho más variopinto, formaba parte, precisamente, de esa energía por encauzar: lo constituía, en primer lugar, una semántica del compromiso social, del *engagement*, proveniente sobre todo de Sartre y de otras formulaciones de la izquierda europea occidental, en su mayor parte cercanas al existencialismo, a las vanguardias y al discurso antico-

y hasta qué punto su pretexto idóneo? Lo sostenido del emplazamiento y el ostracismo sugiere, más bien, que haya primado lo segundo.

lonial, que vieron en los años iniciales de la Revolución cubana, ya fuera una vía singular de emancipación popular –la «Revolución sin ideología» sobre la que reflexiona Sartre–, ya fuera un socialismo distinto, «tropical» y participativo, de rostro humano y con perfiles propios, idiosincrásicos, ajenos al orbe soviético³². Desde las primeras líneas de «Ideología y Revolución», por ejemplo, Sartre establece la polarización entre acción e ideología de la que resultaría el mito de la «singularidad cubana». Nótese el énfasis en el carácter idiosincrásico del «proceso social» cubano, la prioridad que se concede a su carácter identitario:

Hace unos días me hicieron en la Universidad una pregunta que me reprocho de haber respondido con demasiada brevedad: «¿Se puede hacer una Revolución sin ideología?» [...] Se adivina que no se trata de construir quién sabe qué teoría sobre las Revoluciones en general y sobre las nociones abstractas que las guían. Es Cuba la que está en causa: una característica muy particular del movimiento social que aquí se desarrolla, la constituye la naturaleza del lazo que une las acciones y las ideas. (1960: 1)

Leído a ojos de hoy, el texto de Sartre, si bien no hacía sino dar cuenta de una lógica de los acontecimientos que en gran medida se corresponde también con la que guió la definición del papel del intelectual en la Revolución, podría parecer premonitorio cuando viene a concluir lo que sigue:

podemos comprender por qué el gobierno no se apura en formular declaraciones socialistas y liberales: lo que él hace día tras día bajo la presión extranjera, toma a sus ojos un sentido original y profundo. La socialización radical sería hoy un objetivo abstracto, y no se podría desearla más que en nombre de una ideología prefabricada, puesto que las necesidades objetivas no la exigen por el momento. Si algún día fuese necesario recurrir a ella, se hará primero, por ejemplo, para resistir al bloqueo y a título de economía de guerra. Pero, de todas formas, el fenómeno

³² No deja de resultar curioso el hecho de que esa posición de «tercera vía», cuya formulación tanto contribuyó a la imagen positiva de la Revolución en el imaginario de la izquierda occidental, fuera precisamente la que defendieran como proyecto nacional deseable (en contraste con la que de hecho fue la deriva ideológica del régimen) intelectuales republicanos como Jorge Mañach, Mario Llerena, Agustín Tamargo, Andrés Valdespino y Lino Novás Calvo. Véase, por ejemplo, Valdespino 1960 o Mañach 1961. La defensa de esa «tercera vía» y la crítica posterior del rumbo ideológico del régimen, que no renunciaba en cambio al programa nacionalista de 1959, tuvo sus primeras formulaciones en las páginas de *Bohemia Libre* y partía de la premisa de la legitimidad histórica de la Revolución de 1959 contrapuesta a la ilegitimidad política del Socialismo de 1961. Al respecto, véase también Rojas 2006: 185-196.

aparecerá con la doble característica que encontramos en todas las medidas adoptadas por el gobierno revolucionario: será una re-acción, un contra-golpe, y si fuese preciso mantenerla, será la expresión del sentido auténtico de la Revolución Cubana y el término de su auto-radicalización. (Sartre 1960: 17)

La intelectualidad cubana que no estaba directamente vinculada a la corriente comunista, en ese primer momento, se nutría sobre todo de esas varias influencias y fundó su propia identidad en el vínculo con la vanguardia y su condición revolucionaria, no en una determinada adscripción ideológica ni, mucho menos, en la contraposición ideológica de la Guerra Fría; se sintió, con cierta razón, parte de una corriente de pensamiento mucho más amplia, una pertenencia que se vio refrendada por el interés o el apoyo directo que muchas de las figuras intelectuales del momento prestaron al proceso cubano. Ese apoyo inicial, como bien hace notar Rojas, para el final de la década resultaría en decepción, sobre todo a partir del punto de inflexión que significó el caso Padilla:

la Revolución cubana se gana las simpatías de algunos escritores occidentales de gran prestigio, como Jean-Paul Sartre, Herbert Marcuse, Hans Magnus Enzensberger, Charles Wright Mills, Waldo Frank, Allen Ginsberg, y de casi toda la intelectualidad latinoamericana: Octavio Paz, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar. Cuando el pacto entre los intelectuales y el poder se rompe, estos espectadores, salvo raras excepciones, le retiran su apoyo a la Revolución y se convierten en sus críticos más pertinaces. (Rojas 2006: 169-170)

Es en este sentido preciso que la visita de Sartre a Cuba de febrero a marzo de 1960 resultó inmensamente productiva para el imaginario ideológico de la época y selló, por así decir, la forma inicial que tomaría ese discurso en los primeros años de la Revolución, a la vez que amplificaba de manera exponencial la visibilidad del proceso político que tenía lugar en la isla. La propia nota de solapa de *Sartre visita a Cuba*, el libro donde Ediciones R recopiló casi inmediatamente los documentos asociados con esa visita, resulta curiosamente elocuente en su vindicación del valor propagandístico del «simple desplazamiento» y en la descripción, casi minuciosa y por momentos ideológicamente ambigua, del procedimiento y sus efectos:

Por supuesto que Sartre sería de una inestimable ayuda a la causa revolucionaria, pero el provecho vendría dado por la propaganda –no publicidad: ese

artilugio capitalista: propaganda— que Sartre, con sus escritos, conseguiría nada más que por un simple desplazamiento. «Esa propaganda no se paga ni con un millón de pesos», declaraba otro escritor francés de paso por la Isla. ¿Qué había hecho Sartre? Había escrito una serie de artículos, un libro, primero; luego había decidido qué hacer con él. La forma de artículos periodísticos era la indicada, pero *L'Express* (donde colabora habitualmente) tenía una tirada semanal y limitada: Sartre decidió, todavía en Cuba, cambiarse para *France Soir*, un diario con una tirada millonaria. Así, *Huracán sobre el azúcar* fue leído por millones de franceses y traducido inmediatamente al italiano, al portugués, al ruso: desde Leningrado hasta Sao Paulo las reflexiones sociológicas disfrazadas hábilmente de prosa descriptiva traían su mensaje oportuno: Cuba es una isla, antes era una azucarera, hoy un huracán revolucionario levanta el fino y dulce polvo para decubrir la miseria que ocultaba y exterminarla. Junto con *Huracán sobre el azúcar* aparece una conversación de Sartre con la mayoría de los escritores revolucionarios cubanos y un ensayo penetrante, lúcido: *Ideología y Revolución*. Todo es el fruto de una visita de un mes a nuestra tierra.

La «mayoría de los escritores revolucionarios cubanos», dice la solapa: en efecto, una vez comprometidos con el proceso social cubano, la mayoría de los autores cubanos no podía sino definirse a través de ese sintagma que, en apropiación circular, establecía sus propios límites al tiempo que negociaba su alcance.

Es frecuente que se identifique, a raíz de la oposición entre comunistas y no comunistas, a los últimos con un perfil nacionalista. La identificación es fruto de asimilar el apoyo político a la Revolución o el mero entusiasmo participativo de los primeros años con una política intelectual y si tiene algún sentido es únicamente desde ese punto de vista, pero lo cierto es que lejos de aclarar las cosas tiende a soslayar la diversidad de posiciones del campo cultural cubano del momento. Que efectivamente, ofreció sus servicios a la Revolución, y que mayormente se definía (y era legitimado, a cambio, por las instituciones) como revolucionario, y que en efecto recurría a lo identitario a la hora de tratar con lo ideológico («Es Cuba la que está en causa», como diría Sartre) en sus discursos. No hay que confundir, sin embargo, el valor apelativo de la identidad y, por ende, de lo nacional, como punto de acuerdo —un lugar de consenso que es previo a 1959 y que zanjaba ya buena parte de las polémicas intelectuales de la República— con el perfil ideológico de los intelectuales no comunistas, que de «nacionalista» propiamente dicho tenía poco o nada, si entendemos por

nacionalismo algo más que «autores cubanos». Rojas, por ejemplo³³, resume así la situación:

Haciendo una economía sociológica de aquel largo debate de los 60 podría decirse que los antagonistas eran el Intelectual Nacionalista Revolucionario y el Intelectual Comunista Revolucionario. En la flamante *nomenklatura* de la isla el primer arquetipo sería encarnado por Carlos Franqui, director del periódico *Revolución*, Haydée Santamaría, directora de la Casa de las Américas, Alfredo Guevara, director del Instituto Cubano de Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC), y Armando Hart, ministro de Educación. El segundo, en cambio, sería el modelo intelectual de los cinco célebres sobrevivientes del Partido Socialista Popular: Blas Roca, Juan Marinello, Carlos Rafael Rodríguez, Mirta Aguirre y José Antonio Portuondo. (Rojas 2006: 173)

Se trata, una vez más, de una extrapolación de orden político: la dicotomía comunismo *versus* nacionalismo puede tener un valor claro sólo en el ámbito estrictamente político —referida a las élites políticas: los nombres que cita Rojas ilustran bien qué se solapa en el equívoco³⁴— o en el ámbito geopolítico —referida a la posición de Cuba en el contexto de la Guerra Fría—, pero es de poca utilidad y, en el fondo, resulta poco exacta para describir el perfil intelectual de una de las posiciones que tomaba parte en ese diálogo. Y que era, además, la posición más amplia y la más diversa: todos aquellos intelectuales revolucionarios no comunistas equivalía, en los primeros sesenta, a referirse a la inmensa mayoría de la intelectualidad cubana, con excepción, claro está, de los decididamente comunistas. Como veremos algo más adelante, es sobre esa cesura que actúa, precisamente, la retórica inclusiva-exclusiva de «Palabras a los intelectuales». Pero no está de más subrayar que el «nacionalismo» no era ni mucho menos un perfil propio, una entidad intelectual bien definida (como sí lo era la de los

³³ No es el único. El equívoco resultante de esa identificación entre perfil intelectual y consenso sobre lo identitario aparece también, más o menos matizado, en otros textos recientes que se ocupan del período. Véase, por ejemplo, Díaz Infante 2009, Gallardo Saborido 2009 y Quintero-Herencia 2002.

³⁴ Que la extrapolación es de orden político (y que no se corresponde con el contexto cubano, donde a fin de cuentas los comunistas eran más nacionalistas que los presuntos «nacionalistas») queda aun más claro en la remisión que hace Rojas a los bandos, estos sí enfrentados, que combatieron en la guerra civil española y la china: «El conflicto entre dos ideologías originariamente tan incompatibles, como el nacionalismo y el comunismo, se había dirimido, unos años atrás, al fragor de guerras civiles en España y en China» (2006: 176).

comunistas), sino más bien un punto de consenso que prestaba legitimidad al propio discurso y cuya presencia y eficacia, tanto en el ámbito cultural cubano como en el canon literario propiamente, se remonta cuando menos a los primeros años de la República y cuaja del todo, como vimos en el capítulo anterior, ya con el canon literario origenista.

De hecho, la no equivalencia de entidad entre esas dos posiciones –una totalmente definida, la de los comunistas, otra que sólo se puede definir de manera negativa, los no-comunistas– se advierte bien en el propio texto de Rojas, cuando par de páginas más adelante apunta lo que sigue, y subsume a una de esas categorías en la otra:

La mayor dificultad del poder residía en que si bien todos los comunistas eran nacionalistas –en el estricto sentido antinorteamericano que tiene el nacionalismo en Cuba–, ningún nacionalista era propiamente comunista y algunos eran francamente anticomunistas. (Rojas 2006: 175)

Dentro del conjunto de los intelectuales no comunistas había un espectro muy amplio de posiciones, poco o nada cercanas al nacionalismo, que a su vez adoptaban uno u otro color –uno u otro margen de independencia– según su mayor o menor cercanía con el poder político. Los intelectuales públicos de la República, como Mañach u Ortiz, y los intelectuales católicos vinculados a Orígenes, por otra parte, habían quedado, muy pronto, fuera del diálogo sobre el papel del intelectual; fueron, como hemos visto, sencillamente el blanco más fácil del reajuste del canon literario que estaba teniendo lugar, porque su concepción de la literatura o bien se veía como no comprometida (Orígenes) o bien sus posturas políticas no se avenían con el cambio de régimen (aquellos intelectuales cívicos cuyo paradigma sería Mañach). Ahora bien, aun descartando a esos dos grupos, el perfil del intelectual que sostiene desde un primer momento un discurso de compromiso y asume el pacto con la Revolución en los cauces del «escritor revolucionario», y que, una vez cumplida esa condición necesaria, participa en de los debates y progresivos ajustes sobre el papel del intelectual en la Revolución, es cualquier cosa menos unívoco.

Es comprensible que la identidad –como definición o indagación o afirmación de lo nacional, revestido ahora de una cierta carga mesiánica– apareciera en el discurso de los intelectuales no comunistas: por un lado, el lado más instrumental pero no por eso el de menor peso en aquellos momentos,

legitimaba sus posiciones frente a las instituciones y frente a sus interlocutores marxistas –la profesión de cubanía constituía, al mismo tiempo, una oportuna *captatio benevolentiae* y una declaración de fe equiparable a la militancia. Por otro lado, recurrir a lo identitario era la consecuencia natural de una herencia que se remontaba a los fundamentos mismos de la cultura cubana y que había tenido, hasta 1959, un cuerpo estable en la configuración del canon literario cubano que había cuajado con Orígenes. Es por eso que, de los elementos que conforman ese discurso en los primeros sesenta, el que mayor alcance y vigencia posterior tendrá –porque recurre una y otra vez en la conformación del canon, por un lado, y en los discursos legitimantes de la política cultural, por el otro– es el que está asociado a la búsqueda de la identidad; éste, a su vez, es también de los más permeables a adoptar formas distintas, y el que entroncaba directamente con la configuración anterior del canon, que tenía en el discurso identitario martiano y origenista muchas de sus señas más acusadas (y probablemente sea el elemento identitario, además, el que explique la relativa rapidez de su sedimentación ulterior). Sobre esto habrá que volver más adelante, a propósito de los cambios de polaridad que tendrán lugar en los discursos sobre la identidad y el carácter nacional; de momento, conviene no perder de vista este elemento en tanto solución de continuidad que propiciaba la fijación de esos discursos intelectuales y el relativo consenso –una suerte de pacto atemporal, por así decir, que conciliaba las tendencias enfrentadas– en torno a ella.

Hablando de la identidad cultural se estaba hablando, a fin de cuentas, del gran tema cubano desde las guerras de independencia, del motivo que atraviesa toda la obra de Martí y recorre en medida mayor o menor toda la reflexión intelectual cubana durante la República; con el discurso origenista, vivo, activo hasta hacía muy poco, toda una reflexión sobre la identidad como centro y como destino nacional había alcanzado en las décadas precedentes una de sus formas más complejas pero también, a pesar o justamente por la complejidad que adoptaba en la cosmovisión de Orígenes, una de las formas más susceptibles a simplificaciones de cariz finalista –la tan llevada y traída «teleología insular» lezamiana era, y de hecho como tal se la propuso luego por Vitier, susceptible de asimilarse al triunfo revolucionario de modo que éste resultara, en el mejor de los casos, una suerte de culminación del destino nacional; en el peor, una consecuencia inevitable de una necesidad de la nación, cuyo cometido habría de ser, justamente, redefinir, ahora sí de verdad –y prescindiendo, por tanto, del «arte por el arte» que podía impugnarse a la visión origenista–, el destino

cubano. Una forma susceptible de simplificaciones «positivas», que permitieran a los nuevos presupuestos críticos insertarse en una tradición preexistente, y sobre todo, como fue el caso, susceptible de simplificaciones descalificatorias que allanaran el camino a otra visión de lo literario, profundamente ligada a esa noción de compromiso que se construye sobre el papel del intelectual en la Revolución y que comenzará a valorar los textos en función de su valor de incidencia en lo real, de cuánto reflejen o expresen el devenir histórico de la isla —el «anatema de una *doxa* histórico-materialista que con las etiquetas de “torremarfilismo”, “hermetismo” y “apoliticismo” colocó una década después a Orígenes en el sótano de las antigüedades inservibles» (Díaz Infante 2005: 9)³⁵ no hacía, a fin de cuentas, más que repetir, avalándolos con su propio discurso, las impugnaciones que había conocido Orígenes desde sus inicios, provenientes de casi todas partes.

El «compromiso absoluto con la poesía» de los miembros de Orígenes

los colocaba, desde luego, en las antípodas de los intelectuales «comprometidos», nucleados en revistas comunistas como *Mediodía*, *Gaceta del Caribe* y el suplemento literario del periódico *Hoy*. Entre la poesía como servicio y la poesía como absoluto el abismo era insalvable. Los «militantes» veían simple evasión donde Lezama afirmaba «conocimiento de salvación». Denunciaban esteticismo y purismo donde los de Orígenes veían un «saber poético» medianero entre el alma y el espíritu; desapego de la realidad cubana en una búsqueda de los «orígenes» que habría de conducir, para sus gestores, a una poesía más esencial que epidérmicamente cubana, en la que lo nacional y lo universal estuvieran tan estrechamente fundidos que separarlos resultara imposible (Díaz Infante 2005: 10).

A su vez, no hay que pasar por alto que con respecto a la visión de la literatura que preconizaba Orígenes la «militancia» tendría a partir de 1959 un

³⁵ *Los límites del origenismo* es probablemente uno de los textos más lúcidos sobre Orígenes y su peso en el canon literario cubano, a pesar de que pueda discreparse con muchas de sus afirmaciones. Posee, además, una innegable virtud frente a muchos de los textos que se ocupan de Orígenes, a saber, que no cae en la trampa de mimetizar su discurso con el discurso origenista. Muy recomendables también, en este mismo sentido, las páginas que dedica Emma Álvarez-Tabío a Orígenes en su *Invencción de La Habana* (2000: 191-256), y el análisis de la «restauración» origenista de los ochenta y noventa que hace Antonio José Ponte en *El libro perdido de los origenistas* (2004). En Basile & Calomarde 2013 puede encontrarse un panorama de conjunto —y una puesta al día— de los rumbos que ha seguido la crítica al abordar el lugar de Orígenes en el canon cubano.

interés adicional, nada despreciable en términos de motivación, y era el mero hecho de que una nueva generación de autores se veía a sí misma legitimada, en términos de aceptación y autoridad, en virtud de ese compromiso. Era fácil, y fue de hecho lo que ocurrió, con todas las herramientas a su alcance y avalados por el discurso ideológico que entonces comenzaba a constituirse, que esos nuevos autores intentaran «deshacerse» del peso de la tradición, constituirse ellos en fundadores de una tradición propia que partía, por así decir, de borrón y cuenta nueva. Y que a falta de otra cosa, tenía entonces a la mano el que en efecto devino el nuevo centro del canon: la medida en que un texto se ajustase, o no, al papel que se esperaba del intelectual en la Revolución. Ése era el nuevo «punto de partida». Ahora bien, el único elemento que podía quedar a salvo en ese borrón y cuenta nueva, y que a su vez resultaba tremendamente útil en el contexto de los primeros sesenta para esa gran mayoría de intelectuales no comunistas sobre los que pesaba, además, cierto sentimiento de culpa por su poca participación en la lucha con Batista, era precisamente el elemento identitario, la afirmación de un compromiso con el destino nacional.

Los años de Lunes

Quizá donde mejor pueda seguirse en su momento inicial ese discurso *engagé*, pero crítico del marxismo o situado en las antípodas de la ortodoxia de partido, a la vez que vinculado a las vanguardias europeas y comprometido con el proceso social cubano, es en *Lunes de Revolución*, que fue a su vez heredero de *Ciclón* y de cierta vanguardia heterodoxa, a veces más a la izquierda que los comunistas, tal como ellos mismos se definían en su primer editorial. *Lunes* fue el suplemento cultural de *Revolución*, que estaba bajo la dirección de Carlos Franqui³⁶; a su vez,

Revolución había sido la voz que desde las catacumbas de la clandestinidad exponía los puntos del vista del Movimiento 26 de Julio, la organización que llevó

³⁶ «*Lunes de Revolución*, la visita de Sartre, el Salón de Mayo, el Congreso Cultural de La Habana y buena parte de la audaz política editorial de los años 60 se debieron a la persuasiva interlocución de Franqui con los nuevos políticos profesionales. Todavía en 1972, recién exiliado, en un texto para la revista *Libre*, Franqui, por su acendrado antisovietismo, no podía declararse leal al Partido Comunista de Cuba y, en cambio, era capaz de mostrar adhesión a la figura de Fidel Castro, a la del Che Guevara y simpatizar con todos los socialismos independientes de

a Fidel Castro al poder y no la insignificante guerrilla como Castro hizo creer a todos. A la luz del día, *Revolución* se convirtió en un periódico de intolerable influencia: el primero de Cuba y el único en tener acceso a lo más recóndito del poder en el Gobierno y en la vida política cubana en general. Además, tenía, para Cuba (entonces un país de unos siete millones de habitantes) una circulación enorme. *Lunes* se aprovechó de todo ello y se convirtió en la primera revista literaria en español de América, o de España, que podía presumir de una tirada cada lunes de casi doscientos mil ejemplares. *Lunes* mandaba mucha fuerza –y no solamente literaria. (Cabrera Infante 1992: 93)

La tirada de *Lunes*, de hecho, llegó a equipararse a la del diario, y en unos dos años y medio (desde el 23 de marzo de 1959 hasta el 6 de noviembre de 1961) había pasado de sus doce páginas iniciales a las cuarenta y ocho de sus últimas entregas (Luis 2003: 21; Gallardo Saborido 2009: 64). *Lunes* estuvo desde su nacimiento hasta su desaparición dirigido por Guillermo Cabrera Infante, y contaba en su equipo de redacción con Pablo Armando Fernández como director adjunto, Virgilio Piñera, Heberto Padilla y José Álvarez Baraño, pero incluyó en su núcleo más próximo, entre otros, a Calvert Casey, Edmundo Desnoes, Antón Arrufat, Rine Leal, Rolando Escardó, César López o Ambrosio Fornet.

¿Se puede decir que fueran «nacionalistas» los del grupo de *Lunes*? No. Muchos de ellos venían de estancias más o menos prolongadas en Europa o Estados Unidos, y traían consigo una amplia gama de referentes culturales que los acercaban, más bien, a la tradición de la vanguardia internacional de la posguerra. El breve recuento de Pablo Armando Fernández, por ejemplo, resulta ilustrativo al respecto:

En 1959, Fayad Jamís, Jaime Sarusky y otros estaban en París. Todavía por Nueva York andábamos Heberto Padilla, Edmundo Desnoes y yo. Roberto Fernández Retamar regresó en el 58 a Cuba y Antón Arrufat también. En Caracas estaba Pedro Oraá y Escardó en México. César López que estaba en España con Pepe Triana y Ambrosio Fornet. Verás ahí muchos de los Premios Nacionales de Literatura de este país. (en Fernández Sosa 2009: en línea)

En buena medida herederos de *Ciclón*, los de *Lunes* compartían con ellos un cierto *Zeitgeist* que, a la luz de la Revolución, cobraba nuevos ímpetus. El último

Moscú, desde el chino y el vietnamita hasta el yugoslavo y el rumano» (Rojas 2006: 174-175).

número que se publicó de *Ciclón*, en marzo de 1959 —una suerte de «número especial», porque la publicación había dejado de existir ya dos años antes— da fe de un espíritu muy similar: en primer lugar, como pasó con los de *Lunes*, una clara voluntad de hacer *tabula rasa* con el pasado, de «limpiar los establos del auge literario cubano, recurriendo a la escoba política para asear la casa de las letras» (Cabrera Infante 1992: 93), que en el caso de ese número de *Ciclón*, además de una decidida política antiorigenista (que establecía estratégicamente la «Refutación a Vitier» de Fernández Bonilla) incluía también una suerte de llamado a la depuración intelectual, en forma de editorial firmado por Rodríguez Feo y que, bajo el título de «La neutralidad de los escritores», transplantaba la semántica de la *épuration* francesa de la inmediata posguerra al contexto cubano, con términos como «colaboracionismo», «culpa» o «abstención» (en el texto, chocante a los ojos de hoy, diríase que falta poco para que su autor saque a relucir la *collaboration horizontale* o proponga un desfile de *tondues* en plena Rampa):

si los congresistas de la oposición han sido depurados por prestarse a las farsas electorales de 1954 y 1958 y ocupar un escaño en el Congreso, ¿cómo eximir de culpa a los intelectuales que honraron con su colaboración escrita y oral los programas culturales del gobierno de Batista? ¿No era una forma de apoyo incondicional el formar parte del organismo oficial de la cultura de Batista? [...] queremos señalar bien claro que a los escritores sólo les quedaban dos caminos a seguir: ir a la lucha con un fusil en la mano o abstenerse de toda forma de colaboración con la dictadura [...] En estos momentos en que estamos enjuiciando y revalorizando el pasado, es imprescindible que los falsos demagogos de la cultura sepan distinguir entre los que estuvieron, y los que no, comprometidos con la labor cultural de Batista. (Rodríguez Feo 1959: 1-3)

Más allá de esa voluntad afirmativa de compromiso, que era compartida por los de *Lunes* y que respondía a los nuevos tiempos, el sustrato común era más o menos el mismo: una cierta «voluntad» revolucionaria, ligada a las vanguardias y en particular al existencialismo y el surrealismo. Cabrera Infante se refiere así —yuxtaponiendo esos dos elementos, la voluntad de *tabula rasa* y los referentes culturales o ideológicos del grupo— a sus años como director de *Lunes*. Vale la pena reproducir el pasaje en extenso porque condensa en unas cuantas líneas los ingredientes de ese «cóctel embriagador» y algunas de sus prácticas críticas:

Mi primer error como director de *Lunes* fue intentar limpiar los establos del auge literario cubano, recurriendo a la escoba política para asear la casa de las

letras. Esto se llama también inquisición y puede ocasionar que muchos escritores se paralicen por el terror. La revista, al contar con el aplastante poder de la Revolución (y el Gobierno) detrás suyo, más el prestigio político del Movimiento 26 de Julio, fue como un huracán que literalmente arrasó con muchos escritores enraizados y los arrojó al olvido. Teníamos el credo surrealista por catecismo y en cuanto estética, el trotskismo, mezclados, con malas metáforas o como un cóctel embriagador. Desde esta posición de fuerza máxima nos dedicamos a la tarea de aniquilar a respetados escritores del pasado. Como Lezama Lima, tal vez porque tuvo la audacia de combinar en sus poemas las ideologías anacrónicas de Góngora y Mallarmé, articuladas en La Habana de entonces para producir violentos versos de un catolicismo magnífico y oscuro –y reaccionario. Pero lo que hicimos en realidad fue tratar de asesinar la reputación de Lezama. (Cabrera Infante 1992: 93-94).

El editorial que apareció en el primer número de *Lunes* no prometía como línea de trabajo asesinatos de reputación, pero sí establece claramente –y de hecho, establece explícitamente esa necesidad de claridad– los cauces de un discurso («Una posición», se titula acertadamente) que combina voluntad de compromiso, ciertos referentes culturales claros e incluye una decidida crítica a lo nacional («no se puede decir que exista una verdadera cultura cubana») que se combina con una suerte de «proyecto ilustrado» que apoya, a su vez, al sentimiento de «punto de partida», de borrón y cuenta nueva. En su penúltimo párrafo, esa posición se condensa de manera elocuente:

Lunes quiere antes de dar paso a la lectura aclarar todavía más, porque en estas cosas nunca se será demasiado claro. Nosotros no formamos un grupo, ni literario ni artístico, sino que simplemente somos amigos y gente de la misma edad más o menos. No tenemos una decidida filosofía política, aunque no rechazamos ciertos sistemas de acercamiento a la realidad –y cuando hablamos de sistema nos referimos, por ejemplo, a la dialéctica materialista o al psicoanálisis o al existencialismo. Sin embargo, creemos que la literatura –y el arte– por supuesto deben acercarse más a la vida y acercarse más a la vida es, para nosotros, acercarse más a los fenómenos políticos, sociales y económicos de la sociedad en que vive. Creemos también que el sentimiento de punto de partida sigue presente en nuestro ánimo, porque no se puede decir que exista una verdadera cultura cubana, mucho menos que estemos dentro de la corriente de la cultura española, también en trance de revisiones y reparaciones. Sabemos que la cultura hispana toda no es autosuficiente y que si Marcel Proust –sin saber otro idioma que francés– podía ser un hombre verdaderamente culto en Francia, esto no es remotamente posible en España, ni en Argentina ni en Cuba. Por eso dedicaremos buena parte del magazine a divulgar

todo el pensamiento contemporáneo que nos interesa y nos toca, y ver si es posible, en la pequeña medida que nos es dada, realizar para Cuba la labor divulgatoria que hiciera en España una vez la Revista de Occidente.

Si se lee con atención, bien lejos de una vindicación nacionalista encontramos, más bien, una legitimación del «sentimiento de punto de partida» que se justifica por la inexistencia efectiva, o la no autosuficiencia, de una auténtica cultura cubana, carencias estas –nótese el salto argumentativo que define a su vez una toma de posición– que sólo podrán paliar la divulgación del pensamiento contemporáneo, la apertura cultural a otras lenguas y a otros horizontes culturales. Además de una poética y de un deslinde de posiciones, que también lo es, se trata de la enunciación de un proyecto ilustrado que tiene por base el discurso de la modernidad.

La toma de posición de *Lunes* va acompañada, en la primera página del suplemento, tal como ocurre con el *Ciclón* de 1959, de un artículo que ataca frontalmente a Orígenes y que en parte ya hemos comentado en el capítulo anterior («Un cubano en la poesía. Comentario a un libro de Cintio Vitier», de Enrique Berros). La crítica de Berros, además del habitual torremarfilismo que se achaca a Orígenes, se sustenta, precisamente, en una crítica de lo nacional, o incluso de lo que se podría entender, desde la óptica de Berros / *Lunes*, como «nacionalismo». De hecho, Berros engarza retóricamente torremarfilismo y nacionalismo: «Esta actitud de torre de marfil hace que el señor Vitier parta de un supuesto que si no es enteramente falso es posiblemente fácil de poner en duda: la existencia de una tradición poética en nuestra isla». Al señor Vitier, dice Berros, se le escapan hechos evidentes «porque para él la poesía no es un producto histórico. Si la considerase así ya hubiera advertido que resulta punto menos que imposible que se mantenga una tradición poética en un país que carece de tradición nacional». Y algo más adelante: «Este hecho de nuestra frustración como nacionalidad no puede ser borrado de un plumazo». Y por si fuera poco: «El señor Vitier habla copiosamente del “yo” esencialmente cubano de Martí. Al parecer ha olvidado –o ha querido olvidar– que ése yo enorme se encuentra en la poesía de Walt Whitmann que Martí conoció y estudió durante su exilio en los Estados Unidos». Y por último, siempre a propósito del nacionalismo de Vitier, pero ahora imbricándolo, en su discurso, con la elucidación de «una posición» que resulta, también, en una declaración con valor de manifiesto –nótese cómo, en idéntico procedimiento retórico que en el editorial, se explicita aquí también la necesidad de esa aclaración, se procede a enunciarla antes de hacerla:

Quiero hacer una pausa en este punto para hacer una aclaración antes de continuar. Es una aclaración que estimo necesaria sólo por la actitud de gran número de intelectuales del patio con respecto al pensamiento contemporáneo. Esta crítica no debe ser considerada una crítica marxista. Considero al marxismo como una de las grandes corrientes del pensamiento actual y no tengo frente a él la actitud despectiva de los intelectuales de torre de marfil y de los «demócratas» que pululan en nuestro horizonte cultural y político. El situar la cultura dentro del marco más amplio de la historia, atacando los problemas que plantea a través de consideraciones económicas, sociales y políticas, no es privilegio de la doctrina marxista. Dentro de las corrientes filosóficas que un marxista llamaría burguesas el mismo tipo de concepción y de crítica es común. Solamente en Cuba y países por el estilo se considera a la cultura en el sentido idealista y se habla, como lo hace Vitier, de «categorías del ser cubano» y cosas por el estilo. El que se tenga este tipo de actitud y se parta de estos principios filosóficos es difícilmente compatible con las citas de Heidegger que aparecen ocasionalmente en el texto de Vitier. Quizá sea el caso de que «Ha oído campanas pero no sabe dónde». (Berros 1959: 1)

«Una posición», el editorial con el que comparte página en ese primer número del magazine, y el propio texto de Berros ponen de manifiesto, de manera que más que ilustrativa llega a ser elocuente, el perfil de los intelectuales de *Lunes* —que se corresponde, *grosso modo*, con el perfil de los intelectuales no comunistas, si excluimos precisamente a aquellos que Berros saca del diálogo de un plumazo, esto es, los que no se ajustan a lo que se discute y viene ya dado como premisa, el papel del intelectual revolucionario en el nuevo contexto histórico, con relación al momento de «punto de partida» que vive el país. Una vez que queda claro que «los intelectuales de torre de marfil» y los «demócratas» —léase Orígenes y los intelectuales republicanos— no pueden o no deben ser interlocutores válidos en ese debate, Berros pasa a establecer su posición para el diálogo con respecto al otro discurso en juego, el de los comunistas, situando con meticulosa especificidad sus afinidades y rechazos y haciendo, por así decir, cuentas claras. Nada en contra del marxismo, necesita aclarar Berros, para añadir inmediatamente que no hay que pretender que sea ni mucho menos la única metodología válida y que no detenta el privilegio de un acercamiento objetivo y revolucionario a la realidad o a la literatura. Ésas «aclaraciones» y la percepción de su necesidad resumen bien el perfil intelectual de los de *Lunes*.

Con respecto al grado de libertad en que esas posiciones podían sostenerse por lo menos antes de las reuniones en la Biblioteca Nacional que concluyeron

con las «Palabras a los intelectuales», parece claro que la percepción desde el campo intelectual no estaba aún tamizada por la comprensible suspicacia hacia el poder que se instaló después. Cuando relatan los años de *Lunes*, autores de evolución política tan diametralmente opuesta como Pablo Armando Fernández y Guillermo Cabrera Infante sostienen básicamente lo mismo. Según el primero,

Nosotros nunca tuvimos una mano opresora o nadie que nos dirigiera. Nosotros hacíamos lo que queríamos. Éramos un grupo grande. La clave del éxito está en hacer lo que se quiere, cuando se quiere con amor. Tuvimos detrás de nosotros el gesto más importante de la historia de este continente con la Revolución Cubana y estábamos aquí por ella. (en Fernández Sosa 2009: en línea)

Y Cabrera Infante, refiriéndose a los momentos previos al conflicto que generó el secuestro de *PM*:

La censura no existía para nosotros. Igual que en la revista, éramos nuestros propios amos. Después de todo éramos el fruto dorado de Revolución, el periódico de la Revolución, la voz del pueblo, la voz de Dios. En fin, éramos, como quien dice, omnipotentes. Sin saberlo, éramos también esclavos. (Cabrera Infante 1992: 98-99)

Por supuesto, hubo autores o grupos emergentes que no gozaron de tanta visibilidad o apoyo institucional, y cuyas posiciones y discursos pudieron haber sido, en consecuencia, menos «seguras» o participativas (por sólo poner un ejemplo, los autores nucleados en torno a la editorial El puente, cuyos libros no fueron nunca reseñados en *Lunes* y sobre quienes pesó siempre la suspicacia política). No obstante esas diferencias de grado, a grandes rasgos el caso de *Lunes* ilustra bien no sólo ese perfil de intelectual revolucionario emergente – ni comunista ni propiamente «nacionalista»³⁷– sino también la posición desde la que la mayoría de los intelectuales cubanos no vinculados al marxismo abordó su participación en el proceso social de 1959: esa combinación de apoyo ins-

³⁷ No se trata sólo, como ya se observó, que la oposición comunistas *versus* nacionalistas desvirtúe la realidad del momento, sino también del hecho de que el nacionalismo, en tanto práctica literaria que tenía su centro en la afirmación nacional, era más bien patrimonio de autores comunistas, como Guillén (quien no por gusto sería proclamado luego como Poeta Nacional), o se correspondía con una visión como la que critica Berros en Vitier o con la actitud de los intelectuales «demócratas» que él mismo entrecomilla (o sea: con aquellos con los que, precisamente, no comulgaban los intelectuales revolucionarios no comunistas).

titucional, de legitimidad validada por ese apoyo y de autolegitimación como clase³⁸ y como corpus, de confianza más o menos sincera en que se podía hablar con libertad y en que sus voces serían escuchadas; todo ello sumado a la percepción de «punto de partida» del que ellos eran a la vez el centro y el arranque define, creo, el tono de una subjetividad y de una actitud participativa hacia la Revolución. Ese discurso del compromiso, de hecho, tardó muy poco o nada en sedimentarse, a pesar de la amplitud o la diversidad de sus fuentes, en un magma con señas de identidad propias capaz de generar sus propios códigos de valor, y de proyectarlos sobre la creación literaria y la percepción crítica, si bien la confianza inicial que era parte constitutiva de esa posición quedaría pronto quebrada tras las reuniones en la Biblioteca Nacional que siguieron al conflicto de *PM*, que enfrentó frontalmente a los grupos en pugna y donde ya desde el poder se comenzó a llevar a ese actor a una posición «al límite moral de su subjetividad, dispuesto a soportar cualquier castigo a cambio de la equívoca gloria de ser considerado un “buen revolucionario”» (Rojas 2006: 166).

No obstante, a pesar del *engagement à la rigueur* que sentó el *dictum* de 1961, fue esa posición de compromiso inicial la que fue confluyendo paulatinamente con la teoría crítica marxista, a través de una serie de decantaciones o ajustes —y en muchos casos, auténticas depuraciones— que tienen lugar a partir de ese diálogo sobre el rol del intelectual en la Revolución. Es también la que funcionará luego como base aglutinante para un amplio espectro de influencias que, si bien en un primer momento todavía evitaba o hacía rodeos en torno a la ortodoxia soviética (por contraste con la que aparecía, entonces, como saludable heterodoxia de la vía cubana), asimilaba un variado conjunto de prácticas críticas y posturas políticas afines o colindantes con el marxismo, de Lukács a Fanon (la «organicidad» del intelectual, su «responsabilidad», recurrirán una y otra vez en el discurso cultural del momento, con especiales connotaciones —pero con resonancias continentales— en el caso cubano).

³⁸ Esa autolegitimación como clase se desarrollará a medida que evolucionan o cambian los términos del pacto entre los intelectuales y el poder, pero aparece ya desde los primeros meses de 1959. En ese mismo último número de *Ciclón* que venimos comentando, Piñera, por ejemplo, declara que «Como tenemos fe en esta Revolución pensamos que ella no es niveladora de un plano único, y que las cosas, en el literario, se pondrán en su punto. El buen escritor es, por lo menos, tan eficaz para la Revolución como el soldado, el obrero o el campesino» (Piñera 1959: 11), en una formulación en cierto sentido *avant la lettre* de la idea de «el arte como arma de la Revolución».

Ese discurso del compromiso —de la participación: es así cómo entronca inicialmente con el discurso previo de la identidad, como participación en la gesta revolucionaria, construcción de la «nueva Cuba»—, si bien irá adoptando formas distintas hasta la institucionalización soviética en los setenta, mantendrá sus rasgos de fondo durante toda la década y se mantendrá latente, en un segundo plano siempre visible del que se echará mano una y otra vez según las circunstancias, más o menos hasta hoy. Es también a él al que se recurre, en una selección en mayor o menor medida consciente de algunos de sus rasgos más heterodoxos, cuando se piensan o añoran los sesenta como época dorada, como feliz luna de miel donde todo parecía posible. Imbricado raigalmente con el aparato ideológico del régimen y en buena medida inseparables, porque nació en ese ajuste inicial de derechos y deberes entre los intelectuales y el poder y se amoldó finalmente a éste, ese discurso puede a primera vista parecer ajeno al poder político o dar la impresión de que se moviera en márgenes de relativa independencia: en parte porque muchas veces estuvo sinceramente en boca de la «mayoría de los escritores revolucionarios cubanos» —es por ejemplo el caso de muchos de los autores de *Lunes* o del propio Padilla— y en parte sencillamente porque reproducía y se alimentaba, como hemos visto, de otros discursos afines, que pertenecían a la coyuntura histórica del momento y cuya legitimidad era, en buena medida, ajena a la circunstancia cubana y al ajuste que se venía produciendo en Cuba entre los intelectuales y el poder.

Dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada

Las circunstancias de superficie que llevaron al discurso que estableció las líneas de la política cultural cubana son de sobra conocidas y tienen su origen en las peripecias de un corto de cine documental, *PM*, realizado por Sabá Cabrera y un jovencísimo Orlando Jiménez. De unos 13 minutos de duración, «la peliculita culpable» muestra escenas de la vida nocturna habanera al estilo del *free cinema* inglés de los hermanos Maysles —y más precisamente, según Cabrera Infante, al estilo de *Primary* (1960), que habría sido su fuente de inspiración directa³⁹. Cabrera Infante la describe como

una suerte de documental político, sin aparente línea argumental, que recoge las maneras de divertirse de un grupo de habaneros un día de fines de 1960. Es

³⁹ *Primary* había sido «exhibida por los Maysles en Cuba, privadamente, con el objeto de

decir, se trata de un mural cinemático sobre el fin de una época. En la película se ven cubanos bailando, bebiendo y, en un momento de la peregrinación por bares y cabarets de «mala muerte», una pelea. Comienza temprano en la noche en Prado y Neptuno y termina con la madrugada al otro lado de bahía, con el barquito regresando a La Habana de Regla.

Toda la película está llena de comentarios «naturalistas», grabados en los lugares de la acción, pero al final Vicentico Valdés canta su famosa *Una canción por la mañana*. De alguna manera, la imagen y esta canción consiguen en el espectador una perenne sensación de soledad y nostalgia. (1992: 68).

PM había contado con el apoyo de los de *Lunes*, y se exhibió sin problemas en el programa del canal 2 «Lunes en televisión», pero sorprendentemente la cinta fue confiscada por la Comisión de Estudio y Clasificación de Películas cuando sus autores intentaron proyectarla en el cine. La Comisión entendía que la cinta, si bien interesante formalmente, «ofrecía una pintura parcial de la vida nocturna habanera que, lejos de dar al espectador una correcta visión de la existencia del pueblo cubano en esta etapa revolucionaria, la empobrecía, desfiguraba y desvirtuaba»: así reza la comunicación enviada por el ICAIC a la UNEAC el 30 de mayo de 1961 (en Luis 2003: 224). La reacción de los de *Lunes* no se hizo esperar, y tras una conversación de Franqui con Alfredo Guevara, aunque no se levantó el veto a la exhibición pública, se acordó una proyección de la película—sólo para intelectuales y artistas invitados—en la sede de Casa de las Américas, el 31 de mayo. El conflicto comenzó a crecer cual bola de nieve cuesta abajo: al pase de la película en Casa de las Américas siguió un enconado debate que se extendió por 17 horas, y que, en cierto sentido, venía por fin a poner el dedo en la llaga al desnudar algunas cuestiones hasta entonces no explícitas: ya aquí no se trataba únicamente de discutir en teoría el papel del intelectual en la Revolución o su mayor o menor grado de compromiso, sino de calibrar, en la práctica y refiriéndose a un material concreto, los límites de la libertad creativa y el derecho de las instituciones del poder político a ejercer

conseguir hacer una película sobre las veinticuatro horas de un día en la vida de Fidel Castro» (Cabrera Infante 1992: 68), lo cual nunca consiguieron. La cinta que inspiró *PM* había marcado un hito en el cine documental por su excelencia estética. El documental, innovador por el uso de cámaras móviles capaces de seguir a los candidatos entre la multitud, sigue las elecciones primarias del Partido Demócrata que enfrentaban a John F. Kennedy y Hubert Humphrey como candidatos para la Casa Blanca. Producido por Robert Drew, filmado por Richard Leacock y Albert Maysles y editado por D. A. Pennebaker, *Primary* sentó las bases estilísticas de lo que sería el reportaje documental a partir de entonces.

la censura sobre aquellas obras que no ofrecieran una «correcta visión» de la realidad revolucionaria.

Esas cuestiones –y tensiones– habrían surgido más temprano que tarde y probablemente *PM* no haya sido más que un chivo expiatorio, pero el caso cierto es que, además, el corto de Sabá Cabrera resultaba sin dudas una buena entrada para aquella discusión: no hay que perder de vista que, más que reprochársele a la película aquello que efectivamente mostraba (unos cuantos negros bailando, al decir de Armando Hart), sobre todo se le estaba reprochando lo que *no* mostraba (milicianos con las armas en la mano, obreros trabajando, concentraciones multitudinarias) o la «incorrección» o la osadía de no mostrarlo. Por consiguiente, y conviene subrayarlo porque la importancia de ese punto se suele soslayar, aquí no se estaba hablando únicamente de libertad creativa y de censura, sino que además aparecía clara y directamente sobre la mesa, como tema, el de una prescriptiva: más allá de qué *podía* o no mostrarse, ahora la cuestión pasaba a ser qué *debía ser* mostrado para que se ajustara a las expectativas ideológicas del momento. Y la forma en la que aparecía la cuestión, además, ligaba inevitablemente ambos puntos, establecía una dialéctica, imposible de pasar por alto en el debate, entre censura y prescripción: lo que se estaba debatiendo, más allá de enfrentamientos de poder o de orientaciones ideológicas, era la legitimidad de censurar no sólo aquello que no fuera correcto o resultara indeseable, sino sobre todo la legitimidad de censurar aquello que no se ajustara a un deber ser, que no mostrara lo que *debía ser* mostrado.

El salto es sustantivo, e involucra la subjetividad misma del intelectual frente al poder –lo conduce sin remedio a ese límite moral de su subjetividad del que hablábamos–: no es lo mismo impedir (mediante la censura o cualquier otro medio coercitivo, incluidas premisas como la del «intelectual revolucionario») que alguien diga o haga algo, que obligarlo a hacer o decir aquello que no quiere hacer o decir; no es lo mismo no poder hacer o decir algo, que no poder no hacerlo porque un deber ser lo prescribe a tal punto que una película o un texto viene a resultar censurable por aquello que *no* muestra⁴⁰.

Por otra parte, ya en el debate a puertas cerradas de Casa de las Américas aparecía, *in nuce*, el que devendría muy pronto el núcleo del canon crítico

⁴⁰ Esa doble sujeción, que impone tanto qué *no puede* ser mostrado como qué *debe* serlo, debe leerse en el sentido que precisa Agamben en *Nudities*: «Deleuze once defined the operation of power as a separation of humans from what they can do, that is, from their potentiality.

cubano: la mayor o menor adecuación de una obra a aquello que debe ser dicho o mostrado se toma como rasero valorativo, y se privilegia, por consiguiente, el discurso sobre cualquier otro criterio de valor.

Tras el debate, la prohibición se mantuvo. La copia que había sido incautada fue devuelta a los realizadores, pero vista la imposibilidad de llegar a un acuerdo, los de *Lunes* promovieron un documento de protesta por la prohibición y en apoyo de *PM*. Franqui, en un intento de resolver el conflicto, recurrió a Castro, quien aceptó intervenir. Las reuniones posteriores en la Biblioteca Nacional, que se desarrollaron en sábados sucesivos los días 16, 23 y 30 de junio de 1961, vendrían a poner los puntos sobre las íes.

Tras los dos primeros encuentros, que pusieron de manifiesto que lejos de lo que esperaban los de *Lunes* —una suerte de reunión amistosa para resolver el conflicto de *PM*— se trataba más bien de una puesta en orden que encauzara lo que se veía, en el mejor de los casos, como la indisciplinada energía de los creadores, el tercero terminó con el tan llevado y traído discurso de Fidel Castro. La lógica simbólica del orden, de punto final a la discusión y de cierre de un pacto, estuvo apoyada desde el inicio por la presencia de la plana superior de la intelectualidad comunista, afín al PSP: la presidían Carlos Rafael Rodríguez, influyente dirigente comunista, Edith García Buchaca, por entonces su esposa y encargada de los asuntos culturales, y Alfredo Guevara, que tenía a su cargo el ICAIC. Además, en el estrado se hallaban Fidel Castro, el presidente Dorticós, el entonces ministro de Educación, Armando Hart (que lo sería luego de Cultura), Haydée Santamaría, presidenta de Casa de las Américas, y Vicentina Antuña, directora del Consejo Nacional de Cultura. La misma disposición de la sala y el protocolo que debía seguirse para tomar la palabra enfatizaba lo que de juicio tuvo el encuentro: la única manera en que se podía hablar, refiere Cabrera Infante (1992: 103-104) era de pie. Ya en la primera reunión, que comenzó con una invitación a que los presentes expresaran libremente sus opiniones, resultaba evidente para muchos que se trataba de una confrontación, y no de un acuerdo, entre los intelectuales

Active forces are impeded from being put into practice either because they are deprived of the material condition that make them possible or because a prohibition makes them formally impossible. In both cases power —and this is its most oppressive and brutal form— separates human beings from their potentiality and, in this way, renders them impotent. There is, nevertheless, another and more insidious operation of power that does not immediately affect what humans can do —their potentiality— but rather their “impotentiality”, that is, what they cannot do, or better, can not do» (Agamben 2010a: 43).

y el poder. La intervención de Virgilio Piñera, que se mantuvo circulando *sotto voce* como una especie de mito oral con distintas versiones hasta que se publicó la transcripción de la primera de las sesiones⁴¹, resumía bien el sentimiento de los presentes: Yo no sé bien lo que pasa aquí pero lo que sé es que tengo miedo, era aproximadamente la frase que reproducía la leyenda. Así lo refiere Cabrera Infante en *Mea Cuba*:

Todos nos hallábamos atados de pies y manos y amordazados ante tal despliegue de poder político. Súbitamente, de la masa avergonzada surgió un tímido hombrecito de pelo pajizo, de tímidos modales, sospechoso ya por su aspecto de marica militante a pesar de sus denodados esfuerzos por parecer varonil, o si no, fino, y dijo con voz apocada, apagada que quería hablar. Era Virgilio Piñera. Confesó que estaba terriblemente asustado, que no sabía por qué o de qué, pero que estaba realmente alarmado, casi al borde del pánico. Luego agregó: «Me parece que se debe a todo esto» —y dio la impresión que incluía a la Revolución como uno de los causantes de su miedo. (1992: 103)

Piñera, cuyas palabras entonces habían sido mucho más precisas⁴², sencillamente ponía de manifiesto la distancia que mediaba ya entre la seguridad que habían sentido por ejemplo los de *Lunes*, arropados en ese «cóctel embriagador» de compromiso y apoyo institucional, y lo que ahora, tras las acusaciones contra el suplemento y *PM*, se sentía más bien como mera indefensión. Cabrera Infante, que en parte reduce al conflicto con los de *Lunes* lo que se dirimía en la Biblioteca Nacional, lo resume así:

De pronto se hizo patente a todos (acusados, acusador, jurado, juez y testigos) que se estaba ante un juicio público realizado en privado: no era sólo *PM* sino *Lunes* (y con el magazine todo lo que representaba éste para la cultura cubana) quien también estaba en el banquillo de los acusados. (1992: 104)

⁴¹ En un especial publicado en *Encuentro de la cultura cubana* 43, 2006/2007.

⁴² Lo que realmente había dicho Piñera fue lo siguiente: «Como Carlos Rafael [Rodríguez] ha pedido que se diga todo, hay un miedo que podríamos calificar de virtual que corre en todos los círculos literarios de La Habana, y artísticos en general, sobre que el Gobierno va a dirigir la cultura. Yo no sé qué cosa es cultura dirigida, pero supongo que ustedes lo sabrán. La cultura es nada más que una, un elemento... Pero que esa especie de ola corre por toda La Habana, de que el 26 de Julio se va a declarar por unas declaraciones la cultura dirigida, entonces...» (en *Encuentro de la cultura cubana* 43: 163).

La escenificación simbólica del poder, que tiene en la famosa pistola sobre la mesa de Castro⁴³ su metáfora más incisiva, preludiaba el documento que a partir de entonces iba a regir las relaciones entre los intelectuales y el poder en Cuba —una relación que, más que a la pistola de Goebbels, remite la cuestión al pistoletazo de Stendhal, por seguir en el ámbito de las metáforas percusivas. Interesa sobremanera seguir la lógica que conduce a la conocida fórmula de «dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución nada», porque involucra al menos dos divisiones que atañen tanto a la definición del intelectual en la Revolución como a la legitimidad de la creación artística, y que van a determinar inevitablemente la configuración tanto del canon crítico cubano como del canon literario en su conjunto. Tras una introducción donde repasa brevemente los temas que se han tratado en las reuniones anteriores, Castro pasa casi inmediatamente a situar el centro del tema sobre el que se «discute» —el problema fundamental que flotaba aquí en el ambiente era el problema de la libertad para la creación artística— y quiénes son los interlocutores legítimos en esa discusión. Dicho de otra manera: establece cuál es el destinatario natural de su discurso, y establece cuál es el emisor simbólico de ese discurso. En el segundo de los casos la identificación es más fácil y se realiza casi desde el principio: la primera aparición de ese emisor ubica la palabra en un «nosotros, los hombres de Gobierno» («Desde luego que en este tipo de discusión no somos nosotros, los hombres de Gobierno, los más aventajados para opinar sobre cuestiones en las cuales ustedes se han especializado») para ya en la segunda, que viene a continuación, introducir una agencia: «El hecho de ser hombres de Gobierno y agentes de esta Revolución no quiere decir que estamos obligados (aunque acaso lo estemos) a ser peritos en todas las materias». Las dos menciones de ese nosotros, ambas en una suerte de *captatio benevolentiae* inicial, conducen, ya en la tercera, a una identificación directa con la Revolución: «Nosotros hemos sido agentes de esta Revolución, de la Revolución económico-social que está teniendo lugar en Cuba. A su vez esa Revolución económica y social tiene que producir inevitablemente también una Revolución cultural⁴⁴ en nuestro País».

⁴³ «Finalmente fue Fidel Castro en persona quien habló. Como es habitual, tuvo la última palabra. Como introito se deshizo de su perenne Browning de 9 mm., que lleva siempre a la cintura (con lo que daba un referente real a la metáfora acuñada de Goebbels: “Cada vez que oigo la palabra cultura echo mano a mi pistola”) y pronunció uno de sus más famosos discursos» (Cabrera Infante 1992: 105).

⁴⁴ El vínculo connotativo con la Revolución china ya se había establecido antes: «en cierto sentido estas cuestiones nos agarraron un poco desprevenidos. Nosotros no tuvimos nuestra

A partir de este momento, el emisor del discurso queda fijado: por boca de Fidel Castro habla nada más y nada menos que la Revolución. Y es la Revolución la que ha de ser, puntualiza una y otra vez Castro, en esas repeticiones tan típicas de su estilo oratorio, la primera preocupación de todos⁴⁵.

Una vez que se ha fijado esa premisa, y en un hábil tránsito, vuelve a la cuestión de qué se discute: «El problema que aquí se ha estado discutiendo y vamos a abordar, es el problema de la libertad de los escritores y de los artistas para expresarse». Y es a partir de ahí que el discurso pasa a establecer, en una suerte de cesura paulina, un destinatario para la normativa implícita en el «Dentro de la Revolución todo; contra la Revolución nada». Vémoslo en detalle.

¿A quiénes *no* está dirigido el *dictum* «dentro, todo; contra, nada»? Pues como en relación a la libertad formal no hay dudas, establece Castro, se llega

conferencia de Yanan con los artistas y escritores cubanos durante la Revolución. En realidad esta es una revolución que se gestó y llegó al Poder en un tiempo, puede decirse “record”. Al revés de otras revoluciones, no tenía todos los principales problemas resueltos» (Castro 1961: en línea). Si bien lo que conocemos como «Revolución Cultural» no tuvo lugar hasta 1968 (el mismo año de la «Ofensiva Revolucionaria» en Cuba), las que serían sus líneas principales ya venían gestándose desde las reuniones de Yanan, en 1942, donde Mao realizó las conocidas luego como «Intervenciones sobre arte y literatura». El paralelo entre las reuniones de Yanan en mayo del 42 y las de La Habana en 1961 no es sólo retórico (Mao plantea de forma similar los «problemas» a resolver) sino de fondo (las cuestiones que se abordan son las mismas y se las articula de modo similar): el valor político o ideológico del arte y su valor «formal» deben resolverse en síntesis que priorice su valor de uso. El «primer problema», según Mao: «¿A quién deben servir nuestro arte y nuestra literatura?» (1972: 74), debe conducir a «un arte y una literatura que de verdad estén al servicio de los obreros, campesinos y soldados, un arte y una literatura verdaderamente proletarios» (1972: 77)—, cuya legitimidad sólo puede refrendarse por su contenido ideológico, que será el que determine en última instancia lo que es bueno o malo, la posibilidad de todo o nada: «es bueno todo lo que favorece la unidad y la resistencia al Japón, estimula a las masas a proceder con una sola voluntad o se opone al retroceso e impulsa el progreso; en cambio, es malo todo cuanto daña la unidad y la resistencia al Japón, fomenta entre las masas disensiones y discordias o se opone al progreso y arrastra a la gente hacia atrás» (Tse-tung 1972: 87). No deja de resultar ilustrativo de esa mezcla de influencias de la que hemos hablado que inmediatamente antes de la mención al foro de Yanan y refiriéndose al «problema de la libertad para la creación artística», Castro se refiera a Sartre y a Wright Mills: ambos le habrían planteado «estas cuestiones [que] nos agarraron un poco desprevenidos» (1961: en línea).

⁴⁵ La idea que se repite es la siguiente, que se da como premisa: «nosotros creemos que nuestro primer pensamiento y nuestra primera preocupación deben ser: ¿qué hacemos para que la Revolución salga victoriosa? Porque lo primero es eso: lo primero es la Revolución misma y después, entonces, preocuparnos por las demás cuestiones» (Castro 1961: en línea).

al «punto esencial de la discusión cuando se trata de la libertad de contenido». Ahora bien, este punto no puede plantear dudas (dudas, o miedo a que la Revolución vaya a asfixiar su espíritu creador) a un auténtico revolucionario: «Y cabe preguntarse si un revolucionario verdadero, si un artista o intelectual que sienta la Revolución y que esté seguro de que es capaz de servir a la Revolución, puede plantearse este problema; es decir, el si la duda cabe para los escritores y artistas verdaderamente revolucionarios». Para ellos no haría falta poner límites, porque «el revolucionario pone algo por encima de todas las demás cuestiones; el revolucionario pone algo por encima aun de su propio espíritu creador: pone la Revolución por encima de todo lo demás y el artista más revolucionario sería aquel que estuviera dispuesto a sacrificar hasta su propia vocación artística por la Revolución».

Ahora bien, tampoco está dirigido a los intelectuales claramente contrarrevolucionarios: el «mercenario», el contrarrevolucionario «sabe lo que tiene que hacer, ese sabe lo que le interesa, ese sabe hacia dónde tiene que marchar».

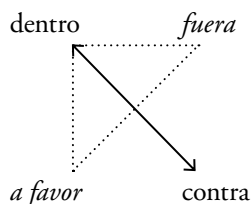
Entonces, ¿cuál es el destinatario de la doble normativa de «Palabras a los intelectuales»? ¿A quién está dirigido?

Pues, precisamente, a esa «mayoría de los escritores revolucionarios cubanos» que mencionaba la solapa de *Sartre visita a Cuba*: a un destinatario con, más o menos, ese perfil que hemos descrito a través del grupo de *Lunes*. Ese resto, que resulta de resolver la oposición que habíamos venido comentando entre intelectuales comunistas y no comunistas —aquí expresada como revolucionarios o no revolucionarios— mediante una lógica paulina que añade un tercer término, los no no revolucionarios, es el que debe asumir como norma el *dictum* «dentro de la Revolución todo; contra la Revolución nada».

El *dentro* mismo, a su vez, es significativo: al establecer un Sujeto a la vez distinto del revolucionario sin tacha y del contrarrevolucionario, Castro lo sitúa en una zona donde su inclusión supone, también, la posibilidad permanente de su exclusión: ese salto sustantivo que adelantaba ya el debate tras la proyección de *PM* en Casa de las Américas viene así a consumarse, y queda además sacralizado por la indeterminación de ese Sujeto intelectual, situado en el umbral entre ese ideal, el revolucionario sin tacha, y un Enemigo, alguien ajeno a la comunidad mesiánica que reproduce esa lógica (y por eso, ese Sujeto Intelectual y su obra se verán sometidos a juicio constante, precisado a demostrar que es un buen revolucionario o a tomar el camino del exilio). Ese intelectual no no revolucionario, que se corresponde en aquel momento con el perfil de la mayoría

no comunista de la intelectualidad cubana⁴⁶, queda así doblemente sujeto a una norma (*dentro* de la Revolución: aquello que *debe ser* mostrado es lo que define su pertenencia al dentro) y a una prohibición (*contra* la Revolución nada: aquello que no puede ser mostrado lo excluye).

Si se la observa con un poco de detenimiento, la alternancia dentro/contras responde a una síntesis similar, pero no idéntica, a la que crea ese Sujeto Intelectual no revolucionario: de algún modo, la reproduce simétricamente. El antónimo de «contra» sería «a favor», y no «dentro»: pero ya hemos visto que el revolucionario sin tacha, el auténtico revolucionario, estará dispuesto a renunciar a todo por la Revolución, o sea, que para ese revolucionario que siempre escribirá «a favor» la normativa está de sobra. Del mismo modo, el antónimo de «dentro» sería «fuera»: es allí donde quedan los decididamente contrarrevolucionarios, que saben lo que tienen que hacer, marcharse fuera, y a quienes tampoco, como vimos, está dirigida la normativa de «Palabras a los intelectuales». Bajo «dentro» subyace «a favor» del mismo modo que bajo «fuera» aparece «contra» y la exclusión de derecho asociada a él («contra la Revolución, ningún derecho»).



La diagonal que en el discurso une los dos extremos presentes en el enunciado («dentro», «contra») es la misma que activa esa relación asociativa inmediata con aquellos elementos no presentes que conforman la oposición, o dicho en términos semiológicos, donde el eje sistémico que atraviesa, y hace posible por eso, ese enunciado sintágmático, se actualiza en forma de una prescripción: para conseguir estar dentro hay que hallar un lugar propicio entre «a favor» y «fuera» en un triángulo cuyo único otro vértice es, precisamente, «dentro».

⁴⁶ Y que, al mismo tiempo, la trasciende: una excesiva fidelidad al Partido podía excluir, naturalmente, a intelectuales o políticos comunistas del barco de la Revolución: fue el caso de Joaquín Ordoqui y Aníbal Escalante, por ejemplo. Véase, sobre esa «lealtad bifronte», referida allí a las élites, Rojas 2006: 176.

Los dos términos elididos —«a favor» y «fuera»— se sustituyen por los que efectivamente aparecen en el enunciado, pero siguen presentes en la síntesis (dentro, todo; contra, nada) que posibilita esa doble sujeción, a un deber ser y a una interdicción.

Si me he detenido tanto en la lógica que subyace aquí es porque las consecuencias naturales de esa doble sujeción resultan cruciales para el tema que nos ocupa. Tanto la prohibición (contra la Revolución, nada) como el ajuste a la norma (dentro de la Revolución, todo) requieren, a la hora de evaluar si las obras se adecúan a ellas, un rasero de valor contenidista que las juzgue, a ellas y a su autor, según su discurso cumpla o no con determinadas expectativas ideológicas hasta cierto punto previsibles, mas no explícitas (la discrecionalidad de la norma, en este caso, potencia el control sobre el discurso de los textos al mismo tiempo que hace todavía más necesario, si cabe, un rasero valorativo centrado en él: será preciso centrarse en el discurso si es éste la medida de la validez de la norma). Las garantías o el «consenso» sobre la libertad formal, aun cuando se «declaran» en «Palabras a los intelectuales» y figuran en esa lógica, no tienen ya ningún peso, o el que tienen es peso muerto: ¿a quién podrá importarle ya la forma de una manera central, si la obra va a ser legítima sólo en tanto su discurso —su contenido— se inscriba *dentro* de la Revolución?

Ahora bien, ¿supone lo anterior una abolición de lo estético a favor de lo político o lo ideológico? No exactamente, y sin dudas, no taxativamente: la cuestión es algo más compleja. La sustitución de lo literario por el simple y llano panfleto político supondría, sencillamente, esa «renuncia» última de «su propia vocación artística» que Castro ejemplifica en ese revolucionario sin tacha a quien, como hemos visto, no está dirigida la normativa implícita en «Palabras a los intelectuales». Lejos de eso, lo anterior supone, más bien, una estética ideologizante, cuyo *desideratum* crítico vendría a ser aquella obra que tuviera como correlato de su valor discursivo un equivalente valor formal —obras que fueran al contexto cubano, por volver sobre aquellos ejemplos extremos, lo que *El triunfo de la voluntad* o *El acorazado Potemkin* habían sido al alemán o al soviético—. Lo cual, lejos de simplificar las cosas, vendría a complicarlas sustancialmente una vez que se tratara de pensar la legitimidad doblemente estética e ideológica de esa literatura *por hacer*, ahora atrapada en una definición apriorística de sí misma.

De ahí, directamente resultante de esa definición apriorística, la exacerbación programática que conocerá el canon crítico cubano en los años venideros,

que vendría a resultar en una desproporcionada reflexión en la literatura *por hacer* (que incluye, cómo no, juzgar las obras según se ajusten a lo que se espera de esa literatura venidera), en detrimento de cualquier reflexión sobre la literatura *ya hecha*, o de la puesta en relación de las obras con la tradición precedente.

En términos prácticos, que hablando de literatura quiere decir en términos críticos o en términos de creación, lo que está de fondo no es sólo una exclusión abierta (contra la Revolución nada) sino también, o sobre todo, una prescriptiva⁴⁷, y es únicamente el ajuste con respecto a ella lo que garantizará el «dentro de la Revolución» y, en consecuencia, la legitimidad de la obra. No cumplir con esa prescriptiva conlleva una exclusión implícita: el caso de aquellos textos que, si bien no pueden ser descritos como textos *contra* la Revolución, tampoco llegan a estar *dentro* (y quedan, por tanto, fuera del corpus que es reconocido o atendido por ese canon crítico). Novelas como *El plano inclinado* (1968), de Noel Navarro, *Los animales sagrados* (1967) de Humberto Arenal o *Siempre la muerte, su paso breve* (1968), de Reynaldo González, por sólo poner algunos ejemplos, no eran, a todas luces, textos *contra* la Revolución, pero al alejarse radicalmente de las perspectivas entonces consensuales –del camino *a seguir*, conviene subrayar esa remisión a futuro–, difícilmente podían ser considerados por la crítica o establecer algún diálogo con otros textos que sí estaban dentro de la Revolución porque se ajustaban a esos parámetros de análisis crítico basados en el discurso⁴⁸.

Dicho de otro modo: ¿qué tendrá que considerar la crítica para evaluar la pertenencia o no pertenencia a ese «dentro de la Revolución»? La respuesta es obvia: el discurso presente en el texto, no su lenguaje. Por tanto, será el discurso –un determinado deber ser discursivo– el que devenga criterio de valor privilegiado. De ese modo la legitimidad ideológica, el valor con respecto a la Revolución de una obra, pasaba a ser, también, rasero de legitimidad estética.

⁴⁷ Que, dado el carácter discrecional del «dentro de la Revolución», es susceptible de variaciones coyunturales. Quizá sería mejor decir que esa exclusión abierta es la premisa mediante la cual se establece la permanente posibilidad de una prescriptiva.

⁴⁸ O incluso, que resultaban «fuera» o peligrosamente afines al «contra» precisamente por la misma razón: porque, *en términos de discurso*, violentaban las expectativas ideológicas del momento, porque eran legibles para la crítica según un rasero contenidista. Esa crítica que privilegia el discurso puede ignorar novelas como éstas (y lo hace precisamente porque no puede juzgarlas en términos de discurso), pero no podía ignorar, por ejemplo, *Fuera de juego* (1968) de Padilla o *Condenados de condado* (1968) de Norberto Fuentes.

Una literatura «por hacer»

En la articulación de esa literatura «por hacer» y su relación con las expectativas críticas consiguientes intervienen también, además de lo que hemos venido analizando hasta ahora, otros factores –la oportunidad o la inmediatez temática, la resonancia social de ciertas referencias, la mera circunstancia u oportunidad histórica– que como mejor pueden entenderse es a través de un repaso al corpus narrativo de los primeros sesenta y a su recepción crítica. Tanto ese corpus como esa recepción irán modificándose paulatina y recíprocamente, en una progresión que, ya a partir de la mitad de la década, supondrá una fractura irreparable con la tradición anterior y que, para finales de los sesenta, con el advenimiento de la institucionalización soviética, terminará excluyendo (o relegando a los estrechos márgenes de visibilidad de lo privado, de la nostalgia por la luna de miel inicial) incluso muchos de sus rasgos iniciales para sustituirlos con la ortodoxia marxista-leninista. Lo que dice aquí Rojas es aplicable no sólo a la opción de «un humanismo occidental descolonizador», sino a la mayoría de los rasgos que, provenientes de ese intelectual revolucionario no-comunista, habían nutrido inicialmente la discusión sobre el papel del intelectual en la Revolución y el discurso del compromiso:

Entre 1968 y 1971, esa opción, la de un humanismo occidental descolonizador, sería cancelada en Cuba por la inserción de la isla en el bloque soviético de la Guerra Fría. Desarrollarse y descolonizarse implicará, entonces, romper con el humanismo occidental y con la izquierda democrática del Primer Mundo. Cuando en 1971 –año del encarcelamiento de Heberto Padilla y del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, en el que los líderes de la Revolución rechazaron públicamente aquella izquierda occidental– Roberto Fernández Retamar escribe *Calibán* ya aquella relocalización geopolítica de la isla ha sido consumada. (Rojas 2009: 53)

Ahora bien, entretanto, ¿qué formas iba adoptando esa literatura «por hacer», y qué factores inciden tanto en ella como en su relación con la crítica y las instituciones?

El primero de esos factores puede verse mejor a la luz de lo que ya se reprochaba a *PM*: recuérdese que la prohibición no venía dada por lo que efectivamente mostraba la cinta, sino porque *no mostraba* determinados aspectos de la realidad. El salto sustantivo que va de no poder hacer o decir algo (una interdicción) a no poder no hacerlo (una prescriptiva), que fue el que

en esa doble sujeción del intelectual al poder venían a sellar las «Palabras a los intelectuales», requiere ser llenado de alguna manera, más allá del signo ideológico que se espera del discurso: ¿cuáles serán, entonces, esos aspectos cuya tematización narrativa constituye ese deber ser, cuál el ámbito referencial que la crítica espera de los textos? ¿Qué era, a fin de cuentas, aquello que no mostraba o tematizaba *PM*?

La cuestión es importante porque no sólo involucra lo ideológico, sino que acarrea también un número considerable de respuestas propiamente formales, una estética que, aun cuando esté del todo condicionada por lo ideológico, seguirá sus propios cauces —cauces que limitará a su vez, de nuevo, el dique de lo ideológico—. En un texto de 1971⁴⁹ —una reseña entusiasta de *Sacchario*, novela de Miguel Cossío que obtuvo en 1970 el premio Casa de las Américas— Ambrosio Fornet decía lo siguiente:

Hasta ahora, la Historia misma había aportado el núcleo conflictivo de la novelística cubana. El cataclismo social que hundía la vieja sociedad proporcionaba el contenido y el diseño estructural de la novela: el protagonista, en pugna con el pasado, lo negaba y reconocía así como superiores los valores de la sociedad revolucionaria. Pero en esa negación negaba una parte de sí mismo, y de ahí su desgarramiento. El tema del ajuste de cuentas (con el pasado), la toma de conciencia (del presente) y la purificación o el cambio de piel (para el futuro) ha sido el tema dominante, si no el único, de las novelas cubanas de la década del sesenta. (Fornet 1995: 49-50)

«Yo estoy aquí para contar la historia»; con ese exergo de Neruda comienza *Los años duros* (1966) de Jesús Díaz, uno de los títulos emblemáticos de la década —y de la que se dio en llamar «narrativa de la violencia»— y también premio Casa de las Américas. En ambos casos, en efecto, puede leerse limpiamente la clave de aquello que venía a llenar, como contenido temático deseable, la prescriptiva implícita en el «Dentro de la Revolución»: lo referencial, lo testimonial, la crónica del presente, aquello que diera fe de la realidad histórica inmediata siempre y cuando incluyera a su vez, claro está, una posición favorable al proceso revolucionario. La inmediatez, como veremos, es aquí un elemento nada despreciable: la rápida sucesión de acontecimientos que se vivía en el país va a imponer, desde el principio, una voluntad casi periodística,

⁴⁹ «A propósito de “Sacchario”», aparecido originalmente en *Casa de las Américas* 11 (64): 183-186, y recogido luego en Fornet 1995.

presente en gran parte de las obras que alienta el nuevo canon crítico. Además de un rasero de valor ideológico, contenidista, que privilegia el discurso y lo referencial sobre cualquier otra cosa, esa prescriptiva proveía incesantemente nuevos temas a partir de los cuales se irá creando un repertorio, una *topica* de personajes y conflictos, cuyo tratamiento más o menos matizado o «audaz» deviene, por sí mismo, criterio comparativo (el «mejor» cuento de Girón, la «mejor» historia sobre «bandidos», etcétera). La disponibilidad de esos temas emergentes, como bien hacer notar Garrandés, va a marcar consecuentemente la narrativa del período:

los asuntos emergentes de la Revolución son aquellos que la Revolución ayudó a crear en tanto trasfondo creativo y en tanto *añadidura de realidades a lo real*, un acontecimiento tan sencillo que parece baladí. Por ejemplo, la Crisis de Octubre, la lucha contra las bandas contrarrevolucionarias o Lucha Contra Bandidos, Playa Girón, las llamadas Zafras del Pueblo, la Campaña de Alfabetización y otros fenómenos y sus personajes devienen asuntos de máxima congruencia con lo inmediato o el recuerdo (contrastado) de lo mediato, y poseían, desde luego, un poder de seducción tan enérgico como inevitable. (Garrandés 2008: 18)

Una tónica que, en cuanto adición a lo real, no sólo va a condicionar el contenido inmediato de la narrativa y de su recepción crítica, sino que, en un segundo nivel de influencia, también tendrá efecto sobre las formas narrativas mismas, y es esto último lo que me interesa subrayar. Así, por ejemplo, esa misma urgencia de inmediatez –y la posición de un autor con respecto a ella– va a provocar sin remedio, tanto en la crítica como en el corpus, la falsa escisión entre una literatura que se sostendría por su valor como documento –su eficacia «social» inmediata– y una literatura que, aun cuando estuviera en sintonía con el nuevo canon crítico y sus raseros valorativos, o que incluso abordara directamente esa *topica* revolucionaria, lo hiciera únicamente desde presupuestos «estéticos».

Garrandés mismo, al abordar el asunto con todas las precisiones del caso –su libro es sin duda una de las lecturas más atentas al corpus de la década–, no deja de reproducir hasta cierto punto el fenómeno que describe:

Había un despliegue notable de *ficciones de realización social inmediata*, y otro despliegue, paralelo, de ficciones sin pretensión alguna salvo la de constituirse nada menos que en *pesquisas estéticas* comprometidas con el yo, las realidades imaginarias y las realidades de un pretérito nítido/difuso. Las alineaciones se

habían producido ya, de manera que el «combate» (o, simplemente, el conjunto de los roces más enérgicos, que animaron excepcionalmente el juego de la ficción en aquella época) estaba a punto de comenzar. (Garrandés 2008: 21)

La dicotomía, con todo lo que tiene de maniquea, no sólo se impuso en ese momento –tan urgido de militancias varias, y donde hubo, de hecho, un trabado ajuste de expectativas entre el canon crítico y la literatura «comprometida»– sino que en buena medida sigue permeando, hasta hoy, el ejercicio crítico sobre la literatura cubana, la contemporánea y la de entonces. En el fondo, no es sino consecuencia última de la reconfiguración del canon literario que tuvo lugar en esos años, y lo cierto es que resulta difícil no catalogar los textos según hayan respondido, o no, a esas expectativas: no es que hubiera, ni entonces ni ahora, dos literaturas enfrentadas, sino que la que había, en su poca o mucha diversidad, se evalúa –y es ése el poso de verdad que sostiene la dicotomía– siguiendo (o tomando en cuenta el peso que tuvo) una concepción del texto como cristal transparente de un discurso sobre la realidad, y en la mayoría de los casos, la realidad inscrita o explicada o cuestionada *desde* o *a través* de la Historia. La aparente dualidad, en última instancia, resulta únicamente de ajustarse (o no) a esos presupuestos críticos, de su pertinencia o no pertinencia con relación a ciertos textos.

Ahora bien, ¿qué forma adoptaron esas «ficciones de realización social inmediata»? Desde el mismo 1959, y a ritmo creciente según se hace más intenso el intercambio de influencias entre el corpus y el canon crítico, la presencia de esa inmediatez y la importancia que se le atribuye irá creando ciertas bolsas temáticas. Libros tan alejados estilísticamente como *Bertillón 166* (1959), de José Soler Puig, *El sol a plomo* (1959), de Humberto Arenal, y *Así en la paz como en la guerra* (1960), de Guillermo Cabrera Infante, inauguran la tematización literaria del pasado inmediato –ese «ajuste de cuentas con el pasado» que decía Fornet– y adelantan la que será luego conocida como «narrativa de la violencia». La violencia urbana de la lucha armada contra Batista, los conflictos éticos de personajes enfrentados a la posibilidad de la tortura o la muerte, la representación –con tintes cercanos a cierto expresionismo– del vértigo político y el coste personal de la violencia tienen, en esos títulos, visos de autenticidad que, más allá de las diferencias entre uno u otro, son innegables. Algo que, una vez que ese ámbito referencial se haya codificado, se empezará a echar de menos. Así, por sólo poner algunos ejemplos, los relatos de *Miel sobre hojuelas* (1964), de Reynaldo González, reproducen no sólo los temas o motivos de *Así en la paz*

como en la guerra sino también su estructura narrativa, incluido el recurso a las viñetas intercaladas; la figura del antiguo policía batistiano que sobrevive en la locura o la vejez atraviesa, como un fantasma, un número considerable de relatos hasta sus últimas apariciones en el «realismo socialista» de los setenta; o las remisiones «críticas» a la miseria de la vida rural anterior a 1959, que se contraponen ahora al progreso revolucionario.

La inmediatez más urgente —la de la «toma de consciencia del presente» y la crónica testimonial— anima títulos como *Gente de Playa Girón* (1962, premio Casa de las Américas), de Raúl González de Cascorro, un volumen de cuentos que intenta sortear narrativamente, a través del punto de vista de varios personajes, lo meramente testimonial. Lo que comenta Garrandés a propósito del libro de González de Cascorro ilustra muy bien el que fue «conflicto» de muchos autores entre lo literario y lo periodístico:

Suponemos que se ha planteado el dilema de hablar de Playa Girón sin hacer una crónica, o un testimonio cuajado de reportes plurívocos. Quiere escribir un libro de cuentos y, sin embargo, intuye que no han de ser cuentos al uso, al cabo en peligro de ser absorbidos por la ciénaga de la testificación. Ya en los días posteriores a la victoria de los milicianos la testificación se convirtió en una práctica de cada minuto. El testimonio halló en la historia de aquel momento, y de otros momentos que vendrían luego, una especie de germinación floreciente. Era el género revolucionario por antonomasia y no había nada que hacer al respecto. (Garrandés 2008: 49-50)⁵⁰

La recurrencia a esos hitos de la Revolución, que tuvo en efecto en cierto periodismo literario muchos de sus primeros desarrollos por así decir «monográficos» —piénsese en libros como *Con las milicias* (1962), de César Leante, o *Cuba: ZDA* (1963), de Lisandro Otero, significativamente el primer título de Ediciones R— derivó pronto hacia territorios narrativos bien delimitados, conservando la misma voluntad testimonial y muchas de sus influencias, oriundas de la práctica periodística. Otero mismo, por ejemplo, menciona algunas de esas influencias cuando se refiere en sus memorias a *Cuba: ZDA*, al tiempo que describe la voluntad testifical que lo animaba. Interesa reproducir el pasaje, porque en unas pocas líneas se traslucen la amalgama de intenciones, el tipo reconocible de influencias e incluso, también, las formas de estilo que vendrían dadas por esa inmediatez:

⁵⁰ Sobre *Gente de Playa Girón*, véase Garrandés 2008: 47-51.

Dialogué con sacerdotes, campesinos, soldados rebeldes, obreros, burgueses y profesores, visité palacetes y bohíos: la nación entera se levantaba en un torbellino de trabajo entusiasta: todo lo que había estado mal hecho hasta entonces debía ser enmendado en breve y el país se expandía a un ritmo sorprendente. Decidí que aquel instante de ebullición debía ser recordado en un libro y comencé a escribir *Cuba: ZDA*. El título se refería a las Zonas de desarrollo agrario, en que estaba dividido entonces el país. En cierta medida me lo había inspirado un título de Ilia Ehrenburg: *Citroën 10 H.P.* De los grandes maestros del periodismo que había leído hasta entonces—John Gunther, Ergon Erwin Kisch, Tibor Mende, John Reed, Raymond Cartier—ninguno me había impresionado tanto como Ehrenburg y de él, *España, República de Trabajadores* me marcó con un modelo de prosa periodística por su estilo cortante, seco, telegráfico, impresionista: una pauta que decidí seguir en la escritura de mi reportaje. (Otero 1999: 77-78)

Ese estilo conciso y seco, «duro», es también el de los reportajes de Norberto Fuentes publicados entre 1963 y 1969 y que serían recogidos luego en *Cazabandidos* (1970), o el de *Condenados de Condado* (1968, premio Casa de las Américas: los textos, avisa la edición, fueron escritos entre marzo de 1963 y octubre de 1967), el libro de cuentos donde Fuentes abordaba «monográficamente» el mismo tema, la campaña de contrainsurgencia en el Escambray. Algo similar, si bien con algo menos de «dureza», ocurre—el tema esta vez es Playa Girón—con los relatos de *La guerra tuvo seis nombres* (1968) y de *Los pasos en la hierba* (1970), de Eduardo Heras León. Sobre todo en el caso de Fuentes, él mismo epítome del escritor orgánico, la «dureza» del estilo se corresponde con una complacencia en todo aquello vinculado al campo semántico de la muerte y el poder (que resultan, a fin de cuentas, intercambiables en esa perspectiva): bajo la máscara de la inmediatez y de la «realización social inmediata» subyace una construcción ideológica que recurre a los elementos más sórdidos de cierta identidad de guerra—la camaradería masculina, sobre todo; la retórica del odio, el desprecio por la vida—para legitimar, más bien imponer, tanto su valía como su «verosimilitud» épica. Duanel Díaz ha hecho notar, en el plano temático, esas connotaciones de la prosa de Fuentes:

Si a Heras León le interesaba la debilidad y la cobardía, a Fuentes le interesa justo lo contrario: la crudeza de la campaña como espacio para probar la hombría. Un soldado nuevo dice, en una de las viñetas, que está «sediento de la sangre del bandido», y que «al bandido hay que matarlo en combate y entonces probar su sangre como hacían los hombres de Pánfilov». Hay en los cuentos y crónicas de Fuentes una

ostensible fascinación por la violencia que toma, en escritos posteriores como «Adiós a las armas», la forma de la nostalgia por aquellos tiempos en que los combatientes hablaban de mujeres, se «cagaban en Dios» y se reían «del bandido muerto, de la cara de susto frente al pelotón de fusilamiento». Se trata aquí, evidentemente, de una comunidad masculina donde los valores tradicionales de la hombría prevalecen por momentos sobre la identificación ideológica. (Díaz Infante 2009: 102)

Los referentes textuales que operan sobre ese registro hay que ir a buscarlos en el realismo machista-leninista de libros como *Caballería Roja*, de Isaac Babel, *Los hombres de Panfilov*, de Alexander Beck, o ciertas crónicas de guerra de Ehrenburg o Hemingway, pero su tono depende menos de influencias literarias bien o mal asimiladas que de la expresión complaciente y afirmativa, en una suerte de priapismo ideológico perenne, de esa comunidad masculina de hombres duros⁵¹ que tanto parece fascinarlo –Babel o Beck o el Hemingway de la guerra civil española tienen menos de autores tutelares, en el caso de Fuentes, que de camaradas en circunstancias similares. Hernández Busto señala también ese vínculo entre estilo, ideología y circunstancia:

Tras la prosa de Fuentes hay dos divinidades tutelares, Babel y Hemingway, cuyos ecos resuenan en cualquier párrafo de *Condenados*... Muchos de estos cuentos muestran una convincente economía de recursos aunque a veces arrastran torpemente al lector hacia un final cargado y efectista. Fuentes es el cronista por encargo de ese culto a la muerte que signa todas las revoluciones. Varios relatos («El capitán descalzo», «El honor limpiado», «Melo»...) nos descubren también las dotes de un narrador que sabe moverse en un ambiente de «hombres probados». (Hernández Busto 2005: 107-108)

Sería interesante releer muchos de esos títulos de los sesenta cubanos atendiendo a las relaciones entre ese estilo «conciso» y la pulsión totalitaria, a la luz de análisis como los de Klaus Theweleit (1977) o de Jonathan Littell (2008)

⁵¹ Algunos críticos han subrayado el peso de ciertas posturas de género en las polémicas intelectuales de los sesenta. Abreu Arcia, por ejemplo, refiriéndose a los editoriales del primer número de *El caimán barbudo* y la recurrencia en ellos de la palabra «hombre» con una evidente carga ideológica, apunta: «A través de este acento podemos inferir el papel y el *status* que cobra el cuerpo masculino como ideal normativo de la escritura y el lenguaje dentro de la nación. Por lo que resulta primordial atender a este momento de los años sesenta en que la masculinidad se torna en objeto de vigilancia como alegoría de la salud de la nación. Y se entrelaza con las luchas y estrategias por el poder simbólico» (Abreu Arcia 2007: 80).

sobre el fascismo, su imaginario simbólico y su «producción de realidad». Las páginas de *Cazabandidos* o de *Condenados de Condado* están mucho más cerca de la retórica fascista de León Degrelle en *La campagne de Russie*, que analiza Littell en *Le sec et l'humide*, o de las categorías psicológicas que sustentan el imaginario protonazi de los «hombres-soldado» de los *Freikorps*, estudiadas por Theweleit en *Männerphantasien*, que de su pretendido testimonialismo objetivo. Leídas a ojos de hoy, producen un malestar que resulta de contemplar esa identidad ideológica como un síntoma del autor o de la época, difícilmente como literatura, el malestar que ese buen lector que fue Bolaño comenta cuando dice, a propósito de Fuentes:

Norberto Fuentes, sin embargo, fue un escritor de cierto talento y eso aún persiste, una sombra apenas de lo que fue o pudo ser, pero allí está. Y se nota. No pide perdón. Intenta justificarse. Adopta un aire cínico y nihilista, pero no pide perdón. La revolución cubana aparece en sus páginas tal como es: una película de gánsters rodada en el trópico. Y en esa película de gánsters Norberto Fuentes cree tener un papel importante, cuando en realidad sólo ha sido uno de los bufones del amo y nada más. El experto oficial en Hemingway intenta en su exilio norteamericano escribir como Hemingway, pero no lo consigue. Sus páginas hablan de la indignidad y la vergüenza y su escritura rezuma indignidad y vergüenza. Lejos están las fiestas y el poder. Lejos están los paseos por La Habana a bordo de su Lada soviético trucado.

Norberto Fuentes ya no es un escritor, es un alma en pena. (Bolaño 2004: 159-160)

Se podrían añadir otros muchos ejemplos de ese testimonialismo «monográfico», pero los de Fuentes y Heras León (que junto con *Los años duros* de Díaz constituyen el núcleo de la narrativa de la violencia) son significativos también por otras razones: tanto *Condenados de Condado* como *Los pasos en la hierba* fueron textos que, aun tan volcados como estaban a «dar fe de la Historia», concordantes como eran, sin duda alguna, con las expectativas del nuevo canon crítico, fueron al mismo tiempo que atendidos —muy atendidos, incluso, en términos de visibilidad o reflexión crítica— rechazados o cuestionados por lo que se leyó, desde una perspectiva estrictamente ideológica, en sus respectivos discursos (y que le costó a Heras León, por ejemplo, ser enviado a redimir sus

culpas como obrero metalúrgico durante cinco años, experiencia de la que salió su próximo libro de cuentos, publicado en 1977, *Acero*⁵²).

¿Qué es lo que explicaría, entonces, la paradoja del éxito y el rechazo?

Aparte de algunas coyunturas meramente epocales, que por supuesto no hay que menospreciar –ambos libros son parte del fin de un ciclo: la aparición del libro de Heras León coincidió con el ambiente del caso Padilla y el inicio del llamado Quinquenio gris, el de Fuentes con la Ofensiva Revolucionaria del 68–, las razones de fondo tanto del éxito como del rechazo hacia libros como aquellos residen en la difícil intersección entre la prescriptiva estética e ideológica del nuevo canon crítico (en la que ambos se insertan de lleno) y unos límites que no han sido fijados desde dentro del canon hacia fuera, sino que vienen dados desde una exterioridad que marca las pautas del discurso, su contenido no ya sólo temático sino también su signo o su oportunidad política: límites, estos, que van a permanecer siempre, aun cuando el canon crítico los asimile, en cierto sentido ajenos a él.

El canon crítico podía asimilar –y de hecho, lo hizo al punto de constituirse a sí mismo con arreglo a ellos– raseros de valor centrados en lo discursivo, alentar formas estilísticas o temáticas que testimoniaran la épica revolucionaria, y la consecuente «legitimidad» y visibilidad que de por sí concedía a una obra el mero tratamiento de ciertos temas venía garantizada por ello; lo que no podía hacer, en cambio, era regular o controlar de manera absoluta el signo o las resonancias políticas de los discursos que sus presupuestos críticos «comprometidos» contribuían a producir.

⁵² Hoy por hoy, la biografía de Heras León que aparece en el sitio web Cubaliteraria dice lo siguiente con relación a los «resultados» de la polémica y la rehabilitación posterior: «En 1970 obtuvo Mención única en el Concurso Casa de las Américas, en el género cuento, con su libro *Los pasos en la hierba*, cuya publicación cayó en el vórtice de una muy conocida polémica en el campo ideológico-cultural. Como resultado de esta polémica, abandonó las aulas universitarias y comenzó a trabajar en la Fábrica Vanguardia Socialista, fundición y forja de acero, donde ocupó cargos desde obrero-forjador y hornero, hasta maestro de todos los niveles, profesor de la Facultad Obrero-Campesina, Responsable de Capacitación y Jefe de Recursos Humanos. En la fábrica laboró hasta 1976, año en que reanudó sus estudios en la Universidad. [...] En 1976 comenzó a trabajar en la Editorial Arte y Literatura del Instituto Cubano del Libro (ICL), como redactor-editor, y en 1977 publica su libro de cuentos *Acero*» (en <http://www.cubaliteraria.cu/editor/eduardo_heras_leon/ehl_biografia.htm>).

Dicho de manera esquemática: ese canon crítico emergente podía promover o generar realismo testimonial, privilegiar críticamente esos textos y condicionar su evolución en tanto forma, pero no podía —no al menos en términos críticos— precisar los límites ideológicos con arreglo a los cuales esos textos o sus autores serían juzgados como «buenos» revolucionarios. Se trata, en efecto, de dos «monstruos», de dos esferas distintas de legitimidad a veces enfrentadas, por más que una haya estado del todo condicionada por la otra:

Esa famosa «trilogía dura» confirma que la prosa de la Revolución cubana es un género atrapado entre dos monstruos: por un lado, la censura; por el otro, el realismo exigido por la magnitud del hecho revolucionario. (Hernández Busto 2005: 108)

Y aquí radica el nudo del conflicto entre esa literatura «por hacer» —en futuro— y el presente inevitable —cuya inmediatez intenta reproducir, seguir— en que será hecha: sus márgenes de permisibilidad están en otra parte, en ese limbo discrecional de «Palabras a los intelectuales» que es irreductible, en última instancia, a un sistema de legitimidad y valor estético, porque su fondo y su lógica última son políticas.

Es por eso que también libros que mostraban la épica de la Revolución —es decir, todo aquello que no mostraba *PM*— terminarán recibiendo el mismo anatema que el corto, el de ser «contrarrevolucionarios»: la dicotomía entre literatura comprometida y su crítica literaria, por una parte, y el ámbito de la «confrontación revolucionaria», por otro, se hace por ejemplo explícita en el artículo de Roberto Díaz que dio lugar al veto de *Los pasos en la hierba*, que como refiere Heras León, «se anunciaba como un material que “traspasa los límites de la simple crítica literaria para caer en el terreno de la crítica ideológica y la confrontación revolucionaria”». Y no deja de resultar curioso que el propio Heras León en 2007, cuando refiere los ataques de Díaz a su libro, reproduzca él mismo la distinción entre lo literario y lo político (las cursivas son mías):

No voy, por supuesto a glosar todo el artículo, pues haría interminable esta conferencia, que por otra parte, *no es una charla de apreciación literaria*, y que puede ser consultado en el número 45 de la publicación, correspondiente a abril de 1971. Baste añadir que el señor Díaz afirma que «se nota en la lectura que hay una furiosa carrera contra el heroísmo, contra todo lo que huele a acto superior (...)»; le recomienda al autor ser más profundo, más riguroso en los trazados dramáticos, más informado en las experiencias vitales, más desprejuiciado, menos subjetivo,

porque cuando se habla en términos históricos, «el subjetivismo puede ser alteración, realidad parcializada o en el peor de los casos, literatura del resentimiento, altoparlante de la mala intención». (Heras León 2007: en línea)

En ese mismo número del *El caimán barbudo* y a continuación del artículo de Roberto Díaz aparecía nada más y nada menos que una biografía del capitán Octavio Toranzo Alberteriz⁵³, que figuraba como personaje en el libro de Heras y cuya imagen de revolucionario se habría visto, según Díaz, empañada en sus páginas. Nótese cómo, en ese «terreno de la crítica ideológica y la confrontación revolucionaria», la lectura del texto se desplaza, sencillamente, al ámbito de lo real: se hace preciso «limpiar» la imagen de Octavio Toranzo publicando, como prueba de integridad, su biografía. Esa contraposición tiene no sólo, como comenta Heras León, una «intención bien evidente», sino que es el síntoma y el producto natural de un estado de cosas: la consecuencia extrema, por así decir, de una relación entre lo literario y lo real marcada perentoriamente por una esfera, la de un deber ser ideológico, ajena tanto a lo uno como a lo otro y que imponía, también en la esfera de la lectura y prácticas afines, esas añadiduras implícitas de «realidades a lo real» (Garrandés 2008: 18). Como hace notar el propio Heras León:

[Díaz] trata de contraponer al personaje real a cuya memoria va dedicado el cuento (hombre que había sido mi amigo personal, que había conversado mucho conmigo acerca de sus padecimientos nerviosos, y a quien admiraba sinceramente) diciendo que «es de esos hombres que no necesita ser defendido pues su vida es un argumento irrefutable». El resto del análisis de los cuentos era similar y la intención bien evidente: caracterizar al libro como un texto contrarrevolucionario, con toda la peligrosa carga que ese epíteto conllevaba. (Heras León 2007: en línea)

El «realismo exigido por el hecho revolucionario», aquello que no estaba en *PM* y fue motivo de su prohibición, venía ahora a recibir correctivos desde el otro «monstruo» que lo propició, cuya expresión más visible podía ser la censura pero cuyo verdadero rostro era el del poder político, el de la sujeción doble –y siempre actualizable, según la lógica soberana y discrecional del estado de excepción– a una interdicción y un deber ser ideológico, que tiene su sello más característico en la remisión al «papel» del intelectual en la Revolución, en la definición del «escritor revolucionario» que se valida *ad personam*. El procedi-

⁵³ «Primer capitán Octavio Toranzo Alberteriz», en *El caimán barbudo* 45: 23.

miento puede apreciarse bien en el siguiente número de *El caimán barbudo*, donde de objetar las «connotaciones» del libro se pasa directamente a lo que «debía reflejar» el autor, a su condición revolucionaria:

un mes después, en el número 46, de mayo de 1971, en la página editorial del *Caimán*, aparecía una *Aclaración*, en la que el Consejo de Redacción decidía separarme de la responsabilidad de miembro: «por las connotaciones de criticismo tendencioso, que, amparado en pretendidas posiciones revolucionarias, se evidencian en su libro. Opinamos correcto señalarnos no sólo contra el caso específico del libro de Heras, sino que, a partir de este ejemplo, sorpresivo por tratarse de un joven que debía reflejar contradicciones y posiciones de otra índole, pero dentro del afán constructivo de la Revolución, y no aquellas serviles y comunes a los enemigos de la misma, también proponemos definir límites más precisos al término escritor revolucionario». El texto terminaba exigiendo una revisión de los valores manejados por grupos «indefinidos» en nuestra intelectualidad artística joven y saludaba la declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura. (Heras León 2007: en línea)

Pronto volveremos sobre el Congreso Nacional de Educación y Cultura y asuntos afines, como los avatares del caso Padilla y la «Declaración de la UNEAC» que acompañó *Fuera del juego* y *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat —que exhiben una retórica similar por parte de las instituciones y responden a la misma lógica—, pero creo que resulta ilustrativo haberse detenido en la «recepción» paradójica que tuvieron textos como los de Fuentes y sobre todo el de Heras León, tan afines a las propias expectativas de la narrativa de la Revolución: con respecto a ellos, el fenómeno se muestra, por así decir, más al desnudo, despojado de atenuantes o agravantes de otra índole.

Pero antes de hacerlo conviene terminar de precisar algunos elementos de esa estética, de la relación entre lo prescriptivo y los cauces formales que adopta en los sesenta. Si volvemos a ese recorrido que no quiere ser exhaustivo sino ilustrativo, encontramos que la codificación y el recurso a ciertas fórmulas referencialmente «eficaces» —de las que ofrecía ese repertorio de figuras tópicas— va a sostener títulos cuya forma narrativa se articula a través de una combinatoria temática, tópica, de motivos ya dados. Aunque conocerá variaciones, por lo general el expediente compositivo consiste en acompañar narrativamente a uno o varios personajes a través de una serie de hitos históricos, que suelen ir de los años de la lucha armada contra Batista y llegar hasta el presente más inmediato: es como si a alguien se le «preguntara» qué

estuvo haciendo y dónde estaba cuando la lucha clandestina, la campaña de alfabetización, Girón, la crisis de los misiles, etcétera, y sus «respuestas» se constituyeran en materia y eje narrativos⁵⁴. En cierto sentido, es ese mismo procedimiento que acabo de describir el que pone de relieve, incorporándolo a su estructura narrativa, *Las iniciales de la tierra* (1987), de Jesús Díaz. La novela de Díaz, que fue motivo de polémica en su momento y sobre la que volveremos más adelante, organiza el relato vital del protagonista a través del contraste entre el presente de la narración (el prólogo y el epílogo, en los que Carlos se enfrenta a la planilla donde solicita su ingreso al Partido Comunista y luego a la Asamblea que juzgará su desempeño revolucionario, respectivamente) y los capítulos numerados que refieren su pasado —la vida que se narra, y que son los que idealmente *deberían* caber en ese formulario. Como bien observa Fornet, paradójicamente en el mismo artículo donde defiende la «naturalidad» del fenómeno:

La planilla en blanco es, como suele decirse, un «desplazamiento metonímico» de las hojas en blanco en que se escribe la novela, o sea que el espacio vacío de la planilla es *también* el espacio ideal de la escritura que intenta responderla. De ahí que el pasado narrativo no pueda juzgarse con independencia del presente, o viceversa, porque la novela no es ni un tiempo ni el otro, sino la fusión y la fatal colisión de ambos tiempos. Así que podemos decir, simplificando, que la planilla es la clave tanto del asunto como del tema porque pone en marcha la historia, pero —*precisamente*— se trata de una historia que ninguna planilla puede contener, por la simple razón de que la vida no cabe en planillas, fórmulas ni esquemas. (Fornet 1995: 65)

⁵⁴ Según el discurso del canon crítico cubano, que ve el texto como cristal transparente de la realidad y legitima la realidad a representar en tanto trasunto de la Revolución (la sombra del debate de *PM* es larga, sí), eso no sería más que consecuencia «natural» de la participación colectiva en la Historia, de la que literatura sería reflejo espontáneo. Así, por ejemplo, resulta más que elocuente lo que sostiene Fornet al respecto cuando dice que «es sólo un trasunto de la más ordinaria realidad para los millones de cubanos que tenían entre quince y cincuenta años en esa época y que, por cierto, se habituaron a medir sus pulsaciones cotidianas al compás del tiempo colectivo, porque en aquel entonces la vida pública y la vida privada no se podían separar tajantemente. Así, uno se casó, a otro se le murió la abuela, a otro le nació el primer hijo, otro terminó de estudiar y otro conoció a la que ahora es su mujer “cuando la Alfabetización”, “poco antes de Girón”, “después de la Crisis de Octubre”, “al volver del Escambray”, “durante la Zafra del 70”... La gente hablaba y todavía habla así sin saber que con ello está dividiendo su vida en “secciones históricamente significativas” [...] o creando posibles estructuras novelescas» (Fornet 1995: 68).

Esa combinatoria de motivos, que intenta precisamente dar fe del devenir histórico pero que se sedimenta como fórmula, aparece rápidamente en los primeros sesenta y llega para quedarse –de hecho, se la encuentra luego en géneros menores como el policial, la novela de espionaje o las poco memorables realizaciones del realismo socialista a la cubana, pero también incorporada en obras de mucho mayor alcance, de las que un caso extremo sería *La consagración de la primavera* (1978) de Alejo Carpentier o, con signo muy distinto, las viñetas de *Vista del amanecer en el trópico* (1974), de Guillermo Cabrera Infante. Como tal, por sí mismo, el recurso a esa combinatoria no tendría por qué quitar ni añadir peso a la calidad de una obra: sencillamente, está allí a la mano, y es una manera fácil de dotar de contenido temático y de un valor discursivo referencial al texto literario, que es precisamente aquello que atiende el canon crítico entonces en boga –y aquello que impone la doble sujeción implícita en el «dentro» de «Palabras a los intelectuales». Algunos títulos de los sesenta que ilustran bien a qué me refiero, y que son de los primeros donde aparece esa suerte de *Bildungsroman* de la Revolución: en *Los años duros* (1966), de Jesús Díaz, la tematización de la violencia de la lucha clandestina convive con las peripecias de la llamada Lucha Contra Bandidos, las condiciones de vida en las unidades militares o en los cortes de caña, momentos engarzados hábilmente por medio de saltos temporales y focalizaciones en los mismos personajes; clandestinos, rebeldes, milicianos y bandidos pueblan las páginas de *Tigres en el Vedado* (1967), de Juan Luis Herrero⁵⁵; tras *La situación* (1963) –la primera novela de la trilogía que componen también *En ciudad semejante* (1970) y *Árbol de la vida* (1990)– Lisandro Otero seguirá la peripecia vital de su personaje protagonista, Luis Dascal, desde los años previos al triunfo de 1959 (los que retrataba aquel primer volumen) hasta la crisis que supuso para Cuba la *perestroika* en el orbe soviético, en el último.

La mejor confirmación, si algo así puede decirse, de que la deriva temática y formal que tan bien ejemplifican los títulos anteriores no era en ningún caso «necesaria» o natural podemos encontrarla en títulos de los sesenta que abordan, desde una óptica o un tratamiento formal distinto, los mismos temas y motivos, ya sea en su forma «monográfica» o «combinada». Resultaría una simplificación, creo, pretender que títulos como los que hemos estado comentado hasta ahora se reducen al panfleto y estos otros, en cambio, son literatura sin más, o literatura auténtica, o «estética», contrapuesta a la inmediata referencialidad de

⁵⁵ Sobre el libro de relatos de Herrero, véase Garrandés 2008: 55-59.

aquellos. Sería más exacto decir, más bien, que en lo anterior —realismo testimonial, narrativa de la violencia, etc— hay una forma que responde de manera inmediata, directa, a las expectativas retórico e ideológicas del canon crítico del momento, al perfil «inmediato» de esa literatura «por hacer», mientras que en estos otros ese trastrueque de tiempos no se ha materializado siguiendo una forma previsible, o que esas fórmulas —esa *topica* de la Revolución— no se inmiscuye en ellos al punto de hacerlos parte de una serie. Lo que dice Garrandés sobre el tópico de la lucha clandestina y un libro como *Rebelión en la octava casa* (1967), de Jaime Sarusky, vale también para esos otros temas emergentes:

Los registros visibles en el asunto de la lucha clandestina, uno de los más asediados por la narrativa cubana —tanto en los años sesenta como en momentos posteriores—, se mantuvieron de ordinario bastante lejos de la posibilidad de vulnerar, con eficacia, el automatismo que sus tópicos iban refrendando en la ficción. Dicho automatismo se explica porque existe una tipología del relato centrado en la lucha clandestina, una especie de fabulación representativa con personajes y actos representativos que, sólo en algunos libros, alcanzaron a entretenerse de modo distinto y emulsionarse hasta dar con una tonalidad y un relieve apartados de lo usual. (Garrandés 2008: 196-197)

La novela de Sarusky aborda lo referencial sin por ello renunciar a la dimensión interna del sujeto, o como también observa Garrandés, sin «supeditar la intimidad a la acción externa» sino invirtiendo el paradigma: «es más bien la acción externa la que se somete (como presunción y tanteo rápido de la urbe y sus criaturas) a esa intimidad de la casa y sus moradores, cuatro personajes tutelares y oscuros que acogen sin reserva, pero también sin prodigar el secreto de sus individualidades, a Agustín y Oscar, dos jóvenes que huyen de la represión policial» (2008: 197-198). El tono de la novela, que recuerda en cierto sentido *El acoso* de Carpentier, está mucho más cerca de lo existencial que de lo referencial. Es probable que Carpentier mismo, jurado del premio Casa de 1966 donde obtuvo mención la novela de Sarusky, haya notado esa semejanza de tono cuando decía de la novela que

Transcurre durante la lucha en la clandestinidad y su planteamiento es de una notable originalidad, por cuanto el verdadero personaje protagónico es el peligro. Pero el peligro presentado bajo dos aspectos distintos: el real y el imaginario... Peligro, para los revolucionarios, de lo que significa la calle; pero también el peligro indefinido, misterioso, raro, astral, de lo que significa la casa a cuya protección se

han acogido. Y llega un momento en que, en virtud de elementos que no tienen nada que ver con la realidad, el peligro de la casa se vuelve más angustioso que el de lo circundante. (en Garrandés 2008: 319)

Si bien *Rebelión en la octava casa* se reeditó luego dos veces, en 1979 y 2002, el silencio crítico sobre la novela en los años de su aparición contrasta con la atención que recibieron títulos como los que hemos estado comentando antes. El propio Sarusky, entrevistado por Alberto Garrandés en 2004, comenta que «en 1979, a raíz de publicarse la segunda edición de esa obra, Alex Fleites, en un artículo aparecido en *Juventud Rebelde*, se extrañaba del notorio silencio que se le había impuesto a esa novela y le atribuía al mismo razones extraliterarias» (en Garrandés 2008). Ese silencio obedece, más que a una reprobación explícita —la crítica, como hemos visto, podía atender y al mismo tiempo poner el grito en el cielo ante textos que pudieran ser leídos en términos de discurso—, más bien a lo poco que podía decirse ante textos cuya urdimbre narrativa no estuviera anclada a lo referencial y lo inmediato, a lo discursivo; se debe a la falta de sintonía, en última instancia, entre ciertos textos y los raseros de lectura del canon crítico. *A Rebelión en la octava casa* no podía reprochársele ni lo que a Heras o a Fuentes, ni lo que a *PM* (porque revolucionarios en fuga, haberlos había) ni mucho menos torremarfilismo à la Orígenes: lo que explicaría el notorio silencio es sencillamente que no había nada o muy poco, si se la leía en términos de discurso, que aplaudir o reprochar, y en esa medida, la novela resultaba «invisible» porque hacía metodológicamente «improductivo» —y de resultas, poco interesante— cualquier acercamiento que se atuviera al modelo crítico en boga.

Otro buen ejemplo de lo mismo es *Siempre la muerte, su paso breve* (1968), de Reynaldo González. Y el caso es interesante, aquí, por el contraste añadido entre la recepción que tuvo *Miel sobre hojuelas*, el libro de cuentos de González que sí encajaba en alguna medida con los modelos de la época, y la atención que recibió —o más bien, la que no recibió— la novela. Dice González:

La manera en que se valoraba un libro de cuentos era publicándolo por partes en revistas y suplementos, como anuncio de su existencia. Eso tuvo *Miel sobre hojuelas*. Debí darme con un canto en el pecho. El «caso» *Siempre la muerte, su paso breve* tuvo sus bemoles. Salió en 1968, año frontera de una situación cenagosa, donde unos balbucientes juegos «teóricos» definieron un bombardeo desde un solo frente. Publicada en la colección Premio de Casa de las Américas, ni la revista de esa institución osó criticarla. Había chocado contra la mole del larguísimo período

negro de la década de los setenta, que se adelantó dos años. En aquella atmósfera mal encajamos mi novela y yo, ignorados con drástica alevosía. Me dosificaron diez años de silencio. Recibí de buen grado una sorpresiva exaltación externa: *Les Lettres Françaises* y prestigiosos críticos de nuestro continente elogiaron la novela. La publicó Gallimard, en París, seguida por editoriales socialistas de Polonia y Alemania, a las que desde mi ostracismo no tenía acceso. Era la reafirmación que mi país me negaba. (en Garrandés 2008: 306-307)

Más allá de la coyuntura epocal sobre la que González hace énfasis (cuando probablemente en ese mismo 1968 *Miel sobre hojuelas* hubiera sido tan bien recibido como lo fue antes⁵⁶), lo cierto es que su novela podía hacer decir bien poco a una crítica que esperaba otra cosa: sostenida enteramente sobre apuestas formales que tienen en la técnica narrativa su mayor baza –sobre todo en el uso de un narrador en segunda persona, ese complejísimo «usted» a través del cual se construye un espacio imaginario, Ciego del Ánima, y desde el que cualquier univocidad queda en solfa⁵⁷–, centrada en el conflicto interior de sus personajes y en la relación de influencia y deseo entre ellos, incorporando –¡además!– de manera lateral los conflictos referenciales del momento, y con un resuelto énfasis en la búsqueda interior de sus protagonistas, la materia narrativa que la constituye habrá provocado entonces más estupor que cualquier otra cosa a sus posibles críticos: un estupor que consistiría, sobre todo, en no saber qué hacerse con ella ni cómo abordar críticamente textos como ése. Si a ello se suma la condición homosexual de Silvestre y la fascinación intermitente que el Rubio siente por él y por Moisés, quien encarna el modelo «revolucionario» –y por quien finalmente se va a la guerra, porque no puede o no quiere romper los vínculos que lo atan a él– la casi imposibilidad de una lectura fácil en términos ideológicos o referenciales estaba servida. Aunque visto así pudiera parecer únicamente que la «drástica alevosía» quedase en mera imposibilidad técnica o en el desinterés resultante, más bien se trata de que en ese constructo

⁵⁶ Curiosamente, para la edición de Letras Cubanas en 1982 –cuesta no pensar en algún tipo de cálculo de legitimación del uno por el otro– ambos títulos se integraron en un único volumen.

⁵⁷ Sobre el uso de la segunda persona (que incluye también la variante del «tú» con relación al personaje protagonista) en *Siempre la muerte, su paso breve* no existe, que yo sepa, ningún estudio monográfico. La novela de González compartía (con ésa y otras soluciones compositivas) algunas de las audacias narrativas de la novela del *boom*. En *Aura*, de Carlos Fuentes, o en ciertos pasajes de *La casa verde* o *Conversación en la catedral* de Vargas Llosa pueden encontrarse, en este sentido preciso, paralelos estilísticos.

crítico una y otra se alimentan –se alientan– recíprocamente: dada la una, siempre cabe recurrir a la otra. No por gusto hablar de «indigencia crítica» se ha convertido en otro lugar común de la crítica cubana.

Un punto importante con relación a todo esto es el elemento temporal, ese trastrueque de tiempos del que ya hemos hablado antes, y con relación a ello la recepción de la novela de Reynaldo González también resulta ilustrativa. *En su día* no fue atendida por la crítica, pero luego –más de una década después– fue reeditada, recibió una relativa atención crítica y su autor es, desde hace tiempo, una figura reconocida en el panorama literario cubano. Mejor tarde que nunca, por supuesto, pero lo que me importa subrayar es precisamente esa suspensión del juicio crítico en presente –ahogado, como estuvo, por el vislumbre de una literatura «por hacer», futura–, y las implicaciones que tuvo para la circulación natural de influencias en el sistema del canon literario.

Esos libros que no «existían» para la crítica no pudieron, en virtud de esa invisibilidad, ejercer influencia en presente sobre otros textos del corpus entonces emergente; los posibles modelos narrativos que proponían, al no interactuar con el juicio crítico o verse «descartados» como propuestas válidas, no pudieron seguir *en su día* el que hubiera sido su desarrollo natural (un desarrollo que, por contraste, se vio hipertrofiado en el caso de la narrativa de la violencia o de la narrativa que se acogía a esas fórmulas temáticas y estilísticas del realismo testimonial); y por último, algo que es menos evidente pero quizá lo más importante, no tuvieron la oportunidad de ejercer algún tipo de influencia –permear en algún sentido sus raseros valorativos o metodológicos, influir en la medida en que abrieran nuevas perspectivas o lecturas– sobre el mismo canon crítico que les era contemporáneo y que, por así decir, los había desestimado de antemano. No sólo el Canon –el Canon origenista, anterior a 1959– había quedado fuera de juego, sin influencia activa sobre el sistema, sino que incluso «nuevos» modelos narrativos que hubieran podido tener un desarrollo natural se vieron anulados por esa máquina del tiempo que imponía la literatura «por hacer». Podría decirse que estos nuevos modelos narrativos quedaron, incluso, más huérfanos de resonancia, porque no tenían detrás (o no activaban) el peso de una tradición, de un Canon –como sí lo harán, en cambio, las grandes novelas cubanas de los sesenta, todas, como veremos en detalle, continuación o extensión del canon literario anterior al 59–. La pertinencia activa de esos modelos «nuevos» era posible sólo *entonces*, y su rescate arqueológico no puede devolverles retroactivamente la influencia que entonces no tuvieron: puede, únicamente, hacer pensar en contrafactuales, del tipo qué

hubiera pasado si tal o más cual libro se hubiera publicado en Cuba, pero no puede reparar la disfuncionalidad que desde entonces ha venido padeciendo el canon literario cubano. Garrandés se refiere varias veces al fenómeno, si bien con otros términos, a lo largo de su libro sobre la narrativa cubana de los sesenta:

Los libros *ajustadores* del canon en los sesenta traían, a la narrativa cubana de entonces, modos y preocupaciones que no tuvieron después un metabolismo *normal*, para decirlo en términos biológicos. A fines de los sesenta la política cultural cubana se encargó, indirectamente, de dirimir (intervenir en) la querella de la prosa realista con la prosa imaginativa (estas terminologías son defectuosas, pero el lector sabe, creo, lo que quiero expresar con ellas) y tuvo lugar una especie de coartada dualista en favor del realismo social. Un realismo utopista, complaciente y que tenía la *misión* de redramatizar la historia y desdramatizar la inmediatez, envuelta entonces en un *epos* denso y suficiente. La narrativa de la imaginación no desapareció, pero sí empezó a avanzar por un sendero accidentado, periférico, situado en las afueras del campo cultural *deseable*. (Garrandés 2008: 17-18)

Ejemplos similares –textos cuya visibilidad e influencia fue entonces escasa porque no se avenían con las expectativas, aun cuando abordaran algunos de los temas emergentes de la Revolución– podrían ser también novelas como *Adire y el tiempo roto* (1967), de Manuel Granados –uno de los tratamientos más singulares de la problemática individual del negro en Cuba– o *El plano inclinado* (1968), de Noel Navarro –una narración que adopta una suerte de extraterritorialidad para narrar la peripecia existencial de un cubano en París, desde donde asiste, paisaje remoto, al triunfo revolucionario–. Estilísticamente muy diferentes, ambas novelas comparten como eje el interés en lo individual: el Julián de *Adire y el tiempo roto* participa activamente de la lucha clandestina y muere, finalmente, con las milicias en El Escambray, pero esos sucesos no son, ni mucho menos, los que lo definen como personaje, del mismo modo que para el Roberto de *El plano inclinado* la isla es una circunstancia remota desde su cotidiano parisino. Es, sobre todo, la definición de lo real y de la relación interior del sujeto con el presente lo que discurre por ambos libros, y en esa medida la presencia de lo erótico y de las identidades que construyen sus registros, en la intimidad y con respecto a los otros, deviene el núcleo narrativo de las dos novelas. Algo similar podría decirse de *Los animales sagrados* (1967), de Humberto Arenal, y quizá no esté de más subrayar que novelas tan distintas entre sí como estas tres tienen por denominador común lo contrario de lo que, como se ha visto, privilegiaba el

canon crítico: no se trata en ellas del individuo inmerso en la Historia ni de un *Bildungsroman* que tiene en la circunstancia referencial e inmediata sus claves y su centro, sino de indagaciones narrativas en el sujeto y lo individual en las que la Historia, si aparece, lo hace con minúsculas, como coyuntura o mera circunstancia existencial, pero nunca como una épica que «moldea» a sus personajes.

La tematización crítica de la Historia y de la relación del individuo con el presente, en cambio, resultará central de una manera muy distinta en algunos textos de la década –significativamente, en algunos de los textos de mayor peso en la narrativa cubana, en esas novelas canónicas de los sesenta que, lejos de comulgar con el nuevo canon crítico, se construyen en la estela del canon literario origenista: es imposible separarla de la obra de Cabrera Infante, de Arenas o de Sarduy, del Carpentier de *El siglo de las luces* o incluso, en suerte de reverso atemporal, de *Paradiso*.

De la centralidad que cobran la Historia y lo mesiánico en el Canon cubano nos ocuparemos en extenso en el capítulo siguiente. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando desde ese nuevo corpus –en diálogo con los presupuestos críticos del compromiso y la participación inmediata– se tematiza críticamente la relación con la Historia? O lo que es lo mismo, ¿qué ocurre cuando el contenido de esos discursos sobre la realidad inmediata sigue derroteros de signo distinto al previsto?

La «Declaración de la UNEAC» que en 1968 acompañó la publicación de *Fuera del juego* de Heberto Padilla y de *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat –y por extensión, la polémica en torno a esos dos libros y todo el caso Padilla, que terminó con la «autocrítica» pública de 1971– es probablemente el ejemplo más claro de qué podía ocurrir y sin duda el que más repercusiones políticas y simbólicas tuvo. Ciñéndonos de momento a 1968 y a la lectura de ambos libros que promueve la «Declaración», tenemos no sólo las claves de una fractura sino también las de los límites que, en la estricta frontera de lo ideológico, venían implícitos en la normativa y la preceptiva de «Palabras a los intelectuales».

Si a *PM* se le reprochaba lo que no mostraba, esto es, la Historia en marcha, la épica colectiva, y a Heras y a Fuentes atreverse a mostrar «demasiado» de la Historia inmediata, ¿qué es lo que se le reprocha a estos dos libros, tan denostados y por eso, precisamente, tan visibles? La «Declaración de la UNEAC» se centra, precisamente, en su relación crítica con la Historia. Después de introducir lo que llama la «ambigüedad» de Padilla, en un párrafo que parte

de premisas policiales con respecto a la culpabilidad⁵⁸, pasa directamente al meollo del asunto:

Aparte de la ambigüedad ya mencionada, el autor mantiene dos actitudes básicas: una criticista y otra antihistórica. Su criticismo se ejerce desde un distanciamiento que no es el compromiso activo que caracteriza a los revolucionarios. Este criticismo se ejerce además prescindiendo de todo juicio de valor sobre los objetivos finales de la Revolución y efectuando transposiciones de problemas que no encajan dentro de nuestra realidad. Su antihistoricismo se expresa por medio de la exaltación del individualismo frente a las demandas colectivas del pueblo en desarrollo histórico y manifestando su idea del tiempo como un círculo que se repite y no como una línea ascendente. (en Padilla 1968: 8)

Antihistoricismo, distanciamiento e individualismo frente al desarrollo histórico; incluso, y así lo enfatiza la «Declaración», una visión del tiempo que no es la de una línea ascendente. Trufado de adjetivos, el discurso contra *Fuera del juego* vuelve una y otra vez sobre ese centro:

Al hablar de la historia «como el golpe que debes aprender a resistir», al afirmar que «ya tengo el horror / y hasta el remordimiento de pasado mañana» y en otro texto: «sabemos que en el día de hoy está el error / que alguien habrá de condenar mañana» ve la historia como un enemigo, como un juez que va a castigar. Un revolucionario no teme a la historia, la ve, por el contrario, como la confirmación de su confianza en la transformación de la vida. (en Padilla 1968: 10)

Y luego de imputar a la persona misma de Padilla faltas diversas⁵⁹, y de comentar más brevemente *Los siete contra Tebas*, la «Declaración» resume de

⁵⁸ El poeta, dice, «mantiene en sus páginas una ambigüedad mediante la cual pretende situar, en ocasiones, su discurso en otra latitud», y con ese «expediente demasiado burdo cualquier descripción que siga no es aplicable a Cuba»: con lo cual, «exonerado de sospechas, Padilla puede lanzarse a atacar la revolución cubana amparado en un referencia geográfica» (en Padilla 1968: 7). Nótese que lo que se recrimina aquí es esa ambigüedad –que en la «Declaración» quiere decir alevosía, en su acepción judicial– que busca «exonerarlo», que procuraría atenuantes para una culpa que de antemano se da por sentado.

⁵⁹ Los ataques *ad personam* siguen varios flancos: por un lado se le echa en cara «su notorio ausentismo de su patria en los momentos difíciles en que ésta se ha enfrentado al imperialismo; y su inexistente militancia personal» (1968: 10); además, se dice de él que «sugiere complejas emboscadas contra sí que no pueden ser índice más que de un arrogante delirio de grandeza o de un profundo resentimiento» (1968: 11); por otra parte, se saca a colación que «estimamos una falta ética matizada de oportunismo que el autor en un texto publicado hace algunos meses,

manera a la que no puede menos que reconocérsele franqueza —y que resulta muy ilustrativa para lo que nos interesa aquí— los motivos últimos que la guían. Las cursivas son mías:

Ahora bien, ¿a quién o a quiénes *sirven* estos libros? ¿*Sirven* a nuestra revolución, calumniada de esa forma, herida a traición por tales medios?

Evidentemente, no. Nuestra convicción revolucionaria nos permite señalar que esa poesía y ese teatro *sirven* a nuestros enemigos, y sus autores son los artistas que ellos necesitan para alimentar su caballo de Troya a la hora en que el imperialismo se decida a poner en práctica su política de agresión bélica frontal contra Cuba. Prueba de ello son los comentarios que esta situación está mereciendo de cierta prensa yanqui y europea occidental, y la defensa, abierta unas veces y «entreabierta» otras, que en esa prensa ha comenzado a suscitar. Está «en el juego», no fuera de él, ya lo sabemos, pero es útil repetirlo, es necesario no olvidarlo.

En definitiva *se trata de una batalla ideológica, un enfrentamiento político* en medio de una revolución en marcha, a la que nadie podrá detener. [...]

En resumen: la dirección de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba rechaza *el contenido ideológico* del libro de poemas y de la obra teatral premiados. (en Padilla 1968: 13)

El contenido ideológico, cuyo valor se refrenda por el uso —y no por la interpretación—: el resumen no puede ser más claro.

acusara a la UNEAC con calificativos denigrantes, y que en un breve lapso y sin que mediara una rectificación se sometiera al fallo de un concurso que esta institución convoca» (11); por último, y a continuación, que «entendemos como una adhesión al enemigo, la defensa pública que el autor hizo del tránsito Guillermo Cabrera Infante, quien se declaró públicamente traidor a la Revolución» (11-12). Los ataques son muy similares a los que hizo Luis Pavón desde las páginas de *Verde Olivo* en su nota «Las provocaciones de Padilla». En algún caso, casi idénticas: «¿Por qué mandó un libro precisamente a la UNEAC? ¿El, Padilla, que hace dos meses describió a esa organización como un “cascarón de figurones”? ¿Por qué buscar un premio de la Revolución, él que hace un largo tiempo ya desdén, y ataca a la Revolución y al pueblo?» (Ávila 1968: 18).