

Confesión de timidez

Rafael Rojas

POR MÁS DE CUATRO DÉCADAS LOS ESCRITORES Y ARTISTAS CUBANOS HAN sido gobernados desde una doctrina inefable y precaria, contenida en el famoso discurso de Fidel Castro *Palabras a los intelectuales* (1961). El sentido de aquella pieza, como han señalado sus intérpretes más críticos, está determinado por una concepción instrumental y exterior de las letras y las artes. Quien habla allí es un político profesional que, a diferencia de algunos de sus predecesores comunistas (Lenin, Stalin, Mao, Ho Chi Minh...), no se considera un intelectual y que, de hecho, se presenta como árbitro de las querellas del gremio, precisamente, por proceder de un lugar que él considera diferente y superior: la razón de Estado.

El origen de aquel discurso, como es sabido, fueron las largas discusiones en Casa de las Américas y la Biblioteca Nacional entre los nuevos gobernantes de Cuba y buena parte de la intelectualidad de la Isla, provocadas por la censura del film *P.M.*, de Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, y por el creciente rechazo que despertaba, en círculos estalinistas de viejo o nuevo cuño, la corriente de cosmopolitismo y vanguardia que representaba *Lunes de Revolución*. Le lectura de la transcripción de aquellos debates permite señalar el momento en que el Gobierno Revolucionario, al tercer año de su mandato, decide ocuparse de la cultura y trazar los límites de la libertad de expresión en dicha esfera.

Lo primero que llama la atención de aquellos intercambios es la cautela con que los políticos se asoman a la cultura. El presidente Dorticós y el primer ministro Castro comienzan sus alocuciones confesando la «timidez» con que se dirigen a un público letrado por no ser ellos mismos «intelectuales». El segundo llega, incluso, a explicar su rol de arbitraje por el hecho de no ser un artista: «yo no entiendo mucho de arte, pero soy un poquito práctico. Por lo menos me atrevería a lograr que ustedes discutieran de lo que quieren discutir». La frase provoca la risa aprobatoria de una comunidad artística que se asume como ignorante en política y que, por tanto, cede su autonomía a un saber desconocido: el arte regio que domina el caudillo.

No ser intelectual representa para Dorticós y Fidel una virtud, no un defecto, ya que los líderes de la Revolución, aunque sepan poco de arte y literatura, creen saber mejor que esas criaturas débiles y dubitativas —los artistas y los escritores— qué tipo de cultura la Revolución necesita. Esa subordinación ideológica de la cultura al nuevo Estado produce una instrumentalización de las

letras y las artes, que acaban siendo meras producciones de sentido para consagrar el evento revolucionario. De ahí que muy pronto, la confesión de no ser intelectuales, por parte de los políticos, sea reemplazada por la postulación del político (Dorticós, Castro, Aragonés...) y, en especial, del ideólogo (Hart, Rodríguez, Aguirre...) como verdadero intelectual.

La sutil diferencia de roles entre el político y el ideólogo puede constatar-se en la lectura de las intervenciones de Carlos Rafael Rodríguez. Por el contrario que Castro, Rodríguez dice «no estar demasiado lejos de los problemas de la cultura» y hasta se da el lujo de advertir que Fidel, el político, no entendió por qué Natalio Galán preguntaba qué tipo de crítica musical podía ser calificada de contrarrevolucionaria. Rodríguez, lo mismo que Hart y Aguirre, se comporta como un «experto», en el sentido weberiano del término, que traduce y comunica los lenguajes de la cultura y la política. El eje de tensiones que atraviesa el campo intelectual cubano, desde los primeros años de la Revolución, evidencia no dos sino tres arquetipos en pugna: el artista, el ideólogo y el político.

En el ámbito propiamente artístico, la mayoría de los intelectuales cubanos que en el verano de 1961 interviene en aquellos debates se define como revolucionaria y sólo demanda del poder libertad formal a cambio de entrega a la legitimación simbólica del nuevo orden. Desde el exhorto del poeta José A. Baragaño a hacer la vida del obrero y del campesino para poder reflejarla fielmente, hasta las opiniones de Tomás Gutiérrez Alea y César Leante en contra de la censura de *P.M.* —pero a favor de que la película sea calificada de «inoportuna», «parcial» y «aprovechable» por el enemigo— hasta la clásica letanía populista de Manuel Navarro Luna, en el sentido de que el arte no debe «bajar» sino «ascender» al pueblo, casi todos los escritores cubanos que participaron en aquellos debates, aun cuando se opusieran a la estalinización de la cultura, estaban interesados en definirse como «revolucionarios» y no precisamente por miedo.

Durante cuatro décadas se ha difundido la versión de que Virgilio Piñera tuvo el valor de confesar que tenía miedo. La leyenda aparece en cuanto libro ha tocado el tema de las reuniones de junio en la Biblioteca Nacional. Pero el diálogo coqueto de Piñera con Castro revela un universo de negociaciones entre el intelectual y el caudillo que podría reconstruirse desde entonces hasta hoy. Piñera no dice que él tiene miedo sino que acepta la invitación de Carlos Rafael Rodríguez de hablar con «franca franqueza» sobre el trasfondo político de la censura de *P.M.* y del cierre de *Lunes de Revolución*, e informa a los dirigentes políticos que existe un «miedo virtual», una «impresión», un «rumor», algo que «está en el aire» de los círculos literarios habaneros a propósito de que el Gobierno decretará la «cultura dirigida».

El miedo a que se refiere Piñera no es, como en la leyenda, el miedo radical del artista frente a un poder totalitario, sino tan sólo la preocupación de un escritor revolucionario en torno a la posibilidad de que la política cultural de la Isla quede en manos de estalinistas. Se trata, por tanto, más de una duda que de un miedo, ya que el propio Piñera no cree que la Revolución ni

Fidel sean capaces de estalinizarse y, de hecho, en su intercambio con Castro no faltan las frases de adhesión al Gobierno —«yo no creo que nos vayan a anular culturalmente», «no creo que nadie me pueda acusar de contrarrevolucionario», «porque estoy aquí, no en Miami ni cosa por el estilo»— propias de un intelectual que, lejos de oponerse, solicita garantías de que la política cultural se mantendrá dentro de los cauces del pluralismo y la vanguardia.

Tampoco falta, es cierto, la personal ironía de Virgilio Piñera, esa señal de identidad estilística de quien habla desde la literatura y desde el extrañamiento de la ideología y la política. En la frase «todos estamos de acuerdo con el Gobierno y todos estamos dispuestos a defender y morir por la Revolución, etc., etc....» es preciso leer estos últimos etcéteras como una expresión del hastío y la abulia que las retóricas del poder producen en los lenguajes del arte. Pero, con o sin ironía, la entrega a la Revolución, una entidad simbólica que aquellos escritores diferenciaban del estalinismo o del comunismo, es indiscutible, y ese dato debería ser suficiente para abandonar la noción de «colaboracionismo» a la hora de analizar las políticas intelectuales de los artistas cubanos, por lo menos, en la primera mitad de los años 60.

Hablamos de una época en que grandes escritores cubanos del siglo XX —Carpentier, Guillén, Lezama, Piñera, Cabrera Infante— respaldan honestamente y por diversas vías a la Revolución. En ninguno de esos casos, ni siquiera en el de los dos primeros, comunistas, dicho respaldo implicaba el sacrificio de la autonomía estética del arte literario. El término «colaboracionismo», acuñado para caracterizar la complicidad de los escritores franceses con la Alemania nazi, que ocupaba su territorio, y con el Gobierno aliado del mariscal Pétain en Vichy, no resulta apropiado. Las políticas de la memoria, basadas en el ajuste de cuentas y la criminalización de la literatura, que se desprenden de esa visión maniquea de las estrategias intelectuales, tampoco son las más adecuadas para el caso cubano, por lo menos, en aquella década.

Aunque Fidel Castro fuera ya o estuviera a punto de convertirse en tirano, la Revolución que él encabezaba todavía representaba, para muchos de los mejores escritores y artistas del país, algo no distinto sino opuesto a cualquier orden totalitario. De ahí que ni siquiera el concepto de «intelectual filotiránico», utilizado por Enrique Krauze para captar el síntoma principal de los «pensadores temerarios» (Heidegger, Arendt, Jaspers, Schmitt, Benjamin, Kójeve, Foucault y Derrida) estudiados por Mark Lilla, sirva mucho para describir la seducción de aquella Siracusa. Una de las mayores eficacias del régimen cubano es haber impuesto el totalitarismo en un campo intelectual moderno, pluralizado y apelando, incluso, a una simbología libertaria.

Las intenciones de los nuevos jerarcas eran bastante claras desde aquellos debates del verano del 61. Los políticos, en un ritual casi psicoanalítico, le pedían a los intelectuales que «dijeran todo», que hicieran catarsis, que hablaran de sus miedos, que disertaran sobre sus diferencias estéticas y

doctrinales y que hasta ofrecieran su versión de las pugnas dentro de la clase política. Ellos, los jerarcas, sólo estaban ahí para escuchar y aprender: perversamente confesaban su timidez frente a la ciudad letrada y su ignorancia en materia de cultura. La finalidad, sin embargo, no era otra que controlar a los artistas y a sus artes, concediendo libertad formal o, como decía Dorticós, «aprovechando todos los matices y utilizando diversos cauces».

Aun en los momentos de máximo deslinde ideológico, que tienen lugar en la intervención de Mirta Aguirre, quien plenamente ubicada en el polo estalinista recuerda que la «contrarrevolución de Hungría comenzó con movimientos intelectuales que reclamaban libertad creadora», y en las memorables y hasta proféticas palabras de Mario Parajón, quien reclama, sin miedo, el derecho de los católicos a interpretar a su manera la historia de Cuba, todo lo dicho en aquellas reuniones fue, en efecto, sumamente aprovechable para la ingeniería de almas del totalitarismo. Fue entonces que el poder supo lo fácil que era gobernar a una comunidad intelectual como la cubana, inconsciente de su libertad y, por tanto, mal acostumbrada a negociar su autonomía a muy bajos precios.



The Legend of the Lion and the red Cadillac.
Impresión fotográfica digital, 2006.