JEAN FRANCO

DECADENCIA Y CAÍDA DE LA CIUDAD LETRADA

LA LITERATURA LATINOAMERICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA

DEBATE

Título original: *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*

Primera edición en esta colección: octubre, 2003

© 2002, The President and Fellows of Harvard College
© 2003, de la presente edición,
Random House Mondadori, S. A.
Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona
© de la traducción, Héctor Silva Miguez

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

Printed in Spain – Impreso en España

ISBN: 84-8306-550-9
Depósito legal: B. 34.253 - 2003

Fotocomposición: Lozano Faisano, S. L. (L'Hospitalet)

Impreso en Limpergraf
Mogoda, 29. Barberà del Vallès (Barcelona)

C 845509

Para Alexis

3

Territorios liberados

El «territorio liberado» fue una poderosa fantasía del período de la guerra fría, una esperanza de liberación que convertiría primero a Cuba, después a Nicaragua y finalmente a Chile en escaparates políticos y culturales que soportaran la carga de las mayores expectativas. Cuba y Nicaragua especialmente heredaron de la *avant-garde* un bagaje de aspiraciones: la necesidad de redistribuir el capital cultural, una valorización de lo nuevo y lo inexplorado, la creencia de que la cultura debe estar comprometida con la causa de la justicia social y el cambio, y la expectativa de que en una sociedad posrevolucionaria los seres humanos se sacudieran las telarañas de la alienación y la corrupción. Los incentivos no materiales del Che Guevara y la comunidad experimental de Solentiname de Ernesto Cardenal en Nicaragua compartían con numerosos grupos guerrilleros esa común visión de una humanidad degradada por el dinero y la sumisión a los valores del mercado[1]. Lo que deseo examinar es cómo este discurso austero estructuró las prácticas culturales y cómo finalmente se interpuso entre la alianza de la *avant-garde* con la vanguardia política.

Cuba: la avant-garde *y la vanguardia se dan la mano*

En las casi cuatro décadas transcurridas desde que el Che Guevara se convirtió en ministro de Economía en el gobierno posrevolucionario de Cuba, ha triunfado el capitalismo, se ha desprestigiado el socialismo, el Estado-nación es agente de la economía global, y en

muchos países la izquierda forma ahora parte de una coalición, compartiendo el poder con partidos conservadores o aceptando aspectos de la agenda conservadora[2]. Más que la revolución, el asediado movimiento zapatista exige justicia para los indígenas de Chiapas.

No es extraño que en la película de Wim Wenders *Buena Vista Social Club* (1999) Cuba sea recreada con los tonos sepia de la nostalgia. Los retratos del Che, lo mismo que las frases propagandísticas como «La revolución es eterna», están tan obsoletas como el elaborado barroco colonial del salón en el que se entrenan gimnastas y bailarines. Estupendos como son, los viejos músicos «redescubiertos» por Ry Cooder hablan, tocan y cantan desde una distancia temporal que evita toda mención a lo que ha pasado entretanto. Más revelador aún, los músicos reciben merecidos elogios en el Carnegie Hall, en el centro de una ciudad siempre en movimiento, a años luz de La Habana, que una vez estuvo en la vanguardia pero que aparentemente (al menos a los ojos del cineasta) está ahora estancada, envuelta en la nostalgia[3]. No obstante, tras el estreno de la película los viejos músicos cubanos han sido invitados a dar conciertos por todo el mundo, como si el pasado se valorase ahora más que el presente.

Pero junto a esa visión nostálgica de La Habana en decadencia, existe otra imagen de la ciudad, como la Sodoma y Gomorra del Caribe. Esta particular versión tiene una genealogía interesante. Pertenece a una crítica de larga data que identifica el lujo con la degeneración, el Viejo Mundo con la corrupción y el Nuevo con la prístina pureza; es una visión que se retrotrae a la hostilidad de la Iglesia hacia la usura y a la idealización de lo autóctono por parte de la Iglesia misionera. Si bien no estoy postulando una continuidad entre el anticapitalismo católico y ciertas lecturas de Marx, ambos casos presentan una analogía en su proyecto de purificar la sociedad con el fin de restaurar el verdadero valor de la vida humana. Es más, el viejo tópico de la oposición ciudad/campo dio un nuevo giro cuando, en los primeros años de la Revolución cubana, se disuadía

a la gente de vivir en La Habana y se la alentaba a vivir en la saludable campiña. Se reeducaba a las prostitutas, se cerraban los casinos, se asfixiaba a la empresa privada. La disciplina, no el placer, se convirtió en la orden del día.

Es difícil remontarse al pasado y encontrar el momento en el que la lucha armada no era un proyecto vacío, en el que el liberar territorios del neocolonialismo se consideraba realista y en el que, ante unos sistemas judiciales y políticos corruptos, la acción violenta era vista como necesaria por los jóvenes, especialmente los varones. Si bien la lucha armada en América Latina no empezó con la Revolución cubana, y aunque no todos los movimientos guerrilleros han recibido ayuda, fue Cuba la que hizo de la revolución parte de la agenda inmediata de la acción política y la que postuló la lucha armada como el único camino para llevar a cabo el cambio[4]. No era necesario esperar a la mágica confluencia de movimiento obrero de masas y crisis del Estado burgués, en la que los partidos comunistas depositaban su esperanza. Además, existía la extendida creencia de que el capitalismo se pudría en el árbol, que no podía durar[5].

Los movimientos guerrilleros atraían a sus filas a los intelectuales y a la clase media. Jorge Castañeda ha calculado que el 64 por ciento de quienes murieron a consecuencia de la represión contrainsurgente fueron trabajadores intelectuales, muchos de los cuales debieron de ser estudiantes[6] que deseaban purgar el pecado original de ser intelectuales de clase media. En rigor, el Che Guevara jamás confundió el trabajo intelectual con la lucha revolucionaria, y declaró que «no hay ningún artista de gran autoridad que posea también gran autoridad política. Los miembros del Partido deben tomar esa tarea en sus manos y lograr el objetivo principal: educar al pueblo»[7]. La experiencia personal en la lucha armada era el motor de transformación que creaba al hombre nuevo: «Este tipo de lucha nos brinda la oportunidad de transformarnos en revolucionarios, el punto más elevado de la evolución humana», afirmó Guevara[8]. De modo que no sólo era difícil reconciliar la forzosa auste-

ridad del guerrillero con la sensualidad del arte, la militancia se convertía en la verdadera prueba del intelectual auténtico[9].

Aunque el Congreso de la Cultura de La Habana en 1968 subrayó el papel de los intelectuales en la revolución, el «llamamiento» desde La Habana fue el de «intensificar la lucha contra el imperialismo, asumiendo el papel que les corresponde en la lucha por la liberación del pueblo», el cual incluía la afiliación a un partido y, si era necesario, participar en la lucha armada[10]. Lo que sorprende, empero, es que el llamamiento a la responsabilidad se dirigiese con mayor frecuencia a los intelectuales pero no se dirigiera con la misma urgencia —como señaló el escritor uruguayo Mario Benedetti— a los trabajadores, los técnicos o los deportistas[11]. Recuerdo que en un mitin celebrado en Cuzco en 1968 le preguntaron a Mario Vargas Llosa por qué no se echaba al monte, rifle en mano, como si ése fuera el único rol posible para él. Releyendo los diarios cubanos de los años sesenta, resulta palpable la preocupación en torno al término «intelectual»: el apoyo de intelectuales extranjeros era crucial para el éxito de la revolución, aun cuando al intelectual doméstico se lo mantuviese bajo control. No obstante, en el Congreso de la Cultura de La Habana de 1961, Fidel Castro reconocería que muchas veces los intelectuales «alzaron la bandera que la vanguardia política había dejado caer»[12].

Quizá por esa razón algunos escritores se volvieron críticos de su propia vocación. El escritor argentino Rodolfo Walsh, que se unió a los «Montoneros», resolvería los requerimientos incompatibles de la política y la literatura abandonando la literatura[13]. Un poema del peruano Antonio Cisneros expresa elocuentemente la frustración. Recuerda una reunión en París, en la rue Sommerard, con un viejo amigo convertido por entonces al maoísmo y cuyo ascetismo el poeta es, en última instancia, incapaz de compartir:

Pero mis dioses son flacos y dudé.
Y los caballos jóvenes se perdieron atrás de la muralla,
y él no volvió esa noche al hotel de la calle Sommerard.

Así fueron las cosas.
Dioses lentos y difíciles, entrenados para
morderme el hígado todas las mañanas.
Sus rostros son oscuros, ignorantes de la revelación[14].

Los poemas de Cisneros dicen mucho no sólo sobre las dudas, sino también sobre la atracción de la política revolucionaria para los latinoamericanos, y también para los norteamericanos y europeos, que en un principio encontraron en Cuba la libertad para innovar y experimentar que faltaba en otros Estados socialistas[15]. Jean-Paul Sartre, por entonces uno de los más famosos intelectuales del mundo, que visitó la isla con Simone de Beauvoir, le habría dicho a Alejo Carpentier: «C'est une révolution qui n'enmerde pas». Y escribió que «por primera vez en nuestra vida estábamos siendo testigos de una felicidad obtenida por la violencia»[16].

Al timón del «primer territorio libre de América», el gobierno posrevolucionario cubano puso en práctica heterónomos proyectos de autonomía nacional y justicia social, y experimentó con formas autóctonas de modernización y de socialismo. El Che introdujo los incentivos no materiales para impulsar la producción, un proyecto que fue más notable por su idealismo que por sus resultados. En el ámbito cultural, la promesa de Fidel en 1960 a los estudiantes universitarios —«Dentro de la Revolución, todo; fuera de la Revolución, nada»— fue en gran medida interpretada, aunque erróneamente, como la apertura de un espacio para movimientos y opiniones divergentes. Sin embargo, el terreno de discusión intelectual estaba dominado por intelectuales varones reciclados. Aunque la campaña alfabetizadora de 1961 ofreció a los estudiantes, muchos de los cuales eran mujeres, una forma práctica de participar en la revolución, sería difícil nombrar a una sola mujer que, en los años sesenta, hiciera un aporte significativo al pensamiento posrevolucionario (Haydée Santamaría y Wilma Espín ostentaron cargos políticos, pero eso no es lo mismo). Los más destacados intelectuales negros fueron el poeta Nicolás Guillén, que había logrado una re-

putación antes de la Revolución cubana, y el haitiano exiliado René Depestre[17].

La Habana de Batista había sido un antro, un tugurio de juego manejado por la mafia, con un comercio sexual y una forma brutal de tratar a los opositores políticos, cuyos cadáveres no era raro encontrar flotando en la bahía, sobre todo después de que los fidelistas se afincaran en la Sierra Maestra. En vinculación con esto se desarrolló una vibrante vida nocturna —la música de Beny Moré, la orquesta Aragón, Elena Burke— y la más sofisticada industria cultural de Latinoamérica. *Selecciones de Reader's Digest* se publicaba en La Habana, y Cuba fue el primer país en producir radionovelas (y, después, culebrones televisivos). La primera radionovela, *El derecho de nacer*, tuvo un éxito arrollador en toda América Latina. Pero la escolarización era deficiente y había mucho analfabetismo (aunque menos que en muchos otros países latinoamericanos), lo cual limitaba tanto el ámbito de la cultura superior que a menudo los escritores se veían obligados a subsidiar la publicación de sus libros.

El nuevo gobierno actuó con rapidez fundando en 1960 la Imprenta Nacional, cuyo primer libro publicado fue *Don Quijote*; su tirada de ciento cincuenta mil ejemplares fue considerable para la época. La Imprenta Nacional fue reemplazada en 1962 por la Editorial Nacional de Cuba, cuyos departamentos publicaron libros científicos y educativos, libros infantiles, y también literatura. Como consecuencia del éxito de la campaña alfabetizadora de 1961, el público lector se amplió. Se fundaron nuevas instituciones culturales, incluida la Unión de Escritores y Artistas, que publicaba su propia revista, y la Casa de las Américas, un centro de reunión para artistas y escritores latinoamericanos, ambas bajo los auspicios primero del Instituto del Libro y luego del Ministerio de Cultura[18]. La Unión de Escritores y Artistas publicaba a escritores cubanos y era una de las numerosas instituciones (incluidas las fuerzas armadas) que organizaba concursos para otorgar premios literarios. La Casa de las Américas concedía premios anuales a obras inéditas de autores latinoamericanos y distribuía las obras ganadoras por toda Europa y los países de América Latina en los que no hubiera censura[19].

El énfasis de la Revolución en la juventud era prometedor. *Lunes de Revolución* —de corta vida—, publicado desde 1958 hasta 1961 y dirigido inicialmente por Guillermo Cabrera Infante y Pablo Armando Fernández, no sólo alineó con la Revolución a jóvenes escritores de diversas tendencias, sino que les proporcionó un público en los intensos primeros días del nuevo gobierno[20]. Tanto *El caimán barbudo* (fundado en 1966) como *Juventud rebelde* privilegiaron a los jóvenes como portadores incontaminados de un nuevo espíritu[21]. La revista *Casa de las Américas* tenía un diseño innovador y atractivo, y aunque reflejaba intereses políticos determinados —el Año del Guerrillero Heroico, el Che, el Poder Negro, mayo del 1968—, incluía también gran cantidad de crítica literaria, ficción y poesía que no eran simplemente otra expresión de estrategias políticas inmediatas. En 1967, su director, Roberto Fernández Retamar, afirmó con optimismo que Cuba, ahora que se había ganado la Revolución y tras un breve período de lucha contra el sectarismo, podía dedicarse a la construcción de una nueva cultura[22].

Pero no pasó mucho tiempo antes de que la institucionalización de la Revolución se volviera evidente. *Lunes de Revolución* fue cerrado en 1961. Una película documental sobre la vida nocturna en La Habana, titulada *P.M.*, realizada en parte por Guillermo Cabrera Infante, no se exhibió nunca[23]. Antón Arrufat fue destituido como director de *Casa de las Américas* y sustituido por Roberto Fernández Retamar. El escritor Virgilio Piñera estuvo brevemente preso por homosexualidad. La editorial independiente El puente, que publicaba a escritores no interesados en la literatura comprometida, duró sólo hasta 1965, y para esa fecha varios escritores, entre ellos Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy y Calvert Casey, vivían en el extranjero. El último, escritor cubano-norteamericano de cuentos, se suicidó en Roma. En su segunda visita a Cuba, la escritora Simone de Beauvoir anotó que la luna de miel de la Revolución había terminado: «Menos alegría, menos libertad, pero mu-

cho progreso en ciertos frentes»[24]. Se dice que García Márquez, que durante un breve período trabajó en La Habana para la agencia cubana Prensa Latina, renunció porque, ya en aquellos primeros días, había sentido que la agencia empezaba a estar influida por burócratas estilo soviético; no obstante, hasta el presente cultiva una amistad personal con Fidel[25]. Después de 1968 empezó a aplicarse un control gubernamental más esctricto[26].

La construcción de una sociedad nueva requería disciplina, no ironía; trabajo duro, no un irresponsable estilo bohemio. La alianza entre la vanguardia política y una *avant-garde* que se veía a sí misma como guerrilla cultural estaba destinada a volverse tirante, aunque las incompatibilidades quedaran al principio atenuadas por la palabra «revolución», que significaba lucha armada (y, por lo tanto, sacrificio y disciplina), y más tarde por la participación en la construcción de la nueva sociedad, es decir, guerra de clases total por un lado, y, por el otro, cooperación y comunidad. Trasladado al arte y la literatura, el término «revolución» podía aludir al contenido, a afirmaciones retóricas de corrección política o a la definición de lo nuevo y lo experimental por parte de un escritor. Era esto último lo que irritaba a los recién institucionalizados intelectuales cubanos.

La Unión de Escritores de Cuba fue poco tolerante con la *avant-garde* literaria. En una carta abierta al escritor mexicano Emmanuel Carballo, publicada en 1966, el secretario de la Unión, Lisandro Otero, escribió: «Algunos escritores de la burguesía creen que la literatura es una forma perenne de insurrección, de inconformismo, de rebelión. Creen que la literatura sólo existe cuando hay falta de respeto, sarcasmo y protesta»[27]. Ese mismo año escribió: «La rebelión de ese tipo no tiene cabida en una sociedad posrevolucionaria; el conformismo, el consentimiento y el uso de la libertad para aceptar la revolución son las actitudes del escritor revolucionario»[28]. Se estaba a punto de cruzar la delgada línea que separa la eclosión de un millar de flores de la erradicación de la mala hierba.

En cuanto a la vieja Habana bohemia —«la sórdida, excitante

ciudad, repleta de casinos, clubes nocturnos y prostíbulos»[29]— vívidamente descrita en la novela de Cabrera Infante *Tres tristes tigres*[30], estaba por cambiar de rostro. La política de favorecer al campo sobre la ciudad y una austeridad cada vez más estricta serían exacerbadas por el bloqueo norteamericano, aunque la sensual cultura cubana, especialmente su cultura popular, iban a resultar irreprimibles. La ciudad se deterioró. Se aplicó el estigma de la degeneración a las prostitutas (que fueron reeducadas) y a los homosexuales, algunos de los cuales fueron encarcelados y más tarde, en 1965, enviados a campos disciplinarios (la Unidad Militar de Ayuda a la Producción, UMAP). Otros se retiraron discretamente a Europa y a Estados Unidos[31].

Aunque el culto afroamericano de la «santería» fue desalentado por ser una práctica arcaica, menos fácil resultó suprimir el carnaval anual, si bien en 1969 se pospuso porque todos los trabajadores fueron necesarios para la zafra del azúcar. La asunción del control de la celebración por el gobierno fue, no obstante, un hecho importante. Desde la época colonial el carnaval había sido la expresión de la abundancia, la sensualidad y el exceso, un espectáculo masivo de baile y festejo en el cual llevaban la batuta los afrocaribeños. Transformado de suceso religioso en acontecimiento secular, ahora tiene lugar alrededor del 26 de julio, fecha del fallido ataque de Fidel al cuartel Moncada de Santiago en 1953, y está manejado por las asambleas locales, y, a través de ellas, por el gobierno nacional.

Bastante parecidas a las del desfile del *Rose Bowl* en Pasadena, las carrozas de carnaval son una forma de propaganda. Como sostenía Randy Martin: «El Estado se pone en exhibición. El Ministerio de la Industria Liviana, las direcciones provinciales de Cultura, de Gastronomía y de Sumideros y Alcantarillas unen sus fuerzas con otras muchas en lo que viene a constituir un inventario de instituciones, organizaciones de masas y de agrupaciones de músicos y bailarines»[32].

Si el carnaval escenificaba la abundancia, lo mismo, de un modo

diferente, hacían los congresos de escritores y artistas. Desde que Cuba fue el foco de la atención mundial durante los años sesenta, poetas y novelistas hasta entonces poco conocidos se encontraron cumplimentados por otros escritores del resto del mundo, invitados a ver sus obras traducidas a otros idiomas y sus trabajos publicados en las numerosas revistas nuevas. Pronto empezaron a aparecer traducciones de antologías de la literatura cubana[33], y los escritores latinoamericanos que acudían en gran número a La Habana, especialmente en los primeros años sesenta, se prodigaron en elogios sobre los logros culturales de la Revolución. Susan Sontag escribió la introducción a un libro de carteles cubanos[34]. Las películas cubanas llamaban la atención de los críticos europeos y norteamericanos. En un artículo publicado en 1967, antes de volverse desafecto al régimen, Mario Vargas Llosa habló de los avances en la educación y de la publicación de autores como Joyce, Proust, Faulkner, Kafka y Robbe-Grillet, afirmando que la cultura política cubana no había sido aún viciada por un espíritu de sectarismo y dogmatismo. «En Cuba no ha habido ningún "dirigismo estético", las manifestaciones que se dieron en burócratas ineptos fueron rápidamente suprimidas[35].» Más tarde modificaría esta apreciación.

Pero esta proliferación de creatividad fue atemperada por la insistencia en la austeridad. Lisandro Otero, por ejemplo, director de *Revolución y cultura* (*R-C*), respondió a una pregunta que le formuló *Juventud rebelde* acerca de la pobre calidad del papel y del diseño gráfico de la publicación declarando que era «un ejercicio de austeridad en medio de nuestra actual voluptuosidad gráfica»[36]. El final de la frase bien podría haberse aplicado a *Casa de las Américas*, bastante más ostentosa. En el frente musical, hubo tendencia a favorecer al nuevo movimiento en la canción —«la Nueva Trova»—, con su tono lastimero y el estilo despojado de la poesía coloquial, por encima de la exuberancia y el exceso que habían caracterizado a la cultura popular.

En 1967, *R-C* anunció su intención de «superar los obstáculos dejados por la ideología colonial»[37]. Mucho más barata de producir que la revista *Casa de las Américas*, *R-C* era asimismo más categórica en su interpretación de la cultura popular. Después de la Revolución mexicana, los muralistas se habían descrito a sí mismos como trabajadores de la cultura y habían escogido por icono el machete; *R-C* redefinía a los artistas como trabajadores y quería ponerlos a trabajar en los campos azucareros. En su primer número, Carlos Rafael Rodríguez —veterano miembro del Partido Comunista e influyente todavía hoy, aunque ha modificado su postura— subrayó en una alocución en la Escuela de Arte la importancia del trabajo manual, especialmente en la agricultura, que haría «más fuertes a nuestros futuros artistas, más claro su sentido de responsabilidad con respecto al resto de la sociedad, y más evidente lo que la sociedad espera de ellos»[38]. Navegando con dificultad entre la necesidad de la formación profesional y la exigencia política, Rodríguez daba su aprobación a aquellos jóvenes dispuestos «a dar la vida en cualquier parte del mundo donde el pueblo luchara por su independencia», mientras por otro lado enfatizaba la necesidad de la formación profesional que incluía «elementos de técnica moderna desde un punto de vista científico»[39]. El discurso terminó con un tributo a individuos ejemplares: Martí; Camilo Torres, el cura revolucionario a quien habían matado recientemente en Colombia; Antonio Mella, dirigente estudiantil cubano asesinado en México en 1929; y Fausto Díaz. La muerte violenta de estos héroes ponía claramente de relieve que el eslogan de la Revolución, «Patria o Muerte» debía ser tomado en serio.

Los estudiantes de arte estaban naturalmente interesados en oír hablar de algo más que de devoción y promesas. La tediosa respuesta de Rodríguez a sus preocupaciones es interesante no por su hondura teórica —que no va mucho más allá de los tópicos: «la autonomía relativa de la superestructura», etc.—, sino más bien por lo que declara «decadente». Los «peludos», los manifestantes hippies de pelo largo, estaban muy bien en Estados Unidos y no debían ser confundidos con la «homosexualidad y la decadencia», pero en Cuba el pelo largo y las sandalias se consideraban inadecuadas. «En

Cuba, el pelo largo y la homosexualidad van juntos porque la mayor parte de las sandalias están en los pies de homosexuales y es natural que esas cosas provoquen una actitud hostil en la población[40].» Así pues, mientras reconocía que estaba bien que los cubanos quisieran vestir de forma más moderna («aunque eso debe ajustarse al espíritu y la moral de nuestra sociedad»), los homosexuales están claramente destinados a quedar «fuera del juego» (como dice el título de un volumen de poemas de Heberto Padilla que, como consigno más abajo, fue violentamente atacado) y, de hecho, como lo demostró la película de Néstor Almendros *Conducta impropia*, muchos de ellos optaron por irse durante el éxodo del Mariel en 1980. La vagancia se convirtió en una categoría sospechosa, y esto hizo que los homosexuales desempleados estuviesen especialmente expuestos a las redadas y a ser enviados a campamentos en los que se les recibía con el eslogan «El trabajo hace hombres».

La influencia de los «rígidos hombres del Partido» que De Beauvoir había detectado a principios de los años sesenta fue criticada en 1967 por J. M. Cohen en una posdata a su introducción a la colección de Penguin *New Cuban Writing*. En ella escribió que «el grupo cultural liberal está hallando más difícil defenderse contra los rígidos hombres del Partido cuyos prejuicios ante la escritura no comprometida, el esteticismo, la homosexualidad, etc., han hecho cada vez más difícil la vida a algunos de los escritores más jóvenes. Sólo cabe esperar que esa tendencia cambie radicalmente»[41].

En 1968, Año del Guerrillero Heroico, el premiado libro de poemas de Heberto Padilla *Fuera del juego* se publicó con una introducción que los censuraba por no considerarlos «dentro de la Revolución», una crítica que fue bastante mal recibida por muchos escritores hasta entonces simpatizantes de Cuba. El encarcelamiento de Padilla el 20 de marzo de 1971, conmutado más tarde por arresto domiciliario y confesión pública, demostró con qué rapidez la censura podía terminar en represión[42]. En su confesión pública, Padilla declaró que uno de sus pecados había sido pensar que podía «vegetar como un parásito al amparo de la Revolución y... cultivar

la popularidad literaria en el exterior, a expensas de la Revolución y con la ayuda de sus enemigos». Padilla había vivido un tiempo en Europa oriental y en la URSS, y su confesión al estilo soviético fue para muchos simpatizantes la gota que colmó el vaso. En 1980 Padilla partió para Estados Unidos, donde fundó la revista literaria *Linden Lane*.

El caso Padilla no sólo reveló efectivamente que Cuba estaba perdiendo terreno en la guerra propagandística, sino que abrió una grieta en lo que algunos habían considerado un vínculo natural entre la Revolución y la escritura de *avant-garde* (aun cuando la poesía de Padilla tuviera muy poco de experimental), poniendo en evidencia que por muchos que fuesen los logros de Cuba en el ámbito de la educación pública y en la democratización de la escolarización y la cultura, el matrimonio entre la estética y la política revolucionaria era problemático[43]. De hecho, el injurioso intercambio en el diario *El Universal* de Caracas entre Reinaldo Arenas, que abandonó Cuba durante el éxodo del Mariel en 1980, y uno de los más respetados críticos de Latinoamérica, Ángel Rama, demostró no sólo la imposibilidad del diálogo sobre la cuestión cubana, sino la degeneración de los argumentos en el insulto y la acusación. La disputa resultó particularmente irónica puesto que el propio Rama había sido criticado por los cubanos[44]. Arenas, autor de una novela sumamente codificada basada en las memorias del fraile mexicano Servando Teresa de Mier, que fue encarcelado por la Inquisición, había estado a su vez en prisión[45]. Su comportamiento provocativo y transgresor correspondía en gran medida al espíritu de la vieja *avant-garde* bohemia. Su intervención en un cuestionario de *Casa de las Américas* sobre literatura y revolución es típicamente cáustico; declaraba que la Revolución no estaba aún «suficientemente madura como para tener una formación literaria, filosófica o moral»[46], y juntaba a Martí con Lezama Lima como ejemplos de escritores «relevantes». En su autobiografía *Antes que anochezca*, escrita en Estados Unidos, Arenas se recrea contando sus aventuras sexuales con miembros de las fuerzas armadas u otros representantes del oficia-

lismo, sugiriendo que la homofobia pública es el lado complementario de la homosexualidad atormentada por los remordimientos[47]. Brad Epps ha sostenido que la crítica a la Revolución por parte de Arenas «está íntimamente relacionada con la crítica de la Revolución a las "personas como él". Y las personas como Arenas son, en la retórica del régimen, decadentes, frívolas y peligrosas narcisistas buscadoras del placer»[48].

Menos publicitada que el caso Padilla o la defección de Arenas fue la situación de los escritores que fueron marginados o ignorados, en particular los escritores homosexuales, cuyo medio de vida parece haber corrido un peligro real, pero que prefirieron permanecer en Cuba. El de Virgilio Piñera fue un caso especialmente llamativo. Antes de la Revolución había publicado una traducción del Marqués de Sade y una novela, *La carne de René* (1952), cuya presentación de la masculinidad habría sido considerada subversiva en esa época casi en cualquier sociedad. La novela, cuyo título es un juego de palabras con la «carne» humana y la comestible, aborda en su conjunto las cuestiones de la devoción católica y el rechazo del cuerpo. La ira del Che Guevara al encontrar un ejemplar de las obras de Piñera en la Embajada cubana en Argelia subraya la frágil naturaleza de la «masculinidad» y el peligro representado incluso por un escritor cuya arma era el silencio[49]. La persecución de los y las homosexuales sólo puede explicarse sobre la base de la considerable inversión de los líderes revolucionarios en la masculinidad como valor positivo, pero esa inversión también llevó a los escritores homosexuales a una oposición crítica, incluso si evitaban la crítica abierta. Así, mientras a Alejo Carpentier, en cuyas novelas no se cuestionan las categorías sexuales tradicionales, se le daba amplia difusión, José Lezama Lima, católico y destacada figura de la *avant-garde* prerrevolucionaria, era marginado. Su novela *Paradiso*, con sus episodios abiertamente homosexuales, fue publicada a desgano en Cuba y después apareció en México en edición corregida[50]. Difícilmente podría presentarse *Paradiso* como modelo de escritura revolucionaria, no sólo por sus episodios de homosexualidad masculina,

sino porque la estética de Lezama Lima incluye las nociones cristianas de resurrección y caridad, ajenas por completo al proyecto laico de la Revolución[51]. El énfasis de la Revolución sobre la virtud «masculina» es evidentemente lo que hacía tan transgresora a la homosexualidad, pero no fue hasta 1990 que tal cosa empezó a ser tímidamente reconocida, notablemente en la muy divulgada película de Gutiérrez Alea *Fresa y chocolate*, que enfrenta a un heterosexual del Partido con un homosexual y fuerza al primero a reconocer sus emociones reprimidas. Exhibida después del éxodo del Mariel, la película ha sido criticada por mantener a su narrador homosexual dentro de límites seguros[52].

Dentro/fuera, fuera/dentro

Aunque la dificultad para el intercambio cultural en el país bloqueado estuvo aliviada por frecuentes congresos y por las invitaciones formuladas a escritores extranjeros, especialmente latinoamericanos, muchos de los cuales pasaban largos períodos en Cuba, pronto quedó trazada una línea divisoria entre aquellos que estaban «dentro» de la Revolución y los que estaban fuera. En 1966 el más conocido de los poetas latinoamericanos de izquierdas, Pablo Neruda (cuya poesía era muy admirada por la esposa del Che Guevara), recibió una carta abierta de escritores cubanos que lo criticaban por asistir a la conferencia del PEN en Nueva York (quizá una puñalada indirecta al Partido Comunista, del que Neruda era miembro). El escritor *beat* Allen Ginsberg fue expulsado de la isla. En 1969 Mario Vargas Llosa fue criticado por gastarse el dinero obtenido al adjudicársele el premio Rómulo Gallegos, en lugar de dedicarlo a una buena causa, un precedente sentado por García Márquez, que regaló el ganado por él al proscrito partido MAS de Venezuela. Una invitación al poeta chileno Nicanor Parra para formar parte del jurado del premio Casa de las Américas le fue retirada por haber asistido a una recepción en la Casa Blanca. Esta política de proscripcio-

nes alcanzó límites absurdos en 1969, cuando Haydée Santamaría aconsejó a los jurados que adjudicaran los premios literarios a escritores latinoamericanos que viviesen en sus países, y no a aquellos que vivieran en el extranjero[53].

A posteriori, García Márquez hizo notar que la defensa incondicional de Cuba definía al *intelectual de izquierdas latinoamericano*.

> Y los cubanos, a través de sus propios mecanismos, determinaron quién cumplía con esa solidaridad y quién no, aprovechándose de la situación que prevalecía para muchos intelectuales en sus países. Los intelectuales de segundo nivel, sin oportunidades en sus propios países, encontraron el modo de adquirir poder, convirtiéndose en los paladines de la solidaridad. Peregrinaciones enteras de intelectuales de segundo rango emprendieron viaje a La Habana con el propósito de desplazar a los intelectuales de primera línea de su posición de liderazgo[54].

Es ésta una opinión cínica, porque no todos los partidarios de la Revolución eran oportunistas de «segunda fila» que esperaban que Cuba rompiera los obstáculos del subdesarrollo para marcar el comienzo de una era de socialismo latinoamericano y un nuevo tipo de cultura igualitaria y de experimentación en las artes. Pero hasta los bien dispuestos eran criticados si vacilaban en su apoyo incondicional a la Revolución.

No fue, sin embargo, acerca de la libertad del intelectual sobre lo que el gobierno cubano eligió debatir, sino sobre la «responsabilidad». Fue una de las cuestiones centrales debatidas en el Congreso de La Habana a principios de enero de 1968. El congreso —al que asistieron quinientos intelectuales, escritores y artistas de las Américas, Europa, África y Asia— intentaba definir el papel específico del artista en las sociedades que estaban a un mismo tiempo subdesarrolladas y en proceso de revolución. Inevitablemente, hubo un cierto grado de autorreproche al describirse a sí mismos los intelectuales como cómplices de las ideologías dominantes o asimilados

por éstas[55]. Para ellos el camino alternativo era alinearse con la lucha en dichas sociedades y señalar con el dedo de la responsabilidad a los intelectuales del que Fernández Retamar llamaba el «mundo subdesarrollante», quienes, proclamaba, le habían robado el capital cultural a los países del Tercer Mundo[56]. El problema no reconocido en cuanto a la definición del papel del artista era que bastaba simplemente con pertenecer al Tercer Mundo para ser considerado «responsable», y que la responsabilidad se vinculase únicamente con la lucha armada y no con la cuestión más apremiante (en cuanto a Cuba) de la condición de ciudadano.

Pese al sesgo antiintelectual de la Cuba oficial, tales discusiones tendieron a subrayar la posición privilegiada del intelectual, aunque la idea de una vanguardia artística no fuera vista con buenos ojos. *El caimán barbudo*, una revista cuyo primer director, Jesús Díaz, definió como «disonante» más que «disidente», irritó a las autoridades y su consejo editorial fue cambiado. *Pensamiento crítico*, revista del departamento de filosofía de la Universidad de La Habana, fue cerrada en 1970[57]. El reducido espacio para el experimento y la crítica artísticos hacía difícil establecer un criterio para evaluar lo que se consideraba cultura en una sociedad revolucionaria, especialmente desde que el incidente Padilla había dejado muy claro que el espacio, aun para la ironía más suave, no existía[58]. La censura a Padilla sobre la base de no haberse comprometido de lleno en la Revolución, y su *mea culpa* tras un período de encarcelamiento, ampliaron la brecha entre los cubanos, sus partidarios incondicionales y algunos antiguos partidarios cada vez más críticos. En 1970 Vargas Llosa escribió una crítica acerba al apoyo a la intervención soviética en Checoslovaquia por parte de Fidel Castro[59], y seguidamente renunció al comité editorial de *Casa de las Américas*. «Cómo han cambiado los tiempos —escribió en una carta a Haydée Santamaría—. Recuerdo muy bien esa noche que pasamos con él [Fidel] hace cuatro años, y en la que admitió de buena gana las observaciones y las críticas que le hicimos un grupo de ésos, los "intelectuales extranjeros" a los que ahora llama "canallas"[60].» En una carta de

protesta dirigida a Fidel sobre el caso Padilla por un grupo de intelectuales españoles y latinoamericanos (aunque no por García Márquez ni por Julio Cortázar), los firmantes declaraban que aquello recordaba «los más sórdidos episodios de la era estalinista»[61].

Que el pragmatismo triunfase sobre las buenas intenciones es atribuible en parte a la *realpolitik* de la guerra fría. El oportunismo político era visto como «revolucionario», según se hizo evidente en la polémica sobre literatura y revolución mantenida por Óscar Collazos —a la sazón empleado de la Casa de las Américas—, con Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa. Las quejas de Collazos reflejaban la opinión de la directora de la Casa, Haydée Santamaría, que era crítica ante lo que llamaba el «cosmopolitismo». Aunque citaba con frecuencia a Roland Barthes, Collazos criticaba el sentimiento de inferioridad de los escritores latinoamericanos con respecto a Europa. Pero Collazos no fue capaz de explicar convincentemente la relación de la literatura con la Revolución; de hecho, en un momento dado abogó por los discursos de Fidel Castro como modelo literario. Lo más que pudo ofrecer como explicación del proceso creativo es que el escritor es «fecundado» por la realidad, y que la creación es un «desembarazo» (o sea, quitarse de encima una carga, o la carga de un embarazo), como si hubiera una relación natural entre medio ambiente y escritura. Pero más inquietantes que los pobres argumentos de Collazos eran los criterios de carácter estrecho y superficial para discernir entre arte revolucionario y arte no revolucionario. Como sostuvo Cortázar en su réplica, la apenas disfrazada defensa del realismo ortodoxo efectuada por Collazos no explicaba la escritura que desafía las nociones recibidas de «realidad», ni dejaba margen para el experimento. Vargas Llosa, por su parte, acusó a Collazos de no entender las novelas que criticaba, ni comprender que la crítica es tan necesaria en las sociedades posrevolucionarias como en cualquier otra[62].

Lo que esta polémica contribuyó a aclarar es que la «evaluación» y la «crítica» de las obras literarias no podía realizarse sólo sobre la base de la corrección política sin socavar gravemente a la

propia literatura. Por esta razón, la experiencia cubana no podía establecer la agenda para otros países. Y con el tiempo fue vista como contraproducente en el interior de Cuba, a tal punto que hasta Fidel corrigió su anterior distinción entre «dentro» y «fuera» de la Revolución, declarando que la lógica del socialismo «está en maximizar la capacidad humana, las posibilidades humanas, y en elevar al máximo la libertad creativa no sólo de la forma, sino también del contenido»[63]. En la práctica, el gobierno cubano se vio obligado a reinventar los objetivos económicos y políticos revolucionarios, muy especialmente durante la década de 1980, cuando, a un período de impulso a las reformas del mercado y a alguna forma de libre empresa, siguió el período de la «rectificación». El interés de Fidel en la «libertad creativa» se puso de manifiesto durante una batalla contra la corrupción de la burocracia en la que se percibió la necesidad de más iniciativa por parte de las bases[64].

Está aún por escribirse una historia definitiva de los años cubanos. La desafección sería ciertamente un tema central en dicha historia, una desafección que gradualmente se extendió a los más persistentes partidarios y que fue explotada a fondo por los enemigos. Muchos de los que se fueron o fueron expulsados estaban no sólo entre los escritores más talentosos del país, sino que en algunos casos —por ejemplo, el de Jesús Díaz— habían servido de estandarte de la literatura revolucionaria[65]. Hubo además un considerable abismo entre el logro de un alfabetismo universal, o casi, y el público sofisticado requerido por los escritores. Muchos escritores cubanos dentro y fuera de Cuba —entre ellos Cabrera Infante, Alejo Carpentier, José Lezama Lima y Severo Sarduy— nunca tuvieron una visión igualitaria de la literatura. Al contrario, se regodeaban en recónditas alusiones literarias y culturales, en el privilegio que les otorgaba la literatura[66].

En la evaluación de las políticas culturales, los cubanos de la isla tienden a hablar de diferentes etapas. Los años comprendidos entre 1971 y 1976, cuando hubo una censura considerable, son conocidos como los «años grises»; los años posteriores a 1990, cuando

los efectos del bloqueo recortaron algunas actividades, se conocen como el «período especial». Aunque la forzosa austeridad de estos últimos años no ha acabado con parte de la vitalidad de la cultura cubana, sus protagonistas luchan por una parte con el problema del aislamiento y por otra con el atractivo del mercado turístico y global. Los problemas objeto de debate en los años sesenta —revolución y responsabilidad— se han perdido de vista, abriendo paso a las discusiones sobre democracia y sociedad civil entre las generaciones más jóvenes de escritores y artistas que ya no se sienten atados a las posiciones políticamente correctas[67]. Y con el paso del tiempo, la creciente influencia de los medios de comunicación y los tropiezos del sistema político, la importancia asignada en un tiempo a la opinión de los escritores ha disminuido.

En un equilibrado informe sobre la situación cubana publicado en 1997, Ambrosio Fornet se preguntaba si «a consecuencia de esta crisis, la ética consciente de la austeridad y la solidaridad cederá ante las tentaciones de una sociedad de consumo y el melancólico encanto del escepticismo y la frivolidad. ¿Será posible evitar una pirueta grotesca por medio de la cual *comunista* se convierta en *consumista* y la esperanza de mejorar y desarrollar el proyecto revolucionario se frustre definitivamente?»[68]. La respuesta sigue siendo una incógnita y sería imprudente formular un juicio precipitado. Pero lo que evidentemente quedó cerrado durante las primeras décadas de la Revolución cubana fue toda creencia en que la *avant-garde* y la vanguardia revolucionaria pudieran compartir el mismo terreno. En realidad, sería en París y no en Cuba donde uno de sus escritores más innovadores, el homosexual Severo Sarduy, encontraría su particular espacio utópico.

Debilitada por el bloqueo, la emigración y la pobreza, Cuba no pudo conservar su estatus ejemplar. El proyecto de un arte y una literatura revolucionarios —motivado en gran parte por la necesidad de una cultura más igualitaria y la necesidad de solidaridad y apoyo— difícilmente podía llegar a concretarse en condiciones de censura. En el pasado, la letra impresa y la cultura escrita habían

levantado una barrera cultural: una comunidad confinada o una división no deseada, dependiendo de cómo se la mire. La guerrilla revolucionaria pareció ofrecer una forma práctica de cruzar ese límite uniéndose al pueblo y formando finalmente una sociedad más igualitaria. Pero por muchas razones, el camino de la guerrilla, ejemplificado por el Che Guevara, no sólo fue imposible de seguir para mucha gente, sino que, después de su muerte en 1967, su imagen se transformó en la figura monumental del mártir[69]. Tal vez el más interesante colofón al proyecto de un arte revolucionario fue que las artes visuales experimentaron su propio *boom* en los años ochenta, aunque, como sugiriera el crítico de arte Osvaldo Sánchez, la forma que adquirió —«antropológica, mítica y religiosa»— se debió indudablemente a una pérdida de fe, a la ruina espiritual del pensamiento revolucionario[70].

Un proyecto más asequible fue la democratización de la cultura, en primer lugar mediante el éxito de la campaña de alfabetización y también a través del cine, la televisión y proyectos de teatro de masas como el Teatro Escambray (fundado en 1968) y el Teatro Mirón de Matanzas. El Teatro Escambray se dedicó activamente a combatir la oposición de los campesinos a la regulación de la tierra por el Estado. Al igual que similares proyectos teatrales en otros países de América Latina, el grupo se inspiró en la sabiduría y las costumbres locales para crear las condiciones de diálogo con la comunidad[71]. La industria cinematográfica cubana, por otra parte, apenas había existido antes de la Revolución, pero se desarrolló con rapidez gracias a un grupo de talentosos directores en gran medida autodidactas[72]. Su potencial educativo fue reconocido con la fundación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas (ICAIC), que instaló cines móviles por toda la isla, adiestró a nuevos directores y organizó un festival anual de cine.

Dado que las películas tenían que hacerse con escasos recursos, el cine cubano fue considerado un ejemplo de austeridad, en contraste con el consumismo del Norte, lo cual dio crédito a la idea de que había un estilo particular de película del Tercer Mundo. De

hecho, el director Julio García Espinosa abogaba por un «cine imperfecto» que no tomara en cuenta la calidad ni la técnica[73]. Durante un tiempo las películas cubanas —*Retrato de Teresa*, *Lucía*, *De cierta manera*— recibieron estrecha atención internacional, especialmente por su franco tratamiento de las cuestiones de género.

Pero la película cubana que atrajo mayor atención fue *Memorias del subdesarrollo* (1968, exhibida en Nueva York en 1973), de Gutiérrez Alea. Peter Schjeldal, crítico cinematográfico del *New York Times*, especuló con que la película podría romper las barreras de la guerra fría. Pero esas esperanzas duraron poco, pues en 1974 al director le negaron la visa para entrar en Estados Unidos a recibir el premio de la Asociación Nacional de Críticos de Cine. Imbuida de la lógica de la guerra fría, la película se sitúa en los primeros días de la Revolución y está basada en la novela de Edmundo Desnoes[74]. La novela y la película son lo bastante ambiguas como para haber suscitado respuestas muy diferentes. La película explora las dificultades y contradicciones a que se enfrenta un joven intelectual de la clase media que contempla cómo su mujer, su familia y sus amigos abandonan la isla mientras él queda atrás, convertido en proscrito y en observador incapaz de comprometerse con la Revolución. Como contrapunto a su introspección, fragmentos documentales, noticiarios y discursos grabados registran el cambio histórico del que el protagonista intenta defenderse. Julianne Burton, comentando el uso del «collage», lo llamó «una crítica implacable de la falsa conciencia»[75]. Pero en el contexto de la Cuba posrevolucionaria, *Memorias del subdesarrollo* puede verse también como una expresión del miedo al ascenso de nuevas clases sociales que la Revolución privilegiase en detrimento del intelectual de la vieja guardia. El intelectual, alienado de su clase social, es desplazado por una depredadora clase baja que la película no hace nada por idealizar. El dilema del intelectual se pone de relieve cuando el protagonista se lía con una muchacha de clase baja, se acuesta con ella, y después es denunciado y atrapado por acosarla sexualmente. En lugar de liberar al individuo, el sexo es una forma de manipulación, un tema

desarrollado de manera bastante más explícita en las novelas de James Bond y en otras formas populares de ficción de la guerra fría. Pero lo que la película deja en claro de un modo devastador es que se trata de elegir entre el exilio y la comodidad o la austeridad y el país, y entre la disciplina y el placer culpable de probarse los extravagantes vestidos de la esposa. Lo que la Revolución excluyó era identificado con el exilio y los burgueses estilos de vida del pasado. El final se encuadra en la crisis de los misiles, que considera la elección como una opción moral por el patriotismo, aunque también esté dictada por el temor a una guerra atómica.

El objetivo de Gutiérrez Alea había sido aplicar al cine el distanciamiento brechtiano, cosa que él pensó que sacaría bruscamente a los espectadores de su pasividad; quedó desconcertado, empero, cuando la película fue vista en Estados Unidos como una crítica a Cuba[76]. Él atribuye las formas diferentes de considerar la película a la diferente ubicación geográfica de los espectadores (Primer y Tercer Mundo). Aunque invirtiendo los valores de «dentro» y «fuera», la película queda dentro del esquema dual de la política de la guerra fría.

Cuba en la narrativa de la descolonización

El Tercer Mundo es la comunidad imaginaria del período de la guerra fría, cuando las naciones recientemente descolonizadas de Asia y África buscaban formas de desarrollo nacional alternativas a las de las potencias polarizadas. Promulgada en la Conferencia de Bandung de 1955[77] por Estados ya constituidos, la expresión «Tercer Mundo» comprendía a países populistas nacionalistas y socialistas. El efecto fue suprimir las diferencias entre esas naciones, aliando a fuerzas completamente distintas en la lucha contra el imperialismo. El tercermundismo justificaba la participación de Cuba en las luchas revolucionarias en Latinoamérica y en África, y explica la confianza depositada en una proyectada alianza de naciones posco-

loniales y posrevolucionarias, que no obstante nunca cristalizó. Que Cuba se consideraba en la vanguardia de tal alianza quedó demostrado durante la clandestina y frustrada guerra de guerrillas del Che en el Congo[78]. Que Cuba era asimismo la *avant-garde* de la política cultural anticolonial (¿o poscolonial?) fue la proclama de Roberto Fernández Retamar en *Calibán*, publicada en 1971[79].

A primera vista, *Calibán* alude retrospectivamente a un famoso precedente: el *Ariel* de José Enrique Rodó, escrito en 1900 tras la guerra hispanonorteamericana y la proclamación por Theodore Roosevelt de la supremacía de Estados Unidos en el hemisferio. En rigor, buena parte del ensayo de Fernández Retamar está dedicado a una genealogía de escritores y pensadores latinoamericanos a quienes se valora según su alineamiento a favor o en contra del Norte. Rodó había identificado implícitamente al norte materialista con *Calibán*, pero sostuvo que América Latina era heredera directa de los valores clásicos de la belleza y la armonía. El sabio maestro Próspero, de una manera que recuerda a la apelación de Matthew Arnold* a la dulzura y la luz, encarece a sus jóvenes discípulos varones a que conserven el espíritu de Ariel y el ideal de belleza clásica para que la meritocracia que llega pueda evitar el craso materialismo. Rodó era ciudadano de Uruguay, un país que había exterminado a su población indígena, de modo que no es sorprendente que no se admitiese que consideraciones de raza, sexo y heterogeneidad perturbaran aquel idilio, que claramente atraía a los intelectuales, los cuales se asignaban el papel de Ariel. Por otro lado, el Calibán de *La tempestad* de Shakespeare proporcionaba un conveniente símbolo a los antiguamente colonizados. Al poner en primer plano a Calibán en vez de a Ariel (contrariamente a Ernest Renan y Rodó), Fernández Retamar efectuaba lo que podría considerarse como una fructífera inversión, fundando la excepcionalidad de América Latina

* Matthew Arnold (1822-1888): poeta, crítico y ensayista inglés, considerado el mayor exponente de las preocupaciones espirituales de la Inglaterra victoriana. Sus poemas se caracterizan por el tono elegíaco y los temas bucólicos. *(N. del T.)*

en el mestizaje, la mezcla racial que constituye su unidad y su diferencia. Como Calibán, sostenía, los latinoamericanos se ven forzados a hablar la lengua de los conquistadores (aunque este argumento no tiene en cuenta que contra la lengua también se puede luchar). Desarrollando paso a paso la identidad entre Calibán, caribe y caníbal, y asociando el nombre con las masas populares, Retamar preguntaba: «¿Qué es nuestra historia, qué es nuestra cultura, sino la historia y la cultura de Calibán?». Equiparaba así el «nosotros» (América Latina) con las masas. Esta equiparación resulta impropia y sólo puede explicarse alegando que en el ensayo coexisten diferentes argumentos.

El primer argumento es que «no existe una polaridad Ariel-Calibán: ambos son esclavos en manos de Próspero, el mago extranjero. Pero Calibán es el rudo e inconquistable amo de la isla, mientras que Ariel, criatura del aire, aunque también hijo de la isla, es el intelectual». Pasando por alto el hecho de que el Calibán de Shakespeare proclama «la isla es mía, por Sycorax, mi madre», reconociendo un «derecho natural» proveniente de su herencia materna, Fernández Retamar buscaba asignar un papel al militante y al intelectual en la lucha anticolonial. No obstante, en otras partes del ensayo se identifica a Calibán con el intelectual. Próspero representa a la universidad europea y a la yanqui, y Calibán a la latinoamericana. También varía lo que separa a los intelectuales calibanescos de los traidores; en ocasiones son portavoces de los explotados, como Martí, críticos de Estados Unidos, como Rodó, o paladines de una cultura nativa que no imita servilmente a Europa. Está claro que si *Calibán* inició algún debate, éste sólo implicó a los intelectuales.

El ensayo es también un documento de la guerra fría en la cual las posiciones políticas se codificaban como valores culturales. Esto explica los prolongados y por otra parte desconcertantes ataques de Fernández Retamar a Carlos Fuentes y a Borges, cuya obra es tildada de penoso testimonio de una clase «en vías de extinción». Estos ataques sólo tienen algún sentido si los literatos son considerados como mediadores decisivos a quienes hay que devolver al redil. El

propio Fernández Retamar lo confirmaría, pues en una posdata a la traducción al inglés del ensayo publicado en 1989, escribió: «*Calibán* fue producto de una situación difícil para mi país y para mí, y debe leerse teniendo en cuenta la misma». Esa situación crítica fue la defección de intelectuales como consecuencia, tanto de la política cultural cubana de privilegiar al militante sobre el intelectual, como de la intervención de Estados Unidos en las guerras culturales como campeón de la innovación y la modernidad. Después de todo, *Calibán* no fue escrito en 1961, cuando la vanguardia cultural y la vanguardia política estuvieron momentáneamente reconciliadas, sino en 1971, en circunstancias del todo diferentes. Hacia finales de los años sesenta, lo que en un principio pareció un generoso eclecticismo se había reducido a conveniencia política. El boicot estadounidense y la consiguiente dependencia cubana de la Unión Soviética tuvo efectos sobre la vida política, económica y cultural. Las relaciones culturales de Cuba fueron cada vez más con Europa oriental y la Unión Soviética.

Desde luego, aquí disfruto del beneficio de la perspectiva a posteriori, pues a mí y a otras muchas personas las cosas nos parecían muy distintas a principios de los años setenta. Pero incluso en sus propios términos, *Calibán* es un documento desconcertante, que utiliza las figuras de Calibán, Próspero y Ariel como intercambiantes alegorías de dominación y emancipación que no alcanzan a ocultar del todo el hecho de que los parámetros de la guerra fría controlan el argumento. El hecho de que la guerra fría dio lugar a la crisis de los países socialistas es obvio; fue también un violento nacimiento del Nuevo Orden Mundial en el que las guerras culturales imitaron el conflicto global. Fernández Retamar reclamaba para Cuba una posición de vanguardia en esa lucha, que él describía como la de una familia latinoamericana «con doscientos millones de hermanos y hermanas», y parte de «otra vanguardia aún más grande, una vanguardia planetaria: la de los países socialistas». El problema era que lo que unía a esos doscientos millones de hermanos y hermanas era el significante «Tercer Mundo», no la red económica y financiera que caracterizaría al Nuevo Orden Mundial.

En la posdata a *Calibán*, Fernández Retamar nombraba como el enemigo a «la revista *Mundo Nuevo*, financiada por la CIA», que había «desafiado la hegemonía de la postura revolucionaria en el trabajo intelectual latinoamericano» desde «detrás de la fachada de la modernidad». Esas fuertes palabras deberían dejar claro que *Calibán* contiene un mensaje codificado. La creciente crítica hacia Cuba tuvo tanto que ver con las perjudiciales repercusiones del caso Padilla como con el impacto de *Mundo Nuevo*. La estampida del Mariel una década después, que anticipó la salida en masa de los alemanes orientales, demostró que el sacrificio de las libertades civiles no podía funcionar si no había considerables incentivos materiales. Además, a mediados de los años setenta, muchos intelectuales ya no se sentían atraídos por la austeridad de los guerrilleros ni parecían tener muchas esperanzas en una revolución latinoamericana. Incluso antes, durante las manifestaciones de 1968 en Europa y en las Américas, cuando el rostro del Che Guevara se veía en los estandartes y en las camisetas, la lucha fue con frecuencia por la rigidez del sistema educativo y, en el caso de México, por las libertades civiles. Carlos Fuentes, que estuvo en París y no en Ciudad de México durante las manifestaciones de 1968, proclamó que la protesta estudiantil allí era «la primera revolución en el centro», y declaró que «gracias a Francia podemos comprender y ser comprendidos», palabras con las que descartó definitivamente la posición de Cuba como vanguardia[80]. La observación señala la enorme distancia ideológica entre 1960 y 1968.

La guerra fría traspuso a otro registro la narrativa de la descolonización, puesto que muchas de las nuevas naciones africanas se alinearon con la Unión Soviética, con lo cual la «vanguardia planetaria» de países socialistas de Fernández Retamar incluyó algunas interpretaciones sumamente dispares y acaso incompatibles de lo que pudiera ser el socialismo. Escrito no mucho después de las intervenciones de Cuba en Latinoamérica y en el Congo, el ensayo fue un intento de situar estratégicamente a Cuba en el discurso de la descolonización. *Calibán* señala, según Edward Said, «un importan-

te y profundo debate ideológico en el corazón del esfuerzo cultural por la descolonización, un esfuerzo por la restauración de la comunidad y la recuperación de la cultura que se produce mucho después de la instauración política de las naciones-Estado independiente»[81]. Gayatri Chakravorty Spivak, por otra parte, le cree un indicio de imposibilidad. «En el espacio latinoamericano, una de las cosas que no se pueden narrativizar es la descolonización, como nos han hecho ver con claridad el debate Ariel/Calibán y el estrecho compromiso de hoy con Estados Unidos[82].» Pero en realidad nunca hubo verdaderamente un *debate* Ariel-Calibán, a menos que se pueda mantener un debate con un intervalo de setenta años. La independencia fue, no obstante, narrativizada, aunque reproduciendo la fantasía europea de la nación-Estado autónoma. Evidentemente, en los asentamientos coloniales como los de Latinoamérica la descolonización no tuvo lugar con la retirada del colonizador. Lo que ocurrió después de la independencia de España fue una colonización económica informal por parte de las potencias europeas y, finalmente, el dominio económico norteamericano, un suceso registrado con precisión en *Nostromo*, de Conrad. La Revolución mexicana, Guatemala, Chile, Cuba y Nicaragua representan intentos desbaratados de emanciparse del neocolonialismo, mostrados en Estados Unidos como fracasos del socialismo o como conspiraciones comunistas. Pero *Calibán* es demasiado vago y contradictorio para ser el *18 Brumario* de Cuba.

El ensayo atrajo efectivamente a algunos disidentes estadounidenses que buscaban redimirse de los pecados imperialistas de su propio país. En rigor, desde la Revolución mexicana esta búsqueda de salvadores externos era una especie de tradición que había arrastrado hacia el sur de la frontera a docenas de intelectuales, escritores y artistas estadounidenses. Para los disidentes, América Latina no constituía sólo un espacio de caos e irresponsabilidad —la inquietante zona tropical que bordea el sur de Estados Unidos—, sino también una alternativa a los valores norteamericanos, e incluso un saludable estímulo para la autocrítica[83]. En su introducción

a la traducción al inglés del ensayo de Fernández Retamar, Fredric Jameson escribió que «en tanto reconoce al Otro [Calibán] sirve también como una forma más aleccionadora de autoconocimiento»[84], un autoconocimiento que fructificaría en movimientos solidarios, así como en estudios latinoamericanos en Estados Unidos[85].

La nostalgia revolucionaria

En el curso de mi vida adulta, Cuba ha pasado de representar la vanguardia revolucionaria a suscitar la nostalgia por el perdido ideal revolucionario, ejemplificada en las dos fotografías del Che Guevara reproducidas hasta la saciedad. En la primera de ellas —la del Che muerto— se capta una vida en el momento mismo en que deja de serlo. El Che fue ejecutado en la aldea boliviana de Higueras en 1967, y su cadáver transportado por avión a Vallegrande, donde fue lavado, vestido y puesto en exhibición en el recinto de una lavandería. El ejército boliviano quiso transmitir al mundo el mensaje de que un peligroso guerrillero y su causa habían muerto. Pero la foto provocó reacciones completamente diferentes en muchos observadores, que vieron en él la imagen de un mártir. En un artículo escrito poco después del suceso, el crítico inglés John Berger —para explicar su insólito impacto— comparó la fotografía con dos famosos cuadros: el *Descendimiento de la Cruz*, de Mantegna y *La lección de anatomía*, de Rembrandt[86], si bien el fotógrafo, el corresponsal boliviano Freddy Alborta, nunca había visto dichos cuadros y según cuenta sólo pensaba en la dificultad técnica de tomar la foto en un recinto lleno de gente y en cómo dotar de dignidad a la escena[87]. Pero fuera cual fuese la intención del fotógrafo, la fotografía dio origen a una intensa mitología post mórtem. Según uno de los recientes biógrafos del Che, Paco Taibo II, la imagen evoca la historia de muerte, redención y resurrección. «Convocados por estos fantasmas —escribió—, los campesinos de Vallegrande desfilan ante el cadáver en fila india, en medio de un terrible silencio ... Esa no-

che se encenderían por primera vez veladoras en los ranchos de la pequeña ciudad. Nacía un santo laico, un santo de los pobres.» Diversas biografías del Che invocan la obsesiva sensación de su presencia en espíritu para explicar la extraordinaria persistencia de su imagen[88].

Uno de los intentos más benévolos de Hollywood por filmar las guerras de guerrillas de los años sesenta y setenta, la película de Roger Spottiswoode *Bajo el fuego*, hecha después de la victoria sandinista en Nicaragua en 1979 y estrenada en 1983, está también impregnada del espíritu del Che. El héroe de la película es un fotógrafo, Russell (interpretado por Nick Nolte), y se inicia con una serie de sus instantáneas en blanco y negro de la guerra en el Chad. El centro de la trama, que no es necesario narrar en detalle aquí, es la fotografía que Russell toma de un líder guerrillero muerto, Rafael, cuya muerte, de divulgarse, implicaría un devastador impacto para la causa sandinista. Russell, que se ha vuelto simpatizante de dicha causa, toma la foto con Rafael sostenido de pie entre dos guerrilleros, con los ojos abiertos como si estuviera vivo y mostrando un periódico con la noticia de su muerte, que la foto se propone refutar. Lo más interesante en la película es el poder que se atribuye a la fotografía. Algunas fotos del campamento guerrillero, robadas a Russell, son utilizadas por el ejército para identificar a algunos de sus enemigos y ejecutarlos sumariamente. Pero el fotógrafo obtiene su redención al fotografiar la ejecución por el ejército de un presentador de televisión estadounidense[89]. En esta película la fotografía no sólo registra los hechos históricos, sino que los produce. «Tengo otras recompensas —comenta Russell en cierto momento para demostrar que no le hace falta otro trofeo, pero su amiga Claire replica—: No has ganado una guerra.» En un curioso giro, el éxito de la Revolución sandinista es atribuido a lo que por un lado es el engaño de la fotografía y por el otro a su valor como testimonio, sin examinar qué es lo que permite a la fotografía ser ambas cosas.

Es muy posible que la película se inspirase en la foto del Che Guevara, cuyos ojos abiertos parecen mirar de soslayo al espectador.

Esta pose, empero, parece haber sido casual, impuesta por las circunstancias. Los ojos del Che están abiertos porque los militares bolivianos necesitaban identificar el cadáver, al que hacen fotografiar para confirmar que el peligroso guerrillero está muerto. En una magnífica instalación del artista argentino Leandro Katz, la foto entra en un juego de imágenes yuxtapuestas con los relatos contradictorios de la muerte del Che que subrayan no el icono, sino más bien sus múltiples significados. Los relatos contradictorios con los que se encontró Katz lo llevaron a emprender una serie de cronologías, una compilación de sucesos microhistóricos narrados desde diferentes puntos de vista ideológicamente en desacuerdo. La cronología es no sólo un resumen de los numerosos relatos de la campaña boliviana, sino que además se cruza con otras narraciones y descripciones. Lejos de pretender hilvanar esas historias en una narración única, la instalación de Katz plantea cuestiones de identificación y falsificación, del uso de la fotografía por el Estado, y del uso de apodos, falsas identidades y códigos por la guerrilla. Es como si el cadáver fuera el punto focal de discursos y deseos en conflicto.

La fotografía más divulgada del Che es bastante diferente. Fue una instantánea tomada por el fotógrafo de prensa Alberto Korda* en una manifestación en La Habana, en el momento en que el Che apareció momentáneamente en el estrado con su boina con la estrella de comandante y mirando a lo lejos. Esta foto se ha convertido en el icono más reproducido. Jorge Castañeda habla incluso de la «prestancia crística» del Che: su aura o carisma de ungido. La foto ha sido reproducida en relojes, insignias, pañuelos y jarras, así como en pancartas en encuentros de fútbol y en manifestaciones, en mítines multitudinarios del presidente populista venezolano Chávez, y en la plaza de la Revolución de La Habana, donde colgó al lado de una imagen de Cristo durante la visita del Papa.

La artista argentina Liliana Porter, en sus instalaciones *El simu-*

* «Alberto Korda» es el seudónimo del fotógrafo cubano Alberto Díaz Morales, autor de la foto en cuestión. *(N. del T.)*

lacro y *Sin título* —acrílico, collage de serigrafía en papel— ilustra lo que ocurre con los iconos culturales en el mercado. Transfiere la imagen del Che de Korda a un plato de postre colocado entre diversos adornos *kitsch*: el Pato Donald, el Ratón Mickey y una bailarina de cerámica de las que se venden en las tiendas de regalos. Invierte así el sentido de aura, mostrando una imagen trivializada por su reproducción. En *Sin título*, la foto de Korda está reproducida en una serie vertical de tres, con la más pequeña arriba y la más grande abajo y fuera de foco. El Ratón Mickey aparece delante del plato en el que está transpuesta la imagen del Che. En una entrevista, Porter declaró que el «souvenir de Cuba» no habría existido si no hubiera existido el Che Guevara. «Para que ese objeto banal exista tienen que haber ocurrido un montón de cosas antes, y lo único que se rescata es la imagen estereotipada transformada en un souvenir que es un adorno. Y eso es lo dramático: la imagen formula una declaración sobre el paso del tiempo y sus consecuencias. El drama reside en la imposible aprehensión de la realidad, en su impenetrabilidad, en la banalidad del significado, en el espacio vacío, en el vaciamiento del significado[90].» En *Sin título*, el rostro del Che está borroso y fuera de foco —desfigurado—, y en consecuencia no puede servir como espejo de identidad. Posiblemente la desfiguración refleje el no reconocimiento o identificación de gays y lesbianas para quienes no puede haber identificación con el héroe guerrero. Pero en la instalación de Porter es también la cultura consumista la que se apropia del aura y la destruye, y el significado de la imagen heroica sufre una mutación al convertirse en un adorno que finalmente se desecha junto con figuras populares (como la del Ratón Mickey) para las que no existe un referente humano.

Castañeda observa en su biografía del Che que «el comandante no acabó en un mausoleo ni en una plaza faraónica, sino en camisetas, Swatches y tarros de cerveza. La década que emblematizó no alteró el fundamento de las estructuras económicas y políticas de las sociedades contra las que se alzaron los jóvenes, su impacto se infiltró en los confines más intangibles del poder y la sociedad». «Si

el Che es un icono cultural se debe a que en gran parte su huella se imprimió profundamente en el terreno cultural más que en el político[91].» Esas huellas culturales son las encrucijadas de una globalización que no puede controlar sus efectos suplementarios. Pero mientras que en el resto del mundo el icono se usa para significar cualquier cosa desde el desafío de los adolescentes hasta la rebelión, en la Cuba actual, en la que la preocupación es la supervivencia más que la Revolución, el Che representa un pasado político irrecuperable y es constantemente evocado para revitalizar las energías del presente. Fidel fustigó la chapuza y la mediocridad como la negación de «las ideas del Che, su pensamiento revolucionario, su estilo, su espíritu y su ejemplo»[92].

El anticapitalismo religioso y el laico

Los sandinistas que formaron gobierno en Nicaragua después de derribar a Somoza en 1978 inauguraron una política cultural que estuvo fuertemente influida por la intelectualidad católica y por la Teología de la Liberación, pero también, según algunos observadores, por la poesía. En *Literature and Politics in the Central American Revolutions*, John Beverley y Marc Zimmerman sostienen que «en Centroamérica, la literatura ha sido para la política no sólo un medio, sino un modelo»[93]. Afirman que los sandinistas desarrollaron una contracultura «preservada en escuelas, iglesias y pequeñas publicaciones durante el punto más bajo del movimiento», y que esto «vendría en los años setenta a redefinir el ámbito entero de la literatura, de modo que incluso los escritores no marxistas ni revolucionarios fueron incorporados o releídos en relación con el proyecto insurreccional del Frente»[94].

Si este argumento posee alguna validez, significa que Nicaragua siguió una trayectoria radicalmente distinta a la de Cuba, que se basó en instituciones culturales. Indudablemente, Nicaragua unió, como no lo hizo Cuba, la poética de la *avant-garde* con el vanguar-

dismo de la Revolución y el mesianismo de la Teología de la Liberación, al tiempo que también sacaba provecho de la experiencia cubana, particularmente en el teatro de base[95].

Lo que llevó a una alianza entre tales proyectos divergentes fue su identificación del capitalismo con la degradación humana. El recelo del católico ante la usura y la desconfianza de la *avant-garde* por el comercio se fundieron en el mesianismo revolucionario del poeta Ernesto Cardenal, que se convirtió en ministro de Cultura del gobierno sandinista. Aunque la estrategia política de Cardenal cambió con el paso de los años de ser una oposición no violenta a la dictadura a abrazar la lucha armada, él siempre identificó el dinero con la degradación de la humanidad. Publicado en 1966 y recurriendo a citas de las crónicas de la conquista de Centroamérica y Nicaragua, su libro *El estrecho dudoso* documenta la ciega obsesión de los españoles por el oro y las piedras preciosas que las tribus indígenas estimaban únicamente por su valor estético. En *Homenaje a los indios americanos* (1972) utilizó citas de las denuncias indígenas de la economía del dinero: «La moneda trajo los impuestos / y con la Colonia aparecieron los mendigos»[96]. Aun reconociendo que el régimen inca precolombino no permitía oposición alguna, Cardenal lamentaba la desaparición de una civilización en la cual la religión y la economía formaban un todo sin fisuras. Su poema «Apocalipsis» termina con la visión de un nuevo planeta en el cual la especie ya no se compone de individuos, sino que constituye un organismo único[97].

Participante en la fallida rebelión de 1953 contra Somoza y admirador de Thomas Merton, lo que derivó en una breve estadía en el monasterio trapense en Gethsemene, Kentucky, Cardenal fue ordenado sacerdote en Colombia en el momento de máxima influencia de la Teología de la Liberación y en una época en que muchos poetas de las Américas compartían su estética antimaterialista[98]. En 1967 anunció su decisión de fundar una comunidad entre los pescadores y campesinos del río San Juan, en el sur de Nicaragua, una región bastante lejana con respecto a Somoza y su

guardia nacional. Inspirándose en una larga tradición de anticapitalismo católico, la comunidad fue pensada como la antítesis misma del capitalismo, lo puro contra lo impuro, lo estético contra lo instrumental, el trabajo no alienado contra el trabajo alienado. El proyecto parecía especialmente quijotesco, dada la naturaleza cruel del gobierno de Somoza. En una década de comunas y territorios liberados, la comunidad de Cardenal —Solentiname— se distinguió por su carácter artístico y religioso y por su negación absoluta del Estado somocista. Era, en otras palabras, lo que una vez Foucault llamó «heterotopia», y la encarnación actual de muchas comunidades experimentales de ese tipo, desde las misiones dominicas y jesuíticas a las comunas anarquistas y tolstoianas.

Financiada con los derechos de autor de Cardenal y con la venta de productos artesanales, Solentiname fue fundada sobre la premisa de que la estética no era simplemente para una clase privilegiada[99]. Intentaba realizar *antes de la Revolución* una sociedad en la que el arte pudiera ser practicado por todos. Pero era también una comunidad con vocación religiosa. Había diariamente lecturas de la Biblia y de escritos políticos: «La declaración de La Habana», «El pensamiento de Camilo Torres», «Discurso de Salvador Allende en el Estadio Nacional de Santiago» y «Marx y la Biblia», de Porfirio Miranda. En uno de sus comentarios, Cardenal decía: «El Nuevo Testamento está contra los ricos. El Nuevo Testamento dice que el que tenga dos túnicas debe dar una a la persona que no la tiene, y eso es socialismo».

Aunque admiraba la obra de Thomas Merton, Martí, Ezra Pound y William Carlos Williams[100], también creía que la poesía «debe contener un mensaje y una enseñanza sobre la vida de nuestros pueblos». Una vez declaró: «Yo no creo en la literatura por la literatura. La literatura y el arte deberían contribuir a la sociedad futura, al hombre nuevo del que hablaba san Pablo y al hombre nuevo del que hablaba el Che Guevara»[101]. Solentiname fue pensada como la culminación del sueño histórico de la *avant-garde* de fusionar el arte y la vida diaria, reflejando al mismo tiempo la visión

de la Teología de la Liberación sobre los pobres como agentes de la historia.

En la poesía de Cardenal el lenguaje está despojado de destellos metafóricos, reflejando el prejuicio contra la metáfora, identificada con «cambio» y, en consecuencia, con la abstracción en oposición a lo material. En su interpretación de la poesía de Cardenal, Greg Dawes describe cómo el poeta llegó a su concepto de «realidad objetiva» desde mediados de la década de 1960 en adelante, período durante el cual publicó *El estrecho dudoso* (1966), *Homenaje a los indios americanos* (1969) y *Canto Nacional* (1973)[102]. Dawes caracteriza a estas colecciones como un intento por presentar la historia de los oprimidos de una forma narrativa más que poética. Pero la diferencia entre narrativa y poesía puede resultar difícil de sostener en los hechos; en cambio, es más fructífero pensar en respuestas estéticas diferentes que incluyen la contemplación, la inteligencia y la ironía, especialmente la ironía de la visión retrospectiva que Cardenal utilizó con tan buen resultado en *El estrecho dudoso*.

Inmediatamente después de la victoria sandinista y de su nombramiento como ministro de Cultura, Cardenal empezó a crear talleres de poesía a escala nacional[103]. El objetivo de Cardenal y de la directora de los talleres, Mayra Jiménez, era democratizar la poesía, lo que significaba no sólo la democratización de la escritura, sino también lecciones de lectura y comprensión de la poesía compleja[104]. Cuando se abolió en 1988 el Ministerio de Cultura, una de las quejas contra Cardenal fue que el programa de los talleres era excesivamente rígido, demasiado imitativo de su propia poética en cuanto a evitar la metáfora.

El lago calmo.
Nosotros dos de pesca.
El bote rompe la tranquilidad del lago
con sus pequeñas olas.
Llegamos al sitio donde íbamos a pescar[105].

Esto no equivale a negar que muchas de las escenas descritas sean evocadoras o deliciosas, pero existe también la sospecha de que correspondan a una especial visión de la inocencia y la simplicidad. Incluso los poemas que describen un combate poseen un tono nostálgico, estático. Sin embargo, en la poesía oral de otras partes de Latinoamérica la gente «simple» se deleita con las agudezas, los juegos de palabras y la metáfora inventiva.

Cardenal es un visionario para quien la historia se desvela a través de la narrativa escatológica del cristianismo. Ingresó en el sacerdocio en la época culminante de la influencia de la Teología de la Liberación, cuando los sacerdotes trabajaban por «la definitiva aparición de Dios como el futuro absoluto del hombre», por citar al jesuita padre Ellacuría, asesinado en El Salvador[106]. Este tono profético se reflejaba en las reuniones comunitarias en Solentiname antes de su destrucción por Somoza como represalia por la participación de algunos de sus miembros en la lucha armada, a la que Cardenal prestaba apoyo. Reconstituida durante el gobierno sandinista, la comunidad de Solentiname y sus visitantes, en sus debates semanales, aplicaban la Biblia a la política y a la vida diaria. Se comparaba al Che Guevara con Jesucristo, y se atribuía a los cristianos una particular conciencia revolucionaria. «Los cristianos saben por los Evangelios adónde va la revolución y cuál el es objeto del amor. Y Cristo está ahora revelando ese secreto oculto desde el principio del mundo aquí, a este pequeño grupo en Solentiname[107].» Ese pensamiento revolucionario no se extendía, empero, a los derechos reproductivos de la mujer. En uno de los debates, el control de la natalidad y la planificación familiar fueron descritos como una conspiración de Estados Unidos[108].

Solentiname no fue un hecho único. Después de la victoria sandinista salieron brigadas culturales a recorrer Nicaragua y se abrieron centros culturales por todo el país. El Movimiento de Animación Cultural Rural organizado por Alan Bolt González incluyó al grupo de teatro Nixtayolero, que actuó por todo el territorio nacional, aunque finalmente llegó a criticar la política sandinista[109].

En un conocido libro sobre la *avant-garde*, Peter Burger sostuvo, sobre la base de los movimientos europeos, que «el propósito de los movimientos de *avant-garde* históricos fue definido como la destrucción del arte como institución separada de la praxis de la vida»[110]. Para algunos esto significaba la destrucción de la vieja sociedad —el viejo Adán— y la creación de territorios liberados de los males del capitalismo. Pero en el mundo real, en el que ningún territorio estaba completamente aislado, la democratización del arte no siempre estaba de acuerdo con las exigencias del Estado posrevolucionario. En una visita a Nicaragua con una delegación de profesores universitarios en 1981, estuve con Cardenal, que era por entonces ministro de Cultura. Su personal se había ido a colaborar en la recolección del café, y en un rincón del despacho del más pacifista e idealista de los hombres había un rifle, para el caso de que tuviera que defenderse. Tanto en Cuba como en Nicaragua, los esfuerzos por trasladar a la práctica la teoría de la *avant-garde* se vio en dificultades cuando esas sociedades se vieron enfrentadas a las realidades de la guerra y la penuria económica.

La revolución permanente

Las tácticas de provocación de la *avant-garde* habían apuntado a la sociedad burguesa, o al menos a la sociedad burguesa imaginada en el siglo XIX y principios del XX como complaciente, pragmática e insensible. Pero esas tácticas fueron recibidas con hostilidad por Cuba, y en Chile, durante la fiesta de la Unidad Popular de Salvador Allende, el verso paródico de Nicanor Parra provocó escaso entusiasmo[111]. Sin embargo, durante un breve período entre los últimos años sesenta y los primeros setenta, la *avant-garde* política y la artística se fundieron en movimientos de guerrilla urbana, y en ninguna parte de forma más espectacular que en Uruguay. Creado en 1962, el movimiento guerrillero uruguayo escenificó acciones revolucionarias y espectáculos políticos. Los tupamaros* organizaron un cortejo fúnebre con dolientes para introducir de contrabando armas en la ciudad de Pando, donde se apoderaron brevemente de edificios públicos. Como comentó Luis Camnitzer, esto «da el tono para otras situaciones teatrales en las que Montevideo y sus habitantes se mueven de acuerdo con el libreto escrito por los "actores" de la guerrilla»[112]. En Argentina, el Primer Movimiento Nacional de Arte de Vanguardia montó una operación de contrainformación para «crear una cultura subversiva paralela que desgaste la maquinaria cultural oficial»[113]. Su exposición «Tucumán arde» contradijo la idealizada representación de Tucumán en las publicaciones oficiales, con fotografías y estadísticas que mostraban la sucia verdad de la pobreza y la explotación. Fue presentada en las sedes de la Unión General de Trabajadores en Rosario y en Buenos Aires, aunque la presión oficial obligó al sindicato a clausurar la exposición, tras la cual algunos miembros del grupo se incorporaron a la lucha armada.

La convergencia entre acción revolucionaria y provocación de la *avant-garde* no se perdió en el escritor argentino Julio Cortázar. Cortázar describió su novela *Libro de Manuel* como un intento por «lograr una convergencia de la historia contemporánea con la literatura pura»[114]. Ambientada en París, con un grupo de jóvenes conocido por «La Joda», es una enciclopedia que da cuenta del punto de contacto entre la lucha armada y los *happenings* de la *avant-garde*. Su eficacia, no obstante, depende de la aceptación por parte del lector de que la conspiración y la violencia constituyen el régimen global preponderante, al que sólo es posible oponerse mediante la conspiración y la violencia. La Joda está unida por la amistad y las relaciones sexuales, y sus miembros se comunican a través de lenguajes codificados o chistes privados. Grupos semejantes aparecen con frecuencia en las novelas y cuentos de Cortázar, y

* Miembros del Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLN-T). *(N. del T.)*

sugieren que él los concebía como sustitutos imaginarios de un ámbito público que ya no tenía existencia material alguna. La novela está también imbuida de la misma desconfianza en los incentivos materiales, aspecto fundamental en el pensamiento del Che Guevara y de Ernesto Cardenal. En el prefacio, Cortázar escribió que lo que contaba era la afirmación del hombre: «Su sed erótica y lúcida, su liberación de los tabúes, su reclamo de una dignidad compartida en una tierra ya libre de este horizonte diario de colmillos y dólares»[115].

Utilizando un collage de recortes de periódico para trazar la violencia diaria del Estado y diversos actos de resistencia, la novela fusiona lo personal y lo político y yuxtapone el lenguaje del periodismo con las invenciones de La Joda, que va progresando desde crear *happenings* anticonsumistas en los cines hasta conspirar contra el poder empresarial. Pero su política sexual —el orgasmo como liberación— evidencia la ceguera de sesgo masculino tanto de la *avant-garde* como de la vanguardia, una ceguera que sería más tarde explorada en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig[116]. La oposición de La Joda al Estado societario no dejaba espacio para la sociedad civil y limitaba la resistencia a un grupo ignorante de su propia parcialidad sexista. En el *Libro de Manuel* se refleja la lógica de la revolución sin socialismo, de la rebelión sin un Estado, al mismo tiempo que la arcaica política sexual que plagaba los empeños revolucionarios de la época.