

POLÉMICAS CULTURALES EN CUBA. HEREJES Y DOGMÁTICOS (1963-1964)

LEONARDO MARTÍN CANDIANO¹

La polémica nos sirve para medir nuestras
fuerzas.

La Revolución es muy fuerte,
pero tiene que enfrentarse a un enemigo
poderoso: el imperialismo.

Y un artículo polémico no le arranca un
pelo a un cubano.

En muchos casos ese artículo es de un
escritor

con una magnífica posición política;
quizás no coincida con mis puntos de vista,
pero si es interesante lo publicamos
y ese debate es saludable.

Haydeé Santamaría

INTRODUCCIÓN

La convivencia polémica entre posturas divergentes fue una constante en los primeros años del proceso revolucionario cubano, lo que motivó una prolífica cantidad de disputas públicas ampliamente reseñadas por la crítica especializada.² Si el Proceso al sectarismo y el Gran Debate lo acreditan en lo político y en lo económico, la extendida querrela entre «herejes» y «dogmáticos» de 1963 y 1964 lo plasma en el plano estético, del mismo modo que los desencuentros en torno del cortometraje *PM* previamente y las discusiones propuestas antes aun desde el magazine semanal *Lunes de Revolución*. Así, observamos que esta heterogeneidad trascendió la conformación de espacios unitarios como la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) en el ámbito cultural en 1961, del mismo modo que lo hará luego de la fundación del Partido Comunista de Cuba (PCC) en octubre de 1965 en lo político institucional. Las luchas

¹ Doctor en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Director del Proyecto Financiado FiloCyt «Las representaciones del intelectual en disputa: el proceso cultural cubano entre 1959 y 1971», radicado en el Instituto de Filología de la FFyL.

² Ver al respecto Pogolotti, G. (2006), Fornet, J. (2013), Fornet, A. (2007), Guanche, J. (2008) Gilman, C. (2003), Kohan, N. (2006), entre otros.

internas entre tendencias políticas e ideológicas a partir de la toma del poder el 1 de enero de 1959 cuanto menos hasta el comienzo del denominado Quinquenio Gris en 1971 fueron abiertas y permanentes.

Estas polémicas no solamente modelaron la cultura cubana en los albores de la Revolución, sino que fueron una derivación previsible de uno de los rasgos centrales del proceso: la amplitud de su liderazgo en la convocatoria a los intelectuales del país a sumarse a la gestión cultural de la isla, allende su escasa participación en los combates de la etapa insurreccional y su pobre inserción en las organizaciones revolucionarias hasta ese momento; lo que vuelve coherente, a su vez, la heterogeneidad de posturas sobre el quehacer estético presentes en el seno de la Revolución y provenientes muchas de ellas de grupos culturales dispersos que se integraron a la Revolución a partir de 1959. Es a raíz de esta situación que cobró mayor sentido la propuesta de los cineastas del Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográficos (ICAIC) al fijar en un documento colectivo la necesidad de establecer las condiciones para el despliegue de una lucha entre tendencias estéticas al interior de la Revolución, situación definida como ineludible para el desarrollo de ideas revolucionarias originales.

El despliegue de las discusiones durante el período es, para Nestor Kohan (2006), una certificación de la vitalidad política e ideológica de la Revolución, y su silenciamiento aplana los matices que enriquecieron y volvieron peculiar el proceso revolucionario. Revisitarlas, por el contrario, aporta a la comprensión de la radicalidad y dinamismo de una Revolución aún vigente, y complementa la aparición de nuevos textos publicados en el siglo XXI que ahondan en la originalidad de la acción y el pensamiento desarrollados en Cuba, como *Apuntes críticos a la economía política*, de 2007, y *El gran debate sobre la economía en Cuba*, de 2006, ambos de Ernesto Che Guevara; y *Che, el camino del fuego*, de Orlando Borrego, de 2002.

Resulta notorio que tales debates no estuvieron circunscriptos a las ciencias sociales, el arte o la formación académica, sino que se trataba de una discusión política que en sus raíces enlazaba las concretas posturas esgrimidas dentro de cada disciplina. Lo que se denominó una disputa ideológica al interior del proceso revolucionario (Martínez Pérez, 2006) fue una lucha por el rumbo estratégico que debía tomar la Revolución Cubana, tanto antes como después de la declaración de su carácter socialista en abril de 1961.

Desde esta perspectiva es que esta ponencia propone abordar las luchas culturales desplegadas en diversos medios oficiales cubanos entre 1963 y 1964 en torno de la

práctica estética a desarrollar dentro de la Revolución y del papel del intelectual en ella. Esta pugna, bautizada por la crítica y por gran parte de sus protagonistas como la discusión entre «herejes» y «dogmáticos», formó parte de los conflictos por el surgimiento de una nueva cultura en Cuba en el marco del despliegue del socialismo. Para tal fin, se realiza una lectura crítica de las posturas asumidas por diversos funcionarios y artistas integrados al proceso en las cuales se manifiesta la coexistencia polémica entre líneas de pensamiento y de acción cultural disímiles. Desde este lugar, el texto discute posiciones que sentencian la uniformidad ideológica y cultural de Cuba desde su ingreso a la órbita socialista, y ofrece un diálogo crítico con los estudios referidos a esta temática.

Las fuentes a trabajar constan de artículos publicados originalmente en las revistas *La Gaceta de Cuba*, *Casa de las Américas*, *Cuba Socialista* y *Verde Olivo*, generados mayormente por miembros del Instituto Cubano de Industrias y Artes Cinematográficas —ICAIC— (Alfredo Guevara, Jorge Fraga, Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa), funcionarios del Consejo Nacional de Cultura (Edith García Buchaca), músicos (Juan Blanco), críticos literarios (José Antonio Portuondo, Ambrosio Fornet y Mirtha Aguirre), docentes de Letras (Juan Flo y Sergio Benvenuto) y dirigentes (Blas Roca).

De esta manera se abordan, mediante una serie de debates específicos, los rasgos constitutivos del proceso cultural en Cuba durante los primeros años sesentas a través de propuestas y reflexiones vertidas por la propia intelectualidad cubana a cargo de la gestión cultural de la isla, cuya influencia se desplegó raudamente por todo Latinoamérica.

LAS HEREJÍAS DEL ICAIC

1963 y 1964 fueron los años más intensos de esa serie de polémicas culturales efectuadas en el mismo momento en que se debatían cuestiones económicas y políticas de envergadura que modelaron la estructura y la direccionalidad del Estado cubano para toda la década. Por ello se considera que, más allá de las propuestas propiamente estéticas, estos debates se parcializan si no se los pone en diálogo con el proceso al sectarismo que en marzo de 1962 cobró vigor en Cuba y obligó a uno de los referentes nacionales del comunismo ortodoxo en la isla, Aníbal Escalante, a abandonar la organización revolucionaria y al primer intento de unidad política, las Organizaciones Revolucionarias Integradas (ORI), a ser disueltas.

Con el cobijo de tales procesos, un sector de la intelectualidad cubana emprendió críticas abiertas contra la línea cultural ortodoxa de los funcionarios provenientes del antiguo comunismo vernáculo, los cuales acudieron a la disputa sin vacilaciones. Los ejes que recorrieron estas polémicas articularon, con interpretaciones desemejantes de las «Palabras a los intelectuales» de Fidel Castro de junio del 61, dos corrientes que pugnaron por hegemonizar el campo cultural y establecer lazos más orgánicos con el liderazgo revolucionario, sin menoscabo de las concretas discusiones respecto de problemáticas ligadas al cine, la literatura, la política cultural de la Revolución, la producción artística en términos generales o el rol del intelectual.

Una de estas líneas de pensamiento —la que tiene su raigambre en antiguos sectores del PSP— parecía priorizar en la producción artística los criterios propagandísticos, comunicacionales o pedagógicos, es decir, concebir al arte a través de posiciones extra estéticas; mientras que la otra poseía una postura de defensa de la experimentación estética y de la tradición vanguardista, lo que implica respetar la propia tradición de cada disciplina más allá de su inherente vinculación con su momento de producción, y proponía una apertura tanto en la creación como en la difusión y en la orientación general de los procesos culturales.

El prelude se dio en abril de 1963 con la publicación de dos artículos en *La Gaceta de Cuba* orientados a cuestionar la línea denominada dogmática y a plantear la exigencia de recuperar el acervo cultural universalmente existente, en particular el de las denominadas vanguardias históricas y los distintos modos de experimentación artística contemporánea, a la hora de construir una nueva cultura. Fueron el compositor Juan Blanco y el vicepresidente del ICAIC, Julio García Espinosa, quienes lanzaron las primeras piedras con «Los herederos del oscurantismo» el primero y «Vivir bajo la lluvia» el segundo, el 1 de abril en el número 15 de la publicación perteneciente a la UNEAC. Blanco asevera que si bien la censura existente en Cuba desde épocas coloniales ha culminado, los antiguos interventores del arte ajeno tienen sucesores incluso en la actual construcción socialista de la nación: «Visten distinto, hablan distinto, tienen otros argumentos, pero cuando se habla de cultura, cuando se habla de arte, presentan muchas coincidencias. / He aquí al dogmático de izquierda» (Pogolotti, 2006: 7). Esta crítica ubica a los simpatizantes de la línea ortodoxa, en particular a aquellos funcionarios con capacidad de acción cultural, en una tradición censora que los emparenta con los inquisidores católicos y con los funcionarios culturales del batistato.

García Espinosa complementa este posicionamiento al promulgar la necesidad de quebrantar el espíritu recetario de la crítica cultural, que apunta de antemano cómo configurar una obra y descarta o utiliza procedimientos estéticos basado en fundamentos ajenos a la especificidad artística. Para él, los dogmáticos no analizan la realidad en la que accionan sino que la adaptan a sus modelos preestablecidos. Fijan, de este modo, posiciones esquemáticas ante realidades originales y trasladan, sin traducirlos a una nueva coyuntura específica, fórmulas presuntamente aptas para tiempos, lugares y actores sociales diversos, con lo que convierten la filosofía marxista en una religión con sus propios dogmas. De allí, justamente, el mote de dogmáticos.

A partir de estos planteos, Espinosa y Blanco suscitan una amplia apropiación cultural por parte de los artistas cubanos, a los que llaman a extender su mirada más allá de la Cortina de Hierro y de las fórmulas del realismo socialista. Todo artista que con su obra fomente el desarrollo espiritual del hombre no puede, desde esta perspectiva, ser ajeno para una sociedad que ubica precisamente al hombre como prioridad. En concreto, esto se traduce en la defensa de pintores, cineastas, músicos y escritores vanguardistas y experimentales, y en el uso de los nuevos lenguajes contemporáneos surgidos en el mundo occidental que pueden ofrecer un punto de apoyo al nuevo arte revolucionario. Ambos autores afirman la distinción entre el carácter estético de todo hecho artístico y el propagandístico que los dogmáticos promueven como una de sus principales funciones, a la vez que se encuentran en la búsqueda de nuevos medios de expresión para erigir una cultura nacional fiel al tiempo presente de la Revolución.

Meses después, el 3 de agosto del mismo año, *La Gaceta* publica las «Conclusiones sobre un debate entre cineastas cubanos», firmadas por 21 directores y técnicos del ICAIC, con las que comienza una polémica que abarca en total diez textos que van desde esa fecha hasta el 20 de marzo de 1964, en el que aparece en el mismo medio «¿Cultura pequeñoburguesa hay una sola?», del docente de la Escuela de Letras de Universidad de La Habana Sergio Benvenuto. En el interín, García Buchaca, Aguirre y el también profesor universitario Juan Flo refuerzan posturas que subrayan la importancia del realismo socialista en la construcción de un arte revolucionario, su crítica a los movimientos estéticos surgidos en sociedades no socialistas —en particular los vanguardistas, los no figurativos y los experimentales en general— y a toda ideología que no sea la marxista ortodoxa por considerarlos propios de la cultura burguesa que pretende, luego del triunfo de la Revolución, continuar educando al

pueblo; mientras que los integrantes del ICAIC —y posteriormente, en las réplicas, de manera personal cuatro de ellos: Jorge Fraga, García Espinosa, Alfredo Guevara y Gutiérrez Alea— promueven una visión que integra distintas experiencias culturales preexistentes y actuales de acuerdo a criterios prioritariamente estéticos.

El documento de los cineastas destaca la necesidad de que se establezcan las condiciones de posibilidad de la lucha —y por ende coexistencia— entre tendencias artísticas, a la vez que remarca el valor de que las heterogéneas líneas de pensamiento revolucionarias se desplieguen sin que la imposición de una provoque la desaparición de otras, aun cuando se implante algún tipo de prioridad oficial por alguna de ellas: «en la lucha de ideas y tendencias estéticas, la victoria posible de una tendencia sobre las otras, no puede ser consecuencia de la supresión de las demás» (Pogolotti, 2006: 21), se lee allí, ya que esta posible eliminación en aras de una homogeneidad del pensamiento revolucionario «restringe arbitrariamente las condiciones de la lucha y restringe el desarrollo del arte» (21-22). Se subraya, con ello, que el impulso del arte depende de la pugna entre ideas divergentes que en su disenso se retroalimentan a partir del pensamiento crítico.

Con sus «Conclusiones...», los cineastas del ICAIC unifican criterios respecto de dos principios sobre los que correspondería acordar las condiciones de la lucha estética en Cuba. El primero es el de la continuidad de la cultura. Para ellos, en la construcción del socialismo cubano no se debería privilegiar la difusión o preservación de productos culturales a partir de criterios basados en la lucha de clases sino que, en sintonía con lo señalado por Blanco y García Espinosa, se debe promover un amplio intento por divulgar las acciones y pensamientos que permitan elaborar una mayor autoconsciencia humana:

[C]ultura solo hay una.

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

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

El carácter universal de la cultura impone, como tarea de la mayor importancia, la preservación de la continuidad de la cultura y la consiguiente comunicación efectiva entre las más valiosas expresiones culturales de todos los pueblos y todas las clases (18).

El segundo principio es que las formas estéticas no tienen necesariamente un carácter de clase, por lo que no se le puede endilgar, por ejemplo, a la pintura abstracta o a las vanguardias estéticas una presunta decadencia burguesa que impediría la utilización de sus procedimientos y métodos en la construcción de un nuevo arte revolucionario. De esto se deriva una plena libertad formal —ya establecida explícitamente, por otra parte, en las «Palabras a los intelectuales» de Fidel Castro— y de lucha de ideas en el seno de la Revolución. Esto evidencia, también, la defensa de la difusión incluso de la tendencia realista socialista dentro de la isla, cuyos partidarios formaban parte del proceso al mismo nivel que sus críticos.

Fue la referente del CNC, García Buchaca, quien comenzó la serie de respuestas con su artículo «Consideraciones sobre un manifiesto», publicado en octubre de 1963. Buchaca advierte sobre la existencia no de una sola sino de diversas culturas en la historia de la humanidad, tantas como estructuras sociales y nacionalidades hubo y hay en la actualidad, en contraposición con un presunto universalismo unificador que habría que continuar. Coincide en ello con el texto «¿Estética antidogmática o estética no marxista?», de Flo. A su vez, Buchaca postula que un autor: «Tiene una posición ideológica condicionada por esa sociedad en que vive, aunque él no tenga muchas veces conciencia de ello» (29), por lo que todo producto proveniente del mundo occidental empieza por ser, cuanto menos, sospechoso. No niega la autonomía relativa de las expresiones artísticas, pero exige una actitud crítica ante la cultura del pasado y ante la proveniente del mundo capitalista en su contemporaneidad en pos de defender la tradición socialista ya existente generada fundamentalmente en la URSS. La autora procura derribar otro de los principios esbozados por los miembros del ICAIC al afirmar que no puede haber tendencias que entablen una lucha por un tiempo indeterminado al interior de la Revolución, sino que esto solo se da en períodos transicionales como el que estaría viviendo Cuba por entonces, pues tales discrepancias se fundamentan para ella en la permanencia de concepciones filosóficas que no son más que restos de un pasado que aún perdura durante la transformación revolucionaria de la sociedad, pero que tarde o temprano desaparecen. Así, sin explicitar una posición censora, se trasluce una postura según la cual los criterios propios son los únicos asequibles para un revolucionario, por lo que todo lo que se contraponga a ellos debe ser suprimido.

Las posiciones de los cineastas fueron catalogadas como sofismas idealistas en el extenso ensayo de Mirtha Aguirre «Apuntes sobre la literatura y el arte», publicado en

Cuba Socialista, donde cuestiona todo lo ajeno al realismo. Aguirre acentúa el rol del arte en tanto instrumento de comunicación, lo que la lleva a debatir la opacidad de algunos artistas:

La metáfora, el tropo, el lenguaje figurado, en literatura o en cualquier arte, valen como instrumentos de comunicación. Cuando se convierten en verdaderos enigmas no facilitan ya la comprensión sino que, por el contrario, hacen oscuro lo que por lo general podría ser dicho con claridad; y lo que es más, al obligar a inútiles ejercicios descifradores, niegan su propia naturaleza (50).

De ello concluye la necesidad de generar obras fácilmente comprensibles: «a mayor necesidad de comunicación —comprensión—, mayor necesidad de claridad» (51-52). Ante tales afirmaciones, García Espinosa sostiene en «Galgos y podencos» que para un dogmático el público no es más que «una especie de recién nacido al cual hay que darle todo masticado» (García Espinosa, 1963: 13).

Gutiérrez Alea vuelve sobre la necesidad de sostener una pluralidad ideológica al interior de la Revolución Cubana, en sintonía con lo ya expuesto colectivamente en las «Conclusiones...», motivo que lo lleva a evidenciar la contradicción de los dogmáticos, capaces de defender la coexistencia pacífica con el imperialismo estadounidense pero críticos de un posible entendimiento entre posiciones revolucionarias divergentes. Con la ironía que caracteriza a todo su artículo, leemos: «¿Quiere decir que para los que piensan de tal manera es posible coexistir pacíficamente con el imperialismo y no es posible coexistir pacíficamente con un pintor abstracto?» (13).

Esta polémica se desarrolló en medio de otra integrada por similares protagonistas y con líneas de pensamiento semejantes, referida a la difusión de una serie de films extranjeros por parte del ICAIC en el circuito cinematográfico de la isla durante 1963. La crítica se suscitó cuando películas como *El ángel exterminador* y *Viridiana*, de Luis Buñuel, *La Dolce Vita*, de Federico Fellini, *Accatone*, de Pier Paolo Pasolini y *Alias Gardelito*, de Lautaro Murúa, fueron cuestionadas desde las páginas del periódico *Hoy* y defendidas por el ICAIC y por el diario *Revolución*, lo que motivó una veintena de artículos cruzados de imputaciones mutuas y posturas culturales encontradas durante el mes de diciembre, publicadas en *Hoy*, *Revolución*, *Bohemia*, *El Mundo* y *La Tarde*. Tenemos, así, entre las dos polémicas, más de treinta artículos publicados en ocho meses y en ocho medios diferentes que evidencian dos corrientes por momentos antagónicas en el interior del proceso cultural cubano. En este caso, será mayormente

Alfredo Guevara quien escriba por parte ICAIC y un anónimo redactor — presumiblemente Blas Roca— de la sección «Aclaraciones» quien lo haga desde *Hoy*. Adquirir los derechos para proyectar obras de relevancia mundial fue considerado un logro para una institución cinematográfica que debía lidiar con los problemas económicos motivados por el bloqueo impuesto desde los Estados Unidos. Sin embargo, esto no a todos los entusiasmó de igual manera. El 12 de diciembre de 1963, un lector de *Hoy* llamado Severino Puente se pregunta: «¿Es positivo ofrecerle a nuestro pueblo películas con ese tipo de argumentos derrotistas, confusos e inmorales sin que tenga antes, por lo menos, una explicación de lo que va a ver?» (Pogolotti: 145). El diario se suma a la crítica y enuncia imperativamente: «No son los Accatones ni los Gardelitos modelos para nuestra juventud. Nuestro cine debiera tenerlo en cuenta» (148).

Ante tal afirmación, Alfredo Guevara publica «Aclarando aclaraciones». Para el presidente del ICAIC, las interpretaciones dictaminadas por la redacción de *Hoy* reducen los problemas de la cultura —y del cine en particular— a la función que cumplen estas producciones en tanto propaganda política: «ilustradores de la obra revolucionaria, vista por demás en su más inmediata perspectiva» (170). Roca comenzó entonces una diaria diatriba a los planteos de Guevara. Durante los días 19, 20, 21 y 22 de diciembre publica su «Respuesta a Alfredo Guevara» I, II, III y IV, el 24 de diciembre la quinta y el 27 la última. Guevara replicó con un nuevo artículo publicado el 21 de diciembre y con otro texto, más extenso, que no fue publicado por *Hoy* pero que Pogolotti integró a su antología de polémicas culturales décadas después. En él se explaya en la defensa de la libertad de expresión y de difusión y enfatiza el carácter formativo de todo hecho cultural para sus receptores:

El hombre pleno solo puede serlo en el conocimiento, en su acceso a las fuentes de información, y en el combate frente a la ideología y a la práctica reaccionaria. Cuanto le hace más informado y profundo, serio, coherente en sus juicios, cuanto asegura una más compleja y calificada actitud crítica, hace del hombre, un hombre verdadero. Creo que este es el objetivo del socialismo, del comunismo: restituir al hombre su condición de tal, y desencadenar las fuerzas que el hombre, en plenitud, guarda y desarrolla. [...] no es justo que conceptos estrechos resulten avalados por las páginas editoriales del periódico de nuestra Revolución (201-202).

Sin participar explícitamente en estas polémicas, *Casa de las Américas* se posicionó sin dualismos en más de una ocasión desde su primer número en abril de 1960 a través de

sus reseñas, artículos y publicaciones de ficción. Ya a finales de 1961 Edmundo Desnoes elaboró en su artículo «8 pintores y escultores» una encendida defensa del arte abstracto por su capacidad de enriquecer la experiencia estética y ensanchar la sensibilidad. Como parte del balance artístico anual que realizó *Casa de las Américas* en su último número de 1961, incluso dio un paso más y propuso:

La persona que no entienda el arte no figurativo tampoco disfrutará cabalmente el contenido de la pintura tradicional. Toda la pintura está construida con elementos plásticos: con colores y formas sobre una superficie plana. El que no logre separar la pintura de la realidad y deslindar la belleza natural de la belleza artística se verá constantemente confundido al enfrentarse con la obra de arte. La pintura no figurativa ayuda a entender desde dentro la estética de toda pintura (Desnoes, 1961: 133).

Del mismo modo y contemporáneamente al debate entre miembros del ICAIC y críticos ligados al PSP, en el número doble 17-18 de marzo-junio de 1963 Antón Arrufat desplegó en «Función de la crítica literaria» las ventajas del arte denominado hermético. Por un lado, descartó que la relevancia de una obra dependiese de su inmediata receptibilidad: «La pequeñez del círculo no limita la calidad humana de la obra, ni su poder de resonancia posible», por lo que cuestiona a los críticos que: «se someten a la tentación de atacar al pequeño círculo literario y al escritor que no escribe para la *mayoría*. El asunto no es tan simple como estas mentalidades sencillas lo suponen» (Arrufat, 1963: 80). Por el contrario, la existencia de grupos de artistas le resulta fundamental para el despliegue estético, ya que sin ellos es más difícil la formación de una escuela literaria.

En evidente disputa con posturas esgrimidas en las polémicas mencionadas, para Arrufat: «Quien define al público por sus limitaciones se complace en la arrogancia o en la torpeza. [...] Me extraña mucho esa intención de hacer un *arte para el pueblo*. Esa intención casi siempre oculta un sentimiento de desprecio por el pueblo» (80).

Asimismo, discutió con los análisis que partían de estudiar un hecho estético a través de visiones utilitarias del arte, pues más allá de poder poseer fines que la excedan, siempre «una obra de arte se basta a sí misma como tal» (79). Por último, cuestionó a los críticos que se erigían en jueces del arte ajeno y no cooperan en la comprensión de la obra para el vasto público:

Toda teoría intelectual es más bien un instrumento de comprensión de la realidad, nunca un dogma. [...] Los críticos no deben erigirse en jueces,

pedagogos, en oráculos, videntes o profetas, ordenando a los artistas que hagan esto o aquello; declarando poéticas ciertas materias y otras no; descontentos del arte que se hace ahora y deseando que se parezca al que se producía en esta o en aquella época, o en nombre del arte que ellos vaticinan en un porvenir lejano o próximo (79).

POR UN MARXISMO HERÉTICO

El análisis de estas polémicas permite establecer los rasgos predominantes de las dos principales corrientes que peleaban por hegemonizar la construcción cultural revolucionaria en la isla. Una —la que tiene su raigambre en antiguos sectores del PSP— parecía priorizar en la producción artística los criterios propagandísticos, comunicacionales o pedagógicos; la otra —afín al M26J— poseía una postura de defensa de la experimentación estética y de la tradición vanguardista, y proponía una apertura tanto en la producción como en la difusión y en la orientación general de los procesos culturales. Lo evidente, en todo caso, es la existencia misma de un agudo debate público a partir de su difusión en revistas, diarios y libros creados y financiados por la Revolución, a lo que se sumó la discusión en ámbitos académicos y el desarrollo de la propia práctica cultural de ese tiempo de cada corriente. Por ello Pogolotti, Martínez Pérez, Kohan y Ambrosio Fornet expresan que la polémica latente por entonces en Cuba se produjo con amparo oficial para propiciar el diálogo crítico entre corrientes intelectuales que convergían en el proyecto revolucionario, ya que «dentro de la Revolución, todo».

Los llamados herejes pusieron énfasis en que la producción estética dependía para su despliegue del diálogo polémico entre las tendencias existentes en la isla y de la mejor y mayor formación tanto de los productores como de los receptores del hecho artístico, por lo que exigieron una apertura que permitiese acceder a la absorción de heterogéneas tradiciones y experiencias culturales para, desde allí, trabajar en pos de un arte revolucionario autóctono afín a su tiempo histórico, en lo que puede entenderse como la antesala de la pretendida construcción de un arte popular de vanguardia que propuso en 1966 el director de *El caimán barbudo*, Jesús Díaz, o un arte de vanguardia en un país subdesarrollado en revolución que sugirió en enero de 1967 el de *Casa de las Américas*, Roberto Fernández Retamar.

Los dogmáticos, por su parte, sostuvieron la máxima de que todo se observe a partir de las exigencias políticas inmediatas. Por lo tanto, analizaron las categorías y

producciones artísticas según criterios derivados de las situaciones coyunturales que transitaba la Revolución. El arte no era para ellos una forma específica de aproximación a lo real, sino un instrumento al servicio del Estado. Descreían de la posibilidad de los artistas —y del público— de desarrollar autónomamente un arte revolucionario y una nueva cultura socialista, por lo cual consideraban imperioso imponer sentidos generales a respetar por todos. Los herejes, en cambio, consideraban que nunca la cultura podía subordinarse a la política diaria, ya que el fin de la política no es otro que la transformación cultural de la sociedad toda.

La lucha entre herejes y dogmáticos fue la expresión entre concebir el arte a partir de su carácter utilitario o a partir de sus procedimientos específicos, entre pretender accionar a partir de la experiencia de otras naciones socialistas —fundamentalmente la soviética— o innovadoramente a partir del desarrollo de las vanguardias. Resulta evidente que parte de estas alternativas no eran necesariamente dicotómicas, aunque así fueron vistas en un primer momento.

De este modo, en contraposición a lo mayoritariamente establecido respecto de la homogeneidad del pensamiento revolucionario cubano, las polémicas labraron la política en los inicios de la Revolución, y su análisis permite comprender la política cultural establecida por el liderazgo político en la construcción de un nuevo Estado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arrufat, A. (1963). «Función de la crítica literaria». *Casa de las Américas*, 17-18, pp. 79-80.
- Artaraz, K. (2011). *Cuba y la nueva izquierda: una relación que marcó los 60*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Borrego, O. (2002). *Che, el camino del fuego*. Buenos Aires: Hombre Nuevo.
- Castro, F. (1961). «Palabras a los intelectuales». *Departamento de Versiones Taquigráficas del Gobierno Revolucionario*. Disponible en: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html> [Consultado el 20 de septiembre de 2019].
- Castro, F. y Habel, J. (1965). *Proceso al sectarismo*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- Dalton, R. y otros (1969). *El intelectual y la Sociedad*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- De la Colina, J. (1964). «El cine». *Casa de las Américas*, 22-23, p. 126.
- Desnoes, E. (1961). «8 pintores y escultores». *Casa de las Américas*, 9, pp. 131-136.
- Fernández Retamar, R. (1967). «Hacia una intelectualidad revolucionaria en Cuba», *Casa de las Américas*, 40, pp. 4-18.
- Fornet, A. (2007). «Quinquenio Gris: revisitando el término». *Criterios*. Disponible en: <http://www.criterios.es/pdf/fornetquinqueniogris.pdf> [Consultado el 20 de septiembre de 2019].
- Fornet, J. (2013). *El 71. Anatomía de una crisis*. La Habana: Letras Cubanas.

- García Espinosa, J. (1963). «Galgos y Podencos». *La Gaceta de Cuba*, 29, pp. 12-13.
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil: Dilemas del intelectual revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Guanche, J. (2008). *El continente de lo posible*. La Habana: Casa editorial Ruth.
- Guevara, E. (2007). *Apuntes críticos a la economía política*. Ciudad de México: Ocean Sur.
- (2006). *El gran debate sobre la economía en Cuba*. Ciudad de México: Ocean Sur.
- Gutiérrez Alea, T. (1963). «Notas sobre una discusión de un documento sobre una discusión (de otros documentos)». *La Gaceta de Cuba*, 29, p. 5.
- Kohan, N. (2006). «Pensamiento Crítico y el debate por las ciencias sociales en el seno de la Revolución Cubana» en *En Crítica y Teoría en el pensamiento social latinoamericano* (pp. 389-435). Buenos Aires: Clacso.
- Martínez Alonso, G. (2008). «Dialéctica del cambio: La huella de la revolución en las instituciones culturales cubanas. 1959-1962». *Perfiles de la cultura cubana*. Disponible en: http://www.perfiles.cult.cu/article.php?article_id=229 [Consultado el 20 de septiembre de 2019].
- Martínez Pérez, L. (2006). *Los hijos de Saturno: intelectuales y revolución en Cuba*. Ciudad de México: Flacso-Porrúa.
- Ruiz, J. (1963). «Accatone». *Verde Olivo*, 35, 33.
- Pogolotti, G. (2006). *Los polémicos sesenta*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.