



DE CUANDO EL ROJO SE FUE VOLVIENDO GRIS: REVOLUCIÓN CUBANA, INTELLECTUALES Y LITERATURA

WHEN RED BECAME GREY: CUBAN REVOLUTION, INTELLECTUALS AND LITERATURE

Laura Maccioni

Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y Universidad Nacional de Córdoba
maccionilau@gmail.com

Resumen

Tomando 1968 como punto de inflexión que anticipa el endurecimiento creciente de la política cultural de la Revolución Cubana, el artículo se propone dos objetivos. Por un lado, reconstruir las condiciones sociales de producción de las prácticas simbólicas entre 1968 y 1971. Dichas condiciones resultaron, fundamentalmente, de los marcos normativos dictados por las instituciones culturales (la Unión de Escritores y Artistas Cubanos, las declaraciones emanadas de los congresos de 1968 y 1971) tanto como de las propias prácticas de los funcionarios de esas instituciones (por ejemplo, de su modo de entender qué obras merecían ser premiadas o expulsadas de la ciudad letrada). Por otro, ver de qué manera estas condiciones reguladoras de la producción simbólica fueron desafiadas *por y en* dos obras ocultadas por sus autores que trabajan en torno a lo indecible: *Una caja de zapatos vacía* (1968), de Virgilio Piñera, y *El central (fundación)* (1970), de Reinaldo Arenas. Desde el punto de vista metodológico, el análisis se funda en la sociología de la cultura y en la crítica literaria.

Abstract

Assuming 1968 as a turning point that anticipates the hardening of the cultural policy of the Cuban revolution, this article has two aims. On the one hand, to reconstruct the social conditions of production of symbolic practices between 1968-1971. These conditions were basically the result of the normative frameworks dictated by the cultural institutions (the Union of Cuban Writers and Artists, the declarations emanating from the Congresses of 1968 and 1971) as well as from the practices of the state officials of



these institutions (for example, of their way of understanding which works deserved to be awarded prizes or expelled from the literate city). On the other hand, we are interested in seeing how these conditions regulating symbolic production were challenged by and in two literary works hidden by their authors in which the unspeakable is said. These texts are *Una caja de zapatos vacía* (1968), by Virgilio Piñera, and *El central (fundación)* (1970), by Reinaldo Arenas. From the methodological point of view, the analysis is based on the sociology of culture and literary criticism.

Palabras claves: Revolución Cubana; intelectuales; Literatura; Virgilio Piñera; Reinaldo Arenas.

Keywords: Cuban Revolution; Intellectuals; Literature; Virgilio Piñera; Reinaldo Arenas.

Introducción

Por muchos motivos, 1968, en Cuba, constituyó un punto de inflexión en las profundas transformaciones sociales, económicas y políticas que se produjeron tras el triunfo de la revolución. Si recurriéramos a metáforas cromáticas, podríamos sin dudas afirmar que 1968 marcó el momento en el que la página en blanco de un nuevo tiempo, que se avizoraba como luminoso y radiante¹, empezó a oscurecerse de manera progresiva, hasta teñir ese período ignominioso que se recuerda como el “quinquenio gris” o como el “decenio negro”, según el caso². Haré una breve reconstrucción histórica del período que va desde 1968 a 1970 para situar esta relación entre intelectuales cubanos, literatura y política que me propongo emprender. 1968 —Año del Guerrillero Heroico— comenzó bajo la sombra del luto por la muerte del Che, ejecutado apenas tres meses antes en Bolivia, y con un escenario político muy complejo a nivel de relaciones internacionales. Por un lado, estaban los efectos del bloqueo impuesto por los Estados Unidos y la expulsión de Cuba de la OEA, que trajeron como consecuencia su aislamiento hemisférico. Por otro, las relaciones con la URSS pasaban por un momento de ásperas fricciones con el gobierno cubano, que insistía en exportar su teoría del foco guerrillero a otros países del Tercer Mundo, proyecto con el que disentían tanto la dirigencia soviética como los partidos comunistas latinoamericanos, defensores del gradualismo. Otro punto de tensión con la URSS lo constituían las



decisiones adoptadas por el gobierno en materia de producción económica. En este ámbito, las propuestas radicales de construir un comunismo a la cubana chocaban con sectores partidarios de una planificación más ortodoxa; más aún, los intentos de desviación del modelo soviético acarrearán consecuencias que complicaban aún más la frágil situación económica de la isla —como ocurrió con la reducción de las ventas de petróleo ruso en 1967. Aun así, el gobierno revolucionario procuraba conservar sus propios márgenes decisorios: a principios de 1968, un grupo de antiguos dirigentes del Partido Comunista Cubano, disconformes con la política del gobierno —la así llamada “microfacción”—, acusados de conspirar contra la revolución para favorecer un alineamiento prosoviético, fueron procesados y condenados a prisión. Estos intentos de afianzar un socialismo autóctono frente a la hegemonía de la URSS quedaron también en evidencia en la llamada “Gran Ofensiva Revolucionaria” emprendida en marzo de 1968, cuando el Estado nacionalizó casi todos los pequeños comercios y prohibió el trabajo por cuenta propia —desde zapaterías hasta almacenes— (Pérez-Stable, 1993), y lanzó un ataque a las relaciones mercantiles privadas y a la existencia misma del dinero. También promovió la movilización casi completa de la sociedad hacia las tareas agrícolas que culminarían en 1970, con la “Zafra de los diez millones”, ambicioso proyecto fallido que aspiraba a superar el propio récord nacional en la producción de azúcar. Entre sus fundamentos, este conjunto de iniciativas esgrimía, por igual, la necesidad de transformar la economía en vistas a una sociedad comunista y de transformar la conciencia para forjar una ética revolucionaria, que se lograría a través del trabajo voluntario y la primacía de los estímulos morales por sobre los materiales. Sin embargo, la “Gran Ofensiva” no se tradujo en los resultados esperados, sino que, por el contrario, produjo estancamiento, una fuerte caída de la productividad laboral y del poder adquisitivo del peso cubano por exceso de circulante (Mesa-Lago, 2009). Y para complicar aún más el panorama, la Zafra, que había asignado todos los recursos económicos a la consecución de la meta de los diez millones de toneladas, fue un fracaso que dejó exhausta a la economía, agravando la escasez de alimentos y otros bienes de consumo y profundizando la necesidad de asistencia soviética.

Resulta útil en este punto recurrir a la distinción que propone Mesa-Lago (2009) entre ciclos idealistas y pragmatistas en la historia de la Revolución Cubana, según haya sido su mayor o menor orientación hacia el mercado. El período 1966-1970, nos dice este economista, fue sin dudas un ciclo idealista marcado fuertemente por la radicalización del modelo guevarista y su ideal del “hombre nuevo”, ciclo que se agota



en 1971, cuando una lógica mucho más pragmática se impone ya de manera contundente en las decisiones estatales. Dentro de este ciclo, decimos, 1968 es el momento en que ese giro comienza a producirse.

Así, si bien el discurso que pronuncia Fidel Castro el 10 de octubre de 1968, a propósito del 100 aniversario del Grito de Demajagua, todavía buscaba reforzar la inscripción de la revolución que había tenido lugar en 1959 dentro de una historia insurreccional única —cuyo origen, según las palabras de Castro, estaría situado en aquél “Grito” ocurrido un siglo atrás, abarcando a partir de entonces por igual a la guerra de independencia contra España, la lucha contra el imperialismo norteamericano y la revolución socialista (Castro, 1968)—, lo cierto es que cuando la URSS invade Checoslovaquia en agosto de 1968, el gobierno cubano decide, contra toda previsión, respaldar ese ataque. A partir de entonces empezó un período de alineamiento cada vez más decisivo con el modelo de la Unión Soviética y, paralelamente, un debilitamiento de las posiciones más cercanas a la nueva izquierda, que, nutriéndose de las ideas del marxismo occidental, venía defendiendo los proyectos de descolonización y solidaridad con los socialismos del Tercer Mundo.

En este clima de fortaleza sitiada, de severas restricciones económicas y de giro hacia modalidades verticalistas y centralizadas de autoridad estatal, la política cultural del gobierno revolucionario contrajo sensiblemente los márgenes de tolerancia. Es así que los espacios en los que todavía era posible discutir los diferentes modos posibles de colocarse frente a la disyuntiva entre autonomía y compromiso intelectual fueron clausurados —como ocurrió en 1971 con la revista *Pensamiento Crítico*, editada por el Departamento de Filosofía de la Universidad de La Habana, en la que se publicaban no sólo textos canónicos del marxismo sino también textos de marxistas contemporáneos como Louis Althusser, Herbert Marcuse o Theodor Adorno— o “puestos en su lugar”, como ocurrió con la remoción de los jóvenes integrantes de la redacción de la revista *El Caimán Barbudo*, en 1968, tras haber accedido a publicar un texto escrito por Heberto Padilla a favor de *Tres tristes tigres*, novela de Guillermo Cabrera Infante.

Tras esta apretada reconstrucción de este momento particular en la historia cubana, estoy en condiciones de plantear el doble objetivo que se propone este artículo. En primer lugar, me propongo dar cuenta del proceso de endurecimiento en la política cultural del gobierno revolucionario, cuya pretensión de regulación del campo intelectual comienza a manifestarse de manera creciente a partir de 1968, durante las sesiones del Congreso Cultural de La Habana que se celebró entonces, para adquirir



su forma codificada en la Declaración del I Congreso Nacional de Educación y Cultura de 1971. La primera parte del artículo está, por tanto, dedicada al análisis de ese proceso que conduce a la promulgación e institucionalización de una rígida política cultural fuertemente controlada por el Estado a partir de esa fecha. Por otro lado, en este marco de progresivo cierre ideológico y subordinación de la tarea del intelectual a la autoridad del aparato político que comienza a verificarse en los años que van de 1968 a 1971, pretendo, en segundo lugar, explorar este período “a contrapelo”, examinando no lo que fue efectivamente publicado —y aquí hago la salvedad de que la efectiva publicación de una obra, como veremos, tampoco fue garantía de su circulación y difusión— sino lo que ciertos escritores decidieron ocultar. Aquí se recuperarán dos textos muy poco comentados por la crítica, en los que es posible leer algunos de los enunciados indecibles en ese “estado de discurso social” (Angenot, 2010) que ofreció muy poco margen para la disidencia: el primero es la obra teatral *Una caja de zapatos vacía* (1968), de Virgilio Piñera; el segundo, el poemario *El Central (Fundación)* (1970), de Reinaldo Arenas.

Aspectos metodológicos

Para llevar a cabo los objetivos planteados, propongo un abordaje que recurre a las herramientas de la sociología de la cultura, las cuales nos permitirán indagar y describir las condiciones sociales de producción de las prácticas simbólicas entre los años 1968-1971, y comprender las estrategias de los intelectuales. Dichas condiciones resultaron, fundamentalmente, de los marcos normativos dictados por las instituciones culturales (la Unión de Escritores y Artistas Cubanos —UNEAC—, las declaraciones emanadas de los mencionados congresos de 1968 y 1971) tanto como de las propias prácticas de los funcionarios de esas instituciones (por ejemplo, de su modo de entender qué obras merecían ser premiadas o expulsadas de la ciudad letrada). El relevamiento resulta de fundamental importancia para identificar los límites dentro de los cuales pudo desarrollarse la actividad creadora durante el período y los riesgos de sanción que conllevaba su traspaso por parte de los intelectuales. La teoría de los campos³ de Bourdieu (1983; 2015) resulta particularmente útil para analizar este proceso de subordinación del campo intelectual y de sus prácticas específicas a los dictados del campo político, subordinación que, creo, se verifica en la progresiva aceptación de los lenguajes políticos dominantes, de los criterios de legitimación de las obras y de las formas de autorización de la palabra del intelectual en la esfera pública,



entre otros aspectos.

Por otro lado, me interesa ver de qué manera estas condiciones reguladoras de la producción simbólica fueron desafiadas *por* y *en* las obras autosilenciadas seleccionadas para su análisis. Apelando en este punto al concepto de “hegemonía/contrahegemonía discursiva” que propone Angenot (2010), la lectura de los dos textos elegidos busca dar cuenta tanto de sus resistencias a los tópicos o lugares comunes propios de lo que el canadiense llama “un estado de discurso social”, como de la negación de sus objetos fetiches y sus temas tabúes, del rechazo a sus maneras dominantes de conocer y de re-presentar lo conocido, del desconocimiento de sus reglas implícitas de aceptabilidad de los enunciados. En otras palabras, busco poner en evidencia los modos en que las obras seleccionadas escapan a las reglas que, hacia 1968, determinan la producción de lo decible, haciendo del texto literario el lugar de visibilización de un “excedente” que desborda el espacio de la hegemonía discursiva: el terror a la violencia estatal, la explotación de los cuerpos, las sexualidades disidentes, la historia como repetición de lo mismo.

De las regulaciones del campo intelectual

Antes de saltar a 1968, conviene comenzar por el principio y preguntarse cuán importante era, desde el punto de vista de las autoridades culturales, el lugar reservado a los intelectuales tras el triunfo de la revolución. Hoy resulta evidente que, muy tempranamente, la tarea de los intelectuales constituyó una cuestión de suma relevancia: recordando el caso de censura al cortometraje *PM*, Díaz de Villegas (2013) señala como un hecho altamente significativo que, en un contexto en el que una conflagración mundial parece inminente y Cuba está a la puerta de la crisis de los misiles, Fidel Castro dedicara tres viernes seguidos durante el mes de junio de 1961 a conversar con artistas y escritores en el salón de la Biblioteca Nacional. Y si bien el discurso de Castro con el que se clausuran esas reuniones, más conocido como “Palabras a los intelectuales”, les advertía que “dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada”, su alocución dejaba en una zona de indefinición operativa lo que era estar “dentro” de la revolución, noción que quedaba así supeditada a la libre interpretación del funcionario en cuestión. No había duda alguna de que la revolución tenía derechos:

“Contra la Revolución nada, porque la Revolución tiene también sus derechos y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir. Y frente al derecho de la



Revolución de ser y de existir, nadie —por cuanto la Revolución comprende los intereses del pueblo, por cuanto la Revolución significa los intereses de la nación entera—, nadie puede alegar con razón un derecho contra ella. Creo que esto es bien claro”. (Castro, 1961)

Pero lo que no quedaba claro en estas “Palabras” dirigidas a los intelectuales eran las preguntas que quedaban sin responder: ¿cuándo, *exactamente*, podía afirmarse que los intelectuales estaban afectando los derechos de la revolución y por tanto estaban asumiendo una posición contrarrevolucionaria? ¿Cuáles eran los derechos que *sí* podían ejercer los intelectuales?

Debe destacarse que esta regulación de la actividad artística e intelectual por la vía negativa a la que daba lugar la alocución de Castro —que podría entenderse como “el que no está contra mí está conmigo”— dejó cierto espacio para que, al menos hasta el 68, se desplegaran un abanico de posiciones estético-culturales que ponían en evidencia las muy distintas interpretaciones del discurso del comandante. Así, se verifican audaces apuestas intelectuales durante ese período que, para Seymour Menton (1978), se caracteriza por su “experimentalismo dinámico”: allí está el cosmopolitismo de la revista *Casa de las Américas* en sus primeros años (Quintero Herencia, 2002; Gilman, 2003), las indagaciones en torno a las identidades sexuales y raciales en los poetas y narradores que fundan ediciones *El Puente* (Alfonso, 2016), el diálogo de distintos intelectuales cubanos con la tradición vanguardista europea que se nutre de Ionesco, Brecht, Artaud o Kafka (Rojas, 2014), las innovaciones en cine (Mraz, 1990; García, 2012). Los intensos debates que saturan las páginas de publicaciones periódicas como *La Gaceta de Cuba*, *Revolución*, *Hoy*, *Bohemia*, *Casa de las Américas*, dan cuenta de un campo intelectual muy activo, en el que existe un lugar para el enfrentamiento de distintas posiciones frente al dilema de cómo asumir el proyecto de una cultura nacional. Siguiendo la lectura de Rafael Rojas, esas posiciones enfrentan a tres grandes bloques de intelectuales, heterogéneos e inorgánicos:

[...] el de aquellos creadores provenientes, algunos, de publicaciones como *Orígenes*, *Ciclón* y *Lunes*, que defendían una cultura socialista nacional y cosmopolita, con cierto margen de autonomía frente al poder y desligada de rígidas formulaciones clasistas e ideológicas (Virgilio Piñera, Heberto Padilla, José Rodríguez Feo, Tomás Gutiérrez Alea, Antón Arrufat, Rine Leal, Edmundo Desnoes, Ambrosio Fornet...), el de los teóricos y burócratas de la cultura, seguidores del marxismo ortodoxo soviético y del realismo socialista, y asociados, fundamentalmente, al viejo partido comunista (Juan Marinello, Blas Roca, Mirtha Aguirre, Nicolás Guillén, José Antonio Portuondo, Edith García Buchaca...) y el de políticos e intelectuales que, aunque no comulgaban con las tesis de la ortodoxia



soviética, aspiraban a una estética realista que abasteciera las demandas simbólicas de la Revolución: Armando Hart, Haydeé Santamaría, Alfredo Guevara, Roberto Fernández Retamar, Lisandro Otero...”. (Rojas, 2006: 196-197)

Este último bloque es el que terminó imponiéndose en las principales instituciones culturales (Fernández Retamar relevó a Arrufat en la dirección de la revista *Casa de las Américas*, Alfredo Guevara quedó a cargo del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos —ICAIC— y Armando Hart en el Ministerio de Cultura) y marcó el rumbo de la política cultural cubana que, a partir de 1965, tematizó como cuestión cada vez más problemática el lugar del intelectual frente a la dirigencia revolucionaria. También ese mismo año, en su carta al director de la revista *Marcha* más conocida como *El socialismo y el hombre en Cuba*, el Che Guevara apuntaba contra lo que llamaba el “pecado original” del intelectual: no ser “auténticamente revolucionario” (Guevara, 1965). El reclamo moral de las palabras del Che sentaba las condiciones de regulación de un campo cultural en el que la probidad ética y el grado de compromiso del intelectual fueron, de manera creciente, juzgados según su capacidad de responder a las exigencias de las instituciones políticas.

En este sentido, las manifestaciones de antiintelectualismo que tienen lugar en 1968 muestran hasta qué punto se había instalado esta percepción del intelectual como actor social cuya producción debía subordinarse a las demandas del poder político, tribunal en el que esa producción encontraba (o no) su legitimidad y su calificación (o descalificación) final. El ejemplo más elocuente fue el de los premios literarios, que funcionaron sobre todo como mecanismos de estímulo positivo hacia cierto tipo de literatura, y como sanción punitiva en el caso de otras expresiones consideradas “antirrevolucionarias”. Así, por ejemplo, ocurrió en el concurso de la UNEAC de 1968 cuando las obras premiadas por un jurado internacional en las categorías Poesía y Teatro, respectivamente, recayeron en el poemario *Fuera del juego*, de Heberto Padilla, y *Los siete contra Tebas*, de Antón Arrufat. En ambos casos, la decisión del jurado fue objetada por los miembros de la UNEAC, quienes si bien accedieron a publicar finalmente las obras distinguidas, lo hicieron con una larga nota preliminar en donde se dejaba constancia de que ellas eran “ideológicamente contrarias a nuestra Revolución” (UNEAC, 1968: 7). En los hechos, los ejemplares publicados fueron retirados de las librerías cubanas o nunca llegaron a distribuirse. A partir de ese incidente, como es sabido, Arrufat pasó los siguientes catorce años sin publicar, armando paquetes de libros en una oscura biblioteca municipal, mientras que en 1971 Padilla fue encarcelado y sometido a un juicio que terminó con su



autoinculpación en un episodio tan teatral como escandaloso que provocó la ruptura de muchos intelectuales de la izquierda internacional con la Revolución Cubana. Pero volviendo a la “Declaración de la UNEAC” que, en la edición de los libros premiados, precede la escritura tanto de Padilla como de Arrufat, resulta evidente que esa disposición en el papel mostraba a las claras cuál era, en la realidad, el orden de jerarquías a la hora de hacer uso de la palabra en la esfera pública: primero estaba la voz de los funcionarios; y en un segundo lugar, la de los escritores, cuya creación, al ser presentada públicamente, lo hacía ya evaluada, *sobrescrita* por el juicio de los primeros. No fueron estos los únicos casos de censura en 1968: el poemario *Lenguaje de mudos*, de Delfín Prats, ganador del Premio David de poesía, patrocinado por la UNEAC, y las narraciones reunidas en *Condenados de Condado*, de Norberto Fuentes, Premio Casa de las Américas, corrieron una suerte similar.

Y no es que no hubieran ocurrido incidentes vinculados a la censura en años anteriores: ya hemos mencionado el “caso *PM*”. Pero la intensificación de un discurso que ahora exigía al intelectual una participación activa en la lucha, única vía posible hacia la revolución, liquidaba aquella zona de ambigüedad que había quedado abierta con “Palabras a los intelectuales” y que había posibilitado el ejercicio de una cierta autonomía de la creación cultural. Ahora el discurso que, desde la esfera de la política, interpelaba a los escritores y artistas se caracterizaba por un tono fuertemente prescriptivo, y se concretaba en una serie de mandatos que especificaban con precisión cuáles eran sus responsabilidades en el contexto de un proceso revolucionario como el que atravesaba Cuba. Lo interesante es que ese discurso fue suscrito —como veremos más adelante, no sin resistencias— por los propios intelectuales, quienes, paradójicamente, si bien proclamaban la importancia de la cultura como espacio privilegiado para la penetración ideológica del enemigo, y en ese sentido le reconocían a esta dimensión una eficacia política propia, dudaban de su propia capacidad para intervenir en la política a través de medios específicamente culturales. Desde entonces fue en la esfera de la acción, y no en la de la palabra, en donde se jugó la legitimidad de los intelectuales. Quisiera, para ilustrar esta tendencia antiintelectualista creciente, revisar las declaraciones de cierre de estos dos importantísimos eventos culturales que mencioné al principio, que dan cuenta de esta hostilidad *in crescendo* hacia la autonomía creativa: el Congreso Cultural de La Habana, celebrado en los primeros días de enero de 1968, en el que se dieron cita representantes del campo cultural de 70 países, y el I Congreso Nacional de Educación Cultura de 1971, que recibió a 1.800 delegados de todo el país y que,



según palabras del propio Fidel, movilizó cerca de 100.000 asistentes (Castro, 1971).

Con respecto a la “Declaración General del Congreso Cultural de La Habana” (1968: 26), interesa detenerse en la ecuación Revolución = Cultura que quedaba formulada ya en el primer y segundo párrafo. Allí, los firmantes de la declaración sostenían que “defender la Revolución es defender la cultura” —esto es, la cultura en tanto dimensión separada de los procesos políticos no existía como tal, pues estaba en verdad contenida o englobada por la Revolución— y que “es en los países del Tercer Mundo donde está teniendo lugar hoy la manifestación más alta de la cultura: la guerra popular en defensa del futuro de la humanidad”. Esta “Declaración”, producida como resultado final de las discusiones en comisión, pivotaba en torno a un conjunto de amenazas y conflictos existentes en el escenario internacional, a partir de los cuales se organizaban todas las proposiciones del documento: el dominio imperialista de Estados Unidos a nivel mundial, el subdesarrollo económico y cultural al que eran sometidos los pueblos del Tercer Mundo, el socialismo como único camino para la emancipación social, el apoyo incondicional a la lucha contra el racismo que estaba llevando a cabo la población negra de Estados Unidos y a la lucha anticolonialista que se libraba en Asia, África y América Latina. De ese contexto de opresión y violencia se deducían los deberes del intelectual en el frente de la batalla ideológica; pero el intelectual alcanzaría su grado superior de compromiso revolucionario cuando cumpliera su deber en la tarea combativa, tal como puede leerse en este párrafo de la “Declaración” que cito *in extenso*:

“Si la derrota del imperialismo es el prerrequisito inevitable para el logro de una auténtica cultura, el hecho cultural por excelencia para un país subdesarrollado es la Revolución. [...] por ello, no hay para el intelectual que de veras quiere merecer ese nombre otra alternativa que incorporarse a la lucha contra el imperialismo y contribuir a la liberación nacional de su pueblo mientras padezca todavía la explotación colonial.

En esa lucha hay formas muy diversas de participación, pero sólo podrá llamarse intelectual revolucionario aquél que, guiado por las grandes ideas avanzadas de nuestra época, esté dispuesto a encarar todos los riesgos y para quien el riesgo de morir en el cumplimiento de su deber no constituya un freno a la posibilidad suprema de servir a su patria y a su pueblo.

Si el ejercicio digno de la literatura, del arte y de la ciencia constituye en sí mismo un arma de lucha, y el intelectual que resista a los halagos y las amenazas del dominador externo y las oligarquías nacionales podrá sentirse satisfecho de ejercitar su tarea intelectual con dignidad, la medida revolucionaria del escritor nos la da en su forma más alta y noble su disposición para compartir, cuando las circunstancias lo exijan, las tareas combativas de los estudiantes, obreros y campesinos. La vinculación permanente entre los intelectuales y el resto de las fuerzas populares, el aprendizaje mutuo, es una base del progreso cultural”. (Declaración General, 1968: 27-28)



En ese clima en el que la existencia misma de un “campo intelectual”, tal como lo entiende Bourdieu (1983), resulta discutible en tanto ahora eran las instituciones políticas las distribuidoras de valor cultural, transcurre 1968. Ese “Año del Guerrillero Heroico” cierra con las terribles reseñas periodísticas a las obras escritas por Virgilio Piñera, Antón Arrufat, Heberto Padilla, René Ariza, Guillermo Cabrera Infante, Lino Novás Calvo, entre otros. Publicadas en *Verde Olivo*, la revista de las Fuerzas Armadas, y firmadas bajo el seudónimo de Leopoldo Ávila⁴, esas reseñas, que siguieron publicándose hasta 1969, aterrorizaron a los autores aludidos en ellas con su tono marcadamente acusatorio y su abundancia de adjetivos intimidatorios tales como “gusano”, “blandenguería”, “enemigos de nuestra cultura” o “veneno contrarrevolucionario”.

Hacia 1971, esta representación culpabilizante de los artistas y escritores que pretendieran defender su derecho a la autonomía creativa adquirió su forma más codificada con la “Declaración del I Congreso Nacional de Educación y Cultura” celebrado entre el 23 y 30 de abril, en donde se dictaron una serie de prescripciones que a partir de entonces señalaron con claridad los límites entre lo revolucionario y lo contrarrevolucionario. El Congreso tuvo lugar casi en simultáneo con el acto confesional con el que culminó el llamado “caso Padilla”, confesión que tuvo lugar en el salón de la UNEAC, el día 27 de abril. Resulta interesante señalar este dato puesto que no es difícil ver que ambos acontecimientos entran en una suerte de caja de resonancia en la que cada uno de ellos confirma las razones del otro. Así, por un lado, Heberto Padilla repudiaba su anterior comportamiento, y reconocía no haber estado “a la altura de la revolución”:

“Porque, compañeros, vivimos y habitamos —perdóneme este tono— ¡vivimos y habitamos una trinchera en la América Latina! ¡Vivimos y habitamos una trinchera gloriosa en el mundo contemporáneo! ¡Vivimos, habitamos una trinchera contra la penetración imperialista de nuestros pueblos en la América Latina!

Y yo quiero, necesito que, como yo, todo el mundo, todos aquellos que como yo no han estado a la altura del proceso revolucionario, rectifiquen y se sientan vivir a la altura de la responsabilidad de habitar y de vivir esa trinchera”. (Padilla, 1971: s-p)

Y finalizaba su autocrítica urgiendo a los intelectuales a los que acababa de inculpar —su propia esposa, la poeta Belkis Cuza Malé, Pablo Armando Fernández, Norberto Fuentes, Lezama Lima, entre otros— a rectificar su actitud desafecta y egoísta sumándose a las filas de los verdaderos revolucionarios: “¡Seamos soldados! —pedía



Padilla— ¡Que seamos soldados de nuestra Revolución, y que ocupemos el sitio que la Revolución nos pida!”.

Por el otro, el Congreso completaba la exhortación de Padilla con la redacción de una “Declaración Final” en donde las responsabilidades que para los intelectuales implicaba “habitar y vivir en una trinchera” eran claramente establecidas a partir de la fijación de principios indeclinables y obligaciones ineludibles, algunas de las cuales recojo aquí:

“El arte es un arma de la Revolución.
Un producto de la moral combativa de nuestro pueblo.
Un instrumento contra la penetración del enemigo.
La revolución socialista en sí es el más alto logro de la cultura cubana y, partiendo de esta verdad insoslayable, estamos dispuestos a continuar la batalla por su más alto desarrollo”. (El Primer Congreso, 1971: 12)

“La formación ideológica de los jóvenes escritores y artistas es una tarea de máxima importancia para la Revolución. Educarlos en el marxismo leninismo, pertrecharlos de las ideas de la Revolución y capacitarlos técnicamente es nuestro deber”. (13)

“La condición de intelectual no otorga privilegio alguno. Su responsabilidad es coadyuvar a esa crítica con el pueblo y dentro del pueblo. Pero para ello es necesario compartir los afanes, los sacrificios, los peligros de este pueblo”. (15)

Además de la “Declaración General”, los dictámenes de las distintas comisiones merecen también ser revisados pues afectaban a la cultura ya no en sentido especializado, sino en un sentido más amplio que incluía ahora no sólo las opciones en el campo estético-cultural sino también las formas de vida elegidas: se examinó la moda y se alertó contra la “extravagancia” y “peligrosidad” de ciertos modos de vestir y de peinarse propios de “sociedades decadentes”; se calificó a la homosexualidad como “actividad antisocial” pero también como “patología” (lo cual habilitó el “saneamiento” de “focos”); comenzó a hablarse de “parametración” como criterio para determinar la participación de homosexuales en las instituciones culturales; se planteó la necesidad de revisar las bases y criterios de selección de jurados y de premios para evitar que cayeran en manos de agentes de la cultura imperialista; se arremetió contra los credos religiosos; se rechazaron “las pretensiones de la mafia de intelectuales burgueses pseudoizquierdistas de convertirse en la conciencia crítica de la sociedad”, entre otras disposiciones (Declaración del Primer Congreso, 1971: 4-19).

Finalmente, con el discurso de cierre del Congreso pronunciado por Fidel Castro, se abría “oficialmente” en Cuba una etapa de fuerte control estatal a la producción cultural que se extendería por un largo tiempo: su duración total, como dije



al principio, sigue siendo objeto de debate. En su alocución, Castro celebraba el hecho de que, pese a que en el Congreso

“se discutió tanto sobre todos los problemas discutibles y controvertibles, sin embargo, en lo que se refiere a las cuestiones ideológicas, en lo que se refiere a las cuestiones revolucionarias, en lo que se refiere a las cuestiones políticas, había una posición firme, sólida, unánime, monolítica”. (Castro, 1971)

Desde la firmeza de esa convicción, el discurso construía una serie de antinomias absolutas: de un lado quedaba “el escritor de verdad, poeta de verdad, revolucionario de verdad”, y del otro las “ratas intelectuales”, “ovejas descarriadas”, “basuras”. Interesa destacar que la palabra “debe” se repite con insistencia, tanto en la declaración del Congreso como en el discurso del Comandante, quien terminaba dando por sentado *un saber acerca del deber*, eliminando cualquier posibilidad de duda acerca de las responsabilidades que competían a “esta masa politizada de educadores, que saben dónde están las debilidades, dónde están los problemas, cómo debemos combatirlos, qué debemos priorizar en esa lucha” (Castro, 1971).

Tampoco quedaban dudas acerca de las consecuencias de evadir ese deber patriótico: “Por cuestión de principio —concluía Castro en alusión directa al caso Padilla— hay algunos libros de los cuales no se debe publicar ni un ejemplar, ni un capítulo, ni una página, ¡ni una letra!”. A partir de 1971, el combate contra el “diversionismo ideológico” empobrecerá notablemente las manifestaciones culturales; muchos intelectuales optarán por el exilio, otros tantos por el silencio.

Decir en silencio

Quisiera, en esta segunda sección del artículo, dar cuenta de una de las estrategias adoptadas por los intelectuales durante ese período en el que la demanda de politización de su palabra se volvió más radical y el incumplimiento de ese mandato se tradujo en riesgo: el silenciamiento de lo escrito, su ocultamiento. Para estudiar las relaciones entre campo intelectual y campo político en una época determinada se pueden examinar los discursos que efectivamente circularon en el espacio público, se pueden analizar los que fueron censurados tras su publicación, o bien —y este punto creo que resulta fundamental— se puede intentar dar cuenta de los que fueron escritos y ocultados. Mientras que en el segundo caso hay una expectativa de publicación que se ve frustrada por un acto de censura, en el último caso lo que hay es una conciencia profunda de los límites de eso que Angenot llamó hegemonía



discursiva, conciencia que lleva a calcular anticipadamente las consecuencias de la escritura. Esa habilidad de los intelectuales para leer con los ojos de los autoridades, para prever las operaciones de lectura propias de unas instituciones culturales estatales que comenzaron a funcionar como “lector implícito” (Gilman, 2003), supone también el desarrollo de una capacidad de “identificación” de los escritores con los funcionarios hasta el punto de aprender la lógica propia del campo político —que, de hecho, era la que organizaba y regía el campo cultural cubano en los años bajo análisis— para decidir las estrategias correspondientes. Se trataría, paradójicamente, de un aprendizaje de las reglas que rigen la producción cultural en un campo que ha perdido toda autonomía, pero no con el objetivo de asegurar mejores resultados en la competencia por reconocimiento y prestigio —como quiere Bourdieu— sino para *no* competir; dicho de otro modo, las reglas se aprenden para poder seguir escribiendo de manera autónoma, aunque clandestina. En el caso cubano, fueron muchos los escritores que, ante esta nueva distribución de la autoridad cultural, se colocaron en una posición de reconocimiento positivo; reconocimiento cuya forma podía ir desde la autodescalificación hasta el homenaje —valga aquí como ejemplo el conocido verso del poema que Barnet (1982: 76) dedica al Che, en el que afirma “el poeta eres tú”.

Sin embargo, también hubo un reconocimiento en sentido negativo, esto es, también hubo quienes, precisamente por reconocer la posición dominante que los funcionarios políticos ocuparon dentro del campo de la cultura, no dejaron de escribir, aunque sustrajeron lo escrito de la crítica pública, replegándose en una suerte de exilio interior. Voy a examinar aquí dos de estas obras que se escriben en silencio, en las que se exploran dos cuestiones que exceden los límites de la hegemonía discursiva en estos años: la primera, de Virgilio Piñera, pone en escena una verdadera pedagogía de la violencia; la segunda, de Reinaldo Arenas, presenta una visión de la historia cubana, y de la revolución, como circularidad y repetición de lo mismo.

La obra teatral de Virgilio Piñera, que lleva por título *Una caja de zapatos vacía*, fue escrita en 1968, es decir, en el mismo año en que el autor se adentra en la experiencia del miedo con *Dos viejos pánicos*. A diferencia de esta última, que recibe el Premio Casa de las Américas en 1968 y llega a ser publicada (pese a que es calificada de “decadente” y antirrevolucionaria en la ya mencionada columna de Leopoldo Ávila en *Verde Olivo*), *Una caja de zapatos vacía* nunca sale a la luz pública. Piñera logra enviársela a su amigo Luis González Cruz, residente en Estados Unidos, quien finalmente la publica recién en 1986. Hoy puede consultarse el original mecanografiado en el archivo de papeles privados de Virgilio Piñera, digitalizado por la



biblioteca de la Universidad de Miami, y es ésta la versión que cito aquí. La obra explota al máximo los procedimientos propios del teatro del absurdo que caracterizan la dramaturgia piñeriana, y lleva al extremo los efectos de lo que Antonin Artaud llamó “teatro de la crueldad”. El resultado es un texto que provoca un horror creciente en el lector/espectador, inesperado aprendiz y cómplice de esa lección de disciplinamiento del cuerpo y la subjetividad por la vía de la violencia. Pero no se trata de un ejercicio de denuncia ni de moralización. Nada de eso: es, por el contrario, una fría exploración de los mecanismos a través de los cuales el poder puede ser ejercido como coerción pura, esto es, cuando éste desiste de apelar a las razones de su legitimidad y se mantiene a través del terror.

La obra comienza de manera desconcertante: Carlos, uno de los tres personajes principales, se encuentra en medio del escenario junto con una caja de zapatos vacía. La pateo, la interroga, la tortura, la amenaza, le habla, la pateo de nuevo. Aparece Berta, su pareja, quien, al comienzo, parece extrañarse de la conducta de Carlos. Pero Carlos la incita a participar, y poco a poco Berta no sólo accede, sino que se suma entusiasmada a la golpiza. Resulta importante señalar que la caja es descrita como un *puro objeto* al que cualquier vejación puede infligírsele: no siente, no padece, no habla, es apenas una frágil caja de cartón, que además está vacía, no cumple ninguna función, pero tampoco ha cometido ningún crimen. Es, dice Carlos, apenas el instrumento de un “ritual” que ambos ejecutan, y como todo ritual, éste también se compone de ciertas acciones destinadas a transmitir significados y producir efectos en los sujetos que participan de la ceremonia. En tanto ritual, por tanto, es una instancia de aprendizaje en la que se introduce a los principios de un orden; y el que ejecutan Carlos y Berta es un acto en el que se interiorizan los principios de un orden regulado por el poder de dar muerte o de ser matado:

CARLOS: (Apartando a Berta). Déjala ya. (Pausa). Si seguimos, morirá de susto. Y ella, Berta, seguro que está deseando esa muerte. Imagínate, cuando te mueres de un susto, es cuestión de un segundo. (Pausa). Así, pues, de acuerdo a nuestro ritual, procederemos a la inmolación de la cajita. (Pone, boca abajo, la caja en el centro de la escena). Berta...

BERTA: (Se pone las manos en la espalda. Suplicante.) ¡No, Carlos, yo no! Nunca he matado. No sabría hacerlo.

CARLOS: Es cuestión de aprender. ¿Y sabes cómo? Pues matando”.
(Piñera, 1968: 9)

Y para eliminar toda duda acerca del carácter pedagógico del ritual que está llevando a cabo, más adelante, Carlos dice:



“Pero tengo que aprender; si no aprendo me matan, y no sería nada que lo hicieran, pero ser excluido del mundo que mata es no estar en el mundo, en este mundo, en este mundo de mis veinte años, no en el de mi padre ni en el de mi abuelo, ni siquiera, Berta, en el mundo por hacer”. (Piñera, 1968: 15)

Nos enteramos entonces de que Carlos está perfeccionándose en el arte de matar para matar a su propio verdugo, de nombre Angelito, que lo visita invariablemente para someterlo a las mismas vejaciones a las que él ha sometido a la caja, aunque no se nos informa causa alguna para que Angelito lo frecuente. Así, el segundo acto de la obra comienza con un juego perverso en el que Angelito y Berta torturan a Carlos, en una atmósfera que se ha teñido de connotaciones homofóbicas. “Fíate del mariconsón” (Piñera, 1968: 18); “Ponle el culo como un tomate” (Piñera, 1968: 19); “La putica soy yo y te voy a romper el culito” (Piñera, 1968: 22). Y en este punto debe señalarse que la lección que Angelito le da a Carlos incluye como parte del método el cambio de roles, de manera que ahora la víctima se convertirá en victimario. Pero en este intercambio de posiciones las identidades sexuales de ambos deben quedar bien definidas: “No acabas de decir que tu máxima aspiración es aprender a matar?” (Piñera, 1968: 23), pregunta Angelito a Carlos. “Vuélvete yo”, instruye; “Yo me volveré tú” (Piñera, 1968: 24). Angelito se quita sus pantalones y se los entrega a Carlos, quien hace lo mismo mientras dice: “Esto no es un pantalón, esto es una saya, una saya para que te la pongas, mujercita” (Piñera, 1968: 24). A lo que Angelito responde, mientras se desviste: “Esto no es una saya, esto es un pantalón, un pantalón para que te lo pongas, machito” (Piñera, 1968: 24). Ahora que Carlos ha adquirido la apariencia de macho, está en condiciones de vengar a Angelito: “CARLOS: (Se pone el pantalón de Angelito). Habrá que matarme para quitarme este pantalón. (Pausa). Soy un jefe, un bravo, un duro. ¡Viva Carlos!” (Piñera, 1968: 24).

Sin embargo, los papeles volverán a invertirse, y tras intercambiar nuevamente los pantalones Angelito ahorcará con ellos a Carlos, quien, en la escena final de la obra, volverá a renacer en un bizarro parto de entre las piernas de Berta para ahorcar a su vez a Angelito en un ciclo de matar/morir que se renueva.

Dos cosas aprendemos en esta lección que nos ofrece Piñera: la primera es el carácter arbitrario e inmotivado de la violencia. Aquí la violencia ha perdido cualquier razón o fuente de legitimidad; se ejerce gratuitamente, con el sólo fin de perpetuar su propia existencia y la existencia de los que la ejercen en detrimento de los que no han aprendido a practicarla. Pero para no ser objeto de violencia, hay que comenzar



entendiendo cómo funciona, cómo puede uno apropiarse del poder que a través de ella se obtiene, de qué formas se la puede administrar. El método de esta lección piñeriana no es argumentativo ni descriptivo, sino *experimental*: la obra puede entenderse como un experimento con la violencia a los fines de asegurar la propia supervivencia. La segunda enseñanza es que la performance del macho y de la masculinidad es parte inherente al ejercicio del poder de destrucción. Piñera pareciera decirnos que la violencia sólo surte efecto si ha sido (in)vestida de masculinidad, a la que entiende como una de sus “armas” o recursos principales. Y si bien la obra no hace referencia alguna ni a tiempo ni a espacio, bien podríamos realizar una lectura “situada”. En esa clave, creo que la obra dialoga de manera tácita con un contexto en el que muchos intelectuales percibían claramente que el lugar de conciencia crítica de la revolución que habían imaginado para sí no sólo no les correspondía, sino que además la eficacia política de su práctica letrada, y por tanto su propia identidad en tanto intelectuales, estaban fuertemente cuestionadas, devaluadas, *vaciadas* de función alguna. Ese discurso hostil hacia artistas y escritores que fue forjándose desde mediados de los 60 se tradujo no sólo en su autovigilancia y “silencio revolucionario” (Martínez Perez, 2006), sino también en un terror al acoso de las fuerzas de seguridad estatal y la persecución política por causas en las que la argumentación fundada en la razón ya no era un recurso para ser utilizado en defensa propia. Por otro lado, a esta violencia arbitraria se le suma el hecho de que para ese entonces el sexo se había convertido en una superficie de inscripción del poder, una zona donde éste marcaba los límites del “adentro” y el “afuera” de la revolución. Más aún, el propio Virgilio Piñera ya había sufrido el hostigamiento de las fuerzas de seguridad, cuando fue encarcelado unas horas durante la infame “Noche de las Tres P”, redada policial contra pederastas, prostitutas y proxenetas realizada en octubre de 1961, que ya anticipaba la persecución que sufrirían aquéllos que dieran muestra de “conducta impropia”. Dentro de ese marco, cobra un sentido menos “absurdo” la necesidad de aprender a matar al verdugo que urge a Carlos y que está en el centro del argumento de la obra.

En cuanto al poemario *El Central (Fundación)*, comienza con una dedicatoria que reza: “A mi querido R. que me regaló 87 hojas en blanco”. Es 1970, y Arenas se encuentra alojado en el Central Azucarero Miguel Sanguily, en Pinar del Río, donde es enviado por la UNEAC a participar como machetero “voluntario” durante la fallida Zafra de los diez millones, junto a otros cientos de reclutas⁵. En ese contexto, esas 87 hojas son el soporte precioso que hará posible la escritura de Reinaldo Arenas en los momentos robados al corte de caña. El largo poema en verso libre y en prosa, que



resulta de ese trabajo clandestino, organizado en once secciones, recién será publicado en 1981 en España. ¿Y qué cosa dice el poeta en esos papeles que esconde de la mirada de los guardias? Dice: “hay que decirlo todo”:

“Hay que decir.
Hay que decir.
En un sitio donde nada se puede decir es donde más hay que decir.
Hay que decir.
Hay que decirlo todo”.
(Arenas, 2001: 72)

Allí, en ese enorme central azucarero que, desde los tiempos de la colonia, ha sido la isla de Cuba; en ese monstruoso trapiche al que los cuerpos sometidos por el poder han debido abastecer permanentemente para garantizar la conversión de la caña en terrón; allí, dice el poeta, gira también la máquina narrativa que produce el relato central o *fundacional* de “la Revolución”: el tiempo de la isla habría llegado a su punto culminante con su triunfo en 1959. La explotación y el sometimiento de los cubanos ha llegado a su fin, y la plantación, símbolo de una opresión que se remonta hasta los inicios de la conquista, ahora está al servicio de la construcción de un nuevo tiempo. La Zafra de los diez millones, en la que trabaja “voluntariamente” el poeta, no es otra cosa que una batalla más que viene a acoplarse a la serie de acontecimientos que tejen la trama ascensional de la historia⁶.

Frente a esa espiritualización de la temporalidad isleña, que habría alcanzado su imagen más acabada en el aquí y ahora de la enunciación lírica, el poeta apuesta, en cambio, a un materialismo contundente: con la misma boca que conoce el dulzor del azúcar, narra la penosa historia que oculta el terrón. Terrón y poeta se comunican *en la misma lengua*, de modo tal que la historia del azúcar que éste escribe no puede prescindir de una historia del cuerpo. No se trata, entonces, de celebrar el progreso de la historia que se verificaría en la superación de la encomienda indígena, la plantación esclavista y la hacienda del sacarócrata por el ingenio estatalmente planificado. Se trata, dice, de “revolver la mierda de la historia”, de hurgar los desechos de la producción azucarera, de sacar a la superficie del poema los cuerpos consumidos por esa maquinaria maldita que es el Central; y se trata, sobre todo, de impugnar un proyecto de nación que a lo largo de su historia se ha servido de los cuerpos como combustible que satisface las demandas de un Poder —cualquiera sea la forma que haya asumido éste— que los consume para afirmarse. De aquí que, frente a la historia como un proceso progresivo en el que la revolución habría, por fin, llegado al futuro, el



poeta revele una verdad indecible por lo escandalosa: de la cacería de negros a la recogida de jóvenes homosexuales para reeducarlos en las granjas estatales, el tiempo histórico cubano no ha hecho otra cosa que repetirse⁷. No avanza, sino que es circular como la cuchara que revuelve la olla:

“Oh, sí, cómo me revienta hablar de la historia.

[...]

Ah, como chisporrotea la mierda cuando se revuelve.

Ah, con qué prudencia todo dictador condena a muerte a quien ose manejar la espumadera.

Ah, cómo asquerosamente me apasiona revolver”.

(Arenas, 2001: 88)

“Hablar de la historia

Es entrar en un espacio cerrado

Y vernos a nosotros mismos

Con trajes más ridículos, quizá,

Pero apresados por las mismas furias

Y las mismas mezquindades”.

(Arenas, 2001: 89)

Si la revolución tiene que ver con un “re-volver”, éste no debe entenderse como retorno a un origen más justo y más igualitario para comenzar, desde allí, un nuevo tiempo. Por el contrario, tiene que ver con un girar alrededor del trapiche en el que se cumple siempre el mismo ciclo de apropiación de la vida singular de indios, negros o reclutas que han debido entregar su cuerpo para el cumplimiento de Causas Mayúsculas: la evangelización, la colonización europea, la construcción de la sociedad del mañana. Todos estos actos fundacionales se mezclan en las pailas del Central, y el poeta, lejos de ver en el trabajo sin descanso de las máquinas el signo del progreso ilimitado, ve el eterno retorno de una misma lógica de dominación de los cuerpos y disciplinamiento de la voluntad que se impone en distintos momentos de la historia:

“Pero

yo

Veo un continente de indios esclavizados y hambrientos, reventando en las minas o en el fondo del mar.

(Afuera estalla el aguacero y los invasores cruzan el río aferrados a bamboleantes criznejas).

Pero

yo

Veo tres millones de negros esclavizados y hambrientos, extendiendo el cañaveral a los pies del amo.

(Afuera llueve y una gran nave pirata recalca en el puerto.)

Pero



yo

Veo un ejército de adolescentes esclavizados y hambrientos, arañando la tierra.
(Lluvias. Y la flota soviética que arriba en “visita amistosa”.)
(Arenas, 2001: 90)

La proclamada instancia final de liberación de la opresión no ha ocurrido, y la lengua del poeta, esa con la que comunicaba los padecimientos del cuerpo productor de un terrón que otros gozan, está en peligro, pues esa verdad no puede ser pronunciada:

“Qué querías que te dijese, de qué quieres
que te hable.
De qué puedo hablarte,
dime,
de qué otra cosa puedo
hablarte
sin que merezca que me arranquen la lengua
por traidor”.
(Arenas, 2001: 90)

Allí donde nada se puede decir, la lengua debe decir aquello a lo que la obligan quienes detentan el poder de regular la palabra; un poder que, sin embargo, no alcanza a ejercerse sobre esas 87 páginas escritas a escondidas.

Palabras finales

“Si tuviera que señalar el año en que se apaga el entusiasmo de la Revolución Cubana, elegiría 1968. No sólo porque ese año marca, como ha dicho Jean Baudrillard, una «catarsis final que parece haber agotado toda la energía revolucionaria de Occidente», sino porque, para Cuba, es el momento de definición entre un socialismo alternativo, nacional y autónomo, y un socialismo dependiente ortodoxo, adscrito al bloque soviético”. (Rojas, 1997:128)

Ese entusiasmo ante el colapso del antiguo régimen que rezumaba la “La Vieja Rosa” (1966), de Reinaldo Arenas; ese clima de fiesta y gozadera que tan bien describía Virgilio Piñera en su crónica “La inundación” (1959), donde afirmaba, colmado de esperanza, que “el buen escritor es, por lo menos, tan eficaz para la Revolución como el soldado, el obrero o el campesino”, iría cediendo lugar a otra estructura de sentimientos: una que, si bien asoma en los libros premiados y censurados referidos más arriba, en los que se habla de dilemas de conciencia, luchas fratricidas o resistencias a la estalinización de la cultura, alcanza una articulación clara en las violentas escenas de *Una caja de zapatos vacía* o en el tono lúgubre de *El central*. Como he intentado demostrar, hacia 1968, y en el marco de las tensiones de un mundo en guerra fría, las condiciones sociales de producción intelectual cambiaron



profundamente: el quiebre sísmico que había producido el acontecimiento revolucionario y la consecuente apertura de posibilidades de imaginar lo nuevo que ese acontecimiento había inaugurado, y de la que se habían hecho cargo, con apuestas muy diversas, los escritores, ahora quedaban atrás. Aquella etapa experimental cedía ante una serie de regulaciones institucionales que promovían una cultura de escasa potencia crítica, en la que las figuraciones de las posibles formas de lo nuevo serían vigiladas de cerca: también la imaginación debía prestar su servicio revolucionario, y es por eso que la literatura que se publicó durante el quinquenio gris hoy es escasamente revisitada. Aunque por cierto sería interesante ensayar una lectura de los textos escritos furtivamente por numerosos intelectuales —de los cuales los que he seleccionado en este artículo son apenas un ejemplo entre muchos otros— como si fueran el espejo en reverso del canon oficial de la literatura revolucionaria. Y así, podría leerse *El central* como el retorno de lo reprimido en *Sachario* (Cossío Woodward, 1970), la novela de la zafra por antonomasia; o *Una caja de zapatos vacía* como la “otra escena” de la representación en la que actúa *Calibán* (Fernández Retamar 1971), ese personaje teatral, valiente e hiperviril, que en el texto de Retamar abraza sin dudarlo la causa de la guerra y la retórica de la maldición. En contraste con esta literatura oficial, estos textos escondidos muestran la persistencia del rojo, furioso y estridente, cuando el campo intelectual cubano comenzaba a teñirse de gris.

Referencias bibliográficas

- ALFONSO, María Isabel. (2016). *Ediciones El Puente y los vacíos del canon literario cubano: dinámicas culturales posrevolucionarias*. Veracruz, México: Universidad Veracruzana.
- ANGENOT, Marc. (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ARENAS, Reinaldo. (1992). *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets.
- ARENAS, Reinaldo. (2001). *El Central* (Fundación). En *Inferno. (Poesía completa)*, pp. 27-93. Barcelona: Lumen.
- ARENAS, Reinaldo. (1981). *La Vieja Rosa*. En *Termina el desfile*, pp.29-74. Barcelona: Seix Barral. (Texto original, 1966.)
- BARNET, Miguel. (1967). *La Sagrada Familia*. La Habana: Casa de las Américas.
- BARNET, Miguel. (1982). *Che*. En *Carta de noche*, pp. 76. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba.



- BARQUET, Jesús. (1992). Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida. Nueva Orleans, 1983. En Ottmar Ette (ed.), *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*. "Parte III: Entrevistas", pp. 65-74. Frankfurt: Vervuert.
- BOURDIEU, Pierre. (1983). *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios.
- BOURDIEU, Pierre. (2015). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama. (Edición original en castellano, 1995.)
- COSSIO WOODWARD, Miguel. (1970). *Sachario*. La Habana: Casa de las Américas.
- DÍAZ DE VILLEGAS, Néstor. (2013). Post modern. En Orlando Jiménez Leal y Manuel Zayas (comps.), *El caso PM: cine, poder y censura*, pp. 65-72. Madrid: Colibrí.
- DÍAZ, Jesús. (2000). "El fin de otra ilusión: a propósito de la quiebra de *El Caimán Barbudo* y la clausura de *Pensamiento Crítico*". *Encuentro de la Cultura Cubana*, 16-17, 106-119.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. (1971). *Calibán. Apuntes sobre la cultura en Nuestra América*. México, D. F.: Diógenes.
- FORNET, Ambrosio. (2007). "El Quinquenio Gris: revisitando el término". *Casa de las Américas*, 246, 3-16.
- GARCÍA, Juan A. (2012). *Cine cubano: la pupila insomne*. La Habana: Ediciones Unión.
- GILMAN, Claudia. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GUEVARA, Ernesto. (1965). El socialismo y el hombre en Cuba. En Víctor López Lemus (ed.) (1980), *Revolución, letras, arte*, pp. 34-48 La Habana: Letras Cubanas.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Liliana. (2006). *Los hijos de Saturno: intelectuales y revolución en Cuba*. México, D. F.: FLACSO.
- MENTON, Seymour. (1978). *La narrativa de la revolución cubana*. Madrid: Playor.
- MESA-LAGO, Carmelo. (2009). Historia y evaluación de medio siglo de políticas económico-sociales en Cuba socialista, 1959-2008. En Consuelo Naranjo Orovio (coordinadora), *Historia de Cuba*, pp. 507-537. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Ediciones Doce Calles.
- MRAZ, John. (1990). Santiago Álvarez: From Dramatic Form to Direct Cinema. En Julianne Burton (ed.), *The Social Documentary in Latin America*, pp.131-149. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- PÉREZ-STABLE, Marifeli. (1993). *The Cuban Revolution: Origins, Course, and*



Legacy. New York: Oxford University Press.

PIÑERA, Virgilio. (1959). *La inundación*. Recuperado en: http://www.habanaelegante.com/Archivo_Revolucion/Revolucion_Pinera.html [consulta: 30 de agosto de 2018].

PIÑERA, Virgilio. (1968). *Una caja de zapatos vacía*. Recuperado en: <https://merrick.library.miami.edu/cdm/ref/collection/chc5278/id/118> [consulta: 30 de agosto de 2018].

QUINTERO HERENCIA, Juan Carlos. (2002). *Fulguración del espacio: letras e imaginario institucional de la Revolución Cubana (1960-1971)*. Rosario: Beatriz Viterbo.

ROJAS, Rafael. (1997). "Entre la revolución y la reforma". *Encuentro de la Cultura Cubana*, 4-5, 122-136.

ROJAS, Rafael. (2006). *Tumbas sin sosiego: revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama.

ROJAS, Rafael. (2014). *La vanguardia peregrina: el escritor cubano, la tradición y el exilio*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Documentos

CASTRO, Fidel. (1961). "Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario y Secretario del PURSC, como conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos, efectuadas en la Biblioteca Nacional el 16, 23 y 30 de junio de 1961". Recuperado de: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html> [consulta: 30 de agosto de 2018].

CASTRO, Fidel. (1968). "Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y Primer Ministro del gobierno revolucionario, en el resumen de la velada conmemorativa de los Cien Años de Lucha, efectuada en la Demajagua, monumento nacional, Manzanillo, Oriente, el 10 de octubre de 1968". Recuperado en: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1968/esp/f101068e.html> [consulta: 30 de agosto de 2018].

CASTRO, Fidel. (1969). "Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y Primer Ministro del gobierno revolucionario, en el acto para dar inicio a la etapa masiva de la Zafra de



los 10 millones de toneladas, efectuado en el Teatro «Chaplin», La Habana, el 27 de octubre de 1969”. Recuperado en: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1969/esp/f271069e.html> [consulta: 30 de agosto de 2018].

CASTRO, Fidel. (1971). “Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y Primer Ministro del gobierno revolucionario, en la clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, efectuado en el Teatro de la CTC, el 30 de abril de 1971”. Recuperado en: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1971/esp/f300471e.html> [consulta: 30 de agosto de 2018].

DECLARACIÓN GENERAL DEL CONGRESO CULTURAL DE LA HABANA. (1968). *Vida Universitaria*, 209, 25-30.

DECLARACIÓN DEL PRIMER CONGRESO NACIONAL DE EDUCACIÓN Y CULTURA. (1971). *Revista Casa de las Américas*, 65-66, 4-19.

EL PRIMER CONGRESO NACIONAL DE EDUCACIÓN Y CULTURA. (1971). *Revista de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí*. 2, 5-16.

PADILLA, Heberto. (1971). “Intervención en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba”. Recuperado en: <http://rialta-ed.com/padilla-intervencion-en-la-union-de-escritores-y-artistas-de-cuba/> [consulta: 30 de agosto de 2018].

UNEAC. (1968). Declaración del Comité Director de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. En Antón Arrufat, *Los siete contra Tebas*, pp.7-16. La Habana: Unión.

Notas

¹ Con mucha frecuencia, esos primeros años inaugurales de la revolución son descritos a través de metáforas lumínicas que sugieren el acceso a una conciencia lúcida o verdadera, pero también a una alborada, a una nueva luz que súbitamente lo ilumina todo. Miguel Barnet (1967: 109), por ejemplo, escribe: “Cuando llegó la Revolución / la multitud entró en mi casa / parecía revolver las gavetas, el armario, / cambiar el cesto de la costura [. . .] Esperanzado vi, había que ver / cómo entraba la luz en aquella sala / cuando mi madre abrió las ventanas / por primera vez”. Jesús Díaz (2000: 107), por su parte, dice que “[...] el período inmediato anterior al «caso Padilla» fue tan paradójicamente luminoso como el rayo que informa la inminente oscuridad de la tormenta.

² Ambrosio Fornet (2007), al analizar el concepto del “Quinquenio Gris”, reconoce que los escritores más perjudicados hablan de “Decenio Negro”. Por su parte, Rafael Rojas (2006: 450) entiende que el término “quinquenio” es un eufemismo, puesto que “la promoción del canon marxista leninista de creación se extendió, por lo menos, hasta 1992”.

³ Bourdieu (1983) define “campo” como un conjunto de relaciones de fuerza entre agentes o instituciones, que compiten por formas específicas de dominio y monopolio de un tipo de capital eficiente en él. En las sociedades altamente diferenciadas, como lo son las sociedades modernas, cada campo funciona de manera relativamente autónoma y se rige por sus propias reglas de funcionamiento. En el caso que estudio, interesa, justamente, dar cuenta del proceso



de pérdida de autonomía del campo intelectual a partir de 1968 debido a que la lógica del campo político fue progresivamente imponiéndose como principio legitimador y distribuidor del valor de las prácticas culturales.

⁴ Para algunos, se trataba de José Antonio Portuondo; para otros, del teniente Luis Pavón Tamayo. Al respecto, véase el interesantísimo artículo de Duanel Díaz Infante en http://www.habanaelegante.com/Archivo_Revolucion/Revolucion_Avila_Intro.html

⁵ En verdad, el desplazamiento de la población activa hacia las tareas agrícolas había comenzado antes. En su autobiografía *Antes que anochezca*, Arenas señala que “Ya desde el año 1969 habían comenzado los trabajos forzados. En la UNEAC se efectuaban constantes asambleas para obligarnos a participar en aquella zafra (de los diez millones), y por último, la UNEAC «decidió» cerrar y enviar a todos los escritores a los centrales azucareros para cortar caña. La Isla se convirtió en una enorme plantación de caña que todos teníamos que abatir” (Arenas, 1992: 152).

⁶ Así lo expresan las palabras de Fidel Castro al inaugurar la Zafra: “Hemos tenido el privilegio de llegar a esta zafra, hemos tenido el privilegio de llegar a esta batalla. En el pasado, cuando se hablaba de los méritos de los ciudadanos, se hablaba de las actividades que desempeñó en una época u otra: de sus méritos contraídos con la patria en la lucha guerrillera, en la lucha por la conquista del poder, en la lucha contra el imperialismo, en las luchas en Girón, en las luchas en el Escambray, en las luchas por el desarrollo. Todas esas fueron páginas gloriosas y episodios históricos. Ahora, en lo adelante, en el futuro, esta batalla, esta histórica zafra será también un punto de referencia para los jóvenes y para todo nuestro pueblo” (Castro, 1969).

⁷ Dice Arenas en una entrevista, hablando de *El Central*: “En la sección «Una cacería tropical» del libro, por ejemplo, hago una recogida de negros en África que viene a terminar con una recogida de jóvenes en la calle 23, donde está Copelia, una heladería gigante que en Cuba llaman la catedral del yogurt y que es donde recogen a los adolescentes para llevarlos al campo. No se sabe ya si están recogiendo al negro o al adolescente porque en realidad se trata de lo mismo, de la misma historia y todos vamos a terminar con un machete en la mano cortando caña por una resolución de la reina de Inglaterra o de España o del primer ministro. Al final nuestro destino es la plantación” (Barquet, 1992: 72).

Fecha de recepción: 15 de setiembre de 2018. Fecha de aceptación: 20 de noviembre de 2018.