

Ediciones El Puente y dinámicas raciales de los años 60: un capítulo olvidado de la historia literaria cubana

María Isabel Alfonso

Profesora asociada.
St. Joseph College, Nueva York.

El corpus literario recogido bajo el sello de Ediciones El Puente (1961-1965) constituye un capítulo hasta hace poco relegado. Esta editorial semiautónoma, codirigida por José Mario Rodríguez y Ana María Simo, dio a conocer a Nancy Morejón, Ana María Simo, Georgina Herrera, Manuel Granados, José Mario Rodríguez, Reinaldo García Ramos, Rogelio Martínez Furé, Gerardo Fullea, Miguel Barnet, José R. Brene y Raúl Milián, entre otros, cuyo trabajo posterior (y aún dentro de El Puente), es parte fundamental de la historia literaria cubana. Sin embargo, poco se ha escrito del rol generacional de estos escritores (y de otros no tan conocidos), en vínculo con la sui géneris y trunca editorial que dio acogida a sus primeros textos.

Por lo general las publicaciones de Ediciones El Puente fueron objeto de fustigadoras críticas de quienes adjudicaban a sus textos y autores una supuesta falta de compromiso político, a la vez que les señalaban la recurrencia a un estilo «intimista» y «trasnochado», posturas que —de acuerdo con sus críticos— no se avenían con el carácter épico de los tiempos. En otras oportunidades, las denostaciones se centraban en la presunta «falta de calidad» de las obras.

La abrupta cancelación de las Ediciones en 1965, acompañada por la confiscación de algunos de los libros en imprenta, es símbolo de la injusticia de la que fue víctima esta editorial. El silencio de más de cuarenta años con respecto a su quehacer, también lo es.

Finalmente, El Puente ha comenzado a ser revivido por la crítica, dentro del contexto de una historia cultural lastrada por lamentables omisiones. El *dossier* que en 2005 preparó Roberto Zurbano para el número 4 de *La Gaceta de Cuba*, dedicado al tema de la raza, con colaboraciones del propio Zurbano, Gerardo Fullea, Norge Espinosa, Arturo Arango y María Isabel Alfonso, es ejemplo de este sano ejercicio de reflexión.

En un trabajo posterior sobre las dinámicas raciales en la literatura cubana desde el triunfo revolucionario hasta el presente, Zurbano vuelve a referirse, someramente, a El Puente, haciendo énfasis en la falta de atención de los colaboradores del *dossier* de *La Gaceta*... a la posible agenda racial de esa editorial y las confrontaciones que esta puede haber suscitado.¹

El siguiente artículo responde a un doble propósito. Por un lado, explorar el cuestionamiento/sugerencia de Zurbano en torno al tema racial en el contexto de la clausura de El Puente. Por otro, aportar algunas aclaraciones a los estudios que, fuera de Cuba, han distorsionado u ofrecido una visión incompleta de aquellos años, y en específico, de dicha editorial.

Itinerario de las Ediciones...

Durante sus cuatro años de existencia, El Puente mantuvo autonomía con respecto a otras instituciones,

dado su carácter autofinanciado.² No obstante, en 1964 la editorial fue incorporada a la UNEAC.³ Publicó alrededor de 36 libros, entre los que se encuentran *La conquista* (José Mario Rodríguez), *Las fábulas* (Ana María Simo), *Acta* (Reinaldo Felipe), *Mutismos* (Nancy Morejón), *Poesía yoruba* (Rogelio Martínez Furé), *Santa Camila de La Habana Vieja* (José R. Brene), e *Isla de güijes* (Miguel Barnet).

Las Ediciones desaparecen a mediados de 1965, «cuando la UNEAC cesa de responsabilizarse con [sic] ellas, en la práctica, ante la Editorial Nacional de Cuba»,⁴ y son confiscados los tres volúmenes en proceso de edición: *Segunda novísima de poesía cubana*, *Primera novísima de teatro* y *El Puente. Resumen Literario I* (revista). Pendientes y parte de una futura agenda de publicación quedaron *El Puente. Resumen Literario II* (revista), y *Con temor*, de Manuel Ballagas.

Según sus fundadores, El Puente no fue un grupo estructurado, sino más bien un espacio de convergencia para escritores que compartían la amistad y el amor a la literatura.⁵ Sin embargo, es obvio, por los prólogos y las notas insertadas en las contraportadas, que un espíritu de mayor cohesión los convocaba y articulaba alrededor de ciertas líneas creativas. Fue quizás lo efímero de su existencia lo que les impidió madurar una poética propia. Reinaldo García Ramos (otrora Reinaldo Felipe) y Ana María Simo, en el prólogo a la antología *Novísima I* de poesía, expresaban:

Queremos impulsar así un movimiento que erradique definitivamente la complacencia intelectual, el amiguismo y la mala fe, que han llevado la escasa crítica literaria que existe entre nosotros al estado inoperante en que hoy se encuentra.⁶

Al comentar uno de los poemas antologados («La marcha de los hurones», de Isel Rivero), se declaran no deudores de la estética de la generación de *Orígenes*, a la que consideran «monumental y contemplativa». Por otra parte, defienden su derecho a la individualidad en un momento en que predomina un discurso homogeneizante:

El poema es producto de una necesidad imperiosa de expresión. [...] Para la autora, el hombre está condenado inevitablemente a la impotencia, esté o no consciente de ello. El poema expresa que esta condena debe ser aceptada con dignidad. El carácter definitivo de la Revolución, opuesto a esa actitud, lleva a esta poeta a sentirse aún más impotente.⁷

Advierten así sobre la dimensión totalizadora del acto revolucionario frente la individualidad del acto poético y su supuesta oposición. Sin embargo, no buscan refugio en torre de marfil alguna. Se alejan por tanto de dos «extremos estériles», conformados por: 1) una poesía vuelta hacia sí misma que renuncia a toda contaminación, a la más leve objetividad, y 2) una poesía propagandística, de ocasión (en respuesta al otro polo).⁸ Abogan por un espacio intermedio que incorpore las referencias al momento, pero desde una perspectiva

antipañfletaria. Frente al acto totalizador del poema, lo fragmentario de la palabra, que se da como «relampagueo fugaz» más que como experiencia unificadora.

El reclamo por la individualidad y la libertad creativa no será óbice para la elección de una postura de compromiso con el momento revolucionario. Al ser citados por la UNEAC en 1962, con el objetivo de incorporarlos a esta institución, los creadores establecen su reclamo de autonomía, pero acceden a la tarea, propuesta por la Unión de Escritores, de redactar los estatutos para la Brigada Hermanos Saíz. Refiere Simo:

La preocupación central era que los jóvenes creadores *participaran* y no se conformaran con ser elementos socialmente pasivos. Un punto de los estatutos proponía que pasaran parte del año trabajando en fábricas o granjas. Otro, estaba dirigido a establecer nexos con los miembros de nuestra generación que no fueran escritores ni artistas [...] Una vieja admiración por el teatro ambulante lorquiano [...] nos impulsó a planear para las Brigadas un taller literario [...] La literatura, en fin, saldría a la calle, pero sin ceder posiciones. La demagogia literaria no era la única vía para alcanzar un radio de acción. Queríamos oponer a ella, la confrontación violenta y retadora de la obra de arte con un público virgen a esta y perjudicado por el comercialismo, el panfleto y los esquemas de la propaganda civil.⁹

Aunque preocupados por el ejercicio de la creación como acto individual, participaban del deseo de echar abajo las viejas barreras que separaban arte y vida. En años recientes, los autores publicados por El Puente han ratificado, tanto dentro como fuera de la Isla, esa postura.¹⁰

No fue mucha la atención dedicada a la editorial durante su existencia por otros miembros del campo literario cubano de la pasada década de los 60. Ambrosio Fornet fue uno de los pocos críticos que señaló su importancia.¹¹ Es a partir de su cancelación que se tornan un blanco visible de invectivas. Jesús Díaz alude a ellos en *La Gaceta de Cuba*, a través de una encuesta, motivada por la polémica que había cobrado gran fuerza, acerca de la existencia y coexistencia de generaciones literarias. Ante la pregunta «¿Cómo define usted su generación?», responde:

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 malos como artistas.¹²

Al ataque siguió la respuesta de Ana María Simo, quien puntualizó que si algo falló en las Ediciones fue el emplear la mayor parte del tiempo en la elucidación de problemas administrativos y no en la formulación de una estética de grupo. Dejó bien claro también en su réplica que «históricamente [su] tarea era la de mantener abierta una oportunidad de expresión para los jóvenes escritores, sin discriminaciones de escuela literaria».¹³

A las declaraciones de Simo contrarreplicó Díaz, empeñado en evidenciar una serie de supuestas contradicciones presentes en los argumentos de Ana María.¹⁴

Ese mismo año El Puente es objeto indirecto de crítica por parte de los autores de «Nos pronunciamos», suerte de manifiesto poético publicado en el primer número de *El Caimán Barbudo*. Los firmantes, Luis Rogelio Nogueras, Guillermo Rodríguez Rivera, José Yanes y Víctor Casaus, entre otros, rechazan «la mala poesía que trata de ampararse en palabras ‘poéticas’, que se impregna de una metafísica de segunda mano para situar al hombre fuera de sus circunstancias».¹⁵

En 1978, Rodríguez Rivera publica el ensayo «En torno a la joven poesía cubana», donde establece que «la aparición de la joven generación [de escritores] se da, nítidamente, con la fundación, en 1966, de *El Caimán Barbudo*»,¹⁶ con lo que excluye del panorama literario cubano a la promoción de escritores publicados por El Puente. La poesía de estos se caracterizaba, explica el crítico, por «el auge de un trasnochado hermetismo; de un intimismo que parecía ignorar en absoluto la existencia de una auténtica Revolución socialista en Cuba»; y añade: «la profundización de la Revolución fue abriendo un abismo insalvable entre ella y los que pretendían desconocerla, colocarse al margen».¹⁷

Según Rodríguez Rivera, fue *El Caimán...* la publicación que cohesionó el esfuerzo de los verdaderos poetas, «para bien, porque esta poesía planteó, teórica y prácticamente la necesidad de una expresión que reflejara nuestra realidad revolucionaria frente al metafísico desasimiento de El Puente».¹⁸ Así se aceptó como lugar común la exclusión de El Puente de los cánones, las antologías y los currículos literarios cubanos, y se estableció un silencio de casi tres décadas en torno a la editorial.

En 1981, durante el Coloquio sobre literatura cubana, celebrado en el Palacio de Convenciones de La Habana, Luis Suardíaz ratificó la posición de enjuiciamiento y denostación hacia El Puente al manifestar:

Pienso en los postulados y en el comportamiento de un grupo que surgió en los primeros años de nuestro proceso y que se nombró El Puente, y por supuesto, en actitudes aisladas o discrepancias coyunturales que, estimuladas, hubiesen conducido no a una poesía más gallarda y honda sino a la repetición esquemática de fenómenos importados, introducidos a la fuerza en nuestro devenir y conducentes a naufragios o descalabros en el plano estético, y sin dudas, en el plano ideológico.¹⁹

Para Suardíaz, desestimar El Puente aseguró la emergencia de un «gallardo» grupo de poetas *cincuenteros* que, algunos sin poemario publicado antes de 1959 (a saber, Francisco de Oraá, César López y el propio Suardíaz), empiezan a abrirse paso dentro del nuevo canon revolucionario gracias precisamente a la «hondura» política y al «airoso» espíritu poético que los caracterizaba.²⁰

Al parecer, el sentimiento antipuentista ensayado por algunos de los poetas acogidos por *El Caimán Barbudo* (unos contemporáneos a El Puente, y otros de la Generación del 50) durante la segunda mitad de la década de los años 60, era parte del estilo iconoclasta y a

la vez épico, explícitamente glorificador de la Revolución, con que *El Caimán...* desplazaba a estos noveles autores del panorama literario sesentista.

Aspectos raciales y Ediciones El Puente. Algunas decantaciones necesarias

A pesar de que no pocos de los textos publicados por El Puente hacían explícita su simpatía con la Revolución, el estatus semiautónomo de la editorial, en un momento álgido de integración estatizante, sumado a la condición homosexual nunca disimulada de José Mario,²¹ no constituían para nada buenas cartas de presentación.

Sobre el *dossier* de 2005 comenta Roberto Zurbarano:

Aun así, en el caso de las Ediciones El Puente, las causas del problema estuvieron relacionadas con prejuicios de orden racial, sexual, clasista, ideológico; rencillas intra e intergeneracionales y otras sinrazones. Por las significativas calidades de los libros publicados —más de cuarenta— y por sus autores, el Grupo de El Puente merece un ensayo aparte, que abunde en el énfasis que pusieron en temas afrocubanos y en la promoción de jóvenes escritores negros.

[...]

Aunque los testimonios y análisis presentados en este *dossier* destacan la presencia de mujeres y negros entre los autores publicados, ninguno sostiene que el tema racial o de género fue parte de la agenda de la editorial ni tampoco de la confrontación que suscitó.²²

¿Qué espacio ocuparían dichos temas con respecto a la mencionada confrontación entre los escritores de El Puente y de *El Caimán Barbudo*? ¿Qué peso tendrían en comparación con otros: homosexualismo en momentos de «virilización» del hombre nuevo, intimismo en tiempos de épica, autonomía en época de estatificación; debates intelectuales en períodos de reajuste del campo intelectual?²³

Las tensiones raciales fueron notadas por parte de la *intelligentsia* afrocubana sesentista. Walterio Carbonell, en *Crítica. Cómo surgió la cultura nacional*, de 1961 (el mismo año en que nace El Puente), llamaba la atención sobre el silencio sospechoso «que ciertos escritores revolucionarios hacen con respecto al rol político o cultural de las creencias religiosas de origen africano»;²⁴ lo considera síntoma de una desaprobación implícita generalizada hacia las manifestaciones de religiosidad afrocubana. No obstante, comenta Carbonell, la entendible confusión que podía originar dentro de la emergente revolución cultural la integración de tal imaginario. Si el catolicismo en manos de los colonialistas (blancos) había sido «opio», y las religiones afrocubanas, al estar del lado de la clases explotadas (negras), instrumento de lucha, ¿qué sucedía dentro de un nuevo orden que propone la erradicación de las diferencias de clase como uno de sus mayores logros? Si no hay clases sociales ni sectores «más explotados», entonces estas religiones no pueden ser validadas en cuanto a su

capacidad de desafiar el *statu quo*, pues supuestamente no había ya necesidad de tal insurgencia. ¿A razón de qué, entonces, validarlas? ¿Dónde colocar el componente religioso del afrocubanismo? ¿Cómo legitimarlo dentro del nuevo orden marxista revolucionario? Para esto no había modelos previos.²⁵

Un corrosivo y latente pensamiento segregacionista alimentaba prejuiciadas reacciones en aquellos que veían en la recreación de los mitos e historia de África una amenaza a la unidad del pueblo cubano. Algunos de los que así pensaban llegaron a ocupar posiciones de poder, e insistieron en desacreditar el folclor propugnado por ciertas instituciones. Martínez Furé rememora estos años:

En ese momento, por supuesto, surgieron muchos extremistas. Empezaron a surgir ciertas cabezas que decían qué era lo que había que hacer [...] Nunca olvidaré que cuando empezamos a fundar el Conjunto Folklórico Nacional, recibimos grandes andanadas de ataques, de individuos que ocupaban posiciones de bastante control o con posibilidades de determinar cosas, y que no querían que existiera. Porque había mucho racismo. Y me llegaron a decir a mí que si en esa compañía había muchos negros, y que si salían al extranjero se iba a pensar que Cuba era un país de negros. Y yo tuve que responder a esa persona: ¡Pero cuando sale el Ballet Nacional de Cuba, todo el mundo es blanco, y van a pensar que Cuba es un país de blancos!²⁶

El silencio que tanto había preocupado a Carbonell en 1961 era desplazado así por posiciones que devaluaban la riqueza cultural y religiosa del afrocubano. Por otra parte, la campaña antirracista que celebraba la integración de los cubanos con ascendencia africana a la vida pública nacional, comenzaba a perder visibilidad, sin que el racismo hubiera sido erradicado del todo del imaginario nacional.²⁷

Las generaciones de intelectuales precedentes a El Puente provenían de sectores en su mayoría blancos, cuyos referentes más sólidos partían de la cultura europea. Ya la *Revista de Avance* (1927-1930) y el movimiento vanguardista cubano habían contribuido significativamente a la consolidación de un *ethos* afrocubano y a su inserción y aceptación dentro del imaginario cultural cubano. Pero algunos de aquellos intelectuales eran blancos de clase media, y desde afuera intentaban rescatar a un otro marginado. *Orígenes* (1944-1956), si bien había asumido sin complejos el imaginario de aquel continente para refundirlo, como hizo Lezama, al abordar lo autóctono americano deja entrever un notable acento europeo.²⁸ La Generación de los 50 tampoco escapó a esa influencia.

Los escritores de El Puente, por el contrario, cuya obra es contemporánea al nacimiento de la Revolución cubana, se vuelven con singular ímpetu hacia un repertorio de temas más propios, por ejemplo, la reflexión sobre la identidad y la raza dentro del nuevo contexto. Aún más importante es el hecho de que escritores negros de sectores marginados hayan sido publicados por una editorial, lo cual fomentó, como

es de imaginar, cierto sentido de reafirmación étnico-cultural. Rogelio Martínez Furé, por ejemplo, concibe su *Poesía yoruba*, traducción (comentada) del yoruba al español de un grupo de poemas africanos. Con el surgimiento de las Ediciones se consolidan por primera vez las ansias generacionales de refundar y de cuestionar ciertos referentes culturales por parte de un número más visible de actantes de esa alteridad. Como explica Furé, no excluían con ello ningún concepto estético, sino que pretendían rescatar zonas ignoradas de la cultura nacional.²⁹

El Puente se funda justo en el momento en que la propuesta antidiscriminación es parte explícita de la agenda revolucionaria. Al menos la mitad de los escritores publicados por la editorial provenía de sectores marginados. José Mario, en entrevista concedida a García Ramos, expresa:

Eso llamó mucho la atención a Nicolás Guillén. Se fijó que en El Puente había muchos escritores negros [...] Yo creo que eso ocurrió un poco por casualidad. Nos reuníamos en la Biblioteca Nacional, y detrás de ese edificio tú te acuerdas de que estaban algunos de los barrios más pobres; mucha gente que iba a esas reuniones venía de los «solares», tenía muy pocos recursos económicos. Eran barrios en que había muchos negros. Ana Justina y Eugenio vivían por allí muy cerca, detrás de la Biblioteca. Pero eran gentes que estaban escribiendo mucho y que no podían publicar en los órganos o instituciones que existían. El único que había podido publicar en *Lunes* era Fullea León; una vez le habían publicado una obrita corta, pero él había quedado inconforme, no se sentía identificado con esa gente.³⁰

La ubicación de la Biblioteca Nacional favoreció que determinados artistas e intelectuales negros que vivían en esas zonas convergieran en las reuniones del Seminario de Dramaturgia, un punto de encuentro para algunos de los futuros miembros de El Puente. Había también, según varios testimonios, gran fuerza aglutinadora en la figura de José Mario, quien no vaciló en publicar el trabajo de jóvenes desconocidos, homosexuales en algunos casos y/o con curiosidad por el imaginario mágico religioso afrocubano, entre otros temas.

Otras obras publicadas por las Ediciones exploraban el tema afrocubano ya no desde lo étnico-religioso, sino en su intersección con aspectos políticos, como el impacto de la Revolución en la vida de los afrocubanos. En este sentido, diversos textos apoyaban explícitamente la causa revolucionaria. La denuncia a la discriminación racial durante la etapa anterior a 1959 está presente en *Poemas en Santiago*, de Joaquín Santana, donde el sujeto lírico hace resaltar en el paisaje santiaguero a las «mujeres negras» en el poema «Calle Enramada abajo», y a los «negros tristes,/ con sus hijos hurtados a la luz».³¹ Por su parte, Silvia Barros alude en *27 pulgadas de vacío* al sufrimiento de los afrocubanos en la zafra, sorteando todo posible pintoresquismo melodramático con la dureza de versos como «[s]u padre no está en el corte,/ ni en los hornos./ No está vivo», del poema «Los negritos».³²

Las publicaciones de Ediciones El Puente fueron objeto de fustigadoras críticas de quienes adjudicaban a sus textos y autores una supuesta falta de compromiso político, a la vez que les señalaban la recurrencia a un estilo «intimista» y «trasnochado».

En *El orden presentido*, el poeta negro Manolo Granados alude a un singular proceso propiciado por la Revolución, según el cual raza y clase social convergen en una novedosa dimensión renovadora: «Bienaventurados los negros/ que reclaman su humanidad,/ los guajiros que cercenan latifundios». Ambos grupos, antes vilipendiados, se acogen al credo igualador revolucionario que por primera vez los reivindica con singular vehemencia. Muchos de los poemas recrean el doloroso estado de segregación de la Cuba prerrevolucionaria, como «Desde atrás», un homenaje al dirigente sindical y político Jesús Menéndez. En él expresa el sujeto lírico con sarcasmo: «¡Pobre del negro!/ ¿Acaso no sabe que existen tiendas por departamentos?». Pero al lamento contraponen el regocijo, pues la «agonía de negro/ tejida sobre un tambor» termina con la llegada de un orden en que el poeta va «formando [su] mundo./ ¡El nuevo mundo!».³³

El «orden presentido» es un esperado estado de justicia social propiciado por la Revolución, el cual se hace manifiesto con una «dulce sensación de futuro adivinado». Dentro de la dislocación temporal causada por la irrupción repentina de ese añorado y adivinado futuro, el pasado es también visto desde otra óptica. El mes del triunfo revolucionario da título a un poema, «Enero»: «que siempre era triste,/ entonces fue claro,/ fue tibio como un soplo de luz/ para el invierno mío», pues llega con «aceras que no están prohibidas». La Isla, nuevo sujeto histórico que ha logrado «crecer» sin olvidar a sus muertos, protagoniza este reajuste de tiempos: «¡Oh isla!/ Isla / que te naces en dos ríos,/ que te creces en este orden presentido,/ que te surges airosa/ tomada de la mano de tus muertos».³⁴

Sin embargo, la legitimación del patrimonio afrocubano no fue un proceso exento de escollos. Martínez Furé es un perfecto ejemplo de la paradoja racial que empezaba a tomar vida en aquellos años. En su prólogo a *Poesía yoruba* pone singular énfasis en el rescate de la cultura afrocubana, como una forma de «hallar soluciones a muchos conflictos de índole cultural». Hay un llamado de atención hacia «la actitud prejuiciosa de muchos» que «ha querido negarles facultades creativas» a los pueblos africanos que nos conformaron.³⁵ La expresión «conflictos culturales» es aquí un eufemismo que alude a actitudes y mentalidades racistas que se resistían a ser desterradas.

Sobre el carácter de su selección, aclara que escoge «los poemas [y]orubas tradicionales por ser la cultura que mayor influencia ha tenido en Cuba, a través de la religión llamada Santería».³⁶ Con optimismo expresa que «[y]a están lejanos los tiempos en que los criollos, desligados

de sus raíces, pretendían hallar sus antecedentes en los aborígenes cubanos». Sin embargo, reconoce que la mayoría desconoce aún el tema afrocubano, porque «[l]a esclavitud dejó toda una estela de prejuicios, haciendo que siempre se mirase hacia el África como la tierra sin historia ni valores».³⁷

Y si bien se acepta como premisa la africanía de nuestra música, no se está del todo *consciente* de la huella que nuestros esclavos han dejado en nuestras costumbres, creencias, comidas, filosofía... y lo que es peor, el pueblo todavía ignora: la existencia de cumbres del arte universal como son los bronzes de Ifé y Benin, las tallas Senufo o los marfiles Guarega, las hazañas del Congo Musa, o aun, que hay poesía en África.³⁸

Poesía yoruba contribuyó a desechar las recreaciones pintoresquistas del negro arraigadas en el imaginario republicano, y presentes, por ejemplo, en el teatro bufo y las estilizaciones complacientes del vanguardismo de los años 20 y 30 del siglo xx. Martínez Furé insertaba el tema racial en registros más sutiles, dentro de la búsqueda existencial de una africanidad ignorada y silenciada: «Esperando romper el fuego en esta materia, es que publico este conjunto de poemas Yorubas [sic]».³⁹

Y se trató en efecto de un verdadero rompimiento de fuego. El impulso del etnólogo se vería desafiado por el peso de la cultura «pequeño-burguesa» —expresión que él mismo emplea— que, si bien no seguía discriminando a los afrocubanos por su raza, reaccionaba vigorosamente en contra de la ponderación plena de su cultura. Para ciertos «revolucionarios» racistas la dignificación del negro puede haber comportado el riesgo de propiciar la formación de una zona racial autónoma de confrontación, y perpetuar una epistemología religiosa que no se avenía con el materialismo revolucionario de los tiempos.⁴⁰ El fuerte componente litúrgico de la Santería, del Palo Mayombe o de las prácticas de la secta Abakuá, por ejemplo, nada tenía en común con el ateísmo fundacional del discurso marxista, eje ideológico de la Revolución, a la vez que dichas manifestaciones religiosas creaban zonas étnico-sociales de marcada diferencia.

Quizá no se hizo lo suficiente por eliminar este enrarecido ambiente en el cual se damnificaban los procesos de afirmación plena del afrocubano, a la par que se legitimaban. Porque si resulta cierto que se aseguraban niveles inéditos de igualdad entre blancos y negros, también, al ser saboteada a ciertas instancias una exploración plena de la afrocubanidad —ya no solo en sus aspectos folklóricos, sino sobre todo religiosos— se retardaba paradójicamente la posibilidad de una total reivindicación de este grupo. Los actuales debates en torno a raza y racialización son prueba de ello. Curiosamente, la

corriente de «negritud» dentro de El Puente participaba de una actitud de compromiso revolucionario más explícita, frente a otro grupo de puentistas tal vez menos manifiestamente «comprometidos», dado el tono intimista y reflexivo de sus textos.

En su reseña de *Isla de güijes*, Rolando Rigali —poeta incluido en la *Segunda novísima de poesía cubana*— llama la atención sobre el mal manejo de lo folklórico en dicho libro, ya que este «se reduce a un mero alarde mal situado que rompe la estructura del poema», y añade: «Nos choca —para no decir nos duele— enfrentarnos a este cuaderno con tan bajo nivel».⁴¹ Críticas como esta dan fe del interés de impulsar el folklore hacia registros ajenos al pintoresquismo, así como también del espíritu crítico poco condescendiente que caracterizó a dichos poetas, en cuanto a su capacidad de articular una mirada objetiva hacia ellos mismos.

No obstante lo anterior, es dudoso que el tema racial haya sido el detonante de mayor peso en la cancelación de una editorial que portaba, desde su inicio, requisitos más que suficientes para una prematura desaparición: su carácter autónomo y la condición homosexual de muchos de sus asociados. En todo caso, habría que analizar lo racial en su intercepción con los mencionados aspectos.

Mitos y manifiestos apócrifos

Dentro de la academia norteamericana y, en general, fuera de Cuba, se han propagado hipótesis no del todo consistentes o acertadas acerca de El Puente, en especial en relación con el tema racial.

Desde inicios de los 60, líderes de los derechos civiles afroamericanos estuvieron de paso en la Isla, ya fuera como refugiados o como visitantes. Robert F. Williams encabezó en 1961 la larga lista.⁴² Esos activistas recibieron en un primer momento una calurosa acogida por parte de las autoridades cubanas. Participaron en charlas y reuniones donde expusieron sus ideas sobre el racismo. Pero debido a su radicalismo entraron pronto en conflicto con las instancias oficiales de la Isla, quienes como hemos visto, propugnaban un discurso antirracista de tintes más conciliatorios. Muchos de los activistas de Black Panthers (Panteras Negras) intentaron promover la formación de grupos de poder negro autónomo en Cuba. Algunos incluso pensaron en la opción de planear una insurrección armada en los Estados Unidos usando a Cuba como plataforma.⁴³

El caso de Stokely Carmichael y la expulsión de la Isla de otros miembros del partido demostrarían, dos años después de la cancelación de El Puente, que la agenda antirracista de las Panteras nada tenía que ver con la del gobierno cubano, lo cual llevaría muy pronto a la ruptura oficial de relaciones.⁴⁴ En tal contexto, es difícil concebir que los afrocubanos se hayan adherido a ciegas a estos discursos radicales. A fin de cuentas, aunque no todos los conflictos raciales quedaban solucionados, la

Revolución marcaba un antes y un después con respecto a gobiernos anteriores.⁴⁵

La académica norteamericana Linda S. Howe asevera en *Transgression and Conformity: Cuban Writers and Artists After the Revolution*, que un grupo de intelectuales negros de los 60

*found themselves at the cutting edge of the revolutionary moment, poised at the brink of an epoch of radical change, as the representatives of Black Power and an emerging new black aesthetic in Cuba.*⁴⁶

[se vieron abocados al vértice del movimiento revolucionario, en el centro de una época de cambios radicales, como representantes de una nueva estética negra en Cuba.]

Considera también lo que denomina «Black Manifesto» como signo de separatividad y disidencia de algunos de los intelectuales negros cubanos en los 60.

Howe parece no advertir en su real dimensión la inmensa compatibilidad que animó las dinámicas sesentistas entre afrocubanidad y Revolución. Es apreciable que en su análisis identifique aquellos espacios de resistencia desde los cuales algunos afrocubanos se oponían a ciertas figuras (blancas) que, desde su eurocentrismo, los miraban acaso con reprobación. Pero también es necesario recordar que —como se aprecia en los propios textos poéticos publicados por El Puente— los afrocubanos tenían motivos más que plausibles para comulgar con un proyecto revolucionario que, amén de las disfuncionalidades que en la práctica demoraban el avance del proyecto antirracista, se pronunciaba por la igualdad de derechos para todos los cubanos.

Desde esta perspectiva, si bien no es cuestionable la aseveración de Howe acerca de que «un grupo de autores negros se sintieran pioneros de una nueva estética», sí lo es el sugerir que se declararon herederos de un movimiento tipo Black Power. Dicho de esta forma, pudiera pensarse que ciertos afrocubanos participaban de una agenda de subversión y de frontal enfrentamiento a la Revolución, inspirados por los ánimos radicales y separatistas de sus homólogos del Norte. Una cosa era llamar la atención sobre el silencio en torno al racismo individualizado, tal como lo había hecho Walterio Carbonell en *Crítica. Cómo surgió la cultura nacional*;⁴⁷ otra, establecer un proyecto de oposición al gobierno.

Al respecto, expresa Howe:

*The Afro-Cubans Eugenio Hernández Espinosa, Rogelio Martínez Furé, Tomás González, Alberto Pedro, and Sara Gómez extrapolated the idealism of American Black Power Movement to radicalize Cuban racial politics, perhaps misinterpreting authorities' position on black activism or simply desiring to push beyond official limits.*⁴⁸

[Los afrocubanos Eugenio Hernández Espinosa, Rogelio Martínez Furé, Tomás González, Alberto Pedro y Sara Gómez [puentistas los dos primeros], extrapolaron el idealismo del Movimiento Black Power norteamericano para afrontar con mayor radicalismo los temas raciales en la Isla, malinterpretando, quizás, la posición de las autoridades cubanas con respecto al activismo

negro o simplemente buscando tantear los límites del oficialismo]

Que los puentistas negros Manolo Granados, Eugenio Hernández y Martínez Furé hayan transitado de una postura de afirmación a una de radicalización al estilo del Black Power en el lapso de unos pocos años,⁴⁹ no queda demostrado en el análisis de Howe. Creo que se trató justamente de lo contrario. El discurso reivindicativo racial que caracterizó a estos afro cubanos no respondería a un deseo separatista, sino de integración, tal como se evidencia en la obra literaria de los puentistas. En todo caso, no era cuestión de una actitud conspirativa; cuanto más, de una reacción ante la incompreensión de aquellos que los estigmatizaban.

Para desarrollar su tesis, Howe siguió los presupuestos de Carlos Moore, exiliado e intelectual afro cubano radicado en Brasil.⁵⁰ El trabajo de Moore aporta algunas luces para el análisis de estos años; no obstante, ofrece interpretaciones inexactas con respecto a hechos puntuales de obligada verificación. Este se refiere al Manifiesto Negro preparado por los intelectuales negros a quienes les fue negada su participación en el Congreso Cultural de La Habana de 1968. No facilita, sin embargo, cita alguna del documento de marras.

Al respecto, es importante establecer ciertas precisiones relacionadas con El Puente, ya que como se ha dicho, casi todos los actores de la supuesta «conspiración» eran escritores publicados por la editorial. Según el puentista Pedro Pérez Sarduy, quien ha proveído una copia del documento (del cual fue corredactor), no se trató de un Manifiesto sino de una ponencia que iba a ser presentada en dicho congreso. En ella se examina el tema del racismo antes y después de la Revolución, llamando la atención, como lo había hecho Carbonell, acerca de la supervivencia de proyecciones racistas después de 1959. El documento en cuestión incluye citas de Fidel Castro y de Carlos Marx, y termina con un llamado a la integración en un destino común:

Esta integración por un destino común propicia la posibilidad de una cultura revolucionaria, que garantiza el más rápido y eficiente proceso desalineador, y unida a la liberación y desarrollo económico del Tercer mundo y a la progresiva fusión biológica de los grandes grupos étnicos en una sola Humanidad, favorece la tarea de creación del Hombre Nuevo [...] en la que todos los grupos hallan su común denominador [...] hasta hacer suya y convertir en maravillosa realidad cósmica la increíble profecía de Carlos Marx: «la conciencia que tiene el hombre de ser la divinidad suprema».⁵¹

Pérez Sarduy corrobora que los redactores del documento no fueron invitados al Congreso, y que entre los detractores se encontraba, como bien especifica Moore, el entonces ministro de Educación José Llanusa Gobels. Sin embargo, precisa que, «como muchos altos dirigentes, se tomaba atribuciones que ninguna ley oficial o constitución oficial les había concedido».⁵² E indica:

Es por eso que se preparó, para meses más tarde, un seminario donde nosotros presentamos la ponencia que

iríamos a presentar en el Congreso al cual no fuimos invitados y que ha sido catalogado equivocadamente como Manifiesto Negro.⁵³

Si bien Pérez Sarduy admite la arbitrariedad y el absurdo de que fueron víctimas muchos afro cubanos en aquella década, establece que el objetivo de la ponencia no era marcar diferencias con el proceso revolucionario, sino abogar por la plena reivindicación de los afro cubanos dentro de él.

Las narrativas de «separatividad», autonomía y escisión racial que Howe y Moore elaboran para caracterizar al supuestamente frustrado movimiento «Black Power» en Cuba, en mi opinión no ofrecen necesariamente la mejor óptica para entender las dinámicas de los años 60. Propongo no inferir, ni de la drástica postura del gobierno cubano ante los Black Panthers que visitaron la Isla pocos años después de la cancelación de las Ediciones, ni de la abrupta salida hacia China de Robert F. Williams, como tampoco de las domésticas tensiones raciales de esta década, que El Puente fuera cancelado porque sus integrantes eran afro cubanos con agendas ideológico-raciales contrarias a la de la Revolución. Creo que se trató de un proceso en el cual ciertos funcionarios (blancos) guiados por sus prejuicios se empeñaron en ver amenaza donde lo que predominaba era crítica constructiva. Actitud similar ensayaron en contra de todo aquel que se saliera, ya fuera por su conducta sexual, por su estética «no-comprometida», o por otras absurdas razones, de los estrechos perímetros a los que intentaban circunscribir al hombre nuevo. Los afro cubanos de El Puente, así como muchos de los homosexuales integrantes del grupo (negros o blancos), no buscaban atacar la dimensión modélica de hombre nuevo que estaba en formación, sino negociar un espacio dentro de ella.

Según Roberto Zurbano, no deben subestimarse los textos y subtextos de las dinámicas raciales entretejidos alrededor del declive de El Puente. Pero darles un protagonismo excesivo, aislándolas de otras (de género, autonomía institucional) es, a mi entender, dar pasos en falso. A este tenor, es preciso recalcar la bidimensionalidad de esas dinámicas (a diferencia del unívoco acento homofóbico de aquellos años): por un lado, prevalece un heredado racismo a nivel psicológico y sociológico, el cual busca poner sordina al esfuerzo integrador institucional. Por otro, se le daba voz y espacio a jóvenes escritores y artistas cubanos negros, dentro de la nueva epistemología.⁵⁴

Es esta polimorfa dinámica la que explica que, junto a truncados proyectos puentistas como la *Primera Novísima de Teatro* —que incluía a los dramaturgos negros Eugenio Hernández Espinosa y Gerardo Fullea León—, o la *Novísima de Poesía II*, la década fuera testigo del nacimiento de *Osain de un pie*, de Ada Garbinksi; *Isla de güijes*, de Miguel Barnet; *Poesía yoruba*, de Rogelio Martínez Furé; *Santa Camila de La Habana Vieja*, de José R. Brene; *Mamico Omi Omo*, de José Milián; *GH*, de

Georgina Herrera; *Mutismos y Amor, ciudad atribuida*, de Nancy Morejón, textos todos que dignificaron al cubano de piel negra, a un nivel hasta entonces impensado, y lo convirtieron en protagonista de su propio discurso desde un inédito espacio de autoridad. El Puente, además, acuna una categoría aún más novedosa de la literatura posrevolucionaria: el yo lírico femenino negro, en particular, gracias a la obra de Nancy Morejón y Georgina Herrera, publicadas y republicadas por la editorial.

Al abordar la clausura de las Ediciones, debemos realizar un análisis que contemple con exhaustividad y desde un justo balance todos los elementos de posible incidencia: factores ideológicos (políticas culturales *vs.* espontaneidad generacional, intimismo y reflexividad *vs.* «compromiso»); de género (homosexualismo *vs.* virilidad del modelo de hombre nuevo), y de raza (antirracismo institucional *vs.* racismo individualizado). Entre ellos sobresale la condición autónoma de la editorial, en un momento en que la integración y la estatificación de la cultura constituyen el eje de las políticas oficiales. Dentro de esta rigidez se generaron estrechas concepciones de «compromiso revolucionario» o «arte de la Revolución», que relegaron a una zona gris (como se demostraría en etapas posteriores) a todo el/lo que quedara fuera de lo institucional-estatal. Paralelo a ello, habría que analizar si no fueron las políticas culturales las que fragmentaron el campo cultural cubano de los 60, estigmatizando a El Puente como proyecto «trasnochado» y exaltando a *El Caimán Barbudo* como la publicación de la Revolución.

Notas

1. Roberto Zurbano, «El triángulo invisible del siglo xx cubano: raza, literatura y nación», *Temas* n. 46, La Habana, abril-junio de 2006, pp. 111-23.
2. Las Ediciones fueron costeadas en un inicio por José Mario Rodríguez.
3. Comenta José Mario Rodríguez: «Cuando en 1964 nacionalizan la Imprenta Arquimbau, donde se hacían los libros de las Ediciones, tuvimos que recurrir a la Editorial Nacional y a la UNEAC para seguir subsistiendo. Los libros se empezaron a imprimir bajo el patrocinio de la UNEAC, pero en las imprentas de la Editorial Nacional, y para conseguir papel teníamos que tener el visto bueno de Carpentier». Reinaldo García Ramos, «Ese deseo de permanente libertad» (conversación con José Mario e Isel Rivero), *La Habana Elegante*, otoño-invierno de 2002, disponible en www.habanaelegante.com. Véase, además, Ana María Simo, «Encuesta generacional (II). Respuesta a Jesús Díaz», *La Gaceta de Cuba*, n. 51, La Habana, 1966, p. 4.
4. Ídem.
5. Ídem.
6. Reinaldo García Ramos y Ana María Simo, Prólogo a *Novísima. Poesía Cubana I*, Ediciones El Puente, La Habana, 1962.
7. *Ibidem*, p. 10.
8. *Ibidem*, p. 13.
9. Ana María Simo, *ob. cit.*, p. 4. Énfasis de la autora.

10. Reinaldo García Ramos expresa: «Nosotros molestábamos; molestábamos por ser gay, por ser negros, por ser distintos, porque no, porque nada, porque no coincidíamos». En relación con su posición ante la Revolución, responde el poeta: «El que más o el que menos estaba metido en algo. Yo fui joven rebelde, Ana María estudió periodismo y trabajó en Prensa Latina [...] No estábamos ni remotamente aislados ni de espaldas lo que estaba pasando. Sencillamente, estábamos convencidos de que más importante que todo eso era nuestra libertad de expresión». Entrevista con la autora, Miami, mayo de 2002.

11. «El hecho de que aun los más jóvenes publiquen lo que en otros tiempos tenía que pasar por la prueba de la gaveta —lo que significa, por otra parte, que ahora ninguna vocación literaria morirá engavetada— merece ser analizado. Es magnífico e inquietante a la vez; en todo caso, se trata de un fenómeno único en América, como la revolución que lo ha hecho posible». Ambrosio Fornet, «Un experimento necesario», *En tres y dos*, Ediciones R, La Habana, 1964, pp. 63-4.

12. Jesús Díaz, «Encuesta generacional», *La Gaceta de Cuba*, n. 50, La Habana, abril-mayo de 1966, p. 9.

13. Ana María Simo, *ob. cit.*, pp. 10-1.

14. Jesús Díaz, «Encuesta generacional III. Jesús Díaz responde a Ana María Simo. El último puente», *La Gaceta de Cuba*, n. 52, La Habana, agosto-septiembre de 1966, p. 4.

15. «Nos pronunciamos», *El Caimán Barbudo*, n. 1, La Habana, 1966, p. 11. El propio Guillermo Rodríguez Rivera reconoce que «Nos pronunciamos» tenía como blanco «a la tendencia representada por las Ediciones El Puente». Véase Guillermo Rodríguez Rivera Rivera, «En torno a la joven poesía cubana», *Ensayos voluntarios*, Letras Cubanas, La Habana, 1984, p. 105.

16. *Ibidem*, p. 104.

17. *Ibidem*, pp. 105-6.

18. *Ibidem*, p. 108.

19. Luis Suardíaz, citado por Arturo Arango, «Con tantos palos que te dio la vida: poesía, censura y resistencia», *Criterios*, La Habana, mayo de 2007, pp. 1-43, disponible en www.criterios.es/pdf/arangotantospalos.pdf.

20. De 1984 es la antología *La Generación de los años 50*, preparada por Luis Suardíaz y David Chericán, con prólogo de Eduardo López Morales. Tanto el prólogo como la nota de presentación de los autores enfatizan esa condición «gallarda», aplaudida por Suardíaz en el coloquio de 1981: cada vez que es pertinente se exalta la participación de algunos de esos escritores en el Ejército Rebelde, en la lucha contra bandidos en el Escambray o en la respuesta a la invasión mercenaria por Playa Girón, así como las condecoraciones otorgadas por la Revolución. Es evidente que, para entonces, una reduccionista versión de «intelectual orgánico» dominaba el campo literario cubano, anulando la posibilidad de un canon más plural.

21. Reinaldo García Ramos, «Ese deseo de permanente libertad», *ob. cit.*

22. Roberto Zurbano, *ob. cit.*, pp. 114, 122.

23. Nancy Morejón y Pedro Pérez Sarduy (en entrevistas con la autora, entre mayo y septiembre de 2009) sostienen que sería un error adjudicarle al problema racial más peso del que tuvo en el contexto de las Ediciones, ya que, según afirman, fue el antihomosexualismo, y no necesariamente lo racial, lo que dio al traste con ellas. Aunque la homosexualidad de muchos de los integrantes de El Puente nunca fue directamente aludida, el hecho de que José Mario fuera enviado a las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP) después de la cancelación de las Ediciones en 1965 es síntoma de la incomodidad que las preferencias sexuales de esos iconoclastas debe haber causado.

24. Walterio Carbonell, *Crítica. Cómo surgió la cultura nacional*, Ediciones Yaka, La Habana, 1961, p. 108.
25. Alejandro de la Fuente refiere que abundaron los comentarios peyorativos hacia la mencionada religiosidad de estas manifestaciones. Por ejemplo, en 1968, la revista *El Militante Comunista*, dio abrigo a la siguiente afirmación: «La Santería es una mezcla grosera de elementos mitológicos de ciertas religiones africanas [...] Se precian de supuestos conocimientos acerca de las virtudes de las plantas, el cual [sic] es más primitivo que por ejemplo, el que poseían los alquimistas medievales [...] Una religión es primitiva cuando no ha llegado ni siquiera a elaborar abstracciones. A nosotros nos revuelve el estómago, mas para una mentalidad primitiva tiene lógica». Alejandro de la Fuente, *Una nación para todos. Raza, desigualdad y política en Cuba. 1900-2000*, Colibri, Madrid, 2000, p. 399.
26. María Isabel Alfonso, «Dinámicas culturales de los años 60 en Cuba. El Puente y otras zonas creativas de conflicto», Tesis doctoral, Universidad de Miami, Miami, 2007, pp. 190-1.
27. Véase Alejandro de la Fuente, ob. cit., p. 383.
28. Zurbano comenta el hecho de que Cintio Vitier y Gastón Baquero se mostraron críticos acerca del regodeo antillano de Virgilio Piñera en *La isla en peso*, el cual consideran ajeno al espíritu cubano nacional. Véase Roberto Zurbano, ob. cit., p. 114.
29. Esta vocación por lo diverso se convierte, de manera tácita, en el eje de las Ediciones, como queda demostrado por la publicación de obras esencialmente diferentes. Se trataba de lo que Furé llama «unidad dentro de la diversidad», la cual es índice de uno de los aspectos constantes en las Ediciones El Puente: la pluralidad estética.
30. Reinaldo García Ramos, «Ese deseo de permanente libertad», ob. cit.
31. Joaquín Santana, «Calle Enramada abajo», *Poemas en Santiago*, Ediciones El Puente, La Habana, 1962, pp. 29, 39.
32. Silvia Barros, «Los negritos», *27 pulgadas de vacío*, Ediciones El Puente, La Habana, 1960.
33. Manolo Granados, «Vosotros sois la sal de la tierra», «Desde atrás», «Déjame que he despertado», *El orden presentido*, Ediciones El Puente, La Habana, 1962, pp. 39, 51, 35 y 36.
34. Manolo Granados, «Isla... isla», «Enero», *El orden presentido*, ob. cit., pp. 29, 23.
35. Rogelio Martínez Furé, «Prólogo» a *Poesía yoruba*, Ediciones El Puente, La Habana, 1963, p. 13. (Énfasis mío. M.I.A.)
36. *Ibidem*, p. 15.
37. *Ibidem*, p. 13.
38. *Ídem*. Énfasis del autor.
39. *Ídem*.
40. Alejandro de la Fuente, ob. cit., pp. 414 y 399.
41. Rolando Rigali, «Otra vez la poesía», *La Gaceta de Cuba*, a. 3, n. 41, La Habana, 1964, p. 23.
42. Williams llegó a Cuba huyendo del gobierno estadounidense, que lo inculpaba con falsos cargos de secuestro. Permaneció en la Isla de 1961 a 1965, desde donde condujo el programa Radio Free Dixie. En él propagaba hacia los Estados Unidos sus ideas radicales. En septiembre de 1966, envió una carta a Fidel Castro desde China, país al que se dirigió después de experimentar ciertas tensiones con oficiales del Ministerio del Interior. En la misiva, se refiere a conflictos con Osmany Cienfuegos, el comandante René Vallejo y el viceministro del Interior Manuel Piñeiro, quienes desatendieron y boicotearon, según Williams, su lucha por la causa afroamericana. No llega a hablar de racismo en dicha carta, pero he encontrado en el archivo Robert Williams Papers, del Schomburg Center, otras cartas suyas refiriéndose a que fue discriminado por las autoridades cubanas.
43. Alejandro de la Fuente, ob. cit., pp. 409-15.
44. Stokely Carmichael, miembro de los Black Panthers, visita Cuba en 1967 y se decepciona por la forma en que era tratado en ella el problema racial. Según Carmichael, era erróneo proponer la disolución de las clases sociales como vía para eliminar progresivamente el racismo, y obviar el componente sociocultural (Mark Sawyer, *Racial Politics in Post-Revolutionary Cuba*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006, pp. 90-2). Regresa a los Estados Unidos con el criterio de que «el comunismo no es una ideología viable para los negros» (*Ibidem*, p. 92. La traducción es mía). A su visita, siguió la de Eldrige Cleaver, en 1968. Mucho más radical, además de asumir erróneamente que Fidel Castro entrenaría a revolucionarios afroamericanos en Cuba, Cleaver invitó a la formación de un capítulo de los Black Panthers en la Isla. Después de varios encontronazos, se marchó a Argelia, llevando consigo un buen repertorio de protestas contra el racismo de las autoridades cubanas, del que supuestamente fue víctima (*Ibidem*, pp. 93-5).
45. El hecho de que numerosos afrocubanos hayan adoptado el estilo de peinado «afro», incluso como forma de resistencia, no quiere decir que hayan tenido una agenda separatista radical como la de los Panteras, ni el deseo de fomentar un poder negro cubano. Véase María Isabel Alfonso, ob. cit., p. 190.
46. Linda S. Howe, *Transgression and Conformity. Cuban Writers and Artists After the Revolution*, University of Wisconsin Press, Madison, 2004, p. 80.
47. Walterio Carbonell, ob. cit.
48. Linda S. Howe, ob. cit., p. 72.
49. Los últimos textos de El Puente datan de 1965 y el supuesto Manifiesto Negro es de 1968.
50. Carlos Moore, en *Castro, the Blacks and África* se refiere a un supuesto *plot* al que denomina «Black Manifiesto», articulado en 1968 por algunos afrocubanos. Moore no menciona directamente a El Puente como grupo, pero la mayoría de los que nombra fueron autores publicados por esa editorial. Llamo la atención sobre Moore pues a partir de su texto se han elaborado variaciones con el mismo problema: la ausencia de citas y de fuentes verificables. Véase Carlos Moore, *Castro, the Blacks and Africa*, University of California, Los Angeles, 1988.
51. «Aportes culturales del negro en la América», octubre de 1968, La Habana [inédito]. Erróneamente denominado «Manifiesto negro».
52. Pudiera especularse que el documento fue alterado *a posteriori*, después que a los jóvenes suscriptores no se les invitó al evento. Si ese fuera el caso, el hecho de que accedieran a transformarlo en un texto de explícita adhesión a la Revolución, es señal de que no se veían como unos radicales frente al gobierno. Pedro Pérez Sarduy, entrevista citada.
53. *Ídem*.
54. Se fundan instituciones como el Departamento de Folklore del Teatro Nacional de Cuba —dirigido por Argeliers León, a cargo también del Instituto Nacional de Etnología y Folklore y de su revista, *Etnología y Folklore*—, y el Conjunto Folklórico Nacional, liderado por Martínez Furé, como parte de este esfuerzo por consolidar lo afrocubano dentro del nuevo imaginario.