

ABRAHAM TALAVERA

LOS ESCRITORES Y LA REVOLUCION: EL CASO  
DE CUBA.

E\_L C\_O\_L\_E\_G\_I\_O D\_E M\_E\_X\_I\_C\_O

Los escritores y la Revolución: el caso de Cuba.

Tesis que ante el Centro de Estudios Internacionales  
presenta Abraham Talavera López.

Para optar al título de Licenciado en Relaciones --  
Internacionales.

México, D.F. 1970.

al maestro rafael segovia

"Porque la Revolución es el resultado de Cien  
Años de lucha..."

Fidel Castro.

"De alguna manera, somos la Revolución".

Roberto Fernández Retamar.

INDICE

I.- INTRODUCCION

II.-EL PAPEL DEL ESCRITOR

A.-¿Tienen los escritores una función?

- 1.- Julian Benda: la traición de los intelectuales
- 2.- Heidegger: El lenguaje y la poesía
- 3.- Gramsci: El intelectual orgánico
- 4.- Los marxistas y la "apuesta realizada"

B.-Problemas relativos al papel del escritor:

- 1.- Vanguardia artística y vanguardia política
- 2.- Escapismo y condicionamiento social
- 3.- El escritor comprometido en Occidente

III.-LOS ESCRITORES CUBANOS Y SU PRODUCCION LITERARIA

A.-La poesía

B.-La narrativa

C.-El teatro

IV.-LA POLITICA CULTURAL DEL REGIMEN CUBANO

A.-Antes de la Revolución

B.-Necesidad de una política cultural de la Revolución

C.-Evolución de la Política cultural del régimen cubano

D.-La crítica

//

V.-LOS ESCRITORES DISIDENTES

A.- Los exiliados

B.- El caso de Heberto Padilla

VI.-RESUMEN Y CONCLUSIONES

VII.-BIBLIOGRAFIA

VIII.-APENDICE:

Literatura y Revolución: opinan los escritores.

INTRODUCCION.

Este trabajo tiene la aspiración de estudiar algunos - problemas referentes a los escritores y la Revolución en el ca so de Cuba. Se ocupa fundamentalmente del período que transcurre entre 1959 y 1968- diez años en total- porque el movimien to insurreccional que antecedió a la toma del poder por la Re volución fue más bien pobre en lo que relaciona con la partici pación de los intelectuales, y porque, ya se verá, 1968 repre senta un momento culminante en el desarrollo de la política -- cultural del régimen de Fidel Castro.

La importancia del tema tal vez necesita ser subrayada. Los diccionarios acostumbra n definir al escritor no por vía atributiva, sino por vía reiterativa: "El escritor es la perso na que escribe"; o bien: "es el autor de obras escritas". En efecto, todo individuo que se enfrenta a la tarea de plasmar o de comunicar una idea por escrito, de alguna manera, forma par te de un grupo con el que comparte la utilización de la escri tura. Sin embargo, hay una distancia entre un simple escribien te y un escritor de ensayos, y entre éste y un escritor de - cuentos o novelas.

Mientras que el tomador de dictado utiliza el lenguaje en función de objetivos puramente prácticos y utilitarios, el ensayista procura servirse del lenguaje escrito para desentra ñar verdades universales o para explicar, con alguna autoridad, la mecánica de un problema concreto. La distancia que hay en tre un ensayista y el "escritor del cual aquí se tratará radi-

ca en que las armas fundamentalmente del primero son de orden estrictamente racional, mientras que en el caso del escritor-creador, hacedor de literatura, las armas fundamentales son espontáneas e intuitivas.

Los escritores de los que se ocupa este trabajo son: poetas, narradores y dramaturgos.

Por otra parte, las revoluciones- especialmente las de signo marxista- son movimientos que buscan instaurar un nuevo orden de cosas, supuestamente más adecuado para el desarrollo pleno de las potencialidades del hombre. La revolución, al crear una nueva sociedad, crea un hombre nuevo, y éste no es por lo general- cuando menos en un primer momento- un escéptico o un desesperanzado, sino un optimista convencido de que algún día la humanidad dejará de echarle agua a la leche.

La creación del hombre nuevo plantea la necesidad de una cultura de la nueva sociedad, y en la creación de toda cultura tienen los escritores una especialísima habilidad para hacerse los apreciados.

Su función, por cierto, no es puramente formal y decorativa, sino formadora, crítica y reveladora.

Sin embargo, el escritor- como muchos otros de los integrantes del gremio artístico- es frecuentemente un ser que renuncia a la posibilidad de ser abarcado por categorías bien definidas. Su naturaleza espontánea o intuitiva hace difícil el contemplarlo a través de cristales racionales precisos.

Las revoluciones marxistas se caracterizan por su militancia en un terreno ideológico preciso: el materialismo dialéctico, que aspira nada menos que a tener la explicación definitiva de todos los procesos que han ocurrido, que siguen -- ocurriendo y que habrán de ocurrir sobre el planeta.

La cuestión sube de tono cuando el escritor, por el -- hecho de adherirse a la Revolución, tiene que adherirse también a una forma racional y específica de contemplar el mundo. Es posible que lo haga voluntariamente, incluso es posible que tenga éxito en la tarea de conciliar lo racional con lo intuitivo, pero muy en el fondo, es casi seguro que seguirá pensando en cómo cazar una lagartija sin arrancarle la cola.

A partir de aquí, las alternativas se multiplican: -- ¿Literatura y Revolución? ¿Literatura o Revolución? ¿Literatura por, para, con, contra, la Revolución?

La parte primera del trabajo se refiere al papel del -- escritor: se exploran brevemente algunas opiniones y se tratan algunos problemas relativos a la función del escritor: las relaciones entre vanguardia artísticas y vanguardia política, entre escapismo y condicionamiento social y las dificultades del escritor comprometido en Occidente. Esta primera parte lleva -- la intención de tratar algunos problemas generales fundamentales para la comprensión de circunstancias más específicas.

La parte siguiente se refiere a los escritores cubanos y a su producción artística. Se intenta presentar un somero -- panorama de los cambios que se han producido en la poesía, en la narrativa y en el teatro.

Otra parte, se refiere a la política cultural del régi

men cubano. Se intenta explicar los cambios que se han producido en el terreno cultural desde los años anteriores al 59 hasta los tiempos recientes, cuáles fueron los primeros problemas que se planteó la política cultural y cómo fue evolucionando - desde una situación de entusiasmo y tolerancia hasta lo que parece ser una situación más rígida y tensa.

La última parte del trabajo se refiere a los escritores disidentes: los que eligen el exilio, como Cabrera Infante, y los que, como Heberto Padilla, se achan su resto con la Revolución.

Finalmente, queremos hacer algunos reconocimientos a Olga Pellicer de Brody por haber sugerido el tema de esta investigación, a Rafael Segovia por haber aceptado dirigirla y al Centro de Estudios Internacionales de El Colegio de México por habernos permitido completar con este trabajo el programa de la licenciatura en Relaciones Internacionales.

México, D.F., 30 de julio de 1970.

EL PAPEL DEL ESCRITOR.

" El dilema es el siguiente: el intelectual debe -- poner en línea sus valores con los de las masas, -- pero no debe rendir culto a dichos valores. Deber ser un militante marxista, pero no debe despre-- ciar los valores de los intelectuales no-marxis-- tas. Desempeña un papel fundamental en la direc-- ción y educación del pueblo, pero constituye tan-- solo un elemento útil de las clases medias, ---- manchado por el pecado social original de su ---- nacimiento. Finalmente, debe rescatar a las ma-- sas de la cultura de masas. Lo más frecuente es-- que los intelectuales se traguen estoicamente --- esta mortificante medicina. A sus ojos, el traba-- jador continúa siendo la personificación del ---- optimismo, la salud, la virilidad, la ausencia -- de duda, mientras que sus propios problemas, co-- mo frecuentemente pone en claro el Partido, na-- cen de su debilidad y su neurosis. El carácter -- y la condición del trabajador se han convertido-- en su raison d'etre. A su lado, hay causas, - -- recuerdos y amigos que piden fidelidad en las ho-- ras más oscuras uno se abraza fuertemente à cause des copains. "

David Caute, El comunismo y los intelectuales franceses.

A.- ¿TIENEN LOS ESCRITORES UNA FUNCION?

Analizar en tan sólo unas cuantas cuartillas el papel del escritor es una pretensión que está destinanda a fracasar. Es un problema que engloba infinidad de facetas- todas ellas agobiantes- y que generalmente está constreñido a las circunstancias- siempre cambiantes- del caso que pretenda estudiarse. Por ello, nuestra intención es mucho más modesta. Nos proponemos -- desarrollar algunas ideas que por gravitar en torno del problema contribuyen a localizarlo y, en cierto modo, a explicarlo.

El primer problema es, evidentemente, saber si, en realidad los escritores tienen una función, un papel, una misión --- especial que ejercer, de igual manera que otros grupos humanos, como los juristas, los policías o los pedagogos la tienen. Nosotros pensamos que sí. Creemos que el escritor tiene una función que cumplir y que el problema fundamental es desentrañar cuál es el radio de acción de esa función y qué relación guarda con otras entidades.

El escritor es un artista. ¿Cuál es la función del artista? Herbert Read la ha definido de la siguiente manera:

Solo en tanto el artista establece símbolos para la representación de la realidad, puede tomar forma la mente, como estructura del pensamiento. El artista establece estos símbolos al cobrar conciencia de nuevos aspectos de la realidad, y al representar su conciencia de éstos en imágenes plásticas o poéticas...cualquier extensión de la conciencia de la realidad, cualquier tanteo más allá del umbral del conocimiento presente, debe establecer primero su conjunto de imágenes sensibles. (1)

Tomado esto en un sentido literal, parecería que la representación de la realidad, el establecimiento de símbolos, fueran tareas exclusivas del artista. La verdad es que todos los hombres enfrentan, por el desarrollo mismo de la conciencia, el

problema de adquirir representaciones simbólicas de la realidad. Lo que H. Read quiere decir es que es al artista al que le está asignada de manera especial la tarea de expresar y explorar simbólicamente la realidad.

Esta función del artista y del escritor bien puede constituir una especie de función intrínseca, es decir, inherente a su condición. Pero, junto a esta función intrínseca, es posible -- observar una función extrínseca que deriva su razón de ser de la necesidad que tiene el artista de vincularse con la naturaleza y con el medio social. Recordemos a Gabriel Pèri: "Yo no podía contentarme con la satisfacción intelectual que el socialismo me -- había provocado. Me parecía que tenía una labor que cumplir.... "(2). Es decir, además del estricto oficio de escribir, el escritor se enfrenta a una serie de funciones que le exige su pertenencia a un momento histórico y a un grupo social.

Entendida de esta manera la función del escritor, nos enfrentamos de inmediato a una diversidad de criterios para delimitarla. Mencionaremos tan sólo algunos de ellas, los que arbitrariamente nos han parecido más importantes.

#### 1.- JULIAN BENDA: LA TRAIACION DE LOS INTELLECTUALES

Quiero hablar de esa clase de individuos a quienes yo llamaría intelectuales (clerics), designando con tal nombre a todos aquellos cuya actividad, en sustancia, no persigue fines prácticos, pero que, al solicitar su alegría para el ejercicio del arte, o de la ciencia, o de la especulación metafísica, en suma, para la posesión de un fin no temporal, dicen en cierto modo: "Mi reino no es de este mundo" (3).

Julian Benda afirma la existencia de un intelectual cuyos mayores peligros radican en vincularse al mundo de los valores prácticos. El objeto fundamental del oficio intelectual son las ideas- trascendentes y eternas- que muy poco tienen que ver con lo pragmático y circunstancial. En suma, lo que Benda afirma es un intelectual que hoy podríamos llamar de torre de marfil . ---

"Un Richelieu que sólo da cuentas a su rey puede hablar nada más que de lo práctico y dejar a otros las perspectivas sobre lo --- eterno." (4). Benda va más lejos y nos alerta sobre la desaparición de los intelectuales (en realidad, sobre la desaparición de un tipo de intelectuales):

La nueva fe del intelectual es, en gran parte, una sucesión de condiciones sociales que le son impuestas, y el -- verdadero mal a deplorar en nuestros días<sup>nes</sup>, tal vez, la traición de los intelectuales, sino la desaparición de los intelectuales...Será una de las grandes responsabilidades del Estado moderno el no haber mantenido (¿lo podía acaso?) una clase de hombres exentos de deberes cívicos, cuya única función hubiera sido la de mantener el fuego de los valores no prácticos. (5)

De hecho, lo que Benda contempla no es la desaparición de los intelectuales, sino la desaparición del intelectual concebido en los términos en que él lo hace y el surgimiento de un nuevo tipo de intelectual, comprometido con lo temporal y decidido a ejercer sus poderes en el reino de este mundo.

Desde que el intelectual pretende no desconocer los intereses de la nación o de las clases establecidas, está necesariamente vencido, por la simple razón de que es imposible predicar lo espiritual y lo universal sin minar edificios cuyos cimientos son la posesión de lo temporal y la nítida voluntad de ser...Renan lo ha dicho excelentemente: "La patria es cosa terrestre: el que quiera ser ángel será siempre mal patriota". (6)

Lo que Benda no entendió es que se vivía un momento en el que no era posible la profesión de ángel. Se podía escoger la --- profesión de ángel, pero el ángel mal patriota sería juzgado, no con la justicia divina, sino con la terrestre. A partir de entón ces, toda vocación no temporal tendría que encontrar su justificación temporal.

## 2.- HEIDEGGER: EL LENGUAJE Y LA POESIA.

No es arriesgado afirmar que de entre los escritores son los poetas los que constituyen el gremio más aberrante. Entender la función social del escritor-poeta requiere de conocer la naturaleza del hecho poético. Martín Heidegger en su brillantísimo -

trabajo sobre Hölderlin y la esencia de la poesía ha tocado --  
este problema.

La poesía se muestra en la forma modesta del juego. Sin-  
trabas, inventa un mundo de imágenes y queda ensimismada -  
en el reino de lo imaginario.. La poesía es como un sue- -  
ño, pero sin ninguna realidad, un juego de palabras sin-  
lo serio de la acción. La poesía es inofensiva e inefi- -  
cáz ¿Qué puede ser menos peligroso que el lenguaje? (7).

Poetizar- nos dice Heidegger- es la más inocente de las- -  
actividades. Sin embargo, se trata de una inocencia peligrosa. -  
La poesía se hace con lenguaje y éste es atributo exclusivo de -  
los hombres. En líneas de Hölderlin: "Y se le ha dado al hom--  
bre el más peligroso de los bienes, el lenguaje,...para que mues-  
lo que es...". Heidegger explica:

¿Quién es el hombre? Aquéj que debe mostrar lo que es. Mos-  
trar significa por una parte patentizar y por la otra que-  
lo patentizado entre en lo patente...¿que debe mostrar el-  
hombre? Su pertenencia a la tierra. Esta pertenencia con-  
siste en que el hombre es el heredero y aprendiz en todas-  
las cosas... El habla es dada para hacer patente, en la --  
obra, al ente como tal y custodiarlo. En ella puede llegar  
a la palabra lo más puro y oculto, así como lo indeciso y  
común. La palabra esencial, para entender y hacerse posesi-  
ción más común de todos, debe hacerse común...El habla no  
es solo un instrumento que el hombre posee entre otros mu-  
chos, sino que es lo primero en garantizar la posibilidad  
de estar en medio de la publicidad de los entes, Solo hay-  
mundo donde hay habla...Solo donde rige el mundo hay his-  
toria.(8)

El ser del hombre se funda, pues, en el habla, pero el ha-  
bla acontece primero en el diálogo. El habla es el medio para el  
encuentro entre los hombres. Poder hablar y poder oír son parte-  
de una misma historia, parte de un mismo problema, Pero los hom-  
bres sólo son patentes a la luz de algo permanente:

Hasta que el hombre se sitúa en la actualidad de una per--  
manencia, puede por primera vez exponerse a lo mudable; --  
porque solo lo persistente es mudable. Hasta que por prime-  
ra vez " el tiempo que se desgarrá " irrumpe en presente, -  
pasado y futuro, hay la posibilidad de unificarse en algo  
permanente. Somos un diálogo desde el tiempo en que "el --  
tiempo es". Desde que el tiempo surgió y se hizo estable, -  
somos históricos. Ser un diálogo y ser histórico son ambos  
Igualmente antiguos, se pertenecen uno al otro y son lo --  
mismo. (9)

El poeta nombra a "los dioses y a las cosas", pero al hacer lo, al nombrar las cosas por lo que son- las hace patentes y conocidas como entes. Además al nombrar, el poeta establece una vinculación entre las cosas y él mismo. Es así como adquiere su razón-de ser.

...el reino de acción de la poesía es el lenguaje. Por lo tanto, la esencia de la poesía debe ser concebida por la esencia del lenguaje...la poesía, el nombrar que instaura el ser y la esencia de las cosas, no es un decir caprichoso, sino aquél por el que se hace público todo cuanto después-- hablamos y tratamos en el lenguaje cotidiano. Por lo tanto, la poesía no toma al lenguaje como material ya existente -- sino que la poesía misma hace posible el lenguaje. La poesía es el lenguaje primitivo de un pueblo histórico.(10)

En Heidegger, pues, la clave de la poesía se cifra en el -- nombrar. El hombre, al nombrar las cosas, instaura al ser con la palabra y, al mismo tiempo, afirma al hombre en sus más hondas -- posibilidades. "El hombre es quien muestra lo que es".

El análisis de Heidegger ahonda más en la función original-- del lenguaje que en el hecho poético mismo. Es válido su análisis en lo que se refiere a la relación entre poesía y lenguaje, pero-- en cuanto análisis de la poesía misma es tan solo válido para un-- tipo muy especial de poesía, para una poesía que bien pudieramos-- llamar cosmológia. No hay que olvidar que también existe la poe-- sía de las cosas vanales. Y lo vanal y trivial también revela y -- rebela al hombre.

### 3.- GRAMSCI: EL INTELLECTUAL ORGANICO.

Sin duda alguna, de entre los modernos teóricos del marxis-- mo Antonio Gramsci es uno de los más claros y de los más honestos. En él se encuentra el intelectual y el hombre de acción, de allí-- que sus puntos de vista revistan especial interés.

Para Gramsci, todo grupo social que aparece con una función esencial en el aparato productivo, establece en torno suyo un gru-- po de intelectuales destinados a darle homogeneidad en el terreno--

económico, tanto como en el social y político. El intelectual-orgánico es, en la terminología de Gramsci, aquél que aparece generado por la existencia de un grupo socio-económico determinado.

La categoría de los clerics era la agrupación orgánicamente ligada a la aristocracia de la tierra, y compartía con ella el ejercicio de la propiedad feudal y los privilegios derivados de ella. Pero el monopolio de la supra-estructura por parte de los clérigos descubre sus limitaciones ante el surgimiento de nuevas categorías no eclesiásticas con sus privilegios y jerarquías. La primitiva categoría entra en crisis, pero deja importantes consecuencias:

Como estas diversas categorías de intelectuales tradicionales se sentían con espíritu de cuerpo, la historicidad de su cualificación se mantuvo ininterrumpida, colocándose de por sí en posición autónoma e independiente del -- grupo social dominante. Esta auto-posición tuvo consecuencias, y de largo alcance, en el campo ideológico y político. Toda la filosofía idealista se puede relacionar fácilmente con este supuesto asumido por el conjunto social de los intelectuales, y tal postura puede definirnos también el significado de utopía social que orilló a los intelectuales a creerse independientes, autónomos, revestidos de propia representación.(11)

Para Gramsci, todos los hombres son intelectuales, aunque no todos tengan la función de intelectuales. Distinguir entre - intelectuales y no intelectuales, de hecho, no puede tener otra intención que señalar el campo de actividad donde recae el mayor paso de la actividad profesional. El intelectual ejerce, como -- tal, una categoría social profesional. No existe el no-intelectual: "No se puede separar el homo faber del homo sapiens" (12)

De aquí se deriva lógicamente que el problema de la creación de un nuevo tipo de intelectual radique en desarrollar críticamente la manifestación intelectual- que en todos los hombres existe- modificando su relación con el trabajo muscular a fin de

propiciar una nueva concepción del mundo.

Gramsci explora también la relación entre estos problemas intelectuales y el partido político. Este último es una manera de crear categorías de intelectuales orgánicamente ligados al grupo socio-económico dominante en el seno del partido. Gramsci empieza por distinguir entre la sociedad civil - integrada por los organismos sociales denominados "privados" y la sociedad política o Estado que coincide con la función hegemónica que el grupo dominante ejerce sobre el todo social y con el poder de mando directo manifestado en el gobierno "jurídico".

...el partido político, para cualquier grupo, es justamente el mecanismo que en la sociedad civil cumple similar función a la más vasta que practica el Estado en la sociedad política. Es decir, procura la soldadura entre los intelectuales orgánicos del grupo dominante y los intelectuales tradicionales; y el partido cumple esta misión subordinada a la esencial de preparar a sus componentes, elementos de un grupo social que nace y se desarrolla en lo económico, hasta convertirlos en intelectuales políticamente calificados, en dirigentes y organizadores de toda clase de actividades y funciones inherentes a la evolución orgánica de la sociedad en lo civil y en lo político. (13)

Un punto no muy frecuente en los teóricos del marxismo es la distinción que Gramsci cuida de hacer entre crítica política y crítica artística:

Dos escritores pueden representar (expresar) el mismo momento histórico social, pero uno puede ser artista y el otro un simple presuntuoso. Limitar la cuestión a manifestar, con más o menos acierto, que los dos representan o expresan las características de un determinado momento histórico social, no es ni siquiera rozar el problema artístico. Todo esto puede ser útil y conveniente: mejor aún, lo es, pero en el campo: en el de la crítica política, en el de la crítica del proceder, en la lucha por destruir y superar ciertas corrientes de sentimientos y creencias y algunas posiciones frente a la vida y el mundo. Pero no es crítica ni historia del arte, ni como puede presentarse, so pena de incurrir en confusión, atraso o estancamiento de los conceptos científicos, es decir, en no conseguir precisamente los fines inherentes a la lucha cultural. (14)

Insistimos. Gramsci nos parece un ejemplo valioso y honrado de intelectual marxista, sobre todo porque asume una posición doctrinaria para enriquecerla y confrontarla con la realidad, y

no para ejercer un dogma en nombre de una "verdad absoluta".

#### 4.- LOS MARXISTAS Y LA "APUESTA REALIZADA"

El marxista habla desde una apuesta realizada (entendida como una hipótesis científica) y todo error de su parte que compromete esa apuesta tiene el valor de un crimen-- contra la humanidad. (15)

Esta cita de Aragón resume parte de la actitud ética y moralizante de la mayoría de los teóricos marxistas, La lucha contra la moral burguesa concluye en la fundación de una nueva moral que, al hacer del compromiso social su más relevante dogma de fé, crea una "apuesta fatal" donde cualquier desviación es considerada fuera de la legalidad revolucionaria.

Para Mao:

Nuestros artistas y escritores deben trabajar en su propio campo, que es el arte y la literatura, pero su deber primordial consiste en comprender y conocer bien el pueblo. ¿Cómo se comportaron a este respecto en el pasado? Yo diría que fueron incapaces de conocer bien al pueblo, incapaces de comprenderlo, y que fueron como héroes sin espacio para desplegar su heroísmo. (16)

Lo más importante es, pues, conocer el pueblo y vincularse con sus problemas. La imagen de la sociedad y el arte son revolucionarios en la misma medida es que son productos de artistas-escritores revolucionarios que reflejan la vida del pueblo.

Los materialistas dialécticos insistimos en la unidad de motivo y efecto... Al examinar la intención subjetiva de los artistas, es decir, si sus motivos son acertados y buenos, no consideramos sus declaraciones sino los efectos que sus actividades (principalmente sus obras) producen en la sociedad y en las masas. La práctica social y sus efectos constituyen el criterio para examinar la intención subjetiva o el motivo. (17)

Se identifica al motivo con el efecto, pero parece ignorarse que la obra de arte no es válida en virtud de una intención subjetiva de su autor, sino que es válida en consideración a una serie de atributos objetivos de composición, estilo, etc. -- El problema del efecto ya forma parte de otro asunto. El artista de vanguardia está obligado a ser un adelantado de su tiempo, un

explorador de nuevas formas expresivas, y, por ello, no puede transigir con el gusto medio de su época. Los criterios políticos o sociales no pueden aplicarse tan fácilmente al tratamiento o al enjuiciamiento artístico de una obra.

A.A. Zhdánov, quien jefaturó durante una época importante la política intelectual de la Unión Soviética, coincide en señalar la prioridad de la política:

Nosotros exigimos que nuestros camaradas, tanto los que dirigen el campo literario como los que escriben, se guíen por algo sin lo cual no podría existir el orden soviético, vale decir, por la política, de modo que nuestra juventud pueda ser educada no en un espíritu maligno y sin ideología, sino en un espíritu vigoroso y revolucionario. (18)

La posición enunciada por Zhdánov coincide con un momento en el que la necesidad fundamental es afirmar los valores políticos, los valores revolucionarios, por encima de cualquier otro universo. La literatura como instrumento de la política es afirmada y hecha posición oficial. En boca de Lenin:

¿En qué consiste este principio de la literatura del Partido? No consiste solamente en que la literatura no puede ser para el proletariado socialista, un medio de lucro de individuos o grupos, ni puede ser obra individual, independiente de la causa proletaria común. ¡Abajo los literatos apolíticos! ¡Abajo los literatos super-hombres! La literatura debe ser una parte de la causa proletaria, debe ser "rueda y tornillo" de un solo y gran mecanismo.. puesto en movimiento por toda la vanguardia consciente de toda la clase obrera. (19)

Mao, Zhdánov y Lenin coinciden en contemplar en el escritor a un servidor de las causas políticas. La función del escritor es guiar, orientar, representar y explicar la realidad social que el mundo de la Revolución pone al descubierto.

EL PAPEL DEL ESCRITOR.

NOTAS:

- 1).- Herbert Read, Idea e imagen, pp. 72-3
- 2).- Citado por David Caute, El comunismo y los intelectuales franceses, p. 320
- 3).- Julian Benda, La traición de los intelectuales, p.44.
- 4).- Ibid., p. 108.
- 5.- Ibid., pp. 152-3
- 6).- Ibid., p. 177
- 7).- Martín Heidegger, Holderlin y la esencia de la poesía, p. 100.
- 8).- Ibid., pp. 101-3
- 9).- Ibid., p. 105
- 10).- Ibid., p. 100
- 11).- Antonio Gramsci, La formación de los intelectuales, p. 25.
- 12).- Ibid., p. 26.
- 13).- Ibid., pp. 34-5.
- 14).- Ibid., pp. 106-7
- 15).- Aragón, en el prólogo a Roger Garaudy, De un realismo..., p.11.
- 16).- Mao, "Frente cultural y frente militar" ( 2 de mayo de 1942), en Charlas..., p. 16.
- 17).- Mao, "Arte y literatura" (23 de mayo de 1942) en Charlas..., p. 46.
- 18).- Zhdánov, "El frente ideológico y la literatura" en Gorki --- Zhdánov, Literatura..., pp. 82-3.
- 19).- Lenin, "La organización del Partido y la literatura del Partido" en la literatura y la prensa, p. 101

B.- PROBLEMAS REALTIVOS AL PAPEL DEL ESCRITOR.

1.- VANGUARDIA ARTISTICA Y VANGUARDIA POLITICA.

"Las minorías son rebeldes;  
Las mayorías, revolucionarias".

Octavio Paz, Corriente alterna.

Los diferentes teóricos del marxismo coinciden en señalar que el destino del arte se encuentra indisolublemente ligado - al destino del hombre. No puede ser de otra manera: el arte es una actividad humana y, por lo tanto, todo lo que afecta la -- naturaleza del hombre afecta la naturaleza de su producción -- artística.

Los problemas de enajenación o de liberación son proble-- mas sociales y, del mismo modo, son problemas del arte. Así, - construir- o aspirar a construir- un mundo nuevo, <sup>Alc</sup>orden social, implica también construir un arte a la altura de ese nuevo --- orden de cosas.

Aunque la tesis es justa, en su desarrollo se ha incurri-- do en graves errores derivados generalmente del mane'o inapro-- piado de los términos de vanguardia y decadencia y de la consi-- deración- errónea desde múltiples puntos de vista- de que el - arte y la política pueden encontrarse en un punto medio o ni-- vel masivo.

Estas falsas apreciaciones han tenido conseciencias negati-- vas para el desarrollo del arte en los países socialistas, espe-- cialmente en lo que se refiere al rechazo de las formas más --- modernas de expresión y a la disminución de la capacidad de --- ruptura e innovación.

En el arte de todos los tiempos se observa una capacidad de ruptura e innovación respecto del arte que le ha antecedido. Todo movimiento artístico acaba por agotar sus posibilidades creadoras y por inscribirse en el voluminoso rubro de los movimientos decadentes. Paralelamente, surgen nuevas corrientes que, al proponer nuevos postulados para la creación, sustituyen a las corrientes ya agotadas.

Nuestro tiempo parece caracterizarse por una gran urgencia de ruptura e innovación, además de que se ha hecho de estas tareas una verdadera profesión de fé.

En toda generación hay minorías típicas que se destacan de la mayoría (en su mayor parte no típica) y la preceden, pues lo típico casi nunca coincide con lo medio: en una época de estancamiento lo que se encuentra por término medio puede formar el tipo, en tanto que en las que se mueven velozmente lo nuevo, lo insólito, lo que se distingue de lo acostumbrado pasa a ser lo típico. (1)

En lo dicho: nuestros días son típicamente vanguardistas.

Entendida la vanguardia como una ruptura contra lo decadente resulta evidentemente que términos como vanguardismo decadente (tan utilizado por los infra-rojos para referirse sobre todo a la pintura y a la novela contemporánea) constituyen una contradicción evidente: automáticamente, sin decir "agua va", se utilizan, en la esfera del arte, conceptos que obedecen a criterios políticos.

La vanguardia artística se opone, en principio, al establishment estético del momento. La burguesía excomulga al artista, quien se convierte en un rabioso, en un perro del mal. Se inicia así la pugna entre el artista de vanguardia y el régimen social decadente en que eleva su protesta.

Esta "protesta puede adquirir diversos matices. Desde el radicalismo que raya en el desparpado y en el mevalemadrismo {Car

los Fuentes: La historia es ficción, la realidad es apócrifa, -- El Nuevo Testamento fue escrito por Julio Verne). (2), hasta -- el radicalismo ético y moralizante (Meruda, Vargas Llosa). ---- Sin embargo, el radicalismo se detiene allí donde comienza la -- protesta efectiva, allí donde la minoría rebelde está a punto de convertirse en mayoría revolucionaria. Historicamente, el surrealismo marcó el límite de la protesta de una vanguardia -- artística que aspira a no conservarse tan solo como tal. (3)

Hay que reconocer, sin embargo, que el artista ha dejado -- en los últimos años de ser un proscrito. Esto sucede en el ---- momento en que la burguesía se convence de que el terrorismo -- artístico no pone en peligro el orden social existente. El arte de vanguardia es, hoy en día, el arte dominante en las so --- siedades capitalistas. Y esto no quiere decir de ninguna mane --- ra que el arte de vanguardia sea simplemente una expresión deca --- dente de la burguesía decadente.

En el caso de la sociedad norteamericana, C.W. Mills obser --- vó este problema.

La libertad del intelectual... en la medida en que el uso de esa libertad tiene importancia, en esa misma medida --- tiende a ser reprimida. Solo se es libre cuando la liber --- tad no afecta de una manera importante al poder... La ---- sociedad norteamericana es de tal manera payasa en sus --- gustos culturales, que aplaudirá y hará rico a un escrito --- que ha condenado sin reservas los fundamentos mismos de -- esa sociedad... La represión del intelectual significa que alguien en el poder piensa que las ideas importan y por lo tanto deben ser sofocadas. En los Estados Unidos hay absoluta libertad, solo que las ideas no importan. (4)

Al adueñarse del producto artístico, la burguesía dificult --- ta el que la vanguardia artística se vincule con la vanguardia --- política. Por sí sola, la vanguardia artística no puede cambiar la sociedad, que por lo demás la alimenta y tolera. Esto no --- puede significar tampoco que el artista se cruce de brazos.

En una destacada intervención en el Congreso Cultural de --- La Habana, en 1968, Sánchez Vázquez expresaba:

...las revoluciones artísticas no pueden cambiar la sociedad. Pero tampoco se trata de renunciar a esas revoluciones ni de retroceder en la vía de ellas para tratar de hallar la comunicación perdida mediante una simplificación o vulgarización de los medios de expresión. Si así lo hiciera, la vanguardia se negaría a sí misma y se haría cómplice del decadentismo. Lo que ha de ser cambiado revolucionariamente para que el reducto humano creador se extienda, es la estructura social misma...(5)

El más grave error de las vanguardias marxistas-leninistas ha sido el reducir el arte supuestamente revolucionario a una mera expresión de la política. Ejemplos no nos faltan:

Lenin empieza su trabajo sobre La organización del Partido y la literatura del Partido diciendo:

La literatura puede ser en el noventa por ciento de los casos, incluso "legalmente", una literatura del Partido. La literatura debe adquirir un carácter partidista. (6)

Gorki, en su discurso ante el Ier. Congreso de Escritores Soviéticos, realizado en 1944, afirmaba:

El héroe de nuestros libros debe ser el trabajo personificado en el obrero, quien cuenta ya entre nosotros con la potencia de la técnica contemporánea el hombre que a su vez organiza el trabajo haciéndolo más fácil, más fructífero, elevándolo a la altura del arte (7)

El Presidente Mao, en un famoso ensayo que data de los cuarentas sostenía:

... la actividad artística y literaria del Partido ocupa una posición definitiva y establecida en el trabajo revolucionario del Partido, y se halla subordinada a las tareas revolucionarias prescritas por el Partido en un período revolucionario: dado. Toda oposición a esta prescripción conducirá con seguridad al dualismo o al pluralismo, y en esencia correspondería a la fórmula de Trotsky: política marxista, arte burgués. (8)

Zhdánov, genuino representante de la mano dura en el arte, reduce prácticamente al escritor a redactor de folletos en favor de la electrificación:

El pueblo soviético espera de sus escritores genuino alimento ideológico, alimento espiritual que le ayude en el cumplimiento de los planes para las grandes construcciones

nes, en el cumplimiento de los planes para la restauración y mayor desarrollo de la economía nacional en nuestro país (3).

En fin, los ejemplos no faltan para ilustrar los excesos de los teóricos marxistas en materia de arte. Estos errores han contribuido al distanciamiento entre la vanguardia política y la vanguardia artística. La intransigencia marxista ha alimentado un cierto afán de la vanguardia artística de preservarse del virus político. Por su parte, la vanguardia política ha fomentado un arte que, de hecho, se alimenta de formas decadentes.

El arte trabaja a partir de la realidad, pero el material que lo caracteriza es de tipo formal. Por ello, resulta más factible innovar en el arte que innovar en la política. De aquí se desprende un cierto rezago natural de la vanguardia política respecto de la vanguardia artística en lo que a expresiones formales se refiere. El error del marxismo consiste en proponer como remedio la simplificación del arte para alcanzar los niveles de la masa, en lugar de propugnar por la superación del gusto popular a fin de acercarlo a la vanguardia artística.

Una Revolución auténtica debe tender a ser un acto creador que sienta las bases para que el arte de vanguardia sea un patrimonio social, y termine así la tradicional oposición entre el arte de vanguardia, esotérico y elitista, y el arte de masas. Además, los problemas fundamentales del artista, en lo que se refiere a sus relaciones con la sociedad, son invariablemente problemas que desbordan el terreno del arte para caer en el ámbito de la política. Por ello, el artista debe asumir compromisos políticos, cuidando de que su arte no se reduzca a un simple apéndice de la política. Recordemos a ---

Sánchez Vázquez :

El antídoto del escapismo está en la incorporación efectiva del artista a las luchas de su pueblo. El antídoto de la impaciencia... de la vanguardia política se halla en el respeto a la libertad de creación y en la comprensión de que- parafraseando a Marx- el arma del arte no puede sustituir al arte de las armas. (10)

## NOTAS:

- 1).- Ernst Fischer, Problemas..., p. 20.
- 2).- Carlos Fuentes, La situación del escritor ....p. 11.
- 3).- Breton: "El escritor no es el hombre de la adhesión total".
- 4).- C.W. Mills en Varios, "Izquierda, Subdesarrollo...",p. 63
- 5).- Sánchez Vázquez, "Vanguardia artística... ", p. 113.
- 6).- Lenin, La literatura y la prensa, p. 10.
- 7).- Gorki-Zhdánov, Literatura...p. 44.
- 8).- Mao, "Arte y Literatura" en Charlas...,pp. 42-43.
- 9).- Gorki-Zhdánov, Literatura, p. 80.
- 10).- Sánchez Vázquez, Op.cit., p. 115.

## 2.- ESCAPISMO Y CONDICIONAMIENTO SOCIAL

Dice Alejo Carpentier:

Y me pregunto ahora si la mano del escritor puede tener una misión más alta que la de definir, fijar, criticar, mostrar el mundo que le ha tocado en suerte vivir. Naturalmente, para ello hay que entender el lenguaje de este mundo... No se trata, evidentemente, de tomar la prensa de todos los días y sacar de ella una conclusión literaria, sino que se trata de ver, de percibir lo que, en su propio medio, le concierne a uno directamente, y de mantener la cabeza lo suficientemente fría como para escoger entre los diferentes compromisos que nos solicitan. (1)

Es claro, pues, que entendida así la función del escritor se realiza merced al mundo que le ha tocado vivir. En el mundo sin elementos épicos el escritor incurrirá en lo lúdico y en lo "intelectualista" y será difícil que cumpla con el papel que lo asigna Carpentier: recibir el mensaje de los convulsionamientos humanos, comprobar y fijar su presencia, describir la actividad colectiva.

Con todo esto, la acción fundamental de escritor no radica tan solo en sus palabras, su inmersión en el mundo de lo real debe significar hacer audible e inteligible el mensaje del paisaje social.

En un mundo donde el escritor ha perdido su lugar eclesiástico junto a la élite para sumergirse en la pequeña burguesía, su obra necesariamente pierde sus aires de pureza y de conciencia del "camino recto" para participar del pecado, de la culpa común con el resto de los hombres.

Mario Benedetti ya lo ha dicho:

El escritor latinoamericano sabe ahora que si sus ensayos o sus ficciones o sus poemas sirven para que la gente abra los ojos, esos ojos abiertos lo mirarán a él en primer término. El hombre corriente, ese lector-promedio

antes era poco más que un fantasma, se ha convertido en un ser de carne y hueso que a veces se entera de los -- borradores leyéndolos sobre el hombro del autor. (2)

En este descubrimiento mutuo entre lectores y escritores, éstos últimos se enfrentan a la necesidad de definir ya no su posición-que es cuestión de principios- sino su situación frente a los otros grupos sociales, En un medio convulsionado, el escritor cae presa del estupor: "Unos se definieron por horror a la militancia: otros por horror a la evasión: muy pocos por atracción, por amor, por afinidad" (3)

Al asumir su situación, su posición relativa frente al todo social, el escritor- como señala Carpentier- se ve solicitado por innumerables compromisos y esto tal vez quiere decir que ha llegado para él el momento de definirse tanto por sus palabras como por sus actitudes. Las palabras, las ideas, (la intención subjetiva, como dice Mao), ya no bastan por sí mismas, pues requieren el aval de la conducta pública del escritor. El conflicto de fondo no es otro sino el que se libra --- entre el escapismo y el condicionamiento social.

Al final de la Introducción (1857) a la Crítica de la economía política (1859), Marx señalaba en qué consistía la -- real dificultad del materialista con respecto del arte:

La dificultad no consiste en entender cómo el arte (figurativo) y el epos de los griegos están ligados a ciertas formas de desarrollo social: la dificultad consiste en entender cómo aquél arte y aquél epos nos proporcionan -- todavía un placer artístico y, bajo cierto aspecto, vallengo como normas y modelos inalcanzables. (4)

Lo que Marx veía escapar en el arte griego al condicionamiento social no es otra cosa sino el elemento cualitativo del arte. El arte, como esfera cualitativa, existe en la misma medida en que trasciende las peculiaridades de su condicionamiento-

social. Este rebasamiento, que pertenece a la entraña misma del hombre, es así la antípoda de toda reducción social, económica, religiosa o política: "si la estética marxista no se trazara -- más objetivo que explicar el arte por su condicionamiento social, expresado, a la vez, por la ideología que encarna en él, -- no pasaría de ser una sociología del arte. (5).

Las corrientes políticas más importantes del marxismo, -- sin embargo, afirman -- so pretexto del principio marxista de la determinación de la conciencia por la existencia -- la reducción del arte a la ideología y a la política. Tanto Lenin como Mao -- han coincidido en afirmar la primacía de los "camaradas del Partido" sobre los "intelectuales super-hombres". En contrario, es interesante recordar a Trotsky, quien a diferencia de Lenin situó una importante cultura literaria:

El arte debe encontrar su propio camino. Los métodos del marxismo no son sus métodos. El Partido ejerce su dirección para con la clase obrera, pero no sobre todo el proceso histórico. Hay terrenos en los que dirige directamente -- e imperiosamente. Hay otros en los que ejerce su control y otros en los que solo puede ofrecer su cooperación. -- Hay, por último, terrenos en los que únicamente puede -- orientarse y mantenerse al corriente de lo que se hace. -- El terreno del arte no es de aquellos en los que el Partido esté llamado a mandar. (6)

Al afirmar la posición del arte y del artista, Trotsky -- desafirma la política y el Partido: y este último hecho de ninguna manera puede considerarse como un problema artístico.

El problema fundamental sigue siendo el mismo: la reducción del arte por otras esferas, o la afirmación autónoma de éste.

Se da por descontado que la escapada individual termina -- en lo grotesco: no se puede cometer fraude contra la realidad: -- para dominarla es necesario cambiarla: y para cambiarla, ¿le bastarán al escritor las armas del lenguaje? ¿o, para realizar ca--

balmente su misión tendrá que asumir armas distintas?

Incluso desde un punto puramente artístico es necesario reconocer la necesidad de que el escritor se vincule a su comunidad, de que se conecte con los demonios de lo colectivo. Sin este requisito, se da pie a la incomunicación y- por ende- a - la ausencia de expresión. Sin posibilidades expresivas se está incomunicado, y al faltar expresión la obra se resiente, es -- decir, se desvitaliza. Puede la obra ser eficaz desde un punto de vista formal, pero su contenido también será formal, El escritor se queda en proyecto y, al hacerlo, renuncia a la posibilidad de realizarse cabalmente.

La reducción del arte a la esfera sociológica no es -- sin embargo- sino sociología del arte; y allí a donde termina el condicionamiento social es a donde empieza la trascendencia de la obra artística. Lo que para la sociología del arte es el punto de partida, para la teoría del arte no es sino el punto de partida.

Lo que se escapa al condicionamiento social no es el -- artista- quien, por el contrario, está obligado a asumir el -- mundo en su mundo- sino que lo que trasciende a ese condiciona miento es la obra de arte.

La sociedad y la política pueden exigir del artista que se convierta en un hombre de acción, pero no pueden hacer lo - mismo con su obra. No es posible reducir la obra artística a - ninguna esfera de condicionamiento, pues ello significaría negar la trascendencia que el propio Marx encuentra en la auténtica obra de arte.

NOTAS:

- 1).- Alejo Carpentier, "Papel social del novelista", p. 15
- 2).- Mario Benedetti, "Ideas y actitudes en circulación", o. 102
- 3).- Ibid., p. 103
- 4).- Citado por Della Volpe, "problemas de una estética científica", p. 125
- 5).- Sánchez Vázquez, "Estética y marxismo". p. 10
- 6).- León Trotsky, Literatura y Revolución. p. 81

### 3.- EL ESCRITOR COMPROMETIDO EN OCCIDENTE.

En toda sociedad siempre hay una gradación de matices entre el pensamiento y la acción. En un extremo se encuentra el contemplativo, el crítico que se encarga de descubrir las verdades, pero no de promulgarlas, y, mucho menos, de llevar las al terreno de la acción. En el otro extremo, se encuentra la infantería política, los individuos que, aunque poco vinculados a las ideas generales, están dotados de cierta -- sensibilidad y tacto innatos y de carácter y temperamento -- adecuados, con el refuerzo de la disciplina y la educación.

Entre ambos extremos hay un variadísimo repertorio. -- Hay sistemas tolerantes para con la vida contemplativa, y -- los hay que hacen de la acción la nota fundamental de un --- estilo de vida generalizado. La función del escritor, en un caso o en el otro, depende considerablemente del estilo general que un determinado sistema se muestre dispuesto a acceptar.

Las sociedades capitalistas de Occidente se caracte-- rizan por un predominio de la tolerancia para con el pensa-- miento crítico. Es más, la tolerancia se convierte en nego-- cio: al escritor de protesta se le comercializa y se le con-- vierte en productivo éxito de librería.

Junto a este tipo de "intelectual de protesta" (dis--- puesto a establecer una relación simbiótica entre el comer--- cio y la crítica) es posible reconocer a otro tipo de intelec--- tual vinculado a la crítica a través de la estrategia de una--- organización política. Este último es el caso de los intelec--- tuales comunistas que viven en una sociedad no comunista, pe-

ro que trabajan para un cambio en la estructura establecida.

Este tipo de intelectual es, de hecho, un evangelizador que predica entre los no conversos, es un explorador en terrenos sociales aun no conquistados para la causa.

Los artistas trabajando en estas condiciones ponen su nombre al servicio del prestigio de una causa ( recordemos la militancia de Picasso en el P.C.F.) Además de esta forma de -- participación política del intelectual, David Caute señala en su estudio sobre los intelectuales comunistas franceses- otras formas de participación: influir políticamente a otros inte-- lectuales y en general a la comunidad cultural: agitar políticamente para fines a corto plazo en el seno y a través del Par-- tido la elaboración de la prensa del Partido y, en fin, la -- cración intelectual marxista que guíe y acelere las actitudes- políticas y culturales de las masas. (1)

De todas estas formas de participación política del ---- intelectual, es la última- paradójicamente- la menos frecuente- Durante la Resistencia- comenta Garaudy- "Nuestros intelectua-- les han aprendido a militar en el Partido como ciudadanos, pero no todos ellos han aprendido a hacerlo como intelectuales".(2) Los escritores estaban dispuestos a pegar propaganda o a distri-- buir la prensa del Partido, pero parecían poco dispuestos a ha-- cer literatura creativa acorde con los patrones del realismo -- socialista.

Es de sospecharse que estos escritores militaban en el -- terreno de la acción más por purgar una especie de culpa o de -- deuda original que por llevar a una realidad combativa los pos-- tulados de la ideología que los había adoptado.

Victor Serge recuerda que, durante la estancia de Barbu-- sse en el hotel Metropole de Moscú, éste último tuvo el mayor --

cuidado de no comprometerse reuniéndose con los opositoristas:  
"Cuando Serge le habló de la opresión que reinaba en Moscú, alegó una jaqueca, y habló de los trágicos destinos de las revoluciones." (3)

En todo caso, parece claro que cuando un escritor arriba a la pragmática conclusión de que debe apoyar a los comunistas, tiende a asumir posiciones dogmáticas en terrenos un tanto dudosos, Esto se explica por la necesidad intelectual de poseer una doctrina total, sistemática y coherente acerca del mundo de la sociedad.

Junto a este tipo de intelectuales comprometidos con una organización política, se encuentran otras muchas categorías. Existe desde luego, el simpatizante no adherido, o bien, el simpatizante vinculado a la acción por razones distintas a las de la estricta explicación dialéctica de las cosas ( ¿Era Guide el que decía: "Lo que me lleva al comunismo no es Marx, es el Evangelio?", pero en el mundo occidental de nuestros días también existe el individualista más o menos desparpajado que reduce su función crítica a una mera posición personal, Robe-Grillet, por ejemplo:

No creemos que la literatura sea un medio de expresión sino de búsqueda. Y ni ella sabe jamás lo que busca. No se sabe qué es lo que tiene que decir. "Poético" es, para nosotros, algo que significa invención... "Política", demasiado lo vemos todos los días, tanto en el Este como en el Oeste, no quiere decir más que respeto a las reglas, reducción del pensamiento a estereotipos, miedo pánico a toda impugnación. (4)

Se pretende negar compromiso para proteger así la capacidad de impugnación. Se trata bien claro puede verse de una impugnación que no desea mancharse con el compromiso político y que por ello decide pontificar entre algodones. Es la Historia encargada de impugnar a estos impugnadores: los impugnadores de vitrina se agotan en el Museo y en las Enciclopedias Ilustradas

EL ESCRITOR COMPROMETIDO EN OCCIDENTE

## NOTAS:

- 1.- David Cauté, Op. cit., p. 37.
- 2.- Citado en Ibid., p. 41.
- 3.- Ibid., p. 146.
- 4.- Robe-Grillet, "La literatura perseguida por la política," p. 151.

III.- LOS ESCRITORES CUBANOS Y SU PRODUCCION ARTISTICA.

A.- LA POESIA.

"De alguna manera, somos la Revolución"

Roberto Fernández Retamar.

Tal vez es la poesía el género donde con mayor intensidad y con mayor conciencia ejerce el escritor la función de --- ruptura e innovación. La poesía no solo ya no se califica, sino que se cuestiona en su mismo fundamento. Es por esto que al referirnos al desarrollo de este género en Cuba utilizaremos la técnica del flash-back, ocupándonos en primer término de la más joven poesía para, después, pasar lista a la poesía añosa.

En el primer número de El caimán barbudo, mensuario cultural de Juventud Rebelde, apareció un documento firmado por doce poetas jóvenes bajo el título de Nos pronunciamos. Firmaban el documento: Orlando Alomá, Sigifredo Alvarez, Iván Gerardo Campanioni, Félix Contreras, Froilán Escobar, Félix Guerra, Rolén Hernández, Luis Rogelio Noguerras, Helio Orovio, Guillermo Rídriguez, José Yanes y Víctor Casaus.

El documento en cuestión anunciaba la aparición de una promoción de poetas que en 1951 no alcanzaba los quince años de edad y cuya formación, por consiguiente, transcurriría en los años de la Revolución. Así, el Nos pronunciamos constituía una verdadera entrada en materia:

Rechazamos la mala poesía que trata de justificarse con--- denotaciones revolucionarias, repetidora de fórmulas pobres y gastadas: el poeta es un creador o no es nada. Rechazamos la mala poesía que trata de ampararse en pala--- bras "poéticas" para situar al hombre fuera de su circun--- tancia: la poesía es un testimonio terrible y alegre y --- triste y esperanzado de nuestra pertenencia en el mundo, --- con los hombres, entre los hombres, por los hombres, o no es nada. (1)

Los Caimanes nacieron pues con la Revolución, lo cual los colocó en la situación extraordinaria de escribir desde la Revolución. Para los caimanes no hay frontera entre temas sociales y temas no sociales. Para la nueva poesía toda la poesía es social; no existe la poesía no social. Enemigos de las palabras poéticas, buscan la comunicación por medio de la economía de medios. Sus poemas son breves, la sintáxis -- casi no está alterada y predomina la anécdota y/o una idea concreta que se desarrolla y se agota. Predomina también la ironía y la crítica de los falsos valores, aunque como ha -- señalado Víctor Casaus- un miembro del grupo- "la ironía es aquí corrosiva, no evasiva" .(2)

Los elementos fundamentales de la joven poesía cubana son los siguientes: constituye- desde la Revolución- una visión de los problemas de la construcción del hombre nuevo -- bajo el socialismo- es una mirada sobre los problemas actuales del mundo: no sacrifica los temas tradicionales como el amor, la muerte, etc.; y mantiene cierto aire lírico por su cercanía con la niñez y la adolescencia.

Esta generación de poetas se echó a cuestras la tarea de incorporar el habla cubana a la poesía. Nada más legítimo Recordemos a Machado: "La palabra escrita me provoca fatiga- cuando no me recuerda la espontaneidad de la palabra hablada". El poema no es sonoridad, sino que es lenguaje cotidiano y es idea.

Por el lado de las influencias, hay que reconocer que los caimanes le deben una manda a cada santo: Vallejo, Neruda, Roque Dalton y, especialmente, el chileno Nicanor Parra; de los cubanos "viejos": los post- modernistas José Z. Tallet y Rubén Martínez Villena y, por otra parte, Guillén; de los cubanos "nuevos" sobre todo Roberto Ferrández Retamar y Fayad -

Jamís.

Han resistido varias tentaciones: la "metafísica"- representada por la fenecida Editorial Puente- y la populista, a la que consideran definitivamente reaccionaria porque con simplificaciones pretende producir para las masas cuando, en realidad, lo que hace es subestimarlas. La asociación "comprensible" sustituye a la comunicación verdadera: "si lo blanco es puro, entonces tu alma es blanca".

Casaus recuerda como, en cierta ocasión, apareció en un periódico una décima sobre la participación de la mujer en la batalla de la agricultura y se hablaba de "la santa mujer cubana". (3)

195) y la aparición de los caimanes marca pues el inicio de la confrontación. El poeta por primera vez puede deberse a su público. Solo en el espacio donde se lee poesía puede considerar el poeta que su tarea se ha cumplido. Las posibilidades -- editoriales que la Revolución trabajo consigo permitieron una rápida madurez de las nuevas generaciones. (4)

Entre el grupo de los jóvenes poetas y el grupo de los -- poetas viejos existen varias gradaciones. De los poetas viejos -- cabe mencionar a Regino Pedroso, Félix Pita Rodríguez, Angel -- Augier, Samuel Feijóo, Alcides Iznaga, Aldo Menéndez, Oscar Hurtado, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Lorenzo García Vega, -- Octavio Smith y Jesús Orta (Naborí), todos ellos participantes -- de diversas corrientes.

En rigor, del grupo de los poetas viejos, los únicos que han sido rescatados por la poesía joven son Nicolás Guillén, José Lezama Lima y Eliseo Diego.

Entre ambos grupos de poetas destaca una generación intermedia integrada por los poetas que nacieron alrededor de los e --

años treinta. Los tiempos son de hambre, inseguridad, desencanto y opresión política. Esta generación llega inmadura, pero ya no adolescente, al enfrentamiento con la dominación colonial en su fase más intensa. De aquí su compromiso con la Revolución. -- Sus obras más importantes se dan a partir de 50 y no antes. Las excepciones son pocas y confirman la regla: en 1954, aparece Los párpados y el polvo de Jamís, además, Retamar, Escardó y Luis -- Marré desarrollan alguna actividad.

Destaca también, de entre la producción anterior al 50, - la obra de Orígenes, dirigida por José Rodríguez Feo y José Leza ma Lima, y luego solo por este último.

Entre 1954 y 1957 aparece Ciclón, dirigida por Rodríguez-Feo, con Virgilio Piñera como Secretario de Redacción. A pesar - de que en 1957 completa su ciclo, todavía en 1959 Ciclón publica un número final y aislado de salutación a la Revolución.

La generación intermedia, la nacida en los años treinta, cuenta entre sus nombres a poetas tan destacados como Fayad Jamís, Roberto Fernández Retamar, Heberto Padilla, Antón Arrufat, - Luis Suardíaz, Pablo Armando Fernández y Armando Alvarez Bravo.

Poetas como Miguel Barnet y David Fernández constituyen - el cierre de esta generación intermedia y la apertura hacia la - generación nacida en los años cuarenta. Esta última tiene sus - representantes más precoces en Belkis Cuza Malé, Nancy Morejón, - Pedro Pérez Sarduy y el propio Barnet, que hicieron sus pinitos - en la Editorial Puente.

Es la generación de los años treinta la que en la actuali- dad se encuentra en plena madurez poética, además de ser ellos también los que defaturan las posiciones culturales más importan- tes.

Por su clara militancia política cabe hacer mención espe-

cial de Jamís, quien ha intentado lo épico referido a Playa Girón en Por esta libertad, Premio casa 1961, además de Baragaño con su Himno a las milicias, y el intento de sistematización global del proceso insurreccional de Pablo Armando Fernández en su Libro de los héroes.

En cuanto a los "Clásicos"- Guillén, Lezama y Eliseo Diego - hay que decir que llegan al 59 con una obra madura pero aun no -- concluida, pues ofrecen nuevos textos: Guillén publica en 1964 -- Tengo, poemas de claro sentido revolucionario pero que mucho desmerecen de la tradicional calidad de su línea anterior: no será -- sino hasta 1967 cuando al aparecer el Gran Zoo demuestra Guillén que su sensibilidad y su técnica no se riñen con el compromiso. - Lezama por su parte, publica en 1960 Dador, pero su obra peética -- culmina en una novela Paradiso de 1966. En fin, Eliseo Diego publica también en 1960 su libro de poemas El oscuro esplendor.

NOTAS:

- 1).- El caimán barbudo, Opus I, marzo de 1966.
- 2).- Casaus, "La más joven poesía", p. 3.
- 3).- Ibid., p. 10.
- 4).- Si se desean observar algunos ejemplos de esta corriente literaria, puede consultarse el No. 3, año IV, Julio-septiembre de 1967 de la Revista Unión, órgano de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba. Este número -- está dedicado en buena parte a la poesía joven de Cuba.

LA NARRATIVA.

- "Que estás dibujando, Juanito"?
- " A Dios "
- "Pero nadie sabe cómo es El"
- "Lo sabrán cuando yo termine el dibujo"

Ezra Pound, El oficio de escritor

De entrada, hay que decir que casi toda la narrativa cubana posterior al triunfo de la Revolución tiene- de una o de otra mane- ra- una intención moralizante. Se trata de una literatura de denun- cia que busca alertar al lector contra un pasado abolido.

Hay una intención, claramente establecida, de saldar cuen- tas con el pasado: los personajes como angustiosas pesadillas que- operan como exorcismos del pasado pre-revolucionario. Esta litera- tura es, sin embargo, un preámbulo psicológicamente necesario de - la nueva literatura destinada a enfocar los cambios producidos por la Revolución y sus efectos en la sociedad y en el hombre creador.

Los escritos de la Revolución vivieron su infancia o su -- adolescencia en el seno del viejo régimen y fue en ese mundo- en- el mundo de antes de la Revolución- donde adquirieron buena parte de sus experiencias:

... Las noticias de los robos oficiales coexistieron con -- las caricias maternas; las visiones de las contiendas gangs teriles se compartieron con las venturas del primer amor; - los horrores de la dictadura batistiana alternaron con las- primeras experiencias sexuales. El escritor se enfrenta a - una paradoja: al revisar su pasado no puede evitar una meze cla de rencor y nostalgia.. se desecha la simple fórmula -- maniqueista de dividir el mundo en buenos y malos. (1)

Todo esto produce un parentesco entre el grupo de escrito-- res de la Revolución cubana y los narradores norteamericanos con- temporáneos de Faulkner: la escritura es realista, pero no renun- cia a lo imaginativo: hay una negativa a copiar fotográficamente -

la realidad.

El movimiento más importante de los años cuarentas fue el que se formó en torno a Orígenes. Mencionamos a Orígenes tan sólo como un antecedente, pues fue un movimiento que no produjo -- narradores y, en cambio, sí produjo una de las-escuelas de poe-- sía más importantes en la vida literaria de la isla.

A las dificultades del medio ambiente, respondió Orígenes con la más rotunda de las evasiones. Sus miembros, asqueados de este mundo, decidieron construir el suyo propios " Fue un univer-- so blando... donde por haberse excluido lo demoníaco se vivía en estado de gracia" (2)

La penetración económica norteamericana, que caracteriza todo el periodo anterior a la Revolución, tuvo influencia en los terrenos de la literatura. De hecho, es gracias a la penetración norteamericana que aparece la narrativa moderna de Cuba.

La dependencia cultural respecto de los Estados Unidos -- dió por resultado que- por primera vez- el narrador cubano recibiera una influencia- la norteamericana- al mismo tiempo que el narrador europeo. Por primera vez, los cubanos no llegaban tarde al "banquete de la civilización".

Frente a la desvalorización nacional producto de la dependencia, la vanguardia artística afirma la cubanización, el redescubrimiento de lo cubano. Y ¡ vaya que había todo un mundo que redes cubrir!"Ambrosio Fornet ha hecho una pintura genial de la Cuba pre revolucionaria:

A la dictadura constitucional de Bastida, sigue en el 44, la frustración del primer gobierno auténtico: el relajamiento se convierte en sistema de vida. Los matones se despachan alegremente en las calles y un humilde ciudadano que se encuentra y de vuelve un fajó de billetes sale en la primera página de los periódicos: el gesto produce una conmoción en el país. De inmediato, en virtud de un proceso de mistificación característico del régimen, el ciudadano es estafado

lo nombran policía. A la campaña electoral del '48 va el -  
más fuerte candidato opositorista con un lema que es -  
casi una radiografía de la república: "Vergüenza contra -  
dinero"... Pierde las elecciones. El segundo gobierno -  
auténtico opaca al primero e introduce algunas varian--  
tes: la represión contra el movimiento obrero y la cocaína  
en Palacio como artículo de consumo habitual" (3)

El fenómeno más importante de la década de los años cin--  
cuentas es la negación del esteticismo de Orígenes. En 1950 se fun--  
da la sociedad Nuestro tiempo y Carlos Franqui, uno de sus funda--  
dores, sería director del periódico clandestino Revolución, que -  
a la caída de la dictadura se convertiría en órgano del gobierno--  
revolucionario.

A mediados de los cincuentas, Rodríguez Feo se separa de -  
Orígenes y, junto con Piñera, funda Ciclón. Esta vez, se trata -  
de un atentado contra la gatzmoñería y las buenas conciencias: ya--  
no se quiere ser "respetable".

Los escritores jóvenes se reúnen en 1950 en Lunes de Revo--  
lución, en cuyas páginas se nota una búsqueda intensa, aunque un--  
poco anárquica. Se trata de "la explicable confusión de algunos -  
jóvenes en el estreno de su plean libertad de expresión" (4)

El debut de Lunes de Revolución significó el Take-off del--  
cuento cubano. Como los mejores ejemplos de la narración realista  
y psicológico surgen: Guillermo Cabrera Infante, Así en la paz --  
como en la guerra, Calvert Casey, El regreso y Humberto Arenal, La  
vuelta en redondo. Además, poco después, Llopis escribe una obra -  
de literatura fantástica (o "fabulas modernas" como propone Rodrí--  
guez Feo): La guerra y los basiliscos.

Tan solo en los próximos cuatro años aparecerían veintiseis  
libros de cuentos y una antología. La literatura adquiere así en -  
Cuba una importancia que hasta entónces había desconocido. Todo --  
aquél que publicaba, pasaba automáticamente a formar parte de lo -

que con bombos y platillos fue saludado como la "nueva literatura cubana".

Vale la pena mencionar que- cuando menos en comparación -- - con otros géneros, como la poesía- la novela es un género poco -- - cultivado en América Latina. La novela es un género complejo en -- - extremo. Requiere de una experiencia propia y de un sentido social, es una síntesis de lo vivido, es, además una acumulación de géneros y, con frecuencia, es una tribuna o una barricada. Aldous Huxley lo ha dicho:

En la novela tenemos la reconciliación de lo absoluto con lo relativo, por decirlo así, la expresión de lo general en lo particular. Y esto, me parece a mí, es lo interesante, tanto en la vida como en el arte. (5)

Así, la novela- como ningún otro género- revela el ambiente- en el que se mueve el escritor. Veamos algunos casos.

En 1957 se publica en Cuba El sol a plomo de Humberto Arenal. Se trata de una obra escrita y publicada con anterioridad en los -- Estados Unidos como una aportación a la lucha del movimiento 26 de julio contra la dictadura batistiana.

El autor trabaja un suceso bien conocido: el secuestro del corredor de autos Juan Manuel Fangio ocurrido en la Habana durante en los últimos años de la dictadura. En lugar de Fangio, Arenal hace víctima del secuestro nada menos que a un boxeador mexicano.

Arenal intentó- y logró en buena medida- recrear un acontecimiento que mostrarse la atmósfera de represión y rebeldía en que se vivía en Cuba durante aquéllos años. El tema es urbano, el lenguaje sencillo y directo. La obra concluye: "Hay que decir ¡NO!". - La única solución es rebelarse. Rebeldía es igual a Revelación.

Por otra parte, La búsqueda de Jaime Sarusky recibió una mención en el II Concurso Literario de la Casa de las Américas. Se -- cuenta la historia de un flautista de una orquesta popular que aspira a llegar a tocar en el "Máximo Centro" (desde luego, el sitio --

más alto en el universo de Sarusky), pero que hace bien poco por conseguirlo.

La búsqueda termina siendo la historia del artista en un mundo donde todo parece negarlo. La situación, e incluso el lenguaje, recuerda a los existencialistas. No en balde lleva la novela una cita de La Nausea: "Erase una vez un pobre un hombre que se había equivocado de mundo".

No hay problema de Edmundo Desnoes toca directamente el tema de la lucha revolucionaria contra Batista y se desarrolla en la época más crítica de la dictadura. Se plantea un problema individual: la "toma de consciencia" de Sebastián Soler Power, hijo de cubano y de norteamericana, quien pertenece a la clase media acomodada, es reportero de revistas y escritor inédito. Se explora un desarraigo que culmina con la incorporación a Cuba y a la insurrección. El regreso es un acto de rebeldía.

En 1962 se publicó El descanso de Abelardo Piñeiro. Esta novela recibió el voto particular de Juan Goytisolo en el III Concurso Casa de las Américas.

Narra la historia de varios obreros del transporte urbano de la Habana en la lucha por el pago del descanso retribuido. Se utilizan varios grupos de personajes que corren paralelamente a lo largo de la historia y al final coinciden. La idea central: no es posible mantenerse fuera de la situación. Los personajes terminan encontrando la muerte o la desgracia total, con excepción de dos personajes que logran abrirse camino. Son ellos los únicos rebeldes de El descanso.

La situación de Lisandro Otero fue premiada en el cuarto Concurso de la Casa de las Américas. Pinta el panorama de la alta burguesía cubana en los años anteriores al golpe de estado de Batista. La situación es el retrato de una clase que no es capaz de re-

belarse y que parece.

Sólo sale ileso del derrumbamiento un personaje- Carlos Sarría- que en un acto de rebeldía individual abandona el país y se va a estudiar pintura al extranjero.

En todas estas obras pueden encontrarse algunas características comunes: en primer lugar, una cierta tendencia a relatar más sucesos de lo que la trama esencial puede soportar --- además toda ellas comparten una cierta falta de profundidad --- en el tratamiento de las situaciones: muchas veces se tiene la impresión de que el autor tan solo tocó la superficie del problema, mientras que lo verdaderamente medular solo quedó sugiriendo finalmente, todas estas obras comparten una idea central: - la rebeldía como única alternativa. Esta idea, es de suponerse que fue adquirida por asimilación del ambiente revolucionario - que vivía en la isla.

Ahora bien, la Revolución, cuando se produjo, pareció tener una especie de afecto traumático sobre la narrativa, una -- cierta inhibición momentánea.

Una explicación puede encontrarse en que las experiencias vividas no son tan rápidamente asimilables para la narrativa, como pueden serlo para la crónica periodística (recordemos a John Reed). El tema de la Revolución propiamente dicha no es el primero en aparecer en la literatura del 50. Tal parece que como lo dijimos- lo más importante es exorcizar el pasado.

Los primeros libros publicados después de la Revolución - tienen como tema más frecuente la recreación del ambiente de la sociedad Batistiana. En 1960, aparece Bertillón 166 de José Soller Puig y es ésta una de las obras donde por primera vez se describen acontecimientos de la lucha revolucionaria, pero no es --

sino años después cuando los escritores empiezan a dar forma - -  
imaginativa a sus expresiones revolucionarias.

En 1961 no aparece ninguna obra narrativa (recuérdese - -  
el "efecto inhibitor" de la Revolución), pero el año siguiente - -  
aparecen más de quince libros, muchos de ellos recopilaciones - -  
de obras escritas ántes del 59 o entre 1959 y 1962. En 1963 - -  
aparecen diez y siete obras de ficción, en 1964 aparecen 22, - -  
en 1965 ven la luz 10, en 1966 tan solo siete, y al año si--- - -  
guiente 12, (6)

A la literatura de denuncia pertenecen la casi totalidad -  
de las obras que ya mencionamos: El sol a plomo, La búsqueda, etc.  
Pero, poco a poco, la denuncia de la sociedad pasada es sustituida  
como tema de la narrativa cubana por hechos del fenómeno revolu---  
cionario. Así, en el cuento, se encuentra De aquí para allá de --  
Luis Aguero, Fábulas de Ana María Simo, Cuentos Completos de Jorge  
Cardoso, etc. Estas obras, constituyen, de hecho, la transición --  
entre los temas tradicionales de denuncia y los nuevos temas de la  
Revolución.

Estos nuevos temas son: la alfabetización, Playa Girón, la-  
moral socialista, los conflictos entre la ciudad y el campo, etc.

En 1961, Dora Alonso recibe el Premio Novela de Casa de las  
Américas con Tierra inerte que se ocupa de la explotación y la dis-  
criminación racial en el interior del país.

En 1962, Daura Clema García gana el mismo premio con su ---  
novela sobre la alfabetización Maestra voluntaria y Raúl González-  
de Cascarro con Gente de Playa Girón obtiene el Premio Cuento.

Los temas del pasado, sin embargo, no desaparecen totalmen-  
te. En 1963, Lisandro Otero es premiado- como ya dijimos- por el IV  
Concurso de la Casa con la situación, un amplio panorama de la ---  
sociedad burguesa pasada.

Los elementos de humor negro característicos de los mejores cuentos de Virigilio Piñera escritos ántes de la Revolución son rescatados en 1963 al publicarse junto con su novela Pequeñas maniobras.

El mundo de la infancia, los prejuicios burgueses, la enajenación, etc. son temas harto frecuentes en obras como Mi antagonista y otras observaciones de Antón Arrufat, Circulando el cuadrado de César López y El sol, ese enemigo de José Lorenzo Fuentes.

En la narrativa aparecida en 1964 se repiten los temas de la sociedad pasada combinados con eventos de la Cuba Revolucionaria: Hijos del tiempo de Raúl Aparicio, No hay problema de Edmundo Desnoes (anticipo de Memorias del subdesarrollo), Juan Quinquín en Pueblo Mocho de Samuel Feijóo, El derrumbe de Soler Puig, etc. etc.

Entre 1963 y 1964, una parte de la narrativa abandona el moralismo para explorar las potencialidades de lo lúdico: además de la obra de Piñera, se publican cuentos fantásticos como El fabulista de Rogelio Llogis y los primeros cuentos de ciencia ficción de Angel Apango, Juan Luis Herrero, Carlos Cabada y Agenor Martí, junto a una literatura de humor negro representada por Mateo y las sirenas de Ada Abdo, Cuentos para abuelas enfermas de Evora Temayo y Memoria de un decapitado de Ángela Martínez.

Más tarde, en 1967, la literatura fantástica dará uno de los mejores libros de cuentos: Tute de Reyes, Premio Cuento Casa de la Américas de 1967. La ciencia Ficción, por su parte, se enriquecerá en 1966 con El libro fantástico de Oaj de Miguel Collazo y el planta negro de Angel Arango.

La lucha revolucionaria aparece en un alto plano de distinción por mal y estilística en Los años duros de Jesús Díaz, jóven

escritor ganador del Premio Cuento de la Casa de las Américas en 1966.

Otras apariciones: el tema del amor surge en dos novelas cortas: Los animales de Humberto Arenal y Pasión de Urbino de Lisandro Otero. Reinaldo Arenas vuelve a la infancia -- con Celestino antes del Alba, una de las más logradas novelas políticas. Después de ésto, lo más notable es Adire y el tiempo roto, primera novela de Manuel Granados y, en cuento, Onelio Jorge Cardoso con Iba caminando. José Lorenzo Fuentes con El vendedor de días y Piñera con Fresiones y diamantes.

Merecen mención especial las dos novelas más importantes publicadas después del 5: El siglo de las luces de Carpentier y Paradiso de Lezama Lima.

## NOTAS:

- 1).- Agüero, "La novela...", p. 61.
- 2).- Fornet, "El cuento...", p. 3.
- 3).- Ibid., p. 4.
- 4).- Ibid., p. 7.
- 5).- Huxley, entrevistado por G. Wickes y Ray Frazer en El oficio de escritor., p. 154
- 6).- Rodríguez Feo en "Breve recuento..." es quien nos ofrece estas cifras.

EL TEATRO.

- " - Dorr: Hay una pregunta que no respondimos: qué pensamos hacer, de qué vamos a escribir. No sé si ustedes quieran responder.
- José Brene: Te la respondo en dos palabras: -- seguir escribiendo.
- Dorr: Bueno, a mí me gustaría decir algo. Pienso también seguir escribiendo, claro está, y escribir un teatro cubano y escribir un teatro social y llegar a escribir un teatro donde mostrar la verdad, la verdad de las cosas afines a todos. Ahora, esta verdad, llegarla a descubrir y llegarla a representar en una obra me va a costar mucho trabajo, pero, particularmente, he escogido un método que me ayuda mucho a ver la realidad y a ver la verdad de las cosas y es el marxismo.
- Brene: El mejor método para ver la realidad es vivirla.
- Dorr: Claro, pero si uno no tiene algo que lo guíe, uno ve la realidad subjetivamente, y no sirve. Nada más.
- Virgilio Piñera: Creo que hemos terminado. En realidad, todos estos autores están agazapados, esperando el momento de saltar".

Virgilio Piñera, "El teatro: conversatorio con los jóvenes autores"

EL TEATRO.

Una de las características más importantes del teatro cubano posterior al 59 es el ambiente de experimentación en que se ha desarrollado. Existe un ambiente donde parece que todas las experiencias son válidas con tal de contribuir a la creación de un teatro revolucionario. Sin embargo, el ambiente de experimentación no asegura por sí mismo la presencia de un teatro revolucionario. Si acaso, favorece su aparición.

Antes de la Revolución la situación del teatro en Cuba es bien precaria y sujeta a altas y bajas. Evidentemente, no existía un plan definido para su impulso y desarrollo. Las cosas se iban improvisando sobre el camino. Lo que sí existía eran algunos autores, unas cuantas obras y dos o tres instituciones raquíticas destinadas a impulsar las puestas en escena.

El hábito de ir al teatro decayó en la isla a raíz del estancamiento del teatro vernáculo debido a que cesa la corriente de compañías españolas hacia la Habana. Este fenómeno se debió a la depresión económica y a la guerra civil en España.

Las obras que producen antes de la Revolución representarán un avance cualitativo sobre el teatro vernáculo, pero como ha señalado Virgilio Piñera se trataba también de obras de evasión;

Toda evasión es escamoteo frente a los problemas reales. Este escamoteo puede producirse de dos ma-

neras; o fingiendo que asumimos el problema, como es el caso del teatro vernáculo, en donde se hace burla de la vida ciudadana y de sus malos gobernantes, pero expresado en forma de chanza (la chanza neutraliza las tensiones, que son las que confrontarían al público que escucha con las amargas verdades), o evadiéndose en absoluto del problema mediante temas y situaciones que en nada se relacionan con la realidad presente. (1)

La escases de obras de teatro no es tan solo cualitativa, sino también cuantitativa. De 1936 a 1959 la producción de piezas teatrales fue más bien pobre: Carlos Polipe, 5; -- Rolando Ferrer, 5; José Luis de la Torre: 4; René Buch, 4; -- Roberto Bourbakis, 6; Eduardo Manet, 3; Jorge Antonio González, 7; Benicio Rodríguez, 5; Oscar Valdés, 10; Virgilio Piñera, 5. (2) Esta lista arroja un promedio de 4 obras en 20-años por autor. Cada obra está separada de la siguiente por 5 años. De todos estos autores más de la mitad abandonaron el teatro y el resto continuó trabajando esporádicamente.

Sin embargo, a pesar de todas las dificultades, se observa un cierto impulso de 1954 a 1959.

A principios de los cincuentas se fundó el grupo Teatro al color de la sociedad Nuestro Tiempo y, poco después, esta asociación funda el Círculo de Estudios Teatrales bajo la dirección de Vicente Revuelta y de Nora Badía. José Gelada dicta un cursillo sobre el método Stanislavski, se funda el grupo Teda y la Asociación Cubana de las Naciones Unidas crea un Seminario de Arte Dramático bajo la dirección de Irma de la Vega.

Surgen también nuevos autores: Fermín Borges, Manuel Reguera Saumell, Matías Montes Huidobro, Raúl González de Cascorro, Ramón Ferreira, Raúl Eguren, Enrique Barnet, José-Montero Agüero y Antón Arrufat. Este último es el más joven de este grupo y estrena su primera obra, El caso se investiga, en la sociedad Lyceum bajo la dirección de Julio Matas - en 1957.

Así, para el triunfo de la Revolución, el teatro cubano cuenta con 10 nuevos autores. Abelardo Estornino y José Triana, aunque nacidos a fines de los treinta, hacen su - primer estreno después del 59.

La Revolución significó una serie de cambios fundamentales para el desarrollo de las actividades teatrales.

En 1959 se aparece el Teatro Nacional. Inmediatamente se crean cursos intensivos para actores y seminarios de dramaturgia. Dos años después, en 1961, se completa la actividad didáctica al crearse el Teatro Infantil y el Elenco Nacional, con cursos diarios impartidos por profesores cubanos y extranjeros; además, se sistematiza el trabajo del seminario de dramaturgia. Al mismo tiempo se crearon los grupos -- de teatro formados por actores profesionales, nacieron las Brigadas Teatrales, la Escuela de Instructores de Arte y el Movimiento de Afiliados.

Para los autores de teatro, la Revolución significó la posibilidad de ver sus obras puestas en escena durante -- un buen período de tiempo el pago de derechos de autor y ediciones costeadas por el Estado. Además, claro, aparecen los grandes teatros y los grandes montajes.

30

Un número considerable de nuevos autores aparecen - en los años siguientes al 59. De entre ellos destacan: Raúl Milián, Mario Balmaseda, Tomás González, Eugenio Hernández, Gloria Parrado, José R. Brene, Nicolás Dorr, Gerardo Puledda León, Roberto Anaya, José Corrales, Antonio Alvarez, David Camps, Enrique Capablanca, Jesús Fernández, José Soler - Puig, Bebo Ruiz, Hernández Savio, Eduardo Robreño y Héctor-Quintero. Todo este grupo se encargó de experimentar con -- nuevas formas expresivas a fin de intentar crear un nuevo - teatro, un teatro de la Revolución.

Entre las primeras obras publicadas después del 59- destacan: Medea en el espejo de José Triana que (al igual - que Fiñera en Electra Garrigó) escoge la parodia de un mito griego para construir un drama cubano. En El vivo al pollo, Antón arrufat se ocupa- en un contexto sin recursos teológi- cos- a la pérdida de la vida. Se trata de una comedia donde el humor negro funciona como rebelión ante la muerte y como suprema burla ante la realidad y la vida. En el caso del -- teatro se nota una rápida asimilación de los temas de la Re- volución: El rabo del cochino de Estornino es una obra de - carácter realista donde se expone la vida pequeñoburguesa - es el seno de un cuadro social donde la Revolución avanza.

El Festival de Teatro Obrero-Campesino- esfuerzo del Departamento de Extensión Teatral del Teatro Nacional- se - celebró en marzo de 1961. Para este momento, ya se habían - creado 28 grupos de aficionados en el campo y en las ciuda- des que agrupaban a más de 2,000 personas desarrollando -- actividades teatrales en sindicatos, cooperativas, gran--

jas agrícolas, dependencias del gobierno, Etc. (3)

Las obras que participaron en el Festival fueron - piezas ligeras, en un acto, y estrenos de autores cubanos- Mediante un concurso previo se verificó la selección de -- las obras que serían representadas. El tema que se solicitó a las obras presentadas fue: la toma de conciencia revolucionaria o los problemas de la Revolución en el poder.

De entre las obras representadas destacaron: de Pa dilla, Cuando los débiles se hacen fuertes, que trata de - la cooperación entre los campesinos para asegurar la pro-- ducción de la tierra; de Rubén Pérez Chávez, Monte Adentro, donde se tratan algunos episodios de la lucha en la Sierra; de José Corrales, La mala Palabra, crítica las condiciones de vida en Cuba en la época pre-revolucionaria; Como dijo Fidel de Videlia Rivero se ocupa del choque entre la tradi ción campesina y la nueva vida y la necesidad de que la mu jer intervenga en el proceso revolucionario.

Junto a este teatro que pudieramos llamar ideológi co, se dan otros tipos de expresión.

Al ser creado como un organismo diferente del Tea tro Nacional el Teatro Experimental, se anunció que su obje tivo sería: "representar obras especiales, piezas de van-- guardia, teatro de cámara, integrar a los artistas plásti cos, de danza, músicos y escritores con la escena". (4). - La programación del Teatro Experimental consideró en prime ra instancia a Beckett, Dürrenmatt, Jarry, Etc.

Así pues, es posible observar cómo el desarrollo

del teatro cubano se cimienta en dos grandes pilares: por -- parte, la herencia naturalista del siglo XIX, el movimiento realista- con su variante neorealista- y, en cierto modo, -- el teatro psicológico; y, por otra parte, el teatro intelec tualista que abarca el teatro del absurdo, el surrealista -- y el de la crueldad.

El primer grupo es el más numeroso. En él militan- -- de los viejos-: José Luis de la Torre, Carlos Felipe, Beni- cio Rodríguez, Oscar Valdés y René Buch. De los surgidos -- hacia los años cincuenta: Fermín Borges, Abelardo Estorni- no, Raúl González de Cascorro, Ramón Ferriera, José Montero Agüero, Enrique Barnet, Manuel Reguera Saumell. De los auto res surgidos con la Revolución, destacan en este grupo: Héc- tor Quintero, José Soler Puig, Eduardo Robreño y Roberto -- Anaya.

En el segundo grupo, el grupo "intelectualistas", -- destacan: Roberto Bourbakis, Eduardo Manet y Virgilio Piñe- ra. De los surgidos hacia 1950: Antón Arrufat y José Triana, dos de los autores más importantes. Y de los surgidos desep- -- después del 59: Milián y Tomás González.

En general, podemos decir que en el teatro cubano -- de la Revolución ha prevalecido la corriente que considera -- al teatro como un instrumento pedagógico para explicar a -- las masas la importancia de los cambios que se están produ- -- ciendo en la isla. Esto no quiere decir, evidentemente, que todo el teatro cubano se reduzca a explicar, mediante la -- representación de obras de divulgación, la importancia de -- la zafra de los 10 millones. Ya ántes mencionábamos la --

(47)

importancia de la experimentación en el desarrollo del nuevo teatro cubano. Lo que queremos decir es que el teatro -- ya no es-- cuando menos de una manera generalizada-- un fenómeno desvinculado del proceso social, es más, ni siquiera -- es-- especialmente la afirmación de una necesidad individual de comunicación con los demás. Más que ésto, el teatro cuba no se ha convertido en un gigantesco experimento destinado a explicar el mundo de la Revolución y a desentrañar sus -- mecanismos.

La Casa de las Américas, aprovechando la celebración del Festival de Teatro Hispanoamericano, reunió en una charla a dos autores: Osvaldo Dragún (autor de Tupac Amará y la peste viene de melos) y Román Chalbaud (autor y director venezolano, autor de Sagrado y obsceno, prohibida por el régimen de Betancout precisamente por "Obscena"), y a -- un director, Ugo Ulive-- uruguayo-- a fin de conversar sobre la situación del teatro latinoamericano y sobre las potencialidades del teatro revolucionario. En la charla así proiciada destaca una intervención de Dragún:

Nosotros creemos que en la Latinoamérica actual, la Latinoamérica capitalista, un teatro revolucionario es todo aquél, que de un modo a otro, enjuicia o -- denuncia un estado social, pero aclarándole al público cuáles son las causas o razones de los males que denuncia..... Ahora, en un país que ha hecho la Revolución, en un país que está construyendo el socialismo, el teatro de denuncia tiene que ser necesariamente un teatro del pasado. Nosotros creemos -- que un teatro revolucionario en una sociedad socialista será aquél que vaya adelante en la construcción de la sociedad nueva. Que vaya marcando los -- problemas y las soluciones de la construcción de --

62

esa sociedad. No será necesario que tenga el acento puesto en lo negativo, es decir, en lo que no debe ser. Será un teatro quizá del deber ser o del querer ser. (5)

El problema fundamental que esta declaración plantea es saber si el teatro de denuncia tiene razón de ser cuando el objeto de denuncia es la situación revolucionaria. Denunciar al pasado es "revolucionario", denunciar a las desviaciones de la Revolución ya no lo es tanto. Dificilmente podría ser de otra manera; lo revolucionario artísticamente es problema del autor, pero el sentido revolucionario o no-revolucionario de la obra (es decir, la conciencia política, - la oportunidad de la obra) es un problema de política y es un problema de poder. (6)

El deber ser del teatro revolucionario se aclaran en boca de Piñera:

Tenemos que hacer un teatro en donde al mismo tiempo que nos afirmamos políticamente no se puede decir -- que nos desafirmamos dramáticamente. Tenemos que hacer un teatro que partiendo de la Revolución política -- la muestre en todos sus aspectos y al mismo tiempo - rechace al panfleto. Solo así nuestras obras serán - verdaderamente revolucionarias en el terreno del - - arte. (7)

## NOTAS:

- 1).- Virgilio Piñera, "Notas sobre el Teatro...", p. 136
- 2).- Cf. Ibid., p. 137
- 3).- Estos datos aparecen en Casey, "Teatro 61", p. 109
- 4).- Idem.
- 5).- Dragún, "charla sobre teatro", p. 99
- 6).- En relación a este problema es muy ilustrativa la charla entre autores cubanos de teatro promovida por Piñera en 1964. Véase: V. Piñera, "El teatro actual: conversatorio....".
- 7).- V. Piñera, "Notas sobre el teatro..." p. 142.

IV.- LA POLITICA CULTURAL DEL REGIMEN CUBANO.

ANTES DE LA REVOLUCION

Después de la independencia cubana, las instituciones de arte y cultura se crean muy lentamente: la Biblioteca Nacional se crea en 1901, la Academia Nacional de Historia en 1910 y en ese mismo año la Academia de Artes y Letras. Aparecen también algunas agrupaciones privadas y la Revista Cuba-Contemporánea ( 1913-1927) que da la tónica de la vida cultural de la época.

Cuando se produce la caída de Machado, en 1933, los grupos intelectuales mantenían la esperanza de que los próximos gobiernos serían "gobiernos de cultura". La realidad, sin embargo, se encargó de desmentirlos. Las artes continuaron huérfanas de toda protección oficial. En toda la isla se nota una sobrevaloración de los valores prácticos, de la ampulosidad y la apariencia social. En palabras de Loló de la Torriente: "Los hombres prácticos parecían haber ganado la batalla y se disponían a construir una Cuba que los idealistas no --- habían podido salvar". (1)

Entre los escritores de antes de la Revolución es posible distinguir a un grupo más o menos homogéneo que hace su aparición en el primer cuarto de siglo y cuyos integrantes -- están muertos (de la Torriente, Enríquez Abela, etc.) o exilados (Lino Novás Calvo, Montenegro, etc.), o bien se encuentran consagrados (Carpentier, Guillén, etc.). En general, su participación política es más bien escasa, con las notables excepciones de Guillén y Carpentier.

Este grupo es el antecedente importante más cercano de

las generaciones que desarrollarían su obra más importante - después del año 50.

Buena parte de este grupo se reunió en torno a la --- Revista de Avance (1927-1930), de la cual surge la vincula-- ción del marxismo a la problemática cubana. Se distinguen -- Julio Antonio Mella (uno de los fundadores del Partido Comu-- nista de Cuba de 1925, cabeza del movimiento en pro de la -- Reforma Universitaria) y Rubén Martínez Villena ( quien en - 1923 capitanó la Protesta de los Trece, en la que un grupo-- de escritores repudió la corrupción gubernamental). Muchos - de los temas que fueron fundamentales para este grupo fueron redescubiertos después de la Revolución: el propio marxismo, la creación de un arte cubano, la negritud, la unidad conti-- nental, etc.

Alrededor de los años cuarentas se da a conocer un -- grupo de intelectuales más jóvenes que el anterior que, aun-- que llegarán ya maduros al 50, tendrán la oportunidad de --- vivir más de cerca los cambios producidos en la isla.

Se distingue un grupo que alimenta el pensamiento --- marxista: José Antonio Portuondo, Mirta Aguirre, Julio Le -- Riverand, Carlos Rafael Rodríguez, etc. En todo caso, se tra-- ta más de investigadores y pedagógos que de escritores crea-- dores. Esto no quiere decir que este movimiento haya careci-- do de escritores, pues a este grupo pertenecen el narrador - Onelio Jorge Cardoso y el dramaturgo Carlos Felipe. Pero el-- grupo más importante de escritores creadores se nuclea en - torno a la poesía y a la revista Orígenes, que al mismo tiem-- po que afirma el desasimiento político, evapora el interés - por la negritud y por lo continental. Roberto Fernández Reta

mar ha descrito así el mundo intelectual de Orígenes:

Crece la preocupación por la intimidad y los "interiores". Es una actitud de repliegue, una búsqueda angustiosa de los últimos destellos de una sensibilidad -- que en la isla había conocido su momento de más fuerza en el siglo XIX... Como al mismo tiempo, no se -- resigna a la mera repetición de formas, se da un curioso universalismo imaginario. Este es el instante -- en que la creación está obligada a suplir todo lo que la historia misma no puede entregar. (2)

Puede contemplarse pues un panorama intelectual donde en virtud de las condiciones nacionales ( corrupción oficial falta de estímulos, etc.) e internacionales ( estancamiento del movimiento marxista internacional, Macartismo en los -- Estados Unidos, etc). los escritores escogen el camino del exilio, cuando no se dedican a gravitar cerca de la nostalgia de un pasado armonioso o del frenesí imaginativo.

El asalto al Cuartel Moncada, el 26 de Julio de 1953, no produjo ningún cambio visible en esta actitud más o menos generalizada de los escritores. Cuando se reabre el proceso insurreccional en 1956, tampoco se produce una transformación inmediata, aunque sí se inicia un proceso que involucraría a los escritores en la Revolución. Algunos intelectuales se reunieron en torno a la sociedad Nuestro Tiempo, pero a -- pesar de las contribuciones personales a la insurrección, el desaliento e incluso el despego político siguieron cundiendo. Así pues:

... no es en un medio tenso por la espera de la revolución, sino en un medio lleno de escepticismo y despego (escepticismo y despego traducidos en la difícil vida -- intelectual) en el que Fidel Castro va a desencadenar su ataque al cuartel Moncada... Su apoyo intelectual no va a recibirlo de pensadores inmediatos a él, sino de José Martí. Y esto, que hoy nos parece la cosa más natural -- del mundo, esto sólo, el saltar por encima de la mediocridad ambiente e ir a entroncar de modo vivo con el -- único gran pensamiento original que se había engendrado en esta tierra, ya era una definición... no se trata de lamentar la ayuda que como guerrilleros hubieran podido prestar los intelectuales, sino de conocer (para --

aliviar) el retraso en su formación como intelectuales --- revolucionarios. (3)

Al producirse la Revolución, hay entre los intelectuales un cierto sentir generalizado de que era necesario recuperar el tiempo perdido, para convertirse en intelectuales revolucionarios. -- Esta tarea tendrían que llevarla a cabo en una Revolución que ya se había convertido en poder.

## NOTAS:

- 1).- De la Torriente, "La revolución y la cultura cubana", p. 10
- 2).- Fernández Retamar, "Hacia una intelectualidad...", p. 7.
- 3).- Ibid., pp. 7-10.

NECESIDAD DE UNA POLITICA CULTURAL DE LA REVOLUCION.

El triunfo del movimiento 26 de julio y el ascenso de la Revolución al poder significó la necesidad de crear una política del régimen destinada a orientar las relaciones -- entre los intelectuales y la Revolución.

Si se miraba al pasado no había mucho de donde aprender: escaso movimiento intelectual, falta de compromiso político, ausencia de instituciones destinadas a la promoción y a la protección de la cultura, etc.

Por otra parte, se encontraban las experiencias que -- al respecto habían desarrollado otros procesos revolucionarios. En este sentido, bien lo sabemos, la política cultural de los países del Este empezó por supeditar toda cultura a las necesidades políticas y económicas de construcción nacional: el escritor, o es un agente del Partido, o bien -- es un proscrito.

La creación de una política cultural tampoco era algo que pudiera aplazarse o que pudiera dejarse a lo que la --- práctica fuera dictando. Una Revolución que no aspira a --- quedarse en el reformismo debe necesariamente establecer un proyecto para todos y cada uno de los aspectos que rigen -- la vida de este mundo. El régimen cubano se lanza pues a la creación de una política cultural que no podía estar exenta de improvisaciones:

El partido comunista cubano no dirigió la revolución-- Los dirigentes revolucionarios... (no tenían una forma ción ideológica destinada a regimentar la vida del --- país)... se preocupaban únicamente por el imperativo-moral de hacer la revolución a cualquier costa a una- escala continental. La ideología ha sido reemplazada- por un imperativo moral que poco tiene que ver con el

marxismo, la revolución, con el fervor del neófito, del convertido mas intransigente en sus aspiraciones últimas, aspira a terminar con el dinero, a -- implantar la primacía de los incentivos morales, a -- realizar el comunismo con el mismo fervor de los -- revolucionarios rusos en los años anteriores a la -- NEP. (4)

Así pues, los primeros meses después del 59 se dedican más al gigantesco y fraterno abrazo colectivo, a la -- fundación del entusiasmo y a la afirmación telúrica y ---- sentimental del fenómeno revolucionario, que a la construc -- ción sistemática de la "nueva edad de oro".

A pesar de esta situación, es posible reconocer cuan -- do menos tres líneas fundamentales de política cultural en esta primera etapa: se busca construir una cultura orienta -- da hacia las masas populares, se quiere afirmar una cultura fundamentalmente cubana, y se intenta sentar las bases -- de una cultura revolucionaria.

El hacer una cultura orientada hacia las masas, res -- ponde a la pregunta de ¿para quién se hace cultura? No tenía mayor sentido hacer literatura en un país donde el por -- centaje de analfabetos era tremendo y donde el marginalis -- mo- en todos sus aspectos- hacía de las suyas debido a la -- falta de mecanismos adecuados de comunicación e integra -- ción nacional.

La "Ley Nacionalización de la Enseñanza", promulgada -- el 6 de junio de 1961, marcó un importante avance en lo que se refiere a la creación de una cultura con sentido popular. Esta Ley permitió la reestructuración del sistema educacio -- nal y el reajuste de la cultura a las necesidades prácticas y funcionales del país. 1961 es el "Año de la Educación" en -- que se realiza la gran campaña de alfabetización anunciada -- por Fidel en su intervención ante la Asamblea General de -- Naciones Unidas el 26 de septiembre de 1960.

Casi al parejo, el Ministerio de Educación, con apoyo de las organizaciones de masas- especialmente las obreras-- organiza los Cursos de Superación Obrero Campesina, se pone a caminar el Plan de Becados y se crea el Consejo Nacional de Universidades, que se encargaría de la reestructuración de la enseñanza superior.

Junto con las actividades educativas se realizan importantes tareas de promoción cultural cerca de las masas.-- Para los primeros años de la Revolución, García Buchaca nos da las siguientes cifras: hasta diciembre de 1963, se verificaron más de treinta mil actividades culturales, entre -- conferencias, mesas redondas, presentaciones artísticas, --- etc., con una participación popular superior a los once --- millones de personas ( de estas actividades, más de vein--- tiun mil se realizaron fuera de La Habana); se organizaron más de quinientas exposiciones, individuales y colectivas.-- de artes plásticas, con asistencia de más de quinientas mil personas nada más de Julio de 1962 a Julio de 1963, se edi taron novecientos títulos, con un tira je total superior a -- los veinticinco millones de ejemplares el Movimiento de -- Aficionados organizó a más de mil quinientos grupos, con -- más de dieciocho mil miembros, etc. etc.

Se ve claro, pues, una afan de llevar la cultura a -- las masas cubanas. Pero junto a esta gran línea se establece otra también importante: rescatar los antecedentes cultu rales para afirmar un sentido cubano de la cultura.

A este respecto, se creó el Instituto de Etnología y-- Folklore y la Sociedad Económica Amigos del País (con viejos antecedentes), que fue dedicada por el gobierno revolucionario al estudio y divulgación del pensamiento de autores cuba

nos en las distintas etapas de la vida del país. Se promueve la creación de archivos, museos y bibliotecas, y se crea la Academia de estudios e investigaciones Históricas, destinada a la revalorización de la historia cubana.

Junto a una cultura con sentido social y con contenido cubano, se intenta generar una cultura dominada por el signo de la revolución. Para ello, el régimen revolucionario se vale fundamentalmente de dos instrumentos: la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC)- con su revista --- Unión- y la Casa de las Américas- con su revista del mismo -- nombre-. Además, claro, de otras instituciones como el consejo Nacional de Cultura, la Editora Nacional, el Ministerio - de Educación, etc.

Después de la crisis del Caribe, de la UNEAC surgió un núcleo: Taller, donde se agruparon artistas y escritores para redactar trabajos y artículos y promover discusiones. Junto - con otras organizaciones, se funda el Frente de Arte de Combate, que se encargó de organizar brigadas artísticas móviles - para llevar a las trincheras recitales, charlas, conciertos y conferencias. (6)

En mayo de 1962 aparece la revista Unión con el lema: - "Defender la Revolución es defender la cultura". Sus primeros responsables: Guillén, Carpentier y Retamar.

El número 1 de la revista Casa de las Américas había -- aparecido en junio de 1960, y sus primeros responsables fue-- ron Fausto Masó y Antón Arrufat. El número Mayo-junio de 1961 se dedicaría íntegramente a la invasión de Playa Girón: se -- reproducen textos, comunicaciones, recortes de la prensa mun-- dial, etc. A partir de este número, la revista se interesaría más por defender directamente la Revolución, a expensas de su

anterior carácter más literario. Desde el primer momento, - Casa de las Américas constituyó un importantísimo vínculo-- entre los escritores cubanos y sus colegas de otros países, especialmente latinoamericanos.

En 1962, se creó el Consejo Nacional de Cultura, en - sustitución del Instituto Nacional de Cultura, como un orga- nismo autónomo encargado de coordinar el conjunto de las -- actividades culturales. Su objetivo fundamental era la crea- ción de una cultura revolucionaria, aunque se ha señalado - (7) que este objetivo ha sido confundido con el de la educa- ción de las masas.

La Editora Nacional, por su parte, controla y coordi- na las actividades editoriales de varias organizaciones: la Casa de las Américas, la UNEAC, el Ministerio de Educación- (libros escolares que representan más del ochenta por cien- to de la producción), Ediciones Infantiles y para la Juventud, la Academia de Ciencias, Biblioteca y Archivos Nacio- nales, etc. El plan de ediciones para cada año se elabora - durante el verano y se envía al Consejo de Ministros. Una - vez aprobado, se distribuye entre las imprentas del país.-- Los Ministerios del Comercio Interior y del Comercio Exte- rior compran automáticamente toda la producción y el autor- recibe sus honorarios como si se hubiese vendido todos sus- ejemplares.

Todos estos primeros pasos de política cultural tujie- ron como antecedente más importante la serie de reuniones - que se celebraron los días 16, 23 y 30 de junio de 1961, en la Biblioteca Nacional, donde participaron Dorticós y Fidel Castro, quien al dirigirse a los intelectuales dió lo que - serían las primeras líneas de la posición de la Revolución-

respecto a los intelectuales. La intervención de Fidel (conocida como "Palabras a los intelectuales") apuntaba en tres -- -- direcciones fundamentales:

En primer lugar, la Revolución aceptaba, y aun solicitaba, la colaboración de los intelectuales tradicionales honrados, -- pero Fidel advierte:

Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, ningún derecho. Y esto no sería ninguna excepción para los artistas y para los escritores. Este es un principio general para todos los ciudadanos. Es un principio fundamental de la Revolución.( 2 )

Se establece así, que la Revolución y su salvación son -- los puntos más altos del nuevo universo cubano y que, de ninguna manera, se tolerarían actitudes intelectuales que atentaran contra esta categorización. Sin embargo, esta disposición no -- convierte a todos los escritores en agentes automáticos del --- gobierno revolucionario:

Que cada cual escriba lo que quiera, y si lo que escribe -- no sirve, allá él. Nosotros no le prohibimos, a nadie --- que escriba sobre el tema que prefiera. Al contrario. Y -- que cada cual se exprese en la forma que estime pertinente y que exprese libremente lo que desee expresar. Nosotros apreciaremos siempre su creación a través del prisma del cristal revolucionario. Este también es un derecho del Gobierno Revolucionario, tan respetable como el derecho de cada cual a expresar lo que quiera expresar. (3)

La Revolución respeta el derecho de libertad de creación -- del escritor, pero se reserva el derecho de calificar ideológica -- mente la obra producida. Estas recomendaciones estaban destinadas sobre todo a los escritores maduros, pues en otra parte de -- su intervención Fidel se refiere a la firme voluntad de la Revolución de elaborar sus propios intelectuales orgánicos (en el -- sentido que Gramsci otorgaba a la palabra). La Revolución se --- encargaría, pues, de formar a las nuevas generaciones dentro de los nuevos cánones. Tiempo después, Ernesto "Che" plantearía el mismo problema en los siguientes términos "Podemos intentar -

injertar al olmo para que dé peras: pero simultáneamente - hay que sembrar perales. Las nuevas generaciones vendrán - libres del pecado original". (10)

Finalmente, en sus "Palabras a los intelectuales", -- Fidel anunciaba la reivindicación y la exaltación de la -- herencia cultural. Ya en líneas anteriores mencionábamos -- algunos de los pasos que fueron tomados para el rescate -- del pasado cultural y para su reafirmación en el presente.

Por otra parte, poco tiempo después, en el homenaje -- rendido en la Universidad de la Habana a la memoria de la -- muerte de José Antonio Echevarría, Fidel, basándose en la -- crítica a un incidente ocurrido en el transcurso del acto -- (la supresión, al leer el testamento político del líder -- universitario asesinado, del párrafo en que se invoca el -- favor de Dios para el éxito de la empresa) lanzó un violen -- to ataque al sectarismo y al mecanicismo pseudo-marxista:

Se sabe que un revolucionario puede tener una creencia, puede tenerla. La Revolución no obliga a los -- hombres, no se mete en su fuero interno, no excluye -- a los hombres a todos los hombres que quieren a su -- Patria, los hombres que quieran que en su Patria -- haya justicia, se ponga fin a la explotación, al abu -- so, a la odiosa dominación imperialista, no los obli -- ga ni los hace desgraciados sencillamente poque ten -- gan en su fuero interno alguna idea religiosa... Con -- el sectarismo y el mecanicismo ¿En qué se convierte -- la Revolución? En una escuela de domesticados, ; y -- esa no es Revolución! (11)

En el nuevo universo que la Revolución se empeñaba -- en forjar, nadie estaba obligado a ser un religioso vergo -- zante o un idealista emboscado. Ni como ciudadano, ni como -- artista se le exigía a nadie la aceptación del materialis -- mo dialéctico como sistema filosófico. Lo que se exigía, -- eso Sí, era el respeto a la Revolución. Marinello definía -- así la misión del escritor en la Cuba de esos días:

Nuestro hombre de letras está obligado a ofrecer, en un sentido general, la resonancia de la revolución cubana por canales legítimos, distintos y de la más firme calidad. Si de veras vive nuestra tierra una transformación de tamaño ejemplar, los cubanos que disponen de antenas no comunes deben traducirla de modo poderoso. Tal traducción, muy fiel a nuestro buen pasado y a nuestro mejor futuro, debe concluir, en el sentido y en el nivel, con la voluntad de las patrias hermanas que miran hacia nosotros. (12)

Como puede observarse, es ésta una época tolerante en lo que se refiere a la creación del escritor. Se le exige el respeto a la Revolución y, a cambio, se respeta su libertad. Se critica el mecanicismo y el dogmatismo. Todo parece indicar que las cosas marcharían a las mil maravillas.

Al concluir el viaje que hicieron a Cuba Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir, esta última comentaba:

"Es la luna de miel de la Revolución", me decía Sartre. Nada de aparato, nada de burocracia, sino un contacto directo entre los dirigentes y el pueblo y una efervescencia de esperanzas un poco desordenadas. Aquello no duraría siempre, pero era reconfortante. (13)

NOTAS:

- 4).- Fausto Masó, "Literatura y Revolución...", p. 54.
- 5).- García Buchaca, "Las transformaciones culturales...", pp. 43-5
- 6).- Cf. "Declaraciones de la UNEAC" en Unión, año **LL**, Mos. 8-9, sep-dic., 1963, pp. 113-4.
- 7).- Fejtő "Notas sobre Cuba", p. 50.
- 8).- Castro, "Palabras a los intelectuales", citado por -- Portuondo, "Los intelectuales y la Revolución", p. 60.
- 9).- Ibid., p. 61.
- 10).- Guevara, Ernesto, "El hombre y el Socialismo en Cuba", p. 636.
- 11).- Castro, "Contra el sectarismo...", p. 7.
- 12).- Marinello, "Una literatura al nivel...", p. 41.
- 13).- Beauvoir, "Encuentro con la Revolución cubana", pp. 111-2.

EVOLUCION DE LA POLITICA CULTURAL DEL REGIMEN CUBANO.

"Nada tiene que temer una auténtica revolución del ejercicio libre del pensamiento, ni de una actividad artística que excluya todo --sectarismo. Una revolución con un arte libre - puede ser una revolución sin temidor."

André Breton, El ejemplo de Cuba y la Revolución.

EVOLUCION DE LA POLITICA CULTURAL DEL REGIMEN CUBANO.

Cuando la UNEAC, en 1961, anunció la celebración del Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, se sospechó- con justa razón- que se intentaba establecer la línea política del régimen en lo referente al arte y-- a las letras.

Se produjo una cierta alarma entre grupos de escritores que tenían perder así su independencia y libertad - creativa. Pero, además se planteaba el problema del patrimonio cultural.:

Para algunos jóvenes extremistas, la cultura cubana había comenzado- con ellos- en 1959 y lo anterior-- no merecía respeto. ya que todos los cubanos "ilustres" del siglo XIX habían sido "esclavistas" y --- "negreros" y los de la República "acomodaticios" -- cuando no bribones. (1)

El discurso de Dorticós en el Congreso de la UNEAC - y el de Fidel en la Universidad ("Palabras a los intelectuales") aclararon, por una parte, que la Revolución necesitaba de todos y, por la otra, que no era posible, de la noche a la mañana, disponerse a "estrenar" cultura.

La posición de Nicolás Guillén- enunciada en su informe al Congreso de UNEAC- era la siguiente:

Es un grave error negar el importantísimo papel desempeñado por la burguesía en el nacimiento y elaboración de la cultura socialista. Por ambiciosas que sean nuestras fuerzas, por mucho que pudiera la Revolución- y puede mucho- resultaría imposible dotar a Cuba de una cultura proletaria, de encargo, sin tomar en consideración la cultura anterior en sus formas más-- elaboradas y progresistas. (2)

La cultura burguesa no debe ser barrida- cuando menos de- inmediato- para ser sustituida por la cultura socialista. Esta última iría apareciendo en la misma medida en que se fuera -- construyendo la nueva sociedad! A una sociedad socialista correspondería una cultura socialista, a una sociedad en tránsito -- hacia el socialismo correspondería- de igual manera- una cultura de transición (Recordemos al Che: "Es posible injertar al -- olmo para que dé peras, pero al mismo tiempo es necesario plan- tar perales").

La Revolución es un proceso que acaba por involucrar a -- todos los sectores de la población y los escritores no tienen - porqué ser una excepción. Solo los escritores comprometidos --- serían capaces de participar en la creación de la nueva cultura.

Una de las batallas más duras, pero también de las más -- hermosas, será la que vamos a ganar unidos desde hoy noso- tros, escritores y artistas cubanos, por la creación de -- una cultura socialista, humana, que entregue al hombre -- simple de la calle todo lo que le negó la colonia en el- siglo XIX y atesoró una capa exclusiva de la capa dominan- te en aquella sociedad. (3)

La Revolución como proceso social es un deslumbramiento y la obra del escritor debe participar- sin cegarse- de ese proce- so. La magnitud de un tema, sin embargo, no basta para conferir magnitud a una obra:

No basta, en nuestra opinión, que el contenido de una --- obra sea revolucionario, para asegurar su belleza, ni --- aun su eficacia como mensaje popular. Y al mismo tiempo, -- no por ser popular tendrá que ser bella una obra, si su - autor puso en esa sola calidad una confianza que debió -- haber compartido con las obligaciones que derivan de una- técnica adecuada, esto es, de la necesaria sabiduría para expresar belleza. (4)

El compromiso de comunicar, en la obra de arte, el mensa- je de la Revolución no debería reñirse, pues, con la calidad -- formal que distingue a toda obra verdadera.

Alejo Carpentier, por su parte, en su intervención en el I Congreso de Escritores y Artistas, hizo una relación de la vida intelectual en América Latina durante el siglo XIX, señalando lo que propiamente tuvo de latinoamericano: comunicación y superación de las fronteras nacionales. Heredia y Pedro de Santacilia se radican en México; Andrés Bello, venezolano, es Rector de la Universidad de Santiago; Domingo Sarmiento, argentino, es Director de la Escuela Normal de Chile, etc. etc.

Con el siglo XX sobreviene una cierta "inmoralidad" de parte de los escritores: los tiempos son difíciles, la situación es cruda, no importa de dónde provengan los subsidios y los presupuestos, con tal de que permitan la subsistencia del autor y de su obra. Se fortalece el compromiso del escritor con las oligarquías y se debilita su compromiso para con las causas populares. Sin embargo, lo que se pierde por este lado, se gana por el lado de la comunicación y el conocimiento de otras literaturas (Recordemos a Alfonso Reyes: Lo de "nuestra América" se transformó en un verdadero "nuestramericanismo").

Desde el punto de vista de Carpentier, la Revolución --- Cubana permitió la aparición de un compromiso moralmente válido para todos los escritores latinoamericanos. Al aparecer una revolución prestigiada, aparece la posibilidad de un compromiso prestigiado.

...hemos vuelto a ser como los intelectuales del siglo -- pasado...que por compartir un mismo sentimiento revolucionario sabían muy bien con quiénes podían entenderse. (5)

(Vale la pena hacer un breve paréntesis para destacar cómo Alejo Carpentier parece entender la Revolución como reafirmación de un tiempo recobrado. Es la Revolución en su sentido -- astronómico: la revolución de los planetas en torno a su eje, --

el cumplimiento de un ciclo que, al cerrarse, recomienza, --- Revolución es "volver a ser").

Ofrecer su adhesión a la Revolución Cubana implica para el escritor el deber positivo de apoyarla y el negativo de -- combatir lo que limita su desarrollo: el imperialismo yanqui- y sus agentes.

Los agentes del imperialismo- bien claro los denuncia la Resolución del Congreso- son la Unión Panamericana de Washing- ton y los Comités por la Defensa de la Libertad de la Cultura- que funcionaron- envolviendo incluso a escritores de "prestii- gio" con financiamiento de la Central de Inteligencia Norteame- ricana.

Para combatir el imperialismo económico- político y al - cultural se sugiere el incremento de las relaciones entre ---- artistas y escritores latinoamericanos a fin de reforzar una - solidaridad militante. Esta forma de internacionalismo se con- cibe, sin embargo, como un resultado de las culturas naciona- les:

(El Congreso) considera que el diálogo de las culturas -- nacionales es la base sobre la cual se desarrolla la cultura -- universal.

... Este diálogo de las culturas nacionales- cuya raíz -- está en el pueblo- contribuye poderosamente a desarrollar el nuevo humanismo cimentado en la verdadera liberación - del hombre y en la paz universal. (6)

Los obstáculos para el fincamiento de ese diálogo son- -- además, claro está, del imperialismo- la geografía accidentada- y "la estrecha mentalidad y el egoísmo de clase de las oligar- quías dominantes en abierta enemistad con la cultura". (7)

Junto al énfasis internacional de la Resolución del I -- Congreso de UNEAC, destaca el énfasis nacional (cubano) de la- Declaración final:

(Los escritores y artistas del Congreso) adoptamos, con todo el pueblo, la Declaración de la Habana que constituye el Programa de la Nación en esta etapa histórica, y aceptamos como deber y derecho de los escritores y artistas: "Luchar con sus obras" por un mundo mejor"(8)

En la Declaración se acepta, además, la invitación hecha por Fidel a todos los escritores para participar activamente en la defensa y engrandecimiento de la Revolución, independientemente de "ubicaciones estéticas".

Se reafirma también la decisión de dedicar los mejores esfuerzos a la revalorización de la tradición cultural cubana, "antecedente de la cultura que ha de surgir en la nueva sociedad". De Guillén y de Carpentier se acepta la necesidad de depurar los medios de expresión y de establecer un contacto directo, físico, con los problemas del pueblo. Todo esto dice la Declaración- "nos ayudará, estamos seguros de ello, en la formación revolucionaria indispensable para una más plena interpretación de la realidad, base de toda genuina obra de arte". (9).

En suma, fue el I Congreso de Escritores y Artistas de Cuba el primer intento serio de establecer un compromiso entre la Revolución y los escritores en lo referente a las tareas de los segundos en el seno de la primera. Se logró, en efecto, dar las líneas generales: no hay un rechazo total de la cultura burguesa, pero se afirma la necesidad de construir la cultura socialista el contenido revolucionario de las obras no debe reñirse con una técnica apropiada; la Revolución Cubana es un compromiso moralmente prestigiado que exige del escritor fortalecer la Revolución y combatir al imperialismo en todas sus manifestaciones, al margen de posiciones estéticas individuales: se afirma lo cubano (revalorización cultural) y la solidaridad latinoamericana.

Si el I Congreso de Escritores y Artistas de Cuba fue el primer intento de sentar las líneas generales de la política cultural, fue el I Congreso Nacional de Cultura - celebrado a mediados de diciembre de 1962- el primer intento para depositar en manos de las masas un anteproyecto -- de los planes culturales del gobierno destinados a una --- realización inmediata.

A este I Congreso Nacional de Cultura asistieron- 2,058 delegados: 1,577 delegados oficiales y 481 fraternales, incluyendo a países extranjeros. (10)

El bajo nivel de escolaridad existente en este --- momento, fue un obstáculo importante en el logro de resultados óptimos. Los materiales que se elaboraron para la --- discusión no fueron lo suficientemente accesibles como para estar al alcance de las masas. Sin embargo, se lograron importantes avances.

Es necesario recordar que, para impulsar las tareas específicamente relacionadas con el arte y la literatura se creó el Consejo Nacional de Cultura, que durante 1961 funcionó como organismo adscrito al Ministerio de Educación y que, a partir de 1962, funcionó autónomamente. La existencia del Consejo, aunada a los discursos de Fidel y Dorticós y a los trabajos del I Congreso de UNEAC permitió la aparición de --- políticas más definidas y de objetivos concretos. La formulación de los siguientes diez puntos fue resultado de estas -- experiencias y del I Congreso Nacional de Cultura de 1962.

- 1).- Estudio y revalorización de la tradición cultural cubana, especialmente del siglo XIX, por su importancia-

en la conformación de la nacionalidad.

2.- Estudio e investigación de las fuentes culturales, especialmente del aporte negro.

3.- "Trabajar porque se reconozca sin reservas el talento, la capacidad del cubano y se valore adecuadamente a nuestros creadores". Mejoramiento de las condiciones materiales.

5).- Formación de una intelectualidad surgida de -- las masas obrero-campesinas (La creación, por parte de la -- Revolución, de sus "intelectuales orgánicos").

6).- Elevar el nivel del arte y la literatura en -- consonancia con el momento histórico que vive la isla. Contacto entre creadores y pueblo.

7).- Dar a las ciencias un lugar destacado por su -- importancia en el futuro de la producción.

8).- Propiciar la superación cultural de las grandes masas (Cultura con sentido popular).

9).- Combatir el desnivel cultural entre la Habana y el interior.

10).- Desarrollar el intercambio cultural con otros países.

De todos estos puntos, formulados por los trabajos del I Congreso Nacional de Cultura, destacan principalmente los referentes a combatir el desnivel cultural entre la Habana y el interior y- en estrecha relación con el anterior- -- el desarrollo de una cultura con alcances masivos.

A este respecto ha dicho Fernández Retamar:

Pero a diez kilómetros de la Habana empieza el tercer mundo, empiezan los bohíos que recuerdan a chozas africanas, empieza el brutal trabajo agrícola-- a mano. Ningún cubano que haya pasado una temporada cortando caña, en el momento en que el hombre se -- pasea por el cosmos, duda de que el suyo es un ----

país subdesarrollado, aunque personalmente él -- pueda recibir cada semana L'Express o leer cuatro idiomas, . Su óptica toda quedará enmarcada-- dentro de esa realidad. Escribirá y, sobre todo, pensará dentro de ese contexto. (11)

Es en este tiempo (después de que la Revolución se radicaliza, después de la invasión de Playa Girón, después de la Declaración de la Habana, y después de la gran Campaña de Alfabetización), es cuando se da en la isla una auténtica movilización de los escritores hacia el interior. Es entonces cuando se da la real vinculación de los escritores a los procesos productivos: las fábricas y los cañaberales--sustituyen al gabinete, Es entonces cuando se crean las --- brigadas artísticas móviles. Es entonces cuando los tirajes se hacen por millones de ejemplares. Es entonces cuando el Movimiento de Aficionados adquiere una importancia impresionante. Y todo esto, no podía dejar de representar nuevos -- problemas.

Decía Hart al dirigirse al Congreso Nacional de --  
Cultura:

Carlos Marx propuso la educación, el desarrollo -- del hombre en todos sus aspectos. Ahí está la clave de la literatura verdadera: crear las condiciones que propicien ese desarrollo del hombre. La -- organización económica, la organización social, la estructura toda de la sociedad socialista tiene -- ese gran objetivo...Hombres y mujeres desarrollados en todos los aspectos y que una vez desarrollados puedan encaminarse hacia un aspecto determinado, con más profundidad. Vale la pena sacrificar se hoy para hacer de esta meta la realidad concreta de mañana. (12)

La tarea concreta es, pues, crear condiciones materiales de vida que favorezcan un desarrollo más cabal del -- hombre nuevo. Empieza para el escritor cubano el momento de "jugar con el lenguaje" ("¿Qué puede ser menos peligroso que el lenguaje?" decía Heidegger) en un contexto donde una ---

apuesta en falso puede ser fatal. En 1963, empieza- sin ---  
evasión posible- el ascenso del espíritu "espartano", don-  
de al escritor no le queda sino tragarse la "mortificante -  
medicina" del presente para construir el socialismo en Cuba.  
César Escalante- quien después daría origen al "microgrupo-  
dogmático" denunciado por Fidel- afirmaba en ese año:

Estamos de acuerdo en que es necesario educar y ---  
formar a la juventud en el espíritu espartano de---  
defensa de la patria y el socialismo...pero para --  
ayudar en este propósito es necesario luchar contra  
la ignorancia y la superstición, contra la chabaca-  
nería, el amasamiento y el "rockanrolismo" y, por  
el contrario, promover lo más sano y vigoroso, lo-  
más noble y elevado, lo más edificante y ejemplar.-  
(13)

Con este desarrollo en la evolución de la situación  
del escritor, se pone de manifiesto su "pecado original", el  
pecado original de su nacimiento social burgués. Al "revelar  
se" en su origen social, el escritor se "rebela" contra su -  
clase y se alinea al servicio del trabajador, pues, como ha-  
dicho Cante, a los ojos del intelectual, " el trabajador ---  
continúa siendo la personificación del op<sup>o</sup>rimismo, la salud,-  
la virilidad, la ausencia de duda, mientras que sus propios-  
problemas, como frecuentemente pone en claro el Partido, na-  
cen de su debilidad y su neurosis " (14)

Al disponerse a "purgar sus culpas" el escritor se-  
enfrenta a dos riesgos importantes. Por una parte, a la au-  
sencia de crítica, a la adhesión irresponsable a todo lo que  
se vista con ropajes revolucionarios, a la confusión de la -  
Revolución con el Folklore y, por la otra, a la crítica sis-  
temáticamente izquierdizante, que inevitablemente desemboca-  
en el dogmatismo.

La adhesión incondicional y la falta de crítica ---  
constituyen faltas graves, porque, además de que se limita -  
la creatividad de la obra, se traiciona una de las funciones

principales del escritor: la de hacer de su obra un elemento liberador.

El dogmatismo es un mal que también acecha, porque se apoya en la ignorancia o en la pereza intelectual, al ofrecer soluciones simplificadas y fáciles en apariencia a problemas de naturaleza bien complicada. El dogmatismo en el arte ha cobrado casi tantas víctimas como el dogmatismo en la política:

...mientras los "labios de coral" son claros y lógicos, podría considerarse que hablar de "playas ensangrentadas de labios minerales" es disparatado. Y no sería imposible tener que enfrentarse a la acusación de surrealismo. (15)

Todos estos problemas crearon una atmósfera de constantes discusiones acerca del dogmatismo y de sus peligros, además de que se empezaron a general tendencias que enfatizaban discrepancias con lo que podían considerarse posiciones ortodoxas del marxismo.

En este entonces, se debilita la atención en estos problemas para centrarla en problemas internacionales. 1966 es el "Año de la Solidaridad" y por un documento fechado el 16 de enero de 1966 se crea la Organización Latinoamericana de Solidaridad.

Este nuevo giro de la política exterior del régimen cubano se manifestó también en el terreno intelectual. El número de septiembre de la revista Casa de la Américas reprodujo la Carta abierta a Pablo Neruda, publicada originalmente el 31 de Julio de 1966 en Granma y las adhesiones ya casi llegaban a docientas. La lista de firmantes iba desde Carpentier hasta Jesús Díaz, pasando por Guillén y Samuel Feijóo. Era evidente que se trataba de la parte más sustancial de la intelectualidad cubana. Los escritores cubanos olvidan toda-  
##...



saría unidad antiimperialista continental entre los escritores y todas las fuerzas revolucionarias. (1)

Neruda, de hecho, puso el dedo en la llaga: los escritores están obligados a participar en el esclarecimiento de fines y medios en la lucha revolucionaria. De nada servía caer víctima de un entusiasmo que renunciaba reconocer la -- importancia de las tácticas y de las estrategias. La intolerancia cultural, aunque fortalecía eficazmente a los intolerantes, debilitaba la solidaridad de los no converso en un momento en el que la lucha contra la penetración intelectual norteamericana exigía tanto de recursos cualitativos, como de recursos cuantitativos.

En diciembre de 1966, se efectuó la última reunión de trabajo del VI Festival de Teatro Latinoamericano convocado por la Casa de las Américas. En esta reunión los treinta-delegados suscribieron una declaración donde reconocían "el impacto del clima de libertad y alto grado de desarrollo de las actividades teatrales cubanas y más concretamente del -- carácter receptivo y abierto con que Cuba, sede de este encuentro, (recibió su...) participación sin ninguna limitación de nacionalidad y actitudes".(20) En contradicción con este espíritu, señalaban "las dificultades impuestas por --- aquellos gobiernos que se oponen al libre intercambio cultural". En consecuencia, los firmantes de la declaración protestaban " contra la política de aislamiento impuesta a Cuba y a los países latinoamericanos, igualmente aislados" (¿Cuáles otros países, fuera de Cuba, se encontraban bloqueados?-- se antoja preguntar).

Llama poderosamente la atención, la suavidad de los términos empleados y el hecho de que no se mencione por su nombre al "imperialismo yanqui". ¿Quería esto decir que los-

cubanos habían decidido volverse más suaves y tolerantes, -- después del "affaire" Neruda? No. De ninguna manera. La suavidad de los términos se nos ocurre atribuirlos a un descuido de la comisión encargada de la redacción final de la Declaración.

Un mes después, en enero de 1967, Casa de las Américas reclamó una ofensiva continental para responder en el campo de la cultura a la penetración norteamericana. (21)

Este reclamo partía del supuesto de que los Estados Unidos estaban desarrollando una ofensiva en el pleno cultural destinada a "neutralizar, dividir o ganar para su causa" a los intelectuales latinoamericanos. Esta pretensión se fundaba en varios hechos: los Planes Camelot, Simpático y Nuisimático; el financiamiento de investigaciones sociológicas; la contratación por el Departamento de Defensa de estudios académicos por parte de Universidades; la adquisición de editoriales y revistas; las actividades del ILARI, dependiente del Congreso por la Libertad de la Cultura, etc. Por ello, la revista Casa... declara:

Creemos que el más alto rigor y la más extrema calidad de la labor intelectual y artística son siempre revolucionarios, porque constituyen el alimento del futuro y dan a la causa del hombre su existencia hermosa. Todo arte genuino sirve a esa causa y debe ser estimulado y defendido, independientemente muchas veces de los propósitos de su autor. Pero al mismo tiempo postulamos la necesidad, igualmente imperiosa, de que el escritor asuma su responsabilidad social y participe con su obra, o con lo que las circunstancias puedan señalarse, en la lucha por la liberación de los pueblos latinoamericanos. (22)

Y refiriéndose a los Estados Unidos:

No se puede dialogar con quien trata de usar a los escritores en favor de inaceptables intereses, neutralizando su libertad y su plena solidaridad con la lucha de los pueblos y del continente. Sólo en -

una situación real de igualdad y respeto puede efectuarse este intercambio cultural. Por estos motivos consideramos que es hoy más necesaria -- que nunca la unidad de los escritores latinoamericanos de izquierda. (23)

Como puede fácilmente observarse, esta Declaración firmada originalmente por el Consejo de Colaboración, pero -- a la cual se añaden casi de inmediato unos cincuenta adherentes -- anuncia ya en cierto modo, la celebración del Congreso Cultural de la Habana de 1968.

Pero antes, a mediados de 1967, la celebración en -- México del II Congreso Latinoamericano de Escritores brindaría a la delegación cubana la oportunidad de insistir y abundar en su ofensiva latinoamericana. (24)

Existían dos antecedentes importantes de este Congreso: Por una parte, la "Declaración de Génova" de 1965, en que un grupo de escritores propuso la realización de un congreso continental en México para constituir la Comunidad Latinoamericana de Escritores; y, por la otra, la "Reunión de Arica", -- Chile, que pretendió englobar este proyecto con otro más ambicioso: la Comunidad Cultural Latinoamericana (escritores, músicos, pintores, etc. etc.) La consolidación de este proyecto también se aplazó a México.

El II Congreso Latinoamericano de Escritores se celebró, pues, en varias ciudades mexicanas, del 15 al 24 de marzo de 1967, en medio de un notario aceptación de parte de los escritores mexicanos. Las ausencias eran notables: Heruda, Cortázar, Paz, etc. El proyecto de Comunidad Latinoamericana de Escritores pretendía incluir -- en palabras de Mario Monteforte Toledo -- desde "la izquierda hasta la derecha limpia", -- es decir, se pretendía organizar una comunidad de fronteras -- ideológicas poco precisas.

El mexicano José Revueltas opinó que el proyecto de realizarse resultaría en una "OEA de escritores sin la membrecía nominal de los Estados Unidos. "Mario Benedetti leyó una declaración elaborada por la delegación cubana -- que se oponía al mencionado proyecto. Decía la declaración:

La desconfianza que ha sembrado y sigue sembrando el imperialismo norteamericano ha destruido en -- los medios culturales de América Latina la esen-- cia misma de la idea de "comunidad" entre escrito-- res de izquierda y de derecha. Las comunidades se crean con puentes, nunca con abismos. No creemos que sea ni oportuno ni adecuado construir puentes ilusorios entre mundos e intereses opuestos. Qui nes sostenemos esta posición, estimamos razonable que, sobre bases ideológicas coherentes, se organicen sus correspondientes instituciones, pero -- no somos partidarios de añadir una más a las enti-- dades de constitución heterogéneas creadas en otrá época. Es preciso reconocer que, aunque la mayo-- ría de los escritores latinoamericanos hablamos -- el mismo idioma, la verdad es que no hablamos todos el mismo lenguaje . Nuestra proposición es -- que simplemente reconozcamos este hecho innegable. -- (25)

Al afirmar la supremacía de las líneas ideológi-- cas como razón de toda organización, los cubanos pretenden -- resaltar los lazos comunes y las diferencias con otras or-- nizaciones. El proyecto de Comunidad Latinoamericana de Es-- critores salió adelante, pero la inicial oposición de parte -- de importantes grupos de escritores determinó que su surgimien-- to no tuviera toda la relevancia que sus promotores habían --- descado.

Durante los últimos meses de 1967, los escritores -- cubanos se dedicaron incansablemente a la preparación del Con greso Cultural de la Habana, que resultaría, probablemente, -- el acontecimiento cultural más importante realizado en Cuba -- desde el triunfo de la Revolución.

Durante la semana de 4 al 11 de enero de 1968, se -- reunieron en la Habana unos quinientos intelectuales para ---

abordar los problemas del "Colonialismo y neocolonialismo" - en el desarrollo cultural de los pueblos" tema del Congreso.

El plan original del Congreso consistía en reunir a intelectuales del tercer mundo para discutir acerca de problemas comunes, pero, muy pronto, esta idea evolucionó hasta convertirse en una reunión de todos los intelectuales pertenecientes a países desarrollados y a países no desarrollados para discutir problemas culturales del subdesarrollo. En otras palabras, el Congreso Cultural de La Habana no sería un Congreso del Tercer Mundo, sino un Congreso sobre el Tercer Mundo.

El Congreso se desarrollaría, pues, para tratar los problemas de el desarrollo cultural y sus relaciones con el fenómeno imperialista. A esto hay que añadir que en el Congreso no participaron tan solo intelectuales pertenecientes a una sola especialidad; en él participaron escritores, artistas, periodistas, filósofos, críticos, sociólogos, etc. Además no participaron tan solo intelectuales marxistas, sino también todos aquellos que, aunque no compartían íntegramente los esquemas del materialismo dialéctico, sí se caracterizaban por su simpatía y solidaridad por los procesos que se habían puesto en marcha en la Cuba revolucionaria.

Un Congreso de esta naturaleza no tenía en verdad precedentes. Por las condiciones peculiares en que habría de desarrollarse, en un país bloqueado y sujeto a amenazas y provocaciones constantes, el único que podía asemejarsele era el Congreso en Defensa de la Cultura, que 30 años antes se había celebrado en Madrid, en medio de la tensa atmósfera de guerra de la capital española asediada. En aquella ocasión, los escritores más prestigiados de Europa y América acudieron al Madrid heroico, dando con ello prueba de viva solidaridad con el pueblo español en lucha. (26)

La asistencia de los intelectuales al Congreso de la Habana implicaba también una forma de solidaridad con la Re-

volución Cubana y una condena de la agresión y la penetración norteamericanas.

De la intervención de Dorticós en la inauguración del Congreso destacan los siguientes puntos:

Conocemos también que las tareas de los intelectuales en una etapa de desarrollo no son sólo tareas de creación. En un país en desarrollo el intelectual científico-técnico, escritor o artista, además de creador tiene que convertirse en educador, en divulgador... Sabemos que para algunos esto puede inquietar, que para algunos esto puede preocupar, en el sentido de que tales tareas que expresan en cierta forma un matiz didáctico- puedan limitar la exclusiva actividad creadora. Pero es que crear en un país de desarrollo revolucionario para los intelectuales no es sólo crear una obra literaria o artística, científica o técnica: es crear toda una obra más hermosa y, en última instancia, beneficiaria de aquella creación científica, literaria o artística. ¡Escribir un nuevo pueblo, un nuevo país, una nueva sociedad... El científico, el escritor y el artista es pues, a nuestro juicio, no sólo un hombre de análisis, sino también en la medida de su ejercicio intelectual, un hombre de acción, de creación de forma.

Si el intelectual no es tan solo un creador, sino también un hombre de acción, uno de sus deberes más imperiosos es resistir y responder a la agresión imperialista. Así lo señala el "Llamamiento de La Habana", uno de los documentos más importantes redactados en el Congreso:

... se trata de apoyar las luchas de liberación nacional, de emancipación social y de descolonización cultural de todos los pueblos de Asia, Africa y América Latina, y la lucha contra el imperialismo, en su centro mismo, sostenida por un número cada día creciente de ciudadanos negros y blancos de los Estados Unidos... Por todo ello... llamamos a los escritores y hombres de ciencia, a los artistas, a los profesionales de la enseñanza y a los estudiantes, a emprender y a intensificar la lucha contra el imperialismo norteamericano, a tomar la parte que les corresponde en el combate por la liberación de los pueblos... Este compromiso debe reflejarse en una toma de posición categórica contra la política de colonización cultural de los Estados Unidos, lo cual implica el rechazo de toda invitación, toda beca, todo empleo o todo programa cultural o de investigación, en la medida en que dicha aceptación constitu-

vera una colaboración con la política mencionada. (27)

El afirmar el compromiso con la causa de los países subdesarrollados y el rechazo de toda colaboración intelectual con los Estados Unidos, implica una condena a todos --- aquellos que seguían sosteniendo la posibilidad de comunicación entre intelectuales por encima de intereses y barreras ideológicas. La Declaración final de una de las Comisiones del Congreso dice:

Cansados de una larga explotación y humillación, -- los pueblos del Tercer Mundo toman decididamente el camino de la lucha armada. Es por eso que están --- aquí los que preconizan diálogos y entendimiento -- entre opresores y oprimidos. Sabemos bien que el -- verdugo descarga su golpe precisamente cuando la -- víctima inclina la cabeza. No estamos, pues, por las reverencias. Estamos por la Revolución. (28)

Tal vez el problema fundamental de los países subdesarrollados es la coexistencia de la cultura autóctona, tradicional, con la cultura colonialista o neocolonialista. Si el escritor asume los elementos de la cultura colonizadora, corre el riesgo de que su obra se debilite a base de la --- utilización de instrumentos ajenos a su realidad. Por otra parte, el escritor vive el problema de la búsqueda, o el re-encuentro, de la verdadera identidad de su pueblo. No es posible renunciar al aparato " civilizador" de las "metrópolis"- sus conquistas técnicas, científicas, artísticas- pues son necesarias par la supervivencia en el mundo moderno. Pero.

... en lugar de dejarse aplastar y enajenar... tiene el deber de apropiárselo (el aparato cultural -- colonial) para desarrollar con él su propia visión del mundo y ser capaz de proyectarlo en una dimensión universal. Así los instrumentos que en manos -- del colonialista sirven para sojuzgar económica y espiritualmente al pueblo, cuando son reivindicados por este y utilizados con sentido crítico se convierten en instrumentos de liberación de su realidad social y de su conciencia. En este terreno, el intelectual debe luchar contra los falsos valores --

##...

de la cultura metropolitana como contra los estereotipos y mistificaciones de la cultura nacional. ( 29 )

El Congreso también señaló la importancia de que los intelectuales participaran no tan solo en el ejercicio de la crítica, sino también en la selección de los caminos más apropiados para la consecución de los fines de la Revolución:

En una sociedad en revolución, el intelectual está obligado a ser crítico de sí mismo y conciencia crítica de la sociedad. Puesto que su meta es contribuir a la creación de una situación nueva, con nuevas relaciones humanas y un nuevo concepto de la vida, ha de avanzar midiendo la distancia que separa los medios de los fines, juzgando siempre lo que es en nombre de lo que debe ser, y de lo que será. En gran medida es responsabilidad suya que al final del camino aparezca un nuevo hombre liberado al fin de su enajenación. ( 30 )

En suma, es posible afirmar que la celebración del I Congreso Cultural de La Habana constituyó un punto culminante en la tarea de vincular a los intelectuales a la defensa de la Revolución Cubana y a la lucha contra la penetración norteamericana. Los acontecimientos culturales anteriores a la celebración del Congreso encuentran en éste su lógica remate. Los trabajos y estudios realizados en el Congreso, aunados a la importancia publicitaria del evento, hicieron difícil que después se superara lo así logrado.

En el Congreso se agota, pues, el esfuerzo de proyección internacional de la política cultural cubana. En adelante, lo que quedaba por hacer era enfrentarse a las diferencias internas producidas por lo que parece haber sido un sobre juego de las posibilidades cubanas frente a su propia realidad y frente al continente latinoamericano.

NOTAS:

- 1).- De la Torriente, "La política cultural... ", pp. 81-2.
- 2).- Guillén, "Informe al I Congreso...", p.11.
- 3).- Ibid., p. 17
- 4).- Ibid., p. 15
- 5).- Carpentier, "Informe al I Congreso...", p. 25.
- 6).- "Resolución del I Congreso...", s.n.p.
- 7).- "Declaración Final del I Congreso...", s.n.p.
- 8).- Idem.
- 10).- Cf. García Buchaca, "El I Congreso Nacional...", p.11.
- 11).- Fernández Retamar, "Hacia una intelectualidad...", p.15
- 12).- Hart, "Palabras al Congreso Nacional...", p.6
- 13).- Escalante, "Lo fundamental en la propaganda...", p. 20
- 14).- Caste, Op. cit., p.
- 15).- Aguirre, "Apuntes sobre la literatura...", p. 67
- 16).- "Carta abierta a Neruda"
- 17).- La mesa redonda se reprodujo en el No. nov. dic. de 1966 de Casa de las Américas.
- 18).- Fernández Retamar, "Sobre la penetración intelectual del -- imperialismo yanqui..." en Ibid., p. 134
- 19).- "Respuesta de Pablo Neruda a intelectuales", p. 68.
- 20).- Cf. "Declaración del VI Festival de teatro latinoamericano"
- 21).- Cf. "Declaración del Consejo de Redacción de la Revista Casa de las Américas"
- 22).- Idem.
- 23).- Idem.
- 24).- El no. julio-agosto de 1967 de Casa de las Américas se --

refiere abundantemente a este Congreso.

- 25).- Cf. "Declaración en contra del proyecto para la constitución de la Comunidad ...", p. 101
- 26).- Sánchez Vázquez & Aguilar Monteverde, "Dos impresiones -- sobre el Congreso Cultural de La Habana", p. 53.
- 27).- "Llamamiento de La Habana", p. 101.
- 28).- "Responsabilidad del intelectual ante los problemas del mundo subdesarrollado", p. 102.
- 29).- Ibid., p. 104
- 30) .- Idem.

LA CRITICA.

"(Pido que la Asamblea discuta) la expresión intolerable a que se ha sometido a nuestra literatura de decenio en  $\bar{7}$  decenio y con la cual la Unión de Escritores no pueden seguir identificándose".

Solshenitsin, Carta al IV Congreso Pen-soviético de Escritores Soviéticos.

Existe el sentimiento generalizado de que la literatura de los países socialistas- y muy especialmente la de la -- Unión Soviética- ha perdido la importancia que la ha caracterizado en otras épocas y el deslumbramiento del experimento que, en ocasiones, también la ha definido. La vida literaria de estos países parece más pobre, adúltera y de bajo nivel de lo que, tal vez, es, en realidad. Todo sugiere que estos hechos se deben a las limitaciones que caracterizan a estos países y, sobre todo, a la falta de comunicación intelectual con el exterior.

La crítica literaria en los países socialistas es más frecuente que provenga de los camaradas del Partido que de los especialistas en la materia. Los rasgos que la definen son su negativa a aceptar cualquier censura y su dependencia política. La intención y la intensidad de su trabajo parece estar en relación directa a las actitudes del día de los dirigentes del -- Partido en lo referente a la literatura y el arte.

Seymour Menton, refiriéndose a las obras producidas por la Revolución cubana ha dicho: "Todas las obras son medio-buenas o peores y por eso interesan más como documentos históricos que como literatura" (1). El juicio nos parece aventurero-

y poco serio. Si bien es cierto que la calidad general de las obras producidas dista mucho de ser homogénea, no puede negarse la existencia de autores y obras que, gracias a la experimentación y al contacto de una nueva realidad, han logrado -- la aparición de una literatura revolucionaria.

En realidad, lo que sucede es que la crítica de Occidente es, con frecuencia víctima de prejuicios más o menos generalizados. La creencia de que el hombre es un ser solitario e irremediamente alienado a la sociedad contemporánea implica la afirmación de que todo intento por establecer un nuevo tipo de relación con sus semejantes está condenado al fracaso y que, por consiguiente, toda obra de literatura que sea optimista y esperanzada acerca del éxito de ese intento resulta, en el mejor de los casos, una actitud "romántica".

La adhesión al principio del "arte por el arte" y el horror hacia todo lo que huela a enfoques utilitarios es también otro prejuicio generalizado. Esta forma de pensar -- desemboca generalmente en el desinterés por los efectos o la función social de la literatura y en la insistencia sobre la independencia de los juicios estéticos de los problemas políticos y sociales.

Consideramos que otro prejuicio también harto frecuente es pretender que los intentos de hacer literatura revolucionaria son respuestas a presiones económicas y políticas sobre los escritores, y que esos intentos no pueden nacer de una actitud sincera y desinteresada. Tal parece que solo el desasimilamiento político y la neurosis fueran capaces de elaborar "genuinas" obras de arte.

Estos son los prejuicios generalizados en la crítica de Occidente, de igual manera que para la crítica de los países socialistas son la intolerancia y la dependencia política los rasgos más frecuentes.

En los primeros años de la Revolución cubana, se insiste en la imposibilidad de utilizar la literatura como instrumento para atentar contra la Revolución (En palabras de Fidel: "Todo con la Revolución. Nada contra ella"). Pero, al tiempo, se permite la existencia de diferentes posiciones estéticas en el seno del movimiento literario. Esto es así, entre otras razones, porque la literatura que se produce en estos años es, generalmente, una denuncia de la vida anterior a la Revolución. La narrativa, por ejemplo, antes de incorporar los temas de la lucha armada, expone en toda su crudeza la situación política y social de la Cuba pre-revolucionaria. La denuncia del "viejo régimen" ya es, en cierto modo, hacer literatura revolucionaria. De una manera general, John Berninghausen, ha definido la literatura revolucionaria....

as those works of creative writing wich either - expose the defects and evils of feudalistic or burgeois society or wich attempt to promote the improvement of human existence or the construction of a - better society from a world view basically simpatetic to the immediate or eventual establishment of socialism or communism. (2)

Los conflictos entre literatura y régimen revolucionario no aparecen en estos primeros años, primero porque ambas esferas comparten la denuncia del mundo anterior, y, segundo, por la política tolerante del régimen y por la política de negación de todo dogmatismo.

Las diferencias aparecen, sin embargo, cuando la - -

(17)

"luna de miel" está por concluir y algunos escritores se aferran al desasimiento de las tesis del materialismo dialéctico:

(Un problema)... es la tendencia que se observa en ciertos grupos a enfatizar sus discrepancias con lo que pueda considerarse posiciones ortodoxas del marxismo, como si tal cosa les fuera necesaria para reafirmar su derecho a disentir su libertad de opinión, su intencionalidad de criterios; y de igual modo se manifiestan las constantes alusiones al dogmatismo y a los peligros que entraña. Fracamente, consideramos que no existe actualmente en Cuba la más mínima razón para tales planteamientos; que no se han manifestado elementos que puedan justificar esos temores y que, si analizamos con detenimiento nuestra realidad en este aspecto, ese estar en guardia constante e innecesaria contra un peligro inexistente no nos ayuda a descubrir (y permite, en cambio que tome cuerpo) el revisionismo que sí asoma la cabeza por una y otra parte. (3)

El problema fundamental que plantea el intelectual cuando afirma su independencia de criterio es que el régimen nunca puede estar absolutamente seguro de si se trata de una actitud que responde a la necesidad real de defender una cuestión de principios o si sólo se trata de combatir la existencia misma de la Revolución. Fernández Retamar ya ha planteado el problema:

El antidogmatismo...justifica su vibrante presencia en la medida en que, efectivamente, el dogmatismo - amenaza, pero bajo su máscara simpática puede encubrirse quien prefiera decir que está combatiendo el dogmatismo para no decir, abiertamente, que es la revolución a la que combate. (4)

Ya para 1968, se habla abiertamente de la despolitización de la crítica cubana, de la falta de críticos que valoren las obras a través del "prisma revolucionario" y se empiezan a exigir puntos de vista más limitantes. La lucha contra el panfleto y contra las reducciones a esquemas políticos se consideró que no había sido acompañada de una exploración adecuada del fenómeno revolucionario. Leopoldo Avila, crítico cubano, escribe en Verde Olivo:

Por el camino del ablandamiento ideológico, de la despolitización absoluta, se llega a la tontería, pero a veces, a la contrarrevolución... Por muchas que sean nuestras tareas, por amplio que sea nuestro frente de combate, no podemos abandonar la lucha ideológica, la vigilancia en el terreno ideológico. Un descuido en -- este aspecto es un riesgo que no vamos a afrontar. Los escritores que aquí atacan a la Revolución o intentan sembrar el derrotismo, la debilidad y la duda; realizan la preparación artillera en el terreno de la ideología para ablandar nuestras posiciones en este aspecto ante futuros ataques enemigos. Por eso, desnudamos sus actividades y provocaciones. (5)

Después de 1968, las fricciones entre los escritores - y el régimen revolucionario dependerían de la decisión de ésta - de analizar todas las obras a través del "prisma revolucionario" y de la incapacidad de éstos para adecuar su obra a la estrategia política del momento.

NOTAS:

- 1).- Menton, S., "La novela de la revolución cubana...", p.152
- 2).- Berninghausen, "on the theoretical problems of revolutionary literature", p. 1
- 3).- García Buchaca, "las transformaciones culturales...", p. 153.
- 4).- Fernández Retamar, "Hacia una intelectualidad...", p. 153
- 5).- Avila, Leopoldo, "Sobre algunas corrientes de la crítica pp. 196-8.

LOS ESCRITORES DISCIDENTES.

---

"Contradicciones y más contracciones-  
murmuró Esteban- Yo soñaba con una Revolución -  
tan distinta" "¿ Y quién te manda creer en lo -  
que no era?- preguntó Víctor".

Alejo Carpentier, El siglo de las luces.

LOS EXILADOS.

"En las etapas de grandes crisis no hay mucho lugar para las contemplaciones desde una altura. O se es o no se es. Y cuando se es no se puede ser de una manera diferente. Simplemente hay que hacer lo que hacen todos... ser uno más".

Lisandro Otero.

V. Weidle, en un artículo sobre "El arte bajo el régimen soviético" ha analizado como en los primeros años de la Revolución rusa, un elevado número de los escritores que permanecieron en Rusia y no tenían la intención de dejar el país lo formaban personas que se oponían a toda innovación y deseaban evitar la influencia occidental, o bien, sus contrarios, los que se mostraban innovadores y rebeldes en extremo:

Los primeros tuvieron que guardar y esperar la hora propicia, aunque no mucho tiempo. A los últimos esperaba un espléndido pero fugaz triunfo. Los primeros estimaron justamente la situación, los segundos se equivocaron porque se engañaron: pensaban que la revolución y la revolución en el arte eran una misma cosa. La Revolución se encargaría de penarlos por ese error. (1)

En Cuba, la situación ha sido un poco diferente. No existió el grupo deseoso de evitar toda innovación, lo que sí existió fue un grupo deseoso de vivir una nueva experiencia de lo cubano frente a un grupo que decidió emprender el exilio. Este último grupo inició su marcha hacia el extranjero después de 1961, cuando la Revolución cubana adquiere decididos rumbos socialistas.

Son numerosas las figuras que han abandonado desde entonces, el país: Alberto Baeza Flores, Gastón Baquero, Cundo Bermúdez, Lydia Cabrera, Calvert Casey, Roberto Estopiñán, Jesse Fer

nández, Raimundo Fernández Bonilla, Ramón Ferreira, Natalio -- Galán, Orlando Jiménez, Jorge Mañach, Lino Novás Calvo, Julián Orbón, Humberto Piñera Llera, Herminio Portell Vila, Aurelio - de la Vega, Severo Sarduy y Guillermo Cabrera Infante.

Todos ellos, evidentemente, han sido condenados por el -- régimen y la intelectualidad cubanas. En un artículo publicado en septiembre de 1968, Leopoldo Avila compara a Lino Novás Calvo con "Caín" y acusa a Cabrera Infante, a Sarduy y a Adrián -- García de "empleados de la CIA" (2) ("Una obra que sirva directa o indirectamente al enemigo, es una obra contra nuestro pueblo. Sirve a Nixon. Al imperialismo"). (3)

De todos los que eligieron el ritual del exilio, tal vez el caso más comentado es el de Guillermo Cabrera Infante, principalmente por los vínculos importantes que sostuvo, en determinado momento, con el régimen revolucionario.

Cabrera Infante- autor de Tres tristes tigres, Premio --- Seix Barral de 1964- fue hasta 1965 agregado cultural en Bruselas y con anterioridad había dirigido Lunes de Revolución, publicación en la que se reunió una parte muy importante de los nuevos escritores cubanos.

En julio de 1968, en Primera Plana de Buenos Aires habló de los motivos de su exilio:

Sabía- y lo decía a todo aquél el que quería oírme- antes de regresar, que en Cuba no se podía escribir, pero creía que se podía vivir, vegetar, ir postergando la muerte, -- posponer todos los días. A la semana de volver, sabía que no sólo yo no podría escribir en Cuba, tampoco podría --- vivir... Sé el riesgo intelectual que corro... Sé que --- acabo de apretar el timbre que hace funcionar la Extraordinaria y Eficaz Máquina de Fabricar Calumnias... Pero -- tenía que decir, que empezar a contar estas cosas algún día aunque pertube la visión de mis amigos, algunos de -- ellos, de tanto cazar arcoiris en el horizonte político, han quedado incurablemente cegados por el espectro del -- rojo. Siento deveras tener que molestar sus sueños. No -- puedo hacer otra cosa. (4)

Mucho ántes de las declaraciones de Cabrera Infante sobre las razones que lo llevaron a exilarse, su nombre era ya poco-grato en los medios culturales de Cuba. Es probable que una -- nota de Heberto Padilla ( escritor impugnado en octubre de --- 1968) en defensa de Tres tristes tigres haya jugado un papel - importante en el despido de éste de la redacción de Granma.

El pecado de Heberto Padilla fué comparar el libro de --- Cabrera Infante con Pasión de Urbino de Lisandro Otero, para - ilustrar "las diferencias que existían entre el talento litera- rio y la ramplonería". Las cosas probablemente no habrían al-- canzado mayores proporciones, a no se por el hecho de que Li-- sandro Otero fuera Vice- Presidente del Consejo Nacional de --- Cultura.

El caimán barbudo, donde apareció la nota de Padilla, le- reprochó sus opiniones. Padilla contestó así:

El extenso alegato que la redacción de El caimán barbudo- enfrentó a mi breve nota a propósito de Pasión de Urbino, revela, entre otras cosas, un aspecto sorprendente de --- nuestra vida cultural. Ya no basta con tener una opinión, expresarla y hacerse responsable de ella. Ahora hay que-- escribir lo que desea o espera la redacción... Se da el-- caso de que un simple escritor no puede criticar a un no- velista Vice-Presidente sin sufrir los ataques del cuen- tista-director y de los poetas-redactores parapetados --- detrás de esa genérica "la redacción". (5)

El problema así planteado no podía reducirse a una sim- ple "diferencia de criterios" entre integrantes del gremio de- los escritores. No es este el caso de "diferencias normales e- inevitables" en todos los grupos. Evidentemente el problema -- envolvía matices más profundos.

Una de las múltiples facetas de la Revolución es el esta- blecimiento de funciones y tareas para todos los integrantes - de la colectividad. Estas tareas no se asignan individualmente, sino que se otorgan a todo un grupo determinado. Las tareas --

del escritor se establecen para todos los escritores y no para uno en particular. Esto tiene la importante consecuencia de -- exigir al escritor individual el que adecúe su tarea al esfuerzo que su gremio realiza en el proceso revolucionario. No hay sitio para los casos aberrantes. El disidente sólo tiene dos alternativas: o se aísla para realizar su tarea en la soledad del gabinete- y entónces su obra no conocerá la certificación de la publicación- o bien escoge el camino del exilio. La -- Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos, tanto como el Consejo Nacional de Cultura, tiene la función de interpretar los lineamientos políticos generales de la Revolución <sup>en</sup> el área-- específica de la cultura. Y no es posible atacar sin consecuencias a un "novelista-vicepresidente"- como dice Padilla- porque es él el detentador de lo que es "legal" desde el prisma del régimen revolucionario y de lo que por ser "ilegal" debe ser corregido.

Esta es, pensamos nosotros, una de las razones fundamentales que han motivado la salida de Cuba de algunos escritores.- Lo que es "intolerable" no es lá Revolución en sí misma, sino la disciplina de grupo a la que ésta obliga.

No hay que desear, desde luego, otras razones igualmente importantes: el temor a perder una situación cómoda y privilegiada o, incluso, el pacto velado con organizaciones norteamericanas ( se deja de militar en la Revolución para convertirse en Profesor de literatura de alguna universidad norteamericana o en becario de la Fundación Rockefeller).

Finalmente, tal vez valga la pena hacer la consideración- que tanto la obra de Cabrera Infante como la de Sarduy (De don de son los cantantes) traen al mundo artístico la visión de un

que, a pesar de su crudeza está visto como fundamentalmente -- paradisiaco. Son obras que se refieren al mundo prerevolucionario, pero que difieren del resto de la literatura cubana de su tipo en que no constituyen "literatura de denuncia", sino de -- mitificación. En su momento, ambas obras ( Tres tristes tigres de Cabrera Infante, y De donde son los cantantes de Sarduy ) --- fueron presentadas como un intento de explicación de lo cubano, como un acto de recreación del espíritu nacional del cual la -- Revolución no podía desprenderse ni ignorar totalmente.

Paradiso de José Lezama Lima- escritor consagrado entusias-- tamente por la crítica cubana- comparte con las otras dos obras mencionadas la recreación mítica de la vieja Cuba, solo que al-- mitificar, no la Cuba de Batista, sino la Cuba del siglo XIX, - parece escaparse a la sospecha. A este respecto, no ha faltado-- quien comente irónicamente que la incorporación de la obra de-- Lezama a la Revolución "es una paradoja cuyo único paralelo --- sería que el gobierno soviético repartiera gratuitamente a to-- dos sus ciudadanos las obras completas de Vladimir Nabokov" (6), autor de Lolita.

En fin, estas son algunas de las contradicciones que nunca imaginó Esteban, el personaje de El siglo de las luces.

NOTAS:

- 1).- Weidle, V., "El arte bajo el régimen soviético", p. 52.
- 2).- Cf. Avila, Leopoldo, Op.cit., p. 176.
- 3).- Idem.
- 4).- En Primera Plana del 30 de julio de 1968, citado también por I.S. "Cuba: ¿Fin de una tregua?", p. 82.
- 5).- Citado por I.S., Op. cit., pp. 82-3.
- 6).- Arcocha, "Dicotomías: Lezama Lima y Cabrera Infante", pp. 62-3

EL CASO DE HEBERTO PADILLA.

"Para un intelectual que poco sabe de economía y de política, esa coincidencia-entre hombres como Fidel, el Che, y la enorme mayoría de los escritores cubanos...era el signo más seguro de la buena --vía; por eso siempre me inquietaron- y me siguen inquietando- los conflictos que --puedan darse en Cuba o en cualquier otra-revolución socialista entre la plena manifestación del espíritu crítico revolucionario y otras tendencias más duras (quizá inevitables, pero también superables, -- pues eso y no otra cosa es una dialéctica bien entendida) que busquen en el intelectual una adhesión a ras de trabajo cotidiano, un mero magisterio más que una libre-y alta creación de valores".

Julio Cortázar.

"No te olvides, poeta  
En cualquier sitio y época  
en que hagas o en que sufras la Historia  
siempre estará acechándote algún poema -  
(peligroso).

Heberto Padilla, Dicen los viejos bardos.

De entrada, algunos datos sobre Heberto Padilla. Nació en 1932. Su obra poética incluye: Las rosas audaces (1948), El justo tiempo humano (1962) y la hora (1964). Sus poemas han sido traducidos a más de catorce lenguas. En colaboración con Luis Suardíaz hizo la Antología de la poesía cubana (1967). Su antología de la joven poesía cubana se editó en Moscú en 1963. Pseudónimo: correspondiente extranjero en Londres y en Moscú. En 1968 formaba parte del consejo de dirección de la revista Unión y trabajaba en el Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las -- Américas.

El 28 de octubre de 1968 se celebró en La Habana una -

sesión conjunta del comité director de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y los integrantes del jurado designado por ella en el IV Concurso Literario al que - como en años anteriores - convocó la propia UNEAC. El objeto de la reunión fue - - examinar conjuntamente los premios otorgados a dos obras: en poesía, Fuera del juego de Heberto Padilla, y en teatro, Los siete contra Tabas, de Antón Arrufat. Según el parecer del -- comité director de UNEAC, al dictarse el fallo que favoreció a estas obras, no se tomó en consideración que "ambas ofrecen puntos conflictivos en un orden político". Después de lo que parece haber sido un largo debate, se acordó por unanimidad: publicar las obras premiadas; insertar en ambas ediciones una nota del Comité director expresamente su des<sup>a</sup> acuerdo -- con las obras, "por entender que son ideológicamente contrarios a nuestra Revolución"; e, incluir los votos de los jurados sobre los obras discutidas, así como las discrepancias -- mantenidas por algunos de dichos jurados con el comité director de UNEAC.

La Declaración de la UNEAC empieza por reafirmar su deber de velar por los principios revolucionarios, defendiéndolos "de los enemigos declarados y abiertos, como- y son los más peligrosos- de aquellos otros que utilizan medios más arte ros y sutiles para actuar". (1)

Era claro, que la polémica se producía en un momento de especial lucha ideológica, en un momento en que Cuba estaba más interesada en afirmar lo que tenía de revolución política que lo que tenía de revolución artística. El Congreso -- Cultural y la "cruda" producida por el fracaso del Che en Bo-

livia obligaban al régimen cubano a replegarse y a fortalecer sus medidas disciplinarias.

La original tolerancia cultural partía del supuesto no tan acertado- de que las corrientes "toleradas" desaparecerían progresivamente, ante un desarrollo socio-económico que se reflejaría en la superestructura. Se queja la Declaración- de UNEAC de que esa tolerancia fuera interpretada como debilidad:

Era evidente que la decisión de respetar la libertad de expresión hasta el mismo límite en que ésta comen- saba a ser libertad para la expresión contrarevolu- cionaria, estaba siendo considerada como el surgimien- to de un clima de liberalismo sin orillas, producto- siempre del abandono de los principios. (2)

La dirección de UNEAC encontraba, en suma, que los - premios de poesía y teatro habían recaído en obras ideológi- camente opuestas al pensamiento revolucionario. Los argumen- tos empleados contra Fuera del juego eran los siguientes:

El título de la obra "deja explícita la exclusión de su autor de la vida cubana" (sic). El Libro fue considerado - ambiguo porque bajo la referencia a otras latitudes- especial- mente las soviéticas- escondía veladas alusiones a Cuba: "Exe- nerado de sospechas, Padilla puede lanzarse a atacar la revo- lución cubana amparado en una referencia geográfica".

Desde el punto de vista de UNEAC, Padilla mantiene - dos actitudes básicas: una criticista y otra antihistórica. - Su criticismo es impugnado por no acompañarse del compromiso- activo que debe caracterizar al intelectual cubano: "este - - criticismo se ejerce prescindiendo de todo juicio de valor -- sobre los objetos finales de la Revolución y efectuando tram- posiciones de problemas que no encajan dentro de nuestra --

realidad". Su anti-historicismo se expresa en su exaltación del individuo frente a las demandas colectivas y "manifiestan<sup>3</sup> do su idea del tiempo como un círculo que se repite y no como una línea ascendente". Ambas ideas fueron consideradas como contrarrevolucionarias. Y añade la Declaración.

En la conciencia de Padilla, el revolucionario baila como le piden que baile y asiente incesantemente a todo lo que le ordenan, es el acomodador, el conformista que habla de los milagros que ocurren. Padilla, por otra parte, resucita el viejo temor orteguiano de las "minorías selectas" a ser sobrepasadas por una masividad en creciente desarrollo. Esto -- tiene, llevado a sus naturales consecuencias, un nombre en la nomenclatura política: "fascismo."

El intelectual que habita una sociedad capacitada -- bastante se han cansado de repetirlo los ideólogos de la política cultural cubana -- tiene dos únicas posibles actitudes válidas desde el punto de vista revolucionario: o es un esceptico en proceso de constante apostatía o, bien, es un crítico incorruptible. Si al efectuarse el tránsito de la sociedad capitalista hacia la socialista, el escritor sigue manteniendo "su misma actitud dentro de un impetuoso desarrollo -- revolucionario, se convierte objetivamente en un reaccionario".

Pero desde esta perspectiva, Padilla no es solo un "reaccionario objetivo", sino que también lo es de manera -- subjetiva, pues solo a un subjetivista loco puede ocurrírsele convertir "la dialéctica de la lucha de clases en lucha -- de sexos", y solo un subjetivista lleno de obsesiones puede sugerir "persecuciones y climas represivos en una revolución como la nuestra que se ha caracterizado por su generosidad -- y su apertura".

Como puede verse, las acusaciones de la UNEAC contra Padilla son verdaderamente terribles y, por momentos, no se sabe si se está enjuiciando a un poeta o a un saboteador de centrales eléctricas.

Por otra parte, el jurado que premió Fuera del juego estuvo integrado por José Z. Tallet, César Calvo, Manuel -- Díaz Martínez, José Lezama Lima y J.M. Cohen. El acuerdo fue tomado por unanimidad y no se otorgó ninguna mención. En el voto razonado del jurado se dice que, respecto al contenido, el libro constata "una intensa mirada sobre problemas fundamentales de nuestra época y una actitud crítica ante la historia". El libro se situaba del lado de la Revolución por adoptar la actitud que es esencial al poeta y al revolucionario: la del inconforme que aspira a más porque su deseo lo lanza más allá de la realidad vigente". Añaden los jurados:

La fuerza y lo que le da sentido revolucionario a este libro es precisamente el hecho de no ser apologético, sino crítico, polémico y estar esencialmente vinculado a la idea de la Revolución como la única solución posible para los problemas que obsesionan a su autor, que son los de la época que nos ha tocado vivir.

Es clarísimo el contraste entre los puntos de vista de la dirección de UNEAC y los del jurado. Tal parece que se tratase de libros diferentes. La verdad, es que se trata de jueces diferentes.

La opinión de uno de los integrantes del jurado, -- J.M. Cohen sobre Fuera del juego: "Este libro habría ganado un premio en cualquier país del mundo occidental". Claro, el libro habría ganado cualquier concurso a que se hubiera convocado en Occidente, pero, de ninguna manera, podía ser obra --

premiada en la Cuba socialista de 1968. Las revoluciones también atraviesan por períodos de neurosis (enfermedad que no es privativa de los escritores).

Si bien es cierto que Fuera del juego presentaba algunos puntos conflictivos, también es cierto que, de alguna manera, Padilla hizo las veces de "chivo expiatorio" para hacer manifiesta una actitud de purga ideológica.

La casi totalidad de los poemas impugnados habían sido publicados con anterioridad, sin haber provocado mayor revuelo, en Casa de las Américas y, más aún, "El abedul de hierro" y "Canción de la torre Spaskia", dos de los poemas más acremente criticados, habían sido publicados en la propia revista de la UNEAC. (3)

Pero claro, aquéllos tiempos eran otros tiempos -- y nuevos vientos soplaban sobre la isla. En 1968, resultaba "fascista" escribir:

Lo primero: optimista, / Lo segundo: atildado, comedido, obediente, / (Haber pasado todas las pruebas deportivas), / Y finalmente andar / como lo hace cada miembro: / un paso al frente, y / dos o tres atrás; / pero siempre aplaudiendo. (Instrucciones para ingresar en una nueva sociedad).

El caso de Padilla plantea una pregunta fundamental para el futuro: ¿las fronteras de "lo revolucionario" serán lo suficientemente vastas como para no entrar en conflicto directo con la experimentación y la búsqueda continua?. Decía Breton que "una revolución con un arte libre puede ser una revolución sin temor". Actualmente parece variar el sentido de la sentencia: Una revolución en el umbral del temor, ¿será capaz de alimentar un arte libre?.

NOTAS:

- 1).- Cf. "Declaración de la UNEAC" en las primeras páginas de Heberto Padilla, Fuera del juego, UNEAC, La Habana, - - 1968, 110 pp., (Premio de poesía "Julian del Casal").
- 2).- Idem., Los entrecorillados sin número de referencia bibliográfica se entiende que corresponden al mismo texto.
- 3).- Cf. Unión, No. 3, año IV, julio-septiembre de 1966.

RESUMEN Y CONCLUSIONES

- 1.- La función del artista es explorar la realidad y plasmar la conciencia de sus descubrimientos en imágenes. El escritor es un artista y los símbolos que emplea son los del lenguaje.
- 2.- En virtud de su existencia social, junto a la función intrínseca de escribir, el escritor ejerce una serie de funciones cuyos límites dependen de la interacción del medio social y de la disposición del artista para asumir esas funciones.
- 3.- El escritor de nuestros días no puede vivir al margen de -- los compromisos prácticos que diariamente le solicitan; la existencia de un público lector en importancia creciente; -- el juicio comercial que de su obra tengan tanto el público -- como las editoriales; el juicio estético de la crítica rectora del gusto estético del momento; su pertenencia objetiva a un núcleo social determinado; los acontecimientos políticos- nacionales e internacionales- que afectan la conciencia y la moral social y que exigen una toma de posición personal y de gremio; la existencia de una vanguardia política- organizada o no- que intenta establecer un nuevo orden de cosas y que plantea nuevas relaciones entre escritores - y política. Etc. Etc.
- 4.- Frente a todos los compromisos, el escritor debe tener una opinión y una conducta. El no tenerlas es, incluso, una forma de asumir posición. Además de todo, existe el compromiso con una técnica y con un estilo de expresión artística. El escritor de nuestros días se define tanto por sus palabras- por su obra como por sus actitudes.
- 5.- El escritor, como "hombre de ideas" que es, puede aspirar a tener una visión completa del mundo social y de su ubicación personal en el mismo. Los límites de esa ubicación son la -- afirmación de una actitud crítica constante o la inmersión- en una ideología totalizadora que, al ofrecer una respuesta para todos los problemas, estandarice las opiniones del artista en probable perjuicio de su función crítica.

- 6.- El escritor puede ser típicamente vanguardista & ibis puede ser "uno entre los otros". Entre ambas actitudes puede haber diversos matices. El vanguardismo se compromete sobre todo - con la experimentación y con sus antenas para captar nuevos aspectos de la realidad. El escritor vanguardista es, ante todo, un crítico. El escritor comprometido está obligado a - combinar sus tareas críticas con los ejercicios que nacen de la naturaleza de su compromiso. En los países socialistas se insiste en la supremacía de la política sobre cualquier otra función o criterio. La obra de arte, así, debe ser, además - de válida artísticamente, oportuna y útil políticamente.
- 7.- El escritor no puede trascender el mundo que le haya tocado - en suerte vivir, pero toda obra artística genuina trasciende su condicionamiento social. Por esto, es importante distinguir entre las presiones y exigencias a que lícitamente - está sujeto el escritor, como integrante de una sociedad determinada, y las presiones que ilícitamente se puedan hacer para orientar su obra hacia determinados aspectos de la realidad.
- 8.- La creación artística es un ejercicio entre el escritor y la página en blanco. El escritor, y nadie más, debe ser el responsable de elegir los aspectos de la realidad que favorezcan o debiliten su obra. Es aquí - en la libre selección de - los elementos de la obra de arte - donde radica la libertad - creativa del escritor.
- 9.- Esa misma libertad, puesta al servicio de una causa política, implica para el escritor la necesidad de defender política - mente a su obra. No es posible enfrentar problemas que pertenecen a la política con tan solo las armas de la estilística y de la técnica depurada. La libertad que tiene el escritor - para enajenar su obra a una causa política, es la misma libertad que tiene un sistema político para responder, de acuerdo a su conveniencia, cuando la obra atente contra lo que el sistema en cuestión defiende o procure.

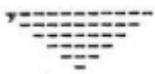
- 10.- El triunfo de la Revolución Cubana significó un reajuste en todos los órdenes de la existencia. Los escritores no fueron una excepción. Se plantearon, así, nuevos problemas entre la literatura y la Revolución como régimen y como fenómeno social.
- 11.- La Revolución afectó de diversas maneras a los escritores y a la literatura en Cuba. Sin embargo, un hecho fundamental - debe ser reconocido: la Revolución creó las condiciones materiales (educación, alfabetización, auge editorial, becas, -- Etc.) que permiten la existencia de la literatura y de la -- cultura como fenómenos sociales y ya no tan solo como patrimonios exclusivos de un grupo minoritario.
- 12.- El movimiento que se inició en 1959 transformó la realidad y ésta como elemento sine qua non de la obra de arte - puede ofrecer así nuevos temas a la literatura cubana. La poesía, - la narrativa y el teatro, se volcarón para ofrecer una vi- -- sión de los problemas de la construcción del socialismo. Su primera reacción, sin embargo, fue la denuncia de la sociedad prerrevolucionaria. No es sino pocos años después cuando se -- enfocan los temas de la Revolución. La poesía es la primera que asimila la nueva situación, seguida por el teatro y la -- narrativa. Esto se explica por dos razones: Primero, porque traducir una experiencia a términos de poesía es algo que requiere menos tiempo que hacerlo en función del cuento o de la novela; y, segundo, porque de las obras de narrativa publicadas en los primeros años, muchas habían sido escritas -- con anterioridad al 59. En rigor, no es sino hasta 1962 - -- cuando la narrativa incorpora plenamente la experiencia re- -- volucionaria.
- 13.- Es posible distinguir varios grupos de escritores en la Cuba revolucionaria: los que llegan al 59 con una obra consagrada pero aún no concluida (Carpentier, Izama, Etc.); los que -- llegan al 59 al comienzo de su obra más importante (Retamar, Otero, Barnet, Etc.); y los que llegan adolescentes a la Re- -- volución y cuya formación transcurriría en el seno de las -- transformaciones que se generaron después del 59.

- 14.- El grupo de escritores integrado por los nacidos con el siglo produce obras importantes con posterioridad a 1959, pero en general no llegan a incorporar a su obra los temas revolucionarios (Paradiso, de Lezama o El siglo de las Luces de Carpentier). La excepción la constituye la poesía: - Guillén y su Gran Zoo de 1967, que es un libro que expresa el fenómeno revolucionario.
- 15.- El grupo de escritores nacidos hacia los años treinta produce su obra más importante después del 59 y logra incorporar a su producción la temática revolucionaria. Es este grupo el que capitanea las instituciones de cultura y el que tiene prioridad en el establecimiento de políticas culturales.
- 16.- El grupo más joven de escritores es el que con más furia se dedica a la construcción de una literatura de fundación. -- Sus integrantes constituyen el grupo más innovador y en ocasiones- el más intransigente. Su producción transcurre de manera importante bajo la temática revolucionaria.
- 17.- Desde 1959, la Revolución intenta establecer una política -- cultural destinada a los escritores y artistas, pero los primeros pasos son producto del entusiasmo y de la improvisación, más que de algo sistemático y coherente. Los primeros problemas que se plantean giran en torno de la creación de una cultura, a la vez, popular, cubana y revolucionaria. Es solo a partir de 1961, "Año de la Educación", cuando se sientan las bases para la creación de una cultura popular y cuando se crean las instituciones de cultura destinadas a la promoción popular, al rescate de lo cubano y al establecimiento de políticas consistentes para el desarrollo de la cultura.
- 18.- Los vínculos entre los escritores cubanos y los extranjeros se reforzaron gracias a la aparición de la Casa de las Américas y a la organización de frecuentes encuentros, festivales y concursos. La tarea más importante sigue siendo, sin embargo, la creación de una cultura revolucionaria.

- 19.- A mediados de 1961, Dorticós y- sobre todo- Fidel dan las pautas primeras de lo que serfa la política cultural de - los años inmediatos: colaboración de y con todos los intelectuales, negación del dogmatismo, supremacía de la Revolución, creación de los "intelectuales orgánicos" de la - misma y exaltación de la herencia cultural.
- 20.- Estas políticas se afianzan en el Congreso de Escritores- y Artistas de Cuba, donde también se reafirma la vincula- ción de los escritores a la Revolución y la necesidad de- que el compromiso no se riña con la calidad estética. Se- insite en combatir al "Imperialismo yaquí y a sus agentes!" El Congreso Nacional de Cultura ahondaría sobre estos puntos y marcaría el comienzo de la vinculación efectiva de- los intelectuales a la Revolución.
- 21.- Durante toda esta época- que dura aproximadamente hasta - 1966- se insistió en que la intolerancia era un fenómeno- que aún no había levantado cabeza. Además, es en este pe- riódo cuando se realizan los trabajos más importantes pa- ra crear una cultura y una literatura de la Revolución. - Los mayores esfuerzos están encaminados hacia el contexto cubano, aunque constantes referencias sea hechas a la ac- titud militante del escritor frente al imperialismo norte americano.
- 22.- A partir de 1966 se "internacionaliza" la política cultu- ral del régimen. Los ataques a escritores latinoamerica- nos, la lucha contra la penetración intelectual de los Estados Unidos, y la organización y participación en even- tos internacionales, permitieron una más vasta proyección de la política cultural del régimen cubano y una exigen- cia de solidaridad de los intelectuales latinoamericanos.
- 23.- Esta política culmina en 1968 con el Congreso Cultural de La Habana, que constituyó la actividad cultural más impor- tante desarrollada por el régimen y donde se discutieron- las tareas de los intelectuales en el Tercer Mundo y en - las luchas de liberación. El Congreso termina con la afirmación de que la tolerancia solo puede ser una política - viable entre los conversos y de que la mayor intolerancia

debería emplearse frente a los enemigos- declarados y emboscados- de la Revolución cubana y de la causa de la liberación de los pueblos subdesarrollados.

- 23.- La crítica cubana evoluciona, a grandes rasgos, siguiendo los lineamientos de la política cultural: es casi inexistente en el 59, tolerante y no dogmática hasta el 66, pero ideológica y claramente supeditada a la política en 1968.
- 24.- Desde que la Revolución se radicalizó, en 1961, empezó el éxodo de intelectuales y las desafecciones a la Revolución. Las causas pueden encontrarse básicamente en tres razones: el temor a perder una situación cómoda y privilegiada; el pacto velado con organizaciones del exterior distanciadas de la Revolución; y la incapacidad de algunos escritores para adaptarse al mundo racional de la Revolución, a sus tareas, y a una política cultural exigente con la solidaridad y el compromiso.
- 25.- El caso de Heberto Padilla en 1968 planteó por primera vez la necesidad de ejercer la crítica en función de criterios puramente políticos. El libro de Padilla- inobjetable desde el punto de vista formal- es condenado abiertamente por atentar contra el espíritu de la Revolución. Fuera del juego no habría representado- en otro contexto- mayor problema, pero se trataba de una obra sumamente crítica que surgía en un momento en el que la militancia y el compromiso- y por ende, la colaboración y el aplazamiento de la crítica- eran enfatizados. Esto se debió a los primeros fracasos de la política cubana en América Latina y también- seguramente- a una tendencia general en el bloque socialista a la reafirmación de "líneas duras", sobre todo después de los acontecimientos en Europa.



## BIBLIOGRAFIA.

Aguirre, Mirta, "Apuntes sobre la literatura y el arte" en Cuba Socialista, Año III, No. 26, octubre de 1963, pp. 62-82.

Agüero, Luis, "La novela: saldo y promesa" en Casa de las Américas, Año IV, Nos. 22-3, enero-abril de 1966, pp. 60-7.

Alegría, Fernando, "Retrato y autorretrato: la novela hispanoamericana frente a la sociedad" en Aportes, París, No. 8, abril de 1968, pp. 21-8.

Alvarez Bravo, Armando, "Conversatorio con Lezama Lima" en Mundo Nuevo, París, No. 24, junio de 1968, pp. 33-9.

Anderson Imbert, Enrique, "Misión de los intelectuales en Hispanoamérica" en Cuadernos Americanos, Vol. CXXVIII, No. 3, mayo-junio de 1963, pp. 33-48.

Aragon, Louis, "L'Art de Parti en France" en La Nouvelle Critique, julio-agosto de 1954.

Aragon, Louis, Pour un réalisme socialiste, Denoël, París, 1936.

Arcocha, José Antonio, "Dicotomías: Lezama Lima y Cabrera Infante" en Aportes, No. 11, enero de 1962, pp. 59-65.

Aron, Raymond, The opium of the intellectuals, -  
Trad. T. Kilmartin, Secker & Warburg, London, 1957.

Arrufat, Antón, "Función de la crítica literaria"  
en Casa de las Américas, Año III, Nos. 17-18, mar  
zo-junio de 1963, pp. 78-80

Ayala, Francisco, El escritor en la sociedad de-  
masas, Ed. Obregón, S.A., México, 1956, 280 pp.

Avila, Leopoldo "Sobre algunas corrientes de la crítica y la literatura en Cuba" (originalmente publicado en Verde Olivo), en Unión, UNEAC, No. 3, Año VI, sep. de 1968, pp. 192-198.

Barnet, Miguel "Función del mito de la cultura Cubana" en Unión Revista de la UNEAC, No I Año VI, marzo de 1968, pp. 29-46.

Beauvêir, Simone de, "Encuentro con la Revolución Cubana" (en Casa de las Américas, Año IV, No 25, jul-ago de 1964 pp. 109-112 Del Libro: La Fuerza de las cosas).

Benda, Julien La traición de los intelectuales (La trahison des clercs) Trad. L.A. Sánchez, Ediciones Ercilla Santiago de Chile, 1951, 226 pp. (Colección contemporánea).

Benedetti, Mario, "Situación del escritor en America Latina" en Casa de las Américas Año VIII, No. 45, Nov-dic de 1967, pp. 116-120.

Benedetti, Mario, "Ideas y actitudes en circulación: sobre la función social del escritor" (Ponencia presentada al segundo congreso de Escritores Latinoamericanos) en Casa de las Américas, Año VII, No 43, jul-ago de 1967, pp. 102-103.

Benedetti, Mario, "Sobre las relaciones entre el hombre de acción y el intelectual (Del congreso Cultural). en Casa de las Américas, Año VIII, No 47 Mar-abr de 1968, pp. 116-120.

Bueno, Salvador. "Surgimiento de la crítica literaria en Cuba" Union, revista de la UNEAC, No 3, Año IV, jul-sep de 1965, pp. 121-134.

Bon, F. y Michel-Antoine Burnier "Los intelectuales en la sociedad" en Union revista de la UNEAC, No 3, Año VI, jul-sep de 1967 pp. 45-56.

Buin, Ives, "A propósito de la cultura" en Union, revista de la UNEAC, No. 2, Año III--abr-jun de 1964, pp. 171-183.

Berlioz, Joanny. "Les communistes et les Beaux Arts" en Cahiers du Bolchevisme, 20 de febr de 1937.

Bodin, Louis. Los intelectuales, Trad. Ricardo Anaya, EUDESA, Buenos Aires, 1965 - 110 pp.

Bukharin, N. "Poetry and socialist realism" Pastisan review, nov-dic de 1934.

Brombert, Victor. The intellectual hero, Lippincot, N.Y., 1961.

Carpentier, Alejo, "Informe al I Congreso de Intelectuales y artistas Cubanos" en Casa de las Américas, Año II, No 8 sep-oct de 1961, pp. 18-26.

Cardozo y Aragón, Luis, "Mensaje al Congreso" en Casa de las Américas, Año II, No. 8 sep-oct de 1961, pp.26-27.

"Carta abierta a Pablo Neruda" en Casa de las Américas, Año VI, No. 3<sup>a</sup>, sep-oct de 1966, pp. 131-135.

Croce, Benedicto. Breviario de Estética, - Trad. José Sánchez Rojas, Editorial Mundo Latino, Madrid, 192.

Carpentier, Alejo, "Papel social del novelista" (versión definitiva de una conferencia dicha en francés en los Recontres Internationales de Ginebra en 1967) en Casa de las Américas Año IX, No. 53, marzo-abril de 1969, pp. 8-18.

Casey, Calvert, "Teatro 61" en Casa de las Américas, Año II, No. 9, nov-dic de 1961--pp. 131-133.

Gaute, David, El comunismo y los intelectuales Franceses (1914-1966), Trad. de J.L. Virós García-Bosch, Ediciones Oikos, S.A.--Barcelona 1968, 500 pp.

Castro, Fidel, "Contra el sectarismo y el--mecanicismo" en Cuba socialista, Año II, No 8, abril de 1962, pp. 1-12.

Castro, Fidel, "Si las raíces y la historia de este país no se conocen, la cultura política de nuestras masas no estará desarrollada". (Discurso pronunciado en la velada conmemorativa de los Cien Años de Lucha, 10 de oct 68.) en Pensamiento crítico, No 20, 1968 pp. 181-216.

### Casey

~~Castro~~, Lewis A. Hombres de ideas. El punto de vista de un sociólogo, Trad. Ivonne A. de De la Peña, S.C.E., México 1968, 3<sup>o</sup> pp.

Cortázar, Julio, "Carta a Roberto Fernández Retamar" en Casa de las Américas Año VIII, No 45, nov-dic de 1967, pp.-5-13.

Cachin, Marcel. "La Revolution Russe et les Intellectuels", L Humanité, 14 de--agos-de 1920.

Chowsky, Noam. "La responsabilidad de los Intelectuales" en Union, Revista de la --UN3AC, No 1, Año VI, mar de 1968, pp. 138-165.

Castro, Nils, "Herencia ideología, clase y responsabilidad en el Intelectual latinoamericano" en Union, Revista de la UN3AC, No 3, Año VI sep de 1968, pp. 107-111

"Declaración del Comité de Colaboración de la revista Casa de las Américas, "en Casa de las Américas, Año VII, No. 41, mar-abr-de 1967, pp. 2-4.

"Declaración de los delegados al VI Festival de Teatro Latinoamericano" en Casa de las Américas, Año VII, No. 41, mar-abr-de 1967 p. 121.

"Declaración Final del Ier Congreso de Escritores y Artistas Cubenos" (La Habana--22 de ago de 1961) en Casa de las Américas, Año II, No. 8, sep-oct de 1961, p. 29.

Desanti, Jean T. "Les Intellectuels et le--communisme", en La Nouvelle Critique, jun--jul de 1956.

Luclos, Jacques, "Sur les Intellectuels" en La Nouvelle Critique, dic de 1953.

Duclos, Jacques. Communism, Science and Culture, Trad. H. Rosen, International Publishers, N.Y., 1932.

Della Volpe, Galvano, "Problemas de una estética científica" en Union, revista de la UNEAC, No 7, Año III ene-mar de 1964, pp.107-125.

Duclos, Jacques "Le Parti et les Intellectuels" en La Nouvelle Critique jul-ago de 1954.

Domenach, Jean Marie. "Le Parti Communiste Français et les Intellectuels" en Esprit, may de 1959.

De la Torriente, Loló "Realidad y Esperanza en la política Cubana" en -- Cuadernos Americanos Vol. CVII, No 6 nov-dic, 1959, pp. 35-65.

De Micheli, Mario. "Los mitos de la revolución" en Union, revista de la UNEAC No. 1, Año V, ene-mar, de 1966, pp.--73-94.

Dragún, Osvaldo, Román Chalbaud & Ugo Olive, "Carla sobre teatro" en Casa de las Americas Año II, No. 9, nov-dic, de 1961, pp. 89-102.

Dax, Pierre. "Un littérature de Parti" en La Nouvelle Critique, jun y jul ago de 1949.

De la Torriente, Loló "Algunas apreciaciones sobre arte en Cuba" en Cuadernos Americanos, Vol. CXLIII, No 6, nov dic, de 1965, pp. 229-246.

De la Torriente, Loló "La política cultural y los escritores y artistas Cubanos" en Cuadernos Americanos, Vol. CXXX No, 5, sep-oct, de 1963, pp. 7<sup>o</sup>-92.

De la Torriente, Loló "La revolución y la cultura Cubana" en Cuadernos Americanos Vol. CXI, No 4, jul-ago de 1960-- pp. 59-72.

De la Torriente, Loló. "Los caminos de la novela Cubana" en Cuadernos Americanos, Vol. LXVII, No I ene-Feb, 1953, pp. 264-284; Vol. LXIX, No 3, may-jun, 1953-- pp. 243-262.

"Entrevista a doce escritores cubanos"- (Revolución, realismo, literatura, cultura) en Casa de las Américas Año IV--- Nos, 22-23, ene-abr, de 1964, pp. 130-- 138.

Echevarría, Bolívar y Carlos Castro (eds) Sartre, los Intelectuales y la Política--- Selección traducción y notas de B. E. y-- C. C., Siglo XXI Editores, México, 1968-- 108 pp.

Escalante, César, "Lo fundamental en la--- propaganda revolucionaria" en Cuba Socialis-- ta, Año III, No.25 sep de 1963, pp. 19-31-

Eliot, T.S. Criticar al crítico y otros es-- critos, Trad Manuel Rivas Corral Alianza-- Editorial, Madrid, 1967-255 pp.

Echevarría, Oscar A. "Cuba: la alternativa de los países socialistas" en Aportes, París, No II, ene, de 1969 pp. 40-58.

El surrealismo: el ejemplo de Cuba y la Revolución" en Union, Revista de la --- UNRAC., No 2, Año III, jul-sep 1964 pp. 24-26.

Fernet, Ambrocio, "El encuentro La nueva narrativa y sus antecedentes" en Caja de las Américas, Año IV, Nos 22-23, ene-abr de 1964, pp. 3-9.

Fuentes, Carlos. "La situación del escritor en América Latina (diálogo con Emir Rodríguez Monegal)" en Mundo Nuevo --- París, No I, jul de 1966, pp. 5-21.

Fischer, Ernst. "El arte y las masas" en - Union, Revista de la UNRAC, No I, Año III ene-mar de 1964, pp.97-106.

Fischer, Ernst. "El caos y la Forma en Union, Revista de la UNRAC, No 2 Año VI junio 1968, pp. 13-21.

Fischer, Ernst. Problemas de la generación-joven, Trad. Victor Sánchez de Zavala, Editorial Ciencia Nueva, S.L., Madrid, 1965--264 pp.

Fejtő, François "Notas sobre Cuba" en Mundo Nuevo, No I, jul de 1966, pp. 51-59.

Fréville, Jean. Sur la littérature et l'art V.I. Lénine et J. Staline, Editions Sociales Internationales, Paris , 1936

Fernández, Ramón. "Littérature et Politique" en La Nouvelle Revue Française, I de feb de 1935.

Fernández Retamar, Roberto, "Responsabilidad de los intelectuales de los Países Subdesarrollados" en Casa de las Américas, (Del Congreso cultural) Año VIII, No 47, marzo-abr de 1968, pp. 121-123.

Fernández Retamar, Roberto, Lisandro Otero, Edmundo Desnoes & Ambrosio Fornet, "Sobre la penetración intelectual del imperialismo yanqui en América Latina" (Mesa Redonda) en Casa de las Américas Año VI, No 39, nov-dic. de 1966, pp. 133-138.

Fernández Retamar, Roberto, "Hacia una intelectualidad revolucionaria en Cuba" en Casa de las Américas, Año VII No, 40 ene-feb de 1967, pp. 4-19.

Fernández Retamar, Roberto, "Al rededor del Congreso" (Sobre el segundo congreso latinoamericano de escritores) en Casa de las Américas, Año VII, No 43 jul-ago de 1967, pp. 97-98.

Frank, Waldo, "Llamado a América Hispana" la Revista de la Universidad de México, Vol. XXIV, No 4, dic de 1959, pp. 22-24-

Gramsci, Antonio. La formación de los Intelectuales, Trad. Angel González Vega edito rial Grijalbo, S.A. México, 1967, 160 pp.

Gayev, A. "Escritores y críticos en la URSS" en Estudios sobre la Unión Soviética, Instituto de Estudios sobre la URSS, Munich, Vol. IX, No. 29, 1969, pp.3-16.

Gisselbrecht, André. "La apreciación marxista del arte" en Union, revista de la UNEAC, No 2, Año III, abría jun de 1964- pp. 159-170.

Gisselbrecht, André "Notas para una estética marxista" en Union, revista de la UNEAC, No 4 año IV, oct-dic de 1965, pp- 14-20.

García Buchaca, Edith, "El primer congreso Nacional de Cultura" en Cuba socialista, año III, No 18, feb 1963 pp. 9-29.--

García Buchaca, Edith, "Cultura y clases sociales" en Cuba socialista, año III,-- No 27, nov. de 1963, pp. 115-124.

García Buchaca, Edith, "Las transformaciones Culturales de la Revolución Cubana" en Cuba Socialista, Año IV, No 29, ene-- de 1964, pp. 28- 34.

Guevara, Ernesto, "El socialismo y el hombre en Cuba"( Texto dirigido a Carlos Quijano, semanario Marcha, Montevideo, marzo de 1965) en Obra revolucionaria, Ed. Tracol. El hombre y su tiempo, México, 1976, pp. 627-639.

González Freire, Nati. "Cobre dramas y --dramaturgos" en Union, revista de la UNEAC, No 4 año VI, dic de 1967, pp. 232-242.

González Freire, Nati "El VI Festival de Teatro Latinoamericano" en Casa de las Américas, año VII, No 41, mar-abr de 1967 pp. 116-120.

Garaudy, Roger, Les intellectuels et la Renaissance française, Editions du PCF, - Paris, 1949.

Guibert, Rita. "Entrevista con Julio Cortazar" en Life en español, Vol. - 33 No. 7, 7 de abril de 1969, pp. -- 43-55

Garaudy, Roger. De un realismo sin - riberas (Picasso, Saint-John Perse-- Kafka, Prólogo de Aragon, trad. Raquel Catalá y Graziela Pogolotti, -- ediciones Unión, colección arte y -- sociedad, La Habana, 1964, 216 pp.

Garaudy, Roger E. "Fischer y el debate sobre la estética marxista" en -- Unión revista de la UNEAC, No. 1, -- AÑO IV enero-marzo de 1965, pp. 90--100.

Goytisolo Juan. "Saludos a los escritores cubanos" en Unión, de la UNEAC, No. 3, AÑO III, julio-septiembre de 1964, pp. 5-17.

Guéhenno, Jean. "Lettre á un Ouvrier sur la cultura et la revolution" en -- Europe, 15 de febrero de 1931.

Gorki, Maximo y A.A. Zhdánov. Literatura, filosofía y marxismo, Edito--- rial Grijalbo, México, 1968, 1956, - pp. (Colección 70.)

Guillén, Nicolás. "Informe al I Congreso de escritores y artistas cubanos" en Casa de las Américas, año -- 11, No. 8, septiembre-octubre de --- 1961 pp. 3-17.

Hart, Armando, "El desarrollo de la educación en el período revolucionario" en Cuba socialista, año III, -- No. 17, enero de 1963, pp. 20-30.

Hart, Armando, "Palabras al Congreso Nacional de cultura (Pronunciadas el 16 de diciembre de 1962) en Casa de las Américas, año III, Nos. 17-18, - Marzo-junio de 1963, pp. 3-6.

Huszar, George B. de. The intellectual A controversial portrait, Free Press.- of Glencoe, 1960.

Heidegger, Martin. Arte y poesía Trad. y Pról. de Samuel Ramos, F.C.E., México 1958., 113 pp.

Heidegger, Martin. "Hölderling y la --- esencia de la poesía" en Arte y poesía trad. y Pról. Samuel Ramos, F.C.E., México, 1958, pp. 98-115.

Iglesias, I. "El marxismo en discusión" en Mundo Nuevo, París, No. 11, mayo de 1967, pp. 61-86.

I.S., "Cuba: ¿Fin de una tregua?" en -- Mundo Nuevo, No. 32, febrero de 1967, -- pp. 80-84.

Jouffroy, Alain, "De la necesidad del - congreso de La Habana" en Casa de las-- Américas, año VIII, No. 45, noviembre-- diciembre de 1967, pp. 127-132.

Kanapa, Jean. Critique de la cultura, I-- Situation de 1<sup>er</sup> Intellectuel, Editions-- sociales, París, 1957.

Kanapa. Jean. Critique de la culture, - II, socialisme et culture, éditions so-- ciales, París, 1957.

Kelle, V., "El arte" en Lenin, Mao, Kelle Arte, literatura y prensa, Grijalbo, colección 70, No. 46, México, 1967 pp. - 133-153.

Lenin, Mao-Tse-tung, V. Kelle. Arte, literatura y prensa, Trad. Guillermo Gayá Nicolson, Editorial Grijalbo S.A., México, 1969, 154 pp. ( Colección 70 ).

Lenin, V.I., " La literatura y la prensa" en --- Lenin, Mao, Kelle, Arte, literatura y prensa, --- Grijalbo, Colección 70, No. 46, México, 1969, -- pp. 100-129.

Le Riverand, Julio, " Razón de Cuba" en Revista de la Universidad de México, Vol. XXIV, No. 10, junio de 1960, pp. 23-24.

Lewis, Oscar, K.S. Karol y Carlos Fuentes, " Pobreza, burguesía y revolución" en Mundó Nuevo, - París, No. 11, mayo de 1967, pp. 5-20.

Lifschitz, Mijail, " El marxismo y los problemas estéticos" en Cuba Socialista, Año III, No. 20, abril de 1963, pp. 61-88.

Lihn, Enrique, " Definición de un poeta" en Casa de las Américas, Año VI, No. 38, Sep- Oct. de -- 1966, pp 12-29.

--- " Literatura y Revolución" ( Encuestas): los autores" en Casa de las Américas, Año IX, Nos. 51-52, Nov. de 1968 feb. de 1969, pp. 119-174.

--- "Llamamiento de la Habana" en Casa de las Américas, Año VII, No. 47, marzo-abril de 1968, pp-100-101.

( Con motivo del Congreso Cultural de la Habana)

López, César. " Atisbos en la poesía de Cuba" en Unión, Revista de la UNEAC, No. 3, año IV, julio Sep. de 1965, pp. 168-173.

López, César. " En torno a la poesía Cubana actual" en Unión, Revista de la UNEAC, No. 4, año VI dic. de 1967, pp. 186-198.

\_\_\_\_\_ " Los Intelectuales y la Revolución" ( Se publica un texto de la UNEAC sobre padilla y --- Arrufat y la carta de Julio Cortázar en defensa del primero) en Marcha, Año XXX, No. 1445, 25 de abril de 1969, Montevideo, pp.16-18.

Lucács, Gyorgy. " Prefacio a la estética" en Unión, Revista de la UNEAC, No. 1, año III, enero - marzo de 1964, pp. 126-148.

Lucács, Georg. " El gran octubre de 1917 y la literatura de hoy" en Unión, Revista de la UNEAC, No. 2, año VI, junio de 1960, pp. 22-39.

Lunsharsky, A. " La Revolución et la Culture en Russie" en Clarté, 1, de febrero de 1923.

Macdonal, H. Malcolm. (ed ). The intellectual in politics, University of Texas Press, Austin, 1966 122, pp.

Maitron, Jean. Histoire du mouvement anarchiste en France ( 1880-1914), Société Universitaire -----

d<sup>e</sup> Editions et de Librairie, Paris, 1951.

Maldonado-Denis, Manuel " La Revolución Cubana en perspectiva histórica" en Cuadernos Americanos, Vol. CLXI, nov-dic, 1968, pp. 48-64.

Maldonado-Denis, Manuel, " Situación actual de los intelectuales en la América Latina" en Cuadernos Americanos, Vol. CLIX, jul-ago, 1968, pp. 112-120. ( Ponencia presentada en el foro que sobre el mismo tema se llevó a cabo el 29 de Septiembre de 1966 en la Universidad de Puerto Rico).

Malraux, André " Menand Artistic Culture" Traducido por Stuart Gilbert en Reflections on our age, - Wingate, Londres, 1948.

Manet, Eduardo. " Cine Cubano post-revolucionario" en Unión, Revista de la UNEAC, No. 4, año VI, dic. de 1967, pp. 153-160.

Mao-Tse-Tung, " Charlas sobre arte y literatura - en el foro de Yenán" en Lenin, Mao, Kalle, Arte, literatura y prensa, Grifalbo, Colección 70, --- No. 46, México, 1969, pp. 7-99.

Marinello, Juan, " Una literatura al nivel de -- nuestra Revolución" en Unión, Revista de la UNEAC Año I, No. 1, mayo jun. de 1962, pp. 40-42.

Martinet, Marcel, " Les Intellectuels et la Révolution" en L' Humanité, 25 de marzo de 1922.

Martínez Estrada, Ezequiel. " Por una alta Cultu  
ra popular y Socialista Cubana" en Unión, Revista  
de la UNEAC, Año I, No. 1, mayo junio de 1962, pp.  
43-74.

Masó, Calixto. " Cuba: una isla singular" en Apor  
tos, París, No. 11, enero de 1969, pp. 10-39.

Masó, Pauto. " Literatura y Revolución en Cuba"-  
en Mundo Nuevo, París, No. 32, feb. de 1969, pp.  
50-54.

Henton, Seymour, " La novela de la Revolución --  
Cubana" en Casa de las Américas, Año IV, Nos.--  
22-23, enero- abril de 1964, pp. 150-156.

Micaud, Charles A. " French Intellectuals and --  
Communism" en Social Research, verano de 1954.

Hills, C. Wright, Enrique González Pedrero, ----  
Carlos Puentes, Jaime García Terrés y Victor ---  
Flores Olea. " Izquierda, Sub-desarrollo y gue--  
rra fría. Un Coloquio Sobre Cuestiones fundamen-  
tales" en Cuadernos Americanos, Vol. CX, No. 3,-  
may-jun. de 1960, pp. 53-72.

Núñez, Carlos, " El papel del intelectual en los  
movimientos de liberación nacional" en Casa de -  
las Américas, Año VI, No. 35, marzo-abril de ---  
1966, pp. 83-89. ( Se trata de una encuesta en la  
que fueron interrogados: Régis Debray, Roberto -  
Fdez. Retamar, Manuel Galich, Francis Maspero -

Alberto Moravia, Lisando Otero, Gonzalo Rojas, -  
Manuel Rojas, Alfredo Varela, Mario Vargas, ----  
Llosa y Jorge Zalamea).

OLAS, "Resolución sobre la penetración cultural e ideológica del imperialismo en América Latina" en Casa de las Américas, - Año VIII, No. 45, Nov-Dic. de 1967, - --- pp. 111-114

Otero, Lisandro, Roberto Fernández --- Retamar, Luis Suardías y Juan Blanco, --- "Conversación sobre el arte y la literatura" Mesa redonda en Casa de las Américas- Año IV, Nos. 22-23, enero-abril de 1964, - pp. 130-138.

Paz, Octavio, Corriente alterna, Siglo XXI, Editores, Col. La creación Literaria, México, 1967.

Pedro González, Manuel. "Cuba. Una revolución en marcha" en Cuadernos Americanos, - vol. CLIII, No. 4, julio-agosto de 1967, -- pp. 7-24.

Piñera, Virgilio, "El teatro: conversatorio con los jóvenes autores" en Casa--de las Américas, Año IV, Nos. 22-23, enero-abril de 1964, pp. 95-107.

Piñera, Virgilio "Nota sobre el teatro cubano" en Unión, Revista de la UNEAC, - No. 2, año VI, abril-Junio de 1967, - -- pp. 130-142.

Portuando, José A., "Los intelectuales y la Revolución" en Cuba Socialista, Año IV, No. 34, junio de 1964, pp.51-64 .

"Primer Congreso Nacional de Cultura" en Cuba, Año II, No. 10. pp. 74-81.

"Problemas del desarrollo de la conciencia Socialista" (Tesis) en Cuba Socialista, Año III, No. 23, pp. 68-82.

julio de 1963.

Quintela, Carlos, "La juventud cubana y la Revolución" en Cuba Socialista, Año II No. 8, abril de 1962, pp. 25-30.

Rama Angel, "Los desacuerdos de una -- comunidad" (Sobre el Segundo Congreso Latinoamericanos de escritores) en Casa de

las Américas, Año VII, No. 43, Julio-agosto de 1967, pp. 114-115.

Read, Herbert Edward. Imagen e Idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana, F.C.E., México, 1957, 246 pp. (Breviarios, 127).

"Recomendaciones de la Segunda Conferencia de redacciones de las revistas filosóficas de los países socialistas" en Cuba Socialista, Año III, No. 23, Julio de 1963, pp. 96-97.

"Responsabilidad del intelectual -- ante los problemas del mundo Subdesarrollado". Declaración general de la comisión No. 3, del Congreso Cultural dedicada a tratar este tema: en Casa de las Américas, Año VIII, No. 47, -- marzo-abril de 1968, pp. 101-105.

"Resolución del Ier. Congreso de Escritores y Artistas cubanos", (La Habana, 22 de agosto de 1961) en Casa de las Américas, Año II, No. 6, Sep-Oct.-1961, pp. 28-29.

"Respuesta de Pablo Neruda a intelectuales" en Cuba, Oct. de 1966, p. 68.

"Rinascita entrevista a Sartre" en -  
Unión, Revista de la UNEAC, No. 1, Año  
 III, enero-marzo de 1964, pp. 143-156.

Robbe-Grillet, Alain, "La literatura  
 perseguida por la política" en Casa  
 de las Américas, Año IV, No. 26, Oct--  
 Nov. de 1964, pp. 152-154.

Rodríguez Feo, José, "Breve recuento  
 de la narrativa cubana" en Unión, Re--  
 vista de la UNEAC, No. 4, Año VI, Dic.  
 de 1967, pp. 131-136.

Rodríguez Monegal, Emir. "La CIA. y  
 los intelectuales" en Mundo Nuevo, Pa--  
 rís, No. 14, 1967, pp. 11-20.

Rodríguez Monegal, Emir. "Paradiso -  
 en su contexto", en Mundo Nuevo, París  
 No. 24, junio de 1968, pp. 40-44.

Romualdo, Alejandro, "Respuesta" (-  
 (Sobre la situación del intelectual --  
 latinoamericano) en Casa de las Améri--  
 cas, Año VIII, No. 45, Nov-Dic. de ---  
 1967, p. 75.

Sabines, Jaime, Diario semanal y -  
 poemas en prosa, Universidad Veracru--

zana, Col. Ficción, No. 27, Xalapa, 1961.

Sánchez Vázquez, Adolfo, "El marxismo-contemporáneo y el arte" en Casa de las Américas, Año V, No. 32, Sep.-Oct. 1965, pp. 27-42.

Sánchez Vázquez, Adolfo. "Estética y marxismo" en Unión, Revista de la UNEAC, No. 1, Año III, enero-marzo de 1964, --- pp. 2-23.

Sánchez Vázquez, Adolfo. "De la imposibilidad y posibilidad de definir el arte" en Deslinde, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras, U.N.A.M, No. 1, mayo agosto de 1968, pp. 12-21.

Sánchez Vázquez, Adolfo. "Ideas estéticas en los manuscritos económico filosóficos de Marx" en Casa de las Américas, Nos. 13-14, julio-octubre de 1962, pp. 3-24.

Sánchez Vázquez, Adolfo. "Vanguardia -- artística y vanguardia política". Del Congreso Cultural. en Casa de las Américas, - Año VIII, No. 47, marzo-abril de 1968, -- pp. 112-115.

Sánchez Vázquez, Adolfo y Alonso Aguilar Monteverde. " Dos impresiones sobre el --- Congreso Cultural de La Habana" en Cuadernos Americanos, Vol. CLVIII , May.-Jun.,-- 1968, pp. 53-67.

Sarduy, Severo, "Homenaje a Lezama Lima"- en Mundo Nuevo, París, No. 24, junio de --- 1968, pp. 5-17.

Sartre, Jean Pablo, "El intelectual frente a la Revolución". Entrevista para la revista Le point enero de 1968.

Sartre, Jean Paul, ¿Que es la literatura?- Trad. de Aurora Bernández, 4a. edición, -- Editorial Losada, S.A. , Buenos Aires, 1967- 254 pp.

Segre, Roberto. "La arquitectura de la Revolución Cubana" en Unión Revista de la --- UNEAC, No. 1, Año VI, marzo de 1968, pp. 4-25.

Servin, Marcel. "A propos de l'activité du Parti parmi les Intellectuales" en Cahiers du Communisme, abril de 1956.

Souriau, Etienne. La correspondencia de las artes. Elementos de Estética Comparada, F.C.E. México, 1965, 354 pp. (Breviarios, 101).

Stepanov, Nicolai & Stolan Mijailov - -  
 "Problemas del desarrollo de la conciencia Socialista," (Informe) en Cuba Socialista, Año III, No. 23, Julio de 1963, - -  
 pp. 83-84.

Triana, José, "La poesía actual" en - -  
Cuadernos Americanos, Año IV, Nos. 22-- -  
 23, enero-abril de 1964, pp. 34-43.

Troche, Michel, "A propósito del carácter específico del arte" en Unión -- -  
 Revista de la UNEAC, No. 4, Año IV, --- -  
 Oct-Dic. de 1965, pp. 148-173.

Trotsky, Leon. Literature and Revolution  
 University of Michigan Press, 1960.

Vaillant- Couturier, Paul". L'Intelligence et la Revolution" en L'Humanité, & de -  
 diciembre de 1921.

Vargas Llosa, Mario, "Sebastián Salazar -  
 Bondy y la vocación de escritor en el Perú"  
en Casa de las Américas, Año VIII, No. 45,-  
 Nov-Dic. de 1967, pp. 14-30.

Vargas Llosa, Mario. "Sobre Paradiso de -  
Lezama Lima" en Mundo Nuevo, París, No. 16,  
 Oct. de 1967, pp. 82-84.

Varios, "Declaración" (En contra de las propuestas Comunidad Latinoamericana de -- Escritores y de la Comunidad Latinoamericana). en Casa de las Américas, Año VII, No. 43, Julio-agosto de 1967, pp. 99-101.

Varios. "Papel del escritor en América--Latina" (Mesa redonda) en Mundo Nuevo, París, No. 5, Nov. de 1966, pp. 25-35.

Weidle, Uladimir. "El arte bajo el régimen soviético" en Estudios Sobre la Unión Soviética, Instituto de Estudios sobre la URSS, Munich, Vol. IX, No. 20, 1967, pp. - 43-64.

Wood, Neal. Communism and British intellectuals, Gollancz, Londres, 1957.

Zhdanov, A.A. On Literature, Music and--Philosophy, Lawrence & Wishart, Londres, - 1950.

BIBLIOGRAFIA ADICIONAL.

Arnault Jacques. Cuba et le marxisme; essai sur la Révolution cubaine, Editions sociales, 1963

Ayala, Francisco. "¿Para quién escribimos nosotros?" en Cuadernos Americanos, enero-febrero de 1949, pp. 36-58.

Baran Paul A. Reflections on the Cuban Revolution, Nueva York, Monthly Review Press, 1961.

Barga, Corpus. "Política y literatura" en -- Revista de Occidente, Tomo XLVIII, No. 144, p. 113; Tomo XLIX, No. 145 p. 92; Tomo XLIX, No. 146, p. 182.

Berninghansen, John, "On theoretical problems of revolutionary literatura", Paper prepared for ASPAC V conference at Oaxtepec, México, junio -- 1970.

Bueno, Miguel. "El Arte y la Estética" en -- Cuadernos Americanos, may-jun, 1956, pp.90-100

Carpentier, Alejo, El siglo de las luces, -- -- Compañía General de Ediciones, S.A., México, -- 1962.

151

Casaús Victor, "La más joven poesía seis comen-  
tarios y un prologo en "Unión revista de la UNEAC,  
No. 3, año VI Jul- sep. de 1967, pp. 5-14

Crespo de la Serna, Jorge J. "Alcances y limita-  
ciones del Realismo y Astraccionismo en el arte" -  
en Cuadernos Americanos, sep- oct. 1956, pp. 120-  
145.

Crespo, Manuel. "Arte y Política" en Cuadernos-  
Americanos, jul-ago. de 1946, pp. 58-74.

Cuba: una revolución en marcha Ediciones de - -  
Ruedo Ibérico, 1967. España.

Che Guevara, "Cuba: ¿excepción histórica o van-  
guardia en la lucha anticolonialista?" en Verde  
Olivo, 9 de abril de 1961.

Carmona Darío. Prohibida la samba; reportaje -  
en Cuba, Habana, UNEAC, 1965.

Debray Régis. Révolution dans la révolution, - -  
París, Maspéro, 1967.

"Declaración del Consejo de Colaboración de la-  
Revista Casa de las Américas" en Casa de las Amé-  
ricas, Año VII, No. 41, marzo-abril de 1967, - -  
pp.2-4

De Micheli Mario. Las Vanguardias Artísticas del siglo XX, Ed. Umiómp. La Habana,

Desnoes Edmundo (ed) La sierra y el llano,--  
Habana, Casa de las Américas, 1961.

Ernesto Guerra, El socialismo y el hombre - en Cuba, La Habana, 1965.

Estrada Alberto. Documentos escogidos de la revolución Cubana, Bogotá, Ed. Paz y socialis  
mo, 1963

Fernández Retamar, Ensayo de otro mundo, La Habana, Instituto del libro, 1967.

González Fedrero, Enrique. "La caída de - -  
otra dictadura" en Cuadernos Americanos, mar-  
abr, 1958, pp. 25-35

Jarnés, Benjamín. "Letras Cubanas" en - - -  
Revista de Occidente, Tomo XLVIII, No. 143,--  
p. 228.

Lifschitz, Mijail. "El marxismo y los --  
problemas estéticos" en Cuba Socialista, --  
No. 20, abril de 1963.

Lisandro Otero. "El escritor en la Revo-  
lución Cubana" (Carta a Emmanuel Carballo,-  
30 de marzo de 1966, reproducida en José --  
Martínez y Francisco Fernández Santos, edi-  
tores, Cuba, una revolución en marcha París  
Ediciones Ruedo Ibérico, 1967.

Macgregor, Joaquín S. "Arte y política -  
en el Marxismo" en Cuadernos Americanos, --  
Sep.-Oct. 1957 pp. 29-53.

Martínez José y Francisco Fernández San-  
tos, editores, Cuba, una revolución en mar-  
cha Paría, Ediciones Ruedo Ibérico, 1967).

Medina Echevarría, José. "Arte y Socie--  
dad" en Cuadernos Americanos, Jul-Ago. de -  
1946, pp. 75-81.

Memoria del Primer Congreso Nacional de -  
Escritores y Artistas La Habana. 1961.

Novás Calvo, Lino." Los ánimos literarios  
en Cuba" en Revista de Occidente, Tomo XLI,-  
No. 122, pp. 235.

Otero, Lisandro, "Cuba: literatura y revolución" en Casa de las Américas, -- Nos. 35-37, mayo-agosto de 1966 (El mismo trabajo fue publicado también en "La cultura en México" Suplemento de Siempre!, 15 de Junio de 1966.

Padilla Heberto. Fuera del juego, -- UNEAC, La Habana, 1960, 110 pp.

("Premio de poesía "Julían del Casal")

Palacios, Alfredo L. "Una revolución auténtica en nuestra América" en Cuadernos Americanos, Sept-Oct., 1960, pp. -- 7-52.

"Para una cultura militante" en Bohemia, 16 de Sep. de 1966.

Portuando José Antonio. Estética y Revolución, Ediciones Unión, La Habana, 1963.

Portuando, José Antonio. "Lino Novás Calvo y el cuento hispanoamericano" en Cuadernos Americanos, Sep-Oct. de 1947, pp. 245-263.

Reyes, Alfonso. "Exhortación a los escritores" en Cuadernos Americanos ---

Sep-Oct. de 1942, pp. 7-13.

Roa Kourí, Raúl. "Un año de revolución cubana" en Cuadernos Americanos. Vol. CX, No. 3, May-Jun. de 1960 pp. 42-52.

Sánchez Vázquez, Adolfo. "Estética y Marxismo" en Cuadernos Americanos, Sep-Oct. 1964, pp. 107-?

Sánchez Vázquez, Adolfo. "Tradición y creación en la obra de arte". en Cuadernos Americanos, Nov-Dic., - 1955, pp. 146-155.

Schuster, Carlos J. "Responsabilidad social del arte". en Cuadernos Americanos, Enero-Febrero 1947, pp.- 75-82.

Sartre, Jean P. Sartre visita a Cuba: ideología y revolución, Habana, Ediciones R. 1961.

Torner, Florentino M. "El arte -- en servidumbre" en Cuadernos Americanos. Sep-Oct., 1942. pp. 44-54.

Torre, Guillermo de. "La libertad amenazada del escritor" en Cuadernos-

Americanos, marzo-abril de 1950. pp. -  
31-45.

Torre, Guillermo de. "Precisiones -  
sobre literatura comprometida" en Cua-  
ernos Americanos. May-Jun. de 1949 --  
pp. 111-124.

Valencia, Luis Emilio. Realidad y --  
perspectivas de la revolución cubana,--  
Habano, Casa de las Américas, 1961.

Vitier Cintio. Lo cubano en la poe-  
sía Edición de la Universidad de las-  
Villas, 1950.

Vitier Medardo. Las ideas en Cuba,-  
Editorial "Trópico", La Habana, 1938.

APENDICE:

LITERATURA Y REVOLUCION: HABLAN LOS ESCRITORES.

"Hablar de revoluciones, imaginar revoluciones, situarse mentalmente en el seno de una revolución, es hacerse un poco dueño del mundo. Quienes hablan de una revolución se ven llevados a hacerla. Es tan evidente que tal o cual privilegio debe ser abolido, que se proceda a abolirlo; es tan cierto que tal opresión es odiosa, que se dictan medidas -- contra ella; está tan claro que tal personaje es un miserable, que se le condena a muerte por unanimidad. Y, una vez saneado el terreno, se procede a edificar la Ciudad del Futuro".

Alejo Carpentier, El siglo de las luces.

LITERATURA Y REVOLUCION: HABLAN LOS ESCRITORES.

En el número doble 51-52 de noviembre '68- febrero - '69, de Casa de las Américas se publicó una encuesta entre -- autores cubanos sobre "Literatura y Revolución. Para explorar el tema, fueron entrevistados 37 autores cubanos, lo que dió por resultado un trabajo sumamente esclarecedor de la situación de la literatura en Cuba. Al hablar de la Revolución, -- los escritores, inevitablemente, terminan por situarse en -- ella, ofreciéndonos así la imágen que tienen de ellos mismos.

La sola mención de las preguntas da idea de la trascendencia de la encuesta:

- 1.- ¿Cuál diría usted que es la mejor forma en que -- la Revolución se ha expresado en la cultura cuba na?
- 2.- ¿Ve usted alguna relación entre su producción li teraria y la Revolución?
- 3.- ¿Qué considera usted vigente de la literatura cu bana anterior a la Revolución?
- 4.- ¿Qué cambio fundamental se ha opeerado en usted ante la Revolución entre 1959 y hoy?

La naturaleza de las respuestas es muy variada: res puestas directas y precisas y respuestas claramente evasivas, respuestas que se limitan a la exposición de una situación - personal y respuestas que intentan interpretar un proceso ge neral, Etc.

Los autores entrevistados también son muy variados: poetas, ensayistas, dramaturgos y novelistas. Entre el --

grupe entrevistado se encuentran desde los que ya tenían una obra de madurez ántes del 59 (Marinelle, Carpentier, Etc.,)- hasta los que difícilmente habían superado la adolescencia - en el momento de la Revolución (Derr, por ejemplo, tenía trece años en el 59).

De las respuestas a la pregunta ¿Cuál diría usted - que es la mejor forma en que la Revolución se ha expresado - en la cultura cubana? es posible obtener algunas conclusiones numéricas (la agrupación de las respuestas es por afinidad:- algunos entrevistados mencionaron más de una "mejor forma",- por ello, las respuestas sobrepasan en número a los autores):

17 de los entrevistados consideró que la mejor forma en que la Revolución se expresó en la cultura fue en la educación popular (Alfabetización, becas, Ect.,) y en la integración de las masas a la cultura.

6 de las respuestas señalaron al cine documental.

7 de los entrevistados consideraron a la literatura (4 mencionaron específicamente a la poesía) como la mejor -- expresión cultural de la Revolución.

El respeto a la libertad expresiva y la existencia de una política cultural antideológica fueron favorecidas -- con tres respuestas.

Otras oponiones favorecieron a los carteles (3) y a la conciencia cívica (2). Hube quien consideró que ninguna - forma predominaba sobre otra, y también hube el que afirmé - que la cultura no había producido nada a la altura de la política. Otras respuestas fueron evasivas.

Mencionaremos algunas de estas respuestas:

.....no hable de "forma" sino de éxtasis, de poderosas enseñanzas que guían al hombre hacia la tierra prometida; No creo que haya una forma en Martí, sino la promesa del éxtasis en la alegría, la búsqueda -- obsesionada de la tierra prometida. (1)

Evidentemente, la respuesta anterior es de José Lezama. Humberto Arenal, por su parte, afirmó que la mejor forma en que la Revolución se expresaba en la cultura era:

Modificando la relación entre la cultura y el hombre. Ya el centro de gravedad no está ni en el hombre ni en la cultura. Está en la sociedad misma, y la literatura es un proceso natural y consecuentemente se ha integrado con la realidad. Es la realidad (2)

A la pregunta ¿Ve usted relaciones entre su producción literaria y la Revolución? todos los escritores entrevistados afirmaron, de alguna manera, la existencia de vínculos. Las respuestas solo establecen diversos matices.

Alejo Carpentier:

Trato y trataré de llevar mi expresión literaria a la posibilidad de traer a la novela- el único género que pretendo cultivar- las múltiples peripecias del acontecer revolucionario. Pero el empeño no se opera sin luchas de tipo técnico. Porque ocurre que la Revolución avanza más rápidamente que el escritor. - - (3)

Ezequiel Vieta:

La Revolución me hizo replantearme por completo la actividad literaria misma, tanto en las cuestiones temáticas como en las estilísticas. Me hizo llegar a la conclusión de que el escritor debe estar al servicio de la Revolución y de su ideología. (4)

Menciones por último a Cintie Vitier:

He pasado de la conciencia de la poesía a la poesía de la conciencia. (5)

Respecto a la pregunta sobre ¿Qué considerará usted --  
vigente de la literatura cubana anterior a la Revolución?, las  
respuestas ofrecen los siguientes resultados:

13 respuestas- incluidas las de Carpentier y Lezama --  
consideraron que la literatura anterior a la Revolución, es --  
fundamentalmente la obra de Martí la que sigue vigente.

6 de las respuestas coincidieron en afirmar que lo que  
sigue vigente es lo que mejor ha expresado y cimentado la cuba-  
nidad.

7 respuestas coincidieron en las obras de Guillén y --  
Garpentier.

3 respuestas señalaron que era basicamente la poesía --

Otras 3 consideraron que todo lo que había tenido ca--  
lidad seguía vigente.

Una respuesta mencionó a la narrativa a partir de los  
años treintas. Otras respuestas fueron evasivas.

Algunas respuestas a esta pregunta:

Luis Pavén:

...independientemente de que los consideramos así --  
o no, todo o mucho de lo escrito antes del 59- bueno-  
y malo- está vigente. (6)

Nicolás Dorr:

La literatura anterior a la Revolución es el basamen-  
to sobre el que se erige la nueva literatura revelu-  
cionaria. La vigencia de aquella literatura está pre-  
sente en la medida en que ninguno de los elementos --  
que la componen resulte un freno a las nuevas concep-  
ciones que del arte y la literatura traen las nuevas-  
generaciones. (7)

Finalmente, de la pregunta ¿Qué cambio fundamental se ha operado en usted ante la Revolución entre 1959 y hoy? mencionaremos algunas de las respuestas:

Onelio Jerge Cardese:

El cambio operado en mí ante la Revolución lo expresa el hecho de haber asumido convincentemente las ideas del socialismo con todas sus implicaciones. (8)

Reynaldo González:

.....al principio fue el entusiasmo ciego....Después supe que la revolución no bajada del cielo y tenía que hacerla yo mismo. (9)

Miguel Barnet:

En 1959 yo había leído muy poco. No había escrito -- una sola página. Tenía diez y ocho años. (10)

Y, finalmente, Eduardo Heras León:

Yo he surgido a la literatura de mi país porque antes hubo una revolución. Desde luego que a la hora de escribir no me planteo la premisa anterior como consigna. Simplemente escribo y lo demás queda implícito, porque mi formación es la de un revolucionario, que no se concibe escritor sin revolución. Por eso no tengo conflictos de conciencia, y no me planteo a priori defender la Revolución en lo que escribo -- (explícitamente), porque no escribo a la Revolución, sino desde la Revolución. Y por encima de todo, -- siempre mi obra tendrá un aliento revolucionario. -- Cree que esto es lo que se plantean los escritores jóvenes de mi generación. (11)

NOTAS:

- 1).- "Literatura y Revolución" en Casa de las Américas, No.51-52  
    noviembre de 1968-febrero de 1969, p. 123.
- 2).- Idem
- 3).- Lec. cit., p. 126.
- 4).- Ibid., p. 136.
- 5).- Lec. Cit., p. 137.
- 6).- Ibid., p. 144.
- 7).- Ibid., p. 174.
- 8).- Ibid., p. 135
- 9).- Ibid., p. 159.
- 10).- Ibid., p. 160.
- 11).- Idem.