

Edición / Reinier Pérez-Hernández
Dirección artística / Alfredo Montoto Sánchez
Diseño de cubierta / Jorge Luis Pérez Martínez
Ilustración de cubierta / *Ustedes, nosotros* (1969), de Raúl Martínez.
Cortesía de Abelardo Estorino
Corrección / Alicia Díaz Varona
Composición computarizada / Ulises Ropón

Todos los derechos reservados
© Sobre la presente edición:
Editorial Letras Cubanas, 2006

ISBN 959-10-1192-X

Instituto Cubano del Libro
Editorial Letras Cubanas
Palacio del Segundo Cabo
O'Reilly 4, esquina a Tacón,
La Habana, Cuba

E-mail: elc@icl.cult.cu

LOS POLÉMICOS SESENTA

1

Mi padre admiraba en el pueblo cubano su extraordinaria capacidad de recuperación a través de una historia pautada por luchas y reveses en el continuado empeño por forjar un proyecto nacional. A las guerras por la independencia siguió la primera intervención norteamericana; a la derrota de Machado, la mediación Welles; al gobierno de los Cien Días, la represión del primer batistato. Este prolongado proceso implicó un aprendizaje y sembró una memoria. La sombra de Antonio Guiteras se proyectaba en el triunfo electoral de Ramón Grau San Martín, a través del recuerdo de las medidas nacionalistas del 33 y del deseo de liberar la República de su dependencia económica y de la corrupción, constituida en uno de sus males desde fecha temprana, con un deterioro acelerado a partir de la intervención de Magoon. La irrupción del golpe de Estado de Batista, casi en las vísperas de la elecciones de 1952, parecía cerrar definitivamente el porvenir después de la defraudación producida por los gobiernos auténticos. Siete años más tarde, el triunfo de la Revolución anunciaba el renacer tantas veces postergado. La República se vestía de limpio con el arribo de un ejército de barbudos, vencedor en un combate asimétrico y, por ello, desasido de compromisos con el pasado.

v

El triunfo de la Revolución Cubana se producía en un punto de giro de la historia, cuando los caminos parecían bifurcarse, y se inscribía, a pesar de haber surgido de manera autónoma, en un panorama internacional caracterizado por señales de cambio y por una intensificación del debate de ideas. Proyectada hacia el mundo exterior, la isla, hasta entonces circunscrita a su condición periférica, se convertía en imagen simbólica de una nueva realidad política con repercusiones en el campo cultural.

En el contexto más inmediato de la América Latina, la Revolución Cubana reverdecía las perspectivas liberadoras clausuradas por el derrocamiento del gobierno popular de Jacobo Arbenz en Guatemala. Habían transcurrido apenas cinco años desde que, en Caracas, la gallardía de Torriello enfrentó la prepotencia de Foster Dulles.

2

El recuento de los historiadores, cada vez más simplista, reduce la confrontación iniciada con el término de la segunda contienda mundial a la llamada «guerra fría» que enfrentaba los bloques antagónicos encabezados por los Estados Unidos y la Unión Soviética, separados por la «cortina de hierro», así bautizada por Winston Churchill, excelente publicitario, autor también de la célebre imagen de la V de la victoria. Sin embargo, en los intersticios de ese conflicto dominante, se producía también un acelerado proceso descolonizador. La India había alcanzado la independencia. Los vietnamitas derrotaban a los franceses antes de vencer en dura lucha a los norteamericanos. Nasser había nacionalizado el Canal de Suez. Agotadas por infructuosas todas las fórmulas represivas, Francia tenía

vi

que ceder ante la resistencia argelina. Los nombres protagónicos del despertar del tercer mundo —Nehru, Ho Chi Minh, Lumumba, N'krumah— pasaban al primer plano de la actualidad internacional. El cambio de tónica se reflejaba en 1960, cuando en el ámbito de la asamblea de las Naciones Unidas Fidel recibía en el hotel Teresa de Nueva York, en el corazón de Harlem, a personalidades prominentes de la política mundial. Su presencia allí articulaba la oleada emancipadora con las reivindicaciones de los afronorteamericanos que emergían con fuerza y diversidad de posturas. Pocos años faltaban para que la guerra de Vietnam estremeciera importantes sectores de la sociedad norteamericana, repercutiera en los cotos privilegiados de los campus universitarios y se hiciera visible en términos de contracultura. Enraizadas en circunstancias históricas precisas y en una memoria cultural concreta, las ideas desbordaban el doctrinarismo y la capacidad de respuesta de los partidos políticos. Como había sucedido siempre en el preludio de las revoluciones, pensar dejaba de ser un mero ejercicio intelectual para convertirse en compromiso vital, en una práctica vinculada a la acción transformadora.

Esas razones hicieron de la Revolución Cubana un paradigma. Adherida a las demandas de la realidad, en estrecho diálogo entre teoría y práctica, había triunfado sin contar con la conducción de un partido de la clase obrera, con el Ejército Rebelde convertido en factor integrador de campesinos y de hombres venidos de la ciudad, fuerza combatiente movilizadora de conciencia. El programa del Moncada sintetizaba las demandas acumuladas en un proyecto de nación siempre postergado y convocaba, con su definición de pueblo, a los trabajadores manuales, a amplios sectores de las capas medias y a los intelectuales. Una vez en el poder, el proyecto socialista implícito tomó cuerpo en razón de la necesidad,

vii

como respuestas sucesivas a las agresiones del imperialismo. Así ocurrió con las grandes nacionalizaciones del año 1960 y con la proclamación del carácter socialista de la Revolución en vísperas de la invasión de Playa Girón. Las estructuras del estado neocolonial se habían derrumbado. Por primera vez, cristalizaba la posibilidad real de construir un país.

3

En tales circunstancias, la cultura se colocaba, también por primera vez, en el centro de la vida. Marginados hasta entonces, confinados a pequeñas capillas, los escritores y artistas ocupaban ahora un espacio social mediante la difusión de sus obras y a través de la ejecución de una política cultural vertebrada por instituciones de reciente fundación. En sus manos estaban la naciente industria del cine, las revistas y editoriales, los museos y galerías, los centros destinados a la proyección nacional e internacional de la cultura. Antes, la bohemia había sido refugio de la precariedad y el desamparo. Ahora, los proyectos configurados a través del tiempo encontraban cauce en el policentrismo de las instituciones. Porque el llamado de la Revolución convocaba a generaciones diversas y a los portadores de diferentes posturas ideológicas y estéticas.

4

Los escritores y artistas cubanos procedían, en el momento inaugural de la Revolución, de diversas familias estéticas e ideológicas, constituidas como reductos de resistencia ante una sociedad hostil. Coincidían ahora en el propósito de cons-

viii

truir una nación para encontrar en ella razón de ser y de existir. Como la isla, la política se vestía de limpio y dejaba de mostrar el rostro corrupto de los mercaderes del voto. También vestidas de limpio, las palabras recuperaban su sentido original. En su inmensa mayoría, los intelectuales rehuyeron la complicidad con la dictadura de Batista. El rechazo cristalizó en manifestaciones públicas cuando los artistas plásticos de todas las generaciones convergieron en su *Homenaje a Martí*, más conocido como antibienal en rechazo a la muestra hispanoamericana oficial, organizada bajo el patrocinio del dictador cubano y de su homólogo español Francisco Franco. Y en el *stadium* universitario, con el apoyo de la FEU, el ballet Alicia Alonso recibía el reconocimiento público por su oposición al régimen. Desde la izquierda, animada por el Partido Socialista Popular en la clandestinidad, la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo integraba una minoría de militantes a una zona más amplia de la izquierda en una contrapartida cultural al programa del gobierno. En el plano individual, como parte de un compromiso ciudadano, muchos colaboraron con las organizaciones que operaban en la clandestinidad. Quienes habían emigrado por distintas razones, desde los más jóvenes hasta escritores ya consagrados como Alejo Carpentier, regresaron para ponerse al servicio de la común tarea en marcha.

Con el andar del tiempo, la atmósfera de una época parece irrecuperable. La memoria de los supervivientes se contamina con los andares de la vida. Las imágenes nítidas flotan en el ancho territorio del olvido, como iluminaciones en un proceso de selección y descarte. Engañosamente tangibles, dispersos y devorados por el calor y la humedad, los documentos emergen como señales enigmáticas. En el intento por salvar lagunas y recuperar una cronología perdida, la investigación posible requiere rescatar, con el acontecer de cada día, el rit-

mo acelerado de la historia y la huella de una acción cultural multiplicada con el desarrollo de las instituciones, la proliferación de revistas, libros, estrenos, conferencias y con la proyección pública de intelectuales venidos de todas partes. Por lo demás, la dinámica social y la inminencia de refundar nación y cultura, concedían a las nuevas generaciones un protagonismo sin precedentes. La premura del hacer imponía la premura del pensar. La intensidad de la vida intelectual alcanzaba una tensión sin precedentes. Sobre el derrumbe de lo viejo, crecía el espíritu de lo nuevo. *El derrumbe* fue el título de una novela de Soler Puig y *La casa vieja* el nombre de una pieza de Estorino. Paradójicamente, en ese contexto el presente reconstituía la tradición del pasado. El ballet y la danza contemporánea se desarrollaban junto al Conjunto Folklórico Nacional. El teatro estrenaba a Brecht y a Lope de Vega. Los libros recogían textos recién salidos del horno y ponían en circulación lo mejor de la herencia literaria venida de todas partes. En las artes plásticas, los salones rendían cuenta de la contemporaneidad y las retrospectivas reconocían la vigencia de los fundadores de la vanguardia. Sin olvidar a los clásicos, la música se lanzaba a la aventura de la experimentación. Una encuesta de *La Gaceta de Cuba*, dirigida a dramaturgos de distintas tendencias —Arrufat, Estorino, Brene, Triana—, reflejaba algunos tópicos característicos de la época. Todos afirmaban ser deudores de una tradición, desde Piñera hasta Chejov. El debate de la cubanía, entre lo nacional y lo universal, se resolvía a través del punto de vista de cada cual, forjado en el arraigo a la tierra.

El compromiso con el cambio establecía el vínculo necesario entre vanguardia política y vanguardia artística, otro de los tópicos recurrentes en aquellos tiempos. Repensar el país exigía volver la mirada hacia la historia nacional y hacia las

x

coordinadas de un debate contemporáneo impregnado del auge de las ciencias sociales. La geografía siempre colocó la isla en un cruce de corrientes. La historia, ahora, la situaba en el epicentro del debate internacional. Los acontecimientos internos dialogaban con los sucesos del mundo exterior. Las represalias de los Estados Unidos, en ritmo acelerado a partir de la reforma agraria —remember Guatemala— daban lugar a respuestas que articulaban, a través de golpes y contragolpes, el sueño de liberación nacional y el proyecto socialista. Todo tenía que pensarse nuevamente. Las interrogantes imponían la búsqueda de fuentes diversas. Circularon manuales de marxismo y se produjo un paulatino acercamiento a los clásicos. Los maestros de filosofía eran hispanosoviéticos y, también, latinoamericanos. Marx, Engels y Lenin se complementaban con Gramsci, Rosa Luxemburgo, Mariátegui, a los que se añadían ensayos recientes tomados de revistas de izquierda, donde afloraban las múltiples perspectivas procedentes de Europa occidental y de América Latina. Por otra parte, el proceso descolonizador introducía los conceptos de tercer mundo y subdesarrollo. Las palabras de Frantz Fanon establecían un vínculo profundo con el despertar de los «condenados de la tierra». En tales circunstancias, el estudio de la estética dejaba de ser un mero ejercicio académico. Se leía a Luckács en español, en italiano, en francés, aunque el intelectual húngaro, a lo largo de una extensa vida de involucramiento en los conflictos de su país, presentara muchos rostros. En el plano teórico, se daban a conocer, asimismo, al italiano Della Volpe y al hispano-mexicano Adolfo Sánchez Vázquez y, con un sentido polémico más inmediato, *La necesidad de arte*, de Fischer, y *Un realismo sin riberas*, de Garaudy. Entre las dos orillas del Atlántico, con el paso de los años y, en particular, desde el triunfo de la Revolución de Octubre, la izquierda

había entretejido un pensamiento y una historia, una memoria cargada de tensiones, desacuerdos y convergencias, de etapas de endurecimiento y de deshielo. La asunción crítica de ese legado era imprescindible en el momento de iniciar el camino hacia el socialismo, cuando el presente debía constituirse en eficaz eslabón del porvenir, a la vez que sorteaba los peligros reales, la guerra —Girón y la Crisis de Octubre, la subversión interna y los alzados del Escambray, la agresión económica, la desaparición del mercado azucarero y de los suministros petroleros—, así como el aislamiento internacional con la ruptura de relaciones diplomáticas de los países latinoamericanos con la excepción de México. En circunstancias tan complejas, la izquierda se debatía entre tópicos de distinta naturaleza, desde el modo de conducir la economía hasta la función del arte y la consiguiente valoración de las vanguardias del siglo xx.

5

Comandante guerrillero, inmerso en la solución de los problemas, a la vez acuciantes y estratégicos en la presidencia del Banco Nacional y en el Ministerio de Industrias, Ernesto Che Guevara fue uno de los principales animadores de la polémica en los fecundos años 60. Entre sus contendientes se encontraban Carlos Rafael Rodríguez y Charles Bettelheim. El tema sujeto a debate rebasaba los aspectos aparentemente técnicos de la Ley del valor. Para el Che, se trataba de definir las vías de edificación del socialismo. Su postura crítica respecto a algunas deformaciones surgidas en el proceso soviético, germen de un análisis profético de lo que habría de suceder años más tarde, lo había llevado a privilegiar una concepción

xii

dialéctica que conjugaba el empleo de las palancas económicas con el desempeño del hombre sustentado en el crecimiento de su conciencia. Era la célula primigenia de lo que habría de exponer más tarde en *El socialismo y el hombre en Cuba*. El proyecto emancipador del hombre se articulaba así al de la sociedad.

El diseño de una estrategia revolucionaria implicaba, asimismo, la relectura de la historia de la nación. En las reuniones de los intelectuales con Fidel, efectuadas en la Biblioteca Nacional en junio de 1961, todavía bajo los efectos de la cercana victoria de Girón, apuntaban ya las discrepancias en ese terreno. Se iniciaba una discusión en la que participarían historiadores de generaciones y formación diversas, inscritos en distintos ámbitos de la vida académica, desde Sergio Aguirre y Julio Le Riverend, hasta los más jóvenes Manuel Moreno Fragnals y Jorge Ibarra. El problema se centró en definir la llamada contradicción fundamental del siglo XIX cubano. Algunos ponían el acento en el enfrentamiento entre la colonia y la metrópoli. Para otros, el eje se colocaba en el antagonismo entre esclavitud y abolicionismo. El asunto resultaba esencial, por cuanto en el ayer residían algunas interrogantes del presente, sobre todo cuando Fidel subrayaba, al término de la década, en 1968, la continuidad de los cien años de lucha. La definición de los términos de la oposición desbordaba la descripción del mero acontecer para atravesar, en sus alcances, el conjunto de la sociedad, incluida su dimensión cultural. De ahí se derivaba la valoración de los protagonistas de la construcción del andamiaje ideológico del siglo XIX. En torno a José Antonio Saco se radicalizaron las posiciones. En este terreno también el debate trascendía los límites de la isla cuando Jorge Ibarra, autor de ensayos acerca de la ideología mambisa y encargado por el Ministerio de las Fuerzas Arma-

xiii

das Revolucionaras de dirigir la elaboración de un manual sobre historia de Cuba, se enfrascaba desde la revista de la Biblioteca Nacional en una controversia con un conocido académico polaco. En el fondo de la cuestión se manifestaba, otra vez, la reivindicación de los rasgos específicos del proceso nacional cubano.

Las polémicas se extendieron, en los años 60, a todos los campos del saber, porque las ideas en Cuba y en el resto del mundo emergían de razones sustanciales para definir una práctica concreta, con repercusiones para el porvenir de la humanidad. Se borraban las fronteras entre el ejercicio del pensar y las demandas del hacer. Ese reclamo de la inmediatez implicaba hasta la filosofía, zona muchas veces resguardada de los rumores de la ciudad. Las ideas eran armas de la revolución. El marxismo se convertía en herramienta fundamental para el reconocimiento de los conflictos de la realidad desde la perspectiva de una dinámica transformadora. Los manuales intervinieron como vías de acceso a un saber requerido de una amplia difusión entre los nuevos actores de la sociedad, llamados a una preparación acelerada a partir de insuficiencias en su formación académica regular. Esa alfabetización filosófica correspondió a las escuelas del Partido, estructuradas desde los niveles básicos hasta los equivalentes a una enseñanza superior. De procedencia soviética, los manuales incurrieron en inevitables simplificaciones conducentes a la formulación de recetarios que universalizaban, al margen de una visión historicista, la experiencia concreta de la URSS. De ahí el peligro de un pensar dogmático, ajeno en última instancia al carácter dialéctico de la obra de los fundadores. En *Teoría y Práctica*, revista publicada por las escuelas del Partido, se dio a conocer el debate, en el que participaron Leonel Soto y Humberto Pérez, por una parte, y, por la otra, Aurelio Alonso,

xiv

defensor del acceso directo a los textos de Marx, Engels y Lenin.

6

Abordar en su conjunto las polémicas de los años 60, involucradas en el ancho territorio de las ciencias sociales y la cultura, exigiría disponer de varios volúmenes y de la contribución de varios especialistas. Porque, sin caer en las tentaciones del aldeano vanidoso, lo que en Cuba se dilucidaba tenía resonancias en la América Latina y en sectores significativos de la Europa occidental. Descolonización y Guerra Fría situaban el debate, por primera vez, en una dimensión planetaria. Lo que sucedía en África y en Vietnam concernía a todos y repercutía en el interior en las antiguas potencias metropolitanas. Asomaba la posibilidad de una futura tercermundización, mientras la confrontación entre las superpotencias satelizaba a los poderes que, hasta la Primera Guerra Mundial, se disputaron el reparto del universo. Los rasgos originales de la Revolución Cubana en el diseño de la conquista del poder y de las transformaciones subsiguientes, su desasimiento de concepciones dogmáticas, la convertían en punto focal del debate, en centro fecundante de ideas. Para militantes y escépticos significaba, al decir de Roberto Fernández Retamar, la «vuelta de la antigua esperanza».

En ese contexto, el campo de la creación artística y literaria tenía sus especificidades. El amanecer de la Revolución de Octubre había coincidido con una etapa de expansión del pensamiento y las artes en Rusia. Desde la periferia de Europa, apuntaba lo nuevo en las artes plásticas, en la poesía, en la arquitectura, en el cine y en el desarrollo teórico de la ciencia

XV

literaria. En el arte y en la política se producía una convergencia revolucionaria. A la eclosión inicial sucedieron tiempos difíciles, guerras y pobreza extrema se unieron al desafío hasta entonces impensado de construir el socialismo en un solo país. En total aislamiento, las energías se concentraron en el desarrollo de la industria pesada. En dramática circunstancia de economía de guerra, se cancelaba la aventura experimental del arte a favor de la inmediatez propagandística. El viraje desembocaría en la oficialización de la doctrina del realismo socialista en el congreso de escritores de 1934. Apagada la eclosión de otrora, escritores y artistas habían resultado víctimas de la represión.

Los cubanos conocían esa historia, tanto como los resultados de una producción artística y literaria que circulaba a través de las publicaciones en lenguas extranjeras promovidas desde la URSS. No había, sin embargo, unanimidad al respecto. La perspectiva socialista reactualizaba temas que habían aflorado desde atrás y que se remitían a un conjunto de tópicos. El arte de élite se oponía al arte de masa, la creación como aventura experimental del conocimiento se contraponía a la teoría del reflejo, la vanguardia se asociaba a la decadencia del capitalismo, la reivindicación de lo nacional intentaba frenar las influencias extranjerizantes. En la dinámica cotidiana la tensión expectante mantenía una vigilia permanente en torno a los temas implícitos en el debate.

Un acontecimiento poco recordado revela el clima de la época. La aparición del *feeling* había matizado el ambiente musical de los años 50 con su carácter intimista, con la elaboración de las letras y la renovación de las búsquedas armónicas. El asunto estalló al difundirse un comentario de Gaspar Jorge García Galló, según el cual la canción *Adiós felicidad* no tenía cabida en el socialismo. Pocos tuvieron acceso al

texto crítico, pero el comentario se divulgó de boca en boca. La autora de la canción, Ela O’Farrill, recorrió la ciudad hasta encontrar a Fidel Castro en una esquina del Vedado. Interrogado al respecto, el jefe de la Revolución respondió divertido que los desengaños amorosos podían tener lugar en cualquier circunstancia. Escritores y artistas decidieron zanjar definitivamente la cuestión. En la Biblioteca Nacional, un foro, con ponencias de relevantes personalidades, clausurado por Alejo Carpentier, se consagró al *feeling*. El novelista y musicólogo cubano aclaraba que la historia de nuestra música, atravesada por múltiples influencias, tenía poder suficiente para asimilarlas sin perder su carácter. Un concierto multitudinario dio término definitivo al debate.

La anécdota revela hasta qué punto los escritores y artistas, inmersos en tareas revolucionarias de toda índole, volcados hacia una intensa labor cultural, pero también participantes activos en trabajos voluntarios en la agricultura y en las prácticas de las milicias veían en las normativas del realismo socialista la amenaza fundamental a la libertad de creación. A esa inquietud respondía el «dentro de la Revolución» de las tan citadas *Palabras a los intelectuales* de Fidel Castro.

En la Unión Soviética y, en grado variable, en los países socialistas de la Europa del este, la marca del realismo socialista había dejado influencia profunda en las artes plásticas circunscritas a limitaciones temáticas y a una herencia formal decimonónica. Observador respetuoso de la trayectoria de la vanguardia cubana, Juan Marinello guardaba reservas respecto a las tendencias abstractas, en plena expansión en los años 50 del pasado siglo. Desde la clandestinidad, bajo la dictadura de Batista, hizo circular su *Conversación con los pintores abstractos*, reeditada nuevamente después del triunfo de la Revolución. En una de las últimas entregas de la revista *Nues-*

xvii

tro Tiempo, en 1959, Roberto Fandiño intentaba establecer vínculos entre las expresiones no figurativas y una supuesta política cultural del régimen derrocado. El artículo recibió rápida respuesta y la polémica no alcanzó mayor repercusión. Importantes muestras de arte abstracto en los años 60, patrocinadas por galerías de primer nivel, fueron acogidas de manera favorable por un amplio despliegue crítico.

En 1960 desaparecería la dirección de cultura subordinada al Ministerio de Educación y sustituida por el Consejo Nacional de Cultura, organismo autónomo con mayor jerarquía. Se cerraba de ese modo un ciclo de configuración de las instituciones destinadas a ejecutar, en términos prácticos, la política cultural. Cada una de ellas tenía perfiles bien definidos. La Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) agrupaba a escritores y artistas en torno a sus publicaciones e impulsaba un importante premio literario contrapartida nacional del que la Casa de las Américas consagraba a los autores del Continente. El Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos desarrollaba las cinematografías y propiciaba, con su trabajo editorial, un debate en torno a problemas culturales y estéticos. La polémica latente en la cotidianidad se hacía visible a través de un conjunto de publicaciones con amparo oficial. De esa manera se propiciaba el diálogo entre distintas familias intelectuales, convergentes todas en el proyecto antimperialista y socialista. Esa pluralidad se mantuvo a pesar del cierre de *Lunes de Revolución* en 1961. La polémica cubana entroncaba con la que había desgarrado a la izquierda internacional desde la década del treinta y se reactivó con la crítica al estalinismo planteada por Nikita Jruschov en el XX Congreso del PCUS, seguida por el denominado deshielo que flexibilizó zonas de la cinematografía y de la literatura, aunque no tuvo repercusiones en las artes plásticas ni en la reelabo-

xviii

ración de un pensamiento oficial. Entre nosotros, sin embargo, el asunto resultaba más acuciante. En un ámbito de extrema politización nutrida de las vivencias de la lucha contra Batista, de los acontecimientos de la Revolución y de las inquietudes crecientes en el tercer mundo, en Europa occidental y, aún, en el interior de los Estados Unidos, los problemas del socialismo rebasaban el mero ejercicio de la especulación. Eran definiciones que involucraban, en términos concretos, el sentido de un modelo social donde la inminencia del presente eslabonaba el porvenir.

Por su propia naturaleza, la idea del socialismo implicaba una alta valoración del papel de la cultura que incluía la creación artística y la desbordaba al considerarse un proceso conciente de construcción histórica dirigido al crecimiento humano como propósito final. La relectura integral de las obras de Marx, incluidos sus trabajos juveniles, colocaba el tema de la enajenación en un primer plano. Al referente económico de la enajenación del producto del trabajo humano, se añadía la necesidad de alcanzar la plena liberación de las ataduras impuestas por un secular sojuzgamiento social. En este sentido, se establecían vasos comunicantes con el impulso liberador animado por las vanguardias, consideradas como herencia válida asimilada por los artistas cubanos. Por lo demás, las rápidas transformaciones de la sociedad y sus consecuencias en el campo de los valores acentuaban las expectativas en torno a su repercusión en el ámbito de la creación artística que, por primera vez, dejaba de estar confinada a exiguas minorías. Esas demandas reforzaban una visión que privilegiaba una percepción ideológica explícita en tanto reflejo de los fenómenos de la inmediatez. Entroncaba así, aún sin proponérselo, con los preceptos del realismo socialista. El rescate de la epopeya, requerido de mayor distancia histórica,

xix

debía servir de estímulo para los actores emergentes, surgidos de una masa combatiente, entregada a la lucha cotidiana por la supervivencia del país y la construcción de una nueva sociedad. Ese sujeto que se iba haciendo en marcha acelerada, estaba cargado de contradicciones, de reminiscencias del pasado y de asomos de futuridad. De ahí, otro ángulo del problema. La inmersión en la realidad tenía que revelar los conflictos latentes, propiciar un autorreconocimiento lúcido y desarrollar un espíritu crítico.

7

La polémica interna cubana tenía resonancias más allá de las fronteras de la isla. En un punto de giro de la historia, se articulaba a un proyecto revolucionario nacido de circunstancias concretas coincidentes con la efervescencia política y social de buena parte del mundo. Animaban el reverdecer del pensamiento y la acción del socialismo. Su cercanía mayor estaba en la América Latina, donde se habían sucedido las dictaduras amparadas por el imperio y donde la lección de Guatemala constituía una herida abierta. Ofrecía a los intelectuales un horizonte participativo y rescataba para ellos los vínculos orgánicos entre política y cultura. Les daba la oportunidad de recuperar un protagonismo social y, con ello, una historia forjada en el Continente desde las guerras de independencia. En esta perspectiva de refundación intervenían las ideas, tan necesarias como las armas, el cine y la voz personal de los cantautores, despojada de los atributos del comercialismo, capaz de saltar las barreras entre lo culto y lo popular, comprometida y cargada de subjetividad.

XX

En el inicio de la Guerra Fría, la confrontación tuvo su expresión ideológica en el terreno de la cultura. Ya son de sobra conocidos los datos que revelan el trasfondo del llamado Congreso por la Libertad de la Cultura y de las revistas publicadas en varias lenguas bajo el patrocinio del CIA. La operación involucró a ingenuos y a mercenarios. Bajo el manto de una supuesta neutralidad de la cultura, se trataba de una operación política dirigida a socavar la izquierda intelectual. *Cuadernos*, la versión en español, dormitaba en los estancos, hasta que la revelación de las fuentes ocultas del financiamiento de la empresa derribó el andamiaje y hundieron el intento en el descrédito. Las manos de los intelectuales se habían mancillado con el dinero sucio de los servicios de inteligencia norteamericanos.

La palabra de la Revolución Cubana, la de sus dirigentes y sus intelectuales, ofrecía nuevas vías para el compromiso. Con la Segunda Declaración de La Habana, la voz de «una gran humanidad» daba la tónica de la época. La revista *Casa de las Américas* se constituía en plataforma del pensamiento más radical y de una nueva literatura latinoamericana con visibilidad e identidad bien definidas, con pleno dominio del lenguaje de la contemporaneidad. En el arte y en la vida, el deber de todo revolucionario era hacer la revolución. Sin renunciar a una diversidad de matices y de puntos de vista, numerosas publicaciones latinoamericanas se adscribían a estos lineamientos generales.

Sobrepasado el desconcierto inicial, el imperio diseñó su contraofensiva. En el plano político, a la Alianza para el Progreso sucedieron la entronización de las dictaduras y la acción militar contra insurgentes. En el plano cultural, la revista *Mundo Nuevo* formuló una versión renovada de la neutralidad, dirigida a nuclear a un conjunto de escritores a fin de

xxi

contrarrestar la influencia ejercida por Casa de las Américas. La ambigüedad aparente del proyecto mostró su verdadero carácter cuando se revelaron, una vez más, las fuentes de financiamiento. La polémica, entonces, había adquirido dimensión continental y, por su envergadura, merece una recopilación de textos que incluya, junto a los emanados de La Habana y de París, los aparecidos en otras publicaciones del Continente. También en este terreno a la seducción sucedió la represión.

8

La década estaba terminando en 1968. Con fuerte acento descolonizador y extensa pluralidad de voces, desde Siqueiros hasta quienes mantenían viva la memoria de Trotski, desde los etnólogos seguidores de Michel Leiris hasta Christiane Rochefort, el Congreso Cultural de La Habana se produjo después de la caída del Che en Bolivia y contenía los gérmenes de los movimientos de mayo. Tlatelolco y París parecían anunciar el ímpetu de una izquierda renovada. En los dos lados del Atlántico, al modo latinoamericano, los estudiantes encabezaban la protesta. En México, el movimiento desembocaba en tragedia. En París, el sistema lograría revertir el proceso cuando ya la primavera de Praga y la intervención soviética volvían a fragmentar la izquierda.

En el plano interno, los esfuerzos se concentraban en el empeño por acelerar el crecimiento económico, mediante el desarrollo de la producción azucarera, proyectada hacia la voluntad de alcanzar diez millones de toneladas en 1970. Todas las ramas de la economía se volcaron hacia esa dirección fundamental a la vez que desaparecían los últimos vesti-

xxii

gios de empresa privada. Sabido es que la meta no pudo ser alcanzada en una coyuntura conducente a privilegiar, por encima de diferencias de enfoque que nunca desaparecieron, la unidad del campo socialista. El conflicto surgido en torno al otorgamiento de los premios UNEAC a *Fuera del juego*, de Heberto Padilla, y *Los siete contra Tebas*, de Antón Arrufat, anunciaba confrontaciones que quebrantaron los vínculos con un sector de la izquierda intelectual y precipitaron los cambios en la aplicación de la política cultural consagrados por el congreso de 1971. Una etapa había concluido. Otros debates vendrían después, a lo largo de los años 80 y 90. Pero, en circunstancias diferentes, se expresarían por otras vías.

9

El valor de las polémicas de los años 60 rebasa su carácter histórico y testimonial. La relectura del pasado despeja verdades y contribuye a iluminar el presente. La historia no se repite, pero cualificados por coordenadas diferentes, algunos temas de ayer perduran como cuentas pendientes. Porque la historia no ha concluido. El mundo se debate entre agudas contradicciones. Para construir un sujeto lúcido y participativo, la cultura y, dentro de ella, el pensamiento y la creación artística, desempeñan un papel decisivo. Cambiar la vida requiere transformar la sociedad, alcanzar en ese proceso la plenitud de un ser humano desenajado en la conquista del ser a través del existir. Por eso, todas las interrogantes siguen siendo válidas.

GRAZIELLA POGOLOTTI

xxiii





SÍNTOMAS





LOS HEREDEROS DEL OSCURANTISMO (I)

JUAN BLANCO

«En todo tiempo nuestro natural ha sido distinguido por su honrada sencillez, nada de afectación, hasta que el libertinaje francés conquistó, compatriotas, una gran parte de nuestras antiguas costumbres con grave perjuicio. Ahora que detestamos de todo corazón las máximas de la nación degradada y que tenemos esculpido en mármol la felonía cometida en la augusta persona de nuestro adorado rey señor don Fernando el Séptimo (Q.D.G.), ¿por qué no hemos de extrañar de nosotros la “balsa” (valse) y *contradanza*, invenciones siempre indecentes que la diabólica Francia nos introdujo? Ellos en su esencia son diametralmente contrarios al cristianismo, gestos, meneos lascivos y una rufiandad impudente son sus constitutivos, que provocan por la fatiga y el calor que producen en el cuerpo la concupiscencia.»

Cuando releemos este párrafo de un editorial de *El Aviso de La Habana*, de 1809, citado por Alejo Carpentier en su libro *La música en Cuba*, no nos queda otra alternativa que exteriorizar el irreprimible chiste que mejor cuadre al estúpido «chauvinismo» de las autoridades coloniales que pretendieron ahogar, con insultos y amenazas, la afición de un pueblo que empezaba a bailar unas contradanzas que habían tenido su origen en Inglaterra, en 1600, y que fueron traídas a Cuba por los inmigrantes franceses.

«Pero nadie hizo caso a las frases condenatorias del bilioso gacetillero —continúa diciendo Carpentier— ya que la “bal-

sa” y la contradanza habían prendido demasiado hondo en los gustos del criollo, para que se sintiera muy tentado a demostrar su fidelidad al Sr. Don Fernando el Séptimo, privándose de algo que le era muy grato» y —decimos ahora nosotros— que no dañaba, sino que, por el contrario, en el caso de la contradanza enriquecía las costumbres de los criollos e iniciaba una evolución en nuestra música y en nuestros bailes que, pasando por Saumell y Cervantes, desembocaría en la integración de nuestro baile nacional: el danzón.

Esta actitud de «retranca» al desarrollo e integración de una cultura nacional se mantuvo en los sectores oficiales coloniales durante toda la lucha emancipadora y, después de establecida la República, tuvo a sus mejores representantes en los politiqueros, en los grupos «cultos» de la aristocracia y en los intelectualoides de la redacción del *Diario de la Marina*, todos obedientes a los designios del imperialismo explotador y oscurantista.

Contra este complot antinacional se pronunciaron y lucharon constantemente —con su actitud y con su obra— nuestros mejores artistas. Es claro que la correlación de fuerzas era contrariamente abrumadora a la justa causa de la cultura cubana. No era posible vencer en una lucha donde el explotador capitalista detentaba el poder y le era fácil apelar a la fuerza para reprimir las manifestaciones culturales que pudieran enriquecer y reafirmar nuestra nacionalidad. Sin embargo, a pesar del politiquero, a pesar del gacetillero y del cura, de la señora y del «bussinesman», del SIM y del BRAC;¹ a pesar del

¹ Siglas del Servicio de Inteligencia Militar y del Buró Represivo de Actividades Comunistas, que funcionaron como aparatos del terrorismo de Estado hasta 1959, en que el Gobierno revolucionario los desmanteló.

imperialismo, nuestros artistas lograron algunos avances en sus expresiones y en sus tácticas que, en cierto modo, daban a su producción un buen nivel de contemporaneidad.

Cuando llega la Revolución y sienta las bases para que el pueblo pueda rescatar su dignidad y su destino, en los reducidos medios artísticos —y los artistas también son parte del pueblo—, ya se sabe apreciar y respetar no sólo las obras artísticas de los siglos pasados, sino también las de un siglo que tiene representantes tales como Picasso y Klee, Stravinsky y Schönberg, Mayakovski y Saint John Perse. Un siglo en el que, además, hay jóvenes de todas las latitudes entregados al trabajo responsable de experimentar, buscar y encontrar nuevos medios de expresión, nuevas técnicas que poner al servicio de la creación artística.

Y es, precisamente ahora, dentro del amplio campo de acción y con los innumerables medios que la Revolución pone al alcance de los artistas, que éstos se disponen —ya lo están haciendo— a luchar por lograr obras que contribuyan aún más a la integración de una verdadera cultura nacional que sea fiel a nuestro tiempo, fiel a nuestra Revolución y, por tanto, libre de prejuicios limitadores, de oscurantismos y coyundas, lograda a través de la aplicación de todos los conocimientos adquiridos, de todas las técnicas existentes y de las que podamos desarrollar para tan elevado fin.

Y esto sólo puede hacerse dentro de una Revolución. Esto sólo puede lograrse dentro de una Revolución como la cubana que, al mismo tiempo que anula todas aquellas fuerzas opresoras que, al servicio del imperialismo, impedían el progreso de la cultura nacional, crea un verdadero clima de libertad creacional y auspicia la difusión de todas las manifestaciones artísticas que no sean manifestaciones contrarrevolucionarias: desde el cuadro más objetivo hasta el absolutamente abstrac-

to, desde la música más convencional hasta las últimas manifestaciones de las músicas concreta y electrónica. Esta amplia y luminosa política cultural consustancial a la Revolución Cubana quedó sintetizada certeramente por el Primer Ministro, Dr. Fidel Castro en una sola frase en sus *Palabras a los intelectuales*, cuando al hablar de la libertad de creación dijo: «Con la Revolución, todo; contra la Revolución, nada»,² y que, con expresión diáfana, ratificó al dirigirse a los intelectuales en la clausura del Primer Congreso de Escritores y Artistas:

Nosotros no tenemos que decirles a ustedes lo que han de hacer; de la realidad misma surgen las tareas que ustedes tienen delante. Lo evidente es que ustedes cuentan hoy con las condiciones ideales, con las mejores condiciones para trabajar; y la realidad es que el intelectual, el escritor y el artista cobran en esta hora revolucionaria todo su valor y toda su importancia: el valor y la importancia que sólo las clases humildes, liberadas, de nuestro pueblo, podían darles; la importancia que jamás habrían podido darles, el valor que jamás habrían podido concederles las clases explotadoras.

Bueno, y, mientras tanto, ¿qué ha sido del «*bussinesman*», del cura, de la señorona, del SIM, del BRAC, del imperialismo?

² La frase exacta de Fidel es: «[...] dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada», que las reitera poco después, en el mismo discurso, de la siguiente manera: «Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución ningún derecho.» Cf. Fidel Castro: *Palabras a los intelectuales*, Ediciones del Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1961, p. 11. [*N. del E.*]

La verdad es que ya en nuestra Patria no pueden detener el avance cultural.

Pero tienen herederos.

Visten distinto, hablan distinto, tienen otros argumentos, pero cuando se habla de cultura, cuando se habla de arte, presentan muchas coincidencias.

He aquí al dogmático de izquierda.

Y aquí al oportunista de derecha.

Son pocos, pero muy peligrosos. A cada rato nos encontramos con ellos. No pierden oportunidad alguna para desorientar al pueblo. Lo mismo apelan a su folleto que a una charla «revolucionaria».



Pero ambos están contra la amplia política cultural de nuestro Gobierno Revolucionario y quisieran que los artistas cubanos, de espaldas a todos los logros de la cultura, pasados y presentes, adoptaran un solo cauce expresivo, cultivaran una sola forma: la que mejor cuadre a sus respectivos mejores o peores gustos. Y para convencernos de esto y desorientar al pueblo apelan a todo, ¡hasta a la deformación del marxismo-leninismo!

Unos dicen estar contra un arte que llaman «abstracto» y en esta denominación incluyen todo lo que no sea un cuadro de almanaque o una melodía llorosa. Otros dicen estar contra un arte realista y sólo aspiran a la oscuridad.

Lo más curioso de todo esto es que casi ninguno de ellos se ha dedicado jamás a la creación artística. Es más, de entre los que conozco he visto a muy pocos en un concierto, en una exposición o en un teatro.

Contra estos dos enemigos de la Revolución debemos luchar.

Hay que desenmascararlos dondequiera que saquen las uñas. En lo adelante vamos a tenerlos más en cuenta y vamos a combatirlos con más fuerza. Analizaremos con más deteni-



miento sus tácticas y procedimientos. Con nosotros, con todos los escritores y artistas cubanos, está la Revolución, está nuestro Gobierno Revolucionario.

Lo que nosotros defendemos, lo que nosotros queremos, es lo mismo que defiende y quiere la Revolución; lo mismo que defiende nuestra dirigencia: dentro de la Revolución caben todas las tendencias artísticas; contra la Revolución, ninguna de ellas.

Tomado de *La Gaceta de Cuba*, Año II, No. 15, 1 de abril de 1963.

VIVIR BAJO LA LLUVIA

JULIO GARCÍA ESPINOSA

En la última asamblea que tuvimos en el seno de la UNEAC planteamos la necesidad de ventilar algunos puntos que creíamos, y creemos, urgentes para nuestra vida artística. A sugerencia de Guillén quedamos en precisarlos por escrito y mediante seminarios discutirlos en la UNEAC. No lo hicimos. Pudiéramos decir que la razón fue el exceso de trabajo. Pero estaríamos diciendo una mentira. Fundamentalmente la razón fue otra.

Después del XX y XXII Congreso, después del triunfo de la Revolución Cubana. Después del discurso de Fidel sobre Aníbal Escalante ha llovido un poco. Sin embargo no pocos han sacado el viejo paraguas con el que han capeado siempre todos los temporales. Es irritante y dramático. Hablar el mismo lenguaje de hace cuarenta años (no importa la edad, no importa que algunos se inicien hoy en el quehacer revolucionario), tener la misma actitud recetaria, seguir enarbolando respuestas antes de que la realidad se haga pregunta, es no haber comprendido la importancia que tiene para el desarrollo del hombre y del socialismo y el así llamado período de hielo. Se ejerce por algunos evidentemente, una actitud a la inversa. ¿No tratan de adaptar la realidad, cualquiera que ésta sea, a los conceptos de siempre, a las fórmulas eternas, o razonamientos invariables? ¿Es que dejan operar a la realidad como agente renovador y enriquecedor de los conceptos? Sin duda uno de los males graves que destiló el culto a la personalidad fue el haber lanzado sobre la teoría esa especie de

líquido fijador de conceptos. Bajo esa óptica, nunca estuvo el marxismo más cerca de la religión. De ahí, esa especie de camisa de fuerza —y además almidonada— que se trató de imponer a toda la realidad. De ahí —y por eso decimos que es también dramático que el mal no estuvo, ni está solamente, en tratar de congelar la realidad —y como consecuencia en hacer de las revoluciones y del hombre en carne y hueso una abstracción— sino también en que quienes obraban y obran así son hombres congelados, detenidos, hombres no ya con camisas de fuerza, sino camisas de fuerza ellos mismos. Es cierto que el socialismo crea las condiciones para que cese el caos que en el hombre engendra el capitalismo. ¿Pero es menos cierto que el dogmático y sus similares en aras de suprimir dicho caos, tratan de convertirse en dueños del hombre en lugar de intentar que sea el hombre quien se convierta en dueño de sí mismo?

Cambiar las viejas recetas por nuevas, es seguir congelados, tal vez con un color azul pálido en lugar de morado, pero congelados al fin. Por eso, algunos hemos decidido arrojar el paraguas. Nos hemos mojado y nos estamos empapando. Y no queremos ningún paraguas por nuevo que éste sea. Pensamos que es más honesto y práctico aprender a vivir bajo la lluvia. Por eso, estas líneas no son ni podían ser fáciles.

Empezar a tener conciencia de la nueva realidad es ya algo aunque no todo. Porque es suicida ser consciente de ella y no aprovecharla, no estimular su discusión, no ver en ella fuente de amplias y nuevas perspectivas generadoras para el trabajo artístico.

Ante la nueva realidad cubana, ante la nueva realidad del socialismo mundial, el arte nos plantea muchas preguntas. Y más que preguntas buscadoras de respuestas precipitadas, son preguntas hacedoras de una nueva actitud.

¿Cómo casar el aprovechamiento del acervo cultural —cualquiera que sea el país, la época, o el sistema social—, con la lucha de clases en el campo de la cultura? ¿Tejiendo un hilo exclusivamente por aquellos puntos de la historia que podrían justificar lo que pretendemos hacer ahora? ¿Y con el resto qué se hace? ¿Lo ignoramos? ¿Nos apoyamos en Balzac y Stendhal y pasamos por alto todo el movimiento francés de vanguardia? ¿Nos asomamos con simples ojos de museo a las obras de Bach, del Bosco, de Picasso, de Stravinsky, o aceptamos que también han contribuido y *contribuyen* al desarrollo espiritual del *Hombre*? ¿Es posible hablar de un nuevo arte cubano subestimando la importancia que para las artes plásticas ha tenido, tiene y tendrá el movimiento abstraccionista en nuestro país?

¿Qué actitud adoptar ante los problemas que plantean la división entre el llamado arte popular y arte culto, heredados del pasado? En principio es lógico suponer que el tiempo les hará transitar por un único camino. ¿Pero negándole la sal y el agua a uno y aceptándolas en el otro? ¿Admitiendo que el llamado arte culto obedecía a la clase dominante y desconociendo que el arte popular estaba impregnado del más vulgar comercialismo? ¿Combatiendo las manifestaciones herméticas y dejando procrear el populismo? ¿Es que un arte para la mayoría quiere decir siempre que tenga la aprobación inmediata de las masas?

Por otra parte, ¿puede hablarse de la creación de un nuevo arte, de nuevos artistas como algo artificial y mecánico? Es justo que una Revolución que construya una nueva sociedad sienta la necesidad de contar con «nuevos artistas». ¿Pero se logra esto fijando de antemano un contenido, y un contenido además separado de la forma? ¿Se logra esto confundiendo el objetivo de la expresión artística con el ejercicio de los me-

dios de divulgación? Divulgar los hechos positivos que surgen al calor de la nueva sociedad no sólo es aceptable sino que creemos que pueden ser motivos de auténtica inspiración. ¿Pero es realmente válido hacer de ello una norma para caracterizar el nuevo arte? Hace poco se hablaba en una reunión del papel del héroe positivo en las películas socialistas. Nosotros pensábamos en el daño que la mayoría de esas películas han hecho a los verdaderos héroes positivos. ¿Puede plantearse como una dominante en la expresión artística la exaltación del héroe positivo con el cual apenas puede identificarse el hombre común, el hombre lleno de contradicciones? ¿Ayuda más a la evolución de este hombre de todos los días la contemplación pasiva del ejemplo excepcional, ejemplo incluso que puede aplaudir pero como algo que le es ajeno?

¿La Revolución desea al creador nuevo, al creador identificado con la moral, los sentimientos, la sensibilidad que van gestándose en la nueva sociedad o al creador producto de recetas, normas o contenidos prefabricados? ¿No es la nueva realidad generadora de una ética, de nuevos valores, la que en definitiva hará posible a los nuevos artistas, la que en definitiva va haciendo nuevo a los actuales, lo que en definitiva traza el puente exacto entre el pasado, el presente y el futuro? ¿Es este caer de rodillas ante lo espontáneo o es creer más en la fuerza de la realidad que día a día hacemos y defendemos? Recordamos palabras de Gramsci: «un grupo social nuevo que adviene a la vida histórica con una postura hegemónica, con una seguridad en sí mismo que antes no tenía, no puede dejar de suscitar, desde su íntima personalidad, una fuerza suficiente para expresarse completamente en un cierto sentido».

Ventilar estos puntos, incompletos sin duda, creemos que es tarea urgente. Inaplazable ante la confusión y la posible desnutrición de nuestra vida intelectual. Ventilarlos sin pre-

juicios y sin temores. Sin temores a los oportunistas de derecha y sin temores a los oportunistas de izquierda que también los hay. Porque los que sentimos, o comenzamos a sentir la necesidad de expresar cada día más orgánicamente el espíritu de la Revolución, las pasiones y la humanidad que ella genera, no podemos resignarnos a estar a la defensiva ante unos y otros. En definitiva, ellos se necesitan, ellos pueden permanecer impasibles, ellos están unidos por un cordón umbilical donde las frivolidades de unos pretenden justificar las imbecilidades de los otros y viceversa.

No debemos pasar por alto el hecho de que el triunfo de la Revolución Cubana coincide con el inicio del deshielo en el campo socialista. No debemos dejar pasar inadvertido un hecho de tal naturaleza. No podemos cruzarnos de brazos y no estudiar su significación, no extraer las experiencias que ello comporta. Pero además, no podemos olvidar que la propia Revolución Cubana, desde sus inicios, surgió descongelada.

Tomado de *La Gaceta de Cuba*, Año II, No. 15, 1 de abril de 1963.





**SOBRE CULTURA
Y ESTÉTICA
EN LA REVOLUCIÓN**



CONCLUSIONES DE UN DEBATE ENTRE CINEASTAS CUBANOS

Durante los días 4, 5 y 6 del mes en curso, un grupo de directores y asistentes de dirección del Departamento de Programación Artística de la Empresa Estudios Cinematográficos del ICAIC, nos reunimos con el propósito de discutir algunos aspectos de los problemas fundamentales de la estética y sus vínculos con la política cultural.

Estos debates constituyeron el inicio de una costumbre futura: la confrontación periódica de opiniones sobre temas de interés común, relativos al sentido de nuestro trabajo y a nuestra posición ante la sociedad.

Como es lógico, no hubo coincidencia exacta de criterios en todas las cuestiones analizadas. Sin embargo, sobre un número apreciable de asuntos esenciales, de principios, se logró unanimidad en las opiniones.

Damos estas opiniones a la publicidad, con la esperanza de contribuir al esclarecimiento de estos problemas, que no son ya cotidiana preocupación de intelectuales y artistas, sino también, y cada vez más, motivos de vivísimo interés para todo nuestro pueblo.

En una sociedad socialista.

1. La promoción del desarrollo de la cultura constituye un *derecho* y un *deber* del Partido y el Gobierno.
2. Las ideas y tendencias estéticas viven *necesariamente* en *lucha*.

3. El desarrollo general del arte está determinado por la *existencia* de esa lucha y por el *carácter* de sus condiciones.
4. El carácter necesario de la lucha, como forma de existencia de las ideas y tendencias estéticas, implica que proclamar la coexistencia *pacífica* entre las ideas y tendencias estéticas equivale a proclamar una ilusión. Por razones idénticas condenar la coexistencia *pacífica* de ideas y tendencias estéticas significa una ilusión.
5. La lucha de ideas y tendencias estéticas supone, *necesariamente*, la coexistencia de ideas y tendencias estéticas.
6. Fijar las *condiciones de la lucha* entre ideas y tendencias estéticas supone, por lo tanto, determinar las *condiciones de la coexistencia* entre ideas y tendencias estéticas.
7. Fijar las condiciones de la coexistencia entre tendencias o ideas estéticas equivale, *por lo menos*, a reconocer *carácter de necesidad* a los siguientes principios:

a) *cultura sólo hay una*

Herencia de la humanidad, cristalización histórica del trabajo creador de todos los *pueblos* y todas las *clases*, la cultura no es, exclusivamente, expresión de los intereses de una clase o pueblo determinados.

No existen una *cultura burguesa* y una *cultura proletaria* antagónicamente *excluyentes*.

El carácter *universal* de la cultura impone, como tarea de la mayor importancia, la preservación de la *continuidad* de la cultura y la consiguiente *comunicación* efectiva entre las más valiosas expresiones culturales de todos los *pueblos* y todas las *clases*.

Los clásicos del marxismo-leninismo han dejado testimonios incontrovertibles de la necesidad de esta tarea.

Lenin en el párrafo cuatro del «Proyecto de Resolución al Congreso de Proletkult», escrito en 1920, decía:

El marxismo ha conquistado su significación histórica como ideología del proletariado revolucionario porque no ha rechazado en modo alguno las más valiosas conquistas de la época burguesa, sino, por el contrario, ha asimilado y reelaborado todo lo que hubo de valioso en más de dos mil años del pensamiento y la cultura humanos.

Engels escribió:

Por lo que se refiere al aspecto estético de la enseñanza, el señor Dühring: tendrá que construirlo todo sobre nada. Toda la poesía anterior tiene que ser desechada en bloque. Habiéndose prohibido radicalmente la religión, excusado es decir que no podrán tolerarse en las escuelas esas «tendencias» del género mitológico o de otro carácter religioso, cualquiera que sea, que tanto gustaban a los poetas. También hay que desechar el misticismo poético, tal como, por ejemplo, lo ha cultivado con gran tesón Goethe. En estas condiciones, estamos viendo que el señor Dühring no tendrá más remedio que decidirse a proveernos también de esas obras maestras de poesía que responden a las superiores exigencias de una imaginación conciliada ya con la inteligencia y en que se refleja el auténtico ideal que representa la consumación del mundo. No debe vacilar en hacerlo. Su comuna económica sólo conquistará el mundo cuando avance al paso de carga del alejandrino conciliado ya con la inteligencia.

Marx, según palabras de su biógrafo Franz Mehring, «permaneció siempre fiel a sus viejos griegos, y a todos los miserables mercaderes que querían desviar a los obreros de la cultura antigua, los habría echado del templo a latigazos».

A modo de síntesis y conclusión de las referencias anteriores, este párrafo del *Manifiesto del Partido Comunista*:

El antiguo aislamiento local y nacional en el que cada cual se bastaba a sí mismo, deja lugar a relaciones universales, a una interdependencia universal de las naciones. Y esto, que es verdad para la producción material, se aplica también a la producción intelectual. Las obras de una nación se convierten en propiedad común de todas las naciones. La estrechez de espíritu y el exclusivismo nacionales se hacen cada vez más imposibles, y de las numerosas literaturas nacionales y locales se forma una literatura universal.

a) *las categorías formales del arte no tienen carácter de clase*

El arte, fenómeno social, está condicionado por agentes que trascienden a su propia naturaleza. Una prueba, entre otras, consiste en que la expresión de *nuevos contenidos* requiere del artista la búsqueda y realización de *formas nuevas*.

Pero el arte *no se reduce* a sus *determinantes exteriores*.

El arte es un *reflejo de la realidad* y, al mismo tiempo, *una realidad objetiva*.

Como tal, actúa sobre sí mismo y es, en *primera instancia*, un *determinante esencial* de su propio desarrollo.

El hecho en sí mismo evidente de que, por ejemplo, Thomas Mann, burgués liberal por sus ideas, haya sido mejor escritor que Dimitri Furmanov, marxista-leninista, demuestra que existe un criterio *específicamente estético*, irreductible a las posiciones ideológicas de ambos escritores.

La existencia de ese criterio cobra aún más relieve, si se considera que no hay contradicción entre la ideología de Thomas Mann y el contenido ideológico de *La montaña mágica*, como tampoco hay contradicción entre el marxismo-leninismo y la ideología presente en *Chapaiev*.

El ejemplo anterior, y el criterio cuya existencia demuestra, no son sino expresión particular de la *independencia* relativa que se manifiesta en el desarrollo de las *formas* artísticas, con respecto al nivel de desarrollo de las fuerzas productivas, con respecto al carácter de las relaciones de producción y, por ende, con respecto a la *lucha de clases*. «En cuanto al arte», escribió Marx en la introducción a su *Crítica de la Economía Política*, «ya se sabe que los períodos de florecimiento no están, ni mucho menos, en relación con el desarrollo general de la sociedad, ni por consiguiente, con la base material, el esqueleto, en cierto modo, de su organización.»

Por lo tanto, como expresión del principio de *libertad formal*: en la lucha de ideas y tendencias estéticas, la victoria posible de una tendencia sobre las otras, no puede ser consecuencia de la *supresión* de las demás, atribuyendo carácter de clase a las formas artísticas, sino resultado de su *superación* teórica y, sobre todo, *práctica*.

La *supresión* de expresiones artísticas, mediante el procedimiento de atribuir carácter de clase a las formas artísticas, lejos de propiciar el desarrollo de la lucha entre

tendencias o ideas estéticas —y propiciar el desarrollo del arte—, restringe arbitrariamente las condiciones de la lucha y restringe el desarrollo del arte.

¡Patria o Muerte!
¡Venceremos!

RAÚL MOLINA, MANUEL PÉREZ, RAMÓN PIQUÉ, OSCAR VALDÉS, HUMBERTO SOLÁS, MIGUEL TORRES, ALBERTO ROLDÁN, IBERÉ CAVALCANTI, FIDELIS SARNO, ANTONIO HENRÍQUEZ, PASTOR VEGA, JOSÉ DE LA COLINA, TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA, SARA GÓMEZ, OCTAVIO CORTÁZAR, MARIO TREJO, JOSÉ MASSIP, JULIO GARCIA ESPINOSA, ROBERTO FANDIÑO, IDELFONSO RAMOS, JORGE FRAGA, AMARO GÓMEZ, FERNANDO VILLAVERDE, OCTAVIO BASILIO, PEDRO JORGE ORTEGA, MANUEL OCTAVIO GÓMEZ, FAUSTO CANEL, NICÓLÁS M. GUILLÉN y FERMÍN BORGES.

Dado en La Habana, a los 1 días del mes de julio de 1963,
Año de la Organización.

Tomado de *La Gaceta de Cuba*, Año II, No. 23, 3 de agosto de 1963.

SOBRE UN DEBATE ENTRE CINEASTAS CUBANOS

ALFREDO GUEVARA

La revista del *Cine Cubano* fue creada para abordar desde el punto de vista informativo y teórico los problemas de nuestro cine y del arte y la cultura contemporáneos. Las discusiones sobre lo moderno en el arte y los testimonios y diversas declaraciones publicadas en números anteriores dan buena prueba de ello. No somos partidarios del silencio ni vivimos en la clandestinidad: en el movimiento intelectual, de la cultura artística, en nuestra época, se discuten algunos de los problemas más álgidos y complejos, y no será fácil seguramente, pero tampoco puede resultar imposible, conciliar la lucha ideológica contra los enemigos de clase y la presión imperialista con la necesidad de asegurar condiciones de la más absoluta libertad a la búsqueda y la experimentación o a la confrontación, al conocimiento de todas las manifestaciones estéticas. No es posible tomar posición frente o a favor de lo que no se conoce, ni dar por cerrado caminos en los que no hemos profundizado como estudiosos o realizadores.

Nos parece por ser correcto y necesario que los creadores aborden los problemas teóricos y prácticos ligados a su trabajo, y que se planteen, con la mayor coherencia y seriedad, las tesis que informan las discusiones ideológicas contemporáneas, y sus repercusiones en el campo de la estética, tanto en su desarrollo e investigaciones, como respecto de las vías diversas en la elaboración de líneas generales de la política cultural.

La cultura artística, enraizada sin duda alguna en lo más hondo y esencial de cada pueblo, es nacional, pero también internacional, experiencias e influencias se interpretan y circulan, sin que forzosamente conduzcan a la desnacionalización o el cosmopolitismo. No es justo combatir el carácter internacional de ciertas líneas del movimiento de la cultura, tergiversando la naturaleza de estas relaciones hasta presentarlas como manifestación cosmopolita. Esto es particularmente importante para la gente de cine pues nuestro arte amplifica las significaciones de la problemática que va desde las tendencias artísticas hasta las formales, y traspasándolas por virtud de la técnica y del desarrollo del lenguaje cinematográfico, les da o las condiciona en una plataforma común.

Por eso no podemos sumirnos en el silencio o la indiferencia, o pretendernos ajenos a cuanto se discute en el mundo contemporáneo: las ideas y tendencias circulan y penetran, abren automáticamente discusiones necesarias, y como artistas conscientes debemos abordar esos problemas. Rechazamos la política del avestruz. Y por lo demás, internacionalistas como artistas y como revolucionarios, nos planteamos, y planteamos los problemas con criterio abierto y constructivo, como una búsqueda, como la apertura de un diálogo, deseado y necesario.

Esa es la significación de la declaración-resumen de las reuniones celebradas en el Departamento de Programación Artística del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos. Como claramente señala el documento, durante las discusiones quedaron planteados problemas que no encontraron solución, para otros pareció clarificarse un camino, y quedaron elaboradas algunas proposiciones. La Dirección de la revista del *Cine Cubano*, que no comparte en su conjunto la fundamentación teórica del documento, y que establece re-

servas respecto de algunas afirmaciones, suscribe en cambio sus conclusiones y declara su absoluto acuerdo con la intención moral de los que lo suscriben. Si el estudio y el conocimiento son necesarios, si no hay arte vivo en un mundo de fórmulas estrechas y acabadas, nada más sano que la discusión y el diálogo, la crítica y el análisis, la sistematización del pensamiento y la búsqueda de una coherencia que parta del marxismo, y no olvide que el método crítico no puede, ni debe ser suplantada por la copia mecánica de la experiencia crítica. Otra cosa será olvidar, y aun más, tergiversar el pensamiento marxista. Y es por eso, fundamentalmente, por lo que consideramos necesaria la discusión, y hasta la polémica, por lo que no sólo publicamos la declaración-resumen de los cineastas cubanos sino que la saludamos como un paso adelante en el movimiento crítico. *La discusión, cuando menos, ha quedado abierta.*

Tomado de *Cine Cubano*, No. 14-15, octubre-noviembre de 1963.

CONSIDERACIONES SOBRE UN MANIFIESTO

EDITH GARCÍA BUCHACA

El manifiesto de los cineastas que apareció en esta publicación, toca aspectos relacionados con la cultura que se debate en los círculos de los creadores más jóvenes. Por ello hemos considerado oportuno contribuir a su esclarecimiento exponiendo nuestra opinión de cómo consideramos que un marxista debe abordarlos.

El papel del Gobierno y el Partido ante la cultura. Lo nacional y lo universal en la misma. El carácter de las relaciones entre la obra creadora y las fuerzas productivas; entre las clases y los aspectos formales del arte. Los problemas relacionados con la herencia cultural y la actitud a adoptar ante las viejas y nuevas formas de expresión y el temor a que estos asuntos puedan ser resueltos en un momento dado partiendo de esquemas y actitudes dogmáticas, es algo que inquieta a ciertos grupos de intelectuales dentro del campo de la Revolución. Estas inquietudes expresadas desde posiciones legítimas, sin embargo, a veces son alentadas por quienes tratan de fundamentarlas en falsas consideraciones sobre las características esenciales de la sociedad socialista, con olvido total de la actitud adoptada por nuestro gobierno ante los problemas de la cultura.

En una sociedad socialista

En una sociedad socialista el Gobierno y el Partido tienen el deber no sólo de «promover el desarrollo de la cultura», sino

26

también el de orientarla y dirigirla en consecuencia con los fines que la misma se propone.

Durante el proceso de construcción del socialismo se mantienen efectivamente en lucha las concepciones filosóficas idealistas y la filosofía materialista en que se inspira la nueva sociedad. Esa lucha adopta diferentes formas de expresión y a través de la misma irá imponiéndose una nueva concepción de la vida, una actitud diferente y una distinta forma de actuar.

La existencia de esa lucha entre lo que muere y lo que se hace, entre el idealismo y el materialismo, tiene que reflejarse y de hecho se refleja en la conciencia del creador, determinando distintas ideas y tendencias estéticas que desde luego «coexisten», pero como expresiones ideológicas son excluyentes.

Las condiciones de la coexistencia no pueden establecerse a partir de los principios señalados por los compañeros cineastas, si hemos de adoptar criterios realmente marxistas.

a) Cultura solo hay una

Para el marxismo cada formación económico-social cuenta con una base económica y con una superestructura en correspondencia con dicha base.

De esa superestructura forman parte las diferentes manifestaciones culturales, entre las que se cuentan el arte y la literatura. Por tanto a cada formación económico-social corresponde una formación cultural específica.

Por otra parte, entre las características esenciales de la nacionalidad se cuenta la de poseer una cultura propia. Es decir, que existen tantas culturas como nacionalidades.

Cuando las formaciones económico-sociales se asistan en la explotación del hombre por el hombre, junto a la cultura oficial u oficiosa auspiciada por la clase dominante van desarrollándose progresivamente y tomando cuerpo los elementos que acaban por integrar la nueva cultura surgida de la clase que en el futuro inmediato ha de desempeñar el papel rector en la historia de los pueblos.

Así sucedió con la burguesía en relación con la sociedad feudal, y ha sucedido con la clase obrera en relación con la burguesía.

De todo lo antes expuesto hay que concluir que a las formaciones económico-sociales y a las diferentes nacionalidades corresponden formaciones culturales también diferenciadas, y que dentro de una misma formación económico-social cuando en ésta conviven clases antagónicas, existen expresiones de dos culturas, la de la sociedad en proceso de desaparición y la de la nueva sociedad que surge.

Esto no contradice en lo absoluto lo expuesto por Lenin en el «Proyecto de Resolución al Congreso de Proletkult», ni por Marx y Engels con respecto a la herencia cultural.

El hecho de que a cada formación económico-social corresponda una cultura propia no quiere decir que aquéllas no produzcan obras de valor perdurable, y efectivamente, el marxismo «asimila y reelabora todo lo que hubo de valioso en más de dos mil años del pensamiento y la cultura humanos».

Para continuar esa obra de asimilación y reelaboración es necesario que los marxistas actuales mantengamos hacia el pasado la misma actitud que sustentaron Marx, Engels y más tarde Lenin; la de analizarlo con un sentido crítico extrayendo de él lo que pueda haber de vigente y útil para nuestra época, desechando del mismo lo circunstancial y perecedero.

Lo universal y lo nacional en las culturas

No hay dudas de que con el desarrollo de sus conocimientos y el dominio cada vez mayor que el hombre obtiene de la naturaleza, las relaciones entre las diferentes colectividades humanas se hacen más estrechas. Si cuando Marx escribió el *Manifiesto Comunista*, ya pudo afirmar que los «exclusivismos nacionales se hacían cada vez más imposibles», hoy, después de transcurrir más de un siglo, podemos afirmar que son prácticamente imposibles.

El desarrollo del conocimiento humano ha alcanzado universalmente un nivel que excluye toda posibilidad de aislamiento y hace que los logros obtenidos en el seno de cualquier país sean en poco tiempo del dominio de otros, aun en el campo más rigurosamente científico.

Por otra parte y como una consecuencia de lo anterior, los fenómenos de transculturación son cada vez mayores.

Ello hace posible hablar de una cultura universal. Pero esta cultura universal se forma precisamente con el aporte más valioso de cada cultura nacional; con aquello que como expresión de las mismas, por los valores que encierra, adquiere dimensiones de universalidad, trasciende su época y el lugar en que surgió.

b) Las categorías formales del arte no tienen carácter de clase

Separar en una obra de arte la forma de su contenido resulta inadmisibile para un marxista.

La unidad de forma y contenido es esencial a toda obra de arte y ésta como tal es una expresión de un creador que vive

en una sociedad determinada y sustenta por ello una actitud hacia dicha sociedad, hacia sus semejantes. Tiene una posición ideológica condicionada por esa sociedad en que vive, aunque él no tenga muchas veces conciencia de ello. Su obra de arte es un modo de producción y como tal no escapa a la ley general de la producción.

La «independencia relativa» en el desarrollo de las expresiones artísticas, en relación con la base es plenamente establecida por el marxismo.

Para Engels, la creación del pensamiento humano, la imaginación, como el arte y la literatura, están relacionados sólo de un modo indirecto, mediato con la estructura económica y por ello es que resulta en este caso más difícil de establecer el vínculo y el mismo pasa inadvertido para el creador. No es capaz de descubrir las verdaderas fuerzas impulsoras porque se trata de un proceso discursivo y por tanto deduce su contenido y su forma del pensar puro. Del suyo y del de sus predecesores. (Carta de Engels a F. Mehring, Londres 14 de julio de 1893 y en el *Ludwig Feuerbach*.)

El hecho de que la superestructura y sus diversas partes una vez creadas logren cierta independencia respecto a la base y tengan un desarrollo propio, es precisamente lo que hace de la misma un factor activo en el acontecer histórico, lo que explica que la superestructura pueda contribuir al avance de la sociedad, a su estancamiento o retroceso. Por tanto, no sólo el arte, sino en general la superestructura mantiene esa independencia relativa.

Engels en carta a Joseph Bloch en septiembre de 1890, le escribió lo siguiente:

Ante la concepción materialista de la historia, el factor determinante en la misma es en última instancia la pro-

ducción y la reproducción de la vida real. Ni Marx ni yo hemos afirmado jamás otra cosa. Si alguien ha querido deformar esta afirmación hasta decir que el factor económico es el único determinante, transforma esta proposición en una frase vacía, abstracta, absurda. La situación económica es la base, pero las diversas partes de la superestructura: las formas políticas de la lucha de clases y sus resultados, las constituciones establecidas por la clase victoriosa una vez que ha ganado la batalla, etc., las formas jurídicas, así como reflejos de todas estas luchas reales en el cerebro de los participantes (teorías políticas, jurídicas, concepciones religiosas y su desarrollo ulterior en sistemas dogmáticos) ejercen igualmente su acción sobre el curso de las luchas históricas y determinan de manera preponderante la forma en muchos casos. Hay una acción y una reacción de todos estos factores en el seno de las cuales el movimiento económico termina por abrirse camino a través de la multitud infinita de azares (es decir, de cosas y acontecimientos en los que la relación es tan remota o difícil de demostrar que podemos considerarla como inexistente y olvidarla) sino, la aplicación de la teoría a no importa qué período histórico sería realmente más fácil que la resolución de una simple ecuación de primer grado.

A un mayor desarrollo de las fuerzas productivas no corresponde siempre un mayor esplendor artístico ni literario. Esto fue señalado por Marx y Engels poniendo el ejemplo de las culturas helénicas y feudales. Nosotros podemos añadir hoy como confirmación a esa ausencia de correspondencia, el ejemplo del imperialismo, etapa de un desarrollo sin precedentes de las fuerzas productivas y también de decadencia del

arte y la literatura. Pero esto no niega la relación entre el desarrollo de las fuerzas productivas y la creación literaria o artística. Sólo establece que esa relación no se basa en una correspondencia cuantitativa de a mayor desarrollo de los fuerzas productivas, mayor esplendor del arte y la literatura.

Y no puede ser de ese modo precisamente porque la relación como ya hemos dicho no es directa inmediata sino mediata. Porque para la labor creadora resulta decisiva la utilización que las clases que controlan los medios de producción hagan de los mismos y las condiciones sociales que puedan derivarse de ello. Porque en la obra de arte y en la creación literaria influyen las otras partes de la superestructura y en períodos de luchas de clases intensas, de transición de una formación económico-social a otra, se crean obstáculos y limitaciones a la expresión del creador por parte de la clase llamada a desaparecer históricamente.

En el tránsito del capitalismo al socialismo, a la desaparición de las clases antagónicas, las contradicciones se hacen más violentas. La decadencia de la sociedad capitalista se tiene forzosamente que reflejar en su arte, en su literatura.

En cuanto a que existan valores específicamente estéticos no cabe la menor duda, como existen valores específicamente científicos.

Lo primero que se exige por ello de una obra de arte que tenga calidad artística y para lograrla resulta premisa esencial el que su autor cuente con talento y sensibilidad, la capacidad intelectual o artística del que la realiza y no las ideas políticas del autor. Pero esto lo único que confirma es:

- 1) Que hombres de diferentes ideologías pueden producir una gran obra de arte.

- 2) Que el tener una ideología revolucionaria no determina de por sí la calidad de la obra.

El creador en la Cuba Socialista

El creador en la Cuba socialista tiene todas las posibilidades de manifestarse, de producir, sin otras limitaciones que las establecidas en *Palabras a los intelectuales* del Primer Ministro.

Cinco años de Revolución avalan con una ejecutoria esas orientaciones del Gobierno.

A lo largo de este quinquenio, el pueblo de Cuba ha podido conocer las más variadas manifestaciones artísticas y literarias, conciertos, exposiciones y publicaciones, realizaciones cinematográficas y arquitectónicas han reflejado con criterio amplio la capacidad creadora de nuestros escritores y artistas.

En la Primera Declaración de La Habana, la Asamblea General del Pueblo de Cuba, al condenar la explotación del hombre por el hombre y la de los países subdesarrollados por el capital financiero imperialista, proclama ante América el derecho de los intelectuales, artistas y científicos *a luchar con sus obras por un mundo mejor*. Derecho que le negaba la sociedad del pasado enajenando su actividad creadora y el producto de esa actividad. Ese derecho está siendo ejercido a plenitud por la mayoría de nuestros intelectuales contribuyendo con su obra a enriquecer nuestra cultura nacional.

Un balance de la labor creativa de estos cinco años abunda más que ningún argumento a favor de las condiciones objetivas creadas por la Revolución al artista, al escritor.

Consideramos que para el desarrollo cultural del país resulta indispensable el mantener y ensanchar las relaciones

culturales con todos los países, garantizar la debida información y el conocimiento de lo que está sucediendo en el ámbito de la cultura en todas partes.

Durante estos primeros años de Revolución, Cuba ha sufrido cierto aislamiento como consecuencia, no de una política de Gobierno, sino de las condiciones impuestas por el imperialismo. Sin embargo ya esa situación está siendo conjurada.

La falta de libros, de publicaciones regulares y de la información indispensable va superándose gracias precisamente a la preocupación del gobierno y sus gestiones. Como resultado de esas gestiones numerosos intelectuales de las más diversas ideologías y criterios estéticos han visitado nuestro país en estos cinco años, interpretando la Revolución Cubana desde sus distintas posiciones. Nuestro arte ha estado representado de la forma más amplia en festivales, exposiciones y congresos internacionales de la mayor significación, a los que también han asistido nuestros creadores.

Esto no significa ni mucho menos que aceptamos ni tengamos una actitud ecléctica ante lo que nos llega de fuera o se manifiesta como expresión nacional.

Si respecto al pasado cultural exigimos una actitud crítica, consideramos esencial el análisis y la selección ante lo nuevo. Partiendo de que estamos construyendo una sociedad socialista y empeñados en una pelea sin tregua contra el imperialismo que no tolera concesiones en lo ideológico, que exige de nuestro pueblo el mantener en tensión todas sus fuerzas, se impone el rechazo de cuanto, bajo las formas más sutiles y aparentemente inofensivas, pueda tender a minar la confianza y seguridad del cubano en su presente y el futuro de la humanidad.

Tomado de *La Gaceta de Cuba*, Año II, No. 28, 18 de octubre de 1963.

AMBIGÜEDAD DE LA CRÍTICA Y CRÍTICA DE LA AMBIGÜEDAD

JORGE FRAGA

Carta abierta a la compañera Edith García Buchaca

Compañera:

Las «Conclusiones» del debate entre nosotros, un grupo de cineastas, objeto de sus «Consideraciones» críticas en el No. 28 de esta publicación, no constituyen, en contra de lo que usted afirma, un manifiesto. No puede considerarse «manifiesto» un documento que se califica a él mismo —y que lo hace con claridad— como síntesis de un «momento» en un proceso inacabado de discusiones, acerca de la interpretación de ciertos principios. Quizás usted haya querido utilizar el concepto de «manifiesto» en su sentido literal, haciendo momentánea abstracción de su sentido histórico, operación analítica justa. Si así fue, cometió el error de no advertirlo. De todas maneras, si se tienen en cuenta las circunstancias concretas de la lucha ideológica entre intelectuales y artistas, circunstancias en las que se suele confundir la realidad del «anarquismo señorial» (perdóneme el clisé) de ciertas actitudes individuales con su versión mística, el uso que usted hace del término «manifiesto» da a sus «Consideraciones» un espíritu inicial de ambigüedad, que sólo logra presentarnos, ante el lector poco avisado, como «rebeldías sin causa», abanderados de un inconformismo romántico (es decir, anárquico, individualista), actitud de la que no somos partidarios y sí enemigos, como se puede inferir de nuestras «Conclusiones».

35

Los temas que se abordan en nuestras «Conclusiones» son, como usted dice, motivos de discusión «en los círculos de los creadores más jóvenes». Sin embargo, si se quiere dar a estos debates su cabal significación y evitar que parezca «algarabía de muchachos inexpertos», hay que añadir.

- a) Que los problemas de la estética y la política cultural se discuten, además, entre los creadores «menos jóvenes», entre los cuadros del Partido y de la UJC, entre los dirigentes administrativos, sindicales y de las organizaciones de masas y, con interés creciente, entre las propias masas populares.
- b) Que estos problemas se discuten en todos los países socialistas y en todos los partidos comunistas y obreros del mundo.
- c) Que la búsqueda de una solución marxista a estos problemas (y de los debates que esta búsqueda ha venido propiciando) comenzó hace aproximadamente un siglo y todavía no se ha llegado, en muchas cuestiones de importancia decisiva, a resultados satisfactorios para todos los marxistas-leninistas. Así lo demuestra, entre otras cosas, la disparidad de opiniones, actual, entre algunos partidos comunistas de Europa Occidental y el de la URSS, disparidad que alcanza su punto más alto en las críticas del compañero Palmiro Togliatti, continuador de la tradición de Gramsci, a ciertas opiniones del compañero Nikita S. Jruschov, seguidor de la tradición Plejánov-Gorki o del realismo socialista. (Uno de los principios fundamentales del realismo socialista dice que el arte debe *educar* a las masas en el espíritu de la construcción del socialismo. Sobre esta concepción educativa del arte. Gramsci opinaba: «La tendenciosidad de la

literatura popular, *educativa de intención*, es así insípida y falsa, y su impopularidad es la justa sanción.»¹

Dice usted: «el temor a que estos asuntos (los de la estética y la política cultural) puedan ser resueltos en un momento dado partiendo de esquemas y de actitudes dogmáticas, es algo que inquieta a ciertos grupos de intelectuales dentro del campo de la Revolución. Estas inquietudes expresadas desde posiciones legítimas, sin embargo a veces son alentadas por quienes tratan de fundamentarlas en falsas consideraciones sobre las características esenciales de la sociedad socialista, con olvido total de la actitud adoptada por nuestro gobierno ante los problemas de la cultura».

¿Quiso usted decir con estos que el motivo de nuestras «Conclusiones» fue «el temor» a que los asuntos de la cultura artística se aborden «en un momento dado» desde posiciones dogmáticas?; ¿quiso usted decir que las opiniones expresadas por nosotros se apoyan en «falsas consideraciones sobre las características esenciales de la sociedad socialista»; ¿quiso usted decir que nuestras «Conclusiones» contienen, tácitamente un «olvido total de la actitud adoptada por nuestro gobierno ante los problemas de la cultura»?

En verdad usted nos lo dice y confío en que tampoco quiso decirlo. Sin embargo, tendrá que convenir conmigo en que afirmaciones de tal naturaleza, vagas y generales, incluidas en un artículo explícitamente dirigido a nosotros, constituyen una ambigüedad que, como tal, se presta a graves confusiones. (Queda excluida la posibilidad de un error de impresión; tuve cuidado de leer el original de su escrito.)

¹ *Literatura y vida nacional*, Editorial Lautaro, Argentina, p. 152.

Por tanto, creyendo cumplir un elemental deber de precisión, paso a considerar estas afirmaciones tuyas «como si» hubiese sido su intención dirigirlas a nosotros. Se trata, desde luego, de un recurso de retórica y como tal debe considerarse.

Su explicación, mediante el temor, de las actitudes de algunos compañeros ante las manifestaciones de sectarismo, es unilateral. Si es muy cierto que este lógico temor adquiere, en algunos casos y en determinados momentos, tonos falsamente sombríos, no es menos cierto que el sectarismo no ha muerto todavía. Así a pesar de la actitud del Gobierno Revolucionario, firme y consecuente en los principios, es muy frecuente que los temas de la cultura artística se analicen desde posiciones visiblemente dogmáticas. Podría demostrarlo incluyendo un largo inventario de libros, folletos, crónicas, críticas, noticias, discursos, charlas y conferencias. No lo hago por dos razones: primera, porque, según creo, la finalidad de la lucha ideológica no consiste en distribuir «etiquetas» entre las opiniones, sino en valorarlas en su expresión particular, de acuerdo a que reflejen mejor o peor la realidad; segunda, porque tal inventario daría a estas notas un carácter «sensacionalista», del que soy enemigo. Ni el temor al dogmatismo explica el origen de nuestras «Conclusiones» ni el antidogmatismo a ultranza en su contenido.

La única característica esencial de la sociedad socialista que mencionamos en nuestras «Conclusiones» se refiere al papel del Partido y el Gobierno en la cultura. Dijimos que este papel consistía en «promover el desarrollo de la cultura», y esta definición quizás sea incompleta, pero de ninguna manera puede considerarse falsa.

No hay ninguna razón objetiva para suponer que nuestras «Conclusiones» implican un «olvido total» de la actitud del

Gobierno Revolucionario ante los problemas de la cultura. Al revés, gracias a la conciencia de esa actitud, que suscribe la necesidad de la polémica y la crítica, publicamos nuestras opiniones en la plena seguridad de que, al hacerlo, en nada significábamos menoscabo de la autoridad y el respeto que el Gobierno Revolucionario merece. Muchísimo menos se puede hablar de «olvido» si se tiene en cuenta que la decisión de publicarlas fue tomada previa consulta con la Dirección del ICAIC, que es nuestra representación oficial inmediata.²

Estoy de acuerdo con usted cuando dice que «el Gobierno y el Partido tienen el deber no sólo de “promover el desarrollo de la cultura”, sino también el de orientarla y dirigirla». Creo no obstante, que definir de esta manera las funciones del Gobierno y el Partido en la cultura es, en rigor, redundante, y que la expresión «promover el desarrollo de la cultura» es, como principio, suficiente. Si se piensa que las posibilidades del desarrollo se definen de acuerdo con la necesidad histórica, se ve claro que el concepto «promover el desarrollo» contiene ya una idea del progreso (es decir, una concepción del mundo), idea que hace imposible concebirlo sin la participación de la conciencia (es decir, sin orientación y dirección).

Con todo, creo que poner énfasis en el concepto «promover el desarrollo» es muy útil. Al hacerlo, se evita el error frecuentísimo de concebir las funciones de orientación y dirección en abstracto, separadas de los fines que persiguen. (Producto de este error es el criterio de que la cultura debe supeditarse a los intereses de la política, criterio que no toma

² La Dirección del ICAIC estuvo de acuerdo con nuestra decisión de publicar las «Conclusiones» a pesar de que expresó ante su contenido algunas reservas teóricas, porque consideró —y considera— que contribuiría al esclarecimiento y la profundización de los temas de la cultura.

en cuenta que el objetivo final de la política es la cultura y no al revés, y que contiene, además, una visión abstracta de la cultura, que olvida la profunda identidad que hay entre política y cultura, porque la cultura es, ella misma, política.)

Usted afirma que «las condiciones de la coexistencia (ideológica) no pueden establecerse a partir de los principios señalados por los compañeros cineastas, si hemos de adoptar criterios realmente marxistas», y enseguida, con el objeto de refutarlos, somete estos principios, el de la unidad de la cultura y el del carácter no-clasista de las formas estéticas, a un detallado análisis. Sin embargo, creo poder demostrar que su análisis, aunque adopta, como punto de partida, criterios realmente marxistas, en nada refutan nuestras tesis.

Dice usted que «a las formaciones económico-sociales y a las diferentes nacionalidades corresponden formaciones culturales también diferenciadas, y que dentro de una misma formación económico-social cuando en ésta conviven clases antagónicas, existe expresiones de dos culturas». Nosotros, en nuestras «Conclusiones» dijimos: «No existen *una cultura burguesa y una cultura proletaria* antagónicamente *excluyentes*.» Así no hemos negado que existen una cultura burguesa y otra proletaria; hemos intentado definir un cierto carácter de las relaciones entre estas dos culturas. Lo que usted dice, no refuta lo que dijimos.

Inmediatamente después, usted agrega: «Esto no contradice en absoluto lo expuesto por Lenin en el “Proyecto de Resolución al Congreso de Proletkult”, ni por Marx ni por Engels con respecto a la herencia cultural.» De acuerdo, pero tampoco contradice lo que dijimos, porque no utilizamos las citas de Marx, Engels y Lenin para demostrar lo contrario, sino para subrayar la necesidad de preservar la continuidad de la cultura, como establecimos claramente en nuestras «Conclusiones».

Varios párrafos más adelante, cuando usted habla de lo universal en la cultura, dice: «la cultura universal se forma precisamente, con el aporte más valioso de cada cultura nacional: con aquello que como expresión de las mismas, por los valores que encierra, adquiere dimensiones de universalidad, trasciende su época y el lugar en que surgió». Esta consideración suya, lejos de refutar nuestra tesis, la reafirma: si no hubiera unidad en la cultura, sería imposible que «los logros obtenidos en el seno de cualquier país» pudieran ser muy pronto «del dominio de otros»; si no hubiera unidad en la cultura, «los fenómenos de transculturación» serían imposibles y todas las culturas de mundo son resultados de procesos de transculturación; si no hubiera unidad en la cultura, sería imposible que del aporte más valioso de cada cultura nacional se pudiera formar una «cultura universal» y esta expresión sería sofisticada; si no hubiera unidad en la cultura, sería imposible determinar cuáles son los «valores que encierra» cada cultura nacional; si no hubiera unidad en la cultura, los valores de cada cultura nacional no podrían adquirir «dimensiones de universalidad» y muchísimo menos, trascender la época y el lugar en que surgieron.

Para refutar nuestra tesis del carácter no-clasista de las formas estéticas, usted nos recuerda que «separar en una obra de arte la forma del contenido resulta inadmisibles para un marxista». Pero al recordárnoslo, usted olvida que, aunque inseparables, forma y contenido no son la misma cosa y, por tanto, olvida que los atributos del contenido (en este caso, el carácter de clase) no tienen que ser, necesariamente, atributos de la forma. Para refutar nuestra tesis, usted debió demostrar que el carácter de clase, atributo del contenido, es también (a pesar de que forma y contenido no son la misma cosa y a pesar de que forma y contenido pueden entrar en contradicción), en

todos los casos, atributos de la forma. Sin embargo, tal demostración no aparece en sus «Consideraciones».

En consecuencia, todo lo que agrega después, hasta el final de su artículo, en nada contradice lo que hemos dicho en nuestras «Conclusiones». De todos modos, no quisiera terminar estas líneas sin agregar algunas observaciones sueltas.

Que usted pretenda recordarnos cuáles son las condiciones de trabajo de los creadores cubanos, me parece, por lo menos, inútil. Estas condiciones son parte de nuestra vida cotidiana.

En el párrafo final de su artículo, cuando usted escribe: «empeñados en una pelea sin tregua contra el imperialismo que no tolera concesiones ideológicas, que exige de nuestro pueblo mantener en tensión todas las fuerzas, se impone el rechazo de cuanto, bajo las formas más sutiles y aparentemente inofensivas, pueda tender a minar la confianza y seguridad del cubano», no se sabe si, al hacerlo, sigue una línea de argumentación general, separada del propósito crítico de sus «Consideraciones» o si, precisamente, expresa, con estas palabras, el origen de este propósito. De esta manera, objetivamente, incurre usted en una nueva ambigüedad que, como todas, se presta a muy dudosas interpretaciones. Personalmente, esta ambigüedad suya no me confunde: la sé una persona honesta, pero debe preocuparnos y ser expresión de nuestro sentido de la responsabilidad, el que lectores que no la conozcan a usted (y que no nos conozcan a nosotros) puedan sacar, de estas ambigüedades suyas, falsas apreciaciones.

Sin otra cosa, por ahora, quedo de usted su atento y seguro servidor,

JORGE FRAGA

Tomado de *La Gaceta de Cuba*, Año III, No. 31, 10 de enero de 1964.

APUNTES SOBRE LA LITERATURA Y EL ARTE

MIRTA AGUIRRE

1. Si la ciencia descompone y recompone los objetos y fenómenos de la realidad, el arte los alude y los evoca. Por eso, en los días infantiles de la cultura, el arte se desarrolló como producto del esfuerzo humano por indagar y dominar la realidad. Sirvió entonces como cándido intento de apresamiento de las esencias mediante la reproducción de las apariencias: garras de animales feroces adornando a quien anhelaba su valor y su fuerza, danzas para que cayese la lluvia, dibujos de animales para asegurar el éxito en las cacerías...

En ese sentido, hijo de la magia, el arte tuvo mucho de conjuro.

Hoy, en manos del materialismo dialéctico, el arte puede y debe ser exorcismo: forma del conocimiento que contribuya a barrer de la mente de los hombres *las sombras caliginosas de la ignorancia*, instrumento precioso para la sustitución de la concepción religiosa del mundo por su concepción científica y apresurador recurso marxista de la derrota del idealismo filosófico.

Por la carga emocional que hay en lo estético, el arte es insustituible en esta tarea. Allí donde los razonamientos caen en el vacío, obra inesperadas reacciones el golpetazo a la sensibilidad. Donde se estrellan las reflexiones generales, el ejemplo concreto y sensible puede ser decisivo. Se necesita cierto grado de sensibilidad, de altura de conciencia, para que el corazón sienta sin que los ojos vean. Y en su poder *hacer ver*

está el inmenso poderío del pensamiento que se traduce en imágenes.

Están ahí, igualmente, la gran responsabilidad y el gran deber revolucionario del arte.

*Un cojo pasa dando el brazo a un niño.
¿Voy después a leer a André Bretón?
Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza.
¿Innovar luego el trapo, la metáfora?*

Eso escribió una vez César Vallejo. Y Lenin decía: «El mundo no satisface al hombre y éste, con sus actos, lo transforma.»

El mundo no satisface al hombre y éste, con el arte, puede contribuir a perfeccionarlo, a profundizarlo, a mejorarlo, a re-crearlo, si sabe reflejar correctamente en su conciencia la realidad objetiva.

2. Cuando se habla de realismo en el arte, desde el punto de vista materialista, es conveniente recordar que las imágenes y representaciones de las cosas se asemejan a éstas, pero no son las cosas mismas.

Crear lo contrario sería idealismo puro. «Los objetos de nuestras representaciones —explica Lenin en textos al alcance de todos—, *la cosa en sí*, difiere de la *cosa para nosotros*, ya que ésta sólo es una parte, un aspecto de la primera, así como el hombre mismo no es más que una partícula de la naturaleza reflejada en sus representaciones.»

Cuando se dice que el reflejo subjetivo del mundo objetivo en la conciencia está formado por copias, fotografías, reflejos especulares, de la realidad, se habla, pues, de aproximaciones a esa realidad; pero no está hablándose directamente de la

realidad misma, aunque es evidente que sólo en función de ella existe tal reflejo. Y tan pronto se trasciende la zona de lo directamente sensorial, tampoco está hablándose de las apariencias físicas de esa realidad. Tales apariencias de orden fenomenológico, aunque sepamos que también en la espuma está la esencia, no son lo más importante para la identificación de lo esencial.

No por sabido deja esto de olvidarse, a ocasiones, cuando se pretende que el realismo en la literatura o en el arte consista, sobre todo, en el esfuerzo por conducir el pensamiento por imágenes a la producción de copias precisas del mundo exterior reflejado por nuestra conciencia. El realismo no reside en proporcionar al espectador la ilusión de la realidad, hasta ese punto en el que es posible el engaño de los sentidos. El mayor logro realista en arte se obtiene cuando se consigue transmitir lo más importante del contenido de la realidad; y no cuando alguien dirige la palabra al muñeco de cera creyendo que es de carne y hueso, ni cuando a un retrato «sólo le falta hablar», lo que, como bien se sabe, no es poco faltarle. Creer que el realismo artístico reside en la exacta reproducción de las apariencias, no es sino reducirlo a jugarreta estafadora de la Naturaleza; y quien acepte habrá de convenir en que, según eso, la máxima realización del realismo se encuentra en el «atrezzo».

El realismo es producto de un reflejo consciente y reordenador, no de un reflejo mecánico y pasivo de la realidad objetiva. Aunque en el arte se revele en creaciones concretas, no puede lograrse sin el concurso del pensamiento abstracto. Ciertamente que, en arte, el proceso de generalización y de abstracción es inseparable de los rasgos de lo concreto y tiene lugar, simultáneamente, con la selección de los rasgos expresivos concretos que mejor revelan lo general en lo individual; cierto, igualmente, que, tan pronto se sale de la literatura —ar-

quitectura, música, artes plásticas—, la piedra, los instrumentos y hasta los pinceles hacen jugar su materialidad física como adicionales presencias de lo concreto que condicionan, hasta cierto punto, en la práctica, el desarrollo y la ejecución del pensamiento abstracto. Pero no por eso el arte deja de enclavar en lo conceptual su dimensión máxima. Y no por eso lo conceptual puede ser subestimado cuando se aspira a un arte realista.

Como se sabe, mientras más profundo es el concepto más parece alejarse a veces de las cosas concretas del mundo material que son abarcadas por él y que él ha utilizado para formarse. Mientras más honda es la ligazón del concepto con la raíz de lo real y mientras más amplio es su alcance, más largos pueden ser en la superficie los distanciamientos con lo materialmente concreto. Y, por ende, censurar a un artista porque al transformar lo conceptual en hecho sensible crea algo cuya concreta existencia no tiene lugar así en la realidad, puede significar la negación de la aptitud del pensamiento creador para organizar la expresión de las esencias de la realidad de un modo nuevo, más claro, más vigoroso y de mayor eficacia comunicativa.

Ni la fantasía más audaz implica obligatoriamente la negación del realismo, ni el realismo se produce inevitablemente porque la creación artística muestra apariencias que puedan sernos familiares. La existencia o inexistencia del carácter realista de la obra de arte depende de que exprese o no un reflejo acertado del mundo real. El que esta expresión tenga o no tenga lugar no viene determinado, a su vez, sino por el eco, por el reflejo que la obra de arte, convertida ya en concreción objetiva, promueve en la conciencia ajena al artista.

Esto, por supuesto, presupone que, tanto el proceso conceptual como la selección de rasgos concretos cristalizados

en la imagen artística, no pueden ser arbitrariedad pura, delirantes fugas mentales de toda base lógica ni escuetos estímulos sensoriales. En eso no puede originarse ningún arte realista y acaso ningún arte, si se entiende por arte algo más que decorativismo. Pero puede y debe concederse un ancho margen de movimiento a la fantasía creadora.

El dogmatismo es tan enemigo del arte como de la ciencia. La verdad es multiforme y multiformes son los procedimientos que permiten encontrarla. Y como por una parte nunca se la tiene del todo y como, por otra parte, es forzoso proseguir buscándola perpetuamente, no deja de ser gnoseológicamente peligroso considerar lícito el viaje hacia ella sólo por los caminos trillados. Si una de las grandes riquezas del marxismo-leninismo, uno de los grandes secretos de su inagotabilidad es el flexible y cambiante encadenamiento que establece entre la verdad absoluta y la relativa, ¿por qué tender, en arte, a dar carácter de metafísicas verdades absolutas a ciertas técnicas, estilos, géneros o escuelas?

Como ya se ha hecho notar, por ejemplo, piénsese de ellos lo que se piense, es innegable que los *impresionistas* existieron y que, tras ellos, el color y la luz no son en la pintura lo que habían sido antes, sino eso y algo más. Lo mismo que, en poesía, la metáfora y la imagen prueban que los *surrealistas* han existido.

3. Nazim Hikmet afirmaba, según se repite, que Pablo Picasso era para él un cabal representante del realismo socialista.

Exageraba, al incluir en ese juicio toda la obra picassiana. Y exageraba innecesariamente al hablar del realismo socialista.

Habría sido mejor hablar de un realismo crítico —al estilo de nuestro siglo xx, el del imperialismo, el del fascismo, el de

la decadencia burguesa y la agonía capitalista, que posee matices diferenciadores de lo que se llamó realismo crítico en el siglo anterior— de innegable presencia en la obra del autor de *Guernica*, buen denunciador de la distorsión, del desquiciamiento y de la caótica barbarie del capitalismo en trance de muerte.

Una obra de la que difícilmente podría extraerse un indicio del nuevo mundo que se yergue y surge entre los escombros del derrumbe burgués, no es demasiado realista ni muy socialista que digamos. Más que la situación de la realidad objetiva, lo que Picasso nos da es el efecto que esa realidad causa en las conciencias de los hombres que la pueblan.

Sobre estas bases cabe establecer la discusión sobre si Picasso es o no realista. Pero cuando no se parte de aquí, cuando se niega el realismo a un Picasso o a otro artista, sin añadir otras razones, sólo por aquello de que una figura muestre dos narices o la nariz de frente y el ojo de perfil, se está midiendo el realismo con criterios basados en lo aparential y no en lo esencial. En el fondo, no hay gran diferencia entre esto y la negativa a conceder realismo a *El coloquio de los perros*, de Cervantes, porque allí encontramos animales que piensan y hablan. Lo segundo, desde luego, puede argumentarse que se asienta en la fábula y en sus hondas razones sociológicas de ser; pero, ¿acaso lo primero no se asienta también en hechos muy de su tiempo, en los que el cine, dotando de movimientos a la fotografía, hace que la pintura multiplique sus viejos esfuerzos por romper en sus medios expresivos las cadenas que le condenan a lo estático, a la parcialidad y la unilateralidad de la visión?

Es singular que recursos aceptados y asimilados en un terreno artístico sobresalten y escandalicen cuando presentan en otros sus equivalentes. En tanto, por ejemplo, que las utili-

zaciones más atrevidas del «montaje» son admitidas en el cinematógrafo sin dificultad, con frecuencia origina inconformidad y desconcierto la aplicación a la pintura, a la literatura o a la música, de principios similares a los que utiliza el «montaje» fílmico para la promoción de asociaciones de ideas en los espectadores. Lo que probablemente quiere decir que si otras estuvieran diariamente tan al alcance de las masas como el cine, éstas adquirirían pronto, con sus recursos expresivos, idéntica familiaridad e idéntica compenetración.

El cine desconcierta también a veces, sin duda. Pero sólo cuando las complejidades pasan a ser cuestiones de lenguaje sensorial.

4. El tropo supone, en cualquier arte como en la literatura o en la vida diaria, no una renuncia a la veracidad y a la lógica, sino, por el contrario, la forma más veloz y a la vez más sintética y sencilla de dar paso a la lógica y a la verdad. Todo tropo es, a fin de cuentas, una chispa reveladora de la interconexión, del parentesco, de la interdependencia que reina entre los objetos, los fenómenos y los procesos de la realidad.

Esa relación trópica puede hacerse habitual y, con ello clara y simple, fácilmente comprensible para cualquiera. Nadie tiene problemas de comprensión cuando se habla de *labios de coral*. (El coral es rojo; los labios son rojos. El rojo de los labios se parece al del coral. «Labios rojos, como el rojo del coral». «Labios rojos como de coral». «Labios de coral».) Pero la inercia mental, la rutina, pueden hacer que el simple hecho de dar vuelta a ese mismo procedimiento comparativo o de avanzar por él unos pasos más, cause desorientación. Así, mientras los «labios de coral» son claros y lógicos, podría considerarse que hablar de «playas ensangrentadas de

labios minerales» o de «limosneros corales de niños macilentos» es disparatado.

Y no sería posible tener que enfrentarse a la acusación de surrealismo.

5. Lo que hay que decir, ante las exageraciones enigmáticas en este campo, es que la senda gongorina ya se anduvo y que no es cuestión de dedicarse a inaugurarla otra vez tal y como existió hace siglos. El barroquismo cumplió en su tiempo, y con muy justificadas razones de ser, su opulenta misión; pero las actuales razones de ser de lo artístico se apartan mucho, históricamente, de las que justificaron y produjeron el barroco. No obstante, del barroco —como del romanticismo y de cuanto antes creó la cultura humana— emanan supervivencias que prosiguen teniendo validez de adaptabilidad al arte contemporáneo y socialista: pero como elementos espiralmente enriquecedores del presente, no como pretextos de pasivo retorno al pasado.

6. La metáfora, el tropo, el lenguaje figurado, en literatura o en cualquier arte, valen como instrumentos de comunicación. Cuando se convierten en verdaderos enigmas no facilitan ya la comprensión sino que, por el contrario, hacen oscuro lo que por lo general podría ser dicho con claridad; y lo que es más, al obligar a inútiles ejercicios descifradores, niegan su propia naturaleza.

Por otra parte, hay que evitar, lo que sucede con cierta frecuencia, la confusión entre la metáfora y la simple perífrasis. El rodeo perifrástico por sí mismo no tiene mayor valor. O bien es un galimatías o bien es nada, según se posea o no la información requerida para identificar lo así aludido. No de-

pende de la inteligencia ni de la sensibilidad sino de la documentación que se tenga sobre la materia. Sin duda, en el conocido ejemplo de Góngora, «quejándose venían sobre el guante —los raudos torbellinos de noruega», hay una sucesión trópica, pero el conjunto no produce una metáfora sino una adivinanza que podemos dispensar al poeta en su tiempo —en el que, a lo mejor, cualquiera conocía la respuesta—, pero cuyo equivalente en un contemporáneo nos haría sonreír.

La perífrasis culterana, siempre enemiga del buen gusto y enemiga siempre de la claridad, es casi siempre enemiga asimismo de la imagen. La metáfora, todo lo contrario. Cuando Marx habla de «tomar el cielo por asalto», logra decir de los comuneros, en un solo relámpago —audacia, grandeza, sobrehumano impulso sin límites—, lo que no habría podido expresar con párrafos y más párrafos razonadores.

7. Con recursos así es que forja el arte mundos imaginativos visuales, sonoros, conceptuales, tan ilimitados como la capacidad misma de la mente que recoge la expresión.

También tan limitados como esa capacidad. Porque la virtualidad comunicativa del lenguaje figurado, su riqueza, dependen no sólo de quien lo acuña y lanza al espacio sino, al propio tiempo, de quien lo recibe. Una imagen plástica, verbal o musical, puede ser así ineficaz para algunos y enormemente eficaz para otros. De donde se deduce que si el arte persigue propósitos de comunicación, la recepción probable del tropo ha de ser tenida en cuenta a la hora de crear. A no ser, por supuesto, que lo que se pretenda con la obra artística no pase de la autoexpresión. En ese caso es posible desahogarse con la misma irrestricta libertad de Narciso contemplando su propio rostro en el cristal de las aguas.

De ahí provienen esas imágenes que constituyen «construcciones de sentido», sólo asequibles a quienes de antemano saben de qué se trata, porque en definitiva no son sino *alusiones* que demandan un grupo de iniciados en el conocimiento de lo aludido.

Pero hay que considerar también que, como la ciencia, el arte tiene derecho a la profundidad y a la recepción inteligente. ¿Cómo efectuar, entonces, la determinación de la medida? ¿Cómo establecer cuándo, cómo, dónde se traspasan los límites lícitos a la complejidad expresiva? ¿En qué punto pierde el lenguaje figurado su específica función aclaratoria para caer en lo opuesto?

Una vez más, la respuesta tiene que ser dada por la práctica. Lo que en los hechos supone que, a mayor necesidad de comunicación —comprensión—, mayor necesidad de claridad. Lo que no ignoraba Perogrullo, mas ignoramos muchos a veces, en plena primera etapa de la construcción del socialismo en nuestro país.

8. También solemos ignorar que la claridad se obtiene entre todos. No depende únicamente de quien da sino también de quien recibe. Si la obra artística alcanzara verdadera divulgación de masas, si se proporcionase a esas masas la preparación previa y la información complementaria que a veces son indispensables, el arte y los artistas recibirían, con seguridad, agradables sorpresas. Porque, por fortuna, la sensibilidad artística de las grandes masas —ineducadas pero, por ello, no tan mal educadas como los educados a medias o pseudoeducados— es muy superior a la de esas pequeñas cantidades y calidades de «autorizados» que con frecuencia se adjudican el derecho a emitir juicios estéticos a nombre de ellas.

Divulgación de masas quiere decir cantidad en el espacio, pero también en el tiempo. («El tiempo es el espacio en que se desarrolla el hombre», afirmaba Marx.) Porque no falta quien pretenda que la identificación entre obra y público se establezca como un amor a primera vista. Como si lo mejor fuera siempre lo más fácil. Como si hubiera derecho a exigir y a esperar, de proletarios y campesinos a quienes se negó siempre antes tenazmente todo contacto con la cultura verdadera, un milagroso olfato selectivo y sobrehumanas dotes de asimilación. O como si no fuera un deber hacer comprender a esos trabajadores que el arte, como todo lo que vale algo en la vida, demanda trabajo, estudio y superación cultural. Aunque no sea para crearlo sino para juzgarlo. Y sobre todo para juzgarlo.

9. El realismo socialista, que no menosprecia en el arte la belleza, lo entiende como vehículo de la veracidad, como camino del conocimiento y como arma para la transformación del mundo.

Modo de crear que se apoya en el materialismo científico y en la estética que dimana de él, es tanto mejor utilizado cuanto con mayor profundidad se ha asimilado el marxismo.

Ni que decir hay que el dominio teórico del materialismo dialéctico e histórico y la actividad práctica revolucionaria ayudan mucho a los creadores. Tanto, que jamás se insistirá bastante en la conveniencia de que todo escritor, todo artista, se procure una sólida formación filosófica materialista.

Pero sería equivocado afirmar que el realismo socialista se hace imposible a quien carezca de esa formación. Por fortuna, basta que un artista esté de corazón junto al proletariado en la lucha de clases, basta que de hecho rehuse toda metafísica concepción abstracta del hombre y de la sociedad, basta que posea estatura creadora —sensibilidad, inteligencia, cul-

tura suficiente a los empeños que aborde— para que la obra inspirada en los principios del realismo socialista pueda brotar de él naturalmente, que es la única forma en que, en cualquier caso, debe brotar.

Posible aun bajo el capitalismo, esto lo es mucho más cuando el literato y el artista viven en el socialismo.

Algunos insisten en que la dificultad está en que no hay manera de saber, a ciencia cierta, qué cosa es el realismo socialista. Les gustaría, quizás, poder hallar una de esas definiciones tan simplistas y tan cómodas como las que nos daban en la clase de geografía del tercer grado de primaria. Pero como el realismo socialista no es una isla ni una península, las respuestas les parecen poco convincentes.

Desde otro ángulo, es cierto que a veces se pretende explicarlo como un eslabón más de tantos en la evolución del arte, lo mismo que si se tratara del «fauvismo», del «futurismo» o de cualquier otra manera más. Y así no se puede arribar, en verdad, a nada claro, porque ésa es una manera errónea de plantear la cuestión. Hay que tener presente que todas las maneras, desde Homero hasta nuestros días, sin excluir el realismo crítico del XIX, el naturalismo, el objetivismo y todo el realismo no socialista del presente siglo, son abierta o subrepticamente idealistas y están determinadas o influidas por el idealismo.

Al hacerse científico el materialismo, al hacerse dialéctico el materialismo que antes había sido espontáneo y metafísico, una extraordinaria revolución del pensamiento tiene lugar. Al nacer por fin, entonces, una verdadera interpretación del mundo, capaz de derrotar a la idealista «Ciencia de las ciencias», surge, junto a otras muchas cosas, una nueva actitud de enfrentamiento de lo estético que barre con todos los viejos criterios del idealismo, de Platón a Croce.

Esto sucede entre el *Manifiesto Comunista* y la Revolución de Octubre. Lejos del *Manifiesto* y cerca de Octubre.

Toda expresión artística que en su hora, conforme a la etapa cultural que le correspondió, supo reflejar verazmente la realidad, fue realista. Pero hasta la aparición del materialismo dialéctico en el siglo pasado y, más aun, hasta su histórico triunfo práctico en este siglo, el arte —inclusive el realista— había reflejado el mundo metafísicamente, en estática; o había «inventado» el mundo en forma fantástica; o lo había analizado con un método dialéctico anexo a concepciones idealistas. En los casos mejores, como el de Balzac, formidables observaciones realistas debidas al método, se maridaban con utópicas, fatalistas, reaccionarias conclusiones debidas al sistema de ideas del autor.

Gracias a Marx, la filosofía que se había limitado a tratar de explicar novelescamente el mundo, comprendió que había de explicarlo de otro modo y que, además, se planteaba a ella el deber de impulsar, por todos los caminos, su transformación.

10. Ante una zona de «cosas en sí» que han de ser transformadas en «cosas para nosotros», existen dos rutas de conocimiento: la ciencia y el arte. El pensamiento lógico y el pensamiento por imágenes. Ambos con una vigencia condicionada por la práctica. Condicionados ambos por la realidad objetiva. Ambos, desde Marx; iluminados en sus indagaciones de la realidad por las leyes generales de la dialéctica materialista.

En la estética marxista-leninista el hecho creador pierde, como el científico, todo contenido misterioso o milagrero, pasando la intuición a ocupar en él un sitio equivalente al de la hipótesis en lo científico. Con todo lo que de vuelo de pen-

samiento original, con todo lo que de capacidad de saltos en el hallazgo de la verdad puede haber en cada una; pero sin que haya en la intuición artística, como no hay en la hipótesis científica, ningún previo, ideal, sobrehumano y puramente espontáneo grano de conocimiento.

Ahí lo bello deja de ser un rompecabezas indefinible para pasar a ser, en un sentido elemental, el deseo de prolongación de un estímulo sensorial, visual o auditivo; y, en un sentido más alto —el único verdadero, en rigor— una valoración emocional de la realidad que, desde luego, excede los límites del arte y de las concreciones sensibles, que se tropieza en el develamiento de las esencias de la realidad concreta o conceptual y que constituye una cualidad o una propiedad. Así, «lo bello es la vida». O está en la vida, cosa que por cierto ya sospechaban los griegos al llamar *cosmos* lo mismo al universo que a la belleza.

Plantearse, entonces, al antiguo modo, qué es lo bello, sería como preguntarse qué es la fiebre. La fiebre no es una enfermedad, sino algo común a mil trastornos de salud, lo mismo agudos que insignificantes. Existe, sin duda, el estado febril. Pero la fiebre es siempre de esto o de aquello: no fiebre de fiebre.

Lo bello es también una exteriorización que puede proceder de muy diversas fuentes, sin que lo bello en un caso y en otros tenga en común, a veces, más que la satisfacción, el deseo de prolongación del estímulo, que nos produce su encuentro. Belleza, pues, de esto o de aquello, debida a una cosa o a otra: al arte, unas veces; otras, la naturaleza; otras, cualquier manifestación de la existencia. Es bello un Miguel Ángel, bello un ciclón, bello un animal, bella una frase. Y que algo nos parezca o no nos parezca bello depende inicialmente del refinamiento de los sentidos —la «humanización» de que

hablaba Marx—; y depende, después, del desarrollo del pensamiento y de la propia conciencia; y depende, en altísimo grado, de la conciencia social, del complejo cultural de la sociedad que ha pulido los sentidos, orientado el pensamiento y configurado nuestra conciencia.

En el arte, el sentimiento estético, la apreciación de lo bello, su producción, tiene una importancia de primer orden. Lo bello es la manera intrínsecamente propia de existir que tiene el arte, a diferencia de la ciencia. Pero no por eso el arte deja de tener por finalidad algo más alto: la revelación de la esencia a través del fenómeno que con mayor perfección la exterioriza entre todos los que la contienen.

Menospreciar lo bello en arte es un error grave. Pero achicar el arte hasta lo exclusiva y limitadamente bello-sensorial, hasta lo más elemental de lo bello, es casi un crimen.

De ahí parte el realismo socialista que es, ante todo, una actitud ante el arte, que se conjuga con una actitud científico-materialista ante la vida.

¿Método? Sí, si la expresión se entiende anchurosamente como la aplicación al arte de los principios básicos y generales de la dialéctica materialista. No, si por método quiere entenderse un determinado modo de hacer, una fórmula precisa, una receta, un cauce estrecho de ejecución práctica. Porque realismo socialista hay —obténgase por los caminos que se obtenga— allí donde se obtiene la representación verídica, históricamente concreta, de la realidad en su desarrollo revolucionario; es decir, allí donde la esencia de la realidad es puesta a flote, donde no se alberga la abstracción idealista, donde se apresa en toda su complejidad y su rico contenido de contradicciones, la lucha de lo que va a nacer con lo que muere.

11. Hay lo agradable y lo desagradable en las sensaciones y sin las sensaciones no conoceríamos las cosas. Pero las cosas no son «complejos de sensaciones» y sólo un arte solipsista podría basarse en eso.

Cuando, por ejemplo, la pintura efectúa una deliberada renuncia a lo conceptual, cuando la pintura se emborracha de sensualismo visual y se vuelve líneas y colores y rehuye, hasta el límite que le es posible, toda reflejadora organización de los objetos concretos que proporcionan en la realidad esos estímulos sensoriales, la pintura está obedeciendo —sépalolo o no, quiéralo o no el artista— al idealismo subjetivo. Porque aquí no se está recreando la realidad fantasiosamente, sino desmembrándola, destruyendo el objeto para abstraer su cualidad.

El resultado puede ser —y lo es con frecuencia— extraordinario en cuanto al sentido de la vista, y es posible que se desee proseguir mirando largamente, conforme se desea siempre la prolongación de toda sensación agradable. Pero, ¿hay razón para querer reducir todo el arte a mero estímulo sensorial? Y, además, ¿puede hacerse eso en nombre de la espiritualidad y del refinamiento artístico?

Cuando el arte abstracto separa las sensaciones de las formas organizadas, y desarticula la percepción, de hecho procura el impacto en los sentidos y se despreocupa de la inteligencia. Quedando entonces en primer término el reinado de lo sensorial en todo su fisiológico esplendor, no sería imposible convenir en que el llamado arte abstracto es el más agudo y elementalmente concreto de todos.

Verdad es que su contemplación puede resultar tan fascinante y promotora de fantasías como los juegos de nubes, los desconchados de la pared o la accidental mancha de tinta en el papel. Pero nada más.

El arte abstracto crea belleza. Como hay abstracta —sensorial— belleza en muchos fenómenos naturales. Y como con los fenómenos naturales sucede, los estímulos sensoriales que exalta el arte abstracto pueden originar, por analogía o por contraste, asociaciones de ideas, sentimientos, pensamientos, transposiciones imaginativas. Algo así como lo que sucede cuando se escucha música, sin necesidad de que sea música «a programa» y que es lo que permite afirmar la existencia de un contenido ideológico en la música, aunque la gente de oído chato o de chata sensibilidad sea incapaz de percibirlo. Pero si la pintura no es música, ni es fenómeno natural, ¿por qué recortar sus posibilidades expresivas? ¿Por qué recortarlas siempre? ¿Por qué, antes que nada, asegurar que así es como mejor es fiel a sí misma?

Finalmente, hay que reconocer al arte abstracto un positivo aporte a las artes aplicadas. Sus posibilidades de contribución cultural a la industria son innegables y podrían ser muy grandes en el futuro si se aprovecharan bien. Eso que muchas veces, peyorativamente, se llama «decorativismo», puede ser un espléndido instrumento de extensión del buen gusto a enormes zonas populares. La línea, el diseño, el color, la estilización de las formas poseen un valor educativo que no debe ser menospreciado, como bien nos enseña en muchas de sus manifestaciones el «folclor».

12. Un arte así no es, sin embargo, el que demanda como suprema expresión una sociedad socialista, cuyo pueblo espera de sus artistas y de sus escritores obras que constituyan un auxilio en el cumplimiento del ciclópeo deber que se ha fijado a sí mismo. Lógicamente, en ese caso los artistas más valiosos son aquellos que pueden y quieren contribuir como tales a la transformación del mundo. En cuanto a los otros, no

por ser incapaces de responder como artistas a ese propósito hay que pensar que son también incapaces de responder a él como ciudadanos. Pueden ser, por el contrario, como son cuantos existen entre nosotros, adictos a la Revolución y útiles en muchos aspectos a la defensa y a la construcción de la sociedad sin clases.

Las contradicciones estéticas son inevitables en el camino hacia el comunismo, y el reconocimiento de ellas y su libre dilucidación ayudan mucho, entre otras cosas, a que el dogmatismo no enraíce con facilidad en lo artístico. Aunque no fuera más que por esto, sería difícil sobrestimar las garantías brindadas por la Revolución Cubana en general y por el compañero Fidel en particular, a la libertad de creación en la literatura y el arte. Esas garantías han asegurado a nuestra cultura socialista la colaboración de decenas de artistas e intelectuales y han cerrado el paso en ella a toda estrechez dogmática.

Por eso en Cuba es innecesario enmarañar los problemas estéticos, pretendiendo encuadrar en los marcos del materialismo dialéctico criterios, posiciones, corrientes o escuelas que se nutren de raíces idealistas. Más franco y más sano es reconocer el hecho y sustentar su derecho a producirse. Nadie tiene que ser entre nosotros un religioso vergonzante o un idealista emboscado. Ni como ciudadano ni como artista se exige a nadie en Cuba la admisión filosófica del materialismo dialéctico: lo que se exige es el respeto a la Revolución.

13. Junto a eso, los comunistas mantienen en arte posiciones de principios, como las mantienen en filosofía o en religión. Del mismo modo que no hay conciliación posible entre el materialismo dialéctico y el idealismo o entre el materialis-

mo dialéctico y la fe religiosa, tampoco existe esa posibilidad entre las tendencias estéticas que nacen de una o de otra de esas orientaciones filosóficas.

El combate ideológico es ineludible. «Los hombres hacen su propia historia —escribe Marx en *El 18 Brumario*—, pero no la hacen arbitrariamente, en condiciones elegidas por ellos, sino en condiciones directamente dadas y heredadas del pasado. La tradición de todas las generaciones muertas oprime, con peso muy pesado, el cerebro de los vivos. Y aun cuando parezcan ocupados en transformarse a sí mismos y en transformar las cosas, en crear lo inédito, es precisamente en estas épocas de crisis revolucionarias cuando evocan temerosos los espíritus del pasado, cuando les piden prestados sus nombres, sus consignas, sus costumbres, para aparecer en la nueva escena de la historia bajo este disfraz respetable y con este lenguaje prestado. Es así como Lutero se cubre con la máscara del Apóstol Pablo, como la Revolución de 1789 a 1814 se arroja sucesivamente con el traje de República romana y luego con el del Imperio romano, y como la Revolución de 1848 no supo hacer nada mejor que parodiar, ya a 1789, ya a la tradición revolucionaria de 1793 a 1795. Es así como el principiante que aprende un idioma nuevo lo traduce siempre a su lengua materna y no logra asimilarse el espíritu de este nuevo idioma y servirse de él libremente hasta que puede manejarlo sin recordar su lengua materna, y hasta olvidando esta última.»

No cabe en el materialismo dialéctico la idea de que la lucha entre lo nuevo y lo viejo tiene en lo social, en lo ideológico, un desenlace fatalmente positivo que permita cruzarse de brazos confiando en el porvenir. Existir en una sociedad socialista significa, claro está, la absorción diaria y constante de una favorable influencia ambiental colectiva. Pero hay que batallar en todos los terrenos ideológicos, sin exclusión del

arte y de la literatura, porque cada cerebro humano pase con rapidez a ser un genuino colaborador de lo nuevo y no un reducto de lo que caduca.

Especialmente en arte y en literatura hay que vigilar los escamoteos y los «trucos» que intentan hacer sobrevivir lo viejo bajo el disfraz de lo nuevo, tanto más sutilmente peligrosos y difíciles de desenmascarar cuanto menos deliberados y malintencionados. En el *Manifiesto Comunista* Marx y Engels narran, en un ejemplo que bien se puede trasbordar a esta otra cuestión, cómo el socialismo alemán o socialismo «verdadero» interpretó el contenido antiburgués de la literatura socialista y comunista de Francia. «Se sabe —dicen— cómo los frailes superpusieron sobre los manuscritos de las obras clásicas del antiguo paganismo las absurdas descripciones de la vida de los santos católicos. Los literatos alemanes procedieron inversamente con respecto a la literatura profana francesa. Deslizaron absurdos filosóficos bajo el original francés. Por ejemplo, bajo la crítica francesa de las funciones del dinero, escribían: “enajenación de la esencia humana”; bajo la crítica francesa del Estado burgués, decían: “eliminación del poder de lo universal abstracto”, y así sucesivamente... De esta manera fue completamente castrada la literatura socialista-comunista francesa. Y como en manos de los alemanes dejó de ser la expresión de la lucha de una clase contra otra, los alemanes se imaginaron estar muy por encima de la “estrechez francesa”, y haber defendido, en lugar de las verdaderas necesidades, la necesidad de la verdad: en lugar de los intereses del proletariado, los intereses de la esencia humana, del hombre en general, del hombre que no pertenece a ninguna clase ni a ninguna realidad y que no existe más que en el cielo brumoso de la fantasía filosófica.»

14. A los que defienden la cultura en abstracto les sucede lo que a los socialistas «verdaderos». Olvidan que, como el propio *Manifiesto Comunista* recuerda, en el capitalismo la cultura no es «para la inmensa mayoría de los hombres más que el adiestramiento que los transforma en máquinas»; parecen estimar que esa cultura, *que no existe más que en el cielo brumoso de la fantasía filosófica*, no estaba —y continúa estando en muchas partes— sometida a la deformadora influencia de la sociedad dividida en clases; no se fijan en que si Lenin afirmaba que «la cultura proletaria tiene que ser el desarrollo lógico del acervo de conocimientos conquistados por la humanidad», también afirma la urgencia y la existencia de esa cultura proletaria, muy diferente a la salida de aquella vieja escuela que «forjaba los dóciles criados que necesitaban los capitalistas» y que «hacía de los hombres de ciencia personas obligadas a escribir y hablar al gusto de los capitalistas».

«Toda la organización de la instrucción —hacía constar Lenin en el mismo documento en el que con angustiosa prisa combatía las exageraciones nihilistas de Proletkult—, tanto en el terreno de la instrucción política en general como especialmente en el del arte, debe estar impregnada del espíritu de lucha de clase del proletariado, por el feliz cumplimiento de los fines de su dictadura, es decir, por el derrocamiento de la burguesía, la supresión de las clases y la abolición de toda explotación del hombre por el hombre».

Cultura sólo hay una en el mismo sentido en que, por supuesto, hombre sólo hay uno. Todo el que lo crea justo puede encastillarse en eso y responder con eso a las exigencias de la lucha de clases y de la construcción socialista. Pero para todo materialista, para todo marxista-leninista, no pasará de ser un sofisma idealista.

15. No hay que derivar de lo anterior que el combate ideológico en el terreno de las teorías estéticas presupone la coacción y la violencia, la imposibilidad práctica de que en el seno de la sociedad socialista se produzcan y se respeten manifestaciones artísticas o literarias que provengan del idealismo, siempre que no pongan en peligro la existencia de esa sociedad. No tiene por qué ser imposible en la cultura lo que no es imposible en ningún otro ámbito de la existencia social. La contradicción que esto implica es, como en lo religioso, contradicción particular de quien por una parte no comparte los fundamentos filosóficos del socialismo y por otra parte sí tolera, comparte o hasta ama la concreta organización de la sociedad socialista.

Esto debe marcarse, sostenerse y defenderse claramente. Y es importante que lo marquen, sostengan y defiendan claramente los militantes revolucionarios de formación marxista-leninista, sin perjuicio de marcar, sostener, divulgar y defender con toda franqueza, al mismo tiempo, los criterios estéticos asentados en el materialismo dialéctico.

16. Para la buena suerte de toda discusión es indispensable un deslinde adecuado entre las cuestiones de enfoque ideológico, de fondo, y las cuestiones estilísticas o los problemas de técnicas de trabajo.

El «impresionismo», digamos, como teoría es muy discutible. Por lo pronto, posee una indudable manera metafísica de abordar el tiempo, fragmentándolo en una sucesión de aislados instantes fugitivos a los que presta una inexistente estabilidad y una desorbitada significación que lo transitorio jamás posee, sino como parte de un proceso.

Es indiscutible, sin embargo, que el movimiento se alterna con puntos de reposo relativamente estables y es también indis-

cutible que lo fugaz puede ser a veces singularmente expresivo de la esencia de lo real. En consecuencia, independientemente de sus bases teóricas, la manera de obrar del impresionismo puede ser, en determinadas coyunturas, muy eficaz y absolutamente compatible con el realismo socialista, cuya calentura nunca está en la ropa.

Si el instante seleccionado y aislado posee un contenido en verdad expresivo de la realidad en cualquiera de los aspectos cognoscitivos de ésta, ¿qué daño hace al realismo socialista ni en qué lo niega el aprovechamiento, no ya de los recursos técnicos, sino de la experiencia impresionista en general?

Lo mismo que existe un romanticismo bien llevado con el realismo socialista, puede existir un impresionismo —u otra cosa— que le sea útil. Las diferencias de sistemas no impiden la adaptación de métodos. Las diferencias de enfoque ideológico no constituyen un obstáculo insuperable para la apropiación de técnicas o rasgos estilísticos. Aunque las formas se correspondan con los contenidos, esta correspondencia no es mecánica y pocas veces es total. Y ni la forma ni el contenido caen del cielo sin tener nada que ver con el pasado, por negadoras que sean de ese pasado.

17. El surrealismo supone absurdas asociaciones de ideas, delirantes proximidades conceptuales incompatibles con la lógica. Lo mítico, lo fabuloso, lo soñado, lo alucinante, lo irracional, lo automático, lo fortuito son su carne y su sangre. Cuando André Breton escribe que la imagen surrealista más lograda y vigorosa es aquella que presenta «el grado más elevado de arbitrariedad», está diciéndonos ya que surrealismo y materialismo dialéctico, surrealismo y realismo socialista son raigalmente incompatibles.

No se puede negar que en grandes realistas como Goya podemos encontrar manifestaciones expresivas, obras concretas que podrían haber salido de manos surrealistas. Pero en Goya —como aun en un Jerome Bosch—, la exaltación de lo irracional o lo demente no constituye el punto de partida teórico. Ahí, por el contrario, un juicio muy lúcido denuncia a través de monstruos la existencia de lo monstruoso real. De esa manera, utilizado como medio, puede resultar excelente para el realismo, sin exclusión del realismo socialista, lo que utilizado como fin y razón —o, mejor, sinrazón— de ser, hace inaceptable el surrealismo para todo materialista. Porque ningún recurso de exteriorización artística es bueno o malo por naturaleza, como no es buena ni mala la máquina por naturaleza, dependiendo todo de la forma de utilización y de la finalidad a que se aplique.

Como la renuncia a la razón, el exceso racionalista puede desfigurar también la substancia del arte. El método analítico puro es pura metafísica. La reducción de objetos y procesos a esquemas básicos, es esquematismo. Se puede reducir un toro a tres líneas expresivas y hacer que ese toro siga siendo un toro: ímpetu, arrogancia, movimiento, vida. Pero si se divide en cabeza, tronco y extremidades, el toro muerto y descuartizado habrá dejado de ser toro. Aunque tengamos en la mano carne y huesos.

Algo así sucede cuando se reducen los cuerpos a poliedros o se destruye el valor armónico del acorde musical. Se cae en el simplismo naturalista, en el anatomismo de la verdad muerta. El arte se torna geometría, óptica, acústica. Todo muy interesante, pero muy alejado del pensamiento por imágenes y muy próximo al lógico. Todo muy cerca del laboratorio científico, pero muy distante del contenido emocional de lo artísti-

co: sentimiento estético convertido en razonamiento o experimentos sobre estética.

Esto no quiere decir que las búsquedas experimentales, los ensayos que provienen de razonar sobre lo artístico, deban estrangularse. Nada podría ser más peligroso ni más metafísico. Importa mucho al progreso del arte, por el contrario, lo mismo que importa al de la ciencia, que razonamientos, búsquedas y experimentos se hagan incesante y libremente. Con la adecuada actitud crítica, por supuesto. Sin olvido de que —por remoto que se encuentre el arribo a la finalidad— han de hacerse por algo y para algo y con la debida seriedad.

Las experiencias de la aplicación a la música de los descubrimientos electrónicos son muy dignas de atención. La orquesta actual está muy lejos de las liras y de las flautas griegas y no hay por qué negarse a admitir que no esté también, muy lejos de la que suena dentro de una cierta cifra de años, en la que figurarán, probablemente, instrumentos electrónicos que hace tiempo han comenzado a apuntar. Pero la música no es la física; ni las posibilidades sonoras de la tos de un tuberculoso, electrónicamente traída y llevada, desplazarán nunca en la composición musical eso que hay que tener el coraje de seguir llamando inspiración, mientras no encontremos una palabra más a tono con los tiempos.

Por ahora, aunque esté siendo utilizado ya como elemento subordinado en relación a otras artes —el cine, por ejemplo— y sea eficaz en ese oficio, la «música concreta» no ha dado muchos indicios de desenvolvimiento artístico. La electrónica está haciendo con el sonido lo que con lo visual hizo ayer el microscopio y, con más exactitud, lo que hacen esas fotografías que aumentan cien veces un ala de mosca para brindarnos un encaje nunca visto. Eso tiene un indiscutible valor científico y, con seguridad, contiene gérmenes de posibilida-

des artísticas para el porvenir. Siempre y cuando los compositores piensen en poner la electrónica al servicio de la música y no en llamar música a cualquier pirueta sonora de la electrónica, como por ahora sucede.

En cuanto al dodecafonismo, el uso de instrumental eléctrico no es lo que importa, aunque a veces contribuye a complicar las cosas. El «expresionismo» que Arnold Schönberg traspasó de la pintura a la música con su exacerbación psíquica e individualista, su subjetivismo monumental y su culto a la línea expresiva, ha nutrido lo que puede considerarse la culminación abstraccionista en la música a través de la absolutización de lo melódico. Si el sistema de doce sonidos no puede ser culturalmente ignorado como aporte a la técnica de la composición musical, lo cierto es que el dodecafonismo no es sino discusión y aventura entre especialistas musicales y palabra rara para los profanos.

18. El contenido ideológico es importante en todas las artes, pero más que en cualquiera de ellas lo es en literatura. Los deslices pecaminosos son en ésta incomparablemente más serios porque sólo la literatura se asienta en el segundo sistema de señalización, sólo la literatura tiene en la palabra su instrumento expresivo. La literatura trabaja directamente con lo conceptual y crea a través de «la realidad inmediata del pensamiento».

En la música o en las artes plásticas, el estímulo sensorial directo tiene, por fuerza, gran significación; como tiene en ellas gran significación propia el momento de objetivación de la imagen que, en cambio, es, en la literatura, prácticamente inseparable de su concepción. La idea es, por eso, en música o en plástica, fácilmente vencida por los elementos sensibles. Y aunque el arte pierda entonces con ello nada me-

nos que su aptitud para dotar de profundidad abstracta a las evidencias sensoriales, las consecuencias ideológicas son pocas veces comparables en gravedad a las que tienen lugar cuando el pensamiento abstracto es menoscabado en lo literario.

La música carece de espacio y se realiza en el tiempo; la plástica dispone del espacio, pero sólo forzando sus propios límites puede sugerir el movimiento y el tiempo. Tiempo, espacio y movimiento tienen, en cambio, su presencia en la literatura, tal como existen en la vida misma tan pronto el contacto del hombre con la realidad excede su propia temporalidad o el directo alcance de sus sentidos. Y cuando la literatura, ya dueña de la imagen a través del lenguaje, se hace teatro —luz, color, volumen, voz humana, dinamismo— su poder para la concreción de imágenes se hace superior a cualquier otro, ya que aun el del cine no puede presentarle competencia más que, a su modo, desde el terreno de lo visual.

Por eso la formación ideológica de los artistas tiene que cuidarse, pero la gran preocupación ha de estar en la de los teatristas y los escritores. La expresión de las ideas, indirecta en las artes, toma en las letras el camino más corto. Y ya se sabe que las ideas que predominan son las de la clase que domina; y se sabe también que cuando una clase se sacude el yugo de otra, no puede aspirar a desensillarse con similar desenvoltura, las viejas ideas que hasta ese instante habían tenido una influencia mayoritaria. Eso lo sufren y lo muestran durante un tiempo apreciable los escritores, porque no puede dejar de ser así.

Reconocer lo anterior como algo a lo que no pueden escapar sino personalidades de excepcional madurez política y los hijos más desarrollados de la clase obrera, sería muy ventajoso al progreso ideológico de los intelectuales y artistas; y

ayudaría a todos y, particularmente, a los escritores, a recibir con mente abierta las orientaciones capaces de ayudarlos a pensar y crear derechamente.

Infortunadamente, sucede que quienes han cooperado con resuelta energía a despojar a los burgueses de toda participación en el gobierno, de sus privilegios sociales y de sus resortes económicos, no siempre entienden la necesidad de destruir también el contenido clasista de las ideas que la burguesía cuidaba de propagar. Esto se explica porque muchas de esas ideas están infiltradas en su propio ser, haciéndose pasar por principios abstractos, de valor absoluto y eterno, cuando en verdad responden a los intereses de la clase derrotada. La cultura sólo existe y avanza, ya se sabe, por su continuidad. Pero esta continuidad no es global sino selectiva; y se garantiza sabiendo aprovechar totalmente todo lo que así pueda aprovecharse, pero, también, sabiendo colocar sobre sus pies muchas cosas que andaban de cabeza y sabiendo dar muerte a cuanto lo merece.

Porque ciertas ideas están en precario y camino a la desaparición, hay intelectuales y artistas que se sienten amenazados y en peligro. Y en vez de dedicarse a extirpar de sí mismos los vestigios ideológicos de la sociedad derrumbada, se empecinan en hallar justificación a ellos. Tratan, inclusive, de curarse en salud proclamando su derecho a sustentarlos, cuando nadie ha pensado todavía en negarlo.

Esa parece ser, a veces, su primera preocupación. Pero, «si alguna preocupación, si algún temor nos embargan hoy, es con respecto a la Revolución misma. La gran preocupación que todos nosotros debemos tener —hubo de responder a los temerosos, hace justamente dos años, el compañero Fidel— es la Revolución en sí misma. ¿O es que nosotros creemos que hemos ganado ya todas las batallas revolucionarias? ¿Es

que nosotros creemos que la Revolución no tiene peligros? ¿Cuál debe ser hoy la primera preocupación de todo ciudadano? ¿La preocupación de que la Revolución vaya a desbordar sus medidas, de que la Revolución vaya a asfixiar el arte, de que la Revolución vaya a asfixiar el genio creador de nuestros ciudadanos, o la preocupación de todos no ha de ser la Revolución misma? ¿Los peligros reales o imaginarios que pueden amenazar el espíritu creador o los peligros que pueden amenazar la Revolución misma».

Y terminaba Fidel, en este fragmento de sus memorables *Palabras a los intelectuales*: «Porque lo primero es eso: lo primero es la Revolución misma y, después, entonces, preocuparse por las demás cuestiones. Esto no quiere decir que las demás cuestiones no deban preocuparnos, pero que en el ánimo nuestro, tal como es al menos el nuestro, nuestra preocupación fundamental ha de ser la Revolución.»

Como decía socarronamente Carlos Marx, *hay cosas más importantes en el mundo que Richard Wagner y su música del porvenir...*

Tomado de *Cuba Socialista*, Año III, No. 26, octubre de 1963.

¿CUÁNTAS CULTURAS?

JORGE FRAGA

Carta abierta a la compañera Mirta Aguirre.

Compañera:

Puesto que, como a nadie escapa, en sus «Apuntes sobre la literatura y el arte», publicados en el número 26 de *Cuba Socialista*, hace usted alusión, como tácita respuesta, a ciertos puntos de vista sostenidos por nosotros (un grupo de cineastas), publicados en el número 23 de *La Gaceta de Cuba*, permítame, a modo de respuesta a sus «Apuntes», las siguientes precisiones. Permítame, además, en interés del lector que no disponga de ese número de *La Gaceta*, extraer nuestra tesis sobre la unidad de la cultura, único motivo de estas líneas.

Cultura sólo hay una. Herencia de la humanidad, cristalización histórica del trabajo creador de todos los pueblos y todas las clases, la cultura no es, exclusivamente, expresión de los intereses de una clase o pueblo determinados. No existen una cultura burguesa y una cultura proletaria antagónicamente excluyentes.

Antes que usted, otros compañeros, en diferentes ocasiones y de distintas maneras, se sintieron obligados a contradecirnos. Así, los compañeros del periódico *Hoy*, en la sección «De la Ideología», número del 29 de septiembre, como refutación y bajo el título de «Dos culturas», publicaron un párra-

fo de Lenin, tomado de las *Notas críticas sobre la cuestión nacional*. Lo incluyo a continuación. Primero, en interés del lector que lo desconozca; segundo, porque su argumentación y la del párrafo aludido coinciden:

En cada cultura nacional existen, aunque sea sin desarrollar, *elementos* de cultura democrática y socialista, pues, en cada *nación* hay una masa de trabajadores y explotados, cuyas condiciones de vida engendran inevitablemente una ideología democrática y socialista. Pero en *cada* nación existe asimismo una cultura burguesa (y por añadidura en la mayoría de los casos, centurionegrista y clerical), con la particularidad de que ésta no existe simplemente en forma de «elementos» sino como cultura *dominante*. Por eso, la «cultura nacional» en general es la cultura de los terratenientes, de los curas y de la burguesía. Esta verdad básica, elemental para un marxista, el bundista la relega a la sombra y «la vela» con su palabrería hueca, con lo cual, de hecho, en *lugar* de poner un manifiesto y explicar el abismo que separa a las clases, lo oculta a los ojos del lector. *En realidad*, el bundista se expresa aquí como un burgués, cuyos intereses reclaman que se difunda la fe en la cultura nacional sin ningún carácter de clase. (El subrayado es de Lenin.)

En síntesis: la cultura tiene carácter de clase y, desde este punto de vista, hay dos culturas, una burguesa y otra socialista (o proletaria).

¿Refuta este párrafo nuestra tesis de la unidad de la cultura?

Creo que no. No negamos que la cultura tiene carácter de clase; muy por el contrario, el carácter de clase de la cultura está, en nuestra tesis, explícitamente reconocido. Véase si no.

Afirmamos que la cultura no es, *exclusivamente*, expresión e instrumento de las clases, que el contenido clasista de la cultura no es todo su contenido.

Tampoco hemos negado que haya, además, dos culturas. Si se toma como criterio de clasificación de las culturas sus determinaciones de clase, hay, desde luego, dos culturas... y más. La lucha por la hegemonía del marxismo, por ejemplo, no tiene sentido sino como lucha por una *nueva* cultura. Nuestra tesis de la unidad de la cultura se refiere, claramente, al *carácter de los nexos* entre ambas formas culturales, la burguesa y la socialista. A la expresión «cultura sólo hay una» le dimos el significado muy preciso: la antítesis cultura burguesa-cultura proletaria no es, como la antítesis burguesía-proletariado, absoluta sino relativa y contiene, por tanto, una unidad de orden superior.

Para refutar nuestra tesis, tanto usted como el compañero responsable de la sección «De la Ideología», tendrían que haber demostrado que esta antítesis es absoluta y que, por esto, no hay posible unidad en la cultura. Sin embargo, ni en su argumentación ni en el párrafo de Lenin se afirma que así sea, ni en ninguno de los dos casos hay, tampoco, elementos de juicio para inferirlo.

Confieso que dar una fundamentación teórica a la tesis «cultura sólo hay una», desde el punto de vista del marxismo-leninismo, no es fácil tarea. Además de los límites del desarrollo personal, hay, como usted sabe, serias deficiencias en la teoría del arte, marxista, provocadas por circunstancias históricas ya muy conocidas: el «culto a la personalidad». No obstante, voy a intentarlo.

Creo que el principio de la unidad de la cultura se desprende, como simple corolario, del de la unidad del ser. El ser es independiente de la conciencia, pero ésta no lo es de aquél. Las

conciencias burguesa y proletaria son, por igual, reflejos del ser, formas de su existencia refleja y no se pueden considerar, en consecuencia, absolutamente separadas.

No hay que contentarse, sin embargo, con una explicación tan general. Como usted sabe, es más rico en resultados analizar lo mismo con un poco de sentido histórico, por sumario que sea el análisis, y en sus nexos con la práctica revolucionaria.

Finalizando sus «Apuntes», trata usted un aspecto muy ligado a éste de la unidad o dualidad de la cultura: el problema de la actitud ante la herencia cultural. Fija usted esta actitud cuando dice: «La cultura sólo existe y avanza, ya se sabe por su continuidad. Pero esta continuidad no es global sino selectiva...»

¿Qué debe entenderse, a efectos de la práctica, de esta contraposición suya entre «lo global» y «lo selectivo», tan consecuente con todo lo que dicen sus apuntes?

Se ve claro que usted considera legítima herencia cultural del socialismo, en primer lugar, por supuesto, la cultura socialista; después, la cultura de las tendencias progresivas; por último, ciertos aspectos técnicos y formales de la cultura burguesa... y algo más. Puesto que, según usted sostiene, hay dos culturas, la burguesa no debe aceptarse, globalmente, como parte legítima de la herencia del proletariado.

Estoy absolutamente de acuerdo con usted cuando dice que la continuidad de la cultura debe ser selectiva. Sin embargo, de este acuerdo llego a otra conclusión. Creo que la cultura burguesa, en su conjunto, en su forma y contenido, pasada, presente, futura, debe considerarse legítima herencia cultural del proletariado. Creo lo mismo de las culturas feudal y esclavista. Lo creo porque, a mi modo de ver, no hay contraposición entre lo global y lo selectivo, entre la aceptación y la crítica. Criticar no es rechazar. La crítica no excluye la acepta-

ción; muy por el contrario, la supone. Seleccionar de un todo sin haberlo previamente aceptado es seleccionar *a priori*. Con la aceptación de las partes, quiérase o no, se acepta el todo. La dialéctica no es «sí, pero no»; la dialéctica es «sí y no».

Dije que la actitud ante la herencia cultural y la posible unidad (o dualidad) de la cultura son problemas que están muy vinculados. Digo ahora que, en el fondo, son aspectos de lo mismo. La aceptación (crítica) de la cultura burguesa supone la unidad de la cultura; el rechazo supone la dualidad. Por eso, puede demostrarse la unidad de la cultura determinando una actitud ante la herencia cultural. Voy a intentarlo.

Para ello, no consideraré la cultura burguesa en general. Tomaré sólo un aspecto, a la vez particular y esencial: la tradición filosófica idealista. Así, el problema se hace más concreto: ¿debe considerarse la tradición idealista legítima herencia filosófica del proletariado?

Voy a apoyarme en Lenin, no para deducir de sus citas la respuesta, tomándolas en sentido literal, sino para ver su pensamiento en desarrollo.

En *Materialismo y empiriocriticismo*, Lenin afirma: «“El realismo ingenuo” de todo hombre de buen sentido que no haya pasado por un manicomio o por la escuela de los filósofos idealistas, consiste en admitir que las cosas, el medio, el mundo existen independientemente de nuestra sensación, de nuestra conciencia, de nuestro YO y del hombre en general.»¹

En esta afirmación, la asociación de ideas «idealismo-manicomio» y la contraposición «idealismo-buen sentido» expresan con claridad una actitud ante la tradición idealista: el idealismo es para Lenin, en 1908, sinónimo de alienación, de

¹ Editorial Orbe, La Habana, 1961, p. 52.

mistificación, de absurdo. Hay que notar que Lenin no alude aquí al idealismo como elemento de la contradicción lógica idealismo-materialismo, sino que se refiere a «la escuela de los filósofos idealistas», al idealismo como categoría histórica.

¿De esta actitud de Lenin, se puede inferir un juicio definitivo sobre la tradición idealista?

Ahora esta pregunta se vuelve decisiva. Si el idealismo, como Lenin sugiere, es la alienación, hay que admitir, entonces, que no debe ser herencia del proletariado. Y hay que admitir, también, que hay dos culturas.

De esta actitud, sin embargo, no se debe sacar una conclusión definitiva. Durante los años 1914 y 1915, época en que Lenin vuelve a estudiar a Hegel y deja, como testimonio de esta lectura sus *Cuadernos Filosóficos*, la actitud anterior fue superada. (Las *Notas críticas sobre la cuestión nacional* son de 1913.) En el apunte titulado *En torno a la cuestión de la dialéctica*, Lenin escribió:

El idealismo filosófico, desde el punto de vista del materialismo grosero, simple, metafísico, es *sólo* un absurdo. Por el contrario, desde el punto de vista del materialismo *dialéctico*, el idealismo filosófico es un desarrollo (inflación, hinchazón) *unilateral*, exagerado, *uberswengliches* (según Dietzgen), uno de los rasgos, de uno de los aspectos, de uno de los lados del conocimiento en algo absoluto, *separado* de la materia, de la naturaleza, divinizado.²

En general, el idealismo consiste, exceptuando (quizás) las variedades más recalcitrantes del idealismo subjetivo (que son

² Marx, Engels, *Marxismo*, Ediciones en Lenguas Extranjeras, Moscú, 1948, p. 306. El subrayado es de Lenin.

las menos numerosas y las menos importantes), de verdades relativas, mistificadas, a las que, además, los filósofos han querido dar jerarquía de absolutas.

En el marxismo-leninismo contemporáneo, después de la crítica al sectarismo iniciada en el XX Congreso del PCUS (el «culto a la personalidad» no es otra cosa que la «fase superior» del sectarismo), está habiendo un cambio de actitud ante el idealismo, quizás más radical.

En un resumen del punto de vista del Buró Político del Partido Comunista francés, sobre cuestiones de filosofía, publicado en febrero de 1962, Waldeck Rochet afirma:

Y nosotros sabemos bien que la filosofía idealista es absolutamente falsa en sus principios y que, en consecuencia, de los planteamientos de los filósofos no-marxistas las únicas cosas que pueden y deben ser retenidas y analizadas a la luz del marxismo-leninismo son los aspectos de la realidad objetiva que son reflejados en diferentes formas en sus planteamientos y que efectivamente conviene integrar el marxismo.³

En el informe de Roger Garaudy, leído en junio del mismo año, ante una asamblea de filósofos del PCF, expresando también el punto de vista del Buró Político, se puede leer:

Por ejemplo, es completamente cierto que en general es materialismo la realidad tal cual es, sin ningún aditamento extraño⁴ corresponde a las necesidades ideológicas de

³ ICAIC, Servicio de Información y Traducciones, La Habana, 1963, p. 82, Folleto ½.

⁴ Es un error de Garaudy identificar el materialismo con la realidad tal cual es. El materialismo es un reflejo más o menos exacto del ser, pero

una clase en auge (que se apoya sobre la realidad para alcanzar sus objetivos) mientras que el idealismo, con las mistificaciones y falsificaciones que conlleva, responde en general a las necesidades de una clase decadente, que teme la realidad y trata de enmascararla y disfrazarla. Por eso, podemos legítimamente hacer, con Lenin, la distinción entre «dos líneas» en filosofía: la de Demócrito y la de Platón: materialismo e idealismo.

Es una caricatura grotesca y dañina transformar esa fecunda idea rectora en un esquema abstracto que permita clasificar todas las filosofías del pasado de la misma manera en que Carlomagno, según se dice, alineaba a sus alumnos: por un lado los buenos, por el otro, los malos.

Hay tres razones para esto:

a) *Porque a menudo, la lucha entre materialismo e idealismo se desarrolla dentro de una misma filosofía.* Es el caso más general entre los mayores filósofos: por ejemplo, Aristóteles, Descartes y Kant no pueden ser clasificados simplemente, ni en el idealismo ni en el materialismo.

b) *Porque desde el punto de vista de su aporte a la filosofía (de la importancia de lo que reflejan válidamente de la realidad y que, como marxistas-leninistas, debemos integrar) ocurre a menudo que los filósofos idealistas son más caudalosos que los materialistas.* Ateniéndonos

no el ser mismo. La identidad del ser y el pensamiento es un principio que pertenece a la tradición aristotélico-tomista. Se trata de un residuo dogmático en el pensamiento de Garaudy (a pesar de esto, excelente publicista del marxismo), quien se ha visto obligado, durante los últimos años, a someterse a una severa y profunda autocrítica.

a los filósofos más cercanos al surgimiento del marxismo, recordaremos, por ejemplo, el juicio de Marx (*La ideología alemana*), de Engels (*Ludwig Feuerbach*) y de Lenin (*Cuadernos filosóficos*) acerca de lo que nos aporta el más típico de los idealistas (Hegel) al lado de Feuerbach (infinitamente más pobre).

c) *Por fin se llega a errores fundamentales cuando se considera como absoluta la idea de que todo materialismo es progresista y todo idealismo es reaccionario.* La historia nos suministra ejemplos de movimientos progresistas basados en ideologías idealistas y hasta místicas.⁵

«¿No se ve, en este cambio de actitud, una tácita (?) aceptación del idealismo como herencia filosófica del proletariado?

»¿No es, en consecuencia, la cultura burguesa en su conjunto, parte de esta herencia?

»¿No hay, por tanto, una profunda unidad en la cultura?»

Lo decisivo para un principio filosófico es que con él se pueda transformar el mundo, que lo refleje con exactitud.

La filiación idealista de un principio filosófico, por sí misma, dice poco sobre esta exactitud. Igualmente dice poco su función social. Ni el origen idealista ni la extracción de clase constituyen medidas absolutas de acuerdo entre el ser y el pensamiento. Sólo la práctica decide la verdad.

Reconocer la unidad de la cultura no debilita la lucha por el dominio del marxismo-leninismo. Muy por el contrario, le da

⁵ *Las tareas de los filósofos comunistas*, textos de Maurice Thorez y Roger Garaudy, pp. 37-38, publicados en folleto por la Unidad 210-03 de la ECAG, La Habana, 1963. El subrayado es mío.

mayor alcance y más profundidad. La tarea no es refutar el idealismo; el objetivo consiste en *superarlo*, expropiándole cuanto tenga de valioso.

Si no se acepta la cultura burguesa como herencia, si no se reconoce la unidad de la cultura, si se toman de la herencia burguesa sólo técnicas y formas (suponiendo sofisticadamente, que hay formas sin contenido), la cultura socialista, que sólo puede desarrollarse en lucha, se aísla. Las consecuencias del aislamiento cultural son suficientemente conocidas. Marx, en la *Ideología alemana*, en un tono que justifica el carácter polémico de la obra, las había señalado:

Y aun suponiendo que nuestro Sancho conserve su viejo oficio de campesino vasallo, el que le había asignado ya Cervantes y que ahora declara que su propia profesión, la que él profesa, le corresponderá, por virtud de la división del trabajo y la separación de la ciudad y el campo, la «propia individualidad» de verse *excluido de todo incremento mundial y, por consiguiente, de toda cultura*, y convertido en una simple bestia local.⁶

El modo contemporáneo de aislamiento, en los países socialistas, es una «nueva» y «socialista» torre de marfil: la *Torre de Anatema*. Ud. muy justamente desaprueba el esquematismo. Sin embargo, hay que ir muchísimo más lejos, hay que ser auténticamente radical. Falta desaprobar también el «apriorismo», el método de la invectiva, cubierto de altisonantes consignas «educativas», «edificantes y partidistas» (que no *partidistas*), sin otra médula, para esta cobertura tan «irrevolucionaria», que la filosofía del rechazo y la pereza.

⁶ Ediciones Pueblos Unidos, Montevideo, 1959, p. 453.

Desaparezca la filosofía del rechazo y desaparecerá el esquematismo.

La división de la sociedad en clases ha impuesto al pensamiento una doble condición. Así, el materialismo es, al mismo tiempo, una tendencia filosófica (de aquí su partidismo) y *la* filosofía. Con la tradición idealista ocurre algo similar. Tiene también carácter de tendencia (aunque lo típico del idealismo es que lo niega), pero sería un error grave suponer que las tradiciones seculares del pensamiento idealista no hayan dado otra cosa que sofismas, para uso de los explotadores y consumo de los explotados. ¿No es la filosofía clásica alemana una fuente del marxismo? El idealismo es también filosofía, conocimiento positivo.

Como tendencias, idealismo y materialismo son inconciliables. No hay terceros caminos. Pero en tanto que filosofía, que conocimiento positivo, idealismo y materialismo guardan una reserva histórica común. Y en este sentido, sólo en éste, una profunda, encubierta unidad.

A menudo, incluyendo a escritores marxistas (y entre éstos, a Ud.), se explica la alienación, la mistificación de la conciencia (eso que Ud., con relativa justicia llama «vestigios ideológicos de la sociedad derrumbada») de una manera unilateral y abstracta... Se atribuye nada más que a ciertas clases, a determinados grupos y en especial, con muchísima insistencia, siempre con los mismos fatigados argumentos, a los intelectuales. Se olvida que la mistificación de la conciencia es un atributo general de la sociedad de clases, que tiene profundas raíces objetivas; que mientras haya clases, mientras haya propiedad privada y haya Estado, habrá mistificaciones en la conciencia, habrá alienación (aunque el Estado socialista, la dictadura del proletariado es, precisamente, el instrumento práctico para «cancelar» la alienación). El origen de la

alienación no está solamente en los «vestigios ideológicos de la sociedad derrumbada».

La mistificación de la conciencia afecta a todos. Claro que no de la misma manera ni con igual intensidad. Varía según la participación social de cada uno. En sentido general, quienes menos la sufren son los obreros urbanos: las condiciones de su vida, el contacto inmediato con lo concreto, les dan una visión muy realista de las cosas. Tienen agudeza especial en la burguesía, grande y pequeña, rural y urbana. Muy especial entre los campesinos, porque a la posición de clase hay que sumar el aislamiento. Las capas medias también sufren de mistificaciones: están, por así decir, en la «tierra de nadie» de la lucha de clases. Los intelectuales, a quienes hay que situar entre estas capas medias, tienen sobre los de su propia condición social una ventaja: la ilustración les facilita «alzarse hacia la comprensión teórica del movimiento revolucionario». No es casual que, en nuestro país, los intelectuales, desde el principio y en masa, se hayan puesto del lado de la Revolución. Tampoco es casual que la mayoría de los dirigentes revolucionarios provengan de las capas medias intelectuales: Marx, Engels, Lenin, Mao Tse Tung, Ho Chi Minh, Gramsci y Fidel, por ejemplo.

Tampoco los revolucionarios están libres de la alienación. Ni siquiera los militantes marxistas. La historia del movimiento comunista muestra muchos ejemplos. Y se explica. La persecución policíaca implacable, los rigores de la vida en clandestinidad, la ruptura más o menos parcial de los vínculos con las masas populares, suelen mistificarlos sus conciencias. Si no fuera así, la autocrítica no tendría razón de ser, tampoco, la lucha por preservar la autenticidad del marxismo. ¿No ha sido el «culto a la personalidad» una profunda mistificación de la conciencia revolucionaria universal? Por eso, la excep-

ción que usted hace entre las «personas de excepcional madurez política y los hijos más desarrollados de la clase obrera» (¿no son, acaso, los obreros más desarrollados, personas de excepcional madurez?), es en el mejor de los casos, relativa. Plejánov, Lunacharski, Labriola, Stalin y Gorki, cada uno a su hora, fueron hombres de excepcionalísima madurez política. ¿Pudieron por esto escapar a las mistificaciones? Podrá objetarme, quizás, que comparados con Marx o con Lenin, estos hombres no tuvieron tanta madurez. Convendrá conmigo, sin embargo, en que tomar el genio de medida es, por lo menos, peligroso.

Para librarse de la mistificación (en sentido relativo), no basta con estudiar marxismo, no importa el rigor y la asiduidad con que se haga. Si se estudia marxismo solamente, el resultado suele ser peor: estudiar marxismo no es sicoterapia.

Hay que estudiar marxismo, claro está. Todos los días y en profundidad. Pero si por marxismo se entiende, como es debido, la unidad de práctica y teoría, «estudiar» marxismo es, entonces para el intelectual, participar en la lucha de ideas, por la nueva cultura, socialista. En eso estamos y no «curándonos en salud», como usted dice. De salud disponemos; sencillamente, la estamos usando. Entre otras cosas, para que algunos «temerosos» (el vocablo es suyo) comprendan, porque no lo han comprendido todavía, que esta «salud» es tema de principios y no «táctico compás de espera».

En eso estamos, y lo hacemos porque, justamente, la preocupación por la Revolución misma debe ser el principio rector de todo revolucionario: obrero, campesino, estudiante, intelectual o dirigente. La Revolución no es una entidad abstracta. Hay que ser dialéctico y saber qué quiere decir, en cada caso, lo que es la preocupación por la Revolución misma. Así, en general, para el estudiante, esta preocupación consiste

en estudiar más y mejor; para el obrero, elevar su calificación y, en consecuencia, elevar la productividad de su trabajo; para el intelectual, luchar por la hegemonía del marxismo, por la nueva cultura, socialista.

En eso estamos.

Sin otra cosa, por ahora, quedo de usted su fiel y seguro servidor,

JORGE FRAGA

P.D. Excúseme el tantas veces innecesario espíritu didascálico de esta carta. No ignoro su cultura. Lo hice por un afán de claridad.

Tomado de *La Gaceta de Cuba*, Año II, No. 28, 18 de octubre de 1963.

GALGOS Y PODENCOS

JULIO GARCÍA ESPINOSA

Alrededor del documento firmado por los cineastas se han suscitado no pocas reacciones. El artículo de la doctora García Buchaca aparecido en *La Gaceta de Cuba*, los «Apuntes» de Mirta Aguirre en *Cuba Socialista*, algunos artículos del periódico *Hoy* y el encuentro de los cineastas con los alumnos y profesores de la Escuela de Letras, han sido las manifestaciones más sobresalientes que, en forma directa e indirecta, han surgido sobre dicho documento.

Sin duda que para un espectador ajeno, tal panorama pudiera recordarle la famosa discusión de si son galgos o podencos mientras la liebre —obligado objetivo de todos— escapa.

(Confieso que en el transcurso de esta polémica a veces yo también he pensado en dicha fábula, tal es la fuerza de nuestra pobre vida intelectual.)

Y sin embargo, consideramos un error intentar —consciente o inconscientemente, directa o indirectamente— neutralizar o reducirle importancia a la lucha ideológica, que de eso se trata precisamente. Porque lo que perseguimos —y debemos perseguirlo todos— es desatar abierta y descarnadamente la lucha ideológica a nivel de los artistas e intelectuales. Y haber avivado esta lucha entendemos que ha sido la mayor virtud del documento.

Que la lucha de clases se revela en nuestro país —con fuerza nunca igualada— allí donde los problemas sociales y eco-

nómicos se muestran más en carne viva, es cierto. ¿Cómo ignorar entonces que existe la lucha ideológica? ¿Cómo trata de escamotearla? ¿O es que la superestructura ha dejado de ser un reflejo de la estructura social?

Es evidente que la lucha, en la base, se desarrolla desde posiciones de fuerza. Los intereses de un patrón o de un terrateniente sea abierta y nítidamente irreconciliable con las del obrero o el campesino. Ahí no cabe otra posición que la de la fuerza. Fuerza además que impone el enemigo al no aceptar la realidad que lo determina su propia condición de explotador.

En el terreno estético la lucha no se desarrolla desde posiciones de fuerza. Los pocos artistas o intelectuales que hicieron sus intereses irreconciliables con los de la Revolución ya no se encuentran entre nosotros y si alguno quedara sería siempre objeto de atención jurídica o política pero no estética.

¿Cuál es la situación de los que permanecemos junto a la Revolución, unos más militantes, otros más pasivos, pero ninguno en contra de ella? La situación —no creemos pecar de indiscretos— es francamente desalentadora. Y lo es porque el ambiente casi en su totalidad carece de lucha. Más o menos hemos ido resolviendo nuestras condiciones de trabajo; cumplimos nuestra tarea diaria haciendo un cuadro, una sinfonía, un poema, una película; cogemos el fusil en los momentos en que la Revolución se ve en peligro. Y sin embargo no basta. Era y es necesario como elemento fundamental e ineludible la lucha ideológica. Lucha ésta que se nos plantea como una necesidad para el desarrollo del pensamiento crítico fuera y dentro de nosotros mismos.

Aceptar la idea de que estando políticamente unidos podemos expresarnos sin sobresalto alguno y, como consecuencia de ello, renunciar a la lucha ideológica y a la actitud crítica, es abonarles el terreno a la mediocridad y al conformismo.

Aceptar la idea de que una actitud amplia frente a los problemas artísticos significa el Jordán de nuestros pecados o el manto sagrado que nos protege la vida mientras llegan o se crean los «nuevos» artistas (como si para construir el socialismo hubiese que esperar por «nuevos» obreros o por «nuevos» campesinos) es marcar una división entre el arte y la vida, es renunciar a expresarnos en nuestra época, es separar la forma del contenido, es seguir considerando, en plena mitad del siglo xx, al artista como un bufón, como alguien que simplemente adorna o recrea la vida de los otros, es cercenar nuestro posible aporte al desarrollo del pensamiento en el país.

Contra este espacio de «ángel exterminador» intentó expresarse el documento de los cineastas. Pobre, y sin embargo, suficientemente fuerte como para avivar la polémica.

Porque el documento era un punto de partida y no un manifiesto. Intentaba resumir, más que la discusión de tres días de reuniones, el espíritu de esas discusiones, las condiciones en que se habían expresado en aquella oportunidad artistas de distinta formación, de diferentes credos, de distintas actitudes frente a la vida. El tema motivo de la discusión no era el tema que más nos unía, sino precisamente el que más nos dividía, el que más ponía de relieve nuestras contradicciones. Y no obstante, ha sido la discusión más viva e interesante que hemos tenido, ha sido la que más nos ha forzado a una seriedad y a una responsabilidad en nuestras opiniones, la que más lejos ha llevado nuestro nivel de pensamiento. Y ha sido, al mismo tiempo, dadas las condiciones que se crearon para la misma, la que más nos ha unido.

Que a causa de una cierta precipitación o de una cierta ebriedad motivada por aquella primera alegría, no fuimos en el documento suficientemente explícitos o se nos deslizó alguna que otra opinión que se prestaba a equívocos, es cierto.

Pero no es lo importante. Lo importante es la discusión que ha promovido, la polémica que ha desatado en un ambiente que parecía destinado a dormir el sueño de los justos.

En general tres son los puntos en los que más se ha sentido la necesidad de rebatirnos: cultura sólo hay una, las categorías formales no tienen carácter de clase y el papel del Partido.

Es ingenuo pensar, después que se ha escrito y hablado tanto sobre la materia, que uno vaya a ignorar que existen tantas culturas como nacionalidades o que la cultura es un reflejo de la estructura social, o sea, que también existen tantas culturas como sistemas sociales. Pero de lo que se trataba en esta ocasión era de subrayar el carácter de continuidad en la cultura. Y nadie discute que esa continuidad está determinada por la actitud crítica que se adopte frente al hecho artístico del pasado o del presente. Mas, precisamente es una actitud crítica la que puede establecer una continuidad justa a la que también puede troncharla. Por eso es la actitud crítica la que entendemos que debemos poner en discusión en nuestro ejercicio diario como artistas o como intelectuales. Porque hay compañeros que se autotitulan marxistas-leninistas —y cuyos sentimientos no ponemos en duda— que unas veces entienden que la forma y el contenido es un todo inseparable y otras, cuando se trata de analizar una obra del pasado o una obra burguesa, separan tranquilamente el contenido de la forma. De ahí, inclusive, que muchas veces se analicen obras del llamado realismo socialista lamentándose de una forma tan pobre y aceptando como bueno un contenido que, sin embargo, su única significación es la de haber utilizado algunas verdades comunes pero sin un tratamiento que arrojara alguna luz nueva sobre ellas. Esto ha hecho posible que se desarrolle toda una corriente formalista ante la mirada complaciente del socialismo, ya que los artistas —caídos en la trampa— se han dedicado a tomar

el contenido más simple, «tranquilizador» y propagandístico como pretexto de sus juegos formales creyendo así asegurar una calidad a la obra. Pero por otra parte, la actitud frente a la obra del pasado o la obra de indiscutible calidad de un artista burgués ha sido y es con frecuencia la de aceptarla exclusivamente por su elaborada y refinada forma, resistiéndose a admitirla como obra cuyo alto nivel conceptual es el que en realidad ha determinado o determina la calidad de la misma, que es la que fija en un todo inseparable —digámoslo aunque sea de paso— la forma y el contenido. Es por eso también que en el documento no nos perdonamos haber sido tan ambiguos al hablar de que las categorías formales no tienen carácter de clase, cuando lo que cabía era aclarar primero que no podía separar la forma del contenido y que por lo tanto, la obra vista y analizada en su conjunto sí tiene —como ha tenido siempre— carácter de clase.

En cuanto al papel del Partido en el desarrollo de la cultura, utilizamos la palabra «promover» como una reacción un tanto simplista (si algo lo justifica es que esto no era el tema central del documento) frente a la actitud no menos simplista de los que aseguran con intenciones nada saludables que el papel del Partido también es el de orientar y dirigir la cultura. Haber reaccionado mecánicamente frente a los dogmáticos fue nuestro error. Porque creemos que todos pudiéramos estar de acuerdo (es además una realidad irreversible) en que el Partido no sólo promueve, sino también orienta y dirige la política cultural, si en vez de ver estas funciones con el carácter de censura con que algunos dogmáticos pretenden teñirlas, las viéramos con el carácter dialéctico que en más de una ocasión han precisado los principales líderes de la Revolución al insistir en que la política cultural no se hará a espaldas de los artistas e intelectuales sino con ellos, es decir que no se

trazará *a priori* sino a partir de la relación dialéctica entre público, artista y Partido.

Al calor de las discusiones que dieron lugar al documento y principalmente posterior a ellas, hemos analizado la relación con el público que en definitiva es quien habrá de beneficiarse o perjudicarse con nuestro trabajo y al que consideramos —como es natural— que tampoco desempeña un papel pasivo en la relación.

Hasta ahora en lo único en que se ha insistido es en que el artista tenga más contacto con el pueblo. Eso está bien pero pensamos que no es suficiente. Es justo que el artista tenga más contacto con el pueblo y con los problemas del pueblo, pero es también necesario que el pueblo no sólo tenga contacto con la obra del artista sino además con los problemas del artista.

Para algunos el público es una especie de monstruo de una sola cabeza. Para un decadente, por ejemplo, el público es una masa ignorante y fanática a la cual no hay que tener en cuenta. Para un dogmático, es una especie de recién nacido al cual hay que darle todo masticado. Ambas actitudes son estúpidas y ambas coinciden en su falta de respeto. Igual pudiera decirse de los populistas que creen que el público es todo sabiduría. Sin embargo, independientemente de que entendamos la composición clasista del público y de que su sensibilidad y su ética están muy relacionados con su ubicación social, debemos confesarnos que el público tiene más de una cara. Es cierto que el público tiene más de una cara. Es cierto que el público puede gustar una obra de arte, pero no es menos cierto que ese mismo público puede no gustar una obra francamente mala. Eso, al menos, nos parece una actitud mucho más cercana a la realidad. De ahí que pensemos que una relación de igual a igual no la facilita una actitud despectiva o

prepotente pero tampoco se logra con una actitud paternalista o populista.



El público sabe que la Revolución le ofrece al artista mayores recursos materiales que los que se le ofrecían en el pasado. Pero el público debe saber también que el concepto de la productividad en arte no puede aplicarse mecánicamente. Porque puede ocurrir que se empiece a considerar a un artista a partir de la cantidad de obras que ha logrado hacer en el año. Y sería justo; pero si se acepta al mismo tiempo que un artista de menos producción no es menos artista por eso. Puede ocurrir también que se empiece a medir la productividad por el resultado que ha tenido la obra. A mayor éxito en el público, mayores consideraciones para el artista. Y también sería justo. Pero si al mismo tiempo reconocemos al artista que no alcanzó el favor del público, si reconocemos en el artista (aunque Plejánov —respetado por tantos otros casos— diga en este aspecto lo contrario) la necesidad de experimentar, de buscar lo nuevo. Porque sencillamente el público debe saber que el camino cuantitativo, como el del éxito fácil, pueden estimular al oportunista y al mediocre.

El público también sabe que el artista amplía su caudal espiritual y ético al suprimir la Revolución la explotación del hombre por el hombre y al crear las condiciones para la futura sociedad sin clases. Pero también debe saber el público que a partir de ahí hay toda una tabla de valores morales que hereda intacta la nueva sociedad. Valores morales cuya mayoría proviene de la burguesía y de la religión y que alienan al hombre tanto como la división de la sociedad en clases. Es necesario decir que la mayoría de estos valores ha sido asimilado por grandes sectores de la población, mientras que el artista —pudiera asegurarse en líneas generales— llega a esta

sociedad con otra actitud. En el pasado su lucha (desde el más consciente hasta el más inconsciente políticamente hablando) descansó en gran medida en una lucha contra los valores éticos establecidos. ¿Qué pudiera suceder ahora? Que su posición ética no se conciliará enteramente con la de esos sectores de la población. Y que al medir el contenido ético de la obra partiendo de lo que piensen o sientan algunos sectores (por muy populares que sean) pudiéramos caer también en estimular un arte conformista, mediocre y completamente falso.

El público sabe que existen artistas con una actitud revolucionaria frente a la vida, como sabe que existen artistas con una actitud decadente. Pero debe saber además que existe toda una corriente dogmática dentro del pensamiento marxista y que la lucha ideológica debe establecerse no sólo contra los decadentes sino también contra los dogmáticos. Es necesario acabar con el papel de víctima de los decadentes como con la actitud todopoderosa de los dogmáticos. Está bueno ya de que los decadentes se sientan víctimas y los dogmáticos, todopoderosos. Que un decadente sepa que a pesar de su actitud frente a la vida (puesto que el hombre no está hecho de un solo bloque, ni es una abstracción, ni una ideología pura) podemos esperar de él obras valiosas no sólo desde el punto de vista formal sino también conceptual y que un dogmático sepa (por las mismas razones) que no obstante toda su palabrería revolucionaria, su obra puede ser mala no sólo formalmente sino que también puede resultar de un nivel conceptual ínfimo.

Este acercamiento del público a los problemas del artista pudiera, sin duda, ayudarnos también a establecer la relación justa, dialéctica entre público, artistas y Partido. Relación viva y constante que en definitiva es lo que entendemos que puede realmente contribuir a desarrollar el arte y a evitar que nadie



por su cuenta se sienta tentado a determinar los gustos o lo que hay que hacer en una materia, como la artística, en la que nunca se ha podido decir la última palabra precisamente por tratarse de algo vivo y de eterna evolución.

Tomado de *La Gaceta de Cuba*, Año 2, No. 29, 5 de noviembre de 1963.

NOTAS SOBRE UNA DISCUSIÓN DE UN DOCUMENTO SOBRE UNA DISCUSIÓN (DE OTROS DOCUMENTOS)

TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA

Los cineastas son invitados por los estudiantes y profesores de la Escuela de Letras para discutir un documento que ellos firmaron recientemente dando a conocer sus puntos de vista en relación con algunos aspectos de la cultura. En esa discusión participó un público bastante nutrido. Y pienso que ese público se puede haber llevado la impresión de que algunos de los principales firmantes del documento se retractaban del mismo. Eso sería una mala impresión. Además, no corresponde a la verdad. Pero como, ciertamente, algunas manifestaciones de firmantes resultaron por lo menos confusas, y otras (de no firmantes) resultaron de difícil asimilación, es necesario que volvamos un poco sobre el asunto. De ahí estas notas sueltas.

Documento, no manifiesto

Porque lo escrito y firmado y publicado no es la expresión de un punto de vista único sobre los problemas debatidos, sino el resumen de una discusión en la que participaron los firmantes. Personalmente no estoy de acuerdo en la manera *definitiva* como son expuestos estos puntos que querían ser el punto de partida para una discusión más amplia, pero sí estoy de acuerdo en lo que considero más importante: el espíritu que nos une para manifestar nuestras inquietudes y nuestro

95

desacuerdo ante posiciones que consideramos dogmáticas (aquellas que pretenden suprimir, desde posiciones de fuerza, toda expresión que no responda a una aplicación rígida y mecánica de principios marxistas mal digeridos).

Hay cultura y cultura...

Sobre la cantidad de cultura que existe en el universo filosófico no tengo mucho que agregar. Jorge Fraga se encargó de atravesar él solo un proceso dialéctico que lo ha llevado a conclusiones interesantes: él dijo una cosa en el documento; dijo casi todo lo contrario en la discusión; y por último publicó una síntesis con la que estoy de acuerdo (sustancialmente). Por ejemplo, cuando dice: «Si no se acepta la cultura burguesa como herencia, si no se reconoce la unidad de la cultura, si se toman de la herencia burguesa sólo técnicas y formas (suponiendo, sofisticadamente, que hay formas sin contenido), la cultura socialista, *que sólo puede desarrollarse en lucha*, se aísla. Las consecuencias del aislamiento cultural son suficientemente conocidas...» (El subrayado es mío).

Los dogmáticos de este lado de la trinchera (desgraciadamente)

Es importante hablar de esto. El profesor Benvenuto se alarma en extremo por la ligereza con que fue dado a la publicidad ese documento en el que se hacen peligrosas manifestaciones. El profesor Benvenuto no quiere pensar mal de ninguno de nosotros, pero nos advierte que el verdadero enemigo es el idealismo, no el dogmatismo. Y nos advierte, más o menos

textualmente, que en el momento de la lucha armada, los dogmáticos están de este lado de la trinchera y los idealistas están del otro lado. Si bien estoy de acuerdo con la primera parte de la afirmación (repito: desgraciadamente), no lo estoy enteramente con la segunda parte. Creo que los que están del otro lado de la trinchera no están ahí en nombre de ningún principio filosófico ni de ninguna guerra santa sino al servicio de los más mezquinos intereses. ¿Son idealistas? Bueno, quizás también haya idealistas. Pero de este lado de la trinchera también hay idealistas. Y en realidad lo que hay es una gran confusión.

¿Quién puede negar que entre nosotros, formando parte de la Revolución, también hay católicos, por ejemplo? Y de veras cuesta trabajo escuchar tranquilamente afirmaciones como esa cuando hemos visto compañeros «idealistas» tomando el arma y muriendo por esta Revolución que algunos dogmáticos creen defender desde atrás de un escritorio.

Nosotros somos marxistas o aspiramos a serlo. En el plano de la lucha ideológica no podemos asumir posiciones idealistas, por razones naturales de principio. Pero en el plano de la lucha ideológica no vamos jamás a tomar posiciones de fuerza para suprimir a aquellos que no compartan nuestro punto de vista.

Se habla mucho de paz y de coexistencia pacífica entre regímenes sociales diferentes. Y de no coexistencia pacífica en el plano de la ideología. Y por ese camino se llega (se ha llegado) hasta a acusar de enemigos del socialismo a los pintores abstractos. ¿Quiere decir que para los que piensan de tal manera es posible coexistir pacíficamente con el imperialismo y no es posible coexistir pacíficamente con un pintor abstracto? Extrañas conclusiones a que nos puede llevar la aplicación mecánica de principios correctos.

No pensamos que sean peligrosas las afirmaciones que se hacen en el documento de los cineastas. En todo caso, son materia para discusión. En cambio, sí pensamos que son peligrosas (el profesor Benvenuto no se ha escandalizado por ellas) las manifestaciones que nos llevan a las conclusiones antes expresadas (la de los pintores abstractos, por ejemplo) y que tanta difusión han tenido entre nosotros últimamente. Y nos parece casi ingenua la pregunta que hace el propio profesor Benvenuto cuando dice que no se puede atacar con las dos manos a los dogmáticos porque ¿con qué manos vamos a defender a la Revolución? (Como diría Retamar: con las mismas manos... Eso está muy claro.)

El pecado original

La intervención breve del profesor Flo resultó curiosa.

Pienso que por lo menos el 90% de las personas que estaban allí reunidas habrá sentido de pronto la incomodidad de un origen burgués o pequeñoburgués que con toda seguridad actuaba en su pensamiento, en sus actos, en la proyección de su vida misma, solapadamente, distorsionándolo todo, confundiendo todo e impidiendo en la mayor parte de los casos una apreciación correcta de estos problemas estéticos. Este origen burgués o pequeñoburgués actuaba como una mancha evidente, como una especie de pecado original que había que expiar violentando en cierta forma el propio sentir y adaptándolo a conclusiones, máximas y apreciaciones ya muy bien establecidas por otros pensadores marxistas que existieron antes que nosotros. Así, habría verdades irrefutables que nosotros no podíamos apreciar plenamente a causa de nuestro



origen no proletario, pero que teníamos que aceptar porque estaban ahí y eran irrefutables. Felizmente, cuando todos estábamos casi en trance de *mea culpa* vino a interrumpir Lisandro Otero para preguntar cuál había sido el origen (la extracción de clase, como se dice ahora) de Marx, de Engels, de Lenin, etc. También ellos padecían el mismo pecado original. Y sin embargo, su pensamiento no tuvo que verse violentado para aceptar ninguna verdad establecida. Eso devolvió la tranquilidad a la sala. Y es que la idea del pecado original responde a una concepción mística del dogma católico. No tiene nada que ver con el marxismo. Ni siquiera con un «dogma marxista» que algunos quisieran tener como punto de apoyo y que sencillamente no existe.

Origen y destino del documento

Una última cosa sobre el documento: a nadie se le oculta que hace algunos meses se tomaron acuerdos y se hicieron determinadas manifestaciones de principio sobre cuestiones estéticas en la Unión Soviética. Esas manifestaciones y esos acuerdos resultaban altamente discutibles para la mayor parte de nosotros. Y para muchos resultaban en gran medida inaceptables. Se decía entonces que esas manifestaciones y acuerdos habían tenido lugar en la Unión Soviética y que no tenían nada que ver con la política cultural que se desarrollaría entre nosotros; la cual brotaría de nuestra propia realidad. Eso es absolutamente cierto y nunca nos atacó el temor de ver aplicadas mecánicamente a nuestra realidad medidas que eran el producto de una realidad distinta en muchos aspectos. Pero no bastaba con sentir la tranquilidad de que «nuestros intere-

ses» no iban a sufrir menoscabo. En otra parte se estaban haciendo manifestaciones *de principio* acerca del arte en el socialismo y eso nos tocaba a nosotros también, *por principio*. Además, esas manifestaciones alcanzaban una difusión extraordinaria entre nuestros «cuadros culturales» y entre nuestros jóvenes y eran presentadas la mayor parte de las veces como verdades absolutas. (No pienso, claro, que los jóvenes van a aceptar incondicionalmente todo aquello que se les da por bueno. Al contrario, si alguien tiene perspicacia y necesidad de llegar por sí mismo a una verdad es el joven. La mejor demostración de eso la tenemos en la misma Unión Soviética, donde los jóvenes —formados enteramente dentro del socialismo, y por lo tanto, nada sospechosos de pecado original— son los que han reiniciado en el terreno del arte las búsquedas de nuevas expresiones. Para esas búsquedas estaban cerradas las puertas desde hace unos treinta años cuando, en plena era del camarada Stalin se proclamó a los cuatro vientos la verdad irrefutable del realismo socialista junto con otras verdades no menos curiosas, como aquella del héroe positivo, etc...). Frente a eso, nuestros puntos de vista se mantenían en pequeñas discusiones de café.

Un día decidimos encerrarnos todos en un gran salón y discutir ordenadamente y plantear nuestras dudas, de allí salió una sorpresa: había una extraña concordancia de criterios en todo lo que era necesario para llegar a una verdad cualquiera: la discusión abierta y pública. A pesar del tono concluyente y definitivo del documento (error evidente a juicio mío y de muchos otros compañeros) allí nadie se creyó dueño de la verdad última y se discutió con pasión y con honradez. La sorpresa que experimentamos al encontrarnos de acuerdo personas de formación, origen y edad tan diversa nos impulsó a redactar el documento. No hablaré de las dificultades prácti-



cas que después se presentaron para la firma y la publicación del mismo. El documento está ahí para prolongar una discusión que pensamos ha de resultar muy sana para todos. Pienso que se está cumpliendo su objetivo.

Tomado de *La Gaceta de Cuba*, Año II, No. 29, 5 de noviembre de 1963.

¿ESTÉTICA ANTIDOGMÁTICA O ESTÉTICA NO MARXISTA?

JUAN J. FLO

El primer requisito para que una discusión sirva de algo es que no trafique con malentendidos y ambigüedades. La nota de Tomás Gutiérrez Alea publicada en el número 29 de *La Gaceta de Cuba*, en la que se me alude, infringe esa y otras exigencias. Se trata de un texto para iniciados, y es necesario no olvidar nunca que las discusiones entre los miembros de una capilla no deben usufructuar los medios de difusión que paga la sociedad en su conjunto. Digo que es un texto para iniciados en razón de que nadie que no haya asistido a cierto coloquio realizado en la Escuela de Letras, podrá abrir juicio sobre la respuesta que dicha nota intenta dar a las afirmaciones de algunos participantes del mismo. El autor, que no habló en aquella ocasión, reservó para *La Gaceta* una respuesta allá oportuna y aquí intempestiva.

Más grave es la objeción que merece su modo de referirse a mis palabras. En lugar de citarlas, postula una inverificable hipótesis acerca de los sentimientos de «por lo menos el 90% de las personas que estaban allí reunidas», a la que agrega algunas afirmaciones absolutamente ajenas a lo que efectivamente dijo, sin aclarar si son consecuencias que él extrae de mis palabras, cita de las mismas, o si aun prosigue revelándonos los sentimientos de ese 90% de auditores que tan bien conoce. Mucho más fácil que imaginar la subjetividad de más de un centenar de personas, era partir textualmente de lo que yo afirmé, lo que por otra parte consta en una grabación he-

cha por el ICAIC, a la que, por consiguiente, el autor de la nota debe tener acceso. Pero aunque el procedimiento elegido por Gutiérrez Alea es más trabajoso, tiene una clara ventaja; no me permite acusarlo de deformar mis palabras, puesto que no se sabe si las cita o las glosa. Lo que sí puedo hacer es señalar la incorrección del procedimiento, y puedo también plantear el problema sin tapujos para que la discusión deje de ser para iniciados. Lo primero acabo de hacerlo; lo segundo, que es lo importante, intentaré hacerlo a continuación.

El documento que está en el comienzo de esta historia, redactado por un grupo de directores cinematográficos y publicado en *La Gaceta* hace algún tiempo, fue objeto de una discusión promovida por la Asociación de Estudiantes de la Escuela de Letras, con la asistencia de sus autores. En dicha ocasión los puntos de ese documento con los que no era fácil concordar fueron, o simplemente rectificadas por sus firmantes, o estos aclararon de tal manera el sentido que había querido expresar, que sólo cabía objetar la ambigüedad con la que había sido redactado. Si los autores se hubiesen resignado a que se los criticase, con justicia, por haber publicado con el título de «conclusiones de un debate» un texto escrito en estilo sentencioso, que con tanta facilidad reconocían parcialmente erróneo y equívoco y cuya rectificación oral no alcanzaría la difusión de su versión impresa, entonces todo el problema se habría esfumado y quizá dentro de unos años podrían proponernos un documento más serio sobre el cual discutir seriamente.

Este final lógico, incineración o inhumación de un documento que no nació viable, no pudo darse, ya que, por un lado, algunos se negaron a rectificar lo que otros rectificaban, y por otra parte, aun aquellos que habían hecho pública la rectificación defendían la significación y el valor del docu-

mento y hasta negaban que lo hecho fuera efectivamente una rectificación. Gutiérrez Alea en su nota insiste en que no hubo tal retractación.

Los argumentos que en aquella ocasión se esgrimieron para defender el documento a pesar de sus errores, fueron dos. En primer lugar, que tenía el mérito de promover la discusión, y por otra parte, que lo más importante subsistía vigente. Fuesen cuales fuesen sus debilidades, subsistía el espíritu antidogmático que lo animaba.

Consideramos en primer término el mérito de promover la discusión. Obsérvese que esta propiedad le es atribuida a un texto cuyos propios autores consideran no suficientemente explícito en razón de «una cierta precipitación o una cierta ebriedad» (motivada por la alegría) según lo dice Julio García Espinosa; quien tampoco considera perdonable «el haber sido tan ambiguos al hablar de que las categorías formales no tienen contenido de clase» y quien, en fin, considera que el documento es «pobre» (aunque «fuerte»). Si el documento tiene esos caracteres, según los propios firmantes lo reconocen, es obvio que la discusión debía iniciarse criticándolo. ¿Si el punto de partida, el incentivo de la discusión, era el documento, cómo no discutir el documento señalando sus falacias? Si sus autores, cuando se les critica, buscan defenderlo con el argumento de que fue redactado para promover la discusión, lo que están haciendo es, precisamente, lo contrario de lo que dicen; en lugar de promover la discusión, la están cerrando. Si efectivamente quieren discutir tienen que aceptar que el documento sea demolido, puesto que toda discusión promovida por afirmaciones erróneas o ambiguas tiene que comenzar por destruir esas afirmaciones erróneas, aclarar esas afirmaciones ambiguas y objetar la ligereza de los que las difunden.

La otra justificación es también totalmente inconsistente. Dice Gutiérrez Alea que el manifiesto nació ante manifestaciones sobre cuestiones estéticas hechas en la URSS y en Cuba «altamente discutibles para la mayor parte de nosotros». En otros términos, contra una concepción dogmática de los problemas estéticos. Lo curioso es que no hay en el documento un solo párrafo que se refiera explícitamente a esa cuestión, ni que rebata una sola tesis dogmática. A no ser que las formulaciones antidogmáticas sean precisamente aquellas que luego rectificaron o aclararon. La conclusión que sale de aquí es muy clara: o tomamos el documento en su redacción original, y entonces nos encontramos que pretendiendo rebatir a los dogmáticos se separan del marxismo, o lo consideramos con las correcciones que los autores aceptaron realizar, y entonces ya no es antidogmático, puesto que ningún marxista, dogmático o no, dejará de aceptar principios tan generales. O antidogmático y también antimarxista, o marxista y entonces no antidogmático, esa es la triste disyuntiva del documento en cuestión. Esto quiere decir que tampoco por su espíritu el documento se salva, en la medida en que ni el menor átomo del espíritu que dicen que lo inspiró se ha comunicado a través de él.

Pero lo más significativo es quizá la reacción ante las muy pocas palabras que pronuncié en el coloquio de la Escuela de Letras. ¿Qué dije allí en resumidas cuentas? Pues simplemente recordé algunos hechos obvios, que sin embargo nunca está demás recordar. Recordé que los intelectuales y los artistas provenimos, en general, de la pequeña burguesía; que dicha «extracción de clase» (expresión mucho más antigua de lo que cree Gutiérrez Alea) determina residuos ideológicos que no desaparecen sin una empeñada lucha contra ellos;

que mal podemos luchar contra el dogmatismo de los otros si previamente no hemos aniquilado el propio idealismo.

La respuesta de Gutiérrez Alea no solamente confirma la oportunidad de mis palabras, sino que me obliga a precisarlas: ya no solamente creo que los intelectuales debemos esforzarnos por alcanzar una visión proletaria del mundo, y que esto es más difícil de lo que parece, sino que verifico además que, en este caso particular, los que se han erizado ante mis afirmaciones no han hecho el menor esfuerzo por tratar de lograr esa perspectiva. Si no fuese así, tendrían la experiencia de la dificultad, a veces dolorosa, que comporta ese esfuerzo. No podrían ignorar cómo fracasamos una y otra vez, cómo ciertas viejas mañas del pensamiento, de la valoración, de la actitud vital reaparecen por enésima vez cuando creíamos haberlas eliminado definitivamente. Sólo quien no se ha propuesto ser marxista de verdad puede carecer de esa experiencia, y sólo quien carece de esa experiencia puede echar por la borda lo que en último término es el problema esencial de los que sin ser proletarios adherimos a una revolución y a una filosofía proletarias: conseguir en nuestro pensamiento, en nuestra vida, en nuestro arte, una actitud que no arrastre la secuela de nuestro origen, de nuestra educación, del mundo en el que vivimos y nos desarrollamos, de ese mundo que, aunque rechazáramos, lograba infiltrarse en nosotros, en la misma medida en que, al no pertenecer a la clase explotada, se pertenece necesariamente a una clase usufructuaria, en el grado que sea, de la explotación. Y esta situación material no ocurre sin dejar rastros en la conciencia, a no ser que neguemos el principio fundamental del materialismo histórico: la dependencia de la conciencia con respecto al ser social, de la ideología con respecto a la clase.

En último término se trata, precisamente, de negar o aceptar ese principio. Y todos los expedientes con los que se intenta embrollar la cuestión no pueden impedir que la cuestión sea esa. Si Gutiérrez Alea hubiese comenzado por negarlo, la discusión habría ganado claridad y sería evidente la perfecta correspondencia entre su posición teórica y su experiencia práctica. A la negación teórica del materialismo histórico corresponde la ajениdad práctica respecto a la tarea de librarnos de nuestra conciencia pequeñoburguesa.

¿Y de qué forma me rebate Gutiérrez Alea? Pues simplemente inventando afirmaciones que no tienen nada que ver con mis palabras, refiriéndose como si hubiesen sido postuladas por mí a «verdades irrefutables» «que teníamos que aceptar porque estaban ahí y eran irrefutables» o a cierto «pecado original que había que expiar». Todo esto nada tiene que ver ya con las discrepancias ideológicas y sí con la honestidad de los procedimientos polémicos. Se trata de un pecado nada original por cierto: la grosera tergiversación.

Aparece en la nota otro argumento que su autor pide prestado a Lisandro Otero y que Jorge Fraga también usó en su artículo anterior. Lo grave es que ya había respondido en el encuentro de la Escuela de Letras a esa objeción sin que Gutiérrez Alea parezca haberme oído. Los sofismas no se resignan a perecer, lo que obliga a rebatirlos una y otra vez. ¿Por qué acusar a los intelectuales por su extracción de clase, se preguntan, cuando eso no impidió a Marx, Engels o Lenin ser teóricos y revolucionarios insuperables? Obsérvese que este modo de discutir solamente sería válido contra una concepción mecanicista, que considerará que las determinaciones materiales o de clase son intransformables. Pero, justamente, si yo hubiese hablado desde una actitud mecanicista mal podría sostener la necesidad de que los intelectuales se

liberen de los rezagos pequeñoburgueses de su conciencia. A un cadáver no se le pide que cuide su salud. Es claro que es mucho más fácil atacar a la caricatura del marxismo que atacar al marxismo mismo. Por otra parte, la mención de Marx, Engels y Lenin para discutir el principio fundamental del materialismo histórico es hasta cierto punto cómica. Justamente, ni Marx, ni Engels, ni Lenin participan de la ideología de la clase de la que provienen, entre otras cosas porque comprendieron profundamente la naturaleza clasista de la ideología; mientras que, los que como Gutiérrez Alea se espeluznan cuando se les señala ese condicionamiento básico, muestran palmariamente que no han conseguido liberarse un ápice del mismo. Marx y Engels, refiriéndose a los individuos de la clase dominante incorporados a la lucha del proletariado en Alemania, señalan que «En lugar de profundizar ante todo en el estudio de la nueva ciencia, cada uno de ellos ha tratado de adaptarlo de una forma o de otra a los puntos de vista que ha tomado de fuera, se ha hecho a toda prisa una ciencia para uso particular y se ha lanzado a la palestra con la pretensión de enseñársela a los demás». (Carta circular del 17-18 de septiembre de 1879.) Los autores del documento deberían comprender que su texto es un ejemplo de esa «ciencia para su uso particular» y que esos híbridos provienen de una conciencia híbrida, de una conciencia todavía pequeñoburguesa.

Para terminar quisiera hacer algunas precisiones sobre una cuestión a la que se ha aludido insistentemente en estos debates: el dogmatismo en el arte.

Evidentemente ese dogmatismo existe y debe ser combatido. El problema es determinar desde qué posición debe ser combatido y desde cuál no. No podemos combatirlo desde una actitud en la que el artista cree ser el custodio de ciertos valores eternos amenazados por la «incultura» proletaria. No

podemos combatirlo si nuestra preocupación no es otra que mantener vigentes estilos, modas, formas y modelos, que aunque posean valor artístico estimable, corresponden a una concepción del mundo burguesa y por eso mal pueden proponerse como ejemplo orientador para el arte socialista. No podemos combatirlo si antes que luchar por conseguir una nueva conciencia, una conciencia proletaria, nos preocupa defender el más cultivado, refinado, exquisito rincón de nuestra conciencia burguesa.

Es cierto que el dogmático yerra al rechazar técnicas o formas como si fueran irrecuperables y al aceptar algunas otras, caducas y académicas; al negar, sin más, la música serial-dodecafónica, o al defender, sin más, un supuesto realismo pictórico, amanerado y ecléctico. Pero es ayudado en su error, empujado a cometer el error, por aquellos que no se enfrentan a ciertos productos del arte burgués contemporáneo con la distancia y la objetividad que permita considerarlos fuente de experiencia técnica, o aprehender sólo lo que de verdadero y profundo, aunque distorsionado, puedan poseer como significación. Si no se considera el arte burgués desde una perspectiva marxista, se terminará creyendo que sus manifestaciones son productos delicados que debemos proteger de la barbarie, y contra esa visión burguesa es que se levanta, acertadamente, el dogmático, aunque incurra en el error de rechazar en bloque lo que requiere previamente un análisis cauteloso y perspicaz. Es que cuando el artista de talento y experiencia se obnubila con sus maestros burgueses y se vuelve un mero discípulo de ellos, de su espíritu, deja un lugar vacío para que el dogmático lo llene con obras que, aunque rudimentarias e insuficientes, sean insospechables de aquel vicio.

En cierta ocasión Lenin escribió a Gorki: «Considero que el artista puede sacar mucho provecho de cada filosofía. En

fin, estoy de acuerdo enteramente y sin restricción, con que en los problemas de la creación artística sois mejor juez que nadie y que, extrayendo vuestras concepciones de vuestra experiencia artística y de una filosofía, aunque fuera idealista podéis llegar a conclusiones que beneficiarán enormemente al partido obrero.»

La verdad de estas palabras de Lenin está fuera de discusión, siempre que el artista se enfrente a los problemas de su arte, en tanto marxista-leninista, de acuerdo con esta otra exigencia de Lenin: «La literatura debe ser una parte de la causa proletaria.» Quien no lo haga así no puede pretender justificarse en nombre del marxismo. Quien esté bien seguro, en cambio, de que teórica y prácticamente está haciendo del arte una parte de la causa proletaria, podrá, desde una actitud auténticamente marxista, combatir el dogmatismo. Pero no antes.

Tomado de *La Gaceta de Cuba*, Año III, No. 31, 10 de enero de 1964.

DONDE MENOS SE PIENSA SALTA EL CAZADOR... DE BRUJAS

TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA

Considero que el artista puede sacar mucho provecho de cada filosofía. En fin estoy de acuerdo enteramente y sin restricción, con que en los problemas de la creación artística sois mejor juez que nadie y que, extrayendo vuestras concepciones de vuestra experiencia artística y de una filosofía, aunque fuera idealista, podéis llegar a conclusiones que beneficiarán enormemente al partido obrero.

[Lenin a Gorki]

La situación se hace más clara cuando se pasa del Dogma a la Inquisición, cuando aquella beatífica actitud de penitente arrepentido no logra encubrir la real condición del cazador de brujas, cuando esta condición se manifiesta en una irresistible tendencia a leer detrás de las palabras y a encontrar demonios detrás de la conciencia.

El profesor Flo, visiblemente irritado por unas palabras nuestras en la que aludíamos a su intervención breve y curiosa en el debate de la Escuela de Letras de la Universidad de La Habana, realiza ese lamentable tránsito y se coloca abiertamente en la posición de Señalador de Fantasmas. (Ver número 31 de *La Gaceta de Cuba*.)

Como en Cuba, de veras, ya no hay fantasmas (o por lo menos, ya muy poca gente cree en ellos), esta nueva actitud del profesor Flo resulta extemporánea y ridícula. Tanto más cuanto que la lógica secuela de ese proceso que sufre el indig-

nado profesor, el auto de fe, no tendrá lugar dentro de nuestra Revolución.

(A pesar de que todavía hay quien pretende retener las palabras «como una propiedad privada», según versos de Pita Rodríguez que no sabemos bien a quién se dirigen, y que fueron publicados recientemente en el periódico *Hoy* como fragmento de un poema.*)

Capillas y medios de difusión

El profesor Flo comienza protestando de que mi artículo anterior era un «texto para iniciados» porque me refería a sus palabras del debate sin transcribirlas, y alega que «las discusiones entre los miembros de una capilla no deben usufructuar los medios de difusión que paga la sociedad en su conjunto».

Permítaseme ante todo, a la manera de Jorge Fraga, especular un poco sobre esa impropiedad de difundir juicios para iniciados en un medio de difusión que paga el pueblo en su conjunto: siguiendo con lógica impecable el pensamiento de nuestro profesor, hay que llegar a una de estas dos conclusiones:

- a) que el debate para iniciados que se celebró en el aula universitaria implicó el uso impropio de un medio de difusión de ideas, propiedad del pueblo. (No se explica en este caso por qué el profesor Flo participó en dicho

* Se refiere al poema «Crónica sobre un pequeño cónclave», aparecido el 26 de diciembre de 1963. Se reproduce aquí, en el capítulo «Políticas culturales», pp. 219-220. [*N. del E.*]

debate ni por qué no hizo nada por impedir semejante usurpación de la propiedad social...)

- b) que los cineastas y los profesores y estudiantes universitarios que asistieron al debate, no son parte del pueblo sino una capillita de iniciados entre los cuales, quizá para su sorpresa, habría que incluir al propio profesor Flo. (En este caso, al excluir del concepto de pueblo a cineastas, estudiantes y profesores, el profesor Flo le hace un muy flaco servicio a una de las categorías centrales del materialismo histórico. Cuando contrapone elementos falsamente antitéticos, procedimiento sofisticado típico, mediante una conexión que apela a motivos emocionales y no racionales, pone de manifiesto un costado demagógico en su manera de pensar, y muestra una puerilidad indigna de un profesor universitario.)

Como en realidad, al revés de lo que pudiera desprenderse de las premisas que propone el profesor Flo, los cineastas, los estudiantes y los profesores son parte del pueblo, su objeción queda limitada a sugerir un convenio de ensanchamiento en el campo de las discusiones, a sectores del pueblo más amplios, aunque, desde luego, también iniciados, puesto que *La Gaceta de Cuba* es una publicación destinada a los que tienen un mínimo de iniciación cultural, cosa que es su objetivo muy legítimo.

(La mala distribución de dicho órgano hace que este círculo sea todavía más reducido, en contra de la voluntad de sus editores.) Pero estamos de acuerdo con esa proposición. Es necesario que muchísima más gente sepa cómo razona este profesor universitario. No hace falta transcribir lo que dijo en el debate porque él se encargó de repetirlo en su artículo.

Vamos entonces sobre sus propias palabras.

El dogma, la Inquisición y los retiros espirituales

De entrada afirma el mencionado profesor que los residuos ideológicos de nuestra extracción de clase pequeñoburguesa no desaparecen sin una empeñada lucha contra ellos, y que «mal podemos luchar contra el dogmatismo de los otros si previamente no hemos aniquilado el propio idealismo». De manera que propone, como requisito previo, indispensable, para poder participar en la lucha ideológica —al menos en la lucha contra el dogmatismo— el haber extirpado los residuos idealistas de la propia conciencia. ¿Podría explicar, en términos marxistas, cómo es posible que una conciencia evolucione y se desarrolle al margen de la lucha de clases, es decir, de la lucha ideológica? Esta espera a que maduren las condiciones subjetivas (sin que se sepa mediante qué otro procedimiento estas condiciones van a madurar, a menos que sea cierto aquello de los lavados de cerebro), para después participar en la lucha revolucionaria, es algo completamente ajeno al marxismo, algo propio de aquellos compañeros que todavía tienen la *Segunda Declaración de La Habana* bien guardada en sus gavetas.

¿Qué le hace pensar al Profesor Flo que él ya se liberó de los demonios pequeñoburgueses en su conciencia? ¿Qué procedimientos flagelantes empleó? ¿En qué momento se dio cuenta? ¿No sabe que la contradicción idealismo-materialismo es consustancial al desarrollo del pensamiento, que no desaparecerá ni con el comunismo, y por lo tanto no desaparecerá su reflejo en la conciencia individual?¹ ¿No es iluso y torpe ponerse a esperar que esta contradicción sea liquidada?

¹ Cf. *Sobre la experiencia histórica de la dictadura del proletariado* Ediciones en Lenguas Extranjeras, Pequín, República Popular China.

Enseguida, precisando más su pensamiento, en evidente actitud inquisitorial, el profesor Flo *verifica* que los que «se erizaron» ante sus afirmaciones, no han hecho el menor esfuerzo por alcanzar una visión proletaria del mundo.

¿Qué le hace suponer que los que se pronunciaron contra sus palabras no han experimentado la dificultad del tránsito a la lucidez? ¿Qué le hace suponer que la reacción contra sus palabras fue contra la verdad evidente de las determinaciones clasistas de la conciencia y no contra el modo mecanicista en que él planteaba esta cuestión? Que el profesor Flo piense —hay que repetirlo— que la lucidez proletaria se debe adquirir antes de participar en la lucha ideológica contra el dogmatismo es lo que hace sus afirmaciones mecanicistas.

¿Quién le dijo al profesor Flo que es bueno (y marxista) el que en nuestro arte y en nuestra vida se intente una actitud que no arrastre las secuelas de nuestra historia individual, de clase, cuando, al mismo tiempo (excepto que neguemos la historicidad de la conciencia), es en nuestra historia individual, clasista, donde hay que ir a buscar por qué, en un momento determinado, se hace uno lúcido y marxista? La lucha a veces realmente dolorosa ha de ser, no por mirar la realidad con ojos prestados, sino por verla con nuestros propios ojos y transmitir esa experiencia con nuestros propios medios.

En eso consiste la sinceridad, valor que ignoran los dogmáticos.

No se trata, querido profesor, de negar el carácter clasista de la conciencia. Se trata de negar el modo estereotipado, mecanicista, dogmático, en que usted lo plantea.

El profesor Flo hace de este problema, de este proceso del tránsito a la lucidez marxista, un camino tan espinoso, que se puede dudar, de aceptar lo que afirma, si todo lo que dice su artículo es justo o si pertenece a la zona mistificada, pequeño-

burguesa, de su conciencia. En este caso, debería pensar seriamente en la conveniencia de quedarse en su casa haciendo retiros espirituales, pues evidentemente le quedan algunos demonios idealistas por liquidar.

La buena fe y los autos de fe

El profesor Flo manifiesta su actitud inquisitorial cuando expresa: «los que se han erizado ante mis afirmaciones no han hecho el menor esfuerzo por tratar de lograr esa perspectiva» (es decir, por alcanzar una visión proletaria del mundo). También cuando dice más adelante: «Si Gutiérrez Alea hubiese comenzado por negarlo [por negar la dependencia de la conciencia con respecto al ser social, de la ideología con respecto a la clase...] la discusión habría ganado claridad y sería evidente la perfecta correspondencia entre su posición teórica y su experiencia práctica». Y después cuando dice: «... ni Marx, ni Engels, ni Lenin participan en la ideología de la clase de que provienen, entre otras cosas porque comprendieron profundamente la naturaleza clasista de la ideología, mientras que, los que como Gutiérrez Alea se espeluznan cuando se les señala ese condicionamiento básico, muestran palmariamente que no han conseguido liberarse un ápice del mismo».

Creo que basta con esos ejemplos. Para demostrar lo anterior, acude a la aplicación mecánica de un texto de Marx y Engels —procedimiento típico de los dogmáticos— en el que se refiere a los individuos de la clase dominante incorporados a la lucha del proletariado en Alemania, los cuales se hicieron a toda prisa una ciencia para uso particular con la intención de no abandonar sus viejos puntos de vista. (Ante esa aplicación mecánica de un ejemplo, sólo puedo decirle

mecánicamente que yo no pertenecí nunca a la clase dominante en Alemania.)

Pero yo no le voy a atribuir mala fe al profesor Flo cuando manifiesta su preocupación porque al intelectual casi siempre le asoma la oreja de su origen no proletario. Es posible que él haga toda clase de penitencias para eliminar dentro de sí todo vestigio de su origen pequeñoburgués. Y es posible que él quiera de buena fe, como dicen los católicos, que otros hagan también lo mismo. La buena fe del profesor Flo no entro a discutirla. Pero sí tengo que discutir los resultados prácticos a que pueden dar lugar actitudes como la suya.

En primer lugar, esta actitud contribuye a incrementar un conocido prejuicio contra los intelectuales. Y a partir de ahí, el estímulo a la conocida tendencia a concebir representaciones burocráticas que se hagan cargo de la tutela de las aspiraciones populares al arte y la cultura. Estas representaciones burocráticas ya han desempeñado un papel en el estancamiento cultural en determinados momentos de la construcción del socialismo. En más de una ocasión hemos visto cómo la actitud inquisitorial y la postura de señalador de fantasmas ha tenido como consecuencia una esterilización de la cultura muy semejante a la muerte.

Hace poco encontré un documento que pone en evidencia hasta qué punto es peligroso llevar a sus últimas consecuencias el razonamiento del profesor Flo. Se trata de un *mea culpa* de Eisenstein. Con ese documento el director cinematográfico respondió públicamente ante la prohibición de exhibición de su película *Iván el Terrible* (segunda parte). Transcribo unos párrafos por lo que tienen de ilustrativos:

De acuerdo con las resoluciones de la Comisión Central, todos los trabajadores del arte debemos [...] subordinar

por completo nuestra labor creadora al interés de la educación del pueblo soviético. De este propósito no debemos apartarnos un solo paso ni desviarnos en lo más mínimo. Debemos dominar el método de Lenin y Stalin, de percibir la realidad histórica en forma tan completa y profunda, que podamos sobreponernos a todos los restos y vestigios de ideas anteriores, las que, aunque expulsadas de la conciencia, se obstinan audazmente en penetrar en nuestras obras siempre que nuestra vigilancia creadora se descuida, aunque sea un solo momento. Esto es una garantía de que nuestro cine podrá corregir todas sus deficiencias ideológicas y artísticas [...] y de nuevo empezará a crear películas de alta calidad, dignas de la época stalinista.

Es conveniente recordar que Eisenstein fue definido por la *Enciclopedia Soviética* en su edición correspondiente a 1932 como «un representante de la ideología del grupo revolucionario de los intelectuales de la pequeña burguesía, que está siguiendo el sendero del proletariado». Es decir, Eisenstein es uno de esos intelectuales de extracción pequeñoburguesa, «formados en los moldes de la vieja sociedad» (como también se dice ahora) que dan su obra en los primeros años de la construcción del socialismo.

A partir de ahí podemos destacar ciertas analogías entre el *mea culpa* de Eisenstein y el llamado a penitencia del profesor Flo: cuando Eisenstein dice «restos y vestigios de ideas anteriores, las que, aunque expulsadas de la conciencia, se obstinan audazmente en penetrar en nuestras obras siempre que nuestra vigilancia creadora se descuida...» parece que sirve de modelo para estas otras frases del profesor Flo: «cómo fracasamos una y otra vez, cómo ciertas viejas mañas del pen-

samiento, de la valoración, de la actitud vital reaparecen por enésima vez cuando creíamos haberlas eliminado definitivamente...»; «conseguir en nuestro pensamiento, en nuestra vida, en nuestro arte, una actitud que no arrastre la secuela de nuestro origen, de nuestra educación, del mundo en el que vivimos y nos desarrollamos, de ese mundo que, aunque rechazáramos, lograba infiltrarse en nosotros...».

Las analogías entre Eisenstein y el profesor Flo no van más lejos, Eisenstein fue un gran artista y sin duda (eso podemos apreciarlo ahora, al cabo de los años) un auténtico representante de la Revolución Soviética. Un hombre sincero que fue condenado a la esterilidad por los representantes de una burocracia que se creía con el derecho de ejercer el papel de intermediaria entre el artista y el pueblo.

Y es bueno recordar que esas frases que Eisenstein se vio obligado a escribir son la coronación de un hecho desgraciado: con ellas se pretendía que justificara y aprobara públicamente la resolución oficial que impedía que el público conociera su última obra, la segunda parte de *Iván el Terrible*. Gracias a que la historia, a pesar de todas las tendencias reaccionarias, nos acerca cada vez más a la verdad, hoy el mundo ha podido ver la segunda parte de *Iván el Terrible*. La hemos visto aquí también, en La Habana, y no creo, francamente, que a estas alturas a nadie se le ocurrirá acusar a esa obra de «decadente», «permeada por las ideas anteriores» (léase ideas de la vieja sociedad), «manifestación propia del pensamiento idealista producto de la extracción pequeñoburguesa de su autor». No creo que a estas alturas nadie ponga en duda su categoría de obra de arte que enriquece espiritualmente al hombre, que es parte de la causa proletaria, ya que ésta es, en definitiva, la causa del hombre, y que debió significar una ayuda para la Revolución pues fue realizada por un artista soviético

dentro de la Revolución y gracias a las condiciones que ésta propiciaba para llevar a cabo semejante trabajo creador.

Creo, por el contrario, que quienes sí actuaron contra la Revolución asumiendo desde posiciones oficiales dentro de la misma una conducta evidentemente reaccionaria fueron aquellos que decidieron que la película no debía ser vista por el público y arrancaron a su autor esa llamada autocrítica que no es otra cosa que un documento vergonzante y que atenta contra la dignidad humana.

(Hay que señalar que los que asumieron esa política frente a Eisenstein lograron que el cine soviético, que en los primeros años de la revolución había sorprendido al público de todo el mundo por su empuje y vitalidad, decayera lamentablemente hasta convertirse en uno de los más insulsos del mundo. Y todo esto lo hicieron en nombre de la Revolución. También hemos tenido ocasión de ver aquí en Cuba las pocas películas que se produjeron en ese período y que son de una mediocridad aplastante.)

Los que sí hacen daño a la Revolución son los cazadores de brujas, los que se pasean con un detector de fantasmas y un recetario de conjuros contra demonios idealistas, los que en nombre de la Revolución, si llegan a ocupar posiciones oficiales y adquirir poder en alguna medida, son capaces de esterilizar toda fuerza creadora, porque ellos son estériles.

El documento, los firmantes y la discusión

Contraviniendo flagrantemente una de las máximas fundamentales de su código personal de debates, el profesor Flo alude, sin citarlas, a las intervenciones de «los firmantes» del documento y extrae de las mismas las conclusiones que a gusto

suyo estima convenientes. La mayor parte de las cosas que dice sólo tienen sentido y se pueden valorar por quienes participaron en aquel debate (¡ojo con los «textos para iniciados que usufructúan los medios de difusión que paga la sociedad en su conjunto»!)

Pero también enjuicia el documento (olvidando siempre las demostraciones de rigor) mediante el expediente doblemente sofisticado de valorarlo según lo que opinaban del mismo sus firmantes (con lo cual llega a un extraño e imposible acuerdo con opiniones dispares y hasta contradictorias) y en razón a lo que él, Flo, también olvidando las demostraciones de rigor, opina sobre esas opiniones. Si vamos a sacar conclusiones lógicas de las premisas que él mismo establece, podemos calificar este procedimiento de grosera tergiversación, y su actitud —para utilizar sus propias palabras— es la de uno que «tráfico con malentendidos y ambigüedades», y que no demuestra la necesaria honestidad en la polémica.

Por ese fácil camino llega el profesor Flo a dar por descontado que el documento debe ser demolido ya que las afirmaciones del mismo son erróneas o ambiguas. Y distorsiona la verdad cuando se pregunta por qué los autores, del documento no comenzaron la discusión haciendo críticas del mismo. Si mal no recuerdo eso fue lo primero que hicieron algunos de sus firmantes. Para hacerse justicia a sí mismo, el profesor debió transcribir esas opiniones que tan ligeramente enjuicia, estando, como están, a su disposición, las grabaciones hechas por el ICAIC.

Por otra parte, es evidente que el documento tuvo la virtud de sacar a la luz una discusión que en aquellos momentos se refugiaba en los cafés y en los pasillos de los edificios públicos. Y reconocer ese mérito al documento no quiere decir en ningún momento que se intente cerrar la discusión. (Es cierto

que hay quien trata de cerrar la discusión con aclaraciones más o menos personales. Pero le aseguro que esa intención no está en el ánimo de ninguno de los firmantes.)

¿Dogmático o marxista?

Dice el profesor de estética marxista que «lo curioso es que no hay en el documento un solo párrafo que se refiera explícitamente a esta cuestión (del dogmatismo), ni que se rebata ninguna tesis dogmática». Frente a una tal ceguera intelectual creemos sinceramente que no hay nada que hacer. Remitimos al lector al documento de marras para que compruebe el evidente espíritu antidogmático que lo anima (entre otras cosas, ya que ése no es el único objetivo del mismo).

La conclusión que el profesor quiere extraer del documento es también muy ilustrativa «o tomamos el documento en su redacción original, y entonces nos encontramos que pretendiendo rebatir a los dogmáticos se separan del marxismo, o lo consideramos con las correcciones que los autores aceptaron realizar, y entonces ya no es antidogmático, puesto que ningún marxista, dogmático o no, dejará de aceptar principios tan generales. O antidogmáticos y también antimarxista, o marxista y entonces no antidogmático...»

¿Es que se puede violentar de tal manera la interpretación de un documento y de las intervenciones orales que no cita de los autores del mismo, para llegar a esa triste disyuntiva? Por otra parte, ¿admite el profesor Flo la posibilidad de ser dogmático y marxista al mismo tiempo? Si el dogmatismo es la antítesis del método dialéctico, el profesor Flo se desvía claramente del marxismo al proponer la coexistencia pacífica entre el marxismo y el dogmatismo. Y el dilema que el distin-

guido profesor impone a nuestro documento es arbitrario y además falso.

Veamos lo que opinan sobre esto del dogmatismo algunos marxistas nada sospechosos de revisionismo:

En *Sobre la experiencia histórica de la dictadura del proletariado*, página 17, Ediciones en Lenguas Extranjeras, Pequín, República Popular China, se dice: «Los hechos han demostrado siempre que el dogmatismo sólo entusiasma a los perezosos mentales y no causa más que perjuicio a la Revolución, al pueblo y al marxismo-leninismo. Para elevar la conciencia de las masas populares, estimular su iniciativa creadora y contribuir a acelerar el rápido desarrollo del trabajo práctico y teórico es aun indispensable acabar con la fe ciega del dogmatismo.»

En el *Manual de marxismo-leninismo* de Otto V. Kuusinen, página 349, Editorial Grijalbo, se dice: «El dogmatismo significa el divorcio de la realidad, y el Partido, si no lo combate, se convierte en una secta apartada de la vida.»

En la *Declaración de la conferencia de representantes de los partidos comunistas y obreros*, página 87, Editora Política, La Habana, se dice:

El dogmatismo y el sectarismo en la teoría y en la práctica también pueden llegar a ser el peligro principal en una u otra etapa del desarrollo de este o aquel Partido, si no se mantiene contra ellos una lucha consecuente. Privan a los partidos revolucionarios de la capacidad de desarrollar el marxismo-leninismo sobre la base del análisis científico y de aplicarlo con espíritu creador en consecuencia con las condiciones concretas; aíslan de grandes capas trabajadoras a los comunistas, los condenan a una expectativa pasiva o a acciones izquierdistas,

aventureras, en la lucha revolucionaria; impiden apreciar oportuna y acertadamente los cambios constantes de la situación y la nueva experiencia, así como aprovechar todas las posibilidades en aras de la victoria de la clase obrera y de todas las fuerzas democráticas en la lucha contra el imperialismo, la reacción y el peligro de guerra, por lo que dificultan la victoria de los pueblos en su justa lucha.

¿Cómo se puede tratar de justificar el dogmatismo, una vez admitida su condición negativa diciendo que se levanta «acertadamente» frente a la creencia de que el arte burgués es un producto delicado que se debe proteger de la barbarie? ¿Cómo se puede decir que cuando el artista de talento y de experiencia se obnubila con sus maestros burgueses y se vuelve un mero discípulo de ellos, de su espíritu, deja un lugar vacío para que el dogmático lo llene con sus obras, que aunque rudimentarias o insuficientes, sean insospechables de aquel vicio? Que yo sepa, los únicos que se han «obnubilado» con sus maestros burgueses, que se han vuelto meros discípulos de ellos, de su espíritu, son los más burdos representantes de ese llamado realismo socialista, los mismos que se hacen pasar por «insospechados de vicio burgués» y que cocinan su obra de acuerdo con recetarios dogmáticos.

Es curioso que el profesor Flo cita lo que en una ocasión Lenin dijo a Gorki y que nosotros nos permitimos tomar como exergo de nuestro trabajo. Es curioso porque a primera vista podríamos coincidir en ese punto. Sin embargo, parece que el profesor no saca de esa cita todas sus consecuencias.

Lenin dice que el idealismo no es un reparo para hacer obras de arte válidas para la causa del proletariado. De donde se deduce que se puede participar en la lucha por una nueva cul-

tura, socialista, sin tener que ser marxista, y de donde se deduce con mucha más fuerza demostrativa, que para participar en la lucha ideológica no hace falta haber extirpado primero los residuos idealistas de la conciencia, cosa que está en contradicción absoluta con lo que el propio Flo piensa.

Después quiere complementar esa cita con otra del mismo Lenin en la que se lee que «la literatura (y el arte en general) debe ser una parte de la causa proletaria». Pero es que aquí también podríamos estar de acuerdo. Así lo confirma, entre otras cosas, la obra de los cineastas en su conjunto (los mismos que firmaron el documento). Obra que el distinguido profesor de estética marxista pasa por alto, con lo que demuestra una ignorancia lamentable. Precisamente porque estamos poniendo nuestra obra en consonancia con los fines revolucionarios es que tenemos plena moral para combatir el idealismo bajo todas sus formas, una de las cuales es el dogmatismo.

Tomado de *La Gaceta de Cuba*, Año III, No. 33, 20 de marzo de 1964.

¿CULTURA PEQUEÑOBURGUESA HAY UNA SOLA?

SERGIO BENVENUTO

En el número 29 de *La Gaceta de Cuba*, con motivo de una brevísima intervención mía de la discusión pública realizada en la Escuela de Letras sobre el manifiesto de los cineastas, Tomás Gutiérrez Alea me dedica unos párrafos en un artículo suyo.

Por otra parte, se ha invitado reiteradamente a la discusión pública. Invitación general por un lado, alusión particular por otro, me considero doblemente invitado. Pero, sin embargo, al aceptar la invitación, formulo otra: no olvidar que, *más que discutir, importa aquello que se discute*.

Digo esto, porque en el citado artículo Gutiérrez Alea se limita a adjetivar lo que atribuye «más o menos textualmente», procediendo así exactamente al revés de lo que hay que hacer para poder discutir. Es mejor citar primero los textos, dar luego razones, y recién después pasar a los comentarios y los adjetivos, como es normal, por lo menos desde el viejo Aristóteles. Otra cosa sería perder el tiempo. Y no estamos para eso ni Gutiérrez Alea, ni yo, ni nadie.

Sobre el manifiesto

El manifiesto citado, que era lo que se nos proponía discutir en la mencionada reunión, fue sustraído al debate en aquella ocasión, pues todos tuvimos «la impresión de que algunos de

126

los principales firmantes [...] se retractaban del mismo», como reconoce Gutiérrez Alea. Eso creímos entonces. Nos pareció, pues, que discutir algo muerto y enterrado públicamente por sus propios autores, era superfluo. Pero ahora Gutiérrez Alea nos informa que la «impresión», en realidad, «no corresponde a la verdad».

Nosotros seguimos creyendo lo contrario. Pero no importa. Lo que es evidente es que a juicio de algunos firmantes «no sabemos bien cuántos, ni quiénes, cosa que tampoco importa ya», el manifiesto ha vuelto a renacer y es ahora *más manifiesto* que nunca, por lo mismo que está propuesto nuevamente a la discusión. Nosotros nos limitamos en aquella ocasión a señalar un principio esencial *que no quedaba claro*, y más bien parecía ignorado por los firmantes. Nos pareció suficiente. Ahora no.

Ahora nos sentimos obligados a ir al *fondo* de la cuestión. Para hacerlo, nos parece inevitable (para no enredarnos en las contradicciones que han ido surgiendo entre los propios firmantes), retornar al manifiesto tal cual fue publicado inicialmente. Por lo demás, el manifiesto reaparece ahora en *Cine Cubano* (No. 14-15, Año III), *sin modificaciones, con posterioridad a la citada discusión pública*.

«Nosotros somos marxistas o aspiramos a serlo», dice Gutiérrez Alea. Frase ambigua, si las hay. Pero en el mismo número de *La Gaceta* otro de los firmantes se encarga de disipar tal equívoco. En efecto, García Espinosa nos explica que el manifiesto «resume» el «espíritu» de las discusiones de artistas «de diferentes credos, de distintas actitudes frente a la vida». Entiéndase bien: ante la vida, que no es el arte. Eso lo explica todo. Por otra parte, no hacía falta: bien se vio en la discusión pública que una sola cosa unía a los firmantes entre sí: *el eclecticismo* del manifiesto. Su nebulosa generalidad,

su ambigüedad equívoca. Y era precisamente ése, a nuestro juicio, su defecto principal.

El documento parte de posiciones tomadas no ante la vida o la sociedad, sino ante el arte, la cultura, la coexistencia de tendencias o su lucha, etc. En vez de fijar posiciones en cuanto a los *fundamentos* de problemas tan complejos, los da por sentados, los supone implícitamente. Y así es, claro está, *absolutamente imposible fundamentar posiciones ante el arte o la cultura*.

Si se empieza por las ramas no se llega a las raíces, sino a las nubes. Tomar posición ante un problema artístico (aun dentro de la hipótesis de que sea acertado), no permite, por vía de la generalización, el hallazgo de leyes o criterios, normas o principios generales sobre la cultura, la lucha ideológica, etc. Pero si además, tales «conclusiones» se formulan del modo más general y vago que sea posible, ocurre necesariamente que se las puede ligar, derivar o deducir (y por tanto, también suscribir), desde posiciones de principio, desde fundamentos diferentes y hasta opuestos, contradictorios o aun excluyentes. En una palabra, «credos» antagónicos, actitudes «ante la vida» enfrentadas, pueden *coexistir* en el documento.

Por eso resulta tan ecléctico que *no dice nada que impida firmarlo o un individuo ajeno, opuesto, o un enemigo del marxismo*.

Quien lo dude puede hacerse esta pregunta: ¿qué partido político liberal no inscribiría gustoso la primera afirmación del manifiesto en su propaganda electoral? «La promoción del desarrollo de la cultura constituye un derecho y un deber del partido y del Gobierno.» Y, bien pensado, ¿por qué liberal? Conservador, reaccionario, idealista, mahometano o protestante, desde Pericles a Napoleón, todos los gobernantes del mundo suscribirían eso sin dudar un instante ni cambiar una coma.

Lo grave es que otro tanto ocurre con *todos* los restantes párrafos del documento, sin excepción. (Salvo, quizás, una o dos líneas de los textos de Marx o Lenin, y sólo hasta cierto punto, pues no sería cierto la primera vez que un texto aislado sea extraído de su contexto de tal modo que pueda ser suscrito, incluso, por un enemigo acérrimo del marxismo.)

No vamos a ocuparnos de demostrarlo a propósito de todos los párrafos del manifiesto, lo cual sería interminable. Proponemos, en cambio, como ejercicio autocrítico para los firmantes, la búsqueda de una sola línea que sea *imposible* firmar desde una posición no marxista.

Cultura socialista y cultura burguesa

Para nuestros fines, basta limitarnos a algunas «conclusiones» en particular. ¿Quién puede negar, por ejemplo, que «cultura sólo hay una», si con esto quiere decirse que el conjunto de todas las culturas nacionales, regionales, feudales o burguesas, considerado *en abstracto* (y sólo así), *como* conjunto, precisamente, es uno solo? *Abstraídos* (es decir, *mentalmente* separados), los mil antagonismos, interrupciones, desconexiones, peculiaridades, etc., nadie puede negar, en efecto, tal postulado. Nadie que haya querido decir *solamente* algo tan obvio e innecesario como que *un conjunto es un conjunto*. Pero si, en cambio, se quiso decir que, *además*, existen elementos que se transmiten de una cultura a otra en la misma medida en que se *transforman y adaptan* a lo nuevo, que es verdad, no había que decirlo así, de modo tan nebuloso. Y no había que hacerlo precisamente *porque así parece que se está diciendo que no hay tal necesidad de transformación*; que se supone la cultura como una tierra de nadie, neutral, como un

gigantesco almacén donde tirios y troyanos nos surtimos por igual de los mismos productos, sin más expediente que estirar el brazo y retirarlos de un estante. Y, desgraciadamente para los indolentes, la cultura es algo menos pacífico e inmóvil que una biblioteca.

Si no se partió de ese concepto equivocado y nocivo de la cultura, si eso no era en parte lo que se quiso decir, así se lo está *sugiriendo*. Es ese el resultado fatal del eclecticismo, la generalidad ambigua, las imaginarias neutralidades. Y después, ¿qué filosofía puede negar tautologías sin contenido, como el conjunto es el conjunto, toda la cultura es toda la cultura, etc.? Todas las filosofías habidas y por haber pueden suscribir íntegramente el manifiesto. Todas menos una: *el marxismo-leninismo*.

Ningún marxista puede suscribir, en efecto, afirmaciones confusas y fragmentarias como ésta: «no existen una *cultura burguesa* y una *cultura proletaria* antagónicamente *excluyentes*», sin agregar de inmediato que no existen en el sentido general y obvio de que *ninguna* contradicción *real* puede ser tan absoluta como para que exista *sólo* la contradicción. Lo cual puede decirse de cualquier tipo de contradicción real, antagónica o no. Lo opuesto ocurre únicamente en la mente, no en la realidad objetiva. Pues en ésta ninguna contradicción entre dos cosas puede existir si no existen *realmente* las dos cosas. Lo que, llevado al terreno de la cultura, equivale a decir que sí existe una cultura socialista excluyente y antagónica de la cultura burguesa, en el único sentido en que esto es *realmente* posible: en cuanto socialista la una y burguesa la otra, que es lo que interesa destacar y no, precisamente, oscurecer.

Como tales, por mucho que la una surja necesariamente de la otra, son excluyentes y antagónicas en el sentido —repita-

mos: único posible— de que no poseen contenido común, intercambiable, ni coexistirán eternamente.

Lo que realmente ocurre es algo bien distinto: proletaria o burguesa (clase o cultura, para el caso es igual), no son *automáticamente* excluyentes. Que no es lo mismo. No hay, obviamente, a pesar del antagonismo flagrante, una zanja divisoria separando universos indiferentes e incommunicados entre sí. No hay autogénesis de la cultura comunista, como no la hay tampoco de la clase obrera. Contradicción mediante, lo nuevo brota de lo viejo en virtud de la *transformación revolucionaria*. Y esto es así *tanto en la sociedad como en la cultura*. (Aquí, como en todo, la conciencia sigue a la existencia.) *En un solo y mismo proceso. No hay zanja, pero tampoco tierra de nadie.*

Si antes hubo que sustituir la crítica puramente ideológica por la «*crítica de las armas*», como decía Marx, es decir, la crítica burguesa por la lucha proletaria, ahora hay que acompañar la lucha práctica con las armas de la crítica, para revolucionar la cultura burguesa.

Desentrañar, reelaborar, transformar

En la exacta medida en que la cultura burguesa heredada no se revolucione, pasará, dentro del estado socialista, como un lastre, será un freno. En la exacta medida en que sí lo haga, acelerará su desarrollo. Quienes aparentemente defienden la cultura proclamando su imparcialidad, son los que más la subestiman: están suponiendo que no sirve para nada, que en nada puede contribuir al mayor, más pronto y mejor desarrollo de la sociedad. Y eso sólo puede hacerlo cuando la crítica aniquila todo lo burgués que contiene la cultura recibida.

Es «herencia de la humanidad, cristalización...», pero si no la refundimos íntegramente, es peso muerto: «la tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla al cerebro de los vivos», escribió Marx. Esa «esencia de la cultura» que hipnotiza a los firmantes del manifiesto nos llega entremezclada con impurezas de toda clase (superstición, idealismo enmascarado de mil modos distintos, etc.), que hay que aniquilar. *Heredar es combatir transformando.*

Desentrañar, reelaborar, transformar. Y no ser vencido en el acto mismo de «heredar» sin superar, de «continuar» sin revolucionar, por la *opresión* del pasado, la rutina, lo consagrado y establecido.

Herencia sin revolución, continuidad sin superación, son palabras vacías o son algo mucho peor que eso: *la continuidad pura y simple de la cultura burguesa.*

Por todo eso, la frase de marras se puede escribir, pero no sola; sola cambia de sentido, *insinúa* la ilusión de una «sustancia» cultural trasmisible *por encima o al margen de la lucha de clases*. Y eso no existe; si no es como rediviva utopía de la república de las artes, bello sueño de artistas, pero nada más.

Por todo eso, en lugar de atenuar o disimular las contradicciones existentes entre una cultura hecha *para cultivar burgueses* y otra *para cultivar socialistas*, lo que sí hacía falta decir y no se dijo, *es que aun la cultura burguesa está plagada de contradicciones internas, antagónicas y excluyentes*. Mejor hubiera sido «concluir» que «ninguna cultura es una sola» y que ninguna herencia es aceptable, cristalizada en bloque.

Pues si la cultura burguesa es «heredable» es precisamente porque tiene la duplicidad característica de la cultura de toda sociedad de clases. Contiene aspectos positivos y aspectos negativos *entremezclados*. Heredarla en bloque es conservarla intacta. Rechazarla en bloque es renunciar a lo que sirve.

Y lo que hace falta no es ni una cosa ni otra, sino apropiarse de lo positivo, y *sólo* de lo positivo. Hipnotizarse con uno solo de ambos aspectos es falsificar la realidad (porque lo esencial es que entre ellos hay contradicción). Señalar sólo lo positivo es hacer justamente lo que hay que evitar a toda costa: convertir los aspectos positivos en el canto de sirena de *toda* la cultura burguesa, confusión ésta tras la cual está la burguesía misma, principal interesada en contrabandear, bajo el manto ideal de la «continuidad de la cultura», ilusiones conciliadoras que favorezcan *su* continuidad real, menos intangible que la otra.

La actitud combativamente crítica es por eso necesaria, para impedir toda posibilidad de sabotaje ideológico subrepticio.

Que el dogmático no lo comprenda es una cosa. Que por eso vayamos al extremo opuesto, es otra bien distinta.

¿Distinta? Menos de lo que parecería a primera vista. En ese error unilateral caen dogmáticos y eclécticos por igual.

Pues no se trata de cerrar los ojos (falsedad dogmática), a toda la cultura burguesa, sino de la verdad marxista de transformarla mediante la actividad doble de crear una nueva cultura, desarrollando lo positivo y destruyendo lo negativo, en cada acto, en cada obra, en cada pensamiento nuevo.

Y eso no se puede hacer si no somos más revolucionarios que artistas, más marxistas que antidogmáticos, más creadores que herederos.

Los medios y los fines

Los firmantes del manifiesto, en distintas ocasiones, han declarado que su objetivo era manifestarse *contra el dogmatismo* incurriendo en un dogmatismo al revés. ¿Por qué?

El árbol se conoce por sus frutos: juntad veinte individuos de ideología diversa, jamás lograréis un documento unitario, como no sea al precio de decir sólo vaguedades que pueden luego atribuirse indistintamente, como es natural, a diversas ideologías. Lo que han demostrado es que hace falta partir de *fundamentos marxistas* para llegar a «conclusiones» que lo sean también. Cosa que, por lo demás, no hacía falta demostrar.

Pero no es lo único. Demostraron también que no tiene sentido ser antidogmático a secas. Lo que tiene sentido es *no ser dogmático siendo marxista*, que no es lo mismo. La unidad de criterio en el antidogmatismo no conduce *necesariamente* al marxismo. Por el contrario, si la unidad es *exclusivamente* en eso, conduce a la fuerza hacia *fuera* del marxismo.

No existe ninguna clase de «razones naturales de principio» que impida a nadie «asumir posiciones idealistas» como cree Gutiérrez Alea. Además: ¿naturales o de principio? Natural, ninguna. De principio, tampoco; como no sean los principios o fundamentos marxistas que brillan por su ausencia en los textos.

Por el contrario, si somos o nos presentamos *más como antidogmáticos que como marxistas*, el orden de los factores altera —ahora sí, automáticamente— el producto. Aun sin proponérselo, aun sin saberlo, aun deseando expresamente hacer lo contrario, más será lo que atacemos al dogmatismo que lo que defendamos, desarrollemos y difundamos, comprendamos y practiquemos el marxismo.

Y si ya se *tomó partido*, ¿por qué se escriben frases tan ambiguas de las cuales no se sabe a ciencia cierta si el «aspiramos a ser» quiere decir que lo somos pero somos modestos; o que no lo somos cabalmente, por dudas teóricas, por inconsecuencia, o déficit práctico? ¿O bien se está hablando de la coexistencia de diferentes grados de convicción y falta de

convicción (o de resignación) entre los veinte firmantes, o de un poco de todo eso mezclado?

Y, luego de eso, ¿por qué entonces postular, en base a «tres días de reuniones» media docena de frases en estilo axiomático y contenido confuso para «arreglar» el complejo universo de la cultura mundial? Y, todavía, citando a Marx y a Lenin, como si se hablara desde el más puro marxismo-leninismo.

En nombre tal vez de un marxismo implícito y no expreso, confuso y más bien dubitativo, ecléctico hasta la saturación, lo que sí está claro es que se *practicó* una filosofía que nada tiene que ver con el marxismo.

Reiteradamente se afirmó que el mérito de manifestarse contra el dogmatismo e iniciar la discusión a su propósito es tan grande que alcanza a justificar aun el que se hayan cometido errores de principio. Por otra parte, consecuentemente con esto, los manifestantes —con la exclusiva excepción de García Espinosa—, son tercos para la autocrítica y muy rápidos y vehementes para destacar su propio mérito de promotores de la discusión o para pontificar contra otros. Esa práctica también revela una filosofía no marxista. Y esto, completamente al margen de las intenciones, de la conciencia de ello, o de la más absoluta inocencia a su respecto. Estamos hablando, sobre todo, de lo que dice el manifiesto; no de lo que se *quiso* decir o de lo que se *crea* haber manifestado.

Si el dogmático *subordina mecánicamente los medios a los fines*, y el error consiste en hacerlo *mecánicamente*, no en subordinarlos, provocando a veces exactamente lo contrario de lo que se propone (y en esto consiste el mal de ser dogmático), también le ocurre al ecléctico que acaba *subordinando los fines a los medios*. Lo mismo al revés. Y si el fin no justifica los medios, menos pueden los medios justificar los fines.

Y, ¿qué es afirmar el mérito de discutir, manifestar, etc., sin asumir claramente la responsabilidad de haber manifestado errores de principio? Si vale más que manifestar bien, discutir que encontrar lo justo y verdadero, practicamos, sin duda, una extraña filosofía, según la cual más importa la discusión, un medio, que su contenido, el fin.

Tal actitud conduce a fantásticas confusiones de principio. Vaya un ejemplo: Gutiérrez Alea dice que le «cuesta trabajo escuchar tranquilamente» que se afirme que en todos los planos el idealismo combate contra el marxismo «cuando hemos visto compañeros “idealistas” tomando el arma y muriendo por esta Revolución».

Esa confesión es innecesaria a la vez que nociva. Quien muere por la Revolución nos promueve el reconocimiento imperecedero a su sacrificio heroico, *al margen* de su ideología. Pero cuando la ideología de ese individuo no le impone como mandato imperativo ese sacrificio por la Revolución, eso nos provoca una admiración adicional, *precisamente* porque su ideología no lo ayuda. La admiración es, pues, por las altas calidades humanas y morales que le permitieron superar *en la práctica* sus limitaciones ideológicas, hasta el punto de llegar al sacrificio. Pero eso no nos mueve siquiera un pelo a favor de la ideología a pesar de la cual se integró el proceso revolucionario y de la cual, por otra parte, *no fue* el héroe.

Redobla, sí, nuestra adhesión a la ideología revolucionaria, capaz de tales prodigios, como atraer aun a quienes son tributarios de ideologías enemigas... Pero admirarse al revés, interpretar ese hecho en sentido inverso, lleva insensiblemente a confundir la ideología de los aliados políticos, de los defensores prácticos, con la ideología, con la teoría, de la Revolución. No se puede confundir el respeto de la Revolución por las ideologías no revolucionarias de sus aliados, sus defenso-

res, o de quienes no la atacan, con la ideología de la Revolución misma. No hay que confundir la unidad práctica con la teórica.

Nos parece que los firmantes del documento no han estudiado como es debido las palabras de Fidel Castro a los intelectuales. «Dentro de la Revolución todo»,* no significa *dirigiendo* la Revolución todo. Ni siquiera decir que la Revolución mida todo con la misma vara, ni que todo tenga el mismo significado revolucionario: «nosotros apreciaremos siempre su creación a través del prisma del cristal revolucionario», dice Fidel del intelectual. Y agrega: «ese también es un derecho del Gobierno Revolucionario». No es lo mismo que limitarse a «promover» una cultura hereditaria, como supone el manifiesto.

Por otra parte, «la Revolución debe tratar de ganar para sus ideas la mayor parte del pueblo». Es decir, debe asumir en todos los frentes una actitud no dogmática (que no «ganaría» a nadie), pero sí militante, ideológicamente militante. No la asume «administrativamente» pero ya la asumió ideológicamente. Se trata de que el artista mismo la asuma también, conscientemente. Aunque «quien se más artista que revolucionario no puede pensar igual que nosotros», sí lo hará quien sea, al menos, tan revolucionario como artista.

Hay que ser, por lo menos, *tan* antidogmático *como* marxista; *tan* artista *como* revolucionario. Para que eso ocurra, «la Revolución debe actuar de manera que todo ese sector de artistas y de intelectuales que no sean genuinamente revolucionarios, encuentren dentro de la Revolución un campo donde trabajar». Pero atraerlos es atraerlos a ellos («tratar de ganar

* Cf. la nota 2, en p. 6, del artículo de Juan Blanco «Los herederos del oscurantismo», recogido en este volumen. [*N. del E.*]

para sus ideas» es lo que hace, aquí también, la Revolución), *no su ideología*, que no es «genuinamente revolucionaria». También dijo Fidel: «contra la Revolución, nada».

Este último principio no es transferible, mecánicamente, de la acción al pensamiento, no se puede, por ejemplo, decir: *contra la ideología de la Revolución nada*, así a secas. Los párrafos antes citados son bien claros: «*ganar*», que «*encuentren un campo donde trabajar*» y en una palabra: «*dentro de la Revolución todo*». Pero tampoco significa esto que *dentro de la ideología de la Revolución todo*. Fuera de la ideología de la Revolución y dentro de la Revolución sí, todo. *Dentro* de la ideología de la Revolución, y *contra* ella, *nada*.

El proceso social de la Revolución y su ideología no son la misma cosa, y tienen sus leyes propias, específicas, diferentes, como las tienen en general la realidad y el pensamiento, un proceso social y su ideología. No hay que confundirlos.

La «coexistencia ideológica» y las «*condiciones de la coexistencia*» de que habla el manifiesto, no son nada que haya que «fijar» como allí se postula. *Están fijadas desde hace más de dos años*.

Si se leen con atención las palabras de Fidel, se desprende con toda claridad que la «coexistencia» legítima es la que atrae hacia la Revolución y hacia la ideología revolucionaria, a quien no está de acuerdo con ella, procurando transformar su ideología militando contra éste. Y no como se desprende del manifiesto, vaguedad, contradicción y eclecticismo mediante, la que *trae* además del individuo no «genuinamente revolucionario», *su ideología* extraña. La que abre las puertas al idealismo, la que confunde, incluso, marxismo con eclecticismo. Es exactamente lo opuesto.

Al manifiesto falta el primer postulado: *desarrollar la ideología revolucionaria, es decir, el marxismo-leninismo*,

mediante la lucha ideológica, sin entregar previamente al enemigo esa misma ideología, haciéndola confusa, ecléctica, idealista. En ese sentido, el manifiesto regresa a la indefinición ideológica de la etapa anterior a las palabras de Fidel. En vez de partir de ellas.

Para terminar, procuremos responder a la cuestión principal: *¿Qué filosofía manifiestan los autores del manifiesto?*

Los medios importan más que los fines, el eclecticismo es preferible al error dogmático, etc., son sus principios implícitos que, por otra parte, han aparecido con posterioridad, corregidos y aumentados, a la vez que más explícitos, en un nuevo documento:

«No es *fácil la herejía*. Sin embargo, practicarla es fuente de una profunda y alentadora *satisfacción*, y ésta es mayor cuanto más auténtica es la ruptura o la *ignorancia de los dogmas comúnmente aceptados*... No hay vida adulta sin *herejía sistemática*... El trabajo intelectual es siempre una *aventura*, y... el intelectual, casi automáticamente, resulta condenado a la herejía... Esto supone *libertad absoluta*, etc.» nos dice Alfredo Guevara en el número octubre-noviembre de *Cine Cubano*. (El subrayado es nuestro.)

Y bien, como cada una de esas medias verdades es también media mentira, la suma las convierte en un gigantesco error.

Herejía no es Revolución. No es la fuerza que transforma, sino la *impotencia protestando*. Es inconformismo, no destrucción y creación revolucionarias. Es el fruto necesario, por otra parte, de toda filosofía ecléctica y confusa, vacilante y equívoca.

Lo que hace falta es desarrollar la ideología revolucionaria, y no sustituirla por herejías de *salón*.

Pero lo más grave es que la «herejía sistemática» sólo es posible —y nunca muy eficaz—, *en una sociedad basada en*

principios sistemáticamente equivocados. En esos casos puede ser un medio ocasional para expresar la nostalgia de lo justo y verdadero, en la impotencia de cambiar una sociedad corrompida.

Pero ni aun así es un fin, ni siquiera un método para transformarla.

Pero lo que la herejía sistemática no puede ser jamás es siquiera un medio ocasional en una sociedad socialista basada en principios sistemáticamente verdaderos y justos. ¿En qué quedamos? Si creemos que el marxismo es un dogma, llamarnos herejes es proclamarnos contrarrevolucionarios; si sabemos que no lo es, ¿de qué dogma somos los herejes?

Hay una tradición herética que postuló que el marxismo era un dogma. Una tradición de cultura pequeñoburguesa enterrada ya hace tiempo por Lenin, que no es hora de revivir, ni mucho menos de reinventar. En el último lustro del siglo pasado surgió una interpretación ecléctica del marxismo: «la herejía partió de un viejo y durante toda su vida ortodoxo marxista: Bernstein, quien dio la palabra de orden: “*lo que se llama el objetivo final... no es nada; el movimiento es todo*”».

En su *Historia de Europa en el siglo XIX*, nos lo dice así Benedetto Croce, acogiendo en los brazos paternos de su idealismo filosófico gran burgués, ese modo pequeño burgués de esterilizar el socialismo.

El propio Croce festeja así esta mansedumbre reformista que minó la Segunda Internacional infiltrando la ideología burguesa en el marxismo, desnaturalizándolo. En 1895, según Croce, ante eso tenían que tambalearse y caer los más modernos teorizantes acerca de la «lucha de clases» y de la clase directora como «clase burguesa», atenta únicamente a sus propios intereses y opuesta a los obreros. La *supuesta* «burguesía» antisocialista, *que en realidad era la cultura im-*

parcial, generadora de nuevas formas de existencia, como *ella* (y no el proletariado ni la burguesía, en el sentido económico de estos vocablos), *suscitó* el socialismo, *del mismo modo seguía educándolo*. (Aguiar, 1933, pp. 295 y 303; el subrayado es nuestro.)

He ahí, quitándose la máscara de la fraseología idealista, la desnuda *voz del patrón*. Valga la muestra, para los inocentes que creen aun en la «imparcialidad» —¡o en la universalidad abstracta, que es lo mismo— de la cultura. Valga también la autoridad de uno de los más preclaros ideólogos de la burguesía para denunciar la función que cumplen los «herejes»: trabajar para que la «supuesta» burguesía nos prosiga «educando», alejándonos de la lucha revolucionaria afectiva y empujándonos hacia el inconformismo pequeñoburgués, aun más allá, aun después de la victoria de la Revolución.

Por eso *no podemos heredar la cultura burguesa sin cortar su corazón en dos, con el tajo de la lucha de clases*. O nos servimos de ella, o ella se sirve de nosotros.

Tomado de *La Gaceta de Cuba*, Año III, No. 33, 20 de marzo de 1964.





POLÍTICAS CULTURALES





*Agradecemos a Alfredo Guevara por habernos
facilitado los textos ya digitalizados que integran
este capítulo. G.P.*



PREGUNTAS SOBRE PELÍCULAS

Severino Puente, el conocido actor de la Radiodifusión Nacional, quisiera, según nos dice en su carta, que se le aclarara un tema que es motivo de grandes discusiones entre compañeros del sector artístico.

«Me refiero —expone— a ese nuevo tipo de películas que se exhiben en nuestras salas cinematográficas, en las que se muestra la corrupción o la inmoralidad de algunos países o clases sociales, pero donde nunca se resuelve nada.»

«Sabemos —agrega— que es difícil que en una película del cine capitalista se dé solución justa a la denuncia que pueda presentar.»

«Las cintas que particularmente me parecen negativas son las que tienen argumentos como *La dulce vida* y *Accatone* —italianas—, *El ángel exterminador* —española— *Alias Gardelito* (argentina) y otras que ahora no recuerdo.»

Termina: «Mi pregunta concreta es la siguiente: ¿Es positivo ofrecerle a nuestro pueblo películas con ese tipo de argumentos derrotistas, confusos e inmorales sin que tenga antes, por lo menos, una explicación de lo que va a ver?»

Nuestra respuesta:

No hemos visto las películas que relaciona, así que no podemos dar una opinión concreta acerca de ellas, aunque por los diversos comentarios que hemos oído a trabajadores que fueron a verlas no nos parecen recomendables para nuestro pueblo, en general, ni, en particular, para la juventud.

El cine es un arte o entretenimiento que llega a las grandes masas.

La imagen en movimiento, el diálogo, la sensación de realidad que es capaz de presentar en la pantalla penetra fácilmente en el espectador, le impresiona, provoca sus reacciones, despierta sus sentimientos, mueve su razón.

El cine puede entretener con temas más o menos ligeros, graciosos, de mero divertimento.

El cine puede instruir con cintas documentales, históricas o científicas.

El cine puede propagar ideas, costumbres, modos de actuar, sentido de la vida.

En la obra de arte cinematográfica —comedia o drama, epopeya o sátira— puede llevarse al espectador a desear la guerra de agresión o a odiarla, a amar el trabajo productivo o a despreciarlo, a preferir la ligereza y la banalidad en lugar de la responsabilidad, a sentirse atraído por la generosidad o por la crueldad y el desprecio hacia los demás, a los otros seres humanos.

Eso, desde luego, es común a toda obra artística, ya se trate de literatura, de poesía, de teatro, de música, de pintura o de escultura.

Pero en el cine la posibilidad de influir sobre los que lo disfrutan es mayor por su forma más vívida, más real, más convincente de comunicarse con el espectador.

En el teatro —lo que más se acerca al cine—, el diálogo, la palabra, describe lo que no puede presentarse en escena. El espectador imagina mucho de lo que pasa, pero no lo ve.

En la literatura es necesario el esfuerzo de la lectura. El lector se entera a través de ello de lo que el novelista o el poeta quieren decirle por medio de imágenes descriptas.

En el cine la escena es presentada directamente, con todos los rasgos de una realidad fotografiada en su movimiento.

El cine no dice; muestra.

El cine no explica; expone la imagen.

El cine no actúa sobre el individuo aislado; se presenta a centenares de personas reunidas.

Conocido es el efecto dañoso de las películas de *gangsters* norteamericanas con sus escenas de riñas, crueldades, robos, asaltos, atracos, tiroteos, que han inducido a millares y millares de jóvenes a seguir los caminos de la delincuencia, de la perversidad, del crimen, de la violencia «sin causa».

Teniendo en cuenta la poderosa influencia que ejerce el cine sobre millares de espectadores es que deben considerarse las películas.

Nuestro pueblo vive un momento de su historia que reclama la contribución de su heroísmo, de su laboriosidad, de su ingenio, de su esfuerzo, de su espíritu de sacrificio.

Estamos en la defensa constante de la Patria ante las agresiones y amenazas del imperialismo yanqui, sus lacayos y sus gusanos.

Estamos en la construcción de una economía DESARROLLADA, de abundancia, para dar a TODO nuestro pueblo condiciones de vida verdaderamente humanas, bienestar y seguridad.

Estamos en la edificación de una nueva sociedad en la que el individualismo deje el sitio al colectivismo, en la que impere, en lugar del «cada uno para sí», el «todos para uno y uno para todos»; una nueva sociedad en que el orgullo sea el trabajo, la producción, el contribuir al bien de los demás, el compañerismo.

Entendemos nosotros que el arte —el cine incluido— debe participar de la batalla por esos trascendentales objetivos.

Esa participación es a veces directa, a veces indirecta.

Digamos que puede ser por acción o por omisión.

Por acción cuando la obra artística —película, novela, pintura, canción— despierta el afán de trabajo, el ideal elevado, el heroísmo valiente, la fraternidad, el compañerismo, la abnegación.

Por omisión, cuando la obra artística o de entretenimiento evita hacerle propaganda al vago, al proxeneta, al egoísta o presentarlo simpático, atrayente, es decir, cuando evita portar ideas e incitaciones contra la Revolución, contra los objetivos y los ideales de la Revolución.

Una obra de divertimento, de recreo alegre, ligero, que ayuda al descanso, da nuevos bríos para el trabajo, nuevas fuerzas para la acción.

No son los Accatones ni los Gardelitos modelos para nuestra juventud.

Nuestro cine debiera tenerlo en cuenta.

Tomado de «Aclaraciones», *Hoy*, La Habana, jueves, 12 de diciembre de 1963.

¿QUÉ PELÍCULAS DEBEMOS VER?: LAS MEJORES

¿Qué películas debe ver el pueblo?

¿Películas como *La dulce vida* o *El ángel exterminador*, premiadas en festivales del mundo entero, deben llegar al pueblo de Cuba?

La sección «Siquitrilla», contra su costumbre, va a llevarle hoy la contraria, amigablemente, a otra sección seguramente mucho más importante.

SEVERINO PUENTE, actor de la radiodifusión, a quien no conocemos, escribió a la sección «Aclaraciones», señalando como «negativas», las películas Accatone, La dulce vida, El ángel exterminador, Alias Gardelito y otras que no recuerdo».

El señor Severino Puente, dice que: «¿Cómo es posible ofrecer a nuestro pueblo películas con ese tipo de argumentos, derrotistas, confusos e inmorales, sin que tenga antes, por lo menos, una explicación de lo que va a ver?»

El señor Severino Puente se siente, por lo visto, más inteligente que el pueblo, y considera que al pueblo hay que explicarle las cosas como a un retrasado mental.

Es el punto 1 con el que no está de acuerdo la sección «Siquitrilla». Nosotros creemos en la inteligencia del pueblo. Severino Puente, no.

El asunto tiene importancia, porque la sección «Aclaraciones», que es importante, le da la razón a Severino Puente.

Y porque el arte es importante: La imaginación creadora, la inventiva, la alegría y la productividad, dependen de la cultura.

Y porque el ICAIC, este año, ha importado las mejores películas del mundo, contrastando con dos años de terrible aburrimiento cinematográfico.

Y entre esas películas de excepción, están juntas *La dulce vida*, italiana; *Nueve días de un año*, soviética; *El ángel exterminador*, mexicana; *El Bravo*, japonesa, y otras que SÍ recordamos.

COMO LA DISCUSIÓN es enriquecedora, la sección «Aclaraciones» seguramente no se ha de molestar por esta discrepancia. Durante dos años padecimos de un criterio como el que defiende esa carta. Los cines se llenaron de películas, en las que se daba una «lección» diaria a los espectadores.

Y el pueblo, cansado de ser tratado como un niño tonto, llegó a hacer cola para ver algo tan insignificante como Can Can. Eran películas producto de una época ya superada en el proceso revolucionario.

Exhibidas en una época, también superada por nuestra Revolución.

Exactamente como dice la sección «Aclaraciones», estamos «en la construcción de una economía desarrollada...»

Ésa no es tarea para ignorantes. Ni las películas sin calidad nos ayudarán a llegar al desarrollo.

Por el contrario, cultura, imaginación, creatividad, productividad, abundancia, son palabras que andan cerca una de otra.

El autor de esa carta podría concentrar sus energías en mejorar la calidad de la radiodifusión y la TV, en general bastante baja.

Hacer buenos programas —calidad y cantidad también se tocan—, es una forma práctica de ayudar a la abundancia y a difundir las ideas revolucionarias. Hacer programas aburridos, es todo lo contrario.

La SECCIÓN «Siquitrilla» se dio por aludida en esta cuestión por tres cosas:

- 1) Porque la importación del ICAIC para este año, ha sido un gran esfuerzo, caro e importante.*
- 2) Porque «Siquitrilla» recomendó esas películas a sus lectores.*
- 3) Porque nuestra cultura debe ser también de ABUNDANCIA.*

La REVOLUCIÓN CUBANA ha aportado muchas cosas al proceso revolucionario mundial.

Y entre sus características más importantes, está ese gran respeto por la calidad, por el arte, por la cultura, por la discusión, por la imaginación.

Es decir: Su carácter anti-dogmático.

Tomado de «Siquitrilla», *Revolución*, La Habana, sábado, 14 de diciembre de 1963.

CARTA DE SEVERINO PUENTE Y DE DIRECTORES DEL ICAIC*

La «Siquitrilla» publicada el pasado sábado 14, trajo cola.
Una carta de Severino Puente, «El niño de Pijirigua».
Una carta de los directores del ICAIC.
Media docena de cartas sueltas.
Y un montón de llamadas telefónicas.
Convencidos de que la discusión nos enriquece a todos,
vamos a dar cabida en la sección a la respuesta del actor
Severino Puente y a la carta de los directores del ICAIC.

La Habana, 14 de diciembre de 1963
Año de la Organización
Sr. Segundo Cazalis
Periódico *Revolución*
Ciudad

Compañero:

He leído, como leo siempre, su interesante y constructiva sección «Siquitrilla», y como he merecido el honor de obtener toda su atención, lo cual me honra, y como hay puntos de discrepancia con criterios expuestos por mí al compañero autor de la sección «Aclaraciones», del periódico *Hoy*, es por lo que me permito dirigir a usted estas líneas, que estimo necesarias, con el ruego de su publicación.

* Publicado originalmente con el título «¿Qué películas debemos ver?: Las mejores». [*N del E.*]

En primer lugar, siento mucho, compañero, que usted no me conozca, lo que sería para mí un honor, aunque yo sí tengo el placer de conocerlo a usted. ¿Quién no lo conoce a usted en Cuba? Claro, que este conocimiento no tiene que ser necesariamente personal.

Con respecto a su deducción de que yo no creo en la inteligencia de nuestro pueblo porque digo que debe dársele una amplia información de lo positivo o negativo de una obra artística, afirmando al final del párrafo, de una manera rotunda, que usted cree en el pueblo y yo no, francamente, creo que es forzar un tanto la conclusión. ¿No lo cree usted así, compañero? Usted declara que no me conoce, y eso explica algo su terminante aseveración, porque si me conociera, supiera que procedo de esa masa popular a la que he dado, estoy dando y daré todo mi esfuerzo, sencillamente porque lo estimo mi deber, y entonces, seguramente, cambiaría su manera de pensar con respecto a mí.

En cuanto al valor artístico de las películas que mencioné; y que: «La imaginación creadora, la inventiva, la alegría y la productividad, dependen de la cultura», no hay nadie que se precie de capaz que lo pueda negar, pero sigo sosteniendo que las películas que mencioné no contienen mensaje alguno, están plagadas de escenas negativas y no dicen nada nuevo, aparte de la exageración en los momentos de mostrar las lacras e inmoralidades que el mundo capitalista tiene en todas sus manifestaciones y que nuestro pueblo conocía suficientemente. Y esto no lo pienso solamente yo, sino que si atendemos a lo que expone el compañero redactor de «Aclaraciones» cuando dice: «Aunque por los diversos comentarios que he-

mos oído a trabajadores que fueron a verlas, no nos parecen recomendables para nuestro pueblo en general, ni, en particular, para la juventud.» Si atendemos a esto, repito, hay muchos compañeros del pueblo que piensan como yo.

En cuanto a las producciones que usted menciona, *El Bravo*, japonesa, y *Nueve días de un año*, soviética, las considero excelentes, así como el esfuerzo del ICAIC por brindar películas de excepción, pero de ninguna manera puedo compararlas con las *Accatone*, *Alias Gardelito*, *La dulce vida*, etc.

Compañero, yo escribí al compañero redactor de «Aclaraciones» en plan de ciudadano que va al cine, y, en realidad, no podía esperar que usted se dirigiera «al autor de esa carta», recomendándole una mayor concentración en elevar la calidad de la Radiodifusión y la TV. En esa tarea estamos enfrascados muchos compañeros de mi centro de trabajo, y coincidido con usted en que la calidad no anda muy alta. Estoy luchando y muchos compañeros luchan a la vez por elevarla. ¿Por qué usted no nos ayuda también en esta tarea, ya que sabemos, y usted lo ha demostrado, que sabe de estas cosas? Queda fraternalmente emplazado.

En la seguridad de que el dogmatismo, la mojigatería y todas esas trabas al progreso y a la cultura no caben en la mente de este humilde compañero, queda suyo revolucionariamente,

SEVERINO PUENTE

Nota: Una copia de esta carta la he remitido al compañero redactor de la sección «Aclaraciones».

Respuestas sobre películas

Los directores cinematográficos del Dpto. de Programación Artística del ICAIC, queremos, por este medio, manifestar ante la opinión pública nuestro desacuerdo con los puntos de vista expresados por el redactor de la columna «Aclaraciones», periódico *Hoy*, número del día 12 de este mes.

La falta de seriedad que significa enjuiciar películas sin haberlas visto, sería suficiente motivo de desacuerdo si en dicha columna no se hubiesen expuesto, además, juicios infundados acerca de las funciones del cine (y del arte, en general), y sobre la política que debería seguirse en la exhibición de películas.

¿Cuál debe ser la función del cine?

«Enseñar al pueblo, educarle, recrearle, divertirlo.»

«Forjar caracteres, desarrollar el verdadero ideal e inculcar rectos principios, bajo la forma de relatos atrayentes, proponiendo a la admiración del espectador hermosos ejemplos de conducta.»

«Una obra de divertimento, de recreo alegre, ligero, que ayuda al descanso, da nuevos bríos para el trabajo, nuevas fuerzas para la acción.»

La primera de estas tres respuestas es del Papa Juan XXIII.

La segunda, del célebre Código Hays, que en los años 30 sirvió de censura a la producción cinematográfica de Hollywood y de guía espiritual a instituciones tales como la Liga de la Decencia, el Ejército de Salvación, etc.

La tercera respuesta es del compañero redactor de la columna «Aclaraciones».

La similitud de ideas entre Juan XXIII, el Código Hays y el compañero redactor de «Aclaraciones», nos provoca estupor.

Por cierto que esta similitud no es bastante profunda y, por esto, la analogía no puede considerarse rigurosa. Sin embargo, no estamos de acuerdo con que se pretenda definir las funciones del cine (y del arte, en general), sobre principios comunes al pensamiento de la Iglesia Católica y del Código Hays, y calificamos esta comunidad de ideas como una deformación dogmática de la filosofía marxista-leninista.

El arte es un reflejo de la vida; a su vez, el arte actúa sobre ésta, determinándola, en un juego dialéctico, mediante un diálogo crítico entre el espectador y la obra de arte, siendo la vida, el espectador y su contexto histórico, la influencia determinante fundamental. Los estímulos externos a la conciencia (en este caso, las películas), actúan según las condiciones internas de la conciencia (en este caso, según el grado de lucidez crítica del espectador y la correlación de fuerzas en las circunstancias sociales en que vive y de las cuales forma parte). Por esto, nos parece absurdo insinuar, como hace el compañero redactor de «Aclaraciones», que la vida es un reflejo del arte, atribuyéndole al arte mágicos poderes, facultades de transformación en la conciencia del público que el cine jamás podría tener. No existe ni podrá existir una obra de arte, una película, que induzca al pueblo cubano a «desear una guerra de agresión» o a sentir «desprecio hacia los demás». Si el cine (y el arte, en general), tuviera esa capacidad de exorcismo, la penetración de la «cultura de masas» imperialista que padeció nuestro país durante tantos años, hubiera hecho imposible la Revolución.

Es el ser quien determina la conciencia y no al revés.

Estamos en desacuerdo, además, con la actitud maniqueísta que domina el espíritu de dichas «Aclaraciones». Al sugerir la prohibición de películas de innegables valores culturales y artísticos, esta actitud tiende a restringir a ultranza el desarro-

llo de nuestra cultura, a deformar unilateralmente la información, a negar, por último, la libertad que nuestras pantallas cinematográficas conquistaron el Premio de Enero de 1959.

Sépalo así la opinión pública.

¡Patria o Muerte, Venceremos!

JOSÉ MASSIP, EDUARDO MANET, JORGE FRAGA, TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA, ALBERTO ROLDÁN, JULIO GARCÍA ESPINOSA, ROBERTO FANDIÑO, MANUEL OCTAVIO GÓMEZ, FERNANDO VILLAVERDE, FAUSTO CANEL.

Nota de Siqui:

ACLAREMOS: Sí conocíamos a Severino Puente, pero no sabíamos que lo conocíamos.

Cuando «Siquitrilla» escribía «El Show de Arau», conoció a «El niño de Pijirigua», pero no sabíamos que se llamaba Severino Puente.

Por lo demás, la sección de hoy nos la escribieron otros.

Ellos se merecen que no añadamos nada.

Tomado de «Siquitrilla», *Revolución*, La Habana, martes, 17 de diciembre de 1963.

EL CAMINO TRAZADO POR NUESTRA REVOLUCIÓN

La deformación de nuestra cultura, herencia capitalista, nos ha planteado una realidad: incapacidad técnico-científica para la producción, para la creación de bienes materiales en cantidad y calidad adecuadas para satisfacer las crecientes necesidades de la sociedad socialista que construimos. Si las instalaciones e instrumentos de trabajo estaban destinados a la abundancia de unos pocos y la carencia de muchos, la fuerza de trabajo estaba también en íntima relación con ello. Pocos ingenieros de las distintas especialidades, reducido número de obreros calificados, etcétera, es el camino que hemos tenido que andar durante estos años revolucionarios. Además, hay que deducir las deserciones habidas dentro del sector técnico formado en la anterior sociedad. Es decir, hemos tenido que ir resolviendo los problemas de todos, las necesidades de todo un pueblo, teniendo instrumentos de trabajo instalados para una minoría, del mismo modo que hemos contado con menos trabajadores intelectuales para la producción de bienes materiales que, inclusive, los que existían en el capitalismo.

A pesar de esa realidad hemos ido adelante.

Intelectuales que con su trabajo den más de comer al pueblo, de vestir, calzar, vivienda, etcétera, hemos tenido pocos.

Intelectuales que, comiendo mucho, vistiendo mucho, muy bien cobijados, etcétera mucho, hemos tenido muchos, aunque sin producir.

Si el hombre no puede ser analizado exclusivamente en su aspecto de consumidor de bienes materiales indispensables

para la vida, esto dentro de la etapa histórica en que vive, menos aceptable es desconocerlo, situando la orientación del trabajo intelectual hacia la conciencia del hombre, casi exclusivamente también.

Si el hombre, en última instancia, piensa como vive, lo sensato reside en insistir en darle mejor vida para que piense mejor.

El criterio dialéctico correcto, teniendo en cuenta la realidad señalada que hemos heredado, es acentuar el esfuerzo en el punto débil, por la doble razón de que es una debilidad y está relacionada con el aspecto fundamental de la sociedad.

El aspecto primero de nuestra revolución cultural, es la revolución técnica.

Tan grave era este problema que, inclusive, en la concepción de cultura, la técnica y la ciencia al servicio de la producción vivían escindidas, aparte, como si ambas fueran algo ajeno a la cultura del hombre.

Este año, por ejemplo, las alzadoras mecánicas nos permitirán hacer la zafra azucarera. Se dice fácil. ¡La zafra! Todo el mundo la conoce. Sin embargo, hacer nuestra zafra azucarera con ese adelanto técnico, aunque incipiente aún, significa mucho. Con ello es posible, además de hacer la zafra, que ésta tenga un costo más bajo. Si lo logramos, la nación será más rica.

¿En qué se traducirá?

En más bienes materiales y espirituales para el pueblo.

Sí. Inclusive en más libros, en más recreación, en más deportes, en más disfrute de la esencia de la vida.

Distraer la atención de ello es conspirar, consciente o inconscientemente, contra la felicidad del pueblo.

Tomado de «Antena Revolucionaria», *La Tarde*, La Habana, martes, 17 de diciembre de 1963.

ELIGEN CRÍTICOS *EL ÁNGEL EXTERMINADOR Y VIRIDIANA*

Aclaraciones

Después de dos años en que las dificultades económicas, el bloqueo imperialista, la necesidad de ahorrar divisas impidieron la importación de buenas películas, el Instituto del Cine (ICAIC) ha logrado, a partir de 1963, ofrecer al público cubano una selección del mejor cine que se hace en el mundo. Esto implica la programación de films de muy diversas tendencias temáticas y formales con el objeto de favorecer el desarrollo de la cultura en nuestra sociedad socialista. Desarrollo que no es posible sin una total información, sin una actitud abierta y crítica hacia todas las manifestaciones artísticas que estén avaladas por una seriedad intelectual y una honestidad creadora.

En este sentido las películas que se vieron este año nos han dado acceso a las realidades, a los problemas, a los conflictos que viven otros pueblos que todavía no han alcanzado la hora de su liberación. Películas que, como *Viridiana*, *Accatone*, *El ángel exterminador*, *Alias Gardelito*, han sido realizadas por hombres de reconocida militancia progresista y pública solidaridad con Cuba. El cine en cuanto arte no puede reducirse a mero entretenimiento ni a farmacopea didáctica. Creemos que una obra de arte es válida en la medida en que estimula en la conciencia del espectador la necesidad de dar soluciones, de cambiar la realidad, de transformar al mundo.

160

El pueblo cubano ha demostrado una madurez de conciencia política y moral —como lo prueba su actitud cuando Playa Girón, cuando la Crisis de Octubre y los acontecimientos alrededor de la muerte de Kennedy— que excluye, por vanidosa y superflua, toda postura paternalista respecto de lo que puede o debe ver, de lo que puede o debe entretenerlo, de lo que puede o debe instruirlo. Postura que, por otra parte no está muy lejos de aquellas Guías Morales del Cine y Legiones de la Decencia que padecemos en épocas anteriores. Porque como decía Cesare Pavese «no hay que ir al pueblo, hay que ser pueblo». Y hablamos de las películas —y las seleccionamos— después de haberlas visto.

MARIO TREJO (Felonius)

FAUSTO CANEL

JOSÉ DE LA COLINA

Trejo

1. *El ángel exterminador.*
2. *La dulce vida.*
3. *Cenizas y diamantes.*
4. *Nueve días de un año.*
5. *Viridiana.*
6. *El Bravo.*
7. *Sansón.*
8. *El cochecito.*
9. *La infancia de Iván.*
10. *Madre Juana de los Ángeles.*

Mejor director: Buñuel, Kurosawa.

Mejor actor: Toshiro Mifune y Zbigniew Cybulski.
Mejor actriz: Lucyna Winnicka por *Madre Juana de los
Ángeles*.
Mejor música: Masaru Sato por *El Bravo*.
Mejor fotografía: Jerzy Wojcik por *Sansón, Cenizas y dia-
mantes y Madre Juana de los Ángeles*.
Mejor argumento: *El ángel exterminador, El cochecito y
Nueve días de un año*.
Cine cubano: *Gente de Moscú*.

Canel

1. *Viridiana* (L. Buñuel).
2. *El ángel exterminador* (L. Buñuel).
3. *Madre Juana de los Ángeles* (J. Kawalerowicz).
4. *Nueve días de un año* (M. Romm)
5. *Quinto cuento de amor a los veinte años* (A. Wajda).

Mejor director: Luis Buñuel por *Viridiana* y *El ángel ex-
terminador*.
Mejor actriz: Lucyna Winnicka por *Madre Juana de los
Ángeles*.
Mejor actor: Toshiro Mifune por *El Bravo*.
Mejor música: Masaru Sato por *El Bravo*.
Mejor fotografía: Jerzy Wojcik por *Sansón, Cenizas y dia-
mantes y Madre Juana de los Ángeles*.
Mejor guión original para el cine: M. Romm y D.
Khrabrovitsky por *Nueve días de un año*.
Cine cubano: *Gente de Moscú* (Documental) de Roberto
Fandiño.

Colina

1. *El ángel exterminador* (Luis Buñuel).
2. *Viridiana* (Luis Buñuel).
3. *El Bravo* (Akira Kurosawa).
4. *Cenizas y diamantes* (Andrzej Wajda).
5. *Nueve días de un año* (Mijail Romm).

Mejor director: Luis Buñuel por *Viridiana* y *El ángel exterminador*.

Mejor actor: Toshiro Mifune por *El Bravo*.

Mejor actriz: Alina Janowska y Elzbieta Kepinska por *Sansón*.

Mejor música: Masaru Sato por *El Bravo*.

Mejor fotografía: Kozuo Minagagua por *El Bravo*.

Mejor argumento: *El ángel exterminador*.

Mejor film cubano: *Gente de Moscú* (Roberto Fandiño).

Tomado de «Selección de Cine», *Revolución*, La Habana, martes, 17 de diciembre de 1963.

¿CUÁLES SON LAS MEJORES PELÍCULAS?

Al llegar a La Habana, después de unos días de viaje por Oriente, nos encontramos con una polémica.

«Siquitrilla», una sección que regularmente leemos, discrepa fraternalmente —sin molestarnos— de las opiniones que dimos en torno a una carta de Severino Puente.

La carta trataba de películas.

Y las opiniones también.

«Siquitrilla», por tanto, pregunta:

«¿Qué películas debemos ver?»

Y contesta:

«Las mejores.»

Respuesta muy lógica y de la que no se puede, honradamente, discrepar.

Estamos de acuerdo en que cada quien querrá ver las mejores películas, sin duda.

Y todos queremos que se vean las mejores entre todas las cintas cinematográficas.

Pero ¿cuáles son ellas?

¿Qué reglas o criterios se siguen para calificar una película de mejor?

¿Quiénes deciden cuáles son las mejores películas?

¿Pueden, los espectadores, dar su opinión sobre las películas y calificarlas de buenas o malas, según su criterio?

Porque se trata de que una película considerada por unos como la mejor, otros la conceptúan como la peor.

Entonces se nos presenta el problema ¿es mejor o peor? O, siquiera, ¿es mala o buena?

Unos espectadores forman un concepto y otros el contrario, seguramente porque tienen distintos criterios para juzgar la película.

¿Cuestión de gustos?

Los espectadores tienen distintos gustos fílmicos y no puede ser de otra manera. No puede ser que todo el mundo tenga los mismos gustos y no es obligatorio tampoco que sea así. Lo lógico es que a unos nos guste una película y a otros les guste otra.

Unos pueden apreciar en una cinta unos valores y otros pueden considerar otros, al formarse sus respectivos conceptos sobre ella.

Un entendido apreciará, por ejemplo, sus valores formales, la calidad de su fotografía, la sincronización de los sonidos, el ritmo de su desarrollo, etc. Es posible que encuentre alguna película que, desde ese punto de vista, considere que es la mejor y que, no obstante, su contenido le resulte desagradable o contrario a sus ideas.

Otro, digamos, puede considerar que una cinta, por la calidad de su argumento, por la audacia y complejidad del tema que trata, es una gran película, aunque entienda que por su fotografía, sus tomas, su montaje, etc., resulta mala.

Unos pueden admirar la película por su música, otros por sus colores, algunos por los paisajes o por las bellezas femeninas que la protagonizan, etc.

Otros pueden preocuparse no sólo de esos aspectos de la película, sino, además, de su probable o posible efecto, en un sentido o en otro, en los espectadores, de una u otra edad, de una u otra actitud ante los problemas actuales de nuestra sociedad en transición.

En lo que a nosotros se refiere no es una cuestión de gustos. Al juzgar sobre este asunto no nos guiamos por nuestros gustos o preferencias personales.

Puede que algo no nos guste y lo consideremos positivo; puede que algo nos guste y lo consideremos negativo o inconveniente.

¿Cuál es nuestro criterio para juzgar acerca de películas... y no sólo de películas?

Nuestro criterio toma su punto de partida de los siguientes conceptos básicos:

Para nosotros lo más importante de todo es la Revolución, su marcha, su destino, su éxito en la construcción de la nueva sociedad socialista.

Nada hay más importante que la Revolución porque su suerte decide la de nuestro pueblo, y en lo que tiene de universal, el de los trabajadores del mundo.

Nada contrario a la Revolución, nada que dañe o perjudique a la Revolución puede ser bueno, es el primer precepto que guía nuestro criterio.

En el presente período de la construcción del socialismo tres son los aspectos principales de la actividad revolucionaria: 1) la defensa de la patria frente a las agresiones y amenazas constantes del imperialismo yanqui y sus lacayos; 2) la elevación, multiplicación y mejoramiento de la producción para satisfacer las necesidades de nuestro pueblo, y 3) la afirmación de la conciencia revolucionaria socialista como uno de los elementos de la defensa, de la construcción económica, de la cultura y de las nuevas relaciones que presidirán la nueva sociedad.

Estos no son los únicos aspectos de la actividad revolucionaria, pero sí son los básicos, los que deciden los demás.

En consecuencia:

Nada que afloje el espíritu combatiente, de sacrificio y pelea de nuestro pueblo, nada que lo contamine de blandenguería burguesa o de despreocupación frente a los imperialistas, sus lacayos y sus gusanos contrarrevolucionarios es bueno. Tal es el segundo precepto que guía nuestro criterio.

Nada que incline a no trabajar o a no esforzarse en el trabajo, nada que tienda a aflojar la disciplina en el trabajo, nada que propague —en cualquier forma que sea— la vagancia, nada que tienda a disminuir el esfuerzo, la producción —cantidad y calidad— puede ser bueno.

El tercer precepto que guía nuestro criterio es, pues, que no debe fomentarse, difundirse ni tolerarse nada que dañe el esfuerzo en la producción, sea una ventaja sectorial del pasado, sea un vicio superviviente, sea una película o una canción; un artículo o una novela, un defecto o un error; sea la ignorancia, la incultura o la falta de conocimientos técnicos; sea la incorrecta organización o el mantenimiento de viejas rutinas.

Nada que deprima la conciencia revolucionaria socialista, que la combata o la niegue, que vaya contra ella, puede ser bueno. Ese es el tercer precepto que guía nuestro criterio al juzgar sobre hechos y cosas.



No somos partidarios de las películas aburridas, sin conflictos, sin interés, sin alegría, sin arte ni creación.

No creemos que cada película deba dar una «lección» a los espectadores.

No creemos en la mojigatería, aplicada al cine.

No creemos que las películas deban venir sólo de los países socialistas.

Sí creemos que las películas que se exhiban en Cuba, escogidas entre las mejores, con los temas más variados y los géne-



ros más diversos, no deben en ninguna forma influir en alejar a núcleo alguno de los espectadores de las tareas históricas que tiene ante sí nuestro pueblo.

Tomado de «Aclaraciones», *Hoy*, La Habana, miércoles, 18 de diciembre de 1963.

ALFREDO GUEVARA RESPONDE A LAS «ACLARACIONES»

Las notas aparecidas el jueves 12 de diciembre en la columna «Aclaraciones» de la página editorial del periódico *Hoy* revelan hasta qué punto es profundo el abismo que separa las opiniones de su redactor sobre la significación de la cultura y el trabajo artístico, y las que, sobre este mismo asunto, sostiene y ratifica la Dirección del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos. Éste es el hecho que más nos importa y preocupa, tanto porque la página editorial del periódico *Hoy*, órgano oficial del Partido Unido de la Revolución Socialista, es atendida seguramente por el compañero Blas Roca, miembro de la Dirección Nacional, como porque aun si se tratase del criterio de un redactor, la forma en que aparecen, en una columna de «Aclaraciones» que aborda regularmente problemas del desarrollo revolucionario en sus tareas inmediatas, y orientaciones de orden ideológico referidas a los principios marxistas de nuestra Revolución, puede prestarse a interpretaciones que no podemos aceptar sin reservas y desacuerdo.

Si es posible o no juzgar el valor y significación de *La dulce vida*, de Federico Fellini; o de *Accatone*, de Pier Paolo Pasolini; de *El ángel exterminador*, de Luis Buñuel, o de *Alias Gardelito*, de Lautaro Murua, sin haber visto las obras en cuestión, es cosa que no nos concierne. No se trata ahora de medir la autoridad de opiniones que no responden al conocimiento directo. Alrededor de cada film de importancia se producen siempre comentarios y polémicas, discusiones cargadas unas

veces de pasión y subjetivismo, y otras que son el producto de la reflexión y el más serio pensamiento crítico. Éste es en parte su objetivo: hacer pensar, provocar en el espectador, y aun en el que juzga de oídas, la inquietud por los problemas que plantea, por la forma en que éstos son abordados, y por los medios expresivos que le sirven para llegar más hondo y lejos. Estamos seguros de que la atención que presta la columna «Aclaraciones» y la mención que hace de estos films, incitará a verlos a partir de una actitud más alerta y crítica; y también de que provocará no ya en el espectador, sino también en los lectores, una igualmente crítica actitud ante una columna que aborda tan superficialmente los problemas de la cultura, y del arte cinematográfico en particular, reduciendo su significación, por no decir su función, a la de ilustradores de la obra revolucionaria, vista por demás en su más inmediata perspectiva.

El artista es un testigo, pero es también protagonista y combatiente, y además profeta. Debe avizorar y descubrir, adentrarse en el mundo por todos sus resquicios y develar la realidad más inmediata, pero también la más secreta o ignorada, mediata o lejana. No es revolucionario, o más revolucionario el artista, o el artesano, que canta la acción diaria, es artista revolucionario, a nuestro modo de ver, aquel que con su ingenio y sensibilidad, con su saber y con su audacia, con su penetración y su imaginación, descubre el hilo de las cosas, o un hilo, o un hito del mundo real, hasta entonces inalcanzado, o no suficientemente explorado, y encuentra el modo de expresarlo. Esto no quiere decir, ni es lo que pretendemos subrayar, que el artista revolucionario no pueda o deba contribuir con todo su oficio y talento a abordar los temas de una inmediata urgencia. Esto lo podrá hacer, y en muchas ocasiones lo debe hacer, el artista revolucionario y puede ha-

cerlo y en otras ocasiones le corresponde específicamente hacerlo, al especialista de la agitación política, de la propaganda revolucionaria. La propaganda puede servirse del arte, debe hacerlo. El arte puede servir a la propaganda revolucionaria, debe hacerlo. Pero el arte no es propaganda, y ni en nombre de la Revolución resulta lícito el escamoteo de sus significaciones.

La visión de un artista sobre el deterioro moral o psicológico de un personaje en la sociedad capitalista, y aun en la sociedad socialista —que no es ni tiene porque ser ni un paraíso ni un limbo sino, muy por el contrario, el territorio de la autenticidad y de la plenitud: donde el hombre no es más simple sino más complejo, donde la alegría es más verdadera, y donde también puede serlo el sufrimiento—, no puede ser considerada en modo alguno enseñanza o propaganda de una forma de alienación o incitación a la destrucción o a la autodestrucción. Y si el mundo real, motivo de la observación y vivencias del creador, materia y ámbito de su actividad, no se limita a estos problemas, situaciones y personajes, tampoco será justo y ni siquiera posible, excluirlas.

Sabemos de qué se trata, y no es la primera vez que escuchamos «cantos de sirenas»: el héroe positivo, la necesidad del final feliz, la moraleja constructiva, la elaboración de arquetipos, el llamado realismo socialista, en una palabra, socialismo, de una época en la que el artista resulta armado de un método crítico, profundización y análisis, que le abre posibilidades ilimitadas; de una época en que los creadores quedan en condiciones de realizar su obra sin cortapisas ni presiones reaccionarias —entiendo por reaccionario cuanto trata de paralizar la vida engendradora de lo nuevo, y siempre por ello creadora: y creo por eso que también en el socialismo pueden surgir, y han surgido, y surgen, tendencias reacciona-

rias— si éste es el realismo socialista (y si para el realismo socialista la realidad es el mundo real, y no un segmento de él —infinito por lo tanto— podremos describir la tesis del realismo socialista).

Pero no es éste el que conocemos, el que algunos sostienen y propagan sistemáticamente como vía y meta del arte. Lejos del arte que resultaría de las reflexiones anteriores se presenta como realista y socialista un arte muchas veces reaccionario, arte-opio, adormecedor o excitante, en el que se proponen a los espectadores y lectores, arquetipos abstractos —realmente abstractos— que pueden competir en falsedad e irrealidad con los mejores personajes de Corín Tellado, o la imagen habitual de supermanes de todo tipo. Es un cine adulto, complejo, dirigido al hombre integral, y por lo tanto también al intelecto, el que tratamos de programar en las salas cinematográficas. ¿Es que pretendemos fijar como sus más altas manifestaciones contemporáneas, o como las obras de mayor importancia a presentar en nuestras pantallas, los films señalados por el redactor de «Aclaraciones»? Lejos estamos de ello. No se trata de considerar tales films como ejemplo vivo del arte cinematográfico en su más lograda expresión. Se trata de reconocerles una dimensión y una significación, y de reconocerla a sus autores, o lo que es más importante y necesario: se trata de reconocerle al público, al pueblo, a los trabajadores que lo forman, el derecho y la posibilidad de juzgar por sí mismos, de apreciar, a partir de ciertos niveles de calidad, el conjunto de obras cinematográficas de todos los países.

Si como se pretende o recomienda nos limitáramos a exhibir obras de agitación o tranquilizadoras, la obra artística, y la multiplicidad de caminos que ella supone abiertos a la conciencia, a la percepción, quedarían sustituidos por los de una

propaganda acaso edulcorada con fórmulas estetistas, y el público quedaría reducido a una masa de «bebés» a los cuales maternas enfermeras administrarían la «papilla-ideológica» perfectamente preparada y esterilizada, garantizando de este modo su mejor y más completa asimilación. (Es posible que así pueda lograrse divertir y recrear alegremente, y con gran ligereza ayudar al descanso, para con nuevos bríos atender el trabajo y la acción en el día o período subsiguiente.) Pero si así abordáramos los problemas de la cultura, y si con tal engendro confundiéramos su significación, quedaríamos expuestos a un general proceso de embrutecimiento y en realidad provocaríamos, no una revolución cultural ni una revolución en la cultura, sino simple y llanamente un retroceso en el hombre, y también en la Revolución.

Sabemos, claro está, que las opiniones de un redactor no hacen una política, pero como ellas coinciden con algunas otras, y con pronunciamientos que se califican a sí mismos como «política cultural del Gobierno Revolucionario» en general —véanse sino los puntos del informe del Consejo Nacional de Cultura al Primer Congreso Nacional de sus activistas, y los acuerdos de éste— queremos aclarar que no sabemos de otros lineamientos culturales que los que emanan del discurso de Fidel en la Reunión con los Intelectuales, y que la dirección del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, a la par que rechaza no ya los juicios críticos sobre determinados films —sobre los cuales debatirán seguramente los críticos cinematográficos, los creadores y personalidades de la cultura y de la vida pública— sino sobre todas las concepciones que sobre la cultura y el arte cinematográfico propone el redactor de «Aclaraciones», deja constancia de que no acepta ni practica los que suelen presentarse sin serlo como puntos de la política cultural del Gobierno Revolucio-

nario. Esto es necesario decirlo de una vez por todas, porque lo que ahora se propone para las programaciones cinematográficas, ha sido puesto en práctica en otros campos, y va lentamente creando si no una política, *una práctica* que contradice las ideas que resume el discurso de Fidel al que hacemos referencia, y el que a todos nos hace reflexionar y estudiar, pronunciado recientemente por el Presidente Dorticós en la graduación de las Escuelas de Instrucción Revolucionaria.

Esperamos que el debate que han abierto los compañeros redactores de la columna editorial «Aclaraciones», conduzca a aclaraciones de fondo. Estas líneas, un tanto precipitadas por la urgencia de fijar posiciones, pretenden ser una pequeña contribución a que se aclare lo confuso, y a que las Aclaraciones sean más claras.

ALFREDO GUEVARA

Tomado de *Hoy*, La Habana, miércoles, 18 de diciembre de 1963.

EL GRITO

ALEJO BELTRÁN*

Miguel Ángel Antonioni es un director muy respetado internacionalmente por la crítica, tanto que se le considera un «filósofo» del cine. Sus películas han recibido premios y han sido objeto de largas discusiones en cine-debates, en la prensa y en los corrillos de aficionados. Desde que en 1950 dirigió *Crónica de un amor* (obra por la cual se le concedió la Cinta de Plata, premio anual de los periodistas cinematográficos) hasta *El desierto rojo*, su última realización (1963), pasando por *La noche* (1961), «*el drama de la soledad*», y por *La aventura* (premio especial en el Festival de Cannes, 1960), «la película que más impresionó a los críticos», Antonioni se ha paseado por el mundo del cine como un señor muy serio al que hay que respetar y a cuyo paso es menester inclinarse ligeramente en señal de admiración.

La gran falla de Miguel Ángel Antonioni, sin embargo (hasta ahora su pretendida virtud), es que él no hace películas, sino «discursos»; Antonioni utiliza el cine como un pretexto para proclamar ante el mundo sus conceptos filosóficos o, lo que es lo mismo, su posición ante la vida.

Y bien, ¿cuál es esa posición? ¿Cuál es esa filosofía? Está en sus películas y todo el mundo vio un fragmento de ese discurso en *La aventura* y ahora puede ver otro fragmento en

* Seudónimo de Leonel López-Nussa. [N. del E.]

El grito, premio de la crítica en el X Festival Cinematográfico Internacional de Locarno en 1957.

A Miguel Ángel Antonioni no le interesan las anécdotas, lo que a él le interesa es «*la soledad humana*». En sus películas de amor «el amor ya no tiene razón de existir» debido a que «el hombre está solo». Esta tesis parece haber sido desarrollada al máximo en *La noche*, según se desprende del argumento: «Dos personas que están convencidas de quererse todavía, descubren, en el transcurso de pocas horas, que ya no tienen nada que decirse; están separadas por una invisible muralla de cristal, contra la cual es inútil cualquier rebelión... Los dos protagonistas se mueven, casi aplastados por la enormidad de las cosas, por la extrañeza de las cosas; se buscan y ya no consiguen encontrarse.»

Efectivamente, de Miguel Ángel Antonioni puede decirse que es «un caso». ¿Un caso perdido o un mal caso? En todo caso, «un caso». Veamos *El grito*.

Como quiera que la historia importa poco, poco importa que Aldo viva con una mujer casada a la que se le muere el marido: cuando él quiere a su vez casarse con ella se entera de que hay un tercero y Aldo decide marcharse con la hija, buscando el contacto de otras mujeres con las que no consiguiera «comunicarse». Después de muchos fracasos regresa al punto de partida, suicidándose ante «el grito» de la que fuera su compañera. ¡Bonita historia para ser contada!

Lo que no relata esta sinopsis es la catarata de lugares comunes a la peor italiana que se han reunido en *El grito*, acumulando una tal cantidad de melodrama vulgar, de ramponería y de mal gusto como sólo a un «genio» del cine se le puede ocurrir, en plan de filósofo. ¡Y que se diga luego que los argumentos son «pretextos» para Miguel Ángel Antonioni! ¿Pretextos de mal gusto para su decadente filosofía?

Que la realización no sea de Antonioni si no de Franco Cancellieri no modifica en nada la situación, puesto que el «film» es de Antonioni. Además, la fotografía es excelente. Realizada ex-profeso en gris mortal (el «gris mortal» es un gris deliberadamente confeccionado para deprimir a los mortales) la cinta transcurre entre la pesadilla de una filosofía de barrio y un argumento de culebrón, capaz de estremecer en su asiento al más insensible. ¡Y todo para demostrar que el hombre está solo! ¿No hubiera sido mucho más sencillo demostrar que «algunos» hombres están solos? Antonioni, por ejemplo.

Tomado de «Cine», *Hoy*, La Habana, miércoles, 18 de diciembre de 1963.

RESPUESTA A ALFREDO GUEVARA (I)

Un profundo abismo separa sus opiniones de las nuestras acerca de la cultura y el trabajo artístico, declara en tono agresivo Alfredo Guevara, Director del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, con motivo de lo que expresamos acerca de películas; en respuesta, como es norma de esta columna, a la carta de un lector.

Algo de arte nos habló un campesino de 78 años de edad, hace dos días, en un rincón del Realengo 18, escenario histórico de un combate que la pluma de Pablo de la Torriente Brau nos dejó descrito para siempre con apasionada prosa.

Se trata de Vicente, un viejo luchador de esos que nunca dieron la espalda a sus ideales, ni cambiaron sus convicciones, ni intriguaron contra nadie, ni rehuyeron el encuentro con los compañeros, cualesquiera fueran los vientos que soplaran o los rumores que se hicieran correr.

A su casa, en lo profundo de un barranco —no tan hondo, desde luego, como el abismo abierto por Guevara— fuimos, con los compañeros comandante Raúl Castro, Ramón Nicolau, comandante Armando Acosta, capitán Jorge Risquet y otros a entregarle el honroso carnet de militante del Partido Unido de la Revolución Socialista, que recibió emocionado.

No obstante su enfermedad, se sentó a conversar con nosotros y, en respuesta a algunas preguntas, refirió cómo ocultó sus libros de las búsquedas de los esbirros de la tiranía y cómo, después, los prestaba a un joven combatiente del Ejército

Rebelde en los años de la dura lucha. El joven quería libros sobre la guerra y él le daba novelas (obras de arte) rusas o soviéticas.

Al oírlo, recordábamos al miliciano que al regreso de Playa Girón nos hablaba con fervorosa admiración de *Los hombres de Panfílov* que le «habían ayudado» en la pelea con los mercenarios enviados por los imperialistas norteamericanos.

¡Magnífico arte el de esos escritores soviéticos, autores de novelas que ayudaron a nuestros combatientes en la lucha contra la tiranía y contra los mercenarios del imperialismo!

¡Admirable comportamiento del ya anciano campesino que se arriesga a la presión por conservar una novela, que será como un arma más contra los que le persiguen!

¡Fecunda decisión de Fidel que mandó a imprimir en grandes cantidades las novelas combatientes que ayudaron a no pocos héroes de Playa Girón!

Estas novelas, ¿serán obras del realismo socialista?, ¿serán obras de agitación, tranquilizadoras?, ¿sus personajes serán arquetípicos?, ¿serán obras de propaganda edulcorada con fórmulas estetistas para dar a un público de «bebés», al cual, ya el viejo campesino, ya el jefe de batallón, le administrarían la «papilla-ideológica» preparada y esterilizada?

Confesamos nuestro profundo aprecio por esas novelas que nos han ayudado a conseguir y a mantener la libertad —libertad para nuestra Patria, libertad para nuestro pueblo—, cualesquiera que sean la opiniones que sobre ellas tenga la Dirección del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos.

¿Género único o procedencia única? No, porque en todo el mundo hay clase obrera y hay pueblo y porque en la vida hay de todo: hay combate y paz, hay trabajo y descanso, hay ternura y rencor, hay alegría y dolor, hay amor y odio, hay honra-

dez y sinvergüencería, hay sinceridad e hipocresía, hay firmeza y veleidad, hay convicción y oportunismo, hay amigos y enemigos.

«El artista es un testigo, pero es también protagonista y combatiente, y además profeta.»

Eso nos repite Alfredo Guevara.

Bien.

Si es protagonista y combatiente, testigo y profeta, debe ser, sin duda, un gran artista, capaz, además, de descubrir las cosas ocultas, incluso las que están tras los alborotos sin aparente causa.

Pero Guevara no se limita a esa conclusión.

Del hecho de que el artista es testigo y profeta —además de protagonista y combatiente— deriva que: «No es revolucionario, o más revolucionario, el artista que canta la acción diaria.»

A nuestro modo de ver sí es revolucionario el artista que canta la acción diaria, la acción de la Revolución, la acción del pueblo.

Se dolía Fidel, ante el espectáculo del ciclón y del heroísmo de los hombres que se enfrentaron a él, de que nuestros escritores no hubieran emprendido, en contacto directo con la realidad entonces actual, la narración artística del suceso. Algunos, de pronto, resintieron sus palabras, sin acertar a ver en ellas la expresión de quien ante el espectáculo grandioso y desusado de la naturaleza y del hombre, en toda su belleza viril, siente el ardiente deseo de ver allí al pintor, al escritor, al artista que capte y refleje en toda su grandeza el singular acontecer. Luego esto se entendió, como quedó expresado en una declaración de la UNEAC. Vimos, nosotros, en esas palabras, el afán de que el artista, el escritor, se meta en los

hechos, penetre en sus entrañas, conviva en la granja, acompañe a la brigada, se hunda en la trinchera, observe el círculo infantil, se identifique con la fábrica y saque de todo ello el material de las obras en que ha de reflejarse, con veracidad y pasión, la epopeya de un pueblo que transforma sociedad, economía y naturaleza y que se transforma a sí mismo. Era, nos parece, una reclamación a que se cantara la «acción diaria», que los artistas tendrían o no medios de hacer en aquella oportunidad, pero cuya necesidad se siente con vehemencia.

Es revolucionario, también, el artista que sin cantar «la acción diaria» canta la vida en toda su demisión.

No pretendemos escamotear la significación del arte confundiendo con la propaganda.

Pero entendemos que el arte, además de forma, tiene contenido, expresa algo.

Guevara dice que la propaganda debe servirse del arte. Estamos de acuerdo.

«El arte —reitera— puede servir a la propaganda revolucionaria.»

De acuerdo, también.

Que nadie entonces se escandalice ni alborote cuando discutimos el uso del arte en la propaganda revolucionaria ni nos acuse, por ello, de pretender reducir todo el arte a propaganda.

Dice Guevara que «la visión de un artista sobre el deterioro moral o psicológico de un personaje en la sociedad capitalista, y aun en la sociedad socialista [...] no puede ser considerada en modo alguno enseñanza o propaganda de una forma de alienación o destrucción o la autodestrucción.»

Considérela como quiera: tales visiones de los artistas que las tienen influyen precisamente en ese sentido cuando son expresadas de modo que mueven simpatía hacia los personajes.

— |
— |

Agrega: «Y si el mundo real, motivo de la observación y vivencias del creador, materia y ámbito de su actividad no se limita a estos problemas, situaciones y personajes, tampoco será justo y ni siquiera posible, excluirlos.»

Esto resulta bastante confuso.

Si lo que proclama es que tenemos que aceptar toda obra de arte de cualquier *contenido* —revolucionario o contrarrevolucionario, socialista o anti-socialista, progresista o reaccionario— sentimos disenter de su opinión.

En el arte, como en lo demás, somos contrarios a lo contrarrevolucionario, a lo anti-socialista y a lo reaccionario.

Tomado de «Aclaraciones», *Hoy*, La Habana, jueves, 19 de diciembre de 1963.

LAS MEJORES PELÍCULAS

No cabe duda de la importancia del cine desde el punto de vista de su influencia sobre las masas: no en vano ha sido definido básicamente como un arte para las mismas. Pero, no menos indudablemente, el cine sólo es arte para las masas cuando, pensando en éstas se dirige a ellas, buscando no interesarlas solamente, sino también servirles. Cuando busca ser arte exclusivamente, la preocupación estética lo convierte en instrumento personal cuyas obras, marcadas en la idea y la realización por ese individualismo, suelen olvidarse de las masas. Se trata pues, de dos formas, dos maneras de hacer cine divergentes en cuanto al objetivo; pero igualmente dignas de admiración y respeto cuando logran el mismo. La antinomia entre ambas surge cuando, tergiversándolas, se intenta presentar el cine que sólo persigue un fin estético como cine para masas y viceversa.

Claro está que eso no quiere decir, ni mucho menos, que el cine para las masas no tiene nada que ver con el arte. Por el contrario. No es posible dejar de lado, en cuanto a ese cine, la cuestión estética; ni es lícito pensar que a las masas —al pueblo, sólo se le puede ofrecer películas obvias, ajenas a toda preocupación artística y técnica— didácticas, por decirlo así, en su propósito de aleccionarlo. La experiencia enseña que tales películas lo aburren y hasta resultan contraproducentes, porque el mensaje —sea cual fuere— no llega, en virtud de que la mayoría tiende a identificarlo con la película y a envol-

ver uno y otra en la misma carencia de interés. Según eso, el cine para las masas es otra cosa —lo que para referirnos a Cuba, señaló ayer nuestro colega *Hoy* en sus «Aclaraciones»: un cine, fundamentalmente, que en ningún momento pueda resultar contrario a la Revolución y que en la mayor medida posible la sirva y la defienda.

En el momento presente, va contra la Revolución: 1) Todo lo que debilite de algún modo la defensa de la patria o la determinación de nuestro pueblo de hacer todos los sacrificios para defenderla; 2) todo lo que perjudique el esfuerzo de nuestro pueblo por elevar la producción y mejorar la calidad de los productos; por satisfacer las necesidades de la población; por llevar adelante con entusiasmo las grandes y difíciles tareas de la construcción del socialismo; y 3) todo lo que en alguna forma perjudique el desarrollo de la conciencia revolucionaria socialista, sin la cual fallarán los resortes morales de que depende en medida considerable el triunfo de la Revolución. Según eso, y atendiendo a la influencia del cine sobre las masas, toda película que de alguna manera afecte esos principios, resulta negativa como mensaje, por alta que sea su calidad artística.

¿Cuáles son, pues, las mejores películas para el pueblo en el momento actual de Cuba? A nuestro modesto juicio, aquellas que, siendo interesantes y atractivas, técnica y artísticamente distinguidas, sirvan al mismo tiempo las tres necesidades fundamentales que señala nuestro colega *Hoy* en sus «Aclaraciones»: a) elevar el espíritu combatiente del pueblo cubano frente a la agresión imperialista; b) favorecer el esfuerzo revolucionario por elevar y multiplicar la producción —por trabajar, en una palabra; y c) reafirmar y elevar la conciencia revolucionaria de nuestro pueblo.

Tomado de *El Mundo*, La Habana, jueves, 19 de diciembre de 1963.

RESPUESTA A ALFREDO GUEVARA (II)*

En el párrafo en que Alfredo Guevara critica poco oportunamente al Consejo Nacional de Cultura, apela, para reforzar sus palabras con una frase, al discurso del compañero Fidel en la reunión de los intelectuales.

No sabemos si Guevara recuerda en toda su extensión las *Palabras a los intelectuales* de nuestro jefe y guía, y las circunstancias que promovieron las reuniones, al final de las cuales fueron pronunciadas.

Ante la duda sobre su memoria, vale la pena recordarlas, porque esas palabras son una verdadera e invariable guía para nosotros y deben serlo para todos.

Primero hablemos de las circunstancias.

Se trataba, casualmente, como hoy, de películas.

Alfredo Guevara, en su condición de autoridad máxima del Instituto del Cine propuso concretamente la prohibición de una película documental, que con el pretexto del folclor presentaba una imagen completamente falsa de La Habana de diciembre de 1960 y denigrante para nuestro país.

Falsa, porque cuando nuestro pueblo tomaba el arma, se hundía en el fango de las trincheras y mantenía a la fría y lluviosa intemperie el ojo abierto de la vigilancia y presto el

* Publicado originalmente con el título «II parte de respuesta a Alfredo Guevara». [N. del E.]

brazo a la respuesta de hierro y fuego, que materializó tres meses después en Playa Girón, la película presentaba a una Habana de cabarets y vicios.

Denigrante porque mostraba, como único, lo que queda de un pasado que la sociedad superará.

Alfredo Guevara no quiso tomar la responsabilidad personal por aquella decisión que proponía, e invitó a miembros del Consejo de Cultura y del Gobierno a ver la cinta.

El alboroto en ciertos medios intelectuales —similar a éste de ahora—, que se consideraron afectados por la prohibición de la exhibición cinematográfica, condujo a que se celebraran las tres reuniones de la Biblioteca Nacional de cuyas discusiones Fidel hizo el resumen.

El compañero Fidel, aunque no había visto la película en cuestión, defendió la decisión tomada sobre ella y, sobre todo, el derecho del Gobierno a revisar las películas.

«Para nosotros, en este caso», dijo textualmente Fidel, «lo fundamental es, ante todo, precisar si existía o no existía ese derecho por parte del Gobierno; se podrá discutir la cuestión del procedimiento, como se hizo; determinando si no fue amigable, si pudo haber sido mejor un procedimiento de tipo amistoso; se puede discutir hasta si fue justa o no justa la decisión. Pero hay algo que yo no creo que discuta nadie y es el derecho del Gobierno a ejercer esa función, porque si impugnamos ese derecho entonces significaría que el Gobierno *no tiene derecho a revisar las películas que vayan a exhibirse ante el pueblo.*»

Fidel se refirió también a la importancia que tiene el cine en la educación y en la formación ideológica del pueblo, lo que hace más necesaria su adecuada dirección.

«Hay además», añadió Fidel, «algo que todos comprendemos perfectamente: *que entre las manifestaciones de tipo inte-*

lectual 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 puede discutir que uno de esos medios fundamentales e importantísimos es el cine, como lo es la televisión. Y, en realidad, ¿podiera discutirse en medio de la Revolución el derecho que tiene el Gobierno a regular, revisar y fiscalizar las películas que se exhiban al pueblo? ¿Es acaso eso lo que se está discutiendo?

»Y ¿se puede considerar como una limitación o una fórmula prohibitiva el derecho del Gobierno Revolucionario a fiscalizar esos medios de divulgación que tanta influencia tienen en el pueblo?

»Si nosotros impugnáramos ese derecho del Gobierno Revolucionario estaríamos incurriendo en un problema de principios porque negar esa facultad al Gobierno Revolucionario sería *negarle al Gobierno su función y su responsabilidad*, sobre todo en medio de una lucha revolucionaria, *de dirigir al pueblo y de dirigir a la Revolución*; y a veces ha parecido que se impugnaba ese derecho del Gobierno y en realidad si se impugna ese derecho del Gobierno *nosotros opinamos que el Gobierno tiene ese derecho*».

Eso expresó el compañero Fidel en sus *Palabras a los intelectuales* al referirse, precisamente, a la película y al cine.

De ellas hemos subrayado las que definen dos cuestiones para nosotros capitales:

1. La función y responsabilidad del Gobierno Revolucionario de fiscalizar lo que se exhibe al pueblo, como parte de su función y responsabilidad en la dirección del pueblo y de la Revolución.

2. La gran importancia del cine, por la influencia que tiene en el espectador, como medio de educación o de formación ideológica del pueblo.

Tomado de «Aclaraciones», *Hoy*, La Habana, viernes, 20 de diciembre de 1963.

EL CONSEJO NACIONAL DE CULTURA CONTESTA A ALFREDO GUEVARA

CONSEJO NACIONAL DE CULTURA

En su respuesta a las opiniones emitidas en la sección «Aclaraciones» del periódico *Hoy*, sobre determinadas películas exhibidas en 1963, el presidente del ICAIC, compañero Alfredo Guevara, consideró necesario dejar constancia de que el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos «no acepta ni practica los que suelen presentarse sin serlo como puntos de la política cultural del Gobierno Revolucionario», precisando que esos puntos son los expuestos en el informe del Consejo Nacional de Cultura al Primer Congreso de Cultura, celebrado el pasado año. Este Congreso, por cierto, no fue sólo de activistas del CNC, como afirma el presidente del ICAIC, sino que en él participaron, con voz y voto, los dirigentes y amplias representaciones de las organizaciones de masa, así como de los organismos estatales que en alguna forma tienen que ver con el quehacer cultural, habiendo pronunciado el discurso de clausura el Presidente de la República, Dr. Osvaldo Dorticós Torrado.

Estas declaraciones de Guevara nos obligan a recordar que tanto el Informe de referencia como las conclusiones del Primer Congreso de Cultura, fueron votadas y aprobadas, sin abstenciones, por los concurrentes al mismo entre los que se encontraba una nutrida delegación del ICAIC, encabezada por su Presidente, y en ningún momento, ni durante la preparación del Congreso, ni en éste, ni posteriormente se manifestaron las discrepancias que ahora se exponen en el artículo de

189

Guevara. En cuanto a éste, es preciso recordarle también su presencia en las sesiones de trabajo del Congreso Nacional de Cultura en que se dio forma a los diez puntos que en estos momentos desconoce tan decididamente, y su participación en la reunión del Consejo con el Presidente de la República y con el Primer Ministro en que se discutieron y aceptaron los mencionados diez puntos, sin que tampoco en esas oportunidades diera a conocer el compañero Guevara las hondas discrepancias que ahora manifiesta.

Resulta bien insólito que un funcionario del Gobierno Revolucionario exprese en la forma en que lo ha hecho el Presidente del ICAIC, su absoluto desconocimiento de las orientaciones y decisiones de un Organismo del Estado al que la ley confiere de modo preciso las funciones, que él pretende negarle, de «dirigir y orientar la política cultural», y la elaboración de los planes que considera y aprueba el Consejo de Ministros, y que han de estar siempre inspirados en los principios básicos de la política estatal. Este desconocimiento del compañero Guevara demuestra, lo que es muy grave, una profunda incomprensión de las funciones del Estado y de cada uno de sus organismos, así como de la disciplina y la relación que ha de existir entre ellos.

Como en el artículo de Guevara se aclara, además, que la Dirección del ICAIC no sabe de «otros lineamientos culturales que los que emanan del discurso de Fidel en la reunión con los Intelectuales», contraponiéndolos a los diez puntos del Informe del CNC al Primer Congreso de Cultura que no acepta ni practica, nos parece oportuno, para evitar que se pretenda confundir con tanta ligereza a la opinión pública, reproducir lo que al respecto se dice en el mencionado Informe:

Antes que otra cosa, se imponía definir la política a seguir y ésta fue formulada ampliamente durante el año 1961 y expuesta en las conversaciones del Primer Ministro, compañero Fidel Castro, con los intelectuales y, posteriormente, en el discurso del Presidente Dorticós al Primer Congreso de Escritores y Artistas.

El Gobierno de Cuba, a través de sus más altos exponentes, adoptaba en materia de cultura la postura del más amplio respeto y reconocimiento a todas las expresiones literarias y artísticas que por su contenido no entran en conflicto con los fines de la Revolución, propiciando a la vez un arte y una literatura que reflejen los problemas, inquietudes y sentimientos de nuestro pueblo y que sirvan de medio de comunicación con el mismo.

Por otra parte, se trazaron los objetivos más urgentes que tenía que proponerse el Gobierno Revolucionario y que han quedado expuestos en los diez puntos que figuran en el Anteproyecto y que a continuación exponemos:

1. Estudiar y revalorizar nuestra tradición cultural y muy especialmente la del siglo XIX, en que surgió la nacionalidad cubana. Divulgar sus más positivas manifestaciones.
2. Estudiar e investigar nuestras raíces culturales. Reconocimiento del aporte negro y la significación que le corresponde en la cultura cubana.
3. Despojar las expresiones folclóricas del campo y de la ciudad y las manifestaciones populares de nuestra cultura, de las mistificaciones de los elementos ajenos a su propia esencia, creando las condiciones necesarias para que puedan expresarse en toda su pureza.

4. Trabajar porque se reconozcan sin reservas el talento, la capacidad del cubano, y se valore adecuadamente a nuestros creadores, ofreciéndoles las oportunidades necesarias para que puedan producir en condiciones propicias.
5. Formar, a través de las Escuelas de Arte y Seminarios, una nueva intelectualidad surgida de la propia masa obrero-campesina.
6. Propugnar un arte y una literatura en consonancia con el momento histórico que vive Cuba. Esto, a través de una labor educativa que propicia cada vez en mayor grado el contacto íntimo de nuestros creadores con el pueblo, su convivencia directa con los hombres del campo y los obreros de las fábricas.
7. Dar a las ciencias el lugar que le corresponde en la actividad cultural en el proceso de superación de nuestras condiciones de país subdesarrollado.
8. Propiciar la superación cultural de las grandes mayorías, desarrollando intensamente actividades encaminadas a interesarlas en el buen arte y en la lectura de los libros de valor literario o científico.
9. Hacer desaparecer el gran desnivel que hoy existe entre la vida cultural de la capital y la del resto de la Isla, propiciando las actividades culturales en las provincias, tanto en las localidades urbanas como en los medios rurales.
10. Desarrolla, aprovechándolas al máximo, las posibilidades del intercambio cultural con todos los países, de manera que ello permita que el pueblo de Cuba,

sus intelectuales y científicos, tengan la oportunidad de conocer las expresiones culturales de diferentes escuelas y continentes.

Aunque no deja de parecer ridícula la pretensión del compañero Guevara, de ser quien decida cuándo se actúa o no de acuerdo con «las ideas que emanan del discurso de Fidel a los Intelectuales», consideramos que afirmaciones como las que hace el Presidente del ICAIC exigen una explicación, con argumentos y con hechos esclarecedores. Por ello, lo emplazamos a que, por los mismos medios que ha elegido para expresar sus anteriores criterios, explique:

1. En virtud de qué principios se arroga el derecho de ignorar las funciones otorgadas por el Gobierno Revolucionario a uno de sus organismos, en este caso el Consejo Nacional de Cultura.
2. Con qué razones y elementos cuenta para aseverar que los diez puntos que figuran en el Informe del CNC y en la resolución aprobada por el Primer Congreso Nacional de Cultura suelen presentarse sin serlo como puntos de la política cultural del Gobierno Revolucionario.
3. En qué hechos se basa para sostener que el Consejo Nacional de Cultura, en la orientación de la política cultural, ha entrado en contradicciones con las ideas expresadas por los compañeros Fidel y Dorticós al respecto.
4. Las razones de sus discrepancias con los diez puntos enunciados como objetivos más urgentes de la política cultural del Gobierno Revolucionario, así como los

motivos que lo han llevado a manifestarlas ahora públicamente «de una vez y para siempre», sin que hasta este momento las hubiera expuesto en las oportunidades de su discusión y aprobación.

Por el Consejo Nacional de Cultura.
Vicentina Antuña
Presidente
18 de diciembre de 1963

Tomado de *Hoy*, La Habana, viernes, 20 de diciembre de 1963.

RESPUESTA A ALFREDO GUEVARA (III)*

«Para recordatorio de unos y conocimiento de otros», como nos recitaban en el Castillo del Príncipe cuando formábamos filas para recibir las visitas del público, no parece ocioso reproducir algunos otros pasajes del discurso del compañero Fidel a los intelectuales que, probablemente, ayuden a «aclarar lo confuso», como quiere Alfredo Guevara.

«El problema que aquí se ha estado discutiendo —dice Fidel— y vamos a abordar, es el problema de la libertad de los escritores y los artistas para expresarse.

»El temor que aquí ha inquietado es si la Revolución va a ahogar esa libertad, es si la Revolución va a sofocar el espíritu creador de los escritores y de los artistas.

»Se habló aquí de la libertad formal. Todo el mundo estuvo de acuerdo en que se respete la libertad formal. Creo que no hay duda acerca de este problema.»

Son palabras precisas y claras, éstas de Fidel, que no admiten confusión posible.

Todo el mundo estuvo de acuerdo en que se respete la libertad formal.

La forma en que ha de expresarse el artista, literato o poeta, músico o pintor, teatrista o cineasta, la decide él mismo, en la

* Publicado originalmente con el título «III parte de respuesta a Alfredo Guevara». [N. del E.]

seguridad de que nadie intentará dictarle normas, imponerle estilos.

La forma puede gustar o no, puede hacer comprensible o no el sentido de la obra, pero no es estorbada, no es condenada, no es excluida.

«La cuestión se hace más sutil —continúa Fidel— y se convierte verdaderamente en el punto esencial de la discusión cuando se trata de la libertad de contenido. Es el punto más sutil porque es el que está expuesto a las más diversas interpretaciones. El punto más polémico de ésta cuestión es: si debe haber o no una absoluta libertad de contenido en la expresión artística. Nos parece que algunos compañeros defienden ese punto de vista. Quizás por temor a eso que estimaron prohibiciones, regulaciones, limitaciones, reglas, autoridades, para decidir sobre la cuestión.

»Permítanme decirles, en primer lugar, que la Revolución defiende la libertad; que la Revolución ha traído al país una suma muy grande de libertades; que la Revolución no puede ser por esencia enemiga de las libertades; que si la preocupación de algunos es que la Revolución vaya a asfixiar su espíritu creador, que esa preocupación es innecesaria, que esa preocupación no tiene razón de ser.

»¿Dónde puede estar la razón de ser de esa preocupación? *Sólo puede preocuparse verdaderamente por este problema quien no esté seguro de sus convicciones revolucionarias.* Puede preocuparse por este problema quien tenga desconfianza acerca de su propio arte; quien tenga desconfianza acerca de su verdadera capacidad para crear. Y cabe preguntarse si un revolucionario verdadero, si un artista o intelectual que sienta la Revolución y 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 revo-

lucionarios. *Yo considero que no*; que el campo de la duda queda para los escritores y artistas que sin ser contrarrevolucionarios no se sientan tampoco revolucionarios.

»Y es correcto que un escritor y artista que no sienta verdaderamente como revolucionario se plantee ese problema; es decir, que es un escritor y artista honesto, que sea capaz de comprender toda la razón de ser y la justicia de la Revolución sin incorporarse a ella se plantee este problema. *Porque el revolucionario pone algo por encima de todas las demás cuestiones; el revolucionario pone algo por encima aún 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.*»

Claridad absoluta en las palabras de Fidel.

Para el artista que no es revolucionario, pero que es honrado, es para el que existe el problema del contenido de su obra en el medio revolucionario, en el país en que la Revolución triunfó y trabaja para lograr los cambios históricos económicos y sociales que determinan su contenido, que constituyen sus fines.

Para el artista que es verdaderamente revolucionario, que está, en la intimidad de su conciencia, identificado a plenitud con la Revolución, con sus fines y objetivos, no habrá problema de contenido —ni de forma— pues éste estará determinado por sus convicciones, coincidentes en todo con la Revolución.

Para ese artista no habrá nada por encima de la Revolución y juzgará a todo, incluyendo su obra y su arte, según el interés de la Revolución.

Ese artista tendrá un objetivo: servir a la causa de la redención del hombre, a la causa de la redención de los explotados, a la causa de la redención de los trabajadores y no tendrá nin-

gún conflicto al servir a esa causa con su arte, con su creación, con su obra, con su quehacer.

«Si a los revolucionarios nos preguntan qué es lo que más nos importa, nosotros diremos: el pueblo y siempre diremos el pueblo. *El pueblo en su sentido real, es decir, esa mayoría del pueblo que ha tenido que vivir en la explotación y en el olvido más cruel. Nuestra preocupación fundamental siempre será las grandes mayorías del pueblo, es decir, las clases oprimidas y explotadas del pueblo.* El prisma a través del cual nosotros miramos todo, es ése: *para nosotros será bueno lo que sea bueno para ellas; para nosotros será noble, será bello y será útil, todo lo que sea noble, sea útil y sea bello para ellas.*»

Así piensan los revolucionarios, así enfocan los revolucionarios, todos los problemas.

«*Quién sea más artista que revolucionario*—insiste Fidel—no puede pensar exactamente igual que nosotros. Nosotros luchamos por el pueblo y no padecemos ningún conflicto porque luchamos por el pueblo y sabemos que podemos alcanzar los propósitos de nuestra lucha. El pueblo es la meta principal. *En el pueblo hay que pensar primero que en nosotros mismos, y ésa es la única actitud que puede definirse como una actitud verdaderamente revolucionaria.*»

Fe de errata: en la tercera línea del sexto párrafo del artículo de ayer, donde dice *concretamente* debe decir: *correctamente*, pues entendemos que la proposición hecha entonces por Guevara fue correcta.

Tomado de «Aclaraciones», *Hoy*, La Habana, sábado, 21 de diciembre de 1963.

DECLARACIONES DE ALFREDO GUEVARA

Aspiramos a responder con la mayor precisión conceptual los artículos de Blas Roca publicados durante estos últimos días en la columna «Aclaraciones», del periódico *Hoy*, bajo el título común de «Respuesta a Alfredo Guevara» (I, II, y III hasta ahora). Con este esfuerzo pretendemos contribuir a establecer un tono más serio y ajustado a las cuestiones de principio que en torno al arte cinematográfico, a la cultura en general, y a los derechos y respeto que el público merece, se vienen debatiendo.

En la declaración que a modo de respuesta hizo llegar al periódico *Hoy* la Dirección del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos con fecha 13 de diciembre, y que apareció publicada el martes 17 de este mes, destacábamos que el hecho más importante, el que nos llenaba de preocupación, quedaba definido por la participación, directa o indirecta, de un miembro de la Dirección Nacional del Partido Unido de la Revolución Socialista, en la redacción y aprobación de las opiniones críticas que resume la columna «Aclaraciones», publicada en la página editorial del periódico *Hoy*, órgano oficial del PURS [Partido Unido de la Revolución Socialista], con fecha 12 de diciembre.

El artículo de Blas Roca publicado el miércoles 18 de diciembre, también en la columna editorial «Aclaraciones», establece de manera inequívoca que en efecto, los textos anteriormente insertados no fueron aprobados sino redactados por él.

Esto podía dejar entender o hacer aparecer ante la opinión pública, y ante los militantes del Partido Unido de la Revolución Socialista, que se desautorizaba la línea de trabajo del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos en cuanto a las programaciones, y lo que es más grave, que se iniciaba un cambio limitador y reaccionario, en contradicción con los principios que establece el discurso del Comandante Dr. Fidel Castro pronunciado en la Reunión con los Intelectuales, documento al que nos ajustamos en su texto y espíritu, y que, lejos de resolver los complejos problemas de la cultura con una serie de fórmulas simplificadoras, abre al creador infinitas posibilidades de abordar la realidad, y reconoce al público el derecho a enriquecer y aguzar su conciencia y sensibilidad con todos los tesoros del arte; del arte del pasado, del arte actual, en proceso de creación, y de cuanto el hombre avizora del futuro.

Es por eso por lo que nos preguntamos:

¿Tiene el Director del periódico *Hoy*, en una página y columna editorial, cuyos textos se insertan posteriormente en un folleto que bajo el título genérico de «Aclaraciones», se distribuye entre los militantes del Partido Unido de la Revolución Socialista; tiene el Director del periódico *Hoy*, miembro de la Dirección Nacional del PURS, el derecho a establecer desde esa columna editorial por su cuenta y riesgo, y sin previo acuerdo del Órgano de Dirección política de que forma parte, un ataque sin base real, contra la línea de programación que orienta y realiza el Instituto creado por el Gobierno Revolucionario para atender este trabajo?

Estamos seguros de que no.

Sabemos que no es correcto ni permisible en un Partido revolucionario violentar las decisiones o forzar los juicios

críticos desde una columna editorial sin previas discusiones y acuerdos precisos, de principio.

En todo caso solo estamos dispuestos a aceptarlo cuando parta de nuestro Comandante en Jefe.

En nuestra «Declaración» de diciembre 19, evitamos toda referencia a otros países. Los problemas de la cultura forman parte, permanentemente, del debate ideológico, y de las búsquedas y estudios a que los creadores hacen dedicación. No podemos aceptar la identificación de nuestros juicios sobre una versión primitiva y común del realismo socialista, con la literatura y el arte soviéticos contemporáneos en general. En la Unión Soviética y en Cuba, como en todos los países, se producen obras que representan las corrientes populistas o el esquematismo; arte del más elevado nivel; y búsquedas que debemos apreciar por la aventura que comportan. Estas experiencias, múltiples, y muchas veces encontradas, aseguran dialécticamente el desarrollo del movimiento cultural, porque son la condición primera de su vida. No es posible regimentar la creación artística a partir de un punto de vista inmediatista y utilitario como no es posible reducir la conciencia, el hombre, al cumplimiento de sus metas diarias. Solo avizorando el porvenir, comprendiendo la vida en su conjunto o buscando comprenderla, el hombre puede encontrar fuerzas para realizarse, superar su propio ser, y contribuir a que igual fenómeno se produzca en la sociedad en que vive. ¿De qué otro modo puede hablarse de una conciencia socialista? El hombre pleno sólo puede serlo en el conocimiento, en su acceso a las fuentes de información, y en el combate frente a la ideología y a la práctica reaccionaria. Cuanto le hace más informado y profundo, serio, coherente en sus juicios, cuanto asegura una más compleja y calificada actitud crítica, hace del hombre, un hombre verdadero. Creo que éste es el objeti-

vo del socialismo, del comunismo: restituir al hombre su condición de tal, y desencadenar las fuerzas que el hombre, en plenitud, guarda y desarrolla. No creo que la suerte de cuatro films pueda frustrar ese objetivo, y es más, no creo que nada pueda hacerlo inalcanzable, pero no es justo que conceptos estrechos resulten avalados por las páginas editoriales del periódico de nuestra Revolución, y que el equívoco que esto supone permita que una aclaración, que no es tal, resulte fuente de confusión y preocupaciones.

Es evidente que su redactor siente un cierto, acaso profundo desprecio por los intelectuales. Cada opinión o manifestación es considerada un «alboroto» y esas referencias a «ciertos medios intelectuales» nos hacen meditar al respecto. No queremos ser prejuiciosos pero, históricamente, hay que subrayar que ese estilo peyorativo suele reflejar más que desprecio, temor. Entiéndase bien: temor al pensamiento, a la variedad y riqueza de sus manifestaciones, y al espíritu creador, de búsqueda, independiente, que rechaza la rutina, y se levanta sobre sus propios pies. No pretendo idealizar nuestro medio intelectual o a los intelectuales cubanos. Absurdo sería hacerlo cuando, como ahora, apreciamos que el juego dialéctico de las contradicciones no cesa en ningún nivel, porque debo señalar que entiendo como el más alto, en el orden intelectual —y claro que no solo en éste— el que corresponde a un dirigente revolucionario.

Difícil será la situación espiritual de quienes, conservadoramente, esquivan el derecho y la necesidad de los hombres, de las masas, a la información y el estudio de las manifestaciones del pensamiento y del arte, el día en que «los medios intelectuales» sean algo más que una capa social en desarrollo, y se conviertan, como es lógico que suceda, en apreciable parte de la población.

Solo el pensamiento vivo, anti-rutinario, anti-dogmático, siempre innovador y creativo, respetuoso de su propia naturaleza, es capaz no solo de dar lugar a obras de arte verdadero sino también de asegurar el nivel de la producción y su desarrollo. Sin audacia intelectual no hay ni puede haber una eficaz tecnología. Y no será jamás un nuevo Índice la fuente de ese clima de libertad en que el pensamiento encuentra su verdadera dimensión, y la ciencia y el arte su pleno desarrollo.

ALFREDO GUEVARA
21 de diciembre de 1963

Tomado de *Hoy*, La Habana, sábado, 21 de diciembre de 1963.

UNAS PALABRAS SOBRE TRES FILMS DISCUTIDOS

J.M. VALDÉS-RODRÍGUEZ

Algunos lectores y varios amigos y compañeros, nos han pedido unas palabras sobre los films motivo de la actual controversia, de todos conocida. Al hacerlo han insistido acerca de si se debe, o no, presentarlo a la enorme porción de público sin una preparación especial.

Se trata en este caso, de *Accatone* (El vagabundo), *La dulce vida*, *El ángel exterminador* y *Alias Gardelito*. Para nosotros el número se reduce a tres, porque no hemos visto la última de esas cintas.

En la historia del cine son incontables las películas sobre la juventud y la niñez delincuentes, o a punto de serlo, más o menos corrompida. El cine capitalista ha explotado el asunto en todas las formas, pero sin ir a la raíz de la cuestión. La cinematografía socialista también ha tratado el asunto pero con una óptica diferente y cuando tenía aún actualidad histórica en la nueva sociedad, en la Unión Soviética en 1931.

Accatone no se diferencia, básicamente, de las otras cintas de ese carácter en el meridiano capitalista. Presidió, en mayor o menor medida, por la concepción neorrealista es una exposición del asunto pero sin dilucidación de la raíz social del problema, ni condena explícita de ese mal. Hay en el film de Pier Paolo Pasolini, una mezcla de realismo crudo y de elaboración imaginativa no exenta de dejo poético.

La dulce vida, de Federico Fellini, acaso sea la cinta de los años recientes con una mayor propaganda internacional ex-

plotadora del ángulo sexual y escandaloso. De hecho es una exposición de la vida de un sector de la clase dominante italiana, en especial romana, de la prensa inescrupulosa, amarilla, y del medio cinematográfico en su batiente publicitario deshonesto y sin propósito creador. La corrupción, la amoralidad y, en no poca medida la inestabilidad mental de ese sector social, constituyen la nota central del film de Fellini que retrata buena parte de la clase social dominante de un fin de época.

La dulce vida es una cinta realizada con maestría, arrestada no tanto por las extralimitaciones que alguna gente espera ansiosamente cuanto por la presentación de los vicios aludida. Como *Accatone*, aunque con mayor complejidad temática y formal, no es film difícil de comprender por una inteligencia normal.

De modo muy diferente *El ángel exterminador*, de Luis Buñuel, expone también la descomposición de la gran burguesía y de las instituciones a ella aliada por intereses materiales, de clases, incapaces de superar cuanto las condena históricamente. A esa insuficiencia se refiere la agónica coyuntura enclausuradora de damas y caballeros, incapaces de librarse del encierro psicológico en que dejan ver el rostro moral y la condición intelectual verdaderos. La incapacidad de autodeterminación liberadora surge luego en el templo, al final del Te-Deum, cuando ni las damas y caballeros ni los sacerdotes mismos son capaces de abrir las puertas sin cerrojos ni cierre material alguno.

El ángel exterminador es, ciertamente, una cinta de difícil comprensión no sólo para el público mayoritario y corriente sino para la gente profesional, especialmente pertrechada. Porque Buñuel dice eso de manera arbitraria, acaso podríamos decir que gratuitamente compleja, ajena a los modos usuales del cine, en una concertación complicada del subconsciente y la conciencia, de la realidad material, inmediata, y del mun-

do onírico, con una enorme variedad de imágenes y metáforas y símbolos en la cual no deja de estar presente su tendencia de viejo surrealista de asombrar, epatar.

La singularidad del hecho en sí, de su expresión dramática y fílmica, en oposición con la lógica al uso y las formas habituales de la vida real y de la creación en el teatro y en el cine, se traduce en complejidad acusada y en desconcierto del espectador. Es obvio que ello limita el alcance del film.

Ninguno de los tres films enaltece al hombre, ni afirma directa o indirectamente lo que podemos llamar lo humano mejor, aquel impulso, llamémosle así, por el cual los hombres entregan la fibra nobilísima en empeños trascendentes. Ello es cierto de modo especial del film de Buñuel. Creemos que en la valoración de *El ángel exterminador* y de las obras de Buñuel en general, *Viridiana* entre ellas, se debe de evitar adscribirles condición revolucionaria en el sentido actual y profundo de ese término. Es, más, en el caso de *Viridiana* recordamos haber señalado que la óptica y el tratamiento dramático no constituyen una contribución a la lucha actual del pueblo español contra el mundo que produce los seres lastrados que alientan en *Viridiana*.

No creemos que la proyección de cintas como las mencionadas sea un peligro, ni que se las deba prohibir, a no ser en algún caso muy extremo, por contrarrevolucionario, de que no hablamos aquí. Sí estimo oportuno que todos pongamos empeño de veras en esclarecer al máximo de nuestra capacidad la significación real de cada film, para justipreciarlo, al propio tiempo que prestamos particular atención a las creaciones en torno a la lucha de los pueblos unidos a nosotros en la brega ciclópea por un mundo mejor.

Tomado de *El Mundo*, La Habana, domingo, 22 de diciembre de 1963.

RESPUESTA A ALFREDO GUEVARA (IV)*

Después de exponer la necesidad de que la Revolución siga una política destinada a lograr que los escritores y artista honestos, aunque no sean revolucionarios, aunque no tengan una actitud revolucionaria ante la vida, marchen junto a ella, a la Revolución y a su obra, aun cuando no concuerden con su filosofía, el compañero Fidel establece la conclusión siguiente: «Esto significa que dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada. Contra la Revolución, nada, porque la Revolución tiene también sus derechos y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir y frente al derecho de la Revolución de ser y existir, nadie.»

Para que quede más claro, pregunta: «¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas revolucionarios o no revolucionarios?»

Y responde, categórico: «Dentro de la Revolución: todo; contra la Revolución, ningún derecho.»

Ése es un principio general. No se trata de ninguna excepción para el caso de los escritores y artistas, pues los contrarrevolucionarios, los enemigos de la Revolución, de su obra y de sus fines no tienen ningún derecho contra la Revolución.

Eso es un principio general que norma y determina todas las relaciones y todas las actitudes frente a sectores, fenómenos y personas.

* Publicado originalmente con el título «IV parte de respuesta a Alfredo Guevara». [N. del E.]

«La Revolución no puede —explica Fidel— pretender asfixiar el arte o la cultura cuando una de las metas y uno de los propósitos fundamentales de la Revolución es desarrollar el arte y la cultura, precisamente para que el arte y la cultura lleguen a ser un real patrimonio del pueblo. Y al igual que nosotros hemos querido para el pueblo una vida mejor en orden material, queremos para el pueblo una vida mejor también en todos los órdenes espirituales; queremos para el pueblo una vida mejor en el orden cultural. Y lo mismo que la Revolución se preocupa por el desarrollo de las condiciones y de las fuerzas que permitan al pueblo la satisfacción de todas sus necesidades materiales, nosotros queremos desarrollar también las condiciones que permitan al pueblo la satisfacción de todas sus necesidades culturales.»

Debemos de luchar en todos los sentidos para que el creador produzca para el pueblo y el pueblo, a su vez, eleve su nivel cultural a fin de acercarse también a los creadores.

«Hay que esforzarse en todas las manifestaciones —expresa el compañero Fidel— por llegar al pueblo, pero a su vez hay que hacer todo lo que esté al alcance de nuestras manos para que el pueblo pueda comprender más y mejor. Creo que este principio no contradice las aspiraciones de ningún artista; y mucho menos si se tiene en cuenta que los hombres tienen que crear para sus contemporáneos.

»No se diga que hay artistas que viven pensando en la posteridad, porque, desde luego, sin el propósito de considerar nuestro juicio infalible ni mucho menos, creo que quien así proceda se está autosugestionando.»

Que cada cual se exprese en la forma que estime pertinente y que exprese libremente la idea que desea expresar. «Nosotros —dice el compañero Fidel— apreciaremos siempre su producción a través del prisma del cristal revolucionario. Ése

también es un derecho del Gobierno Revolucionario, tan respetable como el derecho de cada cual a expresar lo que quiera expresar.»

Hay quienes se han quejado de lo extensas de nuestras citas del discurso de Fidel a los intelectuales.

Las hemos considerado una necesidad, que llenamos con placer, porque ya que se habla de ese discurso debe leerse y releerse, en la seguridad en que cada lectura aportará nueva claridad, enseñanza y comprensión de los temas tratados.

¿Qué conclusiones podemos sacar nosotros, en lo ateniende a esta respuesta, de las *Palabras de los intelectuales*?

Creemos que bastarán las siguientes:

1. El cine, como la televisión, tienen una gran importancia en cuanto a la educación o formación ideológica del pueblo.
2. El Gobierno Revolucionario tiene derecho a regular, revisar y fiscalizar las películas que se exhiban al pueblo y prohibir la exhibición de las que considere contrarias a la Revolución, a su obra, a sus fines, a sus principios.
3. El Gobierno Revolucionario tiene derecho a fiscalizar, regular y orientar —a más de estimular, fomentar y desarrollar— lo artístico y lo cultural.
4. El criterio revolucionario para juzgar la obra artística o cultural —sea película o libro, pintura o teatro— que debe ir al pueblo es si la tal obra está contra la Revolución, si daña o perjudica a la Revolución, si contradice la obra, fines y propósitos de la Revolución o si sirve a la Revolución y a sus fines, a su obra y a sus ideales.

Aquí usamos la expresión pueblo, como dice Fidel, en su sentido real, es decir, esa mayoría del pueblo que ha

tenido que vivir oprimida y explotada y no la minoría de exprivilegiados, no las minorías que tuvieron acceso a todos los bienes de la sociedad. Pueblo en el sentido de las clases explotadas, de obreros y campesinos, de trabajadores que producen, que crean, con sudor, la base misma de la sociedad y su sustento.

5. La Revolución garantiza y respeta la libertad formal. Que cada cual escriba, pinte, componga, etc., en la forma o estilo que prefiera, sobre el tema que más le agrade o convenga.
6. La Revolución juzga el contenido de las obras —y forma su criterio sobre ellas— a través del prisma revolucionario, del interés de la Revolución, de lo que beneficie y sirva a las clases antes oprimidas y explotadas del pueblo, pues para nosotros será noble, bello y útil lo que sea noble, bello y útil para los trabajadores.
7. El artista revolucionario logra sin conflictos que su obra o la que exhibe sea revolucionaria, se identifique con las necesidades y propósitos de la Revolución, pues todo lo ve desde el punto de vista del interés del avance y la victoria de la Revolución.
8. El artista más Revolucionario es aquel que pone la Revolución por encima de todo lo demás; el que está dispuesto, incluso, a sacrificar su propia vocación artística —si ello es necesario— por la Revolución.
9. La Revolución se esfuerza por mantener a los artistas y escritores honestos, aunque no sean propiamente revolucionarios, a su lado y en condiciones de que puedan producir y crear.

10. La Revolución lucha en todos los sentidos por que el creador para recordatorioproduzca para el pueblo y por elevar el nivel cultural del pueblo a fin de acercarlo a los creadores.

Tomado de «Aclaraciones», *Hoy*, La Habana, domingo, 22 de diciembre de 1963.

RESPUESTA A ALFREDO GUEVARA (V)*

Reproducidos los criterios que el compañero Fidel expresó en su discurso a los intelectuales, criterios a los que ajustamos nuestra actividad porque los compartimos plenamente y sin reservas, con íntimo y profundo convencimiento, volvamos a las cuestiones planteadas por Alfredo Guevara:

El Presidente del ICAIC dice que a él no le concierne determinar si es posible o no juzgar el valor y significación de las cuatro películas mencionadas sin haberlas visto. «No se trata ahora de medir la autoridad de opiniones que no responden al conocimiento directo.»

No hemos juzgado nosotros acerca del «valor y significación» —valor y significación en abstracto, en general— de esas películas.

En el primer párrafo de nuestra respuesta —«Aclaraciones» de 12 de diciembre— se dijo textualmente: «No hemos visto las películas que relaciona, *así que no podemos dar una opinión concreta acerca de ellas*, aunque por los comentarios que hemos oído a TRABAJADORES que fueron a verlas no nos parecen recomendables para nuestro pueblo, en general, ni, en particular, para la juventud.»

En el penúltimo párrafo se dice: «No son los Accatones ni los Gardelitos, modelos para nuestra juventud.»

* Publicado originalmente con el título «V parte de respuesta a Alfredo Guevara». [*N. del E.*]

Ésas y solamente ésas son las opiniones que hemos dado acerca de las películas mencionadas en nuestras «Aclaraciones» del día 12, que tan grande e inesperado revuelo han provocado.

Creemos que esas opiniones tienen autoridad suficiente —aunque no hayamos visto previamente las películas— porque, como se ve, no nos basamos en las películas, ni juzgamos sus valores como tales, sino que nos basamos en las opiniones de trabajadores que las han visto, en los *efectos* que tienen sobre los espectadores.

Visitamos fábricas y talleres con alguna frecuencia, aunque no sea tanta como la que necesitamos y queremos.

Nos reunimos con los obreros cuando, invitados por ellos, asistimos a los cursos de sus escuelas o a los locales de sus instituciones para hablarles de temas que ellos escogen.

En esos contactos se nos plantean problemas y se nos hacen preguntas sobre los más variados temas.

No en un solo lugar sino en varios, en los últimos tiempos, se nos han quejado de algunas películas, nos han mostrado su disgusto con su contenido.

Pocos días antes del 12 de diciembre un obrero nos preguntó: «¿Es justo que se gasten nuestras divisas en la película *Accatone*, desmoralizadora para nuestros hijos?»

Le pedí que me explicara por qué consideraba tan mala esa película y me refirió lo que él había visto.

Opiniones similares nos han dado de *Alias Gardelito*.

Sobre *La dulce vida* lo que nos dicen los obreros que la han visto es que no da salida y sobre *El ángel exterminador* que no la entienden. Por eso no las mencionamos nosotros, puesto que entendemos que el que no den salida o no se entiendan no hacen negativas a las películas.

Para mí, las opiniones de esos obreros, honrados, laboriosos, revolucionarios que con su esfuerzo, con su sudor, con su producción hacen revolución todos los días, tienen crédito y autoridad, son dignas de ser consideradas y tomadas en cuenta.

Creemos en ellos. Y por lo que nos han dicho nos hemos atrevido a afirmar que tales películas no nos parecen recomendables para nuestro pueblo y que los Accatone y los Gardelito no son modelo para nuestra juventud.

No son esos alegres, personalmente simpáticos, proxenetas, perversos, ladrones, vagos, irresponsables los que nosotros —creo yo— tenemos que exhibir a nuestros jóvenes trabajadores, a nuestros jóvenes becados, a nuestros jóvenes estudiantes, en quienes tenemos que despertar el interés por otros asuntos y por otros ejemplos.

Hace algún tiempo, creo que en el aniversario del 13 de marzo, el compañero Fidel Castro, justamente indignado por algunos hechos, condenaba ciertas manifestaciones de «elvispreslianismo» de jóvenes que, guitarra en mano, pelo caído sobre la frente, pantaloncitos apretados se exhibían en actitudes feminoides en diversos lugares de la capital y pretendían invadir la zona de nuestros estudiantes.

¿De dónde vino el «elvispreslianismo»?

De la divulgación, en Cuba, a través de todos los canales, del modelo nacido en el medio social de Estados Unidos.

Defendiendo por el creador a la obra, un lector nos dice, en su carta, que Pier Paolo Passolini, realizador de *Accatone*, es miembro del Partido Comunista.

Si ello fuera cierto no nos haría cambiar nuestra opinión sobre la cinta, pues independientemente de la afiliación política o la conducta personal de su autor o director, entendemos que la película en cuestión no es conveniente para nuestra juventud.

Pero, además, lo dicho no es cierto.
Passolini fue expulsado del Partido Comunista debido a un escándalo de su vida personal.
A consecuencia de ello adoptó una posición anticomunista, aunque luego volvió a declararse ideológicamente comunista.
Pero cualquiera que sea su posición personal y cualquiera sea el efecto de su película en otros países, aquí, entendemos nosotros, no nos hace ningún bien exhibirla a becados, estudiantes y jóvenes trabajadores.

Tomado de «Aclaraciones», *Hoy*, La Habana, martes, 24 de diciembre de 1963.

DECLARACIONES DE BLAS ROCA

La columna «Aclaraciones» no es —y jamás se ha dicho ni insinuado que sea— editorial de este periódico.

Es una sección —como lo aprecia cualquiera en nuestro país— donde, en respuesta a preguntas de los lectores, se popularizan diversas cuestiones ya definidas o se debaten otras en que caben y se manifiestan diversos criterios.

Esta columna, por tanto, ni da órdenes, ni traza directivas, ni violenta decisiones.

Asumimos la plena responsabilidad de cuanto aparece en ella, como nos corresponde por el cargo de Director con que nos ha honrado la Dirección Nacional de nuestro Partido Unido de la Revolución Socialista.

No es Alfredo Guevara el llamado a juzgar sobre los derechos del Director de *Hoy* en el cumplimiento de los deberes y responsabilidades que le ha encomendado la Dirección del Partido.

Rechazamos todas las confusiones introducidas por Alfredo Guevara en un debate que él ha desbordado, al insinuar discrepancias entre nosotros y el Primer Secretario del Partido, compañero Fidel Castro, y presentarnos como adversarios de la libertad cultural y temerosos de los intelectuales.

BLAS ROCA

Tomado de *Hoy*, La Habana, martes, 24 de diciembre de 1963.

216

EL ARTE PUEDE Y DEBE ESCLARECER LA CONCIENCIA DEL HOMBRE

En la sección «Aclaraciones», del periódico *Hoy*, ejemplar del día 12 de este mes, se expresaron opiniones generales sobre el arte y, en particular, sobre el cine. Según nuestro parecer, estas opiniones, lejos de proporcionar a la opinión pública los elementos de juicio indispensables a una justa apreciación del sentido de las funciones del arte, deforman los principios de la crítica, sin los cuales se hace imposible forjar, en la conciencia del pueblo, la actitud ante el arte que su afán de cultura reclama. Vayan, pues, para esta leída sección de *Hoy*, las siguientes aclaraciones:

La dulce vida, *Accatone*, *El ángel exterminador* (mejicana, no española) y *Alias Gardelito*, cada una a su modo, con eficacia mayor y menor, constituyen visibles denuncias a las condiciones ominosas en que obliga a vivir a los hombres el régimen social capitalista. Sólo quien vea las ramas y no el árbol, puede considerarlas perjudiciales. Si, cuando la grave responsabilidad de orientar, es poco recomendable juzgar obras de arte sin haberlas conocido y estudiado, menos lo es todavía hacerlo en base de opiniones ajenas.

El cine es un arte. Sus valores de esparcimiento público provienen de su condición de arte y no de que pueda tener por objeto distraer a las masas. En tanto que arte, el cine no sólo «muestra» y «expone» sino que, además, «dice» y enjuicia. Si las funciones del arte se redujeran a «exaltar el ideal» y a propiciar el «recreo alegre, ligero», mal podríamos exigir res-

ponsabilidad a los artistas y mal podríamos ponerlo en consonancia con los fines que una sociedad en revolución persigue. El arte, el reflejar la realidad en toda la riqueza de sus infinitas contradicciones, puede y debe esclarecer y profundizar la conciencia del hombre, del hombre que hace la Revolución, y por el rigor de la lógica y la plenitud de la fantasía, darle a este hombre una imagen cabal de sí mismo y del mundo en que vive. Reducir las funciones del arte a la «exaltación del ideal» y al «recreo alegre, ligero», equivale a castrarlo, a mellar groseramente este ejemplar instrumento del conocimiento, equivale, en suma, a convertirlo en vulgar propaganda y pasatiempo banal.

«En Cuba, Arte y Literatura», cree que esto debe tenerse muy en cuenta por todos.

Tomado de «En Cuba, Arte y Literatura», *Bohemia*, La Habana, martes, 24 de diciembre de 1963.

CRÓNICA SOBRE UN PEQUEÑO CÓNCLAVE

[Fragmento]

FÉLIX PITA RODRÍGUEZ

*Están hablando,
todavía están hablando.
Y el pueblo se pregunta hasta cuándo seguirán hablando.
El pueblo que hizo las palabras,
los pastores, los herreros, los labradores, los alfareros,
los albañiles, los leñadores y los mineros,
que las forjaron, las tallaron, las modelaron y sudaron
sobre ellas
a medida que las fueron necesitando,
se preguntan hasta cuándo van a estar usando sus palabras,
hasta cuándo las van a retener
como una propiedad privada más.*

*El pueblo que es quien cuenta las más hermosas historias,
todas las grandes historias de amor y de guerra,
de victorias sobre la vida y sobre la muerte,
y las pequeñas historias limitadas
a la pena o la alegría de un corazón encerrado en sí mismo.
El pueblo, el gran actor,
el personaje único y decisivo,
el enorme narrador de historias,
que las escribe, usándose en ellas,
poniendo su sangre viva entre las palabras,
dejando su piel y sus entrañas entre las palabras,
llama a la puerta y reclama sus derechos de autor.*

*Pero ellos han cerrado las ventanas y las puertas,
levantan murallas y tapias y suspenden los puentes levadizos,
y están hablando,
todavía están hablando
sobre el derecho a seguir hablando,
sobre la libertad para seguir hablando
de lo que están hablando y no les pertenece.
Están hablando,
todavía están hablando;
y mientras almacenan amorosamente en su desván
todos los muertos podridos del pasado,
sacan al portal y los adornan con palabras como flores
pequeños cadáveres perfumados
bajo risueñas máscaras engañosas.
Acarician lo que sobrenada, rescatan lo que flota
en la resaca turbia y lo levantan,
lo agitan como estandartes y banderas,
y en sus trincheras de primera línea acomodan sus muertos
más hermosos,
y gritan que ellos son espejos de la vida.*

*Están hablando,
todavía están hablando.
Mientras afuera la Revolución usa apenas las palabras
necesarias
para dar a la Patria su nuevo rostro alegre,
están hablando de su derecho a seguir hablando,
de su libertad para seguir hablando
hablando, hablando, hablando.*

Tomado de *Hoy*, La Habana, jueves, 26 de diciembre de 1963.

RESPUESTA A LOS DIRECTORES CINEMATOGRAFICOS

Con una manifestación, advertencia o apelación *a la opinión pública*, los directores cinematográficos del Departamento de Programación del ICAIC, armados caballeros defensores del arte, arremeten, lanza en ristre, contra la columna «Aclaraciones» porque ésta se atrevió a recoger aprobatoriamente opiniones de trabajadores contra algunas de las películas que ellos escogen, traen, exhiben, «critican», alaban y califican de mejores.

Pero si los antiguos caballeros, según sus cantores, se caracterizaban por usar armas limpias y buscar la victoria honrada en los combates, éstos del ICAIC demuestran preferir otras muy distintas al ejercicio honesto de la discusión para encontrar la verdad.

Tomar tres frases aisladas y, sobre ellas, afirmar que las opiniones de Juan XXIII, el Código Hays y «Aclaraciones» coinciden al definir la función del cine es no sólo falta de seriedad, sino falta de honradez intelectual y política.

Es un recurso barato, de quienes quieren azuzar contra «Aclaraciones» —y lo que ésta representa— a los partidarios de ciertas actitudes que no concuerdan con el sentido elevado y renovador del socialismo.

¿Se quiere discutir cuál es la función del cine en nuestra Revolución, dentro del actual período de transición, de construcción del socialismo?

Discútase con seriedad, con argumentos, con razones, no dirigidas a movilizar en son de guerra a una «opinión públi-

ca» en la que pueden insertarse —y se insertan— los enemigos de la Revolución, los representantes de la vieja sociedad, sino orientados a convencer al proletariado, a ilustrar a la opinión revolucionaria.

En respuesta a la pregunta, que ellos mismos formulan, ¿cuál debe ser la función del cine?, los directores cinematográficos del Departamento de Programación Artística del ICAIC ponen en boca del redactor de «Aclaraciones» lo siguiente: «Una obra de divertimento, de recreo alegre, ligero, que ayuda al descanso, da nuevos bríos para el trabajo, nuevas fuerzas para la acción.»

¿Es eso lo que dijo «Aclaraciones»?

¿Alguna persona, honradamente, puede sacar la conclusión, de lo publicado en esta columna, de que ésa sea la respuesta de su redactor a la pregunta sobre la función del cine?

Aparte de que este redactor no se planteó la función del cine en abstracto, para cualquier país, cualquier sociedad, cualquier clase, cualquier edad y cualquier tiempo, es claro que sólo tergiversando deliberadamente sus palabras, se puede afirmar que ésa sea nuestra respuesta a tal pregunta.

¿Qué dijimos en «Aclaraciones» —sin pretender, ni mucho menos, dar una definición completa— acerca de la función del cine en la Cuba de *hoy, revolucionaria, socialista*?

El jueves 12 de diciembre expusimos lo siguiente.

Nuestro pueblo vive un momento de su historia que reclama la contribución de su heroísmo, de su laboriosidad, de su ingenio, de su espíritu de sacrificio.

Estamos en la defensa constante de la Patria ante las agresiones y amenazas del imperialismo yanqui, sus lacayos y sus gusanos.

Estamos en la construcción de una economía DESARROLLADA, de abundancia, para dar a TODO nuestro pueblo condiciones de vida verdaderamente humanas, bienestar y seguridad.

Estamos en la edificación de una nueva sociedad en la que el individualismo deje el sitio al colectivismo, en la que impere, en lugar del «cada uno para sí», el «todos para uno y uno para todos»; una nueva sociedad en que el orgullo sea el trabajo, la producción, el contribuir al bien de los demás, el compañerismo.

Entendemos nosotros que el arte —el cine incluido— debe participar en la batalla por esos trascendentales objetivos.

Esa participación es a veces directa, a veces indirecta.

Digamos que se puede ser por acción o por omisión.

Por acción cuando la obra artística —película, novela, pintura, canción— despierta el afán de trabajo, el ideal elevado, el heroísmo valiente, la fraternidad, el compañerismo, la abnegación.

Por omisión, cuando la obra artística o de entretenimiento evita hacerle propaganda al vago, al proxeneta, al egoísta o presentarlo simpático, atrayente, es decir cuando evita portar ideas e incitaciones contra la Revolución, contra los objetivos y los ideales de la Revolución.

Una obra de divertimento, de recreo alegre, ligero, que ayuda al descanso, da nuevos bríos para el trabajo, nuevas fuerzas para la acción.

No son los Accatones ni los Gardelitos modelos para nuestra juventud.

¿Qué se puede sacar, de esas palabras, como opinión del redactor sobre la función del cine?

Se puede sacar la conclusión de que el redactor de «Aclaraciones» cree que el cine —como arte o como divertimento— *debe participar en la batalla de NUESTRO PUEBLO por la defensa, por la economía, por la producción, por el socialismo, por las nuevas relaciones humanas que éste determina.* Que la participación del cine en esa batalla puede ser directa o indirecta, por acción u omisión. Que aun la obra de divertimento —sin mensaje— ayuda a esa lucha cuando no le hace propaganda al proxeneta, ni al pervertido, ni al vago ni al ladrón.

¿Dónde se puede, entonces, identificar esa opinión con la del Papa Juan XXIII o con el Código Hays?

El deleznable recurso tiene una sola finalidad: escamotear el pensamiento revolucionario, achacarle a «Aclaraciones» actitudes que no tiene, promover la división, salir a defender lo que no atacamos, sembrar el confusionismo, y, a su amparo, justificar lo que no tiene justificación.

Si se quiere discutir seriamente y con provecho contéstese a las preguntas:

¿Qué función debemos asignarle, en el presente período, al cine en nuestra Cuba revolucionaria y socialista?

¿Debe el cine, como medio poderoso de influencia que es, participar o no participar en la batalla de nuestro pueblo por la defensa, la economía y la construcción del socialismo?

Si participa, ¿cómo debe hacerlo?

Tomado de *Hoy*, La Habana, jueves, 26 de diciembre de 1963.

RESPUESTA A ALFREDO GUEVARA (FINAL)*

«Es evidente que su redactor [de «Aclaraciones»] siente un cierto, acaso profundo desprecio por los intelectuales. Cada opinión o manifestación es considerada un “alboroto” y esas referencias a “ciertos medios intelectuales” nos hacen meditar al respecto.» Tal expresa, textualmente, Alfredo Guevara.

No sentimos ningún desprecio por los intelectuales, pero sí por esos métodos con que Alfredo Guevara pretende presentarnos ante los intelectuales como su enemigo, del que tienen que cuidarse o defenderse y frente al cual tienen que apoyar a Alfredo Guevara —adalid del pensamiento libre— para su ciega lucha sin motivo, sin razón y sin principios contra nosotros.

No se trata aquí de levantar a los hombres de letras contra el zapatero que no tuvo oportunidad de adquirir la cultura de otros. Si de algo debemos tratar es de que zapateros y hombres de letras discutan con seriedad los problemas de la cultura y del arte *en nuestra sociedad en transición*, discutan cómo *hacer más y de más alta calidad* en pro del establecimiento de la nueva sociedad socialista.

Admiramos y apreciamos profundamente a los hombres de letras o intelectuales y artistas honrados, honestos, que, aunque no sean revolucionarios, aunque no sean socialistas (en

* Publicado originalmente con el título «Final de respuesta a Alfredo Guevara». [N. del E.]

el sentido en que ambas palabras reflejan identificación plena, actividad consciente y decisión de poner revolución y socialismo por sobre todas las cosas) contribuyen con su creación, con su pensamiento, con su arte o, simplemente, con el prestigio y autoridad que su obra les ha ganado, a las tareas históricas de la Revolución, a la construcción del socialismo.

Despreciamos y combatimos a los hombres de letras o intelectuales y artistas que se han puesto activamente contra la Revolución y el socialismo, que abierta o encubiertamente, con su creación, con su pensamiento y con su arte o simplemente con sus intrigas y maniobras combaten a la Revolución y al socialismo.

Cada manifestación o cada opinión *no* la consideramos un alboroto.

Acogemos con respeto cada opinión o manifestación que se expresa correctamente —aunque no concuerde con las nuestras— y las discutimos con seriedad, con argumentos, con razones, procurando, siempre, encontrar la verdad, encontrar lo que es mejor para la Revolución, para la construcción del socialismo, para las masas trabajadoras.

Llamamos alboroto al escandalizarse sin motivo por una opinión emitida a la que se le achacan intenciones y sentido de los que carece en absoluto, a la fabricación de fantasmas para combatirlos ruidosamente, al corre-corre; al chuchuchú, a la recogida de firmas, a las bolas irresponsables e irrespetuosas puestas a rodar como verdades sabidas de buena tinta, a las encuestas en que «el pueblo opina» por boca de los amigos del círculo, a la defensa frenética —¿no se podría escribir «enfrenecida», que expresa mejor mi pensamiento?— de algo que nadie ataca.

Es al alboroto «sin causa» a lo que llamamos alboroto y no a las opiniones o manifestaciones emitidas seriamente, con

sentido revolucionario, para llegar a conclusiones revolucionarias.

Si hemos usado, en este caso, la frase «ciertos medios intelectuales» —frase que tanto hace meditar a Alfredo Guevara— fue simplemente porque no queríamos usar ninguna expresión que fuera a herir susceptibilidades.

Luego Alfredo Guevara nos achaca no desprecio, sino temor.

Copio sus palabras: «No queremos ser prejuiciosos pero, históricamente, hay que subrayar que ese estilo peyorativo suele reflejar más que desprecio temor.»

Alfredo Guevara no quiere ser prejuicioso, pero, por lo visto, no puede evitar el serlo, como lo ha demostrado, con creces, en esta polémica que, con gran sorpresa para nosotros, ha emprendido con tanto encono y a la que ha dado un tono y un alcance que no podíamos ni soñar.

No se crea, sin embargo, que Alfredo Guevara me achaca el tenerle miedo a los intelectuales como personas sino —precisa él— a su pensamiento, a la variedad y riqueza de sus manifestaciones, a su espíritu creador, de búsqueda, independiente, que rechaza la rutina y se levanta sobre sus propios pies.

Y esto cuando los intelectuales de los que únicamente pudiera tratarse, si es que se trata de algunos, son los amigos que trabajan con Alfredo Guevara en el ICAIC y en las páginas o secciones de diversas publicaciones.

¿No es ridículo todo eso?

¿No es de un mal gusto horroroso presentarme como sobrecogido de temor ante el «pensamiento, la variedad y riqueza de sus manifestaciones, el espíritu creador, de búsqueda, independiente, que rechaza la rutina, y se levanta sobre sus propios pies» de Jorge Fraga, Eduardo Manet, José Massip, Fausto Canel y otros?

En realidad, si algo me sobrecoge de temor, es la palabrería grandilocuente horra de sentido, la variedad y la riqueza de las bolas que se ponen a circular, el espíritu creador que manifiestan algunos en difundir intrigas, en sembrar cizaña, en fabricar fantasmas para movilizar, contra ellos, en son de guerra, a personas honestas, en tergiversar lo que uno dice para ganar fáciles triunfos dialécticos, en sacar de quicio la cuestión simple de una opinión adversa a una película y llevarla a no se sabe qué problemas, con propósitos que no alcanzamos a comprender.

Por lo visto, Alfredo Guevara se queja de que algunas «Aclaraciones» hayan sido impresas en forma de folletos por el Comité Provincial del Partido Unido de la Revolución Socialista.

No creemos que las atribuciones de Alfredo Guevara incluyan la de discutirle a un Comité del Partido su decisión de imprimir textos que ha considerado conveniente difundir.

Ni siquiera a nosotros (es decir, al autor y editor de esos artículos), nos consultó el Comité que, además, en los primeros folletos hasta se olvidó —inexperiencia explicable sobre los «derechos de propiedad intelectual» o, en lo que pedimos, de mención del periódico— de indicar la procedencia de los escritos.

«Difícil será la situación espiritual de quienes, conservadoramente, esquivan el derecho y la necesidad de los hombres, de las masas, a la información y al estudio de las manifestaciones del pensamiento y del arte, el día en que “los medios intelectuales” sean algo más que una capa social en desarrollo, y se conviertan, como es lógico que suceda, en apreciable parte de la población.» Esto dice Alfredo Guevara, en párrafo que copiamos en todas sus palabras, comas y punto.

Confesamos, humildemente, que no comprendemos el sentido de eso de que los intelectuales se convertirán en una apreciable parte de la población.

Para nosotros los intelectuales *son* —y por tanto no tienen que convertirse en ello— una «parte importante de la población».

Lo que antecede, dentro de ese párrafo, tampoco está muy claro para nosotros, pero, si lo que quiere decir es que yo tendré una situación espiritual difícil por creer acertado el que en nuestro país se suprimieran las «manifestaciones del pensamiento» del *Diario de la Marina* y demás periódicos del viejo régimen; que se excluyeran de nuestras escuelas viejos textos que contenían «manifestaciones del pensamiento» contrarios a la verdad de nuestra historia, de la realidad, de la ciencia y de los fines liberadores de nuestra Revolución; que se impidiera, por ejemplo, la exhibición de una película que falseaba la realidad de un momento de nuestra Patria o que se negara el derecho a circular en Cuba a unos muñequitos en colores y a unas revistas que envenenaban —sí, envenenaban— la conciencia de nuestra niñez y nuestra juventud, puedo decir que no me sentiré en esa difícil situación espiritual.

Creo que, en cambio, sí me sentiría en una difícil situación espiritual si en el nombre de una abstracta «libertad de las manifestaciones del pensamiento», contribuyera, en cualquier forma o medida, a difundir las cosas que, en mi opinión, dañan a la Revolución, dañan a la juventud, dañan a la niñez, dañan a los trabajadores, al pueblo.

¿Es eso esquivar el derecho y la necesidad de los hombres, de las masas, a la información?

No. Eso es emplear nuestros recursos en dar a los hombres, a las masas, la información cabal que necesitan para conocer la verdad tanto tiempo ocultada y tergiversada, para limpiar

su mente de las rutinas, falsos enfoques y suciedades del pasado, para dar a los jóvenes que crecen ahora la posibilidad de darse, con su esfuerzo, una mente más sana.

Entendemos que no es deber nuestro difundir lo negativo con respecto a la verdad y a la lucha contra la explotación y la opresión del hombre por el hombre.

Entendemos que es nuestro deber difundir lo positivo, lo verdadero, lo que sirve al pueblo laborioso para su liberación.

Lo negativo que difunde el enemigo lo combatimos con nuestros conceptos.

Tratándose de películas hay que tener en cuenta lo siguiente: Antes los empresarios particulares traían las películas que, o bien les imponían ciertas empresas monopolistas, o bien consideraban que les producirían altas ganancias, que serían «taquilleras». Para ellos no regían otras consideraciones. Y todo el que iba al cine lo entendía así.

Ahora las películas las trae el Gobierno Revolucionario, que parte de criterios revolucionarios. Ahora no son los empresarios privados quienes determinan lo que se exhibe. Y todo el que va al cine lo entiende así.

«Sólo el pensamiento vivo, anti-rutinario, anti-dogmático, siempre innovador y creativo, respetuoso de su propia naturaleza, es capaz no sólo de dar lugar a obras de arte verdadero sino también de asegurar el nivel de la producción y su desarrollo. Sin audacia intelectual no hay ni puede haber una eficaz tecnología. Y no será jamás un nuevo Índice la fuente de ese clima de libertad en que el pensamiento encuentra su verdadera dimensión, y la ciencia y el arte su pleno desarrollo.»

De acuerdo estamos con estas palabras de Alfredo Guevara si se entiende que ese pensamiento vivo está animado por el espíritu del servicio a la Revolución, al pueblo, a los trabajadores, a la verdad o a la ciencia y si se entiende por clima de

libertad el que crea la Revolución gracias a la expropiación de los expropiadores, gracias al establecimiento de la propiedad colectiva sobre los medios de producción y gracias a la privación de derechos y libertades a sus enemigos para atacarla y combatirla, abierta o encubiertamente, en su obra o en sus fines.

En esas palabras se enlazan y relacionan con el pensamiento vivo, anti-rutinario, anti-dogmático, siempre innovador y creativo, el arte verdadero, la producción y la tecnología.

Buena idea.

Pero, ¿qué tiene de anti-rutinario el proxenetismo que aparece, por ejemplo, en *Accatone*?

¿Qué muestra de audacia intelectual es robarle la cadena a un pequeño indefenso y confiado?

Índice no nos hace falta.

Aquí no hay propietarios privados cuyos intereses particulares se pongan por encima de la sociedad y los impulsen a propagar cosas contrarias a la sociedad.

Aquí un funcionario puede hacer algo que no responda a la calidad necesaria. Con llamarle la atención y procurar todos que esa calidad se logre tenemos suficiente.

Si una película que se trajo no resulta buena o adecuada, nadie debe ofenderse porque eso se diga o se discuta. Si de un intercambio de opiniones se llega a la conclusión de que ciertamente tal o más cual película no nos es conveniente, todo lo que hay que hacer es tomar las medidas necesarias para escoger mejor las próximas.

En nuestra respuesta a la discrepancia que en el tono revolucionariamente correcto planteó, «Siquitrilla», desde las páginas de *Revolución*, dijimos que queríamos, para nuestro pueblo, las mejores películas.

Entendemos que esas películas no pueden venirnos de un solo lado del mundo; que habremos de buscarla en todos los países en que ello sea posible.

Esas películas no pueden tener todas el mismo carácter, ni la misma temática, ni la misma factura, ni el mismo estilo. Creo se procurará que, en los marcos de una calidad dada y de los criterios revolucionarios y socialistas que informan nuestra sociedad, las diversas películas satisfagan los distintos gustos del pueblo y de los espectadores en general.

Creemos haber expuesto con claridad nuestras opiniones sobre el tema debatido. Pueden ser correctas o no.

Hemos dejado a un lado y sin respuesta algunas referencias a los problemas más generales y vastos de la cultura y el arte que se han planteado por otros a lo largo de este público debate, porque a los fines de la mejor comprensión de lo que verdaderamente se discutía entendimos que era preferible ceñirse, en lo posible, a ello.

Tiempo y oportunidad habrá, seguramente, para opinar sobre cultura y arte en general y confrontar opiniones sobre sus distintos aspectos.

Tomado de *Hoy*, La Habana, viernes, 27 de diciembre de 1963.

ACLARANDO ACLARACIONES*

ALFREDO GUEVARA

En nuestro artículo del 21 de diciembre publicado bajo el título de «Declaraciones», situamos nuestro criterio alrededor de los términos en que se desarrolla esta discusión. No se trata de una polémica irregular entre una columna editorial del Partido y un funcionario del Gobierno Revolucionario, precisamente el director del Organismo *de Gobierno* responsable de las actividades cinematográficas. Se discuten, según ha logrado precisarse, el punto de vista de Blas Roca, Director del periódico *Hoy*, redactor de las «Aclaraciones» que tratamos de aclarar, y miembro de la Dirección Nacional del Partido, y los que nosotros desde el ICAIC sostenemos.

Como lo más importante es aclarar los fundamentos ideológicos y prácticos de las diferencias *de principio* que se han suscitado entre el redactor de la columna «Aclaraciones» y la

* Nota aclaratoria: En medio de la polémica, en «sus» «Aclaraciones» de diciembre 19, Blas Roca, sirviéndose de la descripción de un viejo campesino, combatiente de Realengo 18, desarrolla, como contrapartida, una imagen cuyo alcance e intenciones no logramos precisar. No podemos sino rechazar y denunciar el carácter equívoco de estas oscuras frases que evidentemente persiguen, cuando menos, establecer un clima de sospecha, y denigrar ante la opinión pública a quien difiere de sus opiniones. No creemos que tales procedimientos sean propios de un dirigente como no lo son tampoco, seguramente, de la prensa revolucionaria. Alfredo Guevara. [*Este artículo y su correspondiente «Nota aclaratoria» nunca fueron publicados. N. del E.*]

Dirección del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, en cuanto concierne al arte cinematográfico, y a la cultura en general, nos damos precisamente a esa tarea.

No se trata de establecer un juicio crítico sobre algunas películas o de elaborar con este pretexto ciertas líneas generales de trabajo a título de proposición o estableciéndolas a través de una campaña de prensa, avalada equívocamente —en los primeros momentos— en el prestigio y autoridad del Partido. El curso de la polémica, la argumentación que estructura los seis artículos publicados como Respuestas al que estas líneas suscribe, y los dirigidos a los cineastas y redactores de otras publicaciones, y la tendencia a tergiversar textos y opiniones, y a situar como oculto trasfondo de la discusión oscuras intenciones, manejos turbios, sombríos «complots», y en definitiva un supuesto espíritu o tendencia de carácter reaccionario, antimarxista y contrarrevolucionario, nos revela hasta qué punto pueden llegar, y por qué caminos guía el dogmatismo a los que han caído en sus trampas.

Será conveniente en primer término situar algunas cosas en su lugar. La columna «Aclaraciones» abrió el fuego sirviéndose de la pregunta remitida por un lector, y de informaciones de terceros, y condenando de este modo no solo películas que no había visto sino la política de programación que orienta y dirige el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, que resultaba de ese modo puesta en entredicho bajo la *cobertura* de opiniones de algunos trabajadores, y mediante reflexiones y conclusiones que suponen muy estrechos criterios sobre el arte cinematográfico y la cultura. La columna «Aclaraciones», su redactor, se situaban así frente a la política que sigue y *ratifica* el Organismo del Gobierno Revolucionario que atiende este trabajo. Lejos de discutir con el enemigo o con sus voceros abiertos o encubiertos, reales o

convenientemente imaginarios y oportunamente imaginados, Blas Roca lo hace con nosotros. ¿Quiere esto decir que reprochamos al redactor de las «Aclaraciones» haber abierto la discusión sobre temas que conciernen al cine, a la cultura y en términos más generales y reales a la ideología? Todo lo contrario. La confrontación de opiniones, el desarrollo de puntos de vista y tesis que pueden reflejar o no problemas de principio, y que de un modo o de otro obligan a estudiar y profundizar en los temas sujetos a debate, nos parece no sólo conveniente y saludable sino además *necesaria*: Lo que no podemos permitir, y no aceptamos, es que se conduzca la discusión de un modo unilateral y arbitrario, reservándose el derecho a la calumnia y la falsa, o la potestad de adjetivar impunemente sobre la base de la supuesta violación de un respeto que, en definitiva, no parece ser el que los hombres y los revolucionarios merecen, sino el que los dioses y santos reclaman. Nuestra Revolución, y por ende nuestra ideología, el marxismo, *no necesitan de santos*.

El Comandante Dr. Fidel Castro Ruz, Primer Ministro de la República, nos dio hace ahora dos años y medio, una inolvidable y ejemplar lección. Ante una serie de inquietudes surgidas alrededor del trabajo creativo, artístico, Fidel convocó a los intelectuales y durante tres días discutió larga y pacientemente, trató de acercarse y comprender los puntos de vista más alejados o dispares, separó los conflictos y contradicciones reales de las situaciones menores o pasajeras, abordó los problemas en su complejidad y perspectiva, y lejos de lanzar excomuniones, sembrar un clima de desconfianza y sospechas, o decretar «fórmulas artísticas» para todo consumo, levantó puentes, afirmó el espíritu de comunicación, levantó todos los velos, y fijó con claridad el papel del Partido y del gobierno en el campo de la cultura. Es por eso por lo que el

Instituto (como Organismo del Gobierno), y nosotros, dirigentes del Organismo, no solo aceptamos los lineamientos del Discurso de Fidel a los Intelectuales sino que preferimos estudiarlo directamente, rechazando innecesarias glosas, que en nada lo aclaran: *Fidel no necesita aclaraciones*. Es por eso también que según se aprecia de su conducta y declaraciones, los intelectuales cubanos aceptan y *entienden* —nosotros con ellos— que son precisamente el Partido, y el Gobierno, responsables del trabajo y orientación del movimiento cultural, sin que nadie *personalmente* pueda apropiarse de tan delicada función, y *deber*.

La orientación y organización del trabajo cultural no supone por otra parte regimentación del mundo interior del artista o de su obra. Y esto lo dejó muy claramente definido Fidel. No hay pues dudas o reservas pendientes. No es éste, el papel del Partido y del Gobierno, lo que está en discusión. (En todo caso, según puede apreciarse, es un Secretario del Partido —y no un artista— el que discute, y sólo a título individual, la política de un Organismo de Gobierno.)

¿En qué consiste entonces el núcleo de nuestra inquietud, el centro de ese abismo que el 17 de diciembre nos separaba de Blas Roca en el orden de la cultura y en particular de la apreciación artística, y que la experiencia de una polémica ha extendido al campo ideológico más general y preciso, al punto de vista *auténticamente marxista* según nuestro modo de ver?

En sus palabras a los intelectuales Fidel señala: «dentro de la Revolución todo; contra la Revolución nada. Contra la Revolución nada, porque la Revolución tiene también sus derechos y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir y frente al derecho de la Revolución de ser y existir, nadie. Por cuanto la Revolución comprende los intereses del pueblo, por cuanto la Revolución significa los intereses de la

Nación entera, nadie puede alegar con razón un derecho contra ella».

Estas palabras conservan todo su valor. Se trata de una política *de principios*. ¿Pueden sin embargo ser *mecánicamente* aplicadas a una realidad diversa, a una situación, a los términos y problemas que discuten dos años y medio después un Secretario del Partido, y el Director de un Organismo del Gobierno? Esto no nos parecería un procedimiento normal, y mucho menos justo.

No se trata ahora de definir si alguien puede esgrimir como un derecho el de estar o actuar contra la Revolución. Se trata de aclarar cuándo se está *realmente* —e independientemente las intenciones— a favor de ella, o cuando menos, cómo se la sirve con mayor eficacia.

Éste es el verdadero tema de la polémica. Porque es posible, inclusive en nombre del marxismo, de la Revolución, amortajar la ideología y deformar sus objetivos prácticos, concretos. Esto es lo que sucede cuando se restringe el campo del pensamiento y la información, y cuando se pretende subestimar al hombre, al ciudadano, y aún más al militante, al comunista, a quienes forman la vanguardia revolucionaria, administrando arbitrariamente sus lecturas o posibilidades de apreciación artística.

En un reciente discurso el Dr. Raúl Roa señalaba que «el primer deber de un comunista es pensar con su cabeza». ¿Y cómo ser un hombre, un hombre verdadero, sin cumplir esta elemental premisa? En la reunión con los intelectuales a que hemos hecho referencia, Fidel narró algunas experiencias personales para sacar esta conclusión: «Creo que cuando al hombre se le pretende truncar la capacidad de pensar y razonar se le convierte de un ser humano en un animal domesticado...». La Revolución no tiene interés en forjar, como pudiera hacer-

lo una nueva Iglesia, animales domésticos. Ese *marxismo de los miedos*, debemos decirlo francamente, *nos repugna*: no es la ideología de la Revolución, sería su mortaja. Y refleja en realidad una profunda desconfianza en el hombre, y aún en la fuerza interna, y en el alcance de la dinámica misma de la ideología, cuya pureza, con la muerte pretenden conservar.

No logramos comprender cómo es posible invocar en repetidas ocasiones la opinión de algunos trabajadores, idealizando su condición como fuente *espontánea* de la verdad, y de cualidades críticas y agudezas de orden ideológico, y al mismo tiempo negar sus capacidades para discernir y apreciar las obras de arte, y proponer en consecuencia que se les niegue el acceso a esa fuente del conocimiento y la experiencia humana. Y como no aceptamos que se nos conduzca demagógicamente al terreno del error, diremos, también, que *rechazamos el culto de la espontaneidad* como ajeno al marxismo. Los trabajadores en cuanto tales, o por tales, pueden o no tener razón en un juicio crítico estético, y aun político. Sólo su grado de conciencia y lucidez ideológica, o su inteligencia y agudeza pueden determinar el valor de sus opiniones. Y esto es válido, inclusive, para los trabajadores —sí, *trabajadores*— del campo cultural.

Pero ¿cómo forjarse una conciencia aguda, alerta, crítica, condenados a la ignorancia, violentando para su ocultación, una parte de la vida, del mundo, del pensamiento? Carlos Marx señalaba que la producción de obras de arte «no crea solamente un objeto para el sujeto, sino un sujeto para el objeto». Y ése es en parte nuestro objetivo, el del Organismo que dirigimos: contribuir a que se forje en el ámbito y aliento de nuestra Revolución, el hombre nuevo, informado y *rico de vida* que pueda apreciar la obra de arte, o la que busca serlo y nos entrega un elemento de verdad.

Suponemos que se nos tratará de hacer aparecer como «revisionistas» o «liberales», y ya se insinúa en oscuros párrafos, que somos capaces de «abandonar nuestras posiciones ideológicas según el curso de los vientos» —¿qué vientos?—. Pues no: ni somos revisionistas ni retrocedemos a una posición liberal ni abandonamos nuestra ideología ante supuestos halagos de antiguos contrincantes. Lo que sí somos es marxistas, y por tales, no aceptamos las tergiversaciones dogmáticas, y retornamos a las fuentes, rechazando en el arte, y en todos los campos, esa enfermedad cancerosa que se propaga a título de intermediaria, y que suplanta el pensamiento vivo por las definiciones, y las obras fundamentales por el manualismo.

Es ese marxismo estático, copista y rutinario, que busca desesperadamente fórmulas para sintetizar en unos trazos las soluciones que «deben» aplicarse a los más tormentosos problemas, el que nosotros rechazamos. La experiencia ajena le sirve de permanente inspiración, y en su fuente busca no ya la explicación de la realidad inmediata o las líneas de su desarrollo perspectivo, sino lo que es más grave, el carácter mismo de la realidad: es este error, idealista, no-marxista, reaccionario, el que les lleva a confundir *el vasto mundo real* con un estrecho campo de acción y observación, en el que la experiencia psicológica e histórica, ya sistematizada, y no siempre justamente evaluada, les sirve de comodín. Semejante punto de vista supone una humillación de la dignidad intelectual —de los trabajadores por ahora intelectuales y manuales— y un retraso de decenios. Por eso es inaceptable para el trabajo artístico, que va desde la creación al contacto con el espectador, y que en el espectador se confirma, o reduce a cenizas —en el de hoy, en el de mañana tal vez; nunca en el de ayer.

No es el marxismo lo que está en entredicho: lo que está en entredicho, y con razón, es la tergiversación del marxismo.

En nuestro artículo «Cine Cubano 1963», publicado por la revista del *Cine Cubano* (No. 14-15, octubre-noviembre 1963) señalábamos que «la vuelta a las fuentes es el retorno al método, o para mejor decirlo, a su plenitud». Y esto lo confirmamos ahora. Sin esa vuelta a las fuentes, y sin la consiguiente restitución de los derechos de la inteligencia en nosotros mismos, no podremos salir de esa trampa que es la crítica «sociologista», una de las tantas formas del facilismo. No se buscan o aprecian las obras de arte como fuente de saber e inquietud, o como documento de una búsqueda, y de la angustia y tensión que ella comporta: se la juzga como a las fábulas semi-clásicas, *por su moraleja*. Y es así como, independientemente de que en ninguno de mis artículos había hecho referencia a la novelística o a la cinematografía soviéticas, aparece a modo de *explícita* contraposición a nuestros puntos de vista sobre la primitiva versión del realismo socialista que repiten algunos manuales, la cita de *Los hombres de Panfilov*. No dudo que la lectura de una novela, y más de una obra épica, pueda alentar el heroísmo de un combatiente, y ésta es una de las virtudes del arte, como lo puede ser también de los discursos revolucionarios. ¿Quiere esto decir que rechaza en el orden artístico los valores que la novela en cuestión pueda tener? No la he leído, no opino sobre lo que desconozco, no propondré que se la retire de la circulación: en consecuencia mi juicio *personal* carece de importancia. En cambio he leído otras muchas obras épico narrativas, algunas en ese estilo crudamente realista, de reportaje novelado. Tienen una significación, y no excluyen otras formas expresivas u otros modos de tratar la temática artísticamente. Sería absurdo por ejemplo que ante los juicios que se han expresado sobre *El ángel exterminador*, de Luis Buñuel, proclamáramos como respuesta que el surrealismo resulta la forma expresiva propia de nues-

tra época socialista. Esto sería lindar en la locura. Pero en cambio creemos que es un acto propio de un artista marxista conocer, estudiar el surrealismo, cuyas experiencias son parte del arte contemporáneo, y lo han enriquecido apreciablemente. Y negarlo, condenándolo al silencio, resultará como contrapartida una prueba de ignorancia, un acto cretinoide. Es así que, gracias a la apertura que en el arte soviético tuvo lugar como parte del «deshielo», un artista como Andrei Tarkovsky, pudo realizar *La infancia de Iván*, sirviéndose de los recursos que podía ofrecerle el surrealismo, y haciéndoles parte de su mundo poético.

No creemos posible levantar muros ante los caminos del arte, y la validez de una forma expresiva no puede ser, ni con mucho, razón que lleve a impedir la realización o circulación de otras. Estos muros han sido levantados en otras ocasiones: ése es el caso de la obra del escritor praguense Franz Kafka, mantenida en cuarentena durante largos años, o de la novelística de Fedor Dostoyevski, relegada al olvido por otros tantos. El escritor, el novelista, como el cineasta, puede avizorar una fuerza en desarrollo, positiva o negativa, y tratarla artística, *críticamente*, hasta revelarla. Es posible que, de acuerdo con las circunstancias, la irrealidad aparente dote a esa obra de un cierto hermetismo, y también que una crítica socio-facilista la condene por anti-popular hasta que la historia, y el desarrollo del conocimiento rompan los muros, y la hagan comprensible. De esta crítica hemos tenido representantes en nuestro país, y aún hoy se amparan en tan fáciles juicios. La sustitución del método crítico por la copia de la experiencia sabida, escamotea la vida misma de la actividad creadora. Y es así que, siguiendo un canon internacional, establecido y repetido hasta el cansancio, hacen que sólo la obra de corte «balzaquiano» o «gorkiano» resulte aceptable, sumiendo a la nove-

la y la narrativa contemporánea socialista en la línea que corre del realismo crítico clásico, a una definición socialista, que no acaba de precisarse. Es a esto a lo que se refiere el poeta comunista francés Louis Aragon cuando en el prólogo del más reciente libro de Roger Garaudy, declara (y más que declarar, *denuncia*): «...No comprendían que en este caso el *ejemplo* de Engels no es el *texto*, la frase sobre Balzac, sino el comportamiento de Engels ante Balzac, y que seguir este ejemplo no es recitar una oración, sino ser capaz, ante *otro* hecho, de la inteligencia de Engels o de Marx.» Esto es lo que parece faltar, la capacidad para apreciar las obras de arte a partir de su significación como tales y respecto a nuestra realidad, y de ninguna manera, empeñados en imponer como coyunda, opiniones que no nos conciernen, o que están en discusión.

No es posible imponer modelos épico-narrativos como fórmula lineal, obligada, y si en un momento se ha dado preferencia a una tendencia o escuela novelística en las ediciones, podrá decirse que se llenó un vacío pero de ninguna manera que se trazó un camino. Esto sería *deformar* el carácter de las decisiones de Gobierno convirtiéndolas en dogmas, y hacerlas operar frente a circunstancias históricas diversas con un peso de lastre.

Ese copismo teorizante, idealista en suma, nos conduce a uno de los problemas fundamentales: la relación entre la teoría y la práctica. En nombre de la pureza teórica —sustituida por un sistema de fórmulas y por cuatro manuales— se violenta la práctica convirtiéndola en mimética. No se trata entonces de abordar los problemas *a partir de su estructura y significación* real, sirviéndose de un pensamiento vivo, fresco, escrutador, se trata de encontrar imágenes y calcos que no siempre resultan ni siquiera factibles. Por este camino se llega a la arbitrariedad. Y, para entrar en ese terreno, a la más

absoluta ceguera. Establecidos los modelos será necesario encontrar las semejanzas, o como en este caso, condenar una actividad artística y crítica que si en algún aspecto puede ser limitada, en ninguno resulta conservadora o al servicio de ideas reaccionarias.

El arte no es nunca indiferente a la realidad pero se le acerca, la aborda y desentraña desde muy diversos caminos. Y ese *no ser indiferente* supone de algún modo una actividad de disección y reconstrucción cualitativamente característica: el proceso de reelaboración artística en cuya base encontraremos siempre una posición crítica, capaz de promover, a partir de una visión del mundo —de una visión ideológica artística— la aprehensión de sus elementos, y de expresarlos, lo que hace obligado *un lenguaje*. ¿Un lenguaje?: tantos como tendencias y épocas, tantos como estilos, y como artistas. No es la complejidad y variedad del mundo real lo que debe preocupar a la Revolución sino cualquier riesgo de empobrecimiento: por eso rechazar o proponer el rechazo de obras de arte por virtud de que no corresponden al modelo aceptado (?) y sabido, comporta una limitación ideológica, y *práctica*, porque estrecha el campo de la experiencia, y hasta el ejercicio de la imaginación creadora.

Sólo una concepción burocrática libresca del marxismo puede ignorar los profundos cambios operados en la conciencia de nuestro pueblo en los últimos cinco años. ¿Es que no se aprecia y comprende que una abrumadora mayoría analiza y discute, busca soluciones, acierta y comete errores, rectifica y supera sus modos de ver y hacer, construye, crea, tomando por punto de referencia su aceptación más o menos profunda, y más o menos rica en matices, de las ideas marxistas fundamentales?

La Revolución no sólo ha ganado la batalla de la alfabetización y libra la de la superación obrera, desarrolla masivamente una generación de técnicos y prepara en las Universidades y centros de enseñanza superior y especializada, científicos y artistas, ingenieros, economistas y poetas. La Revolución cultural no es una frase-slogan: es un hecho real, y *opera sobre la realidad*, y propone un mundo real cada vez más extenso —pues va desde los microcosmos hasta los espacios estelares, y desde el conocimiento hasta la revisión crítica del pasado y la construcción del futuro: en la sociedad, en la naturaleza, y aun en la conciencia individual—. No se puede forjar una generación de constructores, de creadores, no se puede promover un nuevo salto revolucionario con hombres encerrados en orejeras: de otro modo tendremos que entender que se propone una revolución *mágica*, en la que el protagonista de la historia ya no será el hombre sino alguna fuerza ignota y mesiánica, acaso oculta en tendencias que el devenir propone como ineludibles. Es un modo de ver las cosas: pero no el nuestro.

Nos sentimos profundamente involucrados, y actuamos como protagonistas —unos más entre millones— de la historia actual y concreta de nuestro país, y cada vez que nuestra Revolución da un paso adelante, en cada ocasión en que la conciencia abre una nueva brecha y el hombre se hace más pleno, nos sentimos obligados a entregarle el producto de nuestro trabajo, y en gran medida el de los creadores, el de los artistas avanzados de otros países pues nosotros apenas comenzamos.

¿Es fácil esta tarea?: de ninguna manera. La Revolución que ha abierto el camino de las posibilidades, nos impone, en el orden ideológico-artístico ineludibles deberes que obligan a tensiones extremas y a contribuir a que, como en la socie-

dad, se desencadenen en el hombre todas sus fuerzas creadoras, y entre ellas, primordialmente, el pensamiento vivo, activo, lúcido e innovador. Éste es el papel de nuestro movimiento cinematográfico.

No se trata de prohibir sino de liberar, y esto supone una responsabilidad, y la obligación de trabajar activa y consciente, organizadamente, por elevar el nivel intelectual medio, y asegurar la formación y consolidación de un público cada vez más exigente y crítico ante la obra artística, cinematográfica.

Si aceptáramos las limitaciones pretenciosamente «revolucionario-moralizantes» que se nos proponen en el debate, otros serían los resultados, y lejos de formar un público calificado nos expondríamos en el transcurso de unos años a encontrarnos ante verdaderos párvulos con bigote, y quedaríamos, como el cura en su parroquia, repartiendo muletas a los que no pueden sostenerse, o no acaban de echar a andar sobre *sus* pies.

Por eso no podemos aceptar, ni aceptamos, semejante línea y visión de la cultura, del arte cinematográfico, de nuestra ideología, de la vida, o del hombre.





SOBRE LA NOVELA DE LA REVOLUCIÓN





JOSÉ SOLER PUIG Y LA NOVELA DE LA REVOLUCIÓN CUBANA*

JOSÉ ANTONIO PORTUONDO

Desde que se produjo el triunfo de la Revolución, el primero de enero de 1959, han aparecido en Cuba numerosas novelas. No sería justo decir que ellas se basan en el acontecer revolucionario, ya que buena parte del total es completamente ajena al mismo, pero sí puede afirmarse que todas han sido afectadas, en mayor o menor grado, por el proceso histórico que culmina en el establecimiento de un Estado socialista.

Hay, como hemos dicho, un grupo de obras totalmente alejadas de los sucesos revolucionarios. Tal es, por ejemplo, el caso de *El Siglo de las Luces* (1963), de Alejo Carpentier, que constituye un amplio y brillantísimo fresco de la vida antillana en los días de la Ilustración y de la Revolución Francesa. Carpentier es, sin duda ninguna, nuestro mejor prosista, la más alta figura de la novelística de lengua española, y uno de los grandes en la literatura universal contemporánea. Frente a la ya casi proverbial miseria lingüística de los narradores hispánicos que nos hemos esforzado siempre por hacer aparecer, de modo sofisticado, como sobriedad y deliberada economía, él exhibe una extraordinaria riqueza verbal nacida de una profunda y ancha cultura fuertemente cimentada en el

* Este trabajo, aparecido originalmente en el último número de *Cultura 64*, es el prólogo de la novela *El derrumbe*, de José Soler Puig, que publicará en breve la Universidad de Oriente. [N. de *La Gaceta de Cuba*.]

conocimiento entrañable de disciplinas fundamentales como música, arquitectura, estética, etc. *El Siglo de las Luces* devuelve al lector europeo el antiguo esplendor de sus grandes maestros, Walter Scott, Flaubert, etc., con el mismo deleite arqueológico, reconstructor, que han hecho eternas, pese a modas, a *Ivanhoe* o *Salambó*. Y en este caso el gran desfile se nos da con una aguda mirada crítica, transida de cariñosa ironía que se emparenta con la caricaturesca alegoría de la Ilustración italiana hecha con gracia indudable por Italo Calvino en *El barón rampante*, burla amable y brillante de cierta nobleza carbonaria. Claro está que estas novelas no puedan darnos en su integridad el reflejo de una realidad política que tuvo, tanto para Italia como para las Antillas en general y en especial para Cuba, trascendencia extraordinaria.

Al cabo de la lectura de *El Siglo de las Luces* nos queda el deslumbramiento de su riqueza verbal, el agradable mareo que sigue a la contemplación de un vasto film histórico en el que un vasto y hábil movimiento de masas sacude a los protagonistas y los sumerge en la gran vorágine central para devolvérmolos al fin con una sonrisa escéptica sobre la firmeza, y aún la validez, de sus ideales políticos. No llegamos a advertir la importancia capital de la Ilustración, ni las consecuencias profundas de la Revolución Francesa en nuestras tierras. Pero la novela queda en pie como mural inmenso que retrata lo que fueron aquellos acontecimientos históricos para cierta parte de la burguesía criolla.

Con respecto a la Revolución Cubana, *El Siglo de las Luces* no tiene más que una simple coincidencia cronológica: nacieron juntas, sin relación causal alguna entre ellas. Carpentier prepara ya su novela de la Revolución, pero su obra anterior, con excepción de *El acoso* (1956), es producto de su inquieta preocupación por la vida profunda de Mesoamérica

—de Haití al Orinoco— tan cerca aún de la magia y del primer día de la creación.

Igualmente alejados de la temática revolucionaria, pero más cerca de la vida angustiosa en nuestra tierra que desemboca en la lucha por la libertad, están, por ejemplo, *La búsqueda* (1961), de Jaime Sarusky, *El sol, ese enemigo* (1962), de José Lorenzo Fuentes, y *Pequeñas maniobras* (1963), de Virgilio Piñera. Aquí estamos frente al hombre alienado, visto desde ángulos ensayados por autores foráneos: de Kafka a Truman Capote: autores a quienes György Lukács clasificaría como «vanguardistas», testigos de la alienación total del hombre contemporáneo. En ellas adquiere muy poca relevancia la nota local, absorbida por la honda, penetrante, angustia humana que rebasa los límites de la ciudad o la nación y se identifica con el clamor universal de la criatura enajenada, crucificada en la más trascendental encrucijada de la historia.

El acento local se afirma en otras obras que van desde *Tierra inerte* (1961), de Dora Alonso, en la cual la denuncia de la explotación campesina sigue aún las vías criollistas de Rómulo Gallegos, o como *Juan Quinquín en Pueblo Mocho* (1964), de Samuel Feijóo, donde la protesta social se entrelaza con la pintura morosa y sensual de la tierra, sus criaturas y sus formas de vida, contempladas por un amante apasionado del folclor campesino, hasta las que sitúan su acción en las vísperas del triunfo revolucionario, como *No hay problema* (1961), de Edmundo Desnoes; *El descanso* (1962), de Abelardo Piñero; *Los muertos andan solos* (1962), de Juan Arcocha; *Gestos* (1963), de Severo Sarduy; o *La situación* (1963), de Lisandro Otero. Todas estas novelas, como las obras de Dora Alonso y de Samuel Feijóo, están dentro del realismo crítico y denuncian una circunstancia injusta, en el campo o en la ciudad.

No hay problema es, acaso, la más prometedora, la que abre un camino posible hacia el porvenir revolucionario y estético. *Gestos* es un intento de encerrar dentro de los moldes de la actual novela francesa objetivista, la dinámica existencia de la lucha clandestina en las ciudades. *El descanso* es un no logrado ensayo de novela proletaria. *Los muertos andan solos* y *La situación* se adscriben claramente a la novela que el español Juan Goytisolo denomina «behaviorista» y que han cultivado, entre otros, en España, el propio Goytisolo y su paisano Juan García Hortelano. Los cubanos Arcocha y Otero nos dan en sus obras visiones análogas a las de Goytisolo en *La Isla*, y García Hortelano en *Nuevas amistades*, es decir, la decadencia de una burguesía que se deshace entre el whisky y las aberraciones sexuales. Y cabe preguntar si toda la burguesía es así en la España de Franco y si así era en la Cuba de Batista, o si ocurre que los escritores mencionados han perdido de vista lo esencial de la existencia burguesa, para reflejar sólo un aspecto superficial de la realidad. Porque en los días cubanos anteriores al triunfo de la Revolución, una ambiciosa burguesía nacionalista había ido ascendiendo del fondo de las provincias y de la capital. Trinidad y Hnos., el Banco Núñez, Pepín Bosch, Julio Lobo, Goar Mestre, etc., encarnan esa burguesía nacionalista que pugnaba por abrirse paso frente a la resistencia de los grandes monopolios extranjeros, que ayudó a la lucha contra Batista, esperanzada en alcanzar el poder, que se integró en el primer Gobierno revolucionario y acompañó a Fidel Castro a Norteamérica, que proclamó su colaboración y su esperanza con la divisa: «Gracias, Fidel.» Era una burguesía que no se disolvió en sexo y alcohol, que peleó duramente contra el avance de la Revolución socialista y que sólo pudo ser vencida gracias a la presión de las masas en las batallas memorables que aún no ha

sabido ver en toda su magnitud ninguno de nuestros novelistas, como la librada desde la televisión por Fidel Castro, apoyado en las multitudes de todo el país, la noche revolucionaria y novelesca de la destitución del presidente Urrutia. Aún aguardan su Dreiser personajes burgueses de la estatura de Julio Lobo, que soñó ser el Napoleón del azúcar y creció aplastando a los trabajadores y a sus rivales, implacablemente. La Revolución Cubana tiene contornos novelescos, no expresados hasta hoy, no sólo en la lucha armada de la Sierra, del Segundo frente, de la campaña invasora, Santa Clara o Playa Girón, sino en la dura y constante pelea en las ciudades y en el campo por implantar el socialismo. Batalla cruenta, a veces, con su saldo fecundante de mártires; incruenta y creadora otras, con su cortejo de nuevos héroes que fundan una vida más justa y más feliz en nuestra patria, a costa del dolor y esfuerzo de sus mejores hijos. Nada de esto ha visto aún la mayor parte de los novelistas cubanos, atentos todavía al último tartamudeo mental de Nathalie Sarraute o de Alain Robbe-Grillet.

No tiene, sin embargo, toda la razón el crítico norteamericano Seymour Menton, a quien la miope ingenuidad de algunos llegó a creer amigo y merecedor de ser traducido y editado por nosotros, al negar valor a las novelas cubanas actuales que, según él, van de mediocres a peores.¹ Porque hay indudable calidad en la mayoría de las obras que hemos citado. Como la hay en la producción de los cuentistas, que Menton rechaza sin análisis, para detenerse, en cambio, complacido, en los estertores lamentables de dos ex narradores cuya inocultable

¹ Seymour Menton: «La novela de la Revolución Cubana», en *Cuadernos Americanos*, Año XXIII, No. 1, enero-febrero 1964. México, D.F., pp. 231-245.

declinación se había iniciado ya antes de abandonar el suelo patrio. Al crítico norteamericano le asiste parte de razón cuando señala que «todavía no se ha producido la obra maestra de la Revolución Cubana y es probable que no se escriba por mucho tiempo», aunque no, como él cree, «tanto por la censura dentro de Cuba», que no existe, «como por el partidismo apasionado de los cubanos dentro y fuera de Cuba». El partidismo apasionado jamás impidió obras maestras de la magnitud de la *Divina Comedia*. En cuanto a la dificultad de lograr la obra maestra ahora mismo, está en el hecho de que el pueblo de Cuba, empeñado en hacer su Revolución, no ha tenido mucho tiempo para expresarla cabalmente. Llevamos sólo cinco años y medio de Revolución y la obra maestra está todavía caliente en la Sierra y en Girón, en las granjas del pueblo y en la campaña alfabetizadora. Los escritores más sensibles al hecho revolucionario apenas han tenido tiempo para, al margen de su labor revolucionaria de cada día, ir dejando el testimonio de lo que ellos están ayudando a construir.

Ese es el rasgo esencial característico de la naciente novela de la Revolución cuyo representante más logrado es el santiaguero José Soler Puig. No queremos ni debemos ignorar otras producciones. *El sol a plomo* (1959), de Humberto Arenal; *Mañana es 26* (1960), de Hilda Perera Soto; *Maestra voluntaria* (1962), de Daura Olema; pero quedan a distancia de *Bertillón 166* (1960), *En el año de enero* (1963) y, ahora mismo, de *El derrumbe* (1964), en la pintura del proceso revolucionario.

Bertillón 166 es el reflejo más bien aparecido hasta ahora de la acción clandestina en las ciudades, de la atmósfera de terror y heroísmo, de lucha por la libertad, no cuajada aún en un coherente ideario político y social. La pintura realista de

personajes y de situaciones lleva al lector a una completa vivencia de la sorda batalla cotidiana en la que no había cuartel. Los términos del conflicto, la posición de las clases y sus grupos sociales están dados de modo directo y el lector alcanza un cabal conocimiento por imágenes, una entrañable vivencia del acontecer revolucionario. La plasticidad de esta novela hace imperdonable que no se haya realizado aún su versión fílmica, contratada y engavetada hace ya más de tres años.

En *En el año de enero*, como lo indica su nombre, se describe el proceso revolucionario en 1959. Asistimos al caos inicial y al nacimiento de los caminos que apuntan hacia el socialismo. Soler ha querido darnos un corte transversal de la sociedad santiaguera para reflejar el devenir de las clases y grupos esenciales. La unidad de la novela se le va, no obstante, de las manos, demasiado apoyada en episodios vigorosamente trazados que hubieran podido engendrar otras novelas o cuentos independientes. Las peripecias del «casquito» escondido tras un armario en casa del obrero Anselmo, constituye toda una novela; el proceso de descomposición de los socios de la fábrica de aceite de copra es una buena pintura del deshacerse de la pequeña burguesía industrial que creyó cobrar fáciles ganancias en el río revuelto de la Revolución. Y, en general, buen pintor de atmósferas, Soler Puig logra situar al lector en el ambiente un tanto informe aún, desconcertante, del primer año de la Revolución. Si la novela da cierta impresión de falta de coherencia, de confusión inclusive, se debe a que así fue, en gran parte, el año de la victoria, aquel año de enero en que comenzaba sus pasos la nueva Cuba. Soler hace el balance del año inicial en el epílogo de la novela. Es Nochebuena, y los socios burgueses supervivientes de la fábrica de aceite (el otro se ha asilado ya) van a cenar a

puertas cerradas, renegando del INRA; de los trabajadores de la fábrica que vuelcan por puertas y ventanas su júbilo en la cena tradicional, alabando al INRA; Nini, la empleada de la cafetería, resume soñadora, en una sola frase, su fe en el porvenir: «Vas bien». Con sus inocultables defectos, *En el año de enero*, que no iguala en calidad a *Bertillón 166*, tiende, sin embargo, un puente imprescindible entre éste y *El derrumbe*.

Con *El derrumbe*, Soler Puig supera toda su obra anterior. Nos encontramos ahora ante una novela en la cual el autor ha vertido toda su maestría y su malicia de escritor, adquiridos en un aprendizaje de varios años, en La Habana. Porque tras el triunfo de *Bertillón 166*, premiada en el primer concurso de la Casa de las Américas, en 1959, Soler se trasladó a la capital de la República y allí, trabajando para el cine y la radio, escribiendo en las principales publicaciones periódicas, y tras un rápido viaje a varios países socialistas, fue aprendiendo cuanto le faltaba para hacerse un escritor completo y descubrió también lo que a otros les sobraba para ser verdaderos escritores revolucionarios. Su contacto con los grupos intelectuales sirvió para llamarle la atención sobre sus propias limitaciones y para que su pureza esencial de provinciano se rebelara contra lo podrido y esnob que aún perdura en algunos predios capitalinos. Su comedia *La sal* contiene una aguda denuncia de tales elementos deleznable. Su novela radial *Tiempos encontrados* refleja con vigor la existencia cotidiana en la Revolución en un barrio habanero, desde el punto de mira de un Comité de Defensa de la Revolución. *Año nuevo* es un extraordinario libreto cinematográfico cuyo diálogo ceñido y tenso alcanza la calidad de *The Killers*, de Ernest Hemingway. En La Habana, centralista y esnob, Soler Puig supo asimilar cuanto mejor se avenía con su formación y despreciar el oro de mala ley, para darnos, como conclusión feliz

de sus años de aprendizaje, antes de regresar a la provincia, la novela *El derrumbe*.

Como lo anuncia el título, ésta es la novela del derrumbe, del deshacerse de la burguesía, ante el avance de la Revolución socialista. El escenario es, otra vez Santiago de Cuba, y el protagonista tipo del burgués emprendedor que amasa una fortuna con ímpetu sexual de don Juan. Soler, como decimos, ha aprovechado las buenas lecciones de La Habana, y en esta obra revela ya mayor pericia de escritor. Usa con fortuna el monólogo interior y sabe valorar los factores oníricos. La locura de la esposa del protagonista es un acierto indudable, como lo es el modo de descripción objetiva, muy cerca, a ratos, del «behaviorismo» propugnado por Goytisolo. «El hombre —escribe el novelista español— ha buscado siempre en el arte, el medio de expresarse MÁS. Por esta razón, la novela objetiva, basada en una apreciación sintética y real de su conducta, se ha convertido, quiéranlo o no escritores o críticos, en el único medio eficaz de novelar de nuestro tiempo».² Soler no explica la situación psicológica de su personaje sino que deja al lector descubrirla a través de la pintura objetiva de sus acciones y la transcripción fiel de sus pensamientos por medio del monólogo interior y de un diálogo breve y apretado, cargado de alusiones. *El derrumbe* es una novela conclusa, cerrada, en la que los sucesos marchan rectos hacia un final que encierra una profunda justicia poética. La vida nueva se ve emerger, como la carne fresca que vence la podredumbre de la gangrena, de modo indetenible, imponiéndose a la ruina, al derrumbe de la burguesía.

² Juan Goytisolo: *Problemas de la novela*, Seix Barral, S.A., Barcelona, 1959, p. 62.

El lenguaje, más cuidado que en las obras anteriores, no rebasa, sin embargo, el habla cotidiana, y es que el novelista ha querido ceñir sus narraciones a testimoniar fielmente el derrumbe de la burguesía santiaguera. Soler se sirve siempre más de su memoria que de su imaginación. Buen cultivador de la novela-testimonio, sus personajes y sucesos están extraídos directamente de la realidad, con muy poca intervención de la fantasía, la indispensable para hacer de lo individual lo típico o particular que constituye la base del quehacer estético. Con lo cual asegura a sus obras un intenso realismo que constituye un quilate rey, en un instante en que no puede haber arte que supere la intensidad de la vida revolucionaria y, por ende, su extraordinaria calidad estética.

José Soler Puig ha vuelto a la provincia y asiste como alumno a la escuela de Letras de la Universidad de Oriente. Hay en esta acción suya no sólo el propósito de completar una disciplina y formación académica, sino el convencimiento de que el escritor, como Anteo, debe abrazarse periódicamente a la tierra nutricia para recobrar fuerzas esenciales. La Revolución alcanza a todos los rincones del país, pero sólo en el campo se siente el rumor ascendente de sus pasos y se la pueda contemplar cara a cara en su épica grandeza. La capital aún guarda rincones maleados de falsa imitación de lo foráneo burgués, embriagada de surrealismo y de vanguardia, de formalismo hueco y de coquetería esnob. Hay mucho dinero y esfuerzo desperdiciados en aventuras inútiles y en burocracias, mientras las provincias alcanzan apenas migajas del hartazgo cultural de La Habana. Hartazgo que desconoce, en buena parte, valores que van gestándose y que florecen ya con la luz propia en las ciudades y campos del interior.

Soler ha venido a integrarse a un intenso movimiento creador que tiene su centro en la Escuela de Letras de la Universi-

dad de Oriente. Sus componentes, prosistas y rimadores de poca edad y mucha ambición, no tienen prisa por hacer cotizar sus nombres en la capital, sino que trabajan en silencio en el aula y en el Consejo provincial de cultura y animan sus mejores empresas. Están aquí, pegados a la tierra, auscultando sus más intensos latidos. Han hecho en la universidad una revista, *Taller Literario*, y para el Consejo provincial de cultura un tabloide mensual, *Cultura 64*. Animan empresas teatrales, excursiones al interior de la provincia, ofrecen lecturas de poemas en las calles y en las fábricas, estudian, crean, preparan conscientemente el renacimiento literario que exige la Revolución y que, como la lucha armada de ayer y la Revolución literaria de 1913 a 1917, nacerá en las provincias, muy cerca de la tierra que renueva sus frutos. Soler Puig es, y tendrá que serlo aún más, factor importante de ese renacimiento. Él es un poco el hermano mayor del grupo, no sólo por su edad, sino porque salió primero a la aventura de decir la palabra nueva y volvió enriquecido de experiencias a unir su voz a la de sus comprovincianos. Ellos serán, individual y colectivamente, quienes traigan el nuevo lenguaje, la palabra precisa de la nación socialista. Hombres y mujeres de sensibilidad despierta para las nuevas realidades cubanas, jóvenes escritores que inauguran acentos inestrenados en la literatura cubana. De todo esto es feliz anuncio el ciclo novelesco de José Soler Puig, cuya porción más reciente es esta novela, *El derrumbe*, que la Universidad de Oriente se siente orgullosa de ofrecer a los lectores de habla española.

Tomado de *La Gaceta de Cuba*, Año III, No. 39, 5 de julio de 1964.

DE PROVINCIANO A PROVINCIANO

AMBROSIO FORNET

No, hay cosas que yo tampoco entiendo en el artículo de Portuondo. Por ejemplo, eso de la «proverbial miseria lingüística de los narradores hispánicos, que nos hemos esforzado siempre en hacer aparecer, de modo sofisticado, como sobriedad y deliberada economía». Supongo que se refiere a los hispanoamericanos: pero nunca he oído hablar de la sobriedad de Gallegos o Asturias: tampoco de la miseria lingüística de Quiroga, Yáñez o Cortázar. Hay casos en que puede hablarse de sobriedad y economía —Azuela, Borges, Rulfo—, pero para eso no hay que esforzarse tanto; el propio Portuondo, cuando dice que el lenguaje de *El derrumbe* «no rebasa [...] el habla cotidiana», no piensa en miserias lingüísticas, sino en la función que ese lenguaje desempeña en la novela.

Que en 1964 se asocie el *behaviorismo* a Goytisolo me parece, a mí también, una extraña asociación. En España se sentirían un poco confundidos: Castellet, el crítico de la generación de Goytisolo, al hablar de la narración objetiva y el behaviorismo, se refiere extensamente al cine y cita párrafos de Dashiell Hammett y Farieslo; de Goytisolo no habla. Y no es que éste no propugne ni practique el behaviorismo; es que como los demás narradores de su generación —hijos de Hemingway y nietos de Baroja—, como escritor de su época, Goytisolo se ha encontrado la actitud behaviorista hasta en la sopa como uno de los fenómenos de la época, exactamente como cualquier joven narrador cubano.

260

Tampoco entiendo que un crítico como Portuondo se ponga a sugerir temas. Proust se hubiera sentido perplejo si le hubiesemos sugerido la caza de una ballena como tema novelesco: y valdría la pena haber visto la cara de Melville en el salón de madame Verdurin. Julio Lobo me parece un magnífico personaje novelesco para quien se proponga expresar lo mismo que Dreiser; por lo demás, no es mejor ni peor que una mujer insatisfecha que se aburre en un pueblo de provincia o que Pisabonito, ese personaje santiaguero a través del cual podría expresarse tanto la soledad del hombre en un mundo despiadado, como los prejuicios y la hipocresía de toda una sociedad. En un caso como éste, el novelista podría preguntarle al crítico: «Si tiene un tema tan bueno, ¿por qué no escribe usted mismo la novela?» Claro que el crítico podría contestar: «Porque yo soy crítico, no novelista.» Pero correría el riesgo de que el novelista respondiera: «Pues entonces, haga usted sus críticas y déjeme a mí escoger mis temas.»

Sí, ya sé que todo el mundo está impaciente porque acabe de aparecer «la gran novela de la Revolución». Pero, ¿y si no aparece este año? ¿Y si no aparece el año que viene? ¿Nos vamos a pegar un tiro? Quizás eso, «la gran novela de la Revolución», sea una frase inventada por los críticos para no detenerse a analizar seriamente las novelas que van apareciendo. Lo que la Revolución ha estimulado y habrá hecho madurar en diez años es una novelística Nacional; pero puede ser que la gran novela de la Revolución no se escriba hasta de aquí a diez... o a cien años, o quizás ya se está escribiendo y sólo de aquí a cien años los críticos la reconozcan como la gran novela de la Revolución.

Portuondo asegura que la mayor parte de los novelistas cubanos no han visto los «contornos novelescos» de la Revolución (lucha armada en la Sierra, en el Segundo Frente, etc.)

porque están pendientes todavía del «último tartamudeo mental de Nathalie Sarraute o de Alain Robbe-Grillet». Es una afirmación gratuita. No hay un sólo escritor cubano que no haya visto los «contornos novelescos» de la Revolución. Pero una cosa es ver los contornos y otra estar en condiciones de llenarlos; la cuestión no es tan sencilla. Y el motivo que aduce Portuondo, tampoco, que yo sepa, ningún narrador cubano posee el don de la telepatía; no veo por qué otro medio se pueden seguir los tartamudeos mentales de dos señores que viven en París. Pero si Portuondo se refiere a los artículos y las obras que esos señores publican, hay que aclarar un detalle: no son tartamudeos. Son una nueva visión de la realidad que ha producido una manera distinta de expresarla, una nueva concepción de la literatura. Personalmente, no creo que sirva en bloque para expresar nuestra realidad —nadie expresa su realidad aceptando en bloque los descubrimientos ajenos—, pero hay aspectos de la realidad que esos señores han iluminado por primera vez de manera sistemática, y a la larga los narradores cubanos tendrán que incorporar sus descubrimientos, si es que les interesa más enriquecer su visión de la realidad que evitar el sambenito de *snoobs*. Es extraño, además, que Portuondo imagine pendientes de los «tartamudeos» literarios de París a los mismos escritores que «apenas han tenido tiempo para, al margen de su labor revolucionaria de cada día, ir dejando el testimonio de lo que ellos están ayudando a construir». ¿Es que pueden estar al mismo tiempo tan concentrados y tan alterados? ¿O será que seguir esos tartamudeos es también un deber de todo escritor revolucionario?

A pesar de las objeciones, Portuondo no cree —como Seymour Menton— que las novelas publicadas después del triunfo de la Revolución sean «uniformemente mediocres o peores»; cree que «hay indudable calidad» en la mayoría de

las obras que cita... y salvo *Los días de nuestra angustia*, de Navarro, y *Tabaco*, de López-Nussa, las cita todas. Me parece que tanto Menton como Portuondo, desde posiciones políticas opuestas, hacen una generalización que no tiene nada que ver con la crítica literaria. El viejo Iriarte preguntaba: «¿Quién podrá, dime ser bueno, / para quien ninguno es malo? A Menton habría que virarle la pregunta al revés: «¿Quién podrá, dime, ser malo, / para quien ninguno es bueno?»»

Y si hay cosas que no entiendo en el artículo de Portuondo, la primera es ésta: que uno de nuestros viejos críticos de mayor prestigio se queda en la superficie al analizar un fenómeno tan complejo como el del nacimiento de una literatura en medio de una Revolución. Creo, como Eliot, que cada generación necesita sus propios críticos, sus propios traductores, su propio público; para interpretar ciertos fenómenos —como para hacer el amor o pilotear un Mig— tener más de cincuenta años es un serio inconveniente. Pero lamento que esta generación no pueda contar con los viejos críticos, aunque sólo sea para polemizar en firme con ellos. Porque con críticos extranjeros como Menton, no vale la pena. Esa gente sabe muy bien cómo encasillar a los escritores y hacer generalizaciones para estudiantes de *High school*; pero no tiene una maldita idea de lo que es literatura. Ni de lo que podría ser una verdadera crítica literaria. ¡Y si además de ser malos críticos son gusanos!... No, no valen la pena.

Lo que sí entiendo en el artículo de Portuondo es su irritación; es una irritación típicamente provinciana que los provincianos conocemos muy bien. Y especialmente los orientales. Porque además de las razones históricas que acumulan en las provincias —en todas partes y en todas las épocas— un resentimiento contra la capital, en Oriente existe un oscuro sentimiento mesiánico que hace considerar a la provincia como

la capital espiritual de Cuba. Esas frases que ahora vemos de vez en cuando —que el sol sale por Oriente y que el viento del Este sopla más fuerte que el viento del Oeste— las aprenden los niños de Oriente junto con la cartilla. No es que se enseñen en las escuelas; es que están en la atmósfera como algo respirable que casi pueda tocarse. Es cierto que los habaneros siempre han dividido mentalmente la isla en dos partes: La Habana y «el campo» (una generalización que a los provincianos nos cae como una patada en el estómago). Pero no es menos cierto que los orientales dividimos la isla en dos partes: la *verdadera* Cuba —¿de dónde han salido todas nuestras guerras de independencia?— y el resto, de Cascorro a Mantua, es decir, la parte del país que siempre ha tenido que esperar la llegada de los mambises o de los rebeldes orientales. Y del mismo modo que algunos trasladan al arte y la literatura criterios económicos —se habla de la producción de novelas revolucionarias y del rendimiento de los pintores abstractos—, Portuondo ha trasladado a la literatura el mesianismo oriental cuando dice que allá se prepara «el renacimiento literario que exige la Revolución y que, como la lucha armada de ayer y la renovación literaria de 1913 a 1917, nacerá en las provincias [*léase Oriente*] muy cerca de la tierra que renueva sus frutos»; o cuando afirma que los orientales serán «individual y colectivamente, quienes traigan el nuevo lenguaje, la palabra precisa de la nación socialista». Está claro: si la Revolución nació en Oriente, la nueva literatura debe nacer en Oriente también. Es decir, está claro para Portuondo, porque otro podría preguntar: «¿Y en qué se basa esa afirmación, o mejor dicho, esa profecía? ¿Por qué «él nuevo lenguaje, la palabra precisa de la nación socialista», no puede salir de Cumanayagua o de un caserío de la sierra de los Órganos, que en definitiva están más cerca de la

tierra que el propio Santiago?» Si fuéramos rigurosos, habría que responder: Porque no son centros culturales y los movimientos literarios y artísticos sólo se producen en los centros culturales, es decir, en las ciudades. Pero ¿qué son Camagüey, Santa Clara —cuya universidad tiene un movimiento cultural más intenso que el de Santiago— y las demás ciudades importantes de la isla, incluyendo la propia Habana? En realidad, plantear la cuestión en esos términos es absurdo: se necesita más de una provincia para producir una literatura nacional, como se necesita una nación para hacer una Revolución socialista. Plantear una concepción regionalista de la literatura sólo puede interpretarse como una broma: pero si se tomara en serio, podría dañar a los mismos provincianos, porque con orgullo regional no se escribe buena literatura: ni siquiera buena literatura provinciana.

Así que, como provinciano entiendo a Portuondo, pero no estoy de acuerdo con él. El problema no es aferrarse al provincianismo, sino sacudírselo, soltar la costra provinciana. Afortunadamente —y pésele a quien le pese— esa costra no puede durar: la Revolución la agrieta, la despega, la raspa, la tritura cada vez que da un paso adelante. Porque esa costra es un lastre. Y la visión idílica de la Naturaleza, de la tierra virgen y del «hombre natural» caducó hace más de un siglo. Estaba bien para Rousseau y Chateaubriand, pero el mundo moderno y el socialismo no tienen nada que ver con ella. La Naturaleza es inhumana; el campo es inhumano como la Naturaleza —una de las metas del comunismo, una de las condiciones necesarias a su existencia, es la de humanizar el campo borrando las diferencias que lo separan de la ciudad; y el «hombre natural»... en fin, ése tendrá que encaramarse con las jutías en un palo, porque no tiene nada que hacer en un mundo que ha llegado a la cibernética y a la conquista del

espacio. En «el campo» se hará una fuerte resistencia a esta implacable visión de las cosas, pero a la historia no le interesan los prejuicios regionales. Por lo demás, la resistencia la harán los viejos; al joven lo asfixia el provincianismo —no el hecho de vivir en un pueblo de provincia, sino el que traten de imponerle lo provinciano como modelo, cuando hay tanto de tradicionalismo, de gazmoñería y de pobreza espiritual en la vida provinciana—. Cuando los jóvenes que hoy estudian en La Habana y en los países socialistas regresen a sus pueblos y a sus bateyes, se va a producir una segunda Revolución en el interior del país que va a dejar a los viejos boquiabiertos.

Algunos pondrán el grito en el cielo, pero tendrán que apartarse: eso ya no hay Dios que lo pare.

A la provincia hay que modernizarla —más industrias, más mecanización, más técnicos, más transportes, más bibliotecas, galerías, centros de diversión— y eso quiere decir más urbanización, una vida más compleja y dinámica, que a la larga acabará con eso que Portuondo llama la «pureza esencial del provinciano». Lo dice refiriéndose a Soler Puig, pero creo que confunde los términos. Soler es un hombre sencillo y franco, pero es también un novelista; está tan lejos de los diletantes y los esnobista como del provinciano «esencialmente puro» —si es que ese tipo existe—, porque los provincianos esencialmente puros podrán perder el sueño por cualquier cosa, pero no por hacer literatura. A Adán nunca se le hubiera ocurrido escribir un libro. Hay algo esencialmente demoníaco en eso de que un hombre trate de organizar una imagen del mundo y dar su propia visión de la realidad escribiendo novelas. En ese sentido, Soler es menos «puro» que millares de habaneros y parisienses a cuya actitud ante la vida es mucho más ingenua y provinciana que la suya.



Provinciano puro sería un pariente mío que no se explica cómo se las arregla la gente aquí para cruzar las calles, y se ríe de la ignorancia de los habaneros que le dicen mamey al zapote y fruta bomba a la papaya. Uno se divierte con él hasta que descubre lo injusto que puede ser en su maniqueísmo. Porque como todo buen provinciano, mi pariente es maniqueo. De un lado ve toda la pureza y del otro «justamente en La Habana» toda la corrupción, la hipocresía, el oportunismo y el fraude. No es sólo que crea que en La Habana —como en toda capital— hay una gran burocracia, es decir, un gran número de parásitos, y ventajas que no se encuentran en el resto del país, y lugares donde las *cómicas* —así llama a las actrices y coristas— enseñan las piernas sin que nadie parezca escandalizarse; es que, para usar un conocido término metafísico, considera que ésta es una ciudad intrínsecamente perversa y que sus habitantes son tan superficiales y perversos como la ciudad. Yo le pregunto si él no cree que dondequiera los hay buenos y malos —es una manera de decir—, si no ha visto a los habaneros llenar la plaza de la Revolución, si no sabe que han organizado millares de CDR y sin perder la serenidad fueron a sus trabajos durante los días de la crisis del Caribe. Pero él no entiende de sutilezas. En la cueva del diablo no puede haber más que azufre y llamas.

Lo he recordado leyendo las frases que Portuondo le dedica a La Habana: «Todo lo podrido y esnob que aún perdura en algunos predios capitalinos»; «En La Habana, centralista y esnob»; «La capital aún guarda rincones maleados de falsa imitación de lo foráneo burgués, embriagada de surrealismo y de vanguardia, de formalismo hueco y de coquetería esnob».

Realmente, una capital así no se merece un pueblo como éste.

Aparte de la repugnancia bíblica con que Portuondo fulmina a la ciudad, hay dos cosas que me han llamado la atención en este aspecto de su ensayo. Primera, que tácitamente reconoce una secreta relación entre la literatura y el mal, puesto que atribuye todos los progresos de Soler Puig como escritor a su estancia en La Habana. Segunda, ese de: «embriagada de surrealismo y de vanguardia»; porque de ser cierta esa ebriedad, significaría que culturalmente La Habana es tan provinciana como cualquiera de las provincias.

Pues el surrealismo —uno de los grandes momentos culturales de este siglo— ya cumplió cuarenta años, y la vanguardia, lo que Lukács llama la vanguardia —escritores como Joyce y Kafka— podrá ser vanguardia para Lukács, como ha escrito Desnoes, pero no para la nueva generación de escritores, que los tiene entre los monstruos sagrados... de la retaguardia. Si el surrealismo y la «vanguardia» embriagan, todavía debíamos escandalizarnos, no de nuestro esnobismo, sino de nuestro atraso cultural. Quiere decir que después de casi medio siglo siguen siendo novedades, cuando hace rato que debieron haber sido incorporados y asimilados. Y es cierto: para el pueblo —incluso millares de jóvenes que empiezan a leer y algunos a descubrir su vocación literaria— son novedades. Si no lo fueran, podría decirse que la burguesía cubana se preocupó realmente de la cultura de las masas. Pero es la Revolución la que tiene que sacar —la que va a sacar— esas «novedades» a la calle para que acaben de ocupar el lugar que les corresponde y de aquí a cinco o diez años, cuando digamos vanguardia, estemos hablando seriamente de vanguardia. Entonces los escritores de provincia no tendrán que venir a La Habana para descubrir «sus propias limitaciones», o para emplear el monólogo interior o aprender a «valorar los



factores oníricos» en la literatura. Saltarse a los grandes, o ponerles etiquetas, es igualmente inútil. Hay que apropiárselos. Lo otro sería convertirlos en fetiches y hacer de la cultura —el reino de lo humano— otra forma de alienación de lo humano.

Tomado de *La Gaceta de Cuba*, Año III, No. 39, 5 de julio de 1964.

RESPUESTA A FORNET

JOSÉ ANTONIO PORTUONDO

El comentario de Ambrosio Fornet a nuestro prólogo a *El derrumbe*, de José Soler Puig (véanse ambos artículos en *La Gaceta de Cuba*, No. 39, La Habana, 5 de julio de 1964, pp. 6-8 y 9-11, respectivamente), constituye, por su fondo y por su forma, un vivo ejemplo de lamentable confusión que padecen aún algunos intelectuales, no importa su edad, en esta etapa final de integración de una conciencia socialista en nuestra patria. Para Fornet, criticar la producción de los escritores más jóvenes (desde el punto de vista cronológico) y denunciar el centralismo y el esnobismo que aún perdura en algunos predios capitalinos —lo que tácitamente implica reconocer que hay otros rincones habaneros limpios de tal pecado—, constituye una prueba de la incapacidad de «los viejos» para entender y juzgar a «los jóvenes» ¡Viejísimo argumento cuya invalidez científica está al alcance de un cualquiera, aunque ignore la teoría de las generaciones! Curiosamente Fornet se apoya en la opinión del «joven» crítico y poeta anglosajón T.S. Eliot, nacido en 1888, que jamás renunciara a enjuiciar a sus contemporáneos, burlando con toda razón y justicia, el marco estrecho de la coetaneidad que determina las generaciones. «Creo, como Eliot —escribe Fornet—, que cada generación necesita sus propios críticos, sus propios traductores, su propio público; para interpretar ciertos fenómenos —como para hacer el amor o pilotear un Mig— tener más de cincuenta años es un serio inconveniente.» A lo cual podría replicarse

270

sin rebasar este amable aunque nada científico nivel de frases ingeniosas, con la sentencia atribuida a un joven escritor ochentón que aún engalana con ágil donosura nuestra prensa diaria, Rafael Suárez Solís: «Se tiene la edad que se ejerce.» Y es indudable que hay productos del ejercicio de mentes juveniles (desde el punto de vista cronológico) que se desmoronan y deshacen de pura senilidad.

Pretender que los *tartamudeos mentales* —repito y subrayo el calificativo— de Nathalie Sarraute y de Alain Robbe-Grillet son, como afirma Fornet, «una nueva visión de la realidad que ha producido una manera distinta de expresarla, una nueva concepción de la literatura», es entender las cosas al revés. Porque esa «nueva concepción de la literatura» lo que revela es una *visión caquética de la realidad*, la visión que de la realidad tiene el hombre alienado, enajenado, cosificado, que ya, desde 1844, había denunciado el joven Marx marcha, en directa proporción, la devaluación del mundo de los hombres. Y esa devaluación del hombre, su alienación, es la que nos expresa el arte y la literatura esencialmente formalistas de los países burgueses. Un arte y una literatura que constituyen la «vanguardia» (entre comillas) de tales países, y es esto lo que quiere expresar György Lukács cuando las estudia o menciona, pero que, por esa misma causa, no pueden constituir la expresión de un concepto socialista de la realidad. Arte y literatura que nosotros debemos conocer y estudiar, como conocemos y estudiamos a Homero y a Dante, a Shakespeare y a Balzac, a Proust y a Kafka, como exponentes de concepciones de la realidad que han caducado ya para nosotros, pero que calaron, desde ángulos diversos, en la totalidad de lo real, descubriéndonos aspectos parciales e importantes de la misma. Lo que no tiene sentido es su imitación servil, el mirar nuestra nueva realidad socialista con las pupilas caquéticas

de una sociedad en bancarrota. Tiene muchísima razón Fornet cuando sostiene: «Si el surrealismo y la “vanguardia” embriagan todavía, debiéramos escandalizarnos, no de nuestro esnobismo, sino de nuestro atraso cultural.» Pero lo lamentable es que *Poesía, revolución del ser* se publicó en La Habana en 1960 y *El otro Cristóbal* no se filmó en París hace treinta años, sino en la capital de la Cuba revolucionaria y socialista.

Es decir, no debemos ni podemos esquivar el conocimiento de todas las expresiones literarias, ni menos eludir su aprovechamiento inteligente, pero lo que carece de razón de ser es aspirar a que tales formas devengan instrumentos expresivos de una concepción de la realidad que las ha superado. Y aquí quiero insertar mi pequeño «rincón martiano», esa forma enternecedoramente cursi y provinciana, pero patriótica y políticamente justa y eficaz, de recordar constantemente las lecciones del fundador de nuestra conciencia patria. Aconsejó Martí: «Injértese en nuestras repúblicas el mundo, pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas.» Y ahí está dada, sintéticamente, la fórmula de un justo y fecundo provincianismo, que conduce a la universalidad, frente al estéril cosmopolitismo esnob. Todos los grandes creadores literarios o artísticos fueron cerrilmente localistas, provincianos, en el mejor sentido de la palabra. Sus obras se aferran a su propia circunstancia nutricia con tal hondura y pasión que tocan a lo universalmente humano, y ahora no nos estorban los pleitos provincianos de los florentinos, con los nombres propios de sus auténticos protagonistas, para gozar la *Divina Comedia*. No conviene, sin embargo, confundir el provincialismo negativo de quienes, según Oliver Wendel Holmes, creen que el eje del universo pasa por el campanario de su aldea, con el justo provincianismo de los que saben injertar el mundo en el tronco de su nación o su provincia. Y esto porque al Hombre,

con hache mayúscula, no se llega sino a través del hombre cotidiano, el de carne y hueso y hache minúscula, con el que convivimos, construimos o luchamos. Se es tan provinciano en La Habana como en Santiago de Cuba, en Bayamo o en Quivicán. Tan provinciano en el sentido positivo como en el peyorativo. Todo depende de la actitud vital y de la concepción de la realidad con que se encaren los problemas. Pero es inocultable que en las capitales hay siempre mayores oportunidades de incurrir en el fácil pecado del monopolismo, que es la caricatura de la universalidad.

Por lo demás, estoy de acuerdo con Fornet en que mi prólogo refleja una inocultable irritación contra el centralismo capitalino. Irritación que es urgente que hagamos manifiesta cuantos deseamos que los bienes culturales, como los artículos de primera necesidad, sean distribuidos equitativamente en toda la República. ¿Qué otra cosa sino justa irritación puede provocar el hecho de que haya que esperar, cada dos años, la celebración del 26 de Julio en Santiago de Cuba para que nos caiga una avalancha tal de espectáculos culturales que resulta imposible disfrutarlos todos? O enterarse por la prensa diaria, por la televisión y la radio que en La Habana actúan conjuntos dramáticos, musicales o circenses «para todo el pueblo de Cuba», sin que, en realidad, rebasen la capital; o que tales libros están a la venta «en todas las librerías de la República» y jamás aparecen en las del «interior» o del «campo». Tendríamos que resignarnos a aceptar que la República termina en El Cotorro o que el pueblo de Cuba no vive más acá de San Francisco de Paula. Ni le interesa tampoco habitualmente a la capital averiguar qué se hace en las provincias —no hablo por Santiago ni por Oriente solamente—, en qué forma se trabaja y qué necesidades tienen sus escritores o artistas. Esto irrita justamente y hay que expresar esta irritación

y demandar en voz alta el remedio. Hay que sustituir el concepto centrífugo, paternalista, de la política cultural capitalista que entiende que a las provincias hay que guiarlas como menores o incapacitados mentales, dándoles, en dosis limitadas, ciertas manifestaciones literarias o artísticas, sin recoger nada de su producción supuestamente inferior, por una concepción más justa que fomenta y sepa aprovechar el aporte del hombre de tierra adentro a la integración de una nueva visión de la realidad. Y esto no por ingenuas concepciones rousseauianas, no por tonta idealización del «hombre natural», sino porque, aunque en la capital se ha visto a los habaneros llenar la Plaza de la Revolución, se han organizado millares de CDR y los capitalinos «sin perder la serenidad fueron a sus trabajos durante los días de la crisis del Caribe», sin negar todo esto ni ignorar que la nueva patria tenemos que hacerla entre todos, la capital y las provincias, no es menos cierto que el pago diario de la construcción socialista resuena con eco más profundo en el interior de la República. El que quiera medir la diferencia entre la capital y el campo en la expresión de la nueva realidad revolucionaria, que lea las dos obras de un mismo autor: *Cuba ZDA* y *La situación*, ambas de Lisandro Otero.

No se trata de proponer a los jóvenes escritores temas concretos ni mucho menos reducir al reportaje o al relato revolucionario toda la producción narrativa. Lo importante es que la visión de la realidad o, mejor aún, la concepción del mundo que ilumina los reportajes de *Cuba ZDA* enciende también las páginas novelescas, imaginativas, libremente creadoras de la obra futura de Lisandro Otero. Lo que pedimos es que nuestros escritores vueltos aún al pasado reciente, se sensibilicen para la realidad contemporánea. Nosotros invitamos a los jóvenes creadores a visitar Minas de Frío y presenciar el naci-

miento de toda una generación que emerge con una renovada visión de la realidad. No les pedimos, como resultado de su visita, un reportaje —que ya se ha hecho—, ni una novela a la manera también intentada por Daura Olema, no. Lo que deseamos es que cada hombre haga suya esa nueva visión de la realidad y se esfuerce en expresarla utilizando recursos inéditos que a él corresponde descubrir. Aspiramos a que los jóvenes expresen con absoluta novedad un nuevo concepto de la vida que está surgiendo ya entre nosotros, que conquisten, para usar palabras de Fornet, «una nueva visión de la realidad» y que produzcan «una manera distinta de expresarla, una nueva concepción de la literatura».

Cuba ha renovado radicalmente su vida, ha hecho una Revolución Socialista, lo que implica el nacimiento de una nueva conciencia, de una inestrenada visión de la realidad. Hay que alcanzar, primero, esa conciencia y esa visión, no sólo en el estudio de textos marxistas, sino, sobre todo, compartiendo el quehacer de todo un pueblo que construye el socialismo, mirándolas nacer en las pupilas limpias de los niños de Minas de Frío, de Topes de Collantes, de Tarará, que se preparan para forjar la conciencia nueva de las nuevas generaciones cubanas; descubrirlas, en el surco de las granjas colectivas, en el afanoso laboreo de minas y de industrias recién surgidas, en la seria decisión de «Patria o Muerte» del miliciano y del soldado o junto a la tumba del compañero del batallón fronterizo, asesinado por la cobarde vesania yanqui. Después será el verter esa nueva visión y expresar esa nueva conciencia en formas desconocidas hasta hoy. No sugerimos temas, reclamamos una distinta actitud vital, afirmativa hacia el presente en que se construye el porvenir. Cómo habrá de hacerse eso, es cosa que concierne a los artistas y escritores y es este

mismo tener que hacerlo todo desde la raíz lo que ha de poner a prueba su talento creador.

Yo creo en el talento creador de nuestros escritores. Si no creyera en él no polemizara con Ambrosio Fornet. Creo que la Revolución sorprendió a cada uno de nuestros creadores con una obra armada ya en su mente o tristemente recluida en la gaveta de su escritorio. Cuando el Gobierno Revolucionario dio a todos oportunidad de materializar sus proyectos, surgieron a borbotones, en la nueva circunstancia, obras concebidas y hasta creadas en una etapa anterior. Recuérdese el caso ejemplar de *Cuba baila*, una película con indudables calidades, que hubo que retener en bóveda hasta que otras la precedieron en el estreno por falta de actualidad. Lo mismo ha ocurrido con muchas novelas. Eran novelas destinadas a denunciar una realidad caducada y ahora padecen una inevitable ranciedad, no obstante su ostensible aire de familia con las más «nuevas» corrientes del mundo capitalista, y precisamente por eso. Responden a una visión de la realidad superada entre nosotros en virtud de la Revolución Socialista. Y la función del crítico consiste en llamar amigablemente la atención de sus contemporáneos —no importa que sean o no coetáneos— hacia la nueva concepción del mundo que nace a nuestra vista y que son ellos, los artistas creadores, los llamados a expresar. El crítico, compañero y no adversario del artista creador, que discute fraternalmente los problemas en cuya solución todos estamos, en alguna forma, empeñados.

Del viejo libro de los Evangelios procede la advertencia de no poner el vino nuevo en odres viejos «de otra manera los cueros se rompan, y el vino se derrama, y se pierden los cueros; mas echan el vino nuevo en cueros nuevos, y lo uno y lo otro se conserva juntamente». No por antiguo se ha de tener en menos este consejo que comporta un reto a la juventud,

perennemente renovado: hay que poner la vida nueva en nuevos recipientes, hay que hallar la forma inédita para el contenido que pugna por nacer ante nuestras pupilas renovadas; hay que crear un instrumento expresivo capaz de revelar la más joven concepción de la realidad de nuestro tiempo. Para ello hay que olvidar, que negar dialécticamente, los modos formalistas que expresan la alienación del hombre capitalista. Todos estamos de acuerdo en que el empeño es difícil y tiene que poner a prueba la capacidad creadora de muchos hombres. Pero yo tengo, rebasados los cincuenta años, una fe juvenil en la capacidad y el talento de mis contemporáneos, sean o no mis coetáneos, y estoy absolutamente seguro de que en esto, como en muchos otros empeños, también ¡VENCEREMOS!

Tomado de *La Gaceta de Cuba*, Año III, No. 40, octubre de 1964.

HABLANDO EN SERIO

AMBROSIO FORNET

A ver si me explico.

Producto de una sociedad alienada y de su época, Robbe-Grillet es un artista alienado. De acuerdo. También lo es Françoise Sagan; pero aunque la obra de ésta expresa igualmente «la devaluación del mundo de los hombres», hay en ella una mistificación que devalúa al mismo tiempo la obra de arte.

Como Françoise Sagan, Robbe-Grillet aparece en una sociedad dominada por las cosas. En dos sentidos: porque los hombres valen por lo que poseen y los objetos por lo que representan —y por lo tanto las relaciones del hombre con sus semejantes y con las cosas es siempre en última instancia una relación inhumana, abstracta— y porque la moderna industria capitalista, con fabulosos medios de difusión y propaganda, ha convertido en un fenómeno masivo el culto fetichista al objeto. El anuncio es el sacerdote de la sociedad. Un obrero no tendrá nunca un Cadillac, pero bastará con que abra una revista, mire una valla o ponga el televisor, para encontrar el Cadillac —o el Renault— convertido en símbolo de toda la felicidad y el prestigio que un hombre es capaz de lograr.

Pero el Cadillac representa sólo el símbolo mágico e inalcanzable. En cambio, el obrero puede poseer objetos necesarios —una batidora, un televisor, una motocicleta— que sin ser meros símbolos, reflejan tenuemente los símbolos mágicos recordándole que él no los posee. Por otra parte, el siste-

278

ma de ventas a plazos crea la ilusión de que incluso con un salario modesto es posible apoderarse gradualmente de esos símbolos. Hoy, en las sociedades desarrolladas, se vive a plazos. El hombre está enajenado en su vida social —el producto de su trabajo le es extraño y lo convierte en un extraño para los demás— y condicionado hasta en sus propias ilusiones: a través de la propaganda y los anuncios, el fabricante le dirá lo que debe soñar. La devaluación de su ser individual y social es, pues, completa.

Robbe-Grillet es un auténtico creador porque —al contrario que la Sagan— desmistifica ese mundo, lo presenta despojando de toda su retórica romántica y de su turbia aureola sentimental. Es ridículo que se le acuse de «deshumanizar» la realidad. Él no es el responsable de esa deshumanización: en cambio, la expresa con rigor y por lo tanto la hace reconocible a escala humana. Es curioso que Portuondo —que no subestima lo que la literatura tiene de «testimonio» y «documento»— le haga implícitamente semejante reproche: en ese aspecto la obra de Robbe-Grillet es irreprochable.¹

¹ Sin proponérselo, Robbe-Grillet explica el fenómeno con bastante crudeza (subrayo): «Que los *objetos* y los *gestos* se impongan, ante todo, por su “presencia”, y que esa presencia prosiga continuamente hasta *dominar, por encima de cualquier teoría explicativa* que tendiera a encerrarlos en un sistema cualquiera de referencias [...]. En este universo novelesco futuro, *gesto* y *objetos* estarán “ahí” antes de ser “cualquier cosa”; y permanecerán “ahí”, duros, *inalterables*, presentes siempre, *burlándose de su propio sentido* que busca, en vano, *reducirlos al papel de utensilios* precarios, entre un pasado informe y un futuro indeterminado [...]. Existe hoy, en efecto, un elemento nuevo, que nos separa —esta vez radicalmente— de Balzac, del mismo modo que de Gide o de Madame de Lafayette: es la destitución de los viejos mitos de “profundidad” [...]. No sólo *no consideramos ya al mundo como*

Pero Robbe-Grillet no es un sociólogo. Como escritor expresa, sin proponérselo, los valores del llamado «neocapitalismo» —del mismo modo que Balzac, católico y monárquico, expresó los valores de la burguesía liberal y parlamentaria—; pero como artista expresa una nueva visión de la realidad, organiza un mundo imaginario que quizás sobreviva a la estructura social en que surge, en una palabra, crea una obra de arte. Si se pierde de vista este hecho nunca se podrá hacer verdadera crítica literaria.

Creo que después de las últimas rectificaciones de los viejos críticos marxistas es posible hablar de arte sin tropezar con dogmatismos y conceptos esquemáticos desacreditados.

Un punto ha quedado bien claro: «*El arte no es una resultante.*»

«El medio y la época desempeñan [...] un papel importante en la génesis de una obra. Pero no son sus componentes. Plantean cuestiones al hombre. Si [éste] es un creador, les dará respuesta» (Garaudy). «Es posible no leer en una obra la ley entera de una época o de una sociedad; el testimonio de su autor puede ser parcial, subjetivo, mistificado, sin perspectiva positiva, y esta obra puede, no obstante, ser auténtica y grande.»²

Las cosas, pues, no son tan sencillas. De ahí que André Grisselbrecht haya condenado a los sociologistas vulgares, incluyendo a Plejánov... y de paso haya atacado a Lukács. Para aquéllos, «sea cual fuera el factor determinante que se

bien nuestro, como nuestra propiedad privada, sino que, por añadidura no creemos tampoco en esa “profundidad”.»

² Roger Garaudy: «De un realismo sin riberas», *Unión*, Año III, No. 1. Cf. nota 5.

tome en consideración, la obra de arte aparece únicamente como *una resultante*, como un producto. Es objeto y no sujeto; es solamente efecto, y en modo alguno causa, causa productora. Ahora bien: esto no corresponde a la realidad.»³

Grisselbrecht pone en duda también que una sociedad decadente sólo pueda engendrar un arte decadente. Cuando Lukács y Portuondo hablan de «vanguardia», y la entrecomillan, se refieren precisamente al «arte y la literatura esencialmente formalistas de los países burgueses» (Portuondo), que indiscriminadamente se ha tachado durante años de «decadente».⁴

Pero —dice Grisselbrecht— una sociedad decadente «no produce necesariamente ni únicamente obras decadentes». «Una cosa es escribir según modos de pensamiento y con técnica nacidos unos y otras en un medio burgués, y otra es escribir para gloria de la burguesía. Porque, en el fondo, los artistas no han gustado jamás del capitalismo [...] La decadencia es un fenómeno ideológico, pero no *un criterio de apreciación estética*.»

Los movimientos de liberación nacional y el apoyo a la causa del socialismo, agrega Grisselbrecht, son fenómenos que se producen dentro de la sociedad burguesa y frente a ella: el proceso de la decadencia no avanza en línea recta. De ahí «la falsedad de la concepción de un esteta como Lukács, que una vez más en su último libro... *Realismo crítico y vanguardia*, ha dado a este error la expresión más tajante».

³ André Grisselbrecht: «La apreciación marxista del arte», *Unión*, Año III, No. 2.

⁴ «Decadente» es siempre un término ambiguo y peligroso: Hitler lo empleó para condenar las obras de judíos como Zweig y Pissarro y de vanguardistas como Klee.

Una queja similar podrían hacer los críticos checos y Garaudy, Ernst Fischer, Ana Seghers y otros marxistas europeos, que en 1962 se reunieron en Praga, cerca de «el muñón de piedra de lo que fue el monumento a Stalin», para honrar a Kafka... un artista que Lukács considera como el prototipo de la «vanguardia» (entre comillas) y que en Praga fue exaltado como un «hombre que en el caos luchaba por la grandeza del hombre, por búsqueda de la ley verdadera de la vida».⁵

Claro que no hay que impacientarse. En cierto sentido, Lukács fue a su vez víctima y es posible que no tarde mucho en rectificar sus juicios sobre Kafka y otros artistas «decadentes». Ya en el prefacio a su *Estética*, escrito en abril de 1960, se lamenta de que «durante la época estaliniana [...] se subrayó únicamente lo que significaba diferencias entre el marxismo y las grandes tradiciones». Se lamenta de que «las numerosas posiciones irrazonables tomadas durante el período estaliniano, en relación con la herencia de la filosofía hegeliana, llevaron a una indigencia a menudo pavorosa del contenido de las investigaciones lógicas». Asegura que «El análisis preciso de los hechos mostrará con evidencia que en el campo de la Estética los resultados adquiridos con anterioridad al marxismo son muchos más importantes de lo que se cree».⁶

Es el grito de un intelectual alienado por un poder más grande que su capacidad de comprensión —una forma de alienación religiosa— y su desnudez lo hace convincente y patético.

Espero que hayan quedado aclarados tres puntos: (a) Robbe-Grillet expresa *artísticamente* los valores de un mundo

⁵ Roger Garaudy: «Kafka y la primavera en Praga», *La Gaceta de Cuba*, No. 24, 18 de agosto de 1963.

⁶ György Lukács: «Prefacio a la Estética», *Unión*, Año III, No. 1.

deshumanizado, despojándolo de la aureola mágica con que trata de envolverlo la burguesía. (b) La obra de arte no es una resultante ni un subproducto de la realidad, es, dentro de ésta, una *nueva realidad* sujeta a las leyes propias. Por lo tanto, no se agota en el análisis sociológico ni se justifica por su valor documental. (c) Una sociedad decadente no produce necesariamente un arte decadente; es más, el concepto de decadencia no tiene sentido al juzgar una auténtica obra de arte, pues ésta es por definición un ejemplo del máximo grado de plenitud a que puede llegar el hombre en un momento dado; por lo demás, es un concepto inadecuado para explicar el fenómeno artístico.

Decir que Robbe-Grillet expresa artísticamente el mundo enajenado de la sociedad «neocapitalista», significa que en lugar de «humanizar» las cosas se limita a establecer entre ellas relaciones temporales y espaciales en las que el hombre aparece a su vez como una cosa perdida entre las demás. De hecho, Robbe-Grillet se propuso emplear sólo lo que él llamó «el adjetivo óptico, descriptivo, que se contenta con medir, situar, limitar y definir...»

Como Robbe-Grillet, el obrero de que hablamos al principio no posee las cosas, es poseído por éstas; está como un objeto entre los objetos (sólo la conciencia de clase y la práctica revolucionaria podrían devolverle su humanidad); no puede apoderarse de los objetos, reivindicar ante ellos y ante los demás hombres su condición humana, y ha de contentarse también con «medirlos, situarlos, limitarlos, definirlos»...

No creo que los obreros no calificados de Francia tengan tiempo y paciencia para leer a Robbe-Grillet, pero si lo hicieran podrían reconocer en su frío mundo imaginario las relaciones de su propio mundo de cada día y encontrarían en la soledad de cada objeto una imagen aterradora de su propia

soledad. Es lo que Lucien Goldmann llama «la asfixia de lo auténtico por lo falso, de lo real por lo aparente, de la calidad por la cantidad», y lo que quizás lo lleva a mistificar un poco cuando afirma que tanto Nathalie Sarraute como Robbe-Grillet son, a su juicio, «profundamente realistas, en primer lugar porque van a lo esencial de la realidad: la deshumanización de nuestro mundo. Y también [...] humanistas, porque a pesar de que describen un universo de cosas, es patente su nostalgia por los valores perdidos del auténtico humanismo».⁷

Cuando Portuondo habla de la visión «caquética» de esos autores (yo también tuve que buscarla en el diccionario), hace un diagnóstico clínico-moral de un fenómeno histórico y literario. Es como decir que la poesía de Vallejo es biliosa o que la pintura de Van Gogh es esquizofrénica; es no decir nada. La obra de Robbe-Grillet expresa la deshumanización de su circunstancia, pero como toda obra de arte, trasciende su circunstancia y puede ser leída con interés allí donde esa circunstancia no es la misma y quizás aun cuando la estructura social en que surgió haya cambiado.

Porque está en la dialéctica de las cosas el no ser tan simples como quisieran los dogmáticos. Ya Marx advirtió que lo difícil no era establecer las relaciones entre la infraestructura y el arte, sino explicar por qué el arte griego, por ejemplo, seguía produciéndonos después de veinte siglos un placer estético. Marx dio una respuesta errónea al suponer que para la humanidad occidental el arte griego representaba un período infantil de la creación artística. Hoy sabemos que esto no es

⁷ Víctor Flores Olea: «Conversación con Lucien Goldmann», *Casa de las Américas*, Año IV, No. 25, julio-agosto de 1964. En algunos aspectos las opiniones de Goldmann muestran un criterio bastante mecanicista.

cierto y que conceptos como «infantil» o «primitivo» no son aplicables a las manifestaciones artísticas maduras de ninguna sociedad, por primitiva que ésta sea. La máscara ritual de una tribu africana, las pinturas rupestres de Altamira son, en sí mismas, obras de arte tan totales y acabadas como *Las señoritas de Avignon* o las esculturas de Moore; el *Popol Vuh* no es «inferior» al *Canto general* ni *La montaña mágica* «superior» al *Quijote*. En otras palabras: el arte y la literatura son siempre manifestaciones absolutas y, en formas diferentes, este absoluto se expresa tanto en las sociedades primitivas como en las más avanzadas.

¿Por qué el arte y la literatura del pasado le dicen algo al hombre moderno? ¿Por qué nos interesan o conmueven todavía la *Ilíada* y el *Poema del Cid*, las pirámides de San Juan de Teotihuacán y el Taj Majal, Giotto y Rembrandt, las esculturas egipcias y los cristos románticos, *Edipo Rey* y *Don Juan Tenorio*, Bach y Vivaldi, el *Decamerón* y *La cartuja de Parma*? ¿Qué tienen en común esas obras y esos nombres, procedentes de sociedades esclavistas y feudales, paganas y cristianas, semíticas y latinas, refinadas y semibárbaras?

En principio, el simple hecho de ser manifestaciones humanas. Toda verdadera obra de arte expresa, como dice Garaudy, una forma de presencia humana en el mundo, y el hombre siente una voraz curiosidad por esos testimonios de su especie que desafían el paso de los siglos y le hacen descubrir dentro de sí una suerte de obstinada grandeza.

Pero esa curiosidad no es todavía estética y, por otra parte, cualquier instrumento creado por el hombre para habilitar el medio y dominar la naturaleza expresa también, sin ser por ello artístico, una forma de presencia humana en el mundo.

Lo que a primera vista diferencia la obra de arte de esos instrumentos es su aparente inutilidad. Está claro: la obra de

arte no tiene la misma función social que las demás creaciones del hombre. En la práctica media un abismo entre la rueda y la escultura de la rueda, entre los alimentos y el bodegón, entre la huelga y la descripción literaria de una huelga. Sin embargo, el hombre nunca ha dejado de manifestar su presencia en el mundo mediante esos testimonios «inútiles» que son las obras artísticas y literarias. Está claro entonces: son necesidades humanas ¿Por qué? Porque en ellas el hombre descubrió que no sólo expresaba los objetos y el mundo que lo rodeaban, sino sobre todo que se expresaba totalmente a sí mismo y que al hacerlo se apoderaba también, por un movimiento que sólo podría denominarse *mágico*, de lo que en relación con él tenían de esencial y permanente esos objetos y ese mundo. En la desesperada lucha del hombre por apoderarse de la realidad total, el arte resultó ser el único medio de aprobación definitiva.⁸

Lo que tienen en común la *Ilíada* y *La ronda nocturna*, las esculturas egipcias y *La cartuja de Parma*, lo que hace que nos interesen o conmuevan todavía, no es el hecho de ser «formas de presencia» humana en el mundo. No es tampoco que nos hablen de las costumbres en la Grecia del siglo IX a.C. o en la Holanda del XVII. No es sólo —aunque en parte lo sea— que pinten símbolos o pasiones «eternas» en los que el hombre de todos los tiempos puede reconocerse o *divertirse*, es

⁸ No quiere decir que el arte exprese «la totalidad de lo real». La totalidad de lo real no puede expresarla ni el arte ni nada: es un concepto puramente metafísico. Pero de la misma manera que en un fenómeno particular —por ejemplo, la conducta del átomo— se descubren relaciones y leyes aplicables a fenómenos más vastos, una obra artística o literaria, que trata sólo de un fragmento de la realidad, reproduce idealmente las relaciones esenciales de la realidad, la dialéctica de la vida.

decir, salir de sí mismo para vivir la vida de otros en situaciones diferentes. La paradoja del arte y la literatura consiste en que siendo respuestas humanas a una concreta situación histórica, a una relación viva con la realidad, son en sí mismas nuevas realidades con leyes propias que se sitúan por encima de la historia y no están sujetas a sus convulsiones ni a sus cambios. Históricas en el sentido en que lo es todo, lo humano, las obras literarias y artísticas son suprahistóricas en la medida en que constituyen ensayos de inmovilizar la realidad, es decir, de eternizarla.

En el mundo de esta novela, de aquel cuadro, no caben ya la voluntad y la vida tal como se manifiestan en la realidad, como movimiento y cambio. Y esto significa inversamente que no caben el azar ni la muerte, que cada uno de esos mundos sin fisuras está ahí de una vez por todas, idéntico a sí mismo, invulnerable. Ordenada según sus propias leyes imaginarias, la realidad de ese cuadro y de esa novela son productos gratuitos del espíritu y por lo tanto pertenecen al reino de la libertad, donde toda manifestación humana es esencialmente creadora y no puede ser devaluada. El hombre siente «placer» al penetrar esa realidad imaginaria porque encuentra en ella una síntesis que reproduce en lo esencial la dialéctica de la vida, pero que es al mismo tiempo inalterable; es el orden definitivo al que aspira y que jamás puede vislumbrar desde su propia vida contingente.

A través de ese organismo viviente que es la novela o el cuadro, puede por fin mirar la realidad como totalidad, descubrir el secreto mecanismo de relaciones que en la práctica permanecen veladas, observar un conjunto que en la práctica es siempre fragmentario, contemplar lo que en la práctica no hace más que arrastrarlo, experimentar por sí mismo lo que en la práctica no puede experimentar ningún individuo aislado. A

través del arte y la literatura el hombre descubre dentro de sí un poder que tradicionalmente se le ha reservado a los dioses. Y la obra artística se le presenta entonces como un momento único extraído del caos y del tiempo: es una realidad humana que se eterniza y ante la que el hombre se complace porque, como hombre, tiene necesidad de perpetuar lo humano, de perpetuarse.⁹

En un universo creado a nuestra imagen el arte sólo podría ser decorativo. Pero en el universo que conocemos es siempre un acto de resistencia tanto como la confesión de un fracaso. Ortega expresó esta idea diciendo que, en el naufragio de la vida, la cultura era un movimiento natatorio. Lo cierto es que es una protesta contra todo determinismo y que si el artista es producto de su medio, lo es también de su *reacción* ante el medio; de hecho, es esa reacción, esa resistencia, la que lo distingue como artista.

Robbe-Grillet expresa los valores de una realidad dada, pero también y sobre todo su visión personal de esa realidad y los nuevos valores que crea el ordenarla. No es un espejo ni un megáfono; al crear una realidad con las leyes propias suspende su obra por encima de la estructura en que se produjo y la libera de una eventual catástrofe.

Se me dirá: admitimos que Robbe-Grillet es un creador auténtico, que su obra se mantendrá por su calidad literaria, que quizás interese a los lectores del año 2000; pero todo eso no deja de ser bastante abstracto. El problema concreto es éste: ¿puede servir la obra de Robbe-Grillet como modelo

⁹ La necesidad me obliga a generalizar, a pesar de las diferencias que existen por ejemplo, entre escultura y literatura e incluso entre narración y poesía. Pero esta ya es otra cuestión.

para escritores cuya realidad es totalmente distinta a la suya? En nombre de la vanguardia ¿debe Robbe-Grillet ser imitado?

Puesta en esos términos la pregunta no tiene más que una respuesta y esa respuesta no tendría sentido. ¿Puede la obra de Marx servir como modelo para economistas cuya realidad es totalmente distinta a la suya? Es evidente que la pregunta oculta una doble trampa. Porque no se trata de repetir mecánicamente una serie de fórmulas sino de utilizar un método que permita extraer de la nueva realidad conclusiones dinámicas. Y esa realidad no es, ni mucho menos, totalmente distinta de aquélla; en muchos aspectos sólo ha cambiado la forma en que se manifiesta.

¿Cesa automáticamente la alienación en una sociedad que decide construir el socialismo? ¿Puede hablarse hoy de una realidad nacional totalmente desligada de la realidad mundial? ¿Hay un solo conflicto, descubrimiento científico o transformación social, sea cual sea el lugar donde se produzca, que de alguna manera no nos afecte? Y a la inversa, ¿no afectan nuestros éxitos y fracasos a una parte del mundo? Durante la Crisis de Octubre, ¿no estuvo expuesto Robbe-Grillet, como cualquier escritor cubano, a achicharrarse en el infierno de una explosión nuclear?

Está de moda insinuar que hay que ser dialécticos, pero, ¿cómo puede ser dialéctico el que ha dividido la realidad en departamentos estancos, donde las cosas llevan etiquetas como si llevaran tatuajes? Portuondo opina que debemos «conocer y estudiar» el arte y la literatura de vanguardia «como conocemos y estudiamos a Homero y a Dante, a Shakespeare y a Balzac, a Proust y a Kafka»; cree que «no debemos ni podemos esquivar el conocimiento de todas las expresiones literarias, ni menos eludir su aprovechamiento, inteligente»; pero advierte que —y aquí da el salto— «lo que carece de razón de

ser es aspirar a que tales formas devengan instrumentos expresivos de una concepción de la realidad que las ha superado».

El lector desprevenido se dirá: «Claro que no». ¡Pues claro que no. ¡Pero ojo!: ese razonamiento aparentemente riguroso oculta, como la pregunta anterior, una doble trampa. Porque es producto de una concepción estática de la cultura: supone, por una parte, que incorporar los descubrimientos de la vanguardia es aplicar mecánicamente sus fórmulas externas y, por la otra, no advierte que el conocimiento de esas expresiones literarias implica necesariamente su incorporación a las *nuevas*, que sólo serán nuevas en la medida en que contengan a las que ha superado.

El conocimiento real de las expresiones de vanguardia no supone la imitación de sus formas externas, pero sí la incorporación de sus técnicas y una actitud ante la literatura capaz de llevar a la creación de nuevas formas de vanguardia. Éstas siempre podrían ser calificadas de «imitaciones», puesto que faltarían las referencias para juzgarlas; es más fácil poner etiquetas que abrir bien los ojos. El escritor que realmente conozca «a Homero y a Dante, a Shakespeare y a Balzac, a Proust y a Kafka», será el único capaz de hacer una obra que sin repetir a Homero ni a Dante ni a Shakespeare ni a Balzac, los contenga a todos e imponga llegado el caso una nueva vanguardia. Pero su originalidad consistirá en haber creado de la nada. Como ha dicho Eliot —y que nadie se alarme—, un poema absolutamente original sería un poema malo. Totalmente originales sólo son Dios y los malos poetas.

Decir esto no es más que afirmar la continuidad de la cultura, su dinamismo. Robbe-Grillet puede no interesar al lector, pero al escritor y al crítico tiene que interesarles porque dentro de la literatura —al revés de lo que piensa Portuondo— es un fenómeno dinámico; es, por decirlo así, Homero, Dante,

Shakespeare, Balzac, Proust y Kafka llevados hasta sus últimas consecuencias, es decir, la culminación de un proceso, que no deja de ser decisivo porque haya desembocado —como le ocurrió también a la pintura— en un callejón sin salida. ¿No estaban ya en Proust, en Joyce, la obsesión del tiempo y de las cosas, la amplificación desmesurada del detalle? ¿No está en Kafka y en los norteamericanos —y aún antes, en Flaubert— esa fría objetividad —ese asco por la psicología— que reclama para sí una parte de la nueva novela? El tema de la mirada y de «las cosas mismas», ¿no fue la preocupación central de la fenomenología? ¿Y no respondía todo esto a una nueva situación histórica y a los descubrimientos en el campo de la psicología, de las ciencias, de la técnica?

No voy a hablar de la transformación que se ha operado en el mundo y en las conciencias durante los últimos cien años,¹⁰ pero si aludiéramos a un solo aspecto —el desarrollo de las comunicaciones, por ejemplo, tan ligado al de la cultura— podríamos decir que nuestro mundo, más que distinto al de nuestros abuelos, es otro mundo.

Técnicamente, la obra de Robbe-Grillet supone ese otro mundo, el mundo del hombre contemporáneo.¹¹ Es imposible leer un solo párrafo de esa obra sin darse cuenta de que Balzac escribió hace más de un siglo, que han cambiado radicalmen-

¹⁰ Cf. Fernando Claudin: «La revolución pictórica de nuestro tiempo», *Cuba Socialista*, No. 30, febrero de 1964; y Edmundo Desnoes: «El viejo Lukács y nosotros», *Casa de las Américas*, Año IV, No. 25, julio-agosto de 1964.

¹¹ Subrayo «técnicamente» por que el rigor técnico es lo más valioso en la obra de Robbe-Grillet, lo que mejor refleja cierto espíritu de la época y lo que realmente puede ser aprovechado por otros escritores. Pero se comprenderá la limitación de una obra que se sostiene casi exclu-

te nuestros conceptos sobre el tiempo y el espacio, que la visión del siglo XIX resulta pavorosamente simple e ineficaz cuando se aplica a la realidad del siglo XX, que ésta es muchísimo más compleja de lo que realmente se deduce de *La comedia humana*.

Obras como la de Robbe-Grillet pertenecen a la vanguardia —sin comillas— porque *están* a la vanguardia: exploran una realidad que se halla ante nosotros, no a nuestra espalda. Por eso ejercen esa especie de fascinación sobre los jóvenes. No se trata de esnobismos: el joven descubre en ellas un

sivamente en la técnica. Ésta, por sí sola, no puede oponerse a un humanismo por lo demás sospechoso; de hecho no hay nada más humano que la técnica; su humanidad e inhumanidad no depende de ella, sino del uso que se le dé.

Un escritor puede utilizar en parte las técnicas de la nueva novela para iluminar aspectos de una realidad no «deshumanizada». Pero nuestra realidad se mueve también en el sentido de la técnica, y aspira a tecnificarse. Tenemos que preguntarnos, entonces, si no estaremos hablando de una «deshumanización» que sólo lo sería si se le aplican nuestros viejos esquemas morales. Incluso en el país socialista, la ciudad moderna le parecería bastante «deshumanizada» al ciudadano del siglo XIX y el trabajo en las grandes fábricas le parecería «deshumanizado» al viejo artesano. La hazaña de Gagarin —un típico héroe de nuestro tiempo—, ¿no parece menos «humana» que la de Magallanes, sólo porque no se concibe más que en función de una técnica que sobrepasa las virtudes individuales? El mundo de los científicos modernos —véase la película soviética *Nueve días de un año*—, ¿no nos da una especie de escalofrío por su «deshumanización»? Por lo demás, no cabe duda de que Robbe-Grillet —en medio de una técnica que puede traer tanto felicidad como destrucción, de un mundo jerarquizado del que sin embargo no se ve la mitad de lo que vio Kafka hace cuarenta años— hace una literatura «satisfecha». Nosotros no somos tan inocentes.

lenguaje común a toda su generación, los signos imprecisos de su época; aprecia más los audaces tanteos de Robbe-Grillet que los juiciosos sermones de Zola porque le parecen más auténticos.

Pero aquí surge un nuevo problema.

Se cuenta que una vez un cubista de brocha gorda declaró muy satisfecho: «Picasso y yo tenemos mucho en común; ambos somos pintores modernos». Ese imbécil estaba diciendo una verdad profunda. Y planteaba sin quererlo el drama del artista en las sociedades subdesarrolladas: tener que utilizar una técnica afinada gradualmente por otros —y es ese proceso el que garantiza el dinamismo de una cultura— para expresar de sopetón una realidad que ni social ni culturalmente está suficientemente jerarquizada. No es lo mismo recorrer en un siglo el camino Balzac-Stendhal-Flaubert-Proust-Grillet (con todos sus cruces y ramificaciones) que saltar de Meza a Carpentier, de *Mi tío el empleado* a *El acoso*. Ese conflicto marca casi todas las obras literarias y artísticas de países como el nuestro; nos parecen anacrónicas, o inauténticas, demasiado rancias o demasiado a la moda. Somos verdaderas ranas de la cultura: nos quedamos inmóviles en el agua estancada o avanzamos a saltos.

Pero entre los dos extremos hay que optar por el último: la historia no perdona los anacronismos. Hay que ponerse al día a marchas forzadas, a todo riesgo. Es como en la economía. Para construir el socialismo el proletariado sabe que tiene que apoderarse de toda la cultura humanística y técnica del pasado y que tiene que hacerlo ahora. No puede rehacer paso a paso el itinerario de la cultura; lo que a la burguesía, por ejemplo, le tomó doscientos años analizar y asimilar, el proletariado tiene que apropiárselo en el curso de una generación. Pero

esta sugerencia sólo se le plantea al proletario —como el artista— porque aunque no ha creado propiamente esos medios y éstos no le «pertencen», está suficientemente familiarizado con ellos como para conocer su importancia. Desde su situación de explotado tiene, sobre la importancia de la técnica moderna, la misma conciencia que sus explotadores. Y es que, como el artista, el proletario vive al mismo tiempo dentro y fuera de esa cultura, no la posee, pero se mueve en ella, no ha trazado los planos, pero tiene que manejar la maquinaria, no conoce a fondo los principios de la combustión interna, pero tiene que echar a andar los motores. La familiaridad práctica con una técnica compleja exige que el obrero posea cuando menos rudimentos teóricos, lo convierte en un «técnico práctico» y acondiciona su mentalidad de trabajador moderno. Es un poco lo que le ocurría al cubista del cuento: por una necesidad práctica y sin otro aprendizaje que el contacto con una realidad cultural más avanzada, había llegado a la compleja visión del cubismo aunque no pudiera explicársela.

Pero el verdadero drama, en todo caso, es la desproporción que existe entre las necesidades culturales del artista —o del técnico— y las necesidades de las masas en los países subdesarrollados. «Para un hombre hambriento —decía Marx— no existe la forma humana del alimento, sino sólo su carácter abstracto de comida.» En las sociedades altamente industrializadas, los doscientos años que la burguesía se tomó en apoderarse de la cultura pasada, asimilarla y crear nuevas formas de cultura, fueron también doscientos años de aprendizaje para las masas: se generalizó la instrucción, se elevó el nivel político y técnico del proletariado, se desarrolló una clase media consumidora y productora de cultura. Refiriéndose al proletariado inglés, Engels escribió en 1845: «Shelley, el genial y profético Shelley y Byron, con su ardor sensual y su amarga

sátira de la sociedad existente, encuentran la mayor parte de sus lectores entre los obreros; los burgueses no poseen más que ediciones expurgadas, *family editions*, que se acomodan al gusto y a la moral hipócrita de la actualidad». «[...] El proletariado se ha creado una literatura propia, constituida sobre todo por periódicos y libros, cuyo valor sobrepasa en mucho toda la literatura burguesa.»¹²

Incluso la «cultura de masas» de los países capitalistas avanzados tiene su lado positivo. Subrayamos el aspecto negativo de la publicidad y el papel mistificador que desempeña en la sociedad burguesa. Pero esa avalancha publicitaria va acompañada de una enorme difusión de imágenes que llaman la atención del «cliente» hacia los aspectos más disímiles y recónditos de la realidad y son, a un nivel rudimentario, un verdadero curso de apreciación artística que toman involuntariamente las masas.

¹² A propósito de literatura, moral y proletariado, no está de más recordar lo que escribió Engels en 1883, al encontrar entre los papeles de Marx un poema bastante «crudo» de George Veerth: «[...] Llegará un momento en que los socialistas alemanes tendrán que desembarazarse del último prejuicio filisteo alemán, del hipócrita pudor moral pequeño burgués que no sirve en verdad más que para cubrir secretas obscenidades. Cuando se leen, por ejemplo, los poemas de Freiligrath, se podría creer que los hombres no tienen órganos sexuales. Sin embargo nadie ama las picardías escondidas como Freiligrath, cuyos poemas son ultrapúdicos. Ya es tiempo de que los obreros alemanes, por lo menos, se habitúen a hablar de las cosas naturales, indispensables y extremadamente agradables que hacen de día y de noche, tan naturalmente como lo hacen los pueblos romanos, Homero y Platón, Horacio y Juvenal, el Antiguo Testamento y la *Nueva Gaceta Renana*.» ¡Qué dirán nuestros críticos y moralistas! ¿Que no deben leerse a Homero ni a Platón ni a Horacio ni a Juvenal ni al Antiguo Testamento ni la *Nueva Gaceta Renana*?

En una revista como *Paris Match*, por ejemplo, descubrimos no sólo el culto fetichista al objeto, sino también un mundo de formas y experimentos gráficos que para nosotros superan en belleza a toda la pintura académica almacenada en los museos del mundo. El diseño industrial ha convertido objetos que van desde la cajetilla de cigarros hasta las lámparas de mesa, desde las sillas hasta los ceniceros, en pequeñas obras de arte que de cierta manera anuncian la belleza del mundo comunista del futuro, un mundo de abundancia, de formas dinámicas y funcionales puestas al servicio del hombre y no frente a él. Y junto a los anuncios, los reportajes gráficos: las viejas pirámides egipcias captadas con un nuevo tipo de lente, los negros guerrilleros congolesees junto a las chozas de paja enrojecidas por el crepúsculo, las formas abstractas que se derraman por la platina de un microscopio, la curvatura del planeta sorprendida en pleno vuelo por un cosmonauta.

No diré que Robbe-Grillet escribe para las masas, pero sin duda se dirige a un público más amplio que el de Voltaire, por ejemplo, cuyas obras nunca tuvieron, en primera edición, una tirada mayor de mil a tres mil ejemplares. (Un siglo antes —en pleno xvii— ninguna edición francesa sobrepasaba los quinientos ejemplares.) ¿Y qué encuentra ese público en sus libros? El mundo deshumanizado en que vive y el magnetismo del objeto, de los detalles y las formas a que lo tienen acostumbrado la publicidad, el diseño industrial, las revistas gráficas y la pintura de los últimos cincuenta años. El lector encuentra un mundo que básicamente, a pesar de su deshumanización —o precisamente por ella—, le resulta familiar. Pero además le es familiar la manera en que el autor narra su historia, porque es la manera propia del cine. A través del cine las grandes masas, hasta hace poco habitadas a

oír narrar, se han acostumbrado, como dice Castellet, a ver narrar.¹³

Una sociedad económica y culturalmente desarrollada necesita de esa actividad experimental, sin función inmediata, que garantiza el desarrollo progresivo de la cultura. Robbe-Grillet y los escritores franceses de vanguardia se sostienen sobre un enorme aparato que incluye decenas de escritores profesionales con un público, centenares de intermediarios —críticos, profesores, periodistas— y un ambiente cultural tenso y orgánico.

Los creadores de un país subdesarrollado, obligados a asimilar una cultura que no produjeron, a emplear técnicas que no inventaron, a ser intermediarios al mismo tiempo que creadores y a dirigirse a un público exiguo, están como suspendidos en el vacío tratando de mantener un equilibrio precario entre el presente y el futuro, entre su medio y su época, entre una responsabilidad social igualmente irrenunciables que no acaban de identificarse.

¿Cómo resolver esa contradicción? ¿Debe renunciar el artista a dar lo mejor de sí para llegar a un público muy amplio o debe renunciar a alcanzar ese público, a ser un creador «de minorías»? De nuevo estamos ante una pregunta con trampa. En Cuba sabemos hoy —para no hablar de ignorancia o mala fe— que es una ingenuidad exigirle al artista la solución de un problema social que sólo puede resolver la sociedad misma mediante una Revolución como la nuestra. Ese problema es la educación de las masas, la promoción de nuevos cua-

¹³ Pasajes enteros de *El mirón* —el título no es casual— parecen la descripción escueta de una secuencia cinematográfica. Véase, por ejemplo, en la edición de Seix-Barral (1956) el pasaje de la página 83 que empieza «Es de noche», etc.

dros culturales, el estímulo a un movimiento cultural abierto y dinámico. En ese movimiento caben lo convencional y lo experimental, los escritores de veinte mil y los de tres mil ejemplares. Que cada cual elija a todo riesgo, si es que se puede elegir una necesidad. Como en arte no se puede hacer trampas —según la frase de Chejov—, al final debe imponerse la calidad.

Cuando se le preguntó a Ehrenburg si la sociedad soviética había producido alguna obra maestra, respondió más o menos: «El lector es la obra maestra de la sociedad soviética.» Hoy ese lector está por encima de los propios escritores, en muchos casos, y exige una calidad que el escritor no siempre está en condiciones de darle. Los escritores de talento llenaron una función y han quedado; los malos llenaron una función y han pasado. Obras que en su momento fueron eficaces y populares perdieron su eficacia y su popularidad en cuanto se elevó el nivel cultural de las masas. No hay nada que lamentar: no eran propiamente literatura y el escritor pagó el delito de haber dado —con la mejor intención del mundo, seguramente— gato por liebre.

Hay que dejar que la literatura la hagan los escritores y el lector, no los críticos ni los burócratas. En eso estamos de acuerdo con Portuondo: que se exprese la calidad con «recursos inéditos» que cada escritor debe descubrir por su cuenta; que se ponga a prueba «la calidad creadora» de los creadores.

En cuanto a las medidas prácticas que debieran tomarse de parte y parte, la cosa no está tan clara.

Portuondo invita a los escritores cubanos a visitar Minas de Frío, Topes de Collantes, Tarará, las granjas, minas e industrias para que presencien «el nacimiento de toda una generación que emerge con una renovada visión de la realidad». Doy por sentado que no espera que de ahí salga esa «literatu-

ra para obreros» que criticaba Lenin y que floreció cuando Zdánov lo santificó por decreto. Así es que la idea me parece buena. Creo que bastaría asegurar el transporte y una licencia en el centro de trabajo, para que la mayoría de los escritores residentes en las ciudades acepten esa invitación. Paso la sugerencia a la UNEAC.

Pero preferiría esto: que esa generación que emerge exprese por sí misma su visión de la realidad, que fueran los obreros y campesinos —o sus hijos que ahora estudian— quienes expresaran la realidad de las minas, las fábricas y las industrias. No creo que un escritor que haya vivido toda su vida en la ciudad puede expresar auténticamente esa realidad con sólo pasarse dos semanas conversando con guajiros y mineros. A lo sumo, podría ir con una grabadora a las granjas, minas y fábricas, pasarse un mes con los trabajadores y entrevistarlos: ¿cuáles son sus experiencias de infancia, a qué edad empezaron a trabajar, con qué jugaban, fueron alguna vez a la escuela, cuándo tuvieron su primer par de zapatos, su primera novia, qué chistes prefieren, cómo viven, qué comen, cómo se divierten, dónde estaban y qué hacían durante la insurrección, qué admiran más en Fidel, cuáles son sus mejores y sus peores recuerdos, sus planes? La lista sería interminable, dependería de la imaginación del escritor. Se coge eso, se le hace una introducción breve, se pasa en limpio, se pule un poco y finalmente se publica como «literatura proletaria» hecha por un escritor pequeñoburgués que se pasa dos semanas en el interior y luego regresa muy contento a La Habana.

Sería bueno también que se crearan dos, tres revistas literarias que estuvieran en manos de otros grupos con un criterio similar hacia los problemas de la creación y la cultura. Que los experimentalistas tengan su revista y los populistas la suya, vamos a ver qué pasa.

Los creadores están en desventaja si no pueden dirigirse al pueblo igual que los críticos y los burócratas de la cultura. De un novelista o un poeta cubano joven no se editan nunca más de dos o tres mil ejemplares, que van automáticamente a las escuelas y a los organismos de masa. Es la pelea del león contra el mono amarrado.

Para poner un ejemplo más próximo. Hace un año, dirigido a los trabajadores de la enseñanza —es decir, a los que forman culturalmente a los jóvenes— se editó un folleto titulado «Los fundamentos de nuestra educación socialista». En las páginas 16, 17, 18 y 19 de ese memorable folleto de treinta páginas, el doctor Gaspar J. García Galló estableció una política cultural («Nuestra concepción artística se llama realismo socialista»), pulverizó al arte moderno en su nombre («yo les confieso que no me explico la belleza que puede haber en un cuadro de ciertos “pintores”. Ojos en la frente o en las piernas y otras cosas raras») y en nombre del viceministro de Cultura soviética («Nosotros [sic] no entendemos ciertas pinturas de Picasso. Nos parece que están hechas para tomarles el pelo a ciertas gentes») e hizo papilla el filin y las canciones sentimentales. («Pedro, ¿tú sabes lo que significa, como reclamo para la contrarrevolución, que salga un disco con un gran título *Adiós felicidad?*»).

Ya el disco salió hace tiempo —lo canta por ahí todo el mundo— pero lo que no ha salido todavía es el folleto que responda a esos Fundamentos con otros Fundamentos un poco más avanzados.

Estoy seguro de que en la literatura también VENCEREMOS, como dice Portuondo, pero lo que no creo es que sea tan fácil. Ese triunfo hay que sudarlo mucho todavía.

Tomado de *Cultura* 64, Año II, No. 15 (también se publicó en *La Gaceta de Cuba*, Año III, No. 41, noviembre de 1964).

CONTRARRÉPLICA A FORNET
De un prólogo a Soler Puig a la novela
de Alain Robbe-Grillet

JOSÉ ANTONIO PORTUONDO

Una polémica a más de sesenta días vista resulta, por lo menos, un espectáculo bastante aburrido. El lector espera siempre una respuesta inmediata a cada cuestión planteada por uno u otro polemista y ha de esperar, en cambio, un mes o dos a que ellas aparezcan con un inevitable sabor a ranciedad. Esta «contrarréplica» —para llamarla de algún modo— se refiere, por partida doble, a sendos artículos de Ambrosio Fornet y de Manuel Díaz Martínez, aparecidos en el número 41 (noviembre de 1964) de *La Gaceta de Cuba*. Responde principalmente a Fornet, porque Díaz Martínez se limita a bromear, con harta ligereza, sobre un tema que se le escapa de las manos. Su contigüidad en *La Gaceta* al artículo de Fornet perjudica grandemente a la «broma» de Díaz Martínez y nos obliga a todos a no tomarlo demasiado en serio. Lo mejor que podemos hacer es olvidarlo. «El poeta» trató de hacer un chiste, «el profesor» se sonrió y los lectores se encogieron de hombros. Es bastante.

Fornet, en cambio, viene «hablando en serio». Su artículo es un largo y denso alegato, con notas y cuidadas referencias bibliográficas, empeñado en demostrar determinadas afirmaciones estéticas. Y como en el caso de su artículo «De provinciano a provinciano» (*La Gaceta de Cuba*, núm. 39, La Habana, 5 de julio, 1964; *Cultura 64*, núm. 8, Santiago de Cuba, agosto, 1964), que iniciara esta polémica, esta contribución suya de ahora vuelve a ser —me veo obligado a repe-

tirlo—, «por su fondo y por su forma, un vivo ejemplo de lamentable confusión que padecen aún algunos intelectuales, no importa su edad, en esta etapa de integración de una conciencia socialista en nuestra patria». Porque el ensayo de Fernet, más serio y cuidado esta vez, más erudito, confunde signos y factores en el planteamiento de los problemas y, al apoyarse en diversos autores para avalar sus tesis, concede idéntica autoridad a marxistas como Fischer y a revisionistas como Goldmann, defiende a brazo partido posiciones que nadie ha atacado, subraya apasionadamente principios justos y válidos y desliza, como al descuido, críticas injustas y proposiciones divisionistas. El lector ingenuo hundido en cinco páginas espesas, a tres columnas, con letra de ocho puntos, mareado de citas fragmentarias, de referencias que van de la *Ilíada* a Robbe-Grillet, de la estatuaria griega a la batidora, tiene que resultar, por fuerza, intoxicado con esta mezcla de elementos contradictorios, total y definitivamente confundido.

Desde el inicio de su trabajo y a todo lo largo de él, Fernet realiza una apasionada defensa de Alain Robbe-Grillet, cosa perfectamente inobjetable si se trata de subrayar la excelencia estética del novelista francés, que nadie, por otra parte, ha pretendido negar o disminuir siquiera. Lo que hemos dicho, y repetimos ahora, es que Robbe-Grillet expresa, con extraordinaria maestría, una visión de la realidad que no conviene en nada absolutamente con la visión de la realidad que debe tener un joven escritor cubano, en esta etapa nuestra de la edificación socialista. Resulta aleccionador que, en el mismo número de *La Gaceta* en que aparece el ensayo de Fernet, figure una entrevista con Jean-Paul Sartre (p. 7) en la que el filósofo afirma lo siguiente:

Lo que le pido al escritor es que ignore la realidad y los problemas fundamentales que existen. El hambre uni-

versal, la amenaza atómica, la alienación del hombre; me sorprende que estas cosas no influyan en nuestra literatura. ¿Cree usted que yo pueda leer a Robbe-Grillet en un país subdesarrollado? Él no se siente mutilado. Creo que es un buen escritor, pero su obra está dirigida a una burguesía acomodada. Me gustaría que comprendiera que existe una Guinea. En Guinea yo podría leer a Kafka. En mi desazón lo volví a descubrir. Allí nuestro mundo está acusado. También en *Almagestes*, pues por medio del lenguaje nuestro mundo está siendo juzgado. Como ve, el escritor contemporáneo debe escribir impulsado por sus intimidaciones de inquietud, al mismo tiempo que trata de esclarecerlas. Podría ser alguien como Beckett, pero que no se sentiría completamente abrumado por la desesperación. La forma poco me importa, ya sea clásica o no. Ya sea la de Guerra la paz o la de *Almagestes*. Todas son adecuadas. El único criterio para juzgar una obra es su validez: que nos ¡emocione! Y que perdure.

Sartre pone el dedo en la llaga de la producción de Robbe-Grillet: «Él no se siente mutilado. Creo que es un buen escritor, pero su obra está dirigida a una burguesía acomodada.» Esto es terriblemente exacto. Cuando Robbe-Grillet expresa con vigor, como señala Fornet, la deshumanización de la realidad, la cosificación del hombre, su total alienación en el mundo capitalista, nos ofrece esa realidad como fatal e inevitable, como insuperable, porque, como advierte Sartre, «él [Robbe-Grillet] no se siente mutilado». Él se limita a darnos una visión de la realidad en forma estática como la que nos daría una cámara cinematográfica que funcionara automáticamente, sin fotógrafo inspirador, limitada a transcribir con helada fidelidad el transcurso cotidiano de las cosas, de los

objetos, vivos o no. Y es cierto que el novelista francés no es el causante de la deshumanización de la realidad, pero se responsabiliza con ella, no asume frente a ella una actitud crítica, juzgadora, sino que se limita a consignarla. Fornet argüirá: «Pero Robbe-Grillet no es un sociólogo.» Y tiene toda la razón. Pero el autor de *El mirón* es un hombre contemporáneo, y aunque tengamos derecho a pedirle que nos interprete como sociólogo la realidad que con tanta minuciosidad describe, sí podemos exigirle que, como hombre, nos ayude a transformarla. Y a eso es lo que expresamente se niega el novelista francés. Léase si no, su artículo «La literatura perseguida por la política», cuyo título no deja lugar a dudas, reproducido en la revista de la *Casa de las Américas*, núm. 26, octubre-noviembre de 1964, pp. 152-154. En ese artículo Robbe-Grillet se duele de que en los congresos de escritores no se hable más que de política y pone como ejemplo los celebrados recientemente en Rusia, sobre la novela moderna, y en Escocia, sobre el teatro. Y añade: «Como es costumbre, en ambos no se habló más que de política, y naturalmente al nivel más elemental y estereotipado: denuncia del fascismo, condenación de la guerra, lucha contra la injusticia, etc.».

Los escritores —sostiene Robbe-Grillet— no tienen por qué ser políticos brillantes [Ni nadie les ha pedido semejante insensatez. J.A.P.]. E indudablemente es normal que en este campo la mayoría de ellos se conforme con ideas simples y vagas. Pero ¿por qué empeñarse en expresarlas públicamente cada vez que se les presenta la ocasión? ¿Por qué jamás tienen algo distinto que decir cuando se les pide subir a la tribuna? ¿Por qué se empeñan en rebajar sus propias obras asimilándolas a la expresión e ilustración de banalidades humanitarias de más de cien, si no tres mil años de antigüedad?

He aquí, en sus propias palabras, la concepción que Alain Robbe-Grillet tiene de su misión como escritor. ¿Podemos aceptar ese modelo para nuestros jóvenes narradores cubanos que son los llamados a expresar la nueva visión de la realidad determinada por la Revolución Socialista? Como ha señalado con justeza Jean-Paul Sartre, la obra de Robbe-Grillet «está dirigida a una burguesía acomodada», partícipe de su visión de la realidad, pero es totalmente inadecuada para una sociedad que edifica el socialismo. No quiere esto decir que neguemos calidad a esa misma obra y menos que pongamos reparo a su difusión entre nosotros ni al aprovechamiento de sus indudables hallazgos formales. Saludamos inclusive la simpatía que pueda mostrar el escritor por nuestro proceso revolucionario y hasta veríamos con gusto su presencia en nuestra tierra. Pero los narradores cubanos deben afinar su sentido discriminativo a fin de no confundir lo positivo y lo negativo, lo útil y lo nocivo, lo asimilable y lo repudiable en la obra de los maestros foráneos. Es fácil deslumbrarse por la novedad y por la moda y, dóciles a un heredado colonialismo intelectual, así como ayer padecimos de irracionalismo germánico, ingerido a través de la *Revista de Occidente*, de sus excelentes ediciones y por el embrujo estilístico de D. José Ortega y Gasset, hoy vengamos a sufrir los efectos intoxicantes de esta literatura de la alienación capitalista, difundida en nuestra lengua por las espléndidas versiones de Seix Barral. Hay que leerlo todo, conocerlo todo, aprovecharlo todo, pero con fino e inmarcable sentido crítico, partiendo de una incommovible concepción de la realidad. No podemos jugar con las palabras. Estamos todos metidos hasta el cuello en la más trascendental empresa de nuestra historia: Estamos realizando una Revolución, y una Revolución Socialista. Todo lo que hagamos ha de ser para esto. Y sólo haciéndolo para esto merecemos la

atención de la humanidad. Porque sólo por esto que estamos haciendo, por la Revolución que estamos llevando a cabo, es por lo que los pueblos miran hacia nosotros. Y sería sencillamente absurdo que el modo de expresión de esta nueva existencia nuestra fuera un pastiche o una pobre reproducción de Alain Robbe-Grillet, que aceptáramos por «nueva» y por nuestra su visión de la realidad, su «método que permita extraer de la nueva realidad conclusiones dinámicas», según pretende Fornet.

Claro está que éste no se limita a hacer la apología del novelista francés, aunque su insistencia en el ejemplo justifica la extensión que le hemos concedido en nuestra «contrarréplica». A propósito de Robbe-Grillet y de su obra, Fornet cita sin discriminación a Garaudy y a Grisselbrecht, a Fischer y a Goldmann, señala como posible una próxima rectificación de Lukács y trae a colación alguna que otra afirmación de Ortega y Gasset. Es lamentable que un escritor inteligente como Ambrosio Fornet haya examinado tan a la ligera a los autores citados. Porque el texto íntegro del artículo de Grisselbrecht se vuelve contra lo afirmado por él, que se apoya en una mención fragmentaria. Y lo mismo ocurre con el excelente libro de Fischer, *La necesidad de arte*, y hasta con el muy mediano de Garaudy, *De un realismo sin riberas*. Y es triste que sólo parezca conocer a György Lukács por su pequeño y, en realidad, no muy afortunado, libro *Significación actual del realismo crítico*, obra que por otra parte tampoco puede comprenderse íntegramente si se ignora una obra capital del gran esteta húngaro, traducida desde hace varios años al español: *El asalto a la razón*. Sólo por ignorancia de la obra total de Lukács, la más importante y orgánica en cuanto se refiere a la estética y la teoría literaria marxistas, pese a cuantos errores políticos puedan señalarse a su autor, es posible explicar que algunos

escritores jóvenes de nuestras tierras, que se inician apenas en tales disciplinas, pretendan ingenuamente perdonarle la vida al autor de *El joven Hegel*. Nadie pretende erigir en dogmas lo afirmado por Marx, Engels o Lenin, ni que haya que aceptar sin discusión doctrina alguna filosófica, económica o política. Pero no cabe tampoco igualar conceptos fundamentales del marxismo-leninismo, que es la ideología de nuestra Revolución Socialista, con opiniones harto discutibles del revisionista Lucien Goldmann, a quien nuestro amigo mexicano Víctor Flores Olea presenta, sin que nadie le haga la menor advertencia, como «uno de los pensadores marxistas más calificados de Europa» (vid. *Casa de las Américas*, núm. 25, 1964, pp. 113-117). Es precisamente de esta «conversación» con Goldmann de donde extrae sus citas Fornet, no sin aclarar, en la nota correspondiente, que «en algunos aspectos las opiniones de Goldmann muestran un criterio bastante mecanicista». Lucien Goldmann es la más destacada figura contemporánea del revisionismo francés y es perfectamente conocido en Hispanoamérica, gracias a las traducciones de dos de sus libros, realizadas en Buenos Aires (1958) y en Caracas (1962). Goldmann se dice «discípulo» de Lukács, pero reclama su descendencia de la etapa inicial del pensamiento del maestro húngaro, repudiada expresamente por éste en su ensayo *Mi camino hacia el marxismo*, del cual hay traducción española (México, Universidad Nacional Autónoma de México, Ediciones Filosofía y Letras, No. 40, 1959).

Como se ve, resulta lamentable toda esta confusión, nada favorable a la formación ideológica de nuestra juventud. No hay que cerrar a ésta las ventanas del espíritu, ni limitarlas las lecturas ni obligarla a ignorar las opiniones contrapuestas, pero como a todo el que se inicia en una nueva concepción del mundo, hay que situarle cada doctrina y cada hombre en su

justo lugar, orientarlo en el océano revuelto de la lucha ideológica, no sumirla en la más absoluta confusión. Está bien que conozca a Goldmann y que lo lea directamente, pero que sepa quién es este autor y qué posición asume en la batalla de las ideas, que es expresión de otra pelea más cruenta y definitiva. Otra vez tenemos que repetirlo. Estamos metidos hasta el cuello en esta Revolución Socialista y no podemos permitir que, por ignorancia o por mala fe, se nos cuelen los enemigos en la casa. Hay que salirles al paso a todas las formas, francas o encubiertas, de revisionismo. Porque hay todavía, dentro y fuera de Cuba, quienes alientan la esperanza de que nuestro proclamado marxismo no pase a ser la etiqueta de otro producto tropical, sui géneris, que adapte algunos lemas de Marx o de Lenin a las «conveniencias» de una nueva burguesía antillana. Y eso hay que combatirlo desde la raíz y denunciar cualquier intento revisionista de colocarse entre nosotros, aunque venga disfrazado de esteticismo o, como es frecuente, de antidogmatismo.

Yo no he dicho, y quiero que se entienda muy claro, que Ambrosio Fornet ni quienes citan con asentimiento a Lucien Goldmann o ayudan a divulgarlo sean revisionistas. Digo, en cambio, que es absolutamente necesario que tanto ellos como todos nuestros escritores se percaten de lo que significa el revisionismo y de los peligros que entraña para nuestra formación socialista. Que una cosa es la amplitud de criterio y el respeto a la libertad de expresión y otra la falta absoluta de criterio discriminativo, por ignorancia o por carencia de firmeza ideológica, y el culpable libertinaje que dé entrada a la confusión o impida la indispensable unidad de pensamiento del pueblo revolucionario.

Al lado de estas cuestiones capitales resultan académicas las puras discusiones estéticas. No debemos rehuirlas, sin

embargo. El ensayo de Fornet contiene afirmaciones que es necesario contestar, y a eso vamos. En una oportunidad precisa:

Espero que hayan quedado aclarados tres puntos: (a) Robbe-Grillet expresa *artísticamente* los valores de un mundo deshumanizado, despojándolo de la aureola mágica con que trata de envolverlo la burguesía. (b) La obra de arte no es una resultante ni un subproducto de la realidad, es, dentro de ésta, una *nueva realidad* sujeta a las leyes propias. Por lo tanto, no se agota en el análisis sociológico ni se justifica por su valor documental. (c) Una sociedad decadente no produce necesariamente un arte decadente; es más, el concepto de decadencia no tiene sentido al juzgar una auténtica obra de arte, pues ésta es por definición un ejemplo del máximo grado de plenitud a que puede llegar el hombre en un momento dado; por lo demás, es un concepto inadecuado para explicar el fenómeno artístico.

Y aquí, otra vez, volvemos a tropezarnos con la confusión. Vayamos por partes. (a) Absolutamente correcto, con las salvedades que antes hemos expresado. (b) La obra de arte, como parte de la superestructura cultural, como manifestación de la conciencia social, es una resultante, es objeto y efecto, pero, dialécticamente, es igualmente principio, sujeto, causa. La obra de arte es, dentro de la realidad total, un elemento autónomo de esa misma realidad, con características y leyes peculiares que no la independizan, sin embargo, de las leyes generales que rigen todo lo real. Estamos íntegramente de acuerdo en que el conocimiento de la obra de arte no se agota en el análisis sociológico (es muy vieja la lucha del marxismo contra el sociologismo vulgar) ni se justifica por su valor documental. (c) Absoluta-

mente cierto que una sociedad decadente no produce necesariamente un arte decadente. Contra tal concepción mecanicista se había pronunciado Marx en su prefacio a la *Contribución a la crítica de la Economía Política* (1859) y en otros lugares más.

En la obra citada afirma: «En cuanto al arte, ya se sabe que los periodos de florecimiento determinado no están, ni mucho menos, en relación con el desarrollo general de la sociedad, ni, por consiguiente, con la base material, el esqueleto, en cierto modo, de su organización.» Contra la interpretación mecanicista del materialismo histórico también reaccionó Engels en diversas oportunidades, entre ellas en dos cartas famosas: a José Bloch (21 de septiembre de 1890) y a Hans Starkenburg (25 de enero de 1894). En esta última carta dice: «El desarrollo político, jurídico, filosófico, religioso, literario, artístico, etc., reposan sobre el desarrollo económico. Pero, a su vez, reaccionan los unos sobre los otros, así como sobre la base económica. No es cierto que la situación económica sea la causa, que sea la única activa y que todo el resto no ejerza más que una acción pasiva. Al contrario, se trata de una acción recíproca sobre la base de la necesidad económica, que es, en última instancia, la determinante.» Por lo tanto no podemos asimilar mecánicamente los períodos de decadencia social y los de decadencia artística, cosa que, por otra parte, confirma con sobrada elocuencia la historia de la cultura. Estamos, pues, de acuerdo con la primera parte de la proposición de Fornet. No estamos, en cambio, dispuestos igualmente a suscribir el resto de su planteamiento que elimina radicalmente el concepto de «decadencia» referido al proceso artístico. Sobre este punto sería saludable estudiar con cuidado un enjundioso ensayo de Lukács, «Marx y el problema de la decadencia ideológica», contenido en su importante libro *El marxismo y la crítica literaria* (hay versión italiana,

Einaudi, 1953, pp. 150-217). Sin tiempo para adentrarnos en un análisis cuidadoso del problema, nos limitaremos a sostener, frente a Fonet, que el arte, como todo fenómeno social, es susceptible de decadencia, aunque ella no se produzca mecánicamente como consecuencia de la decadencia económica, política o social. Puede inclusive producirse un florecimiento del arte como reacción frente a la decadencia social, como ocurre, por ejemplo, con los Siglos de Oro españoles, pero casi siempre un arte decadente revela estrechas conexiones con la decadencia ideológica. Hay aquí mucha tela que cortar y vale la pena discutir el tema con mayor tiempo y espacio que ahora. Quede pues sobre la mesa.

Hay muchos temas más planteados por Fonet en los que una harto ligera apreciación de ciertos factores reales lo lleva a conclusiones inadecuadas. Como cuando, por ejemplo, plantea «el drama del artista en las sociedades subdesarrolladas: tener que utilizar más técnica afinada gradualmente por otros —y es ese proceso el que garantiza el dinamismo de una cultura— para expresar de sopetón una realidad que ni social ni culturalmente está suficientemente jerarquizada. No es lo mismo recorrer en un siglo el camino Balzac-Stendhal-Flaubert-Proust-Grillet (con todos sus cruces y ramificaciones) que saltar de Meza a Carpentier, de *Mi tío el empleado* a *El acoso*. Este conflicto marca casi todas las obras literarias y artísticas de países como el nuestro: nos parecen anacrónicas o inauténticas, demasiado rancias o demasiado a la moda. Somos verdaderas ranas de la cultura: nos quedamos inmóviles en el agua estancada o avanzamos a saltos». Es cierto que en las sociedades subdesarrolladas el artista es proclive a un grave padecimiento: el colonialismo intelectual, la dependencia de métodos que, como los capitalistas explotadores, les vienen siempre de afuera, de las metrópolis culturales. Pero

no es menos cierto que los artistas auténticos, sin despreciar el aporte foráneo, las lecciones metropolitanas, han mantenido siempre bien hincadas sus raíces en la tierra y en la propia tradición literaria nutricia. Sin pretender paralelos imposibles, hay una indudable continuidad entre Meza y Carpentier, entre *Mi tío el empleado* (1887) y *El acoso* (1956), a través de *Leonela* (1893), de Nicolás Heredia; *Frasquito* (1894), de José de Armas y Cárdenas; *La conjura* (1908), de Jesús Castellanos; *Las honradas* (1918) y *Las impuras* (1919), de Miguel de Carrión; *Juan Criollo* (1927), de Carlos Loveira; *Cómo opinaba Damián Paredes* (1916) y *La conjura de la Ciénaga* (1924), de Luis Felipe Rodríguez; *El negrero* (1933), de Lino Novás Calvo —aparecida el mismo año en que Alejo Carpentier publica su primera novela, *¡Écue-Yamba-O!*, editada, como la de Novás Calvo, en Madrid; *Caniquí* (1936), de José Antonio Ramos; *Hombres sin mujer* (1938), de Carlos Montenegro; *Contrabando* (1938), de Enrique Serpa; *La sangre hambrienta* (1951), de Enrique Labrador Ruiz; para no citar sino a las más representativas. Es igualmente significativo el hecho de que *El acoso* no aparezca sola, sino integrando todo un ciclo de novelas que giran en torno a un tema común: las luchas de pandillas tras la caída de Machado; ciclo en el que figuran, entre otras *La trampa* (1957), de Enrique Serpa, y *Una de cal y otra de arena* (1957), de Gregorio Ortega. Todo esto demuestra que también entre nosotros existe una continuidad y un camino, una trocha, al menos, o una simple serventía, pero una tradición al fin. Lo que hay es que detectarla, y eso es lo que hacen los escritores como Carpentier, que a una gran capacidad creadora unen una sólida información literaria.

Fornet incluye en su ensayo planteamientos en los cuales no parece que nos esté «hablando en serio», como cuando

lanza esta proposición claramente divisionista: «Sería bueno también que se crearan dos o tres revistas literarias que estuvieran en manos de otros tantos grupos con un criterio similar hacia los problemas de la creación y la cultura. Que los experimentalistas tengan su revista y los populistas la suya, y vamos a ver qué pasa.»

¿Y por qué, preguntamos, hemos de establecer divisiones en grupos, con órganos de expresión propios e independientes, si nadie se opone en Cuba a la libertad de expresión de los escritores y artistas y Fornet y Portuondo polemizan en páginas fronteras del mismo número de revista? Si lo que urge y demanda la Revolución es la unidad férrea de todos sus colaboradores, ¿por qué inventar artificialmente divisiones? ¿Es que no colaboran en igualdad de condiciones «experimentalistas» y «populistas» en todas las revistas y editoras del país? ¿Y por qué oponer «experimentalismo» a «populismo»? ¿Es que el «experimentalista» debe desdeñar las inquietudes del «populista», según plantea en su artículo antes citado Alain Robbe-Grillet, y el «populista» debe ignorar los logros alcanzados por los «experimentalistas»? En todo esto hay una manifiesta confusión que se agrava considerablemente por su inmediata proximidad a un párrafo que no puede dejarse sin comentario. Dice así:

Los creadores están en desventaja si no pueden dirigirse al pueblo igual que a los críticos y los burócratas de la cultura. De un novelista o un poeta cubano joven no se edita nunca más de dos o tres mil ejemplares; de un tratado escrito hace quince años por un teórico soviético que ya nadie lee en la Unión Soviética, se editan miles de ejemplares que van automáticamente a las escuelas y a los organismos de masa. Es la pelea del león suelto contra el mono amarrado.

De todos los escritores jóvenes de Cuba, posiblemente sea Ambrosio Fornet, en lo que pueda tocarle de «burócrata de la cultura», como funcionario de la Editora Nacional de Cuba, quien menos deba sostener afirmaciones como la precedente. Porque a él ha de constarle, mejor que a muchos, que el monto de las ediciones en nuestro bloqueado país está sujeto a la inevitable limitación de las cuotas de papel y demás elementos indispensables en cualquier trabajo de imprenta. Que jamás como ahora tuvieron entre nosotros posibilidad de editar nuestros escritores jóvenes, saliendo del anonimato en que los mantuviera el régimen capitalista y que cuando una obra de creación ha logrado despertar el interés de los lectores, se han hecho de inmediato nuevas ediciones. En menos de dos años se han hecho dos ediciones de *El justo tiempo humano*, poemas de Heberto Padilla, y en un año otras dos de las *Memorias de una cubanita que nació con el siglo*, de René Méndez Capote, para citar dos ejemplos tomados al azar. Podría, sí, aumentarse el tiraje de cada obra, pero, como lo sabe muy bien Fornet, tendría que ser a costa del número total de títulos publicados en el año. En cuanto a los libros de texto y de formación política, es justo que se editen en cantidades masivas, aunque pueden cometerse errores como el apuntado por él. Es necesario formar la conciencia socialista entre las nuevas generaciones y en las masas todas del país y por eso hemos de darles, a manos llenas, las fuentes indispensables de esa formación. Es posible, repito, que cometamos errores y que por escasa información se nos escape alguna mercancía rancia, importada o del país, pero de aquí no podemos deducir pelea alguna entre el león suelto y el mono amarrado. Porque aquí no hay pelea ninguna entre facciones en pugna ni nadie azuza a león alguno contra mono que nadie ha amarrado. Aquí andamos todos sueltos y pensando en alta voz y

cada cual tiene igual derecho a imprimir lo que produzca, como sabe, mejor que muchos, Ambrosio Fornet. Aquí el que se sienta mono amarrado es porque se ha atado a sí mismo a coyundas y prejuicios pequeñoburgueses, incompatibles con la nueva existencia socialista. Es lástima que un hombre inteligente, un crítico agudo como Fornet no se percate del daño que pueden hacernos afirmaciones aventuradas como las anteriores. Y si ellas no tenían otro fin que servir de introducción al penúltimo párrafo de su ensayo en que arremete contra ciertas afirmaciones de Gaspar Jorge García Galló, ¿por qué andarse con rodeos y no discutir de frente lo sostenido por García Galló? Las opiniones de éste no constituyen una definición de la política cultural del Gobierno Revolucionario y están sujetas a discusión como las de Ambrosio Fornet o las de José Antonio Portuondo. La política cultural del Gobierno Revolucionario está claramente definida en las *Palabras a los intelectuales* de Fidel Castro y se resume en el tantas veces repetido apotegma de «dentro de la Revolución: todo; contra la Revolución ningún derecho».¹

Esta polémica nuestra, como todas las polémicas, comporta en cada oportunidad —sesenta o más días vista— el peligro de extraviarse por sendas que se apartan del camino principal, perderse en divagaciones o en el planteo superficial de temas que exigen un tratamiento más serio y profundo. Es obvio que muchas cuestiones se quedan sin respuesta y se abren de continuo nuevas vías que apuntan a renovados horizontes. No pretendemos contestar ahora cada afirmación de Fornet, con muchas de las cuales, ya lo hemos dicho, estamos perfectamente de acuerdo. Nos interesa sólo reiterar, frente a

¹ Cf. nota 2 de «Los herederos del oscurantismo», de Juan Blanco, que aparece en la p. 6 del primer capítulo del presente libro. [*N. del E.*]

la confusión y al caos a que pueden llevarnos estas divagaciones, nuestra posición inicial, la de siempre, frente a tales problemas:

Nuestro país está iniciando la ruta del Socialismo y presencia el nacimiento de una nueva conciencia. Los artistas y escritores cubanos, cualquiera que sea su edad cronológica, porque lo que importa es su madurez ideológica, han de esforzarse por expresar con nueva conciencia, nuestra renovada visión de la realidad. Es perfectamente justo y normal que los artistas ensayen modos probados afuera e intenten una acomodación de los métodos foráneos a nuestra propia realidad. Nadie debe oponerse a tales ensayos, experimentos o tanteos. Ni debe impedirse tampoco que los críticos señalen las virtudes y las limitaciones de tales aventuras y propongan también caminos para hallar nuestra propia y peculiar expresión. Creemos que esa expresión tendrá que surgir en contacto estrecho con la nueva realidad que se forja entre nosotros cada día, en los medios mismos en que se edifica la sociedad socialista. Y si le pedimos a los escritores y artistas que vivan de modo directo, con plena y consciente participación, la existencia de nuestros campesinos y trabajadores, estudiantes y soldados, no es, naturalmente, para que nos reporten con fidelidad de grabadora los detalles de esa existencia, sino para que abran su sensibilidad no sólo a estímulos librescos que nos vienen de afuera, sino a la vida misma que emerge entre nosotros. Y no podemos aceptar que quienes son capaces de vibrar hasta la histeria frente a la fría y aburrida —así acaba de calificarla con toda justicia Vargas Llosa— objetividad de la nueva novela francesa, permanezcan insensibles ante el hirviente trajín de todo un pueblo que atrae hoy sobre sí las miradas asombradas del mundo. Creemos que a un tiempo y a una sociedad nueva corresponde una nueva expresión, que

no puede derivarse de la que refleja la alienación del mundo capitalista. Tiene que ser otra cosa, algo aún indeterminado, que toca descubrir a los escritores y artistas cubanos. Y aunque estemos persuadidos de que ese empeño será más hacedero para las nuevas generaciones, crecidas dentro de la nueva realidad, emergentes con ella, entendemos que es deber de los escritores y artistas ya formados luchar por alcanzarla. Lograr, por caminos de dura penitencia, lo que otros conseguirán sin esfuerzo, por vías de inocencia. Realizar conscientemente, en la trinchera intelectual, nuestra parte en la pelea común por el establecimiento del Socialismo. Sabemos que la tarea es larga y difícil, que es más fácil proponerla que realizarla, pero es la única digna de nuestra Revolución, la única que puede justificar, en el terreno cultural, la atención puesta en nosotros por todos los pueblos del mundo. La que habrá de mostrarnos nuevos y distintos en una tierra que marcha con paso firme hacia el porvenir.

Tomado de *Cultura 64*, Año II, No. 15 (también se publicó en *La Gaceta de Cuba*, Año IV, No. 42, noviembre de 1964).





SÍNTOMAS





ARTE Y LITERATURA REVOLUCIONARIOS

RAFAEL ALCIDES PÉREZ

¿Arte y literatura revolucionarios? ¡Magnífico!, en eso estamos. No obstante, sería bueno preguntarse: ¿qué es un arte o una literatura revolucionarias?

¿Será, acaso, algo que desenraizado del pasado surgió con o después del triunfo de la Revolución de Octubre?

Seguramente que no. La revolución cultural es mucho más antigua que la revolución social.

Cuando los sucesos acaudillados por el gran Lenin dejaron establecido el primer Estado de obreros y campesinos, hacía ya siglos que venían produciéndose revoluciones trascendentales en el campo de la filosofía, el arte, la literatura y la ciencia. De ahí que cada época haya presenciado un arte y una literatura revolucionarios. No tal como los entendemos hoy, por supuesto, ya que cada cosa debe ser vista dentro de su tiempo y circunstancia histórica precisa.

Partiendo de esto, Miguel Ángel fue tan revolucionario como lo es Picasso. Y Cervantes tanto como Neruda, puesto que a la obra artística y literaria debe considerársele revolucionaria únicamente por su calidad. No es asunto, como muchos suponen, de poses o formalismos. Si así no fuera, bastaría con que a un mal poema se le adicionase un final de «Patria o Muerte» para que ya quedara convertido en la gran obra. Es precisamente en este punto que radica la equivocación de quienes piensan que lo revolucionario en música son los himnos y las

321

marchas; y en pintura, los tractores, los puños alzados y la imagen del mártir. Pero es claro que tales obras, si son malas, no las salva ni el médico chino. Por el contrario, si son buenas, serán revolucionarias aunque la cosa pintada lo fueren las úlceras o el perfil de una calabaza madura. ¿O es que vamos a creer que Martí, Guillén, Neruda, Vallejo, Hikmet, Mayakovski, en fin, son menos revolucionarios en su poesía amorosa o de intimidad que en su poesía política?

Pero así como cada época ha conocido su arte y literatura revolucionarios, también ha tenido su arte y literatura reaccionarios. No es asunto, pues, de época, sino de espíritu. Todo depende de qué parte del tiempo se inclina el creador. Pues tan reaccionaria es la interpretación bondadosa del latifundio, en literatura, como lo es en música y plástica la cursilería. No importa que en el primer caso el alegato en cuestión se presente bajo la más exquisita forma literaria, ni que en las otras dos expresiones el tema sea de la patria. Como quiera que se los ponga seguirán siendo decadentes, y por lo mismo, reaccionarios. La forma y el contenido son inseparables.

De paso, señalamos la paradoja de que a un creador, reaccionario como individuo, y hasta contrarrevolucionario, deba considerársele artísticamente revolucionario. Pues cosas bien distintas son un arte y una literatura revolucionarios, en lo estético, y, otra, un arte y una literatura al servicio de la revolución. El tema, claro, es bien polémico y se presta al embrollo, sobre todo en lo que respecta a la literatura. De hecho, naturalmente, toda estética revolucionaria, venga de donde venga, sirve a la revolución, como la sirven los tractores fabricados por los monopolios —si nos los quisieran vender— y los edificios dejados por los burgueses.

Ahora bien, ¿quiere decir todo esto que la revolución social no tiene por qué ser reflejada por el creador? De ninguna

manera. Mantenerse al margen es tanto como convertirse en traidor. La función del creador no es otra que la de ser testigo de su tiempo, de su época, y más que testigo: actor. Y nuestra época es la época de la Revolución con mayúscula. Quien se olvide de esto ahora, no será recordado nunca más. Es bueno que se sepa que el onanismo y la indecisión se pagan con la muerte definitiva.

Crear a estas alturas en un arte y una literatura apolíticas sería tan idiota como querer encender un cigarro en los ojos de un gato. El arte y la literatura la hacen los hombres, no las bestias. Y el hombre, quiéranlo o no, es una entidad eminentemente política. Ello explica por qué tradicionalmente el arte y la literatura, como la técnica y la ciencia, han sido instrumentos de dominio de clases. Por lo mismo, si ayer representaban y servían a una minoría, hoy deben representar y estar al servicio de la mayoría, justamente como el médico, el maestro y la carne de res.

Pero además, debemos ser increíblemente ambiciosos. Si hasta ayer el artista y el literato habían sido una especie de semidiós por su facultad de crearle ilusiones al hombre, hoy, al también poder contribuir a la creación del hombre nuevo, pueden ser un dios de pies y cabeza. Pues si es cierto que existe la explotación del hombre por el hombre, y todos sabemos en qué consiste, no es menos cierto que también existe la transformación del hombre por el hombre, y esa es la revolución.

Ayer hacíamos poemas, cuadros, esculturas y música. Con esa misma magia hagamos hoy hombres, ¡y esa será la mejor magia!, la más grande creación. Por otra parte, el arte y la literatura de otras épocas están hechos ya. Son los nuestros los que tenemos que hacer ahora. Pero, ¡ojo!: no confundirlos con el pasquín, el panfleto y la versificación.

Y hablando de versificación: no hace mucho un conocido poeta —muy bueno, por cierto— afirmó en un periódico de la capital que los poetas se dividían en populares e impopulares. Esto no es cierto, desde luego, pues como todo el mundo sabe, los poetas, como los ingenieros y los que ordeñan las vacas, se dividen únicamente en buenos y malos. Y claro, algunos que otros en peores.

Semejantes afirmaciones son extremadamente peligrosas. ¿Cómo ignorar que lamentablemente los mejores poetas todavía no están al alcance de la gran masa? Si nos atenemos a que la popularidad de una obra —que no del nombre del autor— depende, ante todo, del conocimiento que de esa obra se tenga, habrá que convenir que, ahora mismo, en Cuba, Guillén, poeta popular en los dos sentidos, es menos *popular* que Monguito Verso Amedianoche o que Juanito Guitarra. Pero, ¿quién será el que quede? A todas luces no está lejos el día en que nuestro pueblo prefiera a esos mismos grandes poetas a los que se acusa hoy que *no se le entiende*. No pensar así es no tener fe en la revolución. Claro que este no es el caso del poeta mencionado.

Y hablo de esto porque ha dado en llamársele arte y literatura revolucionarios al cartelismo y al panfleto.

Revolucionario es lo mejor. Revolucionarios son la *Mona Lisa* y el *Guernica*; la *Divina Comedia* y el «Canto a mí mismo».

Mucho debe importarnos a todos que al arte y la literatura no se les siga apolimando con el falso pretexto de servir a la revolución. La revolución es un amor grande, y como tal demasiado hermoso para que se le ofenda tan impunemente. Sobran pues, molestan, indignan, todos esos carteles chapuceros que andan por ahí, sea anunciando una concentración o



recordando a José Martí. Sobran los panfletos y sobra la versificación.

Si el arte y la literatura no son revolucionarios por sí mismos, difícilmente podrán servir a la revolución.

Tomado de *La Gaceta de Cuba*, Año II, No. 26, 18 de septiembre de 1963.





ARTE Y LITERATURA REVOLUCIONARIOS





LITERATURA REVOLUCIONARIA. RESPUESTA DE JESÚS DÍAZ

JESÚS DÍAZ

¿Qué entiende usted por literatura revolucionaria?

El problema tiene demasiadas aristas y no es posible, en espacio y tiempo tan reducidos, abarcarlas todas. ¿Debe ser la literatura revolucionaria necesariamente literatura de épocas de revolución social? ¿Una literatura que toque profunda y novedosamente problemas humanos —Dostoyevski— es o no revolucionaria? ¿Cómo explicar la superioridad —a que aludía Engels— del «católico y reaccionario Balzac», que, sin embargo, al decir de Marx, supo prever el futuro, sobre Zola? ¿Es revolucionaria una buena parte de la literatura soviética —Chapaiev, *La joven guardia*— que a pesar de tratar en todas sus páginas el tema de la Revolución quedarán en la historia como ejemplo de mala literatura? Y en Cuba, ¿son ejemplos de literatura revolucionaria las décimas del *Indio Naborí*, o las cuartetos de *Martín Proletario*? ¿Puede el socialismo aceptar que la antigüedad queda representada en la historia literaria por la *Ilíada*, la edad media por *El Cantar del Mio Cid*, el capitalismo por *La montaña mágica*, y quedar él representado por una literatura reducida a la consigna?

Me voy a permitir alterar, para responder positivamente siquiera una parte, la pregunta: ¿qué entiende usted por literatura revolucionaria en *Cuba ahora*?

En primer lugar creo que el universo que rodee una literatura que en Cuba hoy pretenda ser revolucionaria, debe ser la

329

Revolución; y para eso es necesario que la óptica del escritor, el escritor mismo, sea profunda y decididamente militante. Esta condición, es decir, la certeza de la militancia, resuelve una serie de posibles problemas; el del temor a plantear los conflictos de la nueva sociedad; el del punto de vista sobre estos conflictos, de los que el escritor al cumplir primero la condición de simple revolucionario, trabajador voluntario, soldado de la Patria, es parte, a los que el escritor no ve desde afuera, con los que choca no por diferencias con la Revolución, sino por rebeldía ante los problemas con los que la Revolución se enfrenta. Así, la obra surgirá *desde* la Revolución, que no será vista como el limbo perfecto e incoloro que no es, sino como el mundo alucinante, desgarrador, contradictorio y hermoso que con su sudor y su sangre el escritor —como un ciudadano revolucionario más— está construyendo.

Pero esto no basta. Es necesario que esa obra, para ser considerada obra de arte, lo sea efectivamente, y el arte tiene sus leyes, y éstas son rígidas. Las décimas del *Indio Naborí* o las cuartetos de *Martín Proletario* a las que me referí anteriormente pueden, en el mejor de los casos, tener una muy relativa eficacia política inmediata, pero no son arte, no pueden ser ejemplo de literatura revolucionaria. La propaganda política puede y debe servirse de algunas formas artísticas, esto es lícito y necesario, pero confundir la propaganda con el arte, o reducir la función del arte revolucionario a la de cartel, es inaceptable. Una literatura revolucionaria en *Cuba hoy*, debe saber traducir la gran epopeya de la Revolución Cubana, *vanguardia* del mundo subdesarrollado, en términos de *vanguardia artística universal*.

¿Cree usted que puede hablarse ya de una literatura cubana de la Revolución? ¿Por qué?

No creo que puede hablarse de una literatura de la Revolución Cubana. Las razones son muchas, casi todas conocidas. Se han realizado, y se realizan esfuerzos; pero aceptar lo hecho como literatura de la Revolución sería exigirnos demasiado poco. La literatura de la Revolución Cubana tiene que estar a la altura de la REVOLUCIÓN CUBANA. Tenemos que llegar a ocupar con relación a la literatura latinoamericana el lugar que con relación al deporte latinoamericano ocuparon nuestros atletas en Puerto Rico. Claro que literatura y deporte no son lo mismo, ni la condición del escritor es igual a la del deportista; pero, ¿a cuántas medallas de oro equivaldría una novela tan admirable como *El Siglo de las Luces* con nuestra epopeya actual como asunto?

¿Cree usted que la realidad revolucionaria sólo puede expresarse a través del Realismo?

¿Qué realismo? ¿Realismo crítico? ¿Realismo socialista? ¿Naturalismo a lo Zola? ¿Qué significa realismo a secas? Creo que ya lo dije antes, que una literatura revolucionaria en Cuba ahora, tiene que tener como universo, como formante y como asunto, la Revolución; que el creador tiene que ser militante; y que tiene que tratar de estar a la altura más alta de la contemporaneidad. Una esos tres ingredientes, agítelo antes de usarlo y espere un poco.

¿Qué tres títulos de la literatura internacional recomendaría a un joven escritor revolucionario?

La pregunta tiene bastante de juego de azar, una suerte de lotería literaria. Sin embargo, ya que estamos en el juego...

La condición humana, A. Malraux.

U.S.A., J. Dos Passos.

Caballería roja, I. Babel.

Todos como ejemplo de exquisito tratamiento literario de conmociones sociales. Los grandes movimientos de masas en China ligados a la revolución y a la Internacional. La Grandeza y la miseria de los Estados Unidos. La tremenda lucha de la Caballería Roja durante la guerra civil en los primeros años de la Revolución de Octubre.

Si un extranjero le pidiera tres obras literarias que reflejaran el proceso revolucionario, ¿qué libros recomendaría?

El juego de lotería continúa, pero casi no quedan bolas en el saco.

La situación, L. Otero.

Bajo palabra, M. González.

Antología de poetas. Qué aún no está hecha, donde no podrían faltar Guillén, Retamar, Fayad y Padilla.

Tomado de *Bohemia*, Año 58, No. 29, 22 de julio de 1966.

RESPUESTA FRATERNAL A JESÚS DÍAZ

JESÚS ORTA RUIZ, *INDIO NABORÍ*

Compañero Jesús Díaz: No te conocía personalmente. Todas las noticias que tenía de ti eran buenas. Tu triunfo en el Concurso de la Casa de las Américas me alegró, pues la Revolución necesita formar nuevos valores, y una preciosa cantera es la juventud de vanguardia.

No esperé que levantaras tu voz, desdeñosa, poniendo mi caso como centro de toda la problemática intelectual de Cuba.

De tu coraje juvenil y revolucionario yo esperaba, en realidad, una denuncia valiente a tantos problemas que afectan el mundo de nuestra cultura, y que van creciendo por día. Pero tú quisiste cerrar los ojos ante ese dilema, y disparar contra el punto que te pareció más débil y que si no es el más brillante tampoco es el más oscuro.

Tú eres un joven valioso, con veinticuatro años, viviendo en una sociedad que te abre todos los horizontes, por lo que no tendrás que forjar tu cultura contra viento y marea, a fuego y sangre, como algunos artistas del pueblo que teníamos que dejar de comprar un pantalón para comprar un libro, y hemos llegado a esta alta hora de la Patria sangrando.

Para acabar de diamantar tu vida, sólo tienes que cuidar celosamente el no ser injusto en ningún momento. La injusticia afea a los hombres.

Mira, a los veinticuatro años se puede ser genial en cualquiera de las manifestaciones del arte, pero un crítico cabal... difícilmente. En esa edad, la pasión puede enturbiar los cris-

tales de la realidad, y el crítico debe ser sereno y consecuente. No hay tampoco en ese pedazo de tiempo azul una visión de conjunto de la vida y todas sus manifestaciones, para poder enjuiciar una obra, cuyos ángulos pueden ser muy diversos. Además, por mucho que se haya estudiado, no es posible a un hombre de veinticuatro años tener acumulados los conocimientos suficientes para emitir aseveraciones absolutas. Recuerda que Sócrates aconsejó al rapsoda Ion que para hablar de Homero no bastaba conocer sus poemas y repetirlos de memoria, sino profundizar en todas las cuestiones que el poeta canta. Le dice, entre otras cosas, que hay partes del gran poema que mejor entendería un pescador, un cochero, un guerrero, que un erudito.

Este consejo socrático te demuestra cuán extenso es el campo de la crítica, escabroso camino donde el que no entra limpio de prejuicios, despojado de estampas previas, envidias y rivalidades, sin una mirada capaz de abarcar toda esa amplitud, puede ser fácilmente injusto. Y esto no es bueno para quien, como tú, aspira a ser un Hombre Comunista.

Un día, estimado Jesús, alguien escribirá un libro, que será inmenso, con todas las equivocaciones e injusticias de los críticos, antólogos y profesores a lo largo del proceso literario, sin que esto quiera decir que no hayan existido críticos justos y alumbradores. Pero ha habido casos tristes. Los críticos y eruditos de Boston, los que parecían infalibles, llamaron a Mark Twain «el salvaje», «mediocre humorista», «inculto y rebelde». ¡Y ya ves, el maestro Hemingway, desde la cumbre de su gloria, dice: «Toda la literatura moderna ha salido de un libro de Mark Twain llamado *Huckleberry Finn*».

Nuestro «Cucalambé» sufrió las mismas injusticias. Los «cultos» lo llamaron cimarrón, «salcochador de yerbas»,

«guajiro inculto». Mitjans y Calcagno, indiscutibles valores de nuestra cultura, cayeron en tremendos errores en sus juicios sobre el poeta de «Hatuey y Guarina», porque los confundió la idea previa que tenían del cubanísimo cantor. Lo creían un iletrado hacedor de décimas y el tunero había leído a Teócrito en las traducciones francesas y poseía nociones de latín. Pero como no trasladó, en imitación servil, a Grecia, ni a Roma, ni a España, para Cuba, sino que buscó los jugos de su poesía en las entrañas de su propia tierra, y cantó como los campesinos de su Patria, no como los pastores de Teócrito, ni como los campesinos de Horacio, Virgilio y Garcilaso, ese olor inmediato a café y a jengibre, fue despreciado como vulgar por los exquisitos catadores, mientras que entraba y se eternizaba en el corazón del pueblo.

Más tarde, Enrique José Varona, José Antonio Portuondo y Samuel Feijóo lo colocaron en su debido lugar poético e histórico.

Despectivo, cruel fue Jorge Mañach con Rubén Martínez Villena. El tiempo ha pasado y la poesía de Martínez Villena vive, porque lo que alcanza a conmover no muere. Y si Mañach fue injusto, el Dr. Raúl Roa, de mirada más amplia, ha estado dispuesto a defenderlo, junto al pueblo que es su mejor sostén.

Son innumerables los casos que yo te pudiera enumerar y que tú conoces. Pero bastan éstos como ilustración.

Te cito estos valores, víctimas de injusticias o precipitaciones, no para compararse con ellos, sino para alertarte de algo que pudiera afean con una injusticia tu carrera literaria de brillante inicio. Suavizando el final de un soneto de Joaquín Dicenta, yo te diría: «El triunfo no autoriza a ser injusto».

Permíteme, Jesús, que me refiera ahora, sin ningún rencor, porque si nos separa un criterio estético nos une y abraza la Revolución, a los puntos que yo creo injusto o equivocados

en tu juicio emitido en «Arte y Literatura» el viernes pasado (22 de julio).

Comienzas tu crítica planteando la necesidad de que surja un Homero capaz de cantar las grandezas de la Revolución, en lo cual coincidimos. Seguidamente, con marcado desprecio, afirmas que ése no puedo ser yo. Debo preguntarte: ¿Y acaso lo pretendo? ¿Soy yo el único, entre tantos buenos y malos, que no puede serlo?

Más adelante, descargas furiosamente contra las décimas, indiscutible vehículo expresivo de nuestros campos, y te eriges en enemigo implacable del canto popular.

Y no sabes, ¡oh, Jesús!, que para que surja ese Homero que tú reclamas, hay que estimular y multiplicar la presencia de los juglares, pues sin juglaría no puede haber Homero. Homero es la culminación de una larguísima secuencia de poetas populares.

¿Quién será el Homero de Cuba? El gran poeta futuro que sepa recoger, depurar y organizar la centenaria obra poética del pueblo, en una síntesis feliz, que no sería otra cosa que la epopeya de la Patria.

He ahí la base indispensable para que surja Homero. Y tú quieres, de un golpe, con la misma ira de los *trovadores cortesanos* contra los juglares, hacer desaparecer esa base, creyendo que puedes encontrarla en Londres, en Nueva York, en París o en alguna de esas forzosas originalidades.

Quiero recordarte que los *trovadores cortesanos* y los sabihondos de clerecía se superestimaban y sentían un desprecio infinito por la juglaría que, humilde y calladamente, estaba creando las modernas lenguas literarias y los dialectos, donde luego cantarían grandes genios españoles, franceses, italianos y de Latinoamérica.

¿No te parece, mi buen Jesús, que un *pobre diablo* que te hable de estas cosas, que pueda señalarte tamaña contradicción, no es el guajiro cimarrón que tú te has imaginado, cantando silvestremente y sin ton ni son?

Tu desdén hace en la estampa previa que tienes de mi persona, en el recuerdo estorbante de mi procedencia de la juglaría campesina, en la esquivez al primitivismo de mi seudónimo, todo lo cual influye en tu estado de ánimo para verme como un irresponsable, como un guajiro injusto que planta sus botas enfangadas en el Palacio de las Bellas Artes.

Yo lo sé y simplemente me sonrío.

Si hay algo que no te perdono es que me hayas obligado, desde el olimpo de tu desdén, a hablar de mí, cuando hay tantas cosas importantes de qué hablar.

Pero como quiera que pretendes presentarme como un atrevido que, ignorante de la técnica del arte, se pone a versificar con brusca rusticidad, voy a citarte algunas opiniones que en torno a mi libro *Estampas y elegías* vertieron algunas personalidades que, en cuestión de Literatura, saben largamente más que nosotros:

Juan Marinello: «Me ha interesado mucho la porción elegíaca de su libro. Hay mucha emoción en los poemas dedicados a llorar al hijo muerto. Hay momentos muy bien cristalizados y hallazgos de forma y matiz de innegable valor. En suma, que hay buena poesía en su libro, que sus logros son notables y que se toca madera para tocarlos mayores.»

Agustín Acosta: «Poetas como usted son los que Cuba necesita para que la canten y la singularicen sus hermanas de América.»

Antonio Mediz Bolio, poeta y dramaturgo mexicano: «Por una feliz casualidad y gracias a la benevolencia de un amigo mío, he podido gozar de la lectura de su libro *Estampas y*

elegías. Me ha producido una honda y deliciosa impresión. En el viejo molde de la décima —medio de expresión literaria del arte popular cubano— usted labra maravillas de imagen y crea esencias de finísima y honda emoción.»

Rafael Suárez Solís: «Homero es el enorme poeta niño. El mundo nace, Homero canta. Es el pájaro de esa aurora. Homero tiene el candor de la mañana. Casi ignora la sombra. El caos, el cielo, la tierra. Y usted es en Cuba el heredero de todo eso, la constancia de la popularidad, sin más combinaciones estéticas que las imprescindibles al arte de la nueva metáfora, para la que está mejor preparado el pueblo que la Academia; porque lo que la Academia hace es piedra filosofal, oro de alquimia, y no el oro de la palabra, que si no nace del pueblo, muere en el pueblo, que es como el morir en la poesía.»

Similares estímulos recibí de Regino Pedroso, Manuel Navarro Luna, Félix Pita Rodríguez, Antonio Rodríguez Méndez y otros. Todavía el compañero Cepero Brito recuerda que Emilio Ballagas, en una entrevista que le hiciera él para C.M.Q., entre los poetas que citó con grandes posibilidades hablaba de mí muy favorablemente.

No fueron pocos los premios que alcanzaron mis versos y mi prosa en distintos concursos literarios, como el «Víctor Muñoz», el «Juan Gualberto Gómez» y el interamericano «República de Haití», de cuyo jurado fue presidente el Dr. Raimundo Lazo, profesor de Literatura de la Universidad de La Habana. Al triunfo de la Revolución, obtuve el Primer Premio en el Concurso Nacional de Poesía convocado por el Ministerio de Educación con la «Marcha Triunfal del Ejército Rebelde», dado por los miembros del Jurado Andrés Núñez Olano, Enrique Labrador Ruiz y Enrique de la Osa.

Atormentado por lo que me parece una inmodestia mía,

traigo a colación estos honores, mientras me callo los más grandes, porque tú maliciosamente quieres reducirme a un simple decimero de consignas, lo cual no me deshonra, escondiendo los ángulos que pudieran ser más brillantes.

Tanto el libro *Estampas y elegías* como *Boda profunda*, que le sigue, tuvieron una calurosa acogida favorable.

Es decir, que al triunfo de la Revolución, ya yo había superado la etapa del simple versificador y la crítica más seria me distinguía como poeta. Eso lo ignoras o quieres ignorarlo. Lo primero es perdonable; pero lo segundo no es nada limpio.

Cuando surgió la lucha ideológica por la consolidación revolucionaria, algunos jefes de la Revolución —y por cierto nada incultos— estimaron que mi versificación cotidiana podía ser útil como vía graciosa y sutil para llevar a nuestros campesinos y a nuestros obreros el mensaje de la Revolución.

No fueron pocos los que me aconsejaron que no aceptara esa tarea, pues «me iba a quemar y a perder el lugar que ya había alcanzado en nuestra intelectualidad».

Yo pensé que si veinte mil cubanos se habían inmolado por la justicia y la libertad, no era ninguna hazaña que yo inmolara mi vocación. Y como me convencieron de que aquel trabajo era necesario, lo hice gustosamente, soltando el violín, que ya estaba bien afinado, y tomando nuevamente la humildísima bandurria.

Pero no creas que entré por este camino a ciegas. Yo sabía que es tradición española e hispanoamericana cantar, con ingenuo asombro, los acontecimientos, desde el más simple hasta el más complejo, y por eso la sección «Al son de la Historia» triunfó nacionalmente. Porque este módulo no venía de Londres ni de Nueva York, sino de nuestra sangre, de nuestra idiosincrasia. Y en esa trinchera, sin pretensiones, canté desde el problema de la mosca *Lixofaga* hasta la gloria

de Camilo. Trabajo que realicé durante siete años, sin cobrar un solo centavo y extendiéndolo a los frentes de combate, a las fábricas, a los talleres, granjas y cooperativas.

He recibido en esta labor el estímulo diario del pueblo que me solicita aquí y allá; alentadores elogios de algunos dirigentes nacionales; Vilma Espín y Blas Roca me trajeron este recado de la Pasionaria: «El espíritu del Romancero Español está en los versos del Indio Naborí. Siempre los leo con gusto y emoción.»

Yo reconozco que hay muchos de carácter transitorio y que sólo cumplieron un rol de tiempo y espacio. Pero es injusto o despistado poéticamente el que llame décimas a todo lo que yo he escrito en esta cotidiana labor, pues todas las combinaciones métricas, desde las más antiguas hasta las más modernas, han estado en juego en todo ese poemario cotidiano, al cual no renuncio, porque si aisladamente pueden ser intrascendentes muchos versos, yo sé que en la unidad tienen cierto valor. Si no pueden constituir la epopeya, serán, aunque tú lo dudes, apuntes emocionados para ella.

Sin embargo, tú dices que son de relativa efectividad política, después de haberlos despojado de todo mérito artístico.

Ese punto no voy a discutirlo. Pregúntale al Partido y a las otras organizaciones revolucionarias.

Si un día esa labor, que tanto te molesta, no fuese necesaria, no habría que trucidarme. Bastaría que el Partido me dijera: ¡Ya! En cualquier frente de la Revolución yo estaría contento.

Pero mientras que haya una organización revolucionaria que me lo solicite, lo seguiré haciendo gustosamente, y sin ningún disgusto por el encargo, pues no me piden nada que no esté en mi corazón.

Y si esto me impidiera hacer una obra más alta, yo pensaría en Antonio Machado, el poeta que hubiese cambiado toda la

gloria y el reconocimiento académico por una redondilla que el pueblo se aprendiera y cantara. Yo tuve el honor de que medio millón de cubanos corearan mi poema «Marcha triunfal del Ejército Rebelde», frente al Palacio Presidencial, el 9 de enero de 1959.

¡Caray, Jesús, me estás volviendo vanidoso! Y esto no es bueno. Hay que ser modesto, sencillo, más en una hora en que hay tantos méritos callados y efectivos. Valga la autocrítica.

Quiero decirte, finalmente, que por tradición las revistas y periódicos de España y Latinoamérica siempre han recogido la versificación popular (y es culto hacerlo) sin que los grandes artistas se hayan molestado de la presencia de los juglares en la prensa, la radio o la televisión.

Y si eso fue así ayer, sería absurdo que una Revolución de obreros y campesinos desterrara el arte popular, única base del futuro Homero, por el escrúpulo de unos nuevos intelectuales aristocratizantes.

Para medir tu inmadurez, pues no quiero creer que sea innobleza, sólo hay que comparar tus palabras con las serias y profundas de Nicolás Guillén y Alejo Carpentier! No desprecian a nadie, creen en la efectividad del conjunto, y eso sí es homérico.

También es de extrañar que tú, en los libros cubanos que recomiendas, no coincidas con ellos en destacar libros tan fundamentales como *La historia me absolverá* y las *Obras completas* de Martí.

Es que estás todavía, querido Jesús, en ese tiempo ingenuo en que la palabra, sólo por el sonido, vale más que la sangre. Es decir, hay talento, pero aún persisten la superficialidad y la precipitación.

Todo eso te vendrá por añadidura. Sé que tienes talento y hay en ti madera para tallar un gran espíritu. ¡Ojalá que seas tú el Homero que Cuba y América necesitan! Cuando lo seas, para sorpresa tuya, me sentirás cantando dentro de tu corazón.

Recibe un abrazo y la amistad sincera de:

JESÚS ORTA RUIZ
«*EL INDIO NABORÍ*»

Tomado de *Bohemia*, No. 31, Año 58, 5 de Agosto de 1966.

PARA UNA CULTURA MILITANTE

JESÚS DÍAZ

El capitalismo es hostil a algunas ramas de la producción como el arte y la poesía.

CARLOS MARX

I. Arte y capitalismo

Esta hostilidad tiene su raíz en la base misma del sistema capitalista: la producción de mercancías. Las obras de arte son sólo una forma particular de producción y, en cuanto tales, el capitalismo tiende a convertirlas en mercancías apreciándolas exclusivamente por su valor comercial. Pero el valor de toda mercancía se encuentra determinado por el tiempo de trabajo socialmente necesario invertido para producirla, y el valor de las obras de arte no puede ser regido por esa ley general. El arte es siempre un trabajo concreto; sería imposible determinar previamente el tiempo de trabajo social que sería necesario invertir para producir una novela o un poema; sería absurdo determinar el valor de los *Versos sencillos* por el tiempo que le llevó a Martí escribirlos.

La historia de las relaciones entre capitalismo y arte está marcada por esa contradicción insoslayable, objetiva.

Por otra parte el capitalismo, la industria y la administración de la industria, necesitan y desarrollan una clase obrera y una burocracia con un relativo nivel de instrucción. El analfabetismo es un obstáculo insalvable para trabajar en una buena cantidad de operaciones industriales o en la administración de empresas.

343

Surgen, también como una necesidad, los técnicos y los profesionales. La clase obrera arranca, penosamente, derechos a la clase dominante, trabaja ocho horas. Tiene tiempo, pues, para otras actividades, se ha convertido en una consumidora potencial de cultura.

La burguesía descubre un nuevo negocio: *la cultura de masas*. Y como, por una exigencia interna de sus sistemas, una buena parte del pueblo se ha alfabetizado y ha obtenido tiempo libre, matará dos pájaros de un tiro: los convertirá en analfabetos políticos y ganará dinero. Comienza la *producción de cultura en serie*. El burgués, dueño de la industria y de los medios de publicidad, obliga al creador a dejar de serlo y someterse a las leyes del mercado; obliga al pueblo a consumir su engendro: los «cómic», los halcones negros, supermán, los peores folletines radiales y televisados, las novelas en revistas femeninas, los libros pornográficos, etc.

Claro, ni el pueblo ni los creadores son entes pasivos, ambos se rebelan contra el estado de cosas existentes y tratan, dolorosamente, de establecer una comunicación por trasmaño: los verdaderos artistas negándose, a costa del hambre y la miseria, a producir tonterías embrutecedoras o veneno ideológico, diciendo sus verdades a voz en cuello, imponiéndose a veces, como Picasso, logrando llegar a las masas, las menos, como Chaplin: el pueblo buscando, a tientas, sin orientación ni medios, la voz que traduzca sus problemas reales, sus angustias concretas, el lenguaje del arte. Las ideas dominantes son las ideas de la clase dominante, y si es imposible crear una profunda conciencia política en las masas bajo las condiciones del capitalismo; si la acción debe proceder a la conciencia en el terreno político; es también absolutamente imposible desarrollar una profunda conciencia estética en las masas bajo el capitalismo. El gusto popular, como la con-

ciencia política, necesita ser educado bajo la acción, en la teoría política correcta, y en las buenas obras de arte. El espontaneísmo, en ambos casos, es falso.

La política de *arte de masas*, de *producción en serie*, cumple su rol, dentro del régimen burgués, como cumple el suyo la política de confusión ideológica, e inclusive, como coadyuvante de aquella. El verdadero peligro no se halla, por tanto, en la pintura abstracta, en la música serial-dodecafónica, o en la poesía oscura; sino en el arte directo, «*realista*» de Supermán, y en la falsa poesía popular de José Ángel Buesa.

El camino antes apuntado nunca es recto, tiene muchas variantes posibles, tantas como países. En Cuba fue más brutal si se quiere, como reflejo directo de las características de nuestra burguesía, ignorante como ninguna.

El subdesarrollo en que estuvimos sumidos determinó que la masa de hombres consumidores de «cultura en serie», fuese, en un principio, sensiblemente menor que la de los países más industrializados. El alto grado de analfabetismo, las condiciones cerrilmente primitivas de nuestra agricultura posibilitaron que los humildes hombres de nuestros campos; los guajiros cimarrones a los que tantas referencias formalmente paternalistas y esencialmente despectivas se hacen, se mantuvieran al margen de esta «cultura enlatada» y cantaran «sin ton ni son», pero con un instinto y una belleza que asombran, los problemas a los que la «alta cultura» y, desde luego, la «cultura de masas» eran ajenos. Esa verdadera poesía popular: popular y folclórica en cuanto la hacía el pueblo y la cantaba el pueblo y se ignoraba y no se recogía en libros; utilizó, para expresarse formalmente, *la décima*, forma culta en Francia y aun en España, es decir, *forma no cubana originalmente*, forma traída de España, en la que nuestro campesinado supo verter sus mejores esencias. Actualmente el fino poeta

Samuel Feijóo, que maneja muy bien esas formas populares, desarrolla el necesario e históricamente significativo trabajo de recoger en libro ese aporte realmente folclórico.

La otra gran vertiente de poesía popular que logró, también en un principio, mantenerse al margen de esta «serialización de la cultura», lo hizo de igual modo gracias a particulares condiciones sociales de existencia. Esa otra vertiente a que nos referimos es la que, en música negra e idioma español, cantó en guaguancó, en rumba, en son y en danzón. Esa otra vertiente tiene nombres, ellos significan años de verdadera poesía popular: Ignacio Piñeiro, Manuel Corona, Sindo Garay.

No es menos cierto, sin embargo, que una serie de características del país: su escasa extensión, la tendencia de un idioma único y, sobre todo, el desarrollo de los medios de comunicación, la televisión, la prensa y especialmente la radio, determinaron una fortísima tendencia a la *nivelación de los estímulos culturales* a lo largo y ancho del país. Caridad Bravo Adams abrió incontables veces las páginas sonoras de la novela del aire para hacer vivir, a campos y ciudades, la emoción y el romance de «nuevos» capítulos.

Crecimos mirando colgado en la pared principal de nuestras salas un idílico e inexistente lago, rodeado de luminosos cisnes rosados en medio de una tarde de estío. Lago que correspondía perfectamente a la poesía con que venía acompañado «¿Qué cómo fue, señora? / Como son las cosas cuando son del alma», o, por aquello de «pasarás por mi vida sin saber que pasaste». Crecimos mirando —mirando todavía en nuestras salas— un salón francés del siglo xvii lleno de mujeres todas blancas, áureas, nacaradas, francesas. Salón que se correspondía perfectamente con «Llévame en tus brazos» de Ninón Sevilla, o con alguna película aun peor. En suma: crecimos en medio de la mentira estética.

El capitalismo intentó deformar el gusto de los obreros como deformó sus manos. Le robaba, con el derecho al pan, el derecho a la belleza.

Escribir para el pueblo es llamarse Cervantes en España, Shakespeare en Inglaterra, Tolstoi en Rusia...

ANTONIO MACHADO

II. Poesía popular y poesía populista

Y, agregamos nosotros, es llamarse Martí en Cuba. Escribir para el pueblo, los nombres que cita el gran poeta no son casuales, significa descubrir desde la óptica popular, con los más afinados elementos estéticos, nuevas realidades. Significa adelantarse, social y artísticamente, sobre la época, dar cuenta de la crisis del pasado, avizorar el futuro, profundizar en el hombre. Engels decía que Marx no consideraba nada como suficientemente bueno para los obreros. No se trata de soltar el violín, se trata de tener confianza en las capacidades populares para escucharlo, de tener conciencia de la situación a que estuvo sometido el pueblo. Se trata de *crear realmente* en la fuerza del pueblo, de hablar francamente al pueblo. De juntos, creador y pueblo, aprender éste a tocar mejor el mejor instrumento, aquél a escuchar mejor el mejor instrumento. De juntos producir la mejor música, a la que el pueblo tiene derecho. Escribir para el pueblo significa en primer lugar *respetarlo*.

Ese respeto, esa idea fundamental que debe presidir las relaciones pueblo-creador, estuvo presente en el primer libro

que imprimió la Editora Nacional, inmediatamente después que los obreros habían despojado a la burguesía de las imprentas: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

La grandeza de Shakespeare, de Cervantes y de Martí reside, entre otros elementos, en que supieron decir desde sus pueblos cosas nuevas en lenguaje nuevo, sobre la base de un conocimiento exacto de lo anterior y lo de sus contemporáneos, proviniera de París, Londres, Madrid, o de Alcalá de Henares. La Revolución no necesita un Homero. Es más, un *Homero* de la Revolución es imposible. El gran poeta de la Revolución tiene que ser tan original como lo fue Homero en su tiempo, con lo cual ya sería otro. Homero es quien es porque no repitió fórmulas, creó, descubrió, aportó algo nuevo. Es traición al hombre contentarlo con lo que nos entregaron. Mark Twain es un grande precisamente porque *toda la literatura moderna ha salido* de un libro llamado *Huckleberry Finn*. Es decir, Mark Twain se adelanta. No fue comprendido por los críticos académicos precisamente porque su obra estaba llena de futuro.

Juan Cristóbal Nápoles Fajardo, «El Cucalambé», es grande porque habiendo leído a Teócrito en traducciones francesas, supo hacer de la décima, indiscutible vehículo expresivo de nuestros campos, la base formal de una poesía que, por otra parte, entroncaba perfectamente con el romanticismo, la más avanzada corriente poética de su tiempo.

Lo importante, si de poesía popular se trata, es desarrollarla de modo recto, sin concesiones. Porque nada tiene de popular una poesía que repita las estructuras difundidas —hace más de ochenta años— por modernistas como Rubén Darío (nicaragüense que vivió en Argentina-Buenos Aires y en España-Madrid). O que participe del peor tono del post-romanticismo español, Campoamor, Núñez de Arce. Porque *nada*

tiene de popular una poesía hinchada de una retórica realmente rancia, de adjetivos que están en una distancia kilométrica del *habla real* del pueblo. La poesía no es más o menos popular porque le guste a mayor o menor cantidad de gente, ya vimos antes que el gusto puede ser educado, que de hecho ha sido mal educado. El «Poema del renunciamento» o «El duelo» son mucho más conocidos que la poesía de Nicolás Guillén. La poesía puede definirse como popular cuando *la hace el pueblo y la canta el pueblo* —la décima, el guaguancó— y entonces es generalmente anónima y pertenece al folclor. Cuando poetas cultos —el Cucalambé que conocía a Teócrito; Martí que conocía mejor que nadie en su época la poesía que se hacía en Londres, Nueva York, París; Guillén, que se sitúa a la vanguardia de la vanguardia de su tiempo introduciendo la problemática negra, el habla popular y (con Pedroso) la temática proletaria de la poesía cubana— retoman formas populares, las trascienden, las integran a su época (romanticismo en el Cucalambé, modernismo y aun más en Martí, la vanguardia en Guillén), dándonos con ello un testimonio vital de autenticidad.

Por otra parte, «el pueblo» se transforma, y, consecuentemente, el concepto de «popular» debe tomar en cuenta ese hecho si no quiere quedar aplastado. Es inmensa la sensibilidad de un pueblo que siendo eminentemente analfabeto pudo crear el romancero.

Pero, ¿qué no hubiera podido ese pueblo habiendo sido educado?

La poesía popular, producto de condiciones primitivas de existencia, irá variando en la medida en que esas condiciones se transformen. Tanto los trovadores cortesanos como los juglares, son la consecuencia directa de un mundo feudal, anacrónico. ¿Qué lugar ocupan en un mundo donde existe la

radio, la televisión, la imprenta y los Migs-21? Si en nuestros campos persisten todavía condiciones poco tecnificadas, no hay que olvidar que *persisten*, que son del pasado, que deben liquidarse. Un técnico agrícola, aunque viva en el campo, es eso, un técnico. ¿Quiere esto decir que proponemos desterrar el arte popular con escrúpulos de intelectual aristocratizantes? Insinuar eso es calumnia. Las *verdaderas formas populares*, desarrolladas por la tradición, deben preservarse, deben continuarse desarrollando. En el futuro se irán fundiendo cada vez más en el gusto y la obra de esos hombres de un mañana que es presente con la cultura que, gracias a la Revolución, están adquiriendo: la poesía popular del futuro es la poesía culta; la poesía culta del futuro es la poesía popular. El pueblo del futuro comunista, es un pueblo culto.

La calidad es el respeto al pueblo

CHE

III. Para una cultura militante

Este principio, que debe ser rector de la producción socialista en general, es válido, en mayor medida si se quiere, para la producción artística. El centro de la problemática intelectual de Cuba —si del trabajo de los creadores se trata— es traducir la crisis del mundo que todavía estamos destruyendo, al parto doloroso del que comenzamos a construir, al lenguaje del arte hallando los medios expresivos adecuados. Traducir la experiencia de la Revolución Cubana, vanguardia del mundo subdesarrollado, en términos de vanguardia artística. No podemos entender por vanguardia en este caso la imitación, la

350

copia servil de la *nueva novela*, por ejemplo, o de algún otro experimento artístico foráneo; la vanguardia, para serlo, tiene que estar delante de nosotros, no a nuestras espaldas. No puede ser, por tanto, repetición. Pero tampoco podremos desarrollar esa vanguardia sin conocer, y asimilar críticamente, todo lo que la humanidad ha creado y crea. No es posible, en nombre de un localismo falso, despreciar lo que provenga de Londres, París, Nueva York... o Moscú, Praga, Berlín. Nuestro pueblo no ignoró la décima que también provenía de Europa. Lenin en su proyecto de resolución para el Congreso de Proletkult, escribió:

El marxismo ha conquistado su significación histórica-universal como ideología del proletariado revolucionario *porque no ha rechazado en modo alguno las más valiosas conquistas de la época burguesa*, sino, por el contrario, ha asimilado y reelaborado todo lo que hubo de valioso en más de dos mil años del pensamiento y la cultura humanos. *Sólo puede ser considerado desarrollo de la cultura verdaderamente proletaria el trabajo ulterior sobre esa base y en esa misma dirección inspirado por la experiencia práctica de la dictadura del proletariado como lucha final de éste contra toda explotación.*

Sustentando firmemente este *punto de vista de principio*, el Congreso de Proletkult de toda Rusia *rechaza con la mayor energía, como inexacta teóricamente y perjudicial en la práctica, toda tentativa de inventar una cultura especial propia...*

He recurrido a una cita tan larga porque expresa de modo insuperable ideas que resulta imprescindible no perder de vista.

Claro que no es exactamente el caso, y nuestro pueblo no tiene que inventar una cultura que ha ido creando y sedimentando a lo largo de siglos, pero desligarnos del mundo sería suicida.

«Injertemos en nuestras repúblicas el mundo, pero que el tronco sea de nuestras repúblicas»; creo que esta tesis martiana sintetiza de modo exacto el modo de relacionarnos con Praga, Moscú, Londres..., o con París, Berlín, Madrid.

La tarea es, pues, ésa: una obra ligada a nuestra Patria, a la problemática de nuestro pueblo, de gran calidad artística, a la altura de los movimientos contemporáneos, a la altura de su tiempo, a la altura de su Revolución. En Cuba, contra lo que pudiera pensarse, existe una *tradición intelectual con esas características*, existe una tradición de intelectuales ligados a su pueblo, producto de su pueblo. Dos de nuestros más grandes poetas, Heredia y Martí, son la expresión más exacta de esta tesis. Pudiera también recordarse a Varela, el sacerdote; a Villena el revolucionario-poeta-abogado; a Pablo el revolucionario-periodista-cuentista, cuya magnífica obra sobre «el soldado desconocido cubano» haría enrojecer a más de un pudibundo en nuestro país. *Todos* conocieron y crearon de acuerdo con Cuba y con su tiempo y con el tiempo de Cuba. Todos murieron luchando, o enfermos, en el exilio. Todos vivieron alguna vez, y leyeron, en Nueva York, París, Moscú, Madrid.

Todos son honra nuestra y orgullo nuestro y confianza nuestra ante el futuro. Todos fueron intelectuales.

En el proceso de lucha contra la tiranía nuestros intelectuales (los creadores propiamente dichos) no participaron salvo excepciones, eso es un hecho. Después, durante el proceso revolucionario muchos se integraron, otros no. Puede decirse que en el campo de la cultura no se ha hecho un buen trabajo,

los intelectuales tienen una buena cuota de responsabilidades, pero no sólo ellos.

Hay que decir también que en el proceso insurreccional no fueron sólo los intelectuales quienes no participaron. Que después de la Revolución ha habido entre ellos diferentes, muy diferentes actitudes. Y que si está el que se exiló, está también el que peleó en Girón; si está el homosexual pervertido y exhibicionista, está también la persona que cumple con sus obligaciones sociales y revolucionarias; si está el que sigue en su «limbo» al margen de los acontecimientos, está el que ha adecuado su voz y su obra a la voz y la obra de la Revolución, hecho tan evidente que Enrique Anderson Imbert ha dicho en su *Historia de la literatura latinoamericana*: «En Cuba la Revolución de Fidel Castro y la implantación de un régimen de tipo comunista, creó, entre los poetas, un ánimo nuevo. Aun aquellos que antes de la Revolución se habían distinguido por la finura de su lirismo personal, ahora aprendieron a cantar los temas de la colectividad sintiéndose parte del radicalísimo experimento político.» En síntesis: hay de todo como en botica.

Y si resulta injusto meter a los intelectuales hechos en un solo saco, hacer de ellos un bloque y juzgarlos con una masa de prejuicios por medio, más injusto y menos revolucionario resulta marcar a intelectuales jóvenes, nacidos con, por y para la Revolución, y cuya vida y otra se ignoran, con el cliché de «intelectuales aristocratizantes».

El problema central de la literatura y el arte en nuestro país no puede en ningún modo deslizarse de otro hecho producto también de la Revolución: millones de personas se han alfabetizado, estudian sexto grado y superación obrera: han entrado en la vida cultural activa. No reconocer ese hecho sería absurdo, como absurdo es reducirlo todo a ese hecho.

Es necesario plantearse una cosa sin sonrojo: *hay niveles diferentes*.

El problema real se plantea entonces así: ¿cómo debe enfocarse el socialismo la llegada de millones de personas a una vida cultural activa? ¿Qué relación existe entre la necesidad de las expresiones de vanguardia que anteriormente habíamos reclamado y el hecho que analizamos? ¿Cómo debe plantearse el artista revolucionario el problema?

No hay que olvidar que el capitalismo resolvió en la práctica —con el arte-opio a que nos referimos en la primera nota— la cuestión. Para todos resulta claro que la solución del socialismo tiene que ser otra. Pero si para todos resulta claro es poco comprensible entonces la preocupación exclusiva por la pintura abstracta y otras manifestaciones artísticas, que, dicen, no son «positivas». Entonces, para ser consecuentes, independientemente inclusive del grado de información de que partan las opiniones sobre la pintura abstracta. La preocupación debería producirse también por los cisnes y salones franceses que aun pululan en las casas de nuestro pueblo. A muchos nos ha preocupado la publicación de *Paradiso* y la influencia que dicha novela pueda ejercer sobre la juventud.

Esa preocupación, si se encuentra fundamentada, si es racional, es justa; pero, independientemente de la opinión que nos pueda merecer *Paradiso*, no hay que olvidar que de ella se editaron cuatro mil ejemplares y que en cualquier esquina de La Habana se encuentra al aire libre, un quiosco con los «cómic», las novelitas de Corín Tellado, los muñequitos de Superman y Batman, con todo su veneno anticomunista, las obras que narran las «hazañas» del FBI, los libros pornográficos descubiertos, u otros libros que no son más que pornografía con nombre hindú. Todo ese veneno ideológico y cultural y moral, veneno a pulso, no se vende, se «cambia»

mediante el pago de una prima. Usted lleva cinco libritos, los cambia por otros cinco y paga veinte centavos de prima: un verdadero *mercado negro*.

Día tras día, se reúnen cientos de personas en las llamadas «Carpas de Teatro Cubano» de Infanta, o de Lawton o de la Víbora, a presenciar un teatro de «doble sentido» que en realidad tiene uno solo, lleno de chistes verdes que en realidad están podridos.

Esos hechos, los cisnes, supermán y la pornografía, no deben preocuparnos: deben alarmarnos, hacernos gritar de ira y arder en soluciones, pues son fenómenos de masa. Esas soluciones no pueden esperar a las calendas griegas.

No intento decir, ni mucho menos, que todo está resuelto en la cultura cubana. Trato de decir exactamente lo contrario.

La preocupación sobre el estado y nivel de la creación es justa, en cuanto parta de un conocimiento y una *información*, pero, desgraciadamente no siempre, o casi nunca, es el caso. Trato de decir que si son muy perjudiciales las actitudes «esnobistas», culteranas, ajenas a la Revolución, también lo son las manifestaciones de la «cultura de masas» que nos impulsó la burguesía.

Sí estamos de acuerdo con que la solución en Cuba revolucionaria tiene que ser otra; es deber de todo revolucionario, independientemente de las opiniones estéticas que sustente, luchar contra esos hechos concretos. La solución socialista del problema, si es nueva y tiene que serlo para ser socialista, no puede independizar las tres preguntas que de hecho son una sola. En el capitalismo se destruía al creador y al público en aras de bastardos intereses económicos e ideológicos. Las vanguardias se desarrollaban las más de las veces contra el sistema y si éste alguna vez las utilizó fue precisamente porque el socialismo, a partir de problemas internos que no es

necesario debatir aquí, se las autopuso. Un magnífico ejemplo de cómo es posible utilizar las expresiones estéticas de vanguardia que se producen bajo el capitalismo es *Now*, magnífico documental de Santiago Álvarez, que es además una muestra de *verdadero arte popular de vanguardia*. Una política menos audaz, y con ello menos revolucionaria, hubiese posibilitado que algún revolucionario que, sin saber inglés, escuchase «Now», pensase, «bueno, es una canción imperialista». El ejemplo es ideal, pero no imposible, pues se me produjo exactamente con un amigo, sólo que con otro cantante norteamericano antimperialista a quien, de no ser por el Noticiero ICAIC, y un artículo muy reciente del periódico *Granma*, y aun con el noticiero y con el artículo, buena parte del pueblo cubano desconoce: Pete Seeger.

Decimos que las tres preguntas son una sola porque el socialismo, a diferencia del capitalismo, no se halla opuesto al arte. Y como el arte presupone público y creador y recursos y política, hay que ver las cosas como ángulos de una cuestión que las engloba. En lo que a la creación de vanguardia se refiere no debe haber, teóricamente, problemas: el socialismo debe alentarlas. El Partido constituirse en su defensor mayor, derribar todos los escollos burocráticos posibles. Las creaciones de vanguardia, por su parte, deben rezumar Revolución por todos los poros; pero REVOLUCIÓN con mayúsculas, en lo que a lucha de clases se refiere y en lo que a la transformación del hombre se refiere. A partir de un creador revolucionario «con la Revolución todo, sin la Revolución nada», y con la Revolución la alegría y la tristeza y sobre todo el *futuro*. El futuro de un mundo donde el hombre no es más simple, sino más complejo; no más ignorante, sino más culto; no más irracional, sino más crítico y más consciente. «La calidad es el respeto al pueblo», y si Cuba —el socialis-

mo— no se conforma sino con un primer lugar en Puerto Rico, no por demostrar que somos superiores en cuanto hombres, sino por probar una vez más que trabajamos desde un sistema social superior. Si Cuba —el socialismo— proclama y prueba la superioridad de su organización económica y social sobre todos los países burgueses y sobre, por ejemplo, la rancia democracia cristiana de Frei. Si Cuba —el socialismo— desarrolla una política verdaderamente *revolucionaria de vanguardia*, con relación a los movimientos de liberación nacional y el mundo todo. Entonces Cuba —el socialismo— no puede sino aspirar a un arte y una literatura que superen en hondura y belleza y autenticidad y totalidad y sentido del futuro, todo lo que se está creando y lo que ha sido creado bajo el dominio de la burguesía. No podemos conformarnos con menos, no por demostrar nuestra superioridad como pueblo, sino, otra vez, para demostrar en el terreno de la cultura y la superioridad del sistema social que suscribimos y por el que hemos estado, estamos y estaremos, dispuestos a dar la vida. Claro que no es tarea fácil, pero tampoco es tarea fácil apoderarse de la técnica creada por la burguesía y en esto estamos. Será esta generación la que se apodere de la técnica que a la burguesía le costó doscientos años producir, tenemos que avanzar —avanzamos— a saltos. Es urgente. Quizá no sea esta generación la que alcance esos niveles de cultura. ¿Quién será? No importa, serán todos los que en esa tarea, revolucionaria como cualquiera, están empeñados. ¿Cuándo? Ni cuenta nos daremos. ¡Rápido! ¡Hay demasiada belleza por delante!

Este arte revolucionario de vanguardia al que me refiero no tiene por qué ser un arte que no entienda el pueblo. Un arte popular de vanguardia es posible, en Cuba lo tenemos: el Noticiero ICAIC. Cuando uno recuerda los noticieros NO-DO o las Actualidades Francesas; los compara con el nuestro, so-

cialista, y sabe que es muy superior *artísticamente*, uno siente una profunda alegría revolucionaria. Cuando uno conversa con extranjeros que reconocen nuestro noticiero como *el mejor*, esta alegría llega al orgullo legítimo. Pero cuando, en la butaca de un cine de barrio: el Atlas, el Dora o el Maravillas, uno ve *al pueblo, al pueblo real*, no al que tienen en la mente los burócratas, gustar de una obra, identificarse con esa obra, reconocer el esfuerzo y la belleza y el respeto en esa obra desbordante de contenido revolucionario y de amor y de arte; la alegría, el orgullo, se tornan infinita confianza en el futuro.

Un arte popular de vanguardia es posible; el cine, máximo aporte cultural de la Revolución Rusa en los primeros años, lo ha probado. Eisenstein, un comunista, es tan inventor del cine como Lumière. *Los diez días que estremecieron al mundo* estremecieron realmente al mundo; es una obra, aun hoy, de futuro, es la verdadera obra comunista. Obreros de todo el mundo la han aplaudido. Mayakovski, el gran poeta de la Revolución, fue, es, querido, escuchado, por las masas. Fue también un revolucionario de la poesía. Ejemplos sobran y sobrarían aun más si tantos burócratas de la cultura no se hubieran metido entre el pueblo y los creadores dictando normas a diestra y siniestra; identificando —como dice el Che— lo que ellos entienden con lo que entiende el pueblo.

Ahora bien, nuestra afirmación de que un arte revolucionario popular de vanguardia es posible, no es absoluta. No queremos decir que todo arte de vanguardia tenga que ser desde sus inicios entendido por todo el mundo. Eso sería negar la existencia de niveles. Sería negar que el concepto de vanguardia —lo más avanzado— supone un concepto medio y aun el concepto de retaguardia. El arte de vanguardia no entendido por todo el mundo tiene derecho a existir como toda investigación, como todo aporte. La aspiración debe ser conver-

tirlo, si es bueno, en un arte de masas lo más pronto posible.

Cuando sí absolutizamos, es al decir que el arte del futuro en Cuba; que el arte con perspectiva reales en Cuba es, será, el arte de la Revolución. De esta gran Revolución que todos, los artistas revolucionarios como parte integral del pueblo, estamos realizando. Si un artista renuncia a tratar ese tema, a inscribir su obra dentro de ese gran marco, allá él, sólo él se lo pierde, sólo él es menos libre. Tendrá que pagar esa auto-limitación, esa falta de sensibilidad ante este magnífico fenómeno humano.

Si no hace contrarrevolución con su obra no debe preocuparnos, podemos incluso admirar lo que haga en cuanto valga y compadecerlo.

Bueno, ¿y lo otro? Porque si el arte revolucionario de vanguardia no puede —y creemos que no puede— satisfacer todas las necesidades, ¿cómo proceder? En primer lugar, deben quedar claros los límites del arte y los de la propaganda. Debe quedar claro que, aunque el arte puede y debe y tiene que servir a la propaganda revolucionaria, no hay que confundir una cosa con otra. No pueden reducirse las funciones del arte a los de la propaganda o el simple entretenimiento, so pena de obstaculizar el desarrollo *real* de la cultura del pueblo; so pena de caer en el delito de dar gato por liebre. No se puede dar gato por liebre al pueblo, entre otras cosas, porque el pueblo se desarrolla, estudia, evoluciona y pedirá cuentas. La confusión de arte y propaganda diariamente puede producir, produce, un proceso de involución, una confusión de funciones a quien nadie tiene derecho. El futuro no se reduce a mañana. Es tarea del arte avizorar lejos. Es necesidad del hombre y de la Revolución mirar más allá, pensar más allá, pensar. Es importante pensar en la importancia que para la juventud puede tener el hecho que señalamos, para una juventud que

se halla en situación similar a la juventud soviética cuando Lenin, en su discurso al Tercer Congreso de las Juventudes Comunistas, dijo:

El comunista que se vanaglorie de ser comunista simplemente por haber recibido unas conclusiones ya establecidas, sin haber realizado un trabajo muy serio, muy difícil y muy grande, *sin analizar los hechos frente a los cuales está obligado a adoptar una actitud crítica, sería un comunista muy lamentable*. Semejante actitud *superficial* sería funestísima. Si yo sé que sé poco, me esforzaré por saber más; pero si un hombre dice que es comunista y que no tiene necesidad de conocimientos sólidos, jamás saldrá de él nada que se parezca a un comunista. [Subrayados de J.D.]

Hay entonces una responsabilidad, de y con la juventud. El artista que realiza una labor diaria debe tener en cuenta la responsabilidad en que incurre, en un sentido de futuro. Ernst Fischer en su libro *La necesidad de arte (Un enfoque marxista)*, nos dice:

El artista socialista no puede dejar de trabajar con intención moral, pero sí puede evitar el «autointerés», la *simplificación propagandística*: debe procurar elevarlo y purificarlo en lenguaje de arte. Este también debería ser el lema de los artistas que producen «entretenimiento», es decir, de los que trabajan solamente para las necesidades del día. En un mundo socialista, las obras de entretenimiento, como todo arte, se dirigen a personas adultas y maduras. *Fallan totalmente si adoptan una actitud patrocinadora hacia su público*. [Subrayados de J.D.]

Entonces, en el entendido de que la propaganda es propaganda y el arte arte, ¿qué puede hacer el artista? El artista puede y debe y tiene que asistir con todo su saber y todo su oficio a esta tarea, realizar y desarrollar su *trabajo artístico* y llevarlo también al pueblo, y leerlo y discutirlo y aprender y enseñar. No se ha ido lo suficiente a fábricas y talleres y granjas y cooperativas y comités de defensa. No se ha discutido lo suficiente con el pueblo. No se ha llevado suficientemente el buen teatro al pueblo. El trabajo que realizaron los atletas de la delegación cubana a Puerto Rico, con el magnífico aporte del compañero Caiñas Sierra en la obra *Nos vemos en Puerto Rico*, actuada por atletas, sugeridos muchos de los aspectos por atletas, vista por más de mil personas que no van habitualmente al teatro, es, desde muchos puntos de vista, un magnífico ejemplo de arte inmediato, politizado, directo, y a la vez trascendente en cierta medida. Es una tarea de todos; del pueblo, del creador, del Partido, juntos, tenemos que arrancar a la burguesía el privilegio de la belleza.

Otra

Los apuntes que anteceden esta nota final constituyen, en cierta medida, una meditación sobre algunos aspectos de la carta que Jesús Orta Ruiz (el Indio Naborí) se creyó obligado a dirigirme. Están escritos en forma impersonal deliberadamente y por varias razones. En primer lugar, intentan ser más que una respuesta, un análisis de algunos de los graves problemas que afectan a la cultura cubana. En segundo lugar, en la carta de Naborí se mezclan, constante y lamentablemente, las más equívocas alusiones personales, con interpretaciones erróneas de mis palabras y las ideas de su autor sobre los problemas de

la cultura. Esto me obliga a hacer algunas precisiones. *Nunca*, en mis declaraciones, me referí a la *persona*, solamente tomé un aspecto de la obra, la escrita con posterioridad a la Revolución, para ilustrar una parte de mi pensamiento. Esto último parece no haber quedado claro, espero que ahora lo esté. No es cierto que me haya limitado a criticar a *Naborí*. Muy anteriormente, en *La Gaceta de Cuba* (abril-mayo, 1966), manifesté unas opiniones sobre el editorial El Puente, que apuntaban precisamente al otro polo del problema: el liberalismo. Las declaraciones a que me refiero me han valido una respuesta de Ana María Simo, quien entre otras cosas me dice: «El dogmatismo literario aunque sea “amplio” y utilice las técnicas más modernas sigue siendo dogmático...»¹

Muchas personas se han preguntado por qué no hice referencia a otros problemas en la encuesta. Estaban pensando en una obra y en un nombre: *Paradiso*, de José Lezama Lima. Ésas olvidan que, independientemente de la opinión que nos pueda merecer dicha obra, la encuesta era sobre *literatura revolucionaria*.

Nadie piensa en *Paradiso* al hablar de literatura revolucionaria. Entiendo que el populismo es un problema importante en la literatura revolucionaria. Por eso decidí llamarle al pan, pan; y al vino, vino.

La carta de Naborí ha sido seguida por una buena cantidad de manifestaciones, hasta ahora: unas décimas «alusivas» en el Semanario *Palante*, un artículo de Víctor Agostini en el periódico *El Mundo*, una serie de mentiras difundidas desde un programa radial, y muchos comentarios infundados en salones y esquinas. Insisto en la idea de que resulta cualquier

¹ Cf. el texto de Ana María Simo, «Respuesta a Jesús Díaz», dentro del capítulo «Sobre El Puente» del presente libro. [*N. del E.*]

cosa, menos revolucionario, difundir «clichés» falsos sobre una persona cuya vida y obras se ignoran. Jesús Orta Ruiz no entendió el sentido de mis palabras y las redujo a la mención que hice de su obra. Se sintió tocado en lo personal; no fue mi intención, lo siento.

Para concluir, ratifico todos mis criterios expresados en la encuesta sobre literatura revolucionaria, y espero que el sentido impersonal de las notas anteriores faciliten la discusión de *ideas*.

Tomado de *Bohemia*, Año 58, No. 37, 16 de septiembre de 1966.





SOBRE EL PUENTE





RESPUESTA A «ENCUESTA SOBRE LAS GENERACIONES»

JESÚS DÍAZ

Los términos son demasiado ambiguos. Es preciso decir que una generación nunca es un todo homogéneo, y que existen, sobre todo en Cuba ahora, problemáticas y campos de confrontación más fuertes que las líneas generacionales, las ideológicas por ejemplo. Estos dos hechos determinan confrontaciones supra-generacionales, donde miembros de muy diferentes edades se hacen solidarios alrededor de posiciones comunes. Asumiendo el término de toda su esquematicidad, podría decir sin embargo que la confrontación se produce, y se produce en dos niveles: el nivel teórico, que engloba la crítica, la práctica artística y la teoría propiamente dicha, y el nivel práctico, al que corresponde la organización y control de las revistas, editoriales, espectáculos; en unas palabras, la organización de la cultura a través de la cual se expresan los criterios de la generación actuante.

Sí. La Revolución ha seguido una correcta política en el tratamiento de los problemas culturales, no ha intentado resolver por vía administrativa problemas de tipo ideológico. La lucha en este campo debe ser afrontada por los intelectuales revolucionarios: no lo han hecho en la medida necesaria. Esto ha repercutido negativamente sobre el movimiento intelectual en general, lleno de miserias morales, y, como expondré más adelante, sobre mi generación. Creo que una de las mayores responsabilidades de las generaciones actuales ha sido su tremenda incapacidad crítica, no sólo en el sentido ideoló-

367

gico, sino también en el sentido estético. No han cedido ante el populismo, pero sí ante actitudes liberaloides, falsas ante el arte y ante la vida. Se impone una lucha por el equilibrio. El empuje de la generación que avanza ayudará a crear una nuclearización supra-generacional que enfoque correctamente estos problemas.

3. *¿Cómo definiría usted su generación?*

Simplemente no la definiría. No está estructurada. Desde luego, tampoco ha comenzado a perfilarse de forma homogénea. Su primera manifestación de grupo fue la editorial El Puente, empollada por la fracción más disoluta y negativa, de la generación actuante. Hay que recalcar esto último, en general eran malos como artistas. Ahora se perfila otro grupo al que se le pueden señalar las siguientes características: se manifiesta desde dentro de la Revolución: no es dogmático; asume la tarea artística como un trabajo, con las técnicas más avanzadas; no practica la política de «bombos mutuos»; se preocupa, déficit evidente en las generaciones anteriores, del trabajo teórico.

Tomado de *La Gaceta de Cuba*, Año V, No. 50, abril-mayo de 1966.

RESPUESTA A JESÚS DÍAZ

ANA MARÍA SIMO

En el último número de *La Gaceta de Cuba* (abril-mayo, 1966) el director de *El Caimán Barbudo*, Jesús Díaz, responde a un cuestionario sobre el tema generacional diciendo entre otras cosas que su generación «no está estructurada». «Desde luego —agrega— tampoco ha comenzado a perfilarse de forma homogénea. *Su primera manifestación de grupo fue la editorial El Puente, empollada por la fracción más disoluta, y negativa de la generación actuante. Fue un fenómeno erróneo política y estéticamente. Hay que recalcar esto último, en general eran malo como artistas.* Ahora se perfila otro grupo al que se pueden señalar las siguientes características: se manifiesta desde dentro de la Revolución; no es dogmático; asume la tarea artística como un trabajo, con las técnicas más avanzadas; no practica la política de “bombos mutuos”; se preocupa, déficit evidente en las generaciones anteriores, del trabajo teórico».¹

Hasta aquí la cita de Jesús Díaz.

Fui co-responsable de Ediciones El Puente desde 1961 hasta el 26 de septiembre de 1964, fecha en que me separé de las mismas. Esto, y el imperativo generacional, me obliga a hacer ciertas aclaraciones a lo que dice el director de *El Caimán Barbudo*.

¹ Subrayados de la autora. [N. del E.]

Pero antes quisiera llamar la atención sobre su estilo. Díaz utiliza un vocablo tan rebuscado e ingrato como «empollado», que despierta determinados ecos psicológicos en el lector y lo conduce, automática e irracionalmente, al sentimiento que el autor busca: el de repulsa. Este notable manejo de una de las técnicas clásicas de la calumnia hace sospechar que, en su incesante búsqueda literaria, Díaz no sólo ha practicado en Faulkner, Hemingway y Dos Passos (como él mismo admitiera cándidamente), sino también en el estilo de los expertos libelistas de las revistas *Time* y *Life*.

Paso ahora a las aclaraciones:

Las Ediciones El Puente fueron, efectivamente, la primera manifestación literaria de nuestra generación. Que Jesús Díaz haya tenido que reconocerlo así es una prueba del peso de nuestro trabajo editorial durante cuatro años. Sin embargo, de ninguna manera fueron la primera manifestación «*de grupo*». Ni estética ni ideológicamente las Ediciones formaron un grupo literario definido y homogéneo. Entre 1962 y 1964 se libró en el interior de las Ediciones una batalla por lograr esa homogeneidad, ese carácter específico de grupo. No fue posible conseguirlo. En aquel momento, las condiciones objetivas no lo permitieron. Un análisis realista de la situación entonces nos convenció de que todo intento de cohesión intelectual solo servía para dispersarnos. Históricamente, nuestra tarea era la de mantener abierta una oportunidad de expresión para los jóvenes escritores, sin discriminaciones de escuela literaria. Así lo comprendimos.

El papel de las Ediciones fue, por tanto, más el de una empresa práctica que estética e ideológica.

Sencillamente, creímos necesario asegurar a toda costa la existencia de las Ediciones (o lo que es igual, de una tradición editorial), para beneficio de los que vinieran después. La

mayoría de nosotros no pensó nunca en utilizar indefinidamente las Ediciones para autoexpresarse. Eso hubiera sido actuar como las camarillas literarias que tradicionalmente han asolado la cultura de nuestro país, que excluyen y condenan a todos los demás desde el momento en que controlan un órgano de expresión y se atribuyen el papel de salvadores de la cultura nacional.

La pérdida de energías personales y el riesgo de cometer errores —que los cometimos, como es natural—, fueron el precio de la acción en aquellos años difíciles en los que tantos prefirieron mantenerse al margen con prudencia o no existían como escritores.

El espíritu de responsabilidad generacional y una gran correspondencia emocional y amistosa, sirvió para identificar al núcleo director de las Ediciones durante esos años, por encima de las serias contradicciones que se hicieron evidentes desde 1963 y durante todo el año de 1964. Ya en esta última fecha existían las condiciones para una cohesión estética, ideológica e incluso en cuanto a métodos de trabajo y propósitos editoriales concretos. Discutimos entre nosotros. La crisis fue inevitable y se concentró en un punto: ¿debían las Ediciones funcionar con una dirección colectiva o seguirían siendo dirigidos, como hasta ese momento, por una sola persona con entera libertad de movimientos? Éste es sólo el esquema de una serie de complejos debates que terminaron en septiembre de 1964 con la renuncia de algunos miembros de la dirección. Inmediatamente se designó un nuevo consejo de dirección cuya autoridad parece haber sido sólo simbólica. La autoridad real de las Ediciones permaneció en manos de José Mario Rodríguez, a quien pertenece todo el mérito de haberlas creado y parte de la responsabilidad en el rumbo que tomaron en sus últimos momentos.

Como se ve, las Ediciones no fueron un fenómeno estático. Ellas y cada uno de nosotros por nuestra cuenta, fuimos evolucionando poco a poco hasta llegar a niveles francamente antagónicos. Fuimos ingenuos al suponer que las diferencias podían y debían ser libradas —o al menos veladas— por el trabajo práctico en común y el convencimiento de nuestro deber generacional. Fuimos demasiado jóvenes y más honestos de la cuenta también.

Es peligroso por eso agrupar bajo una sola etiqueta de diccionario puritano a todo un proceso editorial de cuatro años y a un grupo de personas que discrepaban radicalmente entre sí.

Disoluto es el individuo que se entrega únicamente a los placeres y que los tiene como finalidad principal de su existencia. Sus sinónimos son: licencioso, vicioso y libertino. Son ideas afines a éstas, las de corrupción, depravación, perversión, inmoralidad y pecado. Lo contrario de disoluto es lo austero y lo virtuoso. Disoluto es un calificativo de orden moral (en su sentido más restringido, en el de moral sexual incluso). Calificar una empresa literaria y a un grupo de escritores en tanto que escritores (pues se supone que de esto se trata), con una palabrita así, es un recurso victoriano o un acto de delación intelectual.

Si se analiza objetivamente nuestra labor editorial y nuestra postura como escritores, ¿cabe calificarnos en bloque de esta forma? ¿Fue en realidad «disoluta» y «negativa» la *fracción empolladora* de Ediciones El Puente? Y si lo hubiese sido, ¿desde cuándo, a partir de qué momento? ¿Fuimos «disolutos» y «negativos» cada uno de nosotros? Y de haber sido así, ¿acaso ello invalidaba a las Ediciones? ¿Cómo se explica entonces que gentes como éstas se dedicaran por entero, desinteresadamente, al trabajo editorial, descuidando durante

años su formación personal, estudios y hasta su propio trabajo creador?

En sus apreciaciones Jesús Díaz parece confundir la actitud que individualmente (más aun: privadamente) pueda tomar, en un momento determinado, el responsable de una editorial, con la significación histórica de esta empresa o con la postura de cada uno de los que colaboraron y se comprometieron moralmente con el carácter general de la misma.

Es necesario precisar el camino recorrido por las Ediciones. Al inicio (1961) tuvieron un carácter romántico y vagamente populista. Los dos primeros libros publicados hablaban de Hiroshima y de la Reforma Agraria. Se anunciaba un poema de Mayakovski y el de Ferlinghetti en contra de Eisenhower. La calidad literaria era tan escasa como la edad (18, 19 años) de los editores. Las intenciones eran ingenuas. Exagerábamos entonces, desmesuradamente, el poder de la literatura para hacer Revoluciones. Gracias a eso nunca nos tocó el pasar por ser escritores y no gente de acción.

A principios de 1962 aparece entre nosotros la conciencia literaria. Al mismo tiempo, se hace crítico en el país el fenómeno del sectarismo, que luego denunciara Fidel. Creo que ésta fue una coincidencia clave. Ella determinó que nos replegáramos intelectualmente sobre nosotros mismos, en un justificado exceso de protección hacia nuestra obra y que desconfiásemos sistemáticamente de ciertos aspectos de realidad, por miedo al panfleto. Aunque este fenómeno afectó en general a casi todos los escritores cubanos en activo entonces, a nosotros nos marcó en plena formación.

Con la compilación y el prólogo de la *Novísima poesía cubana I*, en octubre de 1962, los autores quisimos dar la voz de alarma y al mismo tiempo iniciar la crítica de una actitud como

ésta en la cual hay que buscar el fondo remoto de la orientación que asumieron las Ediciones en su última etapa.

En todos estos años, las Ediciones costearon la publicación de los libros. Ningún autor aportó un centavo. La distribución la realizábamos nosotros mismos a pie, por toda la ciudad. Los libros se hacían contra viento y marea en una imprenta vieja, calurosa y en malas condiciones, enfrentando las exigencias de dinero de sus dueños y en perpetua batalla por conseguir papel y materiales. Invertimos en esto miles de pesos de nuestros sueldos personales (nada elevados, por cierto) que luego se recuperaron solo parcialmente cuando el MINCIN comenzó a distribuir nuestros libros, por gestión de la Unión de Escritores.

Subrayo el aspecto práctico del asunto —aunque la realidad fue infinitamente más dura que este recuento—, porque no es lo mismo hacer una labor como aquella, que ser un burócrata de la cultura, como no es igual hacer la reflexión generacional en plena Crisis de Octubre a realizarla en la relativa comodidad del año 1966.

En agosto de 1962 la UNEAC nos llamó para encargarnos la formación de las Brigadas Hermanos Saíz. No nos pusimos de acuerdo con ella en un punto que nos pareció fundamental; la autonomía de la nueva organización. Pero en cuatro meses de trabajo presentamos, entre otras cosas, un proyecto de estatutos y el primer número del periódico de las Brigadas. Hago alusión a ambos, porque ellos ofrecen un corte vertical de nuestra posición en ese momento y en todo 1963.

La preocupación central era que los jóvenes creadores, todos, *participaran* y no se conformaran con ser elementos socialmente pasivos. Así, en un punto de los estatutos proponía que pasara parte del año trabajando en fábricas o granjas. Otro estaba dirigido a establecer nexos con los miembros de nues-

tra generación que no fueran escritores ni artistas. Pensábamos que con esto se evitaría la repetición del trágico cisma generacional que en la generación anterior (para citar sólo un caso) se abrió entre los creadores, aun los simpatizantes, y los hombres de la Revolución.

Una vieja admiración por el teatro ambulante lorquiano —y el principio de difusión cultural a las masas que este tipo de trabajo presupone— nos impulsó a planear para las Brigadas un taller literario, un sistema de participación del público (fundamentalmente estudiantes secundarios y preuniversitarios) y una serie de actividades que relacionaran los distintos aspectos de la creación (música, artes plásticas, literatura, etc.). La literatura, en fin, saldría a la calle, pero sin ceder posiciones. La demagogia literaria no era la única vía para alcanzar un gran radio de acción. Queríamos oponer a ella la confrontación violenta y retardadora de la obra de arte con un público virgen a ésta y prejuiciado por el comercialismo, el panfleto y los esquemas de la propaganda civil.

El año 1964 estuvo conformado por la incorporación de las Ediciones al lentísimo mecanismo de la Editorial Nacional de Cuba a través de la UNEAC. Económica y técnicamente, era la única forma de seguir publicando. Había concluido de manera definitiva la etapa artesanal y espontánea. Ese mismo año organizamos el primer recital de poesía y *feeling* y se recopiló, al fin, el *Resumen Literario El Puente*, que no llegó a salir de la imprenta. Con el *Resumen* cristalizaba una vieja ambición: la de una publicación periódica cuyo eje fuera el material de tipo crítico y teórico y que suponía una rigurosa definición ideológica. El objetivo del primer recital era reconocer públicamente el efecto de «la vastedad emotiva del movimiento del *feeling*» en los jóvenes poetas: iniciar una colaboración enriquecedora entre poetas y compositores po-

pulares y recuperar para la poesía su función agitadora, al ponerla en sano contacto oral con un público amplio y creciente. Se tomó un tema único (el amoroso) tratado de tal forma que pudiera crearse una atmósfera común con el *feeling*. Ésta fue la única ocasión en que algunos poetas relacionados con las Ediciones (y otros invitados) alcanzaron, circunstancialmente, una cierta coincidencia estilística.

Ambos hechos, este recital y el *Resumen*, marcan el punto de crisis en el seno de las Ediciones.

El segundo recital de poesía y *feeling*, en diciembre de 1964, fue en apariencia igual o mejor que el primero. Pero, en el fondo, la intención de sus directores era radicalmente diferente. Se renunciaba a toda apertura, a la crítica, a la pelea y a la protesta revolucionaria en aras de una comunicación de «iluminados» con un sector de intelectuales y artistas, lumpen literario y gente de espectáculos (no me refiero, por supuesto, a los creadores de música popular). A mi juicio, fue una intención poco inteligente, suicida y decadente en el sentido real de la palabra y no en el que corrientemente le asigna el pensamiento dogmático-terrorista en nuestro país. La visita del poeta norteamericano Allen Ginsberg, en enero de 1965, sólo encauzó este nihilismo conformista en las Ediciones por la vía de la revuelta privada, tan estéril cuando no se acompaña o se sobrepasa con la otra: la creadora, la de la inteligencia. El segundo número del *Resumen Literario El Puente* y los libros programados para el año 1965, que no terminaron de editarse, son ya la repercusión concreta, en los libros, de este desmoronamiento ideológico y moral. Las Ediciones desaparecen, automáticamente, a mediados de 1965, cuando la UNEAC cesa de responsabilizarse con ellas, en la práctica, ante la Editorial Nacional de Cuba.

La responsabilidad de que todo esto pudiera ocurrir no fue sólo de quienes dirigieron las Ediciones en esta última fase. Todos los que participamos antes fuimos propiciando las condiciones para este final sin lucha.

Durante años permitimos la centralización excesiva de las Ediciones en una sola persona. En un afán por ocultar las disensiones internas, presentamos al exterior una imagen monolítica de las Ediciones, encarnadas casi exclusivamente en la personalidad de su director. Una cosa se hizo sinónima de la otra. Por motivos sentimentales y miedo a destruir las Ediciones pospusimos demasiado la confrontación ideológica y estética entre nosotros, que debió haber ocurrido antes de mediados del 64. El retraso fue vital. Esa misma falta de decisión impidió que el *Resumen* apareciera antes. Y éste era el único medio de expresión para quienes, dentro de las Ediciones, sosteníamos la importancia de la crítica y la autorreflexión. En los momentos decisivos algunos nos conformamos con crearnos un anarquismo personal y otros se limitaron a retirarse a sus casas, a estudiar o seguir escribiendo, ignorando los problemas de supervivencia de las Ediciones. Nuestro tiempo lo distribuíamos torpemente entre los problemas administrativos y el contacto personal, sin tratar de establecer alguna actividad que nos exigiera un mínimo de estudio y razonamientos comunes.

Quizás este recuento crítico, aun muy esquemático, del desarrollo de las Ediciones consiga socavar en algo la imagen estereotipada de nosotros que Jesús Díaz retoma irreflexivamente, como si fuera una verdad absoluta e incluso hace con ella un *slogan* moralizante.

Cuando Jesús Díaz dice más adelante en su escrito que El Puente fue «un fenómeno erróneo, política y estéticamente», da a entender, ambiguamente, una de las dos cosas siguientes (o ambas a la vez):

1. Que las generaciones que actualmente dirigen la organización de la cultura en Cuba, los críticos y quién sabe si la Revolución misma cometieron durante cuatro años el error político y estético de tolerar, patrocinar e inclusive aplaudir, últimamente, a las Ediciones.
2. Que las Ediciones en sí fueron un error político y estético. Error político porque en la lucha ideológica las Ediciones se habrían alineado al abrigo de esa postura «liberaloide» que será aplastada en el proceso de nuclearización supra-generacional. Porque no se manifestaron, en fin, *desde dentro de la Revolución*, como según él sí lo hace la nueva fracción que surge —o surgirá— en torno a *El Caimán Barbudo*. (Aunque Jesús Díaz modestamente no lo nombre, se sobreentiende que está hablando de *El Caimán* y que las características atribuidas a éste faltaban a Ediciones El Puente y a ciertos sectores de las generaciones anteriores.) Error estético porque «en general eran malos como artistas», o quizás porque nuestras inclinaciones estéticas (había tantas como escritores en las Ediciones) eran todas erróneas.

En el caso número uno, baso mi suposición en palabras del propio Díaz quien en otra parte de su respuesta reprocha a los intelectuales revolucionarios no haber «afrentado la lucha ideológica en la medida necesaria». «Esto —continúa diciendo— ha repercutido negativamente sobre el movimiento intelectual en general, lleno de miserias morales y *como expondré más adelante, sobre mi generación*. Creo que una de las mayores responsabilidades de las generaciones actuales ha sido su tremenda incapacidad crítica, no sólo en el sentido ideológico sino en el sentido estético. No han cedido ante el

populismo, pero sí ante actitudes liberaloides falsas ante el arte y la vida.»

Las «generaciones actuales» no podían realizar ese específico deslindamiento crítico-ideológico del fenómeno El Puente, porque, en general, su actitud hacia éste fue el de silenciarlo o ignorarlo a toda costa mientras pudieron. Tampoco tenían por qué hacerlo entonces. Hasta 1964 la confrontación generacional fue más violenta en la cultura que la confrontación ideológica *dentro de la Revolución* a la cual supongo que se refiera Díaz y no a la otra, al choque revolución-contrarrevolución.

En aquella pugna generacional —en la cual la generación del 50, llamémosla así, copaba las posiciones clave en la crítica y en la organización de la cultura no toleraba compartirlas ni con los más jóvenes ni con los más viejos— nosotros abrimos la primera brecha y literalmente las arrebatamos de las manos al cetro de ser «los más jóvenes escritores».

La aparición de la UNEAC como organismo unitario fue un punto de vuelco en esta batalla. El interés de ella en las Ediciones desde fines de 1962 no fue un error sino una prueba, en ese momento, de que no había un conflicto ideológico antagónico con las Ediciones y de que el método de la asfixia administrativa no habría de ser utilizado sin sutilezas para resolver discrepancias generacionales o estéticas.

En el caso número dos, que las Ediciones en sí fueran un error político y estético, habría que preguntarle a Jesús Díaz si la treintena de escritores que se prestaron a publicar allí sus obras no se vieron contaminados también por el carácter erróneo de la empresa. ¿Acaso no implicaba una colaboración moral al entregar materiales a una editorial que, según parece considerar Jesús Díaz, era un *divertimento* de adolescentes viciosos y alejados (si no hostiles) de la Revolución? Se pu-

blicaron a autores tan disímiles como Nicolás Dorr, Mariano Rodríguez Herrera, J.R. Brene, Miguel Barnet, Belkis Cuza Malé, Rogelio Martínez Furé y Joaquín G. Santana. ¿Participaron también ellos del supuesto error político y «eran malos como artistas»?

Las Ediciones El Puente no fueron un error político. Surgieron en respuesta a la necesidad de publicación de los jóvenes. Fueron un fenómeno espontáneo y abierto. Su balance es positivo. El catálogo de nuestros libros no puede ser invalidado. Ahí está. Ni el juicio de Jesús Díaz ni el confuso matiz ideológico que en sus últimos tiempos adoptó la dirección de las Ediciones, pueden enturbiar los hechos tal como son.

En cuanto al error estético, si se trata sólo de la calidad artística no puede, por desgracia, corregir la miopía crítica de Jesús Díaz: la última palabra sobre cada uno de nosotros la dirá el tiempo, que es implacable hasta con los escritores ultratecnificados. No olvidemos que el poder creador es la sustancia esencial del artista. Se tiene o no se tiene.

Ahora, si lo que Jesús Díaz impugna es no sólo la factura, sino la posición estética de cada uno de nosotros, sería interesante saber desde qué posición estética lo hace. En ese caso debería tener presente que ideología no es un estricto equivalente de posición estética, ni éste lo es, mecánicamente, de escuela literaria. Entre unas y otras hay una interacción dialéctica. O sea, que el hecho de tener agarrada por la cola la suma verdad ideológica (es una hipótesis, nada más), no le asegura a un grupo que su estética y escuela literaria favoritas son las únicas válidas y *revolucionarias*.

El empleo del verbo «eran» en esta parte del alegato de Díaz, ¿implica acaso que hemos dejado de ser malos artistas y que se nos admite ya en el delicioso parnaso de la anti-literatura? ¿O indica, por el contrario, que se nos tira encima

una lápida mortuoria? Frívola pretensión ésta que escandaliza en boca de un miembro del Departamento de Filosofía de la Universidad de La Habana. Cualquiera que revise las publicaciones literarias de nuestras universidades comprobará que tanto en el terreno de la crítica como en el de la creación, estamos vivos y coleando.

Por supuesto, no pretendo convencer a nadie de la genialidad irrefutable de todo lo publicado por Ediciones El Puente. Creo que publicamos, junto a las cosas de valor, un montón de la más infame literatura que un ser humano pueda concebir. Con respecto a la calidad del material hubo siempre entre nosotros dos posiciones irreconciliables: una consideraba la publicación antes que nada, como un medio de alentar a la creación al mayor número de jóvenes posibles, sin tener estricta cuenta de su calidad inicial. Era la tesis de la agitación generacional. La otra, a la cual siempre me adherí, veía el libro como un fin en sí y proponía otras soluciones (desde el taller literario hasta la agotadora gestión personal con los autores) para animar a los que comenzaran a escribir. Esto explica los abismos de calidad entre los que, efectivamente, se debatían los libros de El Puente.

Termino ya, con unas cuantas observaciones:

Jesús Díaz dice tajantemente que las generaciones anteriores a la nuestra no se preocuparon por el trabajo «teórico». Esto es inexacto. La generación más antigua, la del Grupo Minorista y la *Revista de Avance*, realizó la labor crítica más importante de la República. La que surge hacia fines de la década del treinta, asociada o no a *Orígenes*, también hizo una tarea crítica aunque ya más específicamente, de crítica literaria. La generación del 50 es la que más endeble está en el aspecto «teórico» aunque no en el docente. Hay que diferenciar una cosa de la otra. El dogmatismo literario aunque sea «amplio» y utilice las técnicas más modernas sigue siendo

dogmático, y es aun más letal que el anterior sobre todo si va acompañado de la soberbia, ese pecado de lesa inteligencia: no es necesario hacer *tabula rasa* con los que nos antecedieron para acentuar el carácter mesiánico de nuestra generación o, en el caso de Jesús Díaz, de la fracción que él parece representar y hasta de él mismo, personalmente. Al hacer esto Jesús Díaz demuestra no tener la más vaga idea de lo que es la continuidad cultural. Si la tuviera, entendería también que de no haberse producido una serie de fenómenos, entre ellos Ediciones El Puente, sería inexplicable la existencia de *El Caimán Barbudo*.

Ediciones El Puente se responsabilizó durante los años más duros con el único medio de expresión generacional. Nos comprometimos abiertamente con la labor expresiva de toda nuestra generación mientras muchos prefirieron abstenerse, observar, ir incubándose bien seguros, algunos desde las aulas universitarias. Nosotros fuimos los primeros en dar fe de vida de nuestra generación. Creamos prácticamente de la nada la conciencia, en las generaciones mayores, de que existía una que ésta necesitaba un vehículo propio de expresión.

A la lucha por crear esta conciencia se debe, en cierta medida, que hoy el órgano de la Unión de Jóvenes Comunistas, *Juventud Rebelde*, llegue hasta el punto de editar un suplemento literario como *El Caimán Barbudo*.

Esto es un paso de avance, de retroceso o de costado, pero un paso al fin. Lo realista y, desde luego, lo generoso es verlo así, y esperar que las energías de su director no se agoten en quemar en la hoguera inquisicional a quienes, pésele o no, somos sus compañeros de generación, o en decidir *a priori* quiénes en esta contienda ideológica y estética quedarán del lado de la Revolución y de la Alta Cultura y quiénes no.

Tomado de *La Gaceta de Cuba*, Año V, No. 51, junio-julio de 1966.

RESPUESTA A ANA MARÍA SIMO

JESÚS DÍAZ

Se trata de lo siguiente: «Mi generación no está estructurada. Desde luego, tampoco ha comenzado a manifestarse de forma homogénea. Su *primera manifestación de grupo fue la editorial El Puente...*», ése es mi punto de vista. «Ni estética ni ideológicamente las ediciones formaron un grupo definido y homogéneo», ése es el punto de vista de Ana María Simo.

Ana María vs. Ana María. I

Veamos: «el espíritu de responsabilidad generacional y una gran correspondencia emocional y amistosa, *sirvió para identificar al núcleo director de las Ediciones durante esos años, por encima de las serias contradicciones que se hicieron evidentes desde 1961 y durante todo el año 1964*».

«En todos estos años, las *Ediciones* costearon la publicación de los libros. *Ningún autor aportó un centavo*». «Invertimos en esto miles de pesos de *nuestros sueldos personales* (nada elevados por cierto)...». «A principios de 1962 aparece entre *nosotros* la conciencia literaria. Al mismo tiempo, se hace crítico en el país el fenómeno del sectarismo, que luego denunciara Fidel. Creo que ésta fue una coincidencia clave. Ella determinó que *nos replegáramos* intelectualmente sobre *nosotros mismos*, en un justificado exceso de protección hacia nuestra obra y que *desconfiásemos sistemáticamente* de

383

ciertos aspectos de la realidad, por miedo al panfleto. Aunque este fenómeno afectó en general a casi todos los escritores cubanos en activo entonces, a nosotros *nos marcó en plena formación.*»¹

Pongámonos de acuerdo: si un «núcleo director» identificado emocionalmente de tal modo que antepone su amistad a «serias contradicciones», de principio como veremos más adelante; que aporta miles de pesos de sus nada elevados sueldos personales; en quienes aparece a un tiempo la conciencia literaria y cuidan ¿justificadamente? su obra por miedo al panfleto, que desconfían sistemáticamente de ciertos aspectos de la realidad en un determinado momento, que pospone por motivos sentimentales una imprescindible confrontación ideológica, y que propician, todos, ese «desmoronamiento ideológico y moral», ese «final sin lucha», como la propia Anta María Simo lo califica. Si eso no es un grupo, que venga Dios y lo vea. Cuidado, podrá decir Ana María, Díaz usa sus peligrosas técnicas de libelista, acaba de recibir la última *Life*, leyó el artículo de Carlos Fuentes sobre el PEN. He aquí bien claro que: «El papel de las ediciones fue, por tanto, más el de una empresa práctica que estética o ideológica»; que: «ni estética, ni ideológicamente las ediciones formaron un grupo». Entonces lo que ella misma se encargó de describirnos no era más que un grupo de amigos empeñados en una «empresa práctica».

Vamos por partes: en primer lugar era un grupo. En segundo lugar, ¿en qué sentido puede una editorial ser una empresa práctica? Si nos limitáramos a concebir esa práctica con un criterio pedestre y estrecho, la definiríamos como hacer li-

¹ Todos los subrayados son míos.

bros contra viento y marea en una imprenta vieja y calurosa. Eso supone reducirla a su sentido industrial con lo que los verdaderos editores serían los obreros de taller. Pero como la especificidad de la práctica editorial reside en seleccionar, promover, escribir y editar éste o aquel libro; sus características fundamentales son las de una empresa ideológica, porque se imprimen ideas, y estética, porque estas ideas tienen formas más o menos artísticas. En suma: se editan libros, no pasteles.

«Las Ediciones El Puente no fueron un error político»; eso es el punto de vista de Ana María Simo; la Editorial El Puente «fue un fenómeno erróneo político y estéticamente», ése es mi punto de vista.

Ana María me dijo en su respuesta, que la gran correspondencia emocional y amistosa, entre otras razones, sirvió para identificar al núcleo director de las ediciones por encima de las serias contradicciones que se hicieron evidentes desde 1963 y durante todo el año 1964. ¿En qué consistían estas «serias contradicciones»?

Ana María vs. Ana María. II

«[...] nos replegábamos intelectualmente sobre nosotros mismos, en un justificado exceso de protección hacia nuestra obra y que desconfiásemos sistemáticamente de ciertos aspectos de la realidad por miedo al panfleto». En esta actitud no hubo contradicciones, hubo unidad de grupo en la desconfianza.

Más tarde, en octubre de 1962, «los autores *quisimos* dar la voz de alarma y al mismo tiempo iniciar la crítica de una *actitud como ésta en la cual hay que buscar el fondo remoto de la orientación que asumieron las Ediciones en su última*

etapa». Es imprescindible destacar dos cosas: se *quiso dar*, no se *dio* la voz de alarma. Existe una relación entre la actitud asumida en 1962 y la crisis de 1964. Si a esto agregamos que el *Resumen Literario El Puente...* «era el único medio de expresión para quienes dentro de las Ediciones sosteníamos la importancia de la crítica y de la autorreflexión»; que «en el segundo recital de poesía y *feeling*», después de la «crisis de septiembre», «[...] se renunciaba a toda apertura, a la crítica, a la pelea y a la protesta revolucionaria en aras de una comunicación de “iluminados” con un sector de intelectuales y artistas, lumpen literario y gente de espectáculos»; «que fue [...] una intención poco inteligente, suicida y decadente»; que la visita del *disoluto* poeta norteamericano Allen Ginsberg «sólo encauzó este nihilismo conformista en las Ediciones por la vía de la respuesta privada, tan estéril cuando no se acompaña o se sobrepasa con la otra: la creadora, la de la inteligencia»; que «los libros programados para 1965, que no terminaron de editarse, son ya la repercusión concreta, en los libros, de este desmoronamiento *ideológico y moral*».

Si a esto agregamos que con relación a las publicaciones, una corriente estaba por editar «sin tener estricta cuenta de su calidad inicial» y la otra «veía el libro como un fin en sí».

La conclusión es obvia: las contradicciones eran de orden ideológico, estético y ético. Ahora bien, ¿cuál fue la línea dominante? En primer término, «el espíritu de responsabilidad generacional y una gran correspondencia emocional y amistosa» identificó al núcleo director por encima de esas «serias contradicciones». La «responsabilidad generacional» pesó más que la responsabilidad revolucionaria; la amistad, más que la definición ideológica.

Ana María Simo me reprocha el «confundir la actitud que individualmente (más aun: privadamente) pueda tomar, en un

momento determinado, el responsable de una editorial, con la significación histórica de esta empresa o con la postura de cada uno de los que colaboraron o se comprometieron moralmente con el carácter general de la misma».

Ahora bien, la misma Ana María ha dicho: «durante años permitimos la centralización excesiva de las Ediciones en una sola persona. En un afán por ocultar las disensiones internas, *presentamos al exterior una imagen monolítica de las Ediciones, encarnadas casi exclusivamente en la personalidad de su director. Una cosa se hizo sinónimo de la otra*». Ha dicho: «¿debían las Ediciones funcionar con una dirección colectiva o seguirían siendo dirigidas como hasta entonces por una sola persona con *entera libertad de movimientos?*» Ha dicho: «*La autoridad real de las Ediciones permaneció en manos de José Mario Rodríguez.*» Ha dicho: «En los momentos decisivos unos nos conformamos con crearnos un anarquismo personal»...

Leyendo eso uno no entiende qué diablos hacía Ana María Simo como ¿corresponsable? de El Puente. Uno no entiende cómo puede intentar responsabilizar *moralmente* a Belkis Cuza, Joaquín G. Santana, Miguel Barnet, Mariano Rodríguez Herrera, Nicolás Dorr y otros compañeros, con el *carácter general de semejante empresa*. La misma Ana María Simo es responsable por omisión. Cuando me refería a grupo, no me refería a *todos* los que han publicado (grupo, fracción, es *parte*) me refería al núcleo y la actitud que Ana María me ha ayudado a definir. Uno no entiende cómo es capaz de decir que: «quién sabe si la Revolución misma» [...] «cometió el error político y estético de tolerar, patrocinar o inclusive aplaudir, últimamente a las Ediciones». Últimamente, en la vida de las Ediciones, es Ginsberg, es la relación *disoluta*, negativa, liberaloide; es lo que Ana María llama en un alarde de ¿can-

didez? «confuso matiz ideológico». En realidad era no un matiz, sino una definición; no confusa, sino obvia, clara, terminantemente antirrevolucionaria.

Para decirlo todo en junto: El Puente era dirigido por un grupo. En ese grupo (independientemente de las *buenas intenciones* con las que está empedrado un camino conocido) se impuso siempre la línea personal y la actitud disoluta y negativa de José Mario Rodríguez, pródigo ¿poeta? que logró publicar *La conquista*, *De la espera y el silencio*, *Clamor agudo*, *A través*, *15 obras para niños*, *La torcida raíz de tanto daño* y *Muerte del amor por la soledad*, en menos de cuatro años; una fertilidad digna de Lope o del Indio Naborí. Todos los libros fueron editados por El Puente a pesar de que «la mayoría de nosotros no pensó nunca en utilizar indefinidamente las Ediciones para autoexpresarse». «La mayoría de nosotros»..., es decir, el resto del grupo, permitió, en aras de no sé que mítica amistad, esos hechos. Como permitió y apañó toda la errónea evolución política de la Editorial. ¿Dónde reside la corresponsabilidad de Ana María Simo? Evidentemente es corresponsabilidad en el error, el silencio y la debilidad ideológica, ya que no pudo serlo en la dirección efectiva de la Editorial.

Harina de otro costal

Me voy a referir brevemente a los elogiosos comentarios que graciosamente Ana María Simo dedica a mis supuestas habilidades verbales: es la vieja técnica de gritar: ¡Al ladrón! Me interesa también otra cosa; en su artículo hay una buena cantidad de alusiones equívocas. Por ejemplo, dice «porque no es lo mismo hacer una labor como aquella, que ser un buró-

crata de la cultura, como no es igual hacer la reflexión generacional en plena Crisis de Octubre que realizarla en la relativa comodidad del año 1966». ¿Es que Ana María piensa que yo soy un burócrata de la cultura? Si lo piensa, ¿por qué no lo dice claro? Si no, ¿a qué viene esa frase? La técnica empleada en un artículo plagado de insinuaciones, que van creando insensiblemente en la mente del lector la imagen de un burócrata de la cultura, jefe de una de las camarillas literarias que asolan nuestro país y que se mantuvo escondido en las aulas universitarias hasta hacerse una especie de representante oficial del poder ante los problemas de la cultura joven, ¿se debe a *Life*, o lo aprendió leyéndome? En todo caso me ha superado, porque cuando pensé, como pienso, que El Puente fue «empollado», lo dije claro. Es cierto que durante la Crisis de Octubre no pude entregarme al peligro de una profunda reflexión generacional: estaba dirigiendo una batería de cañones antiaéreos. Siento que esto suene mal, que suene pedante, que hasta suene «dogmático» en boca de un escritor, Ana María recordó la Crisis de Octubre, yo también. Luego me acusa de *dogmático* tecnificado y letal. Sería bueno que le preguntara a los defensores del Indio Naborí o de los manuales de marxismo. Si existe un pensamiento dogmático-terrorista, existe también un pensamiento histórico-liberalista. Son primeros, ninguno discute ideas, ambos acusan. Y si se entiende como dogmatismo luchar contra las posiciones ideológicas que, independientemente de la opinión de quienes ¿codirigían?, se *impuso* en la editorial hasta el extremo de la disolución Ginsberg y desde 1962, cuélgueseme el sambenito.

Al final Ana María, cuya «actuación escrita» en este proceso me recuerda por antítesis la actuación de otra María, Schell en la película *El último puente*, me libera de un temor: El Puente está vivo dice que en las publicaciones universita-

rias. Por más que he revisado las revistas de nuestras universidades, no he podido hallar la prueba, pero... me hace falta creer en Ana María. Sería bastante triste ser conocido como el asesino de un muerto.

Tomado de *La Gaceta de Cuba*, Año V, No. 52, agosto-septiembre, 1966.



ANEXOS





DE LOS AUTORES

MIRTA AGUIRRE

(La Habana, 1912-1980)

En 1947 le fue otorgado el premio periodístico Justo de Lara. Un año después, su ensayo *Un hombre través de su obra: Miguel de Cervantes Saavedra* es premiado en un concurso del Lyceum y Lawn Tennis Club. Durante años tuvo a su cargo la sección de cine, teatro y música del periódico *Hoy*. Coeditó la revista *Gaceta del Caribe* (1944) y fue subdirectora del semanario *La Última Hora* (1951-1954). A partir de 1962 se incorporó como profesora a la Escuela de Letras de la Universidad de La Habana, donde ocupó la dirección del Departamento de Lenguas y Literaturas Hispánicas. Directora del Instituto de Literatura y Lingüística de La Habana, entre sus obras publicadas, además de varios poemarios, sobresalen *La obra narrativa de Cervantes* (1971), *La lírica castellana hasta los Siglos de Oro* (1977) y *Del encausto a la sangre: Sor Juana Inés de la Cruz*, que en 1974 obtuviera el primer premio en un concurso sobre la poeta mexicana convocado por la Secretaría de Obras Públicas de México.

RAFAEL ALCIDES PÉREZ

(Bayamo, 1933)

Durante la década del 60 mantuvo un programa dominical en Radio Progreso, *En su lugar la poesía*, donde difundió la obra de cubanos y extranjeros. Además de director, productor y

escritor para la radio, publicó los libros de poesía *Himnos de montaña* (1961), *Gitana* (1962), *La pata de palo* (1967), *Noche en el recuerdo* (1989) y *Nadie* (1983). En 1965 su novela *Contracastro* recibió mención en el Premio Casa de las Américas.

SERGIO BENVENUTO

Ensayista e historiador uruguayo nacido en Alemania en 1930. Dirigió en los 60 el Departamento de Historia General de la Escuela de Historia de la Universidad de La Habana. Colaboraciones suyas aparecieron en publicaciones periódicas como *Revista de la Universidad de México*, *Revista de la Facultad de Arquitectura*, de Uruguay, *Revista Historia y Sociedad* de México, y las cubanas *Casa de las Américas*, *Universidad de La Habana*, *Cuba Socialista*, *Tricontinental* y *El Caimán Barbudo*.

JUAN BLANCO

(Mariel, 1919)

Creador del instrumento musical Multiórgano, fue el primer cubano en experimentar con la música concreta, electrónica, aleatoria y espacial, la que representó en piezas como *Música de danza*, *Ensemble V* o *Estudios* para banda magnetofónica. Trabajó en los años 50 junto con Julio García Espinosa y Tomás Guitérrez Alea en el documental *El Mégano* y, posteriormente, en películas como *Mi socio Manolo*, del primero, y *Las doce sillas*, del segundo. Fue director de música del Consejo Nacional de Cultura, fundó el Laboratorio Nacional de Música Electroacústica de Cuba y actualmente preside la Federación Cubana de Música Electroacústica y los festivales cubanos de música electroacústica Primavera de Varadero y Primavera en La Habana. En 2002 fue distinguido con el Premio Nacional de Música.

JESÚS DÍAZ

(La Habana, 1941-Madrid, 2002)

Narrador, dramaturgo, ensayista, editor, guionista y director de cine. En 1966 su novela *Los años duros* recibió el Premio Casa de las Américas. En los años 60 fundó y dirigió *El Caimán Barbudo*, y también fundó y formó parte del consejo de dirección de la revista *Pensamiento Crítico*, editada por el Departamento de Filosofía de la Universidad de La Habana. En los 90 se traslada a Madrid. Allí funda la revista *Encuentro de la Cultura Cubana*, que dirigió hasta su fallecimiento. Entre sus libros publicados aparecen *De la patria y el exilio* (1979), *Dígale que sí a su niño* (1989), *La piel y la máscara* (1996), *Las iniciales de la tierra* (1987), *Dime algo sobre Cuba* (1998) y *Siberiana* (2000). Como cineasta, *Cincuenta y cinco hermanos* (1978), *Polvo Rojo* (1981) y *Lejanía* (1985) son algunos de sus títulos más significativos.

JUAN J. FLO

Profesor de origen uruguayo que se radicó en Cuba en los años 60.

AMBROSIO FORNET

(Bayamo, 1932)

De 1964 a 1971 dirigió la editora Arte y Literatura, primero perteneciente a la Editorial Nacional de Cuba, y más tarde al Instituto del Libro. Asistió como delegado de Cuba al XXXV Congreso Internacional del Pen Club, celebrado en Abidján, Costa de Marfil, en 1967. Entre sus labores como editor aparece la compilación de una *Antología del cuento cubano contemporáneo* (1967). Desde 1993 abrió una línea de investigación en *La Gaceta de Cuba* sobre la «literatura cubana de la diáspora». Su bibliografía incluye títulos como *A un paso del*

diluvio (cuento, 1958), *En tres y dos* (ensayo, 1964), *En blanco y negro* (ensayo, 1967), *Las máscaras del tiempo* (1995) y *El libro en Cuba* (2002).

JORGE FRAGA
(1935)

Fundador del ICAIC en 1959, comienza a trabajar allí como asistente de dirección, director de cortos y largometrajes documentales y de ficción, realizador de numerosas ediciones del Noticiero ICAIC Latinoamericano, asesor artístico y subdirector de programación artística. Impartió clases de Estética e Historia del cine en la Universidad de La Habana. En 1978 ocupó el cargo de vicepresidente de la dirección de producción cinematográfica del ICAIC; posteriormente ocupa cargos de dirección docente en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños. *Y me hice maestro* (1961), *Escuela en el campo* (1970) y *VI Juegos Panamericanos* (1971) son algunos de los documentales que filmó, así como los largometrajes de ficción *En días como estos* (1964) y *Leyenda* (1981).

EDITH GARCÍA BUCHACA

Nacida en Cienfuegos, fue militante del Partido Socialista Popular, donde atendió el Frente Femenino. Antes del triunfo de la Revolución estuvo exiliada en México. A su regreso, en los años 60, fue secretaria del Consejo Nacional de Cultura. En 1961 publicó *La teoría de la superestructura*.

JULIO GARCÍA ESPINOSA
(La Habana, 1926)

Presidió la Sección de Cine de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo. Autor, junto a Tomás Gutiérrez Alea, de *El Mégano*,

considerado antecedente del nuevo cine cubano. Participó en la creación del Grupo Teatro Estudio. Al triunfo de la Revolución es Jefe de la Sección de Arte de la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde. Como teórico de cine ha publicado varios ensayos, como *Por un cine imperfecto* o *Un largo camino hacia la luz*, por el que recibiera el Premio de ensayo Ezequiel Martínez Estrada que otorga la Casa de las Américas con carácter honorífico. En la década del 80 fue presidente del ICAIC y del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. *Cuba baila* (1960), *El joven rebelde* (1961), *Aventuras de Juan Quin Quin* (1967) y *Reina y Rey* (1994) son algunas de sus películas más destacadas. Hoy dirige la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños.

ALFREDO GUEVARA
(La Habana, 1925)

Fundador y presidente del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos durante casi tres décadas, actualmente preside el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano. Desde 1968 colabora con la UNESCO como especialista en políticas culturales, donde ha ejercido entre otras funciones la de miembro del Consejo Ejecutivo y representante de Cuba. Recibió la Medalla de Oro Federico Fellini, de la UNESCO; la Orden de la Legión de Honor en el grado de Comendador, en Francia; y la Orden Félix Varela de Primer Grado, en Cuba. Miembro del Consejo Superior de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y Miembro de Honor del Comité de Cineastas de América Latina, entre sus libros destacan *Revolución es lucidez* (1998), *Un sueño compartido* (2002), *Ese diamantino corazón de la verdad* (2002) y *Tiempo de fundación* (2003). Asimismo fundó la revista *Cine Cubano*.

397

TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA

(Santiago de Cuba, 1928-La Habana, 1996)

Fundador de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo y, al triunfo de la Revolución, del ICAIC, organiza en 1959, junto a otros cineastas, la sección de cine de la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde. Es coautor del documental *El Mégano*, junto con Julio García Espinosa. En 1960 realiza el primer largometraje de ficción del ICAIC, *Historias de la Revolución*. A ellos se suman, en la década del 60, importantes películas suyas como *Las doce sillas*, *La muerte de un burócrata* y *Memorias del subdesarrollo*, y, posteriormente, *Los sobrevivientes* (1978), *La última cena* (1976) y *Fresa y Chocolate* (1993), esta última junto a Juan Carlos Tabío. Recibió numerosas distinciones, entre ellas la Orden Félix Varela de Primer Grado, otorgada por el Consejo de Estado. Publicó en 1982 su ensayo *Dialéctica del espectador*, escrito dos años antes, y en 1987, su *Alea: una retrospectiva crítica*.

JESÚS ORTA RUIZ, *INDIO NABORÍ*

(La Habana, 1922-2005)

Entre los años 1960 y 1965 colaboró en el periódico *Hoy* con la sección diaria «Al son de la Historia», donde comentaba en versos el acontecer diario. Además de investigador literario y periodista, cuenta con una extensa obra poética, en la que figuran títulos como *Guardarraya* (1946), *El pulso del tiempo* (1966), *Entre y perdone usted...* (1973), *Décima y folklore* (1988) y *Cristal de aumento* (2001). Graduado en la Escuela Profesional de Periodismo Manuel Márquez Sterling en 1962, años antes, en 1959, había recibido el Premio Nacional de Periodismo Juan Gualberto Gómez. En 1991 recibe la Orden Félix Varela que otorga el Consejo de Estado cubano, y en 1995, el Premio Nacional de Literatura.

JOSÉ ANTONIO PORTUONDO

(Santiago de Cuba, 1911-La Habana, 1996)

Además de dirigir en 1938 el semanario *Baraguá*, también fue coeditor de las publicaciones periódicas *Mediodía* (1936) y *Gaceta del Caribe* (1944). Ejerció la docencia en diferentes instituciones mexicanas y estadounidenses durante las décadas del 40 y del 50. Rector de la Universidad de Oriente en su ciudad natal entre 1962 y 1965, a partir de este último año se desempeñó como profesor de Estética, Teoría literaria y Literatura cubana en la Escuela de Letras de la Universidad de La Habana. Asimismo dirigió el Instituto de Literatura y Lingüística cubano, el cual lleva hoy su nombre y se desempeñó como embajador de su país ante la Santa Sede. En 1986 recibió el Premio Nacional de Literatura. Obras principales: *Proceso de la cultura cubana* (1939), *El contenido social de la literatura cubana* (1944), *Concepto de la poesía* (1945), *Bosquejo histórico de las letras cubanas* (1960) y *Crítica de la época y otros ensayos* (1965).

ANA MARIA SIMO

(Cienfuegos, 1943).

Ensayista, narradora y dramaturga. Formó parte de la dirección de Ediciones El Puente, donde publicó su primer libro de cuentos, *La fábula*, y preparó, además, la antología *Novísima poesía cubana*. Después del cierre de El Puente, a finales de los 60, emigra a Europa. Posteriormente, en los 70, se muda para Nueva York, ciudad en la que ha desarrollado una carrera dentro del teatro, con piezas como *Ted and Edna*, *What do You See?* y el drama musical *Exile*. En 1989 llevó al cine su novela *How to Kill Her*.



ÍNDICE ANALÍTICO

A

- Acosta, Agustín: 337.
Acosta, Armando: 178.
Agostini, Víctor: 362.
Aguirre, Mirta: 72, 86.
Aguirre, Sergio: xiii.
Alianza para el Progreso: xvi.
Alienación: 76, 77, 82, 83, 171, 181, 251, 269, 271, 277, 282, 289, 303, 305, 317.
Alighieri, Dante: 271, 289, 290.
Divina Comedia: 254, 324.
Alonso, Alicia: ix.
Alonso, Aurelio: xiv.
Alonso, Dora: 251.
Tierra inerte: 251.
Álvarez, Santiago: 356.
Now: 356.
Anderson Imbert, Enrique: 353.
Antiguo Testamento: 295n.
Antonioni, Michelangelo: 175-177.
Crónica de un amor: 175.
El desierto rojo: 175.
El grito: 176.
La aventura: 175.
La noche: 175.
Antuña, Vicentina: 194.
Aragon, Louis: 241.
Arbenz, Jacobo: vi.
Arcocha, Juan: 251, 252.
Los muertos andan solos: 251.
Arenal, Humberto: 254.
El sol a plomo: 254.
Aristóteles: 79, 126.
Armas y Cárdenas, José de: 312.
Frasquito: 312.
Arrufat, Antón: x, xxiii.
Los siete contra Tebas: xxiii.
Arte: 10, 12, 18, 20, 22-24, 30, 32, 43-46, 51-53, 55-57, 66, 93, 147, 156, 181, 208, 217, 218, 223, 243, 258, 280, 284-286, 286n, 311, 330, 343, 356, 357, 359, 361.
abstracto: xviii, 7, 58, 59.
burgués: 109.
capitalismo y: 343.
categorías formales del: 20, 26, 29.

cinematográfico: 199, 234, 245.
 como reflejo de la realidad: 20.
 concepción educativa del: 36.
 conformista: 93.
 cubano: 11.
 culto: 11
 de élite: xvi.
 de masas: xvi, 345, 359.
 de vanguardia: 289, 358.
 deber revolucionario del: 44.
 decadente: 281, 283, 309-311.
 dogmatismo en el: 108.
 en el socialismo: 100.
 falso: 93.
 formalista: 271, 281.
 función del: xii, 217, 218, 359.
 griego: 284.
 libertad de creación en el: 60.
 mediocre: 93.
 moderno: 300.
 paradoja del: 287.
 popular: 11, 338, 341, 350, 356-358.
 propaganda y: 171, 181, 359.
 reaccionario: 172, 322.
 realismo en el: 44.
 realista: 7, 46, 47, 72.
 revolucionario: 321-324, 330, 357, 358.
 socialista: 50, 109, 172.
 solipsista: 58.
 tarea del: 359.
 vivo: 25.
 y vida: 88.
 Artista: xvi-xviii, 5-7, 11, 12, 17, 33, 35, 46, 52, 53, 59, 70, 88, 91, 92, 108-111, 119, 124, 127, 137, 170, 171, 180, 196, 197, 297, 208, 225, 244, 294, 297, 311, 312, 316, 323, 344, 360, 361.
 alienado: 278.
 burgués: 90.
 decadente: 93, 282, 288.
 drama del: 293, 294, 311.
 formación ideológica del: 69.
 libertad del: 195.
 marxista: 241.
 mundo interior del: 236.
 problemas del: 91, 93.
 revolucionario: 93, 170, 181, 197, 210, 354, 359.
 socialista: 360
 Asturias, Miguel Ángel: 260.
 Azuela, Mariano: 260.
B
 Babel, Isaac: 332.
Caballería roja: 332.
 Bach, Johan Sebastian: 11, 285.
 Ballagas, Emilio: 338.

- Ballet Alicia Alonso: ix.
- Balzac, Honoré de: 11, 55, 242, 271, 279n, 280, 289-291, 293, 311, 329.
La comedia humana: 292.
- Barnet, Miguel: 380, 387.
- Baroja, Pío: 260.
- Barroco: 50.
- Basilio, Octavio: 22.
- Batista, Fulgencio: v, ix, xvii, xix, 252.
- Beckett, Samuel: 303.
- Behaviorismo: 257, 260.
- Bello, lo: 56, 57.
- Benvenuto, Sergio: 96, 98.
- Bettelheim, Charles: xii.
- Bloch, José: 30, 310
- Bonaparte, Napoleón: 128.
- Borges, Fermín: 22.
- Borges, Jorge Luis: 260.
- Bosch, Hieronymus: 32, 66.
- Bosco: véase Bosch, Hieronymus.
- Bravo Adams, Caridad: 346.
- Brecht, Bertold: x.
- Brene, José Ramón: x, 380.
- Breton, André: 44, 65.
- Brigadas Hermanos Saíz: 374, 375.
- Buesa, José Ángel: 345.
- Buñuel, Luis: 161-163, 169, 205, 206, 240.
El ángel exterminador: 160-163, 206.
- Viridiana*: 161-163, 169, 205, 206, 240.
- Buonarroti, Miguel Ángel: 56, 321.
- Byron, Lord: 294.
- C**
- Cañas Sierra, José: 361.
- Calcagno, Francisco: 335.
- Calderío, Rubén: véase Roca, Blas.
- Calvino, Italo: 250.
El barón rampante: 250.
- Campoamor, Ramón de: 348.
- Cancellieri, Franco: 177.
- Canel, Fausto: 22, 157, 161, 162, 227.
- «Canto a mí mismo»: 324.
- Capote, Truman: 251.
- Carlomagno: 79.
- Carpentier, Alejo: ix, xvii, 3, 249, 250, 293, 311, 312, 341.
El acoso: 250, 293, 311, 312.
El Siglo de las Luces: 249, 250, 331.
La música en Cuba: 3.
- Carrión, Miguel de: 312.
Las honradas: 312.
Las impuras: 312.
- Castellanos, Jesús: 312.
La conjura: 312.
- Castellet, José María: 260, 297.

- Castro, Fidel: vii, xii, xvii, 6, 6n, 9, 60, 70, 71, 83, 137-139, 173, 174, 179, 180, 185-187, 190, 191, 193, 195-198, 200, 207-209, 212, 214, 216, 235-237, 252, 253, 299, 303, 315, 353, 373, 383.
La historia me absolverá: 345.
Palabras a los intelectuales: xvii, 6, 6n, 33, 71, 185, 187, 209, 315.
- Castro, Raúl: 178.
- Cavalcanti, Iberé: 22.
- CDR: 256, 267, 274.
- Cepero Brito: 338.
- Cervantes Saavedra, Miguel de: 48, 81, 321, 347, 348.
El coloquio de los perros: 48.
El Quijote: 285, 348.
- Cervantes, Ignacio: 4.
- Chaplin, Charles: 344.
- Chateaubriand, René: 265.
- Che: xii, xxii, 350, 358.
El socialismo y el hombre en Cuba: xiii.
- Chejov, Antón: x, 298.
- Churchill, Winston: vi.
- Cine Cubano* (revista): 23, 24, 127, 139, 240, 397.
- Cine: 48, 49, 67, 146, 147, 175, 183, 186, 187, 209, 217, 224, 296, 358.
- capitalista: 145, 204.
función del: 155, 156, 221-223.
industria: vii.
influencia del: 146, 147, 183, 184, 188.
para las masas: 49, 146, 183, 184, 188.
soviético: 120.
y entretenimiento: 160
- Clases sociales: 6, 18, 26, 32, 63, 72-74, 82, 132, 145, 205, 323.
antagónicas: 28, 32, 40.
explotadas: 210.
explotadoras: 6.
lucha de: 11, 21, 31, 32, 53, 63, 83, 86, 114, 132, 140, 141, 356.
oprimidas: 198.
posición de las: 255.
sociedad sin: 60, 92.
supresión de las: 63.
- Código Hays: 155, 156, 221, 224.
- Colina, José de la: 22, 161, 163.
- Comité de Defensa de la Revolución: ver CDR.
- Conciencia: 44-46, 48, 57, 74, 76, 106, 11, 114, 116, 118, 131, 156, 201, 205, 218, 238, 244, 275, 344.
burguesa: 75, 109.
carácter clasista de la: 115.

- de clase: 283, 314.
de las masas populares: 123.
del valor: 27.
determinaciones clasistas de la: 115.
estética: 344.
híbrida: 108.
historicidad de la: 115.
literaria: 373, 383, 384.
mistificación de la: 82, 83.
pequeñoburguesa: 107, 108.
proletaria: 109.
residuos idealistas de la: 125.
revolucionaria: 75, 166, 167, 184.
social: 57, 309.
socialista: 201, 270, 302.
Congreso Cultural de La Habana: xvii, xii.
Congreso de Escritores y Artistas, Primer: 6, 173, 189, 190, 191, 193.
Congreso del PCUS, XX: xviii, 9, 78.
Congreso de Proletkult: 19, 22, 40, 351.
Congreso Nacional de Educación y Cultura, Primer: xxiii.
Congreso por la Libertad de la Cultura: xxi.
Conjunto Folklórico Nacional: x.
Consejo Nacional de Cultura: xviii, 6n, 173, 185, 189, 193, 194.
Contenido: 11, 29, 30, 41, 65, 75, 81, 88, 96, 181, 191, 210.
de clase: 104.
forma y: 29, 30, 41, 65, 75, 81, 88, 96, 181, 185, 189, 193, 194.
ideológico: 59, 68.
libertad de: 196.
problema del: 197.
unidad de forma y: 29, 89, 90, 322.
Corona, Manuel: 346.
Cortázar, Julio: 260.
Cortázar, Octavio: 22.
Crisis de Octubre: xii, 161, 267, 274, 289, 374, 389.
Crisis del Caribe: véase Crisis de Octubre.
Croce, Benedetto: 75, 140.
Cuadernos (revista): xxi.
Cubismo: 294.
Cucalambé: véase Nápoles Farjado, Juan Cristóbal.
Culto a la personalidad: 9, 74, 78, 83.
Cultura 64 (revista): 249n, 259, 301.
Cultura: viii, x, xv, xx, xxi, 7, 11, 18, 20, 23, 26, 27, 39, 39n, 40, 43, 50, 63, 70, 73-75, 89, 95, 96,

117, 128-132, 150, 151, 153, 158-160, 166, 169, 173, 178, 191, 199, 208, 225, 232, 234, 235, 245, 288, 290, 291, 293, 294, 297, 310, 311, 344, 351, 367, 379, 389.

alta: 345.

artística: 23, 24, 37, 38.

burguesa: 18, 40, 72-76, 80, 81, 96, 129-133, 141.

comunista: 131.

contenido clasista de la: 73.

de masas: 156, 268, 295, 344, 345, 355.

dualidad de la: 74-77.

en serie: 344-346.

feudal: 31, 75.

helénica: 31.

militante: 350.

nacional: 4, 5, 29, 33, 41, 73.

oficial: 28.

papel de la: xix.

pequeñoburguesa: 131.

problemas de la: 37, 39, 170, 173, 200, 201, 299, 313, 362.

proletaria: 18, 40, 63, 72, 74, 130, 131.

socialista: 60, 73, 75, 81, 84, 85, 129, 130.

unidad en/de la: 41, 72-74, 76, 80, 81, 96.

universal: 29, 41.

y política: 40.

Cuza Malé, Belkis: 308, 387.

D

Danzón: 4, 346.

Darío, Rubén: 348.

Decadencia: 281, 283, 309-311.

 artística: 310.

 burguesa: 48, 252.

 de la sociedad capitalista: 32.

 del arte y la literatura: 31.

 del capitalismo: xvi.

 ideológica: 310.

 social: 310.

Decamerón: 285.

Declaración de la conferencia de representantes de los partidos comunistas y obreros: 123.

Della Volpe, Galvano: xi.

Descartes, René: 79.

Desnoes, Edmundo: 251, 268, 291n.

No hay problema: 251.

Diario de la Marina: 4, 229.

Díaz Martínez, Manuel: 301.

Díaz, Jesús: 333, 362n, 369, 371, 373, 377-384.

Dicenta, Joaquín: 335.

Dodecafonismo: 68.

Dogmatismo: 38, 47, 60, 96, 106, 108, 110, 114, 115, 122-125,

- 133-135, 154, 234, 280, 362, 381, 389.
- Don Juan Tenorio*: 285.
- Dorr, Nicolás: 380, 387.
- Dorticós, Osvaldo: 174, 189, 191, 193.
- Dos Passos, John: 332, 370.
- U.S.A.: 332.
- Dostoyevski, Fedor: 241, 329.
- Dulles, John Foster: vi.
- E**
- Ediciones El Puente: 369-381, 383, 385-388.
- Edipo Rey*: 285.
- Ehrenburg, Ilia: 298.
- Eisenhower, Dwight David: 373.
- Eisenstein, Serguéi: 117-120, 358.
- Iván el Terrible*: 117, 119.
- El Caimán Barbudo*: 369, 378, 382.
- El Mundo*: 184, 206, 362.
- El otro Cristóbal*: 272.
- Eliot, T.S.: 263, 270, 290.
- Elvispreslianismo: 214.
- Engels, Federico: xi, xv, 19, 28, 30, 31, 40, 62, 77n, 80, 83, 99, 107, 108, 116, 242, 294, 295n, 307, 310, 329, 347.
- Manifiesto comunista*: 20, 29, 55, 62, 63.
- Escalante, Aníbal: 9.
- Escuelas de Arte: 192.
- Escuelas de Instrucción Revolucionarias: 174.
- Escuelas del Partido: xiv.
- Espín, Vilma: 340.
- Estética: xi, 17, 18, 21-23, 27, 36, 37, 53, 60, 61, 67, 87, 99, 105, 183, 250, 281, 282, 285, 344, 346, 370, 371, 377, 382, 385.
- marxista-leninista: 55, 306.
- revolucionaria: 322.
- Estorino, Abelardo: x.
- La casa vieja*: x.
- Expresionismo: 68.
- F**
- Fandiño, Roberto: xviii, 22, 157, 162, 163.
- Gente de Moscú*: 162, 163.
- Fanon, Frantz: xi.
- Faulkner, William: 370.
- Fauvismo: 54.
- FBI: 354.
- Federal Bureau Investigation: véase FBI.
- Federación de Estudiantes Universitarios: véase FEU.
- Feeling*: véase Filin.
- Feijóo, Samuel: 251, 335, 346.
- Juan Quinquín en Pueblo Mocho*: 251.

- Fellini, Federico: 169, 204, 205.
La dulce vida: 145, 149, 150, 154, 161, 169, 204, 205, 213, 217.
- Ferlinghetti, Lawrence: 373.
- Fernández Retamar, Roberto: xv, 98, 332.
- Fernando VII: 3, 4.
- FEU: ix.
- Filin: xvi, xvii, 300, 375, 376, 386.
- Fischer, Ernst: xi, 282, 302, 306, 360.
La necesidad de arte: xi, 306, 360.
- Flaubert, Gustave: 250, 291, 293, 311.
Salambó: 250.
- Flo, Juan J.: 98, 111, 112-122, 124, 125.
- Flores Olea, Víctor: 284n, 307.
- Fornet, Ambrosio: 270-273, 275, 276, 301-304, 306-315.
- Fraga, Jorge: 22, 42, 72, 85, 96, 107, 112, 157, 227.
- Franco, Francisco: ix, 252.
- Frei, Eduardo: 357.
- Freiligrath: 295n.
- Fuentes, Carlos: 384.
- Fuentes, José Lorenzo: 251.
El sol, ese enemigo: 251.
- Furmanov, Dimitri: 21.
Chapaev: 21.
- Futurismo: 54.
- G**
- Gagarin, Yuri: 292n.
- Gallegos, Rómulo: 251, 260.
- Garaudy, Roger: xi, 78, 78n, 79n, 80n, 242, 280, 280n, 282, 282n, 285, 306.
De un realismo sin riberas: xi, 280, 306.
 «Kafka y la primavera en Praga»: 282n.
- Garay, Sindo: 346.
- García Buchaca, Edith: 35, 86.
- García Espinosa, Julio: 22, 104, 127, 135, 157.
Cuba baila: 276.
- García Galló, Gaspar Jorge: xvi, 300, 315.
 «Los fundamentos de nuestra educación socialista»: 300.
- García Hortelano, Juan: 252.
Nuevas amistades: 252.
- Garcilaso: 335.
- Generación del 50: 379, 381.
- Gide, André: 279.
- Ginsberg, Allen: 376, 386, 387, 389.
- Giotto: 285.
- Goethe, Johann Wolfgang: 19.
- Goldmann, Lucien: 284, 284n, 302, 306-308.

- Mi camino hacia el marxismo*: 307.
- Gómez, Amaro: 22.
- Gómez, Manuel Octavio: 157.
- Gómez, Sara: 22.
- Góngora, Luis de: 51.
- Gorki, Máximo: 36, 84, 109, 11, 124, 241.
- Goya, Francisco: 66.
- Goytisolo, Juan: 252, 257, 260.
La Isla: 252.
Problemas de la novela: 257n.
- Gramsci, Antonio: xi, 12, 36, 83.
Granma: 356.
- Grau San Martín, Ramón: v.
- Grisselbrecht, André: 280, 281n, 306.
- Grupo Minorista: 381.
- Guaguancó: 346.
- Guerra Fría: vi, xv, xxi.
- Guevara de la Serna, Ernesto: véase Che.
- Guevara, Alfredo: 139, 174, 178, 180, 181, 185, 186, 189, 190, 193, 195, 198, 203, 212, 216, 225, 227, 228, 230, 233n.
- Guillén, Nicolás: 9, 322, 324, 332, 341, 349.
- Guillén, Nicolás M.: 22.
- Guitarra, Juanito: 324.
- Gúteras Holmes, Antonio: v.
- Gutiérrez Alea, Tomás: 22, 102-108, 116, 126, 127, 134, 136, 140, 157.
- H**
- Hammett, Dashiell: 260.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: 77, 80.
- Hemingway, Ernest: 256, 260, 334, 370.
The Killers: 256.
- Henríquez, Antonio: 22.
- Heredia, José María: 352.
- Heredia, Nicolás: 312.
Leonela: 312.
- Hikmet, Nazim: 47, 322.
- Hitler, Adolf: 281n.
- Ho Chi Minh: vii, 83.
- Homero: 54, 271, 289, 290, 295, 334, 336, 338, 341, 342, 348.
Ilíada: 285, 286, 302, 329.
- Horacio: 295n, 335.
Hoy: 72, 86, 112, 155, 169, 184, 189, 199, 200, 216, 217, 233.
- I**
- Ibarra, Jorge: xiii.
- Ibárruri, Dolores: 340.
- ICAIC: xviii, 17, 24, 39, 39n, 103, 121, 150-152, 154, 155, 160, 169, 173, 178, 179, 185, 189, 190, 193, 199, 200, 212, 221,

- 222, 227, 233, 234, 236, 356, 357.
- Idealismo: 27, 43, 44, 534, 60, 64, 76.
 subjetivo: 58, 77-82, 96, 106, 114, 124, 125, 132, 136, 138.
- Ilustración: 249, 250.
- Impresionismo: 64, 65.
- Impresionistas: 47.
- Indio Naborí*: véase Orta Ruiz, Jesús.
- Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos: véase ICAIC.
- Internacional, Segunda: 140.
- Ion: 334.
- Iriarte, Tomás de: 263.
- J**
- Janowska, Alina: 163.
- Joyce, James: 268, 291.
- Jruschov, Nikita: xviii, 36.
- Justo de Lara: véase Armas y Cárdenas, José de.
- Juvenal: 295n.
- Juventud Rebelde*: 382.
- K**
- Kafka, Franz: 241, 251, 268, 271, 282, 289-291, 292n, 303.
- Kant, Immanuel: 79.
- Kawalerowicz, J.: 162.
- Kepinska, Elzbieta: 163.
- Khrabrovitsky, D.: 162.
- Klee, Paul: 5, 281n.
- Kruschev, Nikita: véase Jruschov, Nikita.
- Kurosawa, Akira: 161, 163.
El Bravo: 150, 154, 161-163.
- Kuusinen, Otto Ville: 123.
Manual de marxismo-leninismo: 123.
- L**
- La joven guardia*: 329.
- Labrador Ruiz, Enrique: 312, 338.
La sangre hambrienta: 312.
- Labriola, Antonio: 84.
- Lafayette, Madame de: 279n.
- Lazo, Raimundo: 338.
- Le Riverend, Julio: xiii.
- Leiris, Michel: xxii.
- Lenin, Vladimir Ilich: xi, xv, 19, 28, 40, 44, 63, 73, 74, 76, 77, 79, 80, 83, 99, 107, 108-111, 116, 118, 124, 125, 129, 135, 140, 299, 307, 308, 321, 351, 360.
Cuadernos filosóficos: 77, 80.
En torno a la cuestión de la dialéctica: 77.
Materialismo y empiriocriticismo: 76.
Notas críticas sobre la cuestión nacional: 73, 77.

Ley del valor: xii.
 Lezama Lima, José: 362.
 Paradiso: 362.
 Liberalismo: 362.
 Libertad de expresión: 308, 313.
Life: 370, 384, 389.
 Literatura: 30, 32, 45, 49, 50, 62, 68, 69, 110, 125, 146, 191, 192, 262-266, 268, 269, 271, 275, 279, 285, 288, 288n, 290, 292n, 295, 298, 300, 303, 322, 325, 329, 331, 337, 357, 373, 375.
 anti-: 380.
 apolítica: 323.
 burguesa: 295.
 contenido antiburgués de la: 62.
 cubana: 259.
 de la alienación: 305.
 de la Revolución: 331.
 de vanguardia: 289.
 formalista: 271, 281.
 latinoamericana, nueva: xxi, 331.
 libertad de creación en la: 60.
 local: 20.
 nacional: 20, 265.
 paradoja de la: 287.
 popular: 37.
 problema de la: 353.
 profana francesa: 62.
 proletaria: 299.
 reaccionaria: 322.
 revolucionaria: 321-322, 324, 329, 330, 331, 362, 363.
 socialista-comunista francesa: 62.
 soviética: 201, 329.
 universal: 20, 249.
 Lobo, Julio: 252, 253, 261.
 Lope de Vega Carpio, Félix: x, 388.
 López-Nussa, Leonel: 175n, 263.
 Tabaco: 263.
Los diez días que estremecieron al mundo: 358.
Los hombres de Panfílov: 179, 240.
 Loveira, Carlos: 312.
 Juan Criollo: 312.
 Lucha ideológica: 23, 35, 38, 86, 87, 93, 1145, 115, 125, 128, 139, 208, 339, 378.
 Lukács, György: 251, 268, 271, 280-282, 291n, 306, 307, 310.
 El asalto a la razón: 306.
 El joven Hegel: 307.
 El marxismo y la crítica literaria: 310.
 Estética: 282.
 Realismo crítico y vanguardia: 281.
 Significación actual del realismo crítico: 306.
 Lumière, Louis-Jean: 358.
 Lumumba, Patricio: vii.

- Lunacharski, Anatoly: 84.
 Lutero, Martín: 61.
 Luxemburgo, Rosa: xi.
- M**
- Machado, Gerardo: v, 312.
 Machado, Antonio: 340, 347.
 Magallanes, Fernando: 292.
 Magoon, Charles E.: v.
 Malraux, André: 332.
 La condición humana: 332.
 Manet, Eduardo: 157, 227.
 Mann, Thomas: 21.
 La montaña mágica: 21, 285, 329.
 Mañach, Jorge: 335.
 Mao Tse Tung: 83.
 Mariátegui, José Carlos: xi.
 Marinello, Juan: xvii, 337.
 Conversación con los pintores abstractos: xvii.
 Martí, José: 272, 322, 325, 341, 343, 347-349, 352.
 Obras completas: 341.
 Versos sencillos: 343.
 Martínez Furé, Rogelio: 380.
 Martínez Villena, Rubén: 335.
 Marx, Carlos: xi, xv, xix, 20, 21, 28, 29, 31, 40, 51, 53, 57, 61, 62, 71, 77n, 80, 81, 83, 84, 99, 107, 108, 116, 129, 131, 132, 135, 238, 242, 271, 284, 289, 294, 295n, 307, 308, 310, 329, 347.
 El 18 Brumario de Napoleón Bonaparte: 61.
 Manifiesto comunista: 20, 29, 55, 62, 63.
 Masas: 11, 36, 49, 52, 146, 183, 184, 202, 217, 228, 229, 250, 252, 268, 294-298, 314, 332, 344, 358, 375.
 divulgación de: 52, 53.
 organizaciones de: 36.
 populares: 36, 83, 123.
 cultura de: 156, 268, 295, 344, 345, 355.
 cine para las: 183.
 trabajadoras: 226.
 arte de: xvi, 345, 359.
 Massip, José: 22, 157.
 Materialismo: 27, 54, 77, 78, 78n, 79, 80, 82, 114.
 científico: 53, 54.
 dialéctico: 43, 53-55, 60, 61, 64, 65, 77.
 histórico: 106-108, 113, 310.
 Mayakovski, Vladimir: 5, 322, 358, 373.
 Mediz Bodio, Antonio: 337.
 Melville, Herman: 261.
 Méndez Capote, Renée: 314.
 Memorias de una cubanita que nació con el siglo: 314.

- Menton, Seymour: 253, 262, 263.
 «La novela de la Revolución Cubana»: 253n.
- Meza, Ramón: 293, 311, 312.
Mi tío el empleado: 293, 311, 312.
- Mifune, Toshiro: 162, 163.
- Minagawa, Kozuo: 163.
- Mitjans, Aurelio: 335.
- Molina, Raúl: 22.
Mona Lisa: 324.
- Montaje de cine: 49, 165.
- Montenegro, Carlos: 312.
Hombres sin mujer: 312.
- Moore, Henry: 285.
- Moreno Fraginals, Manuel: xiii.
- Murúa, Lautaro: 169.
Alias Gardelito: 145, 149, 154, 160, 169, 204, 213, 217.
- Música concreta: 67.
- N**
- N'krumah, Kwame: vii.
- Nápoles Farjado, Juan Cristóbal: 334, 348, 349.
- Nasser, Gamal Abdel: vi.
- Naturalismo: 54, 331.
- Navarro Luna, Manuel: 338.
- Navarro, Noel: 338.
Los días de nuestra angustia: 338.
- Nehru, Jawāhralāl: vii.
- Neruda, Pablo: 321, 322.
Canto general: 321.
- Nicolau, Ramón: 178.
- Noticiero ICAIC: 356-358.
- Noticieros NO-DO: 357.
- Nouveau roman*: 291, 292, 316, 351.
- Novás Calvo, Lino: 312.
El negrero: 312.
- Novela «behaviorista»: 252, 260.
- Novela proletaria: 252.
- Novela testimonio: 258.
- Novísima poesía cubana I*: 373.
- Nueva Gaceta Renana*: 295.
- Nueva novela: véase *Nouveau roman*.
- Núñez de Arce, Gaspar: 348.
- Núñez Olano, Andrés: 338.
- O**
- O'Farrill, Ela: xvii.
- Objetivismo: 54.
- Olema, Daura: 254, 275.
Maestra voluntaria: 254.
- Orígenes*: 381.
- Orta Ruiz, Jesús: 361, 363.
Boda profunda: 339.
- Estampas y elegías*: 337.
- Ortega y Gasset, José: 305, 306.

- Ortega, Gregorio: 312.
Una de cal y otra de arena: 312.
- Ortega, Pedro Jorge: 22.
- Osa, Enrique de la: 338.
- Otero, Lisandro: 99, 107, 251, 252, 274, 332.
Cuba ZDA: 274.
La situación: 251, 252, 274, 332.
- P**
- Padilla, Heberto: xxiii, 314, 332.
El justo tiempo humano: 314.
Fuera del juego: xxiii.
Palante: 362.
- Papa Juan XXIII: 155, 224.
Paris Match: 296.
- Partido: 17, 26, 38, 39, 90, 91, 93, 123, 128, 200, 216, 234, 236, 237, 340, 356, 361.
 comunistas: 36.
 cuadros del: 36.
 de la clase obrera: vii.
 escuelas del: xiv.
 liberal: 128.
 obrero: 110, 111.
 papel del: 89, 90, 235.
 revolucionarios: 123, 200.
- Partido Comunista Francés: 78.
- Partido Comunista Italiano: 214, 215.
- Partidos políticos: vii.
- Partido Socialista Popular: ix.
- Partido Unido de la Revolución Socialista: 169, 178, 199, 200, 228, 233.
- Pasionaria, La: véase Ibárruri, Dolores.
- Pasolini, Pier Paolo: 204, 214, 215.
Accatone: 145, 149, 154, 160, 169, 204, 205, 213, 214, 217, 231.
- Pavese, Cesare: 161.
- Pedroso, Regino: 338, 349.
- Perera Soto, Hilda: 254.
Mañana es 26: 254.
- Pérez, Humberto: xiv.
- Pérez, Manuel: 22.
- Pericles: 128.
- Perse, Saint-John: 5.
- Picasso, Pablo: 5, 11, 47, 48, 293, 300, 321, 344.
Guernica: 48, 324.
Las señoritas de Avignon: 285.
- Piñeiro, Abelardo: 251.
El descanso: 251.
- Piñeiro, Ignacio: 346.
- Piñera, Virgilio: x, 251.
Pequeñas maniobras: 251.
- Piqué, Ramón: 22.
- Pissarro, Camille: 281n.
- Pita Rodríguez, Félix: 112, 338.
- Platón: 54, 79, 295n.

- Playa Girón: viii, 161, 179, 186, 256.
 Plejánov, Gueorgui: 36, 84, 92, 28.
Poema de Mio Cid: 285, 329.
 Poesía culta: 350.
 Poesía popular: 345-350.
Poesía, revolución del ser: 272.
 Políticas culturales: viii, xviii, xxiii, 6, 7, 17, 23, 36, 37, 90, 99, 173, 189, 190, 193, 274, 300, 315.
Popol Vuh: 285.
 Popular:
 arte: 11, 338, 341, 350, 356, 357, 358.
 concepto de lo: 349.
 gusto: 344.
 literatura popular: 37.
 música: 376.
 poesía: 345-350.
 versificación: 341.
 Portuondo, José Antonio: 260-268, 279, 281, 284, 289, 290, 298, 300, 313, 315, 335.
 Primera Declaración de La Habana: 33.
 Proletario, Martín: 329, 330.
 Proust, Marcel: 261, 271, 289, 290, 291, 293, 311..
 Provincianismo: 265
 Público: 53, 91-93, 119, 120, 160, 172, 173, 179, 199, 200, 204, 205, 245, 263, 270, 296, 297, 355, 356, 360, 375, 376.
 composición clasista del: 91.
 conciencia del: 156.
 calificado: 245.
 sistema de participación del: 375.
- Q**
 Quiroga, Horacio: 260.
- R**
 Ramos, Idelfonso: 22.
 Ramos, José Antonio: 312.
Caniquí: 312.
 Realismo: 45, 46, 48, 66, 76, 109, 204, 258, 331.
 crítico: 47, 48, 54, 242, 251, 331.
 en el arte: 44, 45.
 en la literatura: 44.
 socialista: xvi, xvii, xix, 36, 47, 53, 54, 57, 65, 66, 89, 100, 124, 171, 172, 179, 201, 240, 300, 331.
 Rembrandt: 285.
La ronda nocturna: 286.
Resumen Literario El Puente: 375-377, 386.
 Revisionismo: 123, 307, 308.
Revista de Avance: 381.
Revista de Occidente: 305.
Revolución: 152, 231.
 Revolución: 12, 13, 26, 37, 60, 70, 71, 83, 84, 87, 90, 92, 97, 98,

- 112, 119, 120, 123, 136-139, 141, 148, 150, 156, 166, 169, 171, 173, 180, 180, 187, 191, 195-197, 202, 207-211, 218, 220-223, 226, 229-232, 235-238, 243, 244, 254-256, 268, 259, 261-268, 276, 297, 305, 306, 313, 315, 317, 322-325, 329-333, 335, 336, 338-340, 348, 350, 352, 353, 355, 356, 359, 362, 367-369, 373, 375, 378, 379, 382, 387.
- cultural: 159, 244, 321.
- de obreros: 341.
- ideología de la: 138.
- novela de la: 250, 254, 261.
- socialista: 252, 257, 265, 275, 276, 305, 307, 308.
- técnica: 159.
- Revolución Cubana: v-vii, xv, xviii, xix, xxi, 5-9, 11, 13, 26, 33, 34, 60, 151, 249, 250, 252-254, 330-331, 350.
- Revolución de 1848: 61.
- Revolución de Octubre: xi, xv, 55, 119, 321, 332, 358.
- Revolución Francesa: 61, 249, 250.
- Revolución soviética: ver Revolución de Octubre.
- Revolución Rusa: ver Revolución de Octubre.
- Risquet, Jorge: 178.
- Roa, Raúl: 237, 335.
- Robbe-Grillet, Alain: 253, 262, 271, 278, 279n, 280, 282-284, 288-291, 291n, 292, 292n, 293, 296, 297, 301-306, 309, 313.
- Roca, Blas: 169, 199, 233, 233n, 235, 236, 340.
- Rochefort, Christiane: xxii.
- Rochet, Waldeck: 78.
- Rodríguez Herrera, Mariano: 380, 387.
- Rodríguez Méndez, Antonio: 388.
- Rodríguez, Carlos Rafael: xii.
- Rodríguez, José Mario: 371, 387, 388.
- A través*: 388.
- Clamor agudo*: 388.
- De la espera y el silencio*: 388.
- La conquista*: 388.
- La torcida raíz de tanto daño*: 388.
- Muerte del amor por la soledad*: 388.
- Quince obras para niños*: 388.
- Rodríguez, Luis Felipe: 312.
- Cómo opinaba Damián Paredes*: 312.
- La conjura de la ciénaga*: 312.
- Roldán, Alberto: 22.
- Romanticismo: 50, 65, 348, 349.
- post-: 348
- Romm, Mijaíl: 162, 163.
- Nueve días de un año*: 150, 154, 161-163, 292n.

- Rousseau, Juan Jacobo: 265, 274.
Rulfo, Juan: 260.
- S**
- Saco, José Antonio: xiii.
Sagan, Françoise: 278, 279.
Sánchez Vázquez, Adolfo: xi.
San Pablo: 61.
Sansón: 161-163.
Santana, Joaquín G.: 380, 387.
Sarduy, Severo: 251.
 Gestos: 251
Sarno, Fidelis: 22.
Sarraute, Nathalie: 253, 282, 271, 284.
Sartre, Jean-Paul: 302, 303, 305.
Saruský, Jaime: 251.
 La búsqueda: 251.
Sato, Masaru: 162, 163.
Saumell, Manuel: 4.
Schell, María: 389.
Schönberg, Arnold: 5, 68.
Scott, Walter: 250.
 Ivanhoe: 250.
Sectarismo: 38, 78, 123, 373, 383.
 crítica al: 78.
Seeger, Pete: 356.
Seghers, Ana: 282.
Segunda Declaración de La Habana: xxi, 114.
Ser social: 116, 106.
- Serpa, Enrique: 312.
 Contrabando: 312.
 La trampa: 312.
Sevilla, Ninón: 346.
Shakespeare, William: 271, 289-291, 348.
Shelley, Percy Bysshe: 294.
Simo, Ana María: 362, 362n, 383-390.
Siqueiros, David Alfaro: xxii.
Sobre la experiencia histórica de la dictadura del proletariado: 123.
Sócrates: 334.
Solás, Humberto: 22.
Soler Puig, José: x, 249n, 254-259, 266, 268, 270, 301.
 Año nuevo: 256.
 Bertillón 166: 254, 256.
 El derrumbe: x, 249n, 254, 256, 257, 259, 260, 270.
 En el año de enero: 254-256.
 La sal: 256.
 Tiempos encontrados: 256.
Son: 346.
Soto, Leonel: xiv.
Stalin, José: 84, 100, 118, 282.
Starkenburg, Hans: 310.
Stendhal: 11, 293, 311.
 La cartuja de Parma: 285, 286.
Stravinsky, Igor: 5, 11.

Suárez Solís, Rafael: 271, 338.
Surrealismo: 50, 65, 66, 240, 241,
258, 267, 268, 272.
Surrealistas: 47.

T

Taller Literario: 259.
Tarkovski, Andréi: 241.
La infancia de Iván: 241.
Tellado, Corín: 172, 254.
Teócrito: 335, 348, 349.
Teoría: 64, 242, 279, 267.
de las generaciones: 242.
del arte: 74.
estética: 64.
literaria marxista: 306.
política: 345.
y práctica: 242.
Teoría del reflejo: xvi.
Teoría y Práctica: xiv.
The New York Times: 80n.
Thorez, Maurice: 80n.
*Las tareas de los filósofos comu-
nistas*: 80n.
Togliatti, Palmiro: 36.
Torres, Miguel: 22.
Torriello Garrido, Guillermo: vi.
Torriente Brau, Pablo de la: 178,
352.
Transculturación: 28, 41.
Trejo, Mario: 22, 161.

Triana, José: x.
Tropo: 49-51.
Trotsky, León: xxii.
Twain, Mark: 334, 348.
Huckleberry Finn: 334, 348.

U

UNEAC: xvii, xxiii, 9, 180, 299,
374-376, 379.
Unión de Escritores y Artistas de
Cuba: véase UNEAC.
Unión de Jóvenes Comunistas: ver
UJC.
UJC: 382.
Urrutia, Manuel: 253.

V

Vallejo, César: 44, 284, 322.
Valdés, Oscar: 22.
Van Gogh, Vincent: 284.
Vanguardia: x, xii, xvi, xix, 11, 258,
267, 268, 271, 272, 281, 282,
289, 290, 292, 297, 330, 333,
349, 350, 351, 354, 355, 358.
política: x.
artística: x, 330, 350.
cubana: xvii.
revolucionaria: 237.
arte y literatura de: 289.
política revolucionaria de: 357.
arte de: 357, 358.
arte popular de: 357, 358.

- arte revolucionario de: 359.
arte revolucionario popular de:
358.
- Varela, Félix: 352.
Vargas Llosa, Mario: 316.
Varona, Enrique José: 355.
Vega, Pastor: 22.
Veerth, George: 295n.
Verso Amedianoche, Monguito:
324.
Villaverde, Fernando: 22.
Virgilio: 335.
Vivaldi, Antonio: 285.
Voltaire: 296.
- W**
- Wajda, Andrzej: 162, 163.
*Quinto cuento de amor a los
veinte años*: 162.
Cenizas y diamantes: 163.
- Welles, Benjamin Sumner: v.
Winnicka, Lucyna: 162.
Madre Juana de los Ángeles:
161, 162.
Wojcik, Jerzy: 162.
- Y**
- Yáñez, Agustín: 260.
- Z**
- Zdánov, Andréi: 299.
Zola, Emile: 293, 329, 331.
Zweig, Stefan: 281n.



ÍNDICE

Los polémicos Sesenta / v
GRAZIELLA POGOLOTTI

SÍNTOMAS

Los herederos del oscurantismo (I) / 3
JUAN BLANCO

Vivir bajo la lluvia / 9
JULIO GARCÍA ESPINOSA

SOBRE CULTURA Y ESTÉTICA EN LA REVOLUCIÓN

Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos / 17

Sobre un debate entre cineastas cubanos / 23
ALFREDO GUEVARA

Consideraciones sobre un Manifiesto / 26
EDITH GARCÍA BUCHACA

Ambigüedad de la crítica y crítica de la ambigüedad / 35
JORGE FRAGA

Apuntes sobre la literatura y el arte / 43
MIRTA AGUIRRE

421

¿Cuántas culturas? / 72

JORGE FRAGA

Galgos y podencos / 86

JULIO GARCÍA ESPINOSA

Notas sobre una discusión de un documento sobre una
discusión (de otros documentos) / 95

TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA

¿Estética antidogmática o estética no marxista? / 102

JUAN J. FLO

Donde menos se piensa salta el cazador... de brujas / 111

TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA

¿Cultura pequeñoburguesa hay una sola? / 126

SERGIO BENVENUTO

POLÍTICAS CULTURALES

Preguntas sobre películas / 145

¿Qué películas debemos ver?: Las mejores / 149

Carta de Severino Puente y de directores del ICAIC / 152

El camino trazado por nuestra Revolución / 158

Eligen críticos *El ángel exterminador* y *Viridiana* / 160

¿Cuáles son las mejores películas? / 164

Alfredo Guevara responde a las «Aclaraciones» / 169

422

El grito / 175

ALEJO BELTRÁN

Respuesta a Alfredo Guevara (I) / 178

Las mejores películas / 183

Respuesta a Alfredo Guevara (II) / 185

El Consejo Nacional de Cultura contesta a Alfredo Guevara / 189

CONSEJO NACIONAL DE CULTURA

Respuesta a Alfredo Guevara (III) / 195

Declaraciones de Alfredo Guevara / 199

Unas palabras sobre tres films discutidos / 204

J.M. VALDÉS-RODRÍGUEZ

Respuesta a Alfredo Guevara (IV) / 207

Respuesta a Alfredo Guevara (V) / 212

Declaraciones de Blas Roca / 216

El arte puede y debe esclarecer la conciencia del hombre / 217

Crónica sobre un pequeño cónclave [Fragmento] / 219

FÉLIX PITA RODRÍGUEZ

Respuesta a los directores cinematográficos / 221

Respuesta a Alfredo Guevara (Final) / 225

Aclarando aclaraciones / 233

ALFREDO GUEVARA

SOBRE LA NOVELA DE LA REVOLUCIÓN

José Soler Puig y la novela de la Revolución Cubana / 249

JOSÉ ANTONIO PORTUONDO

De provinciano a provinciano / 260

AMBROSIO FORNET

Respuesta a Fonet / 270

JOSÉ ANTONIO PORTUONDO

Hablando en serio / 278

AMBROSIO FORNET

Contrarréplica a Fonet / 301

JOSÉ ANTONIO PORTUONDO

SÍNTOMAS

Arte y literatura revolucionarios / 321

RAFAEL ALCIDES PÉREZ

ARTE Y LITERATURA REVOLUCIONARIOS

Literatura revolucionaria. Respuesta de Jesús Díaz / 329

JESÚS DÍAZ

Respuesta fraternal a Jesús Díaz / 333

JESÚS ORTA RUIZ, *INDIO NABORÍ*

424

Para una cultura militante / 343

JESÚS DÍAZ

SOBRE EL PUENTE

Respuesta a «Encuesta sobre las Generaciones» / 367

JESÚS DÍAZ

Respuesta a Jesús Díaz / 369

ANA MARÍA SIMO

Respuesta a Ana María Simo / 383

JESÚS DÍAZ

ANEXOS

De los autores / 393

Índice analítico / 401









