

Cuba: el arte y la incómoda molestia de la polisemia en los primeros años de la Revolución

“Si el arte educa (y me permito citar a Gramsci por enésima vez) lo hace en cuanto arte y no en cuanto arte educativo, porque si es arte educativo deja de ser arte, y un arte que se niegue a sí mismo no puede educar a nadie”.

Ambrosio Fornet

Mara Steiner- Becaria doctoral (FFyL, UBA)

A modo de introducción

En su trabajo *Modos de ver*¹, John Berger sostiene que indefectiblemente el arte de cualquier época tiende a servir a los intereses ideológicos de la clase dominante.

Berger se sitúa en un cronotopo muy preciso: la pintura al óleo europea del siglo XVI.

No es casualidad, afirma Berger, que la pintura al óleo como propuesta visual haya emergido de la mano del surgimiento del capitalismo como sistema económico. El capitalismo, como nuevo modo de ver el mundo (determinado por actitudes hacia la propiedad y el cambio) habría encontrado su expresión visual en la pintura al óleo.

La tesis del autor propone que el surgimiento de un nuevo modo de ver el mundo (el capitalismo), habría reclamado una nueva manera de expresar visualmente ese mundo (la pintura al óleo).

La pintura al óleo venía a dar cuenta de lo que podía comprarse con dinero y por eso las mercancías (objetos de todo tipo, animales, alimentos, edificaciones) se convirtieron en el tema central de las obras de arte.

Se trata de un tipo de pintura cuyo objeto siempre tiene que ver con las actividades del capitalismo. De hecho, Berger concluye que la pintura al óleo era, ante todo, un medio para celebrar la propiedad o la posesión privada.

Así, explica Berger, visión del mundo y representación del mundo estarían unidas.

Si seguimos esta línea de pensamiento, toda nueva manera de ver y entender el mundo reclamaría para sí un nuevo modo de simbolizar ese mundo.

En este ensayo nos proponemos estudiar algunos debates en torno al hecho artístico, generados durante los primeros años de la Revolución Cubana con el objeto de indagar acerca de la relación entre “el nuevo modo de ver el mundo” propuesto por la inminente Revolución y el campo del arte.

¹ Berger, John (2000) *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili.

Cuba, arte y Revolución

Luego del triunfo de la Revolución Cubana, en enero de 1959, la ciudad de La Habana se convirtió en el espacio privilegiado para el encuentro de escritores e intelectuales de América Latina.

Como sostiene Gilman, Cuba se transformó en la gran anfitriona del mundo letrado. De hecho muchos intelectuales, siguiendo el ejemplo del Che, se mudaron a La Habana:

Una razón político-cultural para el ritual del viaje a La Habana, viaje emblemático de la época, era la que llevaba a muchos a participar como jurados de los premios Casa de las Américas, el premio más prestigioso del continente. Tanto la participación en calidad de jurado como la recepción del premio fortalecieron los vínculos de los visitantes con las instituciones culturales cubanas y con la defensa política de la revolución.²

Se vivían tiempos de efervescencia cultural en la isla. Masivamente artistas, escritores, pensadores afirmaban sus vínculos en un país que invitaba al debate acerca de cuáles debían ser las intervenciones estéticas y del pensamiento apropiadas en una sociedad regional que buscaba su transformación.

Es importante recordar aquí que fue en el año 1961 cuando se creó el Consejo Nacional de Cultura. La noción de quién es un artista o qué es un arte revolucionario fue afirmándose de a poco bajo la tutela de dicho Consejo, el cual en su carácter de orientador de la política cultural local, conduciría a una parcialización de la cultura.

Tal como afirma Del Valle Casals:

El Consejo dirigido por militantes del otrora Partido Comunista infundiría su propia orientación marxista al carácter revolucionario de la cultura. El acercamiento progresivo e intenso a los países del campo socialista convirtió al CNC en el rector de la política cultural del país.³

Así, antiguos comunistas ocuparon posiciones culturales. Edith García Buchaca fue nombrada directora del Consejo Nacional de Cultura y Juan Marinello, Rector de la Universidad de La Habana.

García Buchaca orientaba la crítica literaria de acuerdo a las siguientes instrucciones:

La crítica a la obra intelectual, cuando se realiza contra el enemigo, contra el escritor o artista al servicio de las fuerzas imperialistas, contrarrevolucionarias, tiene que ser una crítica demoledora, no sólo por los argumentos, por su contenido, sino también por el lenguaje que se utilice, por su forma. Por el contrario, cuando la crítica se ejerce sobre

² Gilman, Claudia (2003) *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI

³ Del Valle Casals, Sandra (2003) "Revolución, política y cultura" en *Perfiles de la Cultura Cubana*, mayo-agosto. Disponible en: http://www.perfiles.cult.cu/articulos/3_revolucion,_politica_y_cultura.pdf

la obra de un escritor o artista amigo, esta debe estar hecha en tono amistoso y no agresivo o despectivo⁴.

De acuerdo con Gilman, muchos artistas y pensadores cubanos comenzaron rápidamente a percibir cierta incomodidad. La propuesta de la política cultural que se estaba gestando seguía al pie de la letra las directivas de Moscú y sus programas estéticos. Y no sin preocupación se preguntaban si el hecho de que Cuba se convirtiera en un país socialista significaba perder la libertad de los primeros dos años anteriores.

El hecho que desencadenó el primer debate importante entre la intelectualidad cubana y los dirigentes fue la prohibición del cortometraje *PM*, que Orlando Jiménez y Sabá Cabrera Infante filmaron en 1961.

Se trató de un film que, realizado a la manera del *Free cinema*, intentaba mostrar la vida nocturna de La Habana: la gente en los bares, cantando, bailando, bebiendo y divirtiéndose.

El documental se proyectó sin pena ni gloria en el programa *Lunes en televisión*, del canal 2, pero cuando se pretendió proyectarlo en la pantalla grande. El ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos) lo prohibió aduciendo que la película expresaba tendencias ajenas y aún contrarias a la revolución. Supuestamente la película no gustó porque daba una imagen libre y fácil de la vida en La Habana en momentos en los que se suponía a la ciudad en estado de alerta, esperando una invasión.

Es complejo intentar desentrañar qué fue lo que desencadenó efectivamente la prohibición de *PM*. Pudo haberse tratado, o bien de un conflicto de intereses en la lucha por el poder cultural; o bien de la colisión de divergentes corrientes estéticas e ideológicas, o tal vez de su falta de objetividad en el enfoque de la situación socio-política que vivía el país entonces.

PM fue la primera obra de arte sometida en Cuba a acusaciones de índole política, llevada a juicio histórico y condenada por contrarrevolucionaria.

A raíz de los debates suscitados por la prohibición y de la generalizada incertidumbre sobre las directivas revolucionarias para el arte y la cultura, tuvo lugar un encuentro entre miembros del gobierno y un grupo de intelectuales.

Este encuentro marcó de manera decisiva, un sinuoso punto de inflexión en el entramado de la política cultural cubana de los años que siguieron.

En aquella reunión Fidel Castro expuso sus *Palabras a los intelectuales*, discurso del que suele subrayarse una frase capital: "Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada".

Pero ¿Qué fenómenos de la realidad cultural cubana forman parte de la Revolución y cuáles no? ¿Cómo evaluar qué obra o acción cultural actúa contra la Revolución y qué a favor? ¿Qué crítica social es revolucionaria y cuál es contrarrevolucionaria? Y por último, ¿Quién, cómo y según qué criterios decide cuál es la respuesta correcta a estos interrogantes?

Para muchos, el carácter ambiguo de la frase axiomática de Fidel contribuyó a incrementar este desconcierto.⁵

⁴ Citado en: Gilman, Claudia (2003) *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI

⁵ "En octubre de 1977, en su discurso de clausura del Segundo Congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (desde el Primer Congreso habían pasado ya dieciséis años) Armando Hart, entonces

Lo que sí quedó bien claro fue que para la Revolución, junto con otras actitudes de defensa, el arte debía transformarse en un medio para enfrentar diferentes formas de penetración ideológica imperialista.

Arango sostiene que si bien se suele afirmar que el realismo socialista nunca fue impuesto en la cultura cubana y que nunca se dictaminó que el arte y la literatura cubanos tenían que cumplir con esos rasgos, de todos modos afirma que tales ideas orientaron la dirección de la cultura en Cuba:

En verdad, el realismo socialista fue una especie de hombre invisible que asistía a las principales polémicas en el interior de nuestra cultura, incluyendo las reuniones de 1961 en la biblioteca nacional. Su aparente incorporeidad fue sólo una estrategia de los partidarios de tal tendencia, lo que no aminoraba en absoluto la contundencia de su estar entre nosotros.⁶

La consigna que se impuso a partir del Primer Congreso de Educación y Cultura fue “El arte es un arma de la revolución”, es decir, “Un producto de la moral combativa de nuestro pueblo. Un instrumento contra la penetración del enemigo”.⁷

Entre los principales deberes que se le asignaban al arte y la literatura estaban los de ser

(...) valiosos medios para la formación de la juventud dentro de la moral revolucionaria que excluye el egoísmo y las aberraciones típicas de la cultura burguesa (...) el de contribuir a la lucha de los pueblos por la liberación nacional y el socialismo y el de elevar la sensibilidad artística del hombre, crear en él una conciencia colectivista sin dejar terreno alguno para el diversionismo enemigo en cualquiera de sus variantes.⁸

Pero, al igual que el ya citado axioma de Fidel, el nivel de ambigüedad, de inconsistencia, de falta de certidumbre no deja de sorprender. ¿Quién define por qué tal o cual penetración cultural es extravagante y por lo tanto perjudicial? Y ¿Cómo y en qué contexto se forma un artista capaz de responder a semejantes consignas?

En un discurso dirigido a los estudiantes de la Escuela Nacional de Arte de La Habana en el año 1967, Carlos Rafael Rodríguez, (quien ocupara varios e importantes cargos públicos durante todo el proceso de instauración de la Revolución Cubana), les transmitía a los alumnos la necesidad de que tomaran una clara conciencia de lo que significaba la oportunidad de estudiar en aquella escuela a la cual definía como “La fuente de nuestros futuros artistas, de los creadores o intérpretes del socialismo del mañana”.⁹

Ministro de Cultura, observaba lo siguiente: “Las deficiencias, dificultades y los logros que han existido durante el período comprendido entre el Primer y Segundo Congreso de la UNEAC, están en parte relacionados con la mayor o menor comprensión que cada cual ha tenido de la esencia más profunda de las palabras de Fidel cuando, en un pensamiento que todo lo sintetiza, proclamó: ‘Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada’”. (Navarro, 2000)

⁶ Arango, Arturo: “Con tantos palos que te dio la vida: Poesía, censura y persistencia”. Conferencia leída por su autor, el 15 de mayo de 2007, en el Instituto Superior de Arte (La Habana), como parte del ciclo «La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión», organizado por el Centro Teórico-Cultural Criterios. Disponible en: <http://www.criterios.es/pdf/arangotantospalos.pdf>

⁷ Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, Casa de las Américas, nº 65-66, marzo-junio de 1968, p. 16-19

⁸ *Ibidem*

⁹ Rodríguez, Carlos Rafael (1980) “Problemas del arte en la Revolución” en Revolución, Letras, Arte, La Habana, Ed. Letras Cubana.

Más adelante, Rodríguez intenta explicar el modo en que la Revolución concibe la condición del artista. De acuerdo con su perspectiva los dos términos “Artista” y “Comunista” forman parte de un mismo eje semántico. Así, el “Artista comunista” sería aquel que tuviera una visión revolucionaria y nueva de la vida.

Sostiene el autor que el socialismo vendría a integrar de un modo armónico al artista dentro del conjunto social.

Para Rodríguez, en la medida en que la sociedad socialista se orienta hacia la eliminación de todas las desigualdades que las clases representan, allí surgiría por primera vez la posibilidad de que el artista representara un día los intereses no de un sector social, sino los intereses del conjunto de la sociedad, y, por lo tanto, la posibilidad de que el arte se “libere”.

A fin de garantizar la emergencia de un “nuevo tipo de artista”, sostiene Rodríguez, sería imperioso el desarrollo de un plan de acción que ponga al artista (o futuro artista) en contacto directo con la estructura productiva del país y por lo tanto, con la producción en todas sus dificultades.

El Plan de Escuela de Trabajo que se desarrolla tiene un doble sentido. De una parte, esa contribución directa, inmediata, de los compañeros estudiantes a la producción, porque es necesaria. Pero también llegará (creo que no muy lejana está la fecha) el momento en que por la mecanización de nuestra agricultura, resultará posible sustraer a los estudiantes de la participación económica en la producción. Y, sin embargo pensamos (piensa la dirección de nuestro partido, piensa la dirección pedagógica del país), que aún entonces y con más sentido si cabe que hoy, continuará la escuela compartiendo el trabajo. Entonces será exclusivamente en su aspecto formativo, con el propósito de que los estudiantes becarios de nuestro país, que son como dije, los hijos predilectos de nuestra Revolución Socialista, conozcan por su contacto con las durezas del trabajo agrícola o industrial, el hecho de que toda nuestra riqueza proviene del esfuerzo de nuestra clase obrera, de nuestros trabajadores; que el origen de lo que disfrutamos hoy y disfrutaremos mañana tiene a veces un sudor amargo y permanente para muchos hombres a los cuales todavía no hemos podido liberar de las durezas de ese trabajo manual insoportable.¹⁰

Es decir, la formación de los artistas dentro de la Revolución se plantea como un proceso que involucra cierta toma de conciencia, de responsabilidad social. Conocer las dificultades del trabajo en la fábrica o en el campo fortalecería el sentimiento del artista de valoración por el sacrificio ajeno en pos del mejoramiento de la comunidad.

Debemos resaltar que el discurso de Rodríguez tiene lugar en momentos en que las discusiones sobre cuál debía ser la dirección de las actividades culturales en Cuba estaba en pleno proceso.

Aquí es donde se evidencia cierto matiz de ambigüedad en sus palabras. Por un lado, sostiene Rodríguez que “Lo que no es compatible con el desarrollo del socialismo es la unilateralidad dogmática que, a base de dictámenes pontificales, le dice al artista cómo debe hacer las cosas

¹⁰ *Ibidem*

y señale de una vez y para siempre cuál es el contenido de la estética, cuál es el contenido del arte”, y aclara que uno de los peligros que puede acarrear la invasión administrativa en la esfera del arte, podría implicar que unos pocos funcionarios “juzguen lo que debe o no debe ser exhibido”. Agrega luego, “Y la experiencia nos aconseja ser muy cautelosos en esa materia porque en este caso puede ocurrir que los gustos individuales de los funcionarios se conviertan, por obra y gracia de la autoridad, en gustos nacionales”.

Sin embargo, afirma a la vez, que uno de los problemas más importantes del socialismo, que todavía no está resuelto es el de encontrar los caminos para

(...) conciliar la necesaria libertad con la disciplina que toda sociedad tiene que tener, sobre todo en materia de arte y en materia de edición de libros (...) porque efectivamente la libertad extrema puede perfectamente convertirse en un liberalismo perjudicial, en un liberalismo que no beneficie a nadie, porque no vaya acompañado de la calidad ni del rigor necesario.¹¹

Entonces, ¿Para hacer arte revolucionario la temática tiene que ser una temática revolucionaria? ¿Los pintores para ser pintores revolucionarios tienen que pintar de una manera directa o indirecta los problemas de la Revolución? Pareciera ser, en la creencia de Rodríguez, al menos, que habría “algo” intrínseco al artista “verdaderamente revolucionario” que haría que su obra (ya sea que toque directamente un tema revolucionario, como no) reflejara su posición.

Ser comunista representa una visión del mundo, una interpretación de nuestra época, una concepción de las relaciones humanas, una concepción de la vida en todas sus manifestaciones. Y esa proyección del artista inevitablemente estará presente en cualquier expresión de su arte, lo mismo cuando aborda un tema directamente revolucionario, si es pintor o si es coreógrafo que cuando aparentemente no está abordando un tema revolucionario (...)

Refiriéndonos a la plástica habría que enfocarlo, a nuestro juicio, de una manera similar. Un artista revolucionario sentirá necesariamente ciertas inquietudes que se manifestarán en su pintura de una manera o de otra, si se es verdadero revolucionario y si se tiene la capacidad de expresar las inquietudes que se tienen se trasladará con gran frecuencia a la tela, al fresco esa inquietud.¹²

Difícil tarea es sin duda la de encontrar en la tela lo “verdadero revolucionario”. Los parámetros para medir el grado de compromiso revolucionario en un cuadro que no se interesa por un tema ligado a la revolución siguen pareciendo poco claros, inconsistentes y, a pesar de la advertencia de Rodríguez, todo indica que son elevados los niveles de subjetividad que entran en juego.

Además del “tema” de la obra, las discusiones giraban también en torno a la “forma”. ¿La Revolución debía contar con una estética propia? ¿Qué elementos del pasado podrían pervivir?

¹¹ *Ibidem*

¹² *Ibidem*

Uno de los ejes centrales del debate durante los primeros años de la Revolución tuvo que ver con la capacidad de aprehensión del arte por parte del pueblo. La disputa pareciera haberse dividido básicamente entre quienes defendían al arte figurativo a ultranza y quienes consideraban que la Revolución también podía darle la bienvenida a otras manifestaciones estéticas.

El poeta y ensayista Juan Marinello, consideraba que la pintura abstracta era un “hábito negativo”. Aludiendo a la incesante proliferación de textos teóricos que acompañaron las obras abstractas argumentaba:

El significado de la pintura está en su manifestación material: es un arte plástico. Plástico ha de ser su lenguaje y lo que no diga en su idioma no podrá decirlo explicación alguna (...) Lo primero para llegar a los hombres, a cualquier hombre es el lenguaje inteligible ¿Cómo se sabrá que los abstractos quieren participar en el “drama del hombre”, si nadie puede enterarse de su intención? Sólo en una sociedad escindida en clases antagónicas puede aparecer un arte abstracto; y sólo en la etapa decisiva de la lucha entre dos clases sociales- la burguesía y el proletariado en nuestros días- puede proliferar una corriente que funda su excelencia en aislarse de la general comprensión.¹³

Por su parte, el escritor cubano Edmundo Desnoes, en un artículo publicado en la *Revista Casa de las Américas* en el año 1961, se enfrascó en una defensa de la pintura no figurativa. Sostenía que para el “espectador medio” podía resultar arduo no encontrar una figura identificable en un cuadro, pese a lo cual, según él,

El arte no figurativo no sólo nos deleitaba en sí mismo y nos liberaba de nombrar las cosas, sino que también ayudaba a disfrutar más a fondo las obras figurativas e infinidad de situaciones de la vida cotidiana, por lo que quien no entendiera el arte no figurativo tampoco disfrutaría cabalmente de la pintura tradicional.¹⁴

En ese mismo número de *Casa de las Américas* Anton Arrufat manifestaba su encono contra los críticos que atacaban a los escritores que no escribían para la mayoría. El argumento de Arrufat era que la intención de hacer un “arte para el pueblo” casi siempre ocultaba un sentimiento de desprecio por el pueblo.¹⁵

Y volviendo una vez más al discurso de Rodríguez, también nos encontramos con una disquisición al respecto:

(...) ¿Cuál es el objetivo del arte revolucionario? Es que la expresión artística llegue al pueblo. ¿Cuál es el pueblo de un país como el nuestro? El pueblo son la clase obrera, que es la parte fundamental del pueblo, los campesinos revolucionarios y los trabajadores del campo y de la ciudad no proletarios. Ahora ¿cómo entender que el mensaje artístico llega al pueblo? Para que el mensaje artístico llegue al pueblo ¿será necesario llevar el nivel estético del mensaje al nivel de comprensión estética en que se

¹³ Marinello, Juan (1960) *Conversaciones con nuestros pintores abstractos*, Santiago de Cuba, Universidad de Oriente, Departamento de Extensión y Relaciones Culturales.

¹⁴ Citado en Gilman, Claudia (2003) *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI

¹⁵ *Ibidem*

encuentra el pueblo? A nuestro juicio no sería lícito hacerlo. Hay que entender el proceso artístico en el mundo socialista como un proceso de ascensión permanente de la comprensión del pueblo. Los mecanismos de expresión artística se han hecho necesariamente complejos. Los medios de expresión artística de nuestro tiempo se han ido perfeccionando, se han ido enriqueciendo.

(...) Por consiguiente, una de las obligaciones de la Revolución es ayudar a las masas a elevarse cada día a formas más y más complejas del arte; y los creadores tienen su obligación en ese sentido, obligación que no la concebimos como la de limitar su expresión estética a la comprensión que haya llegado nuestro pueblo, sino hacer simultáneamente dos tareas: la de llevar su creación al nivel más alto posible y la de coadyuvar mediante la propaganda y la educación estética al mejoramiento continuo de la capacidad interpretativa y comprensiva de nuestro pueblo.¹⁶

Las alusiones acerca del vínculo entre el “arte” y las “masas” parecen girar en torno a la necesidad de combatir el cuerpo de ideas según el cual lo que se entiende por las grandes multitudes no es nunca un verdadero arte, o más aún, que el verdadero arte para ser arte, tiene que ser arte de minorías.

De ahí que, de acuerdo con Rodríguez, la propuesta se dirigiría a que los organismos culturales de la isla, ensamblaran de una manera adecuada sus programas de modo que el pueblo pudiera aproximarse más al hecho artístico y, de ese modo, pudiera ir comprendiéndolo cada vez más.

Los sucesos que siguieron, sin embargo nos obligan a trazar una cronología de hechos que plantearon una suerte de crisis en torno a la definición del lugar de los artistas y los intelectuales en la Revolución: en primera medida, la ya mencionada prohibición del documental *PM*, y la subsecuente reunión de artistas y escritores cubanos de 1961 en la cual Castro lanzó sus “Palabras a los intelectuales” instalando una sensación de incertidumbre acerca del rol que la Revolución le asignaría al arte, la literatura y el pensamiento.

Luego, el advenimiento del llamado “Caso Padilla”¹⁷, seguido de su “autocrítica” y del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura de 1971. En la Declaración que Castro formuló en dicho Congreso, ponía en tela de juicio la actividad de los intelectuales a quienes caracterizó como un pequeño grupo de impostores engreídos que había monopolizado el título de intelectuales para excluir de él a quienes según ellos no entraban en la definición.¹⁸

Y por último, las cartas enviadas a Castro por intelectuales de todo el mundo denostando lo acontecido a Padilla y reclamando cierto “ajuste de cuentas”.

En gran parte, este encadenamiento de hechos obligó a revisar el ideal del intelectual en América Latina, y vulneró la esperanza que en el horizonte socialista había entusiasmado a muchos de los mejores entre intelectuales, artista y escritores.

¹⁶ Rodríguez, Carlos Rafael (1980) “Problemas del arte en la Revolución” en *Revolución, Letras, Arte*, La Habana, Ed. Letras Cubana.

¹⁸ Gilman, Claudia (2003) *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI

El “empobrecimiento” de la actividad intelectual desembocó en otro gran capítulo de la historia de las ideas en Cuba, denominado por Ambrosio Fornet como “Quinquenio gris”, período que se extendió entre los años 1971 y 1976.¹⁹ Este capítulo significó un doloroso proceso de marginación, exclusión, castigo a un numeroso grupo de intelectuales de las más diversas manifestaciones, formas de expresión y orientaciones artísticas, así como también implicó un deterioro editorial significativo. Lo mejor de la literatura y del pensamiento cubano desapareció o fue silenciado.

Reflexiones finales

Hemos intentado describir algunos de los trazos que delinearon las miradas que tuvo la Revolución Cubana hacia el arte y la cultura, al menos durante los primeros años de su historia.

La Revolución Cubana, abrió para los intelectuales de América Latina, la creencia en que era posible transformar y mejorar el mundo.

La proliferación de instituciones vinculadas a la cultura, premios, revistas y espacios para el debate, hicieron de La Habana la gran anfitriona de los círculos intelectuales durante los primeros dos años de la Revolución.

Pero los avatares de su propia historia llevaron a Cuba por caminos insospechados, o al menos no planificados inicialmente.

El acercamiento económico a la Unión Soviética supuso también un acercamiento ideológico y, por lo tanto, una aproximación a su política cultural.

Los debates en torno a la prohibición del documental *PM*; las *Palabras a los intelectuales*; el Caso Padilla y las declaraciones del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, generaron incertidumbre, sospechas y temor para todo aquel que hubiera estado ligado a las actividades de la cultura y del pensamiento.

La integración armónica del artista dentro del conjunto social pareció ser uno de los objetivos rectores. El “Hombre nuevo” debía traer también al “Artista nuevo”.

Si bien, algunos de los documentos que hemos revisitado en estas páginas sostienen la necesidad de que el pueblo, poco a poco, y de la mano de los creadores, pudiera ir accediendo a niveles de comprensión del hecho artístico antes ininteligible para la mayoría, lo cierto es que los hechos ocurridos en Cuba contradicen en gran medida, lo dicho a nivel discursivo.

Desde los primeros dos años de la Revolución, las acciones propuestas por el gobierno fueron mermando poco a poco la pluralidad de voces para la actividad cultural que, llegado el “Quinquenio gris” implicaron procesos de exclusión, marginación y castigo.

¹⁹ Fornet, Ambrosio: “El quinquenio gris. Revisitando el término”. Conferencia leída por su autor, el 30 de enero de 2007, en la Casa de las Américas (La Habana), como parte del ciclo «La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión», organizado por el Centro Teórico-Cultural Criterios. Disponible en: <http://www.criterios.es/pdf/fornetquinqueniogris.pdf>

Si, como mencionábamos al inicio, el arte en cualquier época sirve a los intereses ideológicos del poder, el arte dentro de la Revolución Cubana no podría ser la excepción. Visión del mundo y expresión del mundo son dos caras de la misma moneda.

El antropólogo Jacques Maquet propone un análisis que, echa luz sobre los fenómenos que venimos describiendo. En su texto *La experiencia estética*, se detiene a analizar el impacto del Realismo Socialista en la Unión Soviética. Si bien se posiciona en un tiempo y espacio diferente al trabajado en estas páginas, su pensamiento nos permite reflexionar sobre el asunto al que nos abocamos.

Maquet realiza una descripción de la escena artística de la URSS de comienzos del siglo XX. Subraya lo extraordinariamente creativo e innovador de las propuestas estéticas del período enfatizando el hecho de que la vida artística rusa se caracterizó por entrar en sintonía con las vanguardias artísticas de Francia, Alemania e Italia.

En Rusia el suprematismo y el constructivismo trabajaron en la misma línea: un rechazo absoluto al realismo.

La escena creativa se caracterizó por un alto nivel de productividad, hasta que, hacia la década del 30 irrumpió la propuesta del Realismo Socialista, proponiendo una vuelta al modelo de representación pre-vanguardista.

Bajo la censura del *zhdanovismo*, el artista debía pintar sucesos y personas reales desde una óptica optimista e idealizada que proporcionara la imagen de un futuro glorioso de la URSS bajo la era comunista. En severo contraste con el ambiente de vanguardia de la década del 20, todo arte formalista y progresista fue censurado como capitalista y burgués y desprovisto de cualquier relevancia para el proletariado. El arte debía ser accesible a las masas y tener un propósito social.

La pregunta aquí es ¿Por qué el modernismo visual era percibido como una amenaza en la URSS de los primeros años del siglo XX?

Maquet ensaya la siguiente respuesta:

(...) Una representación naturalista es más dócil al control que una conceptual (...)
Cuando miro una imagen realista de un soldado del Ejército Rojo, mi interés va más allá de los lienzos. El cuadro es una ventana a través de la cual veo al soldado "real". En mi pensamiento hay un soldado, no su imagen (...) El *Guernica* de Picasso es demasiado representacional. Yo reconozco cada elemento: el toro, la madre y el niño, el caballo, la lámpara, la bombilla y el resto. Pero no es una ventana a través de la cual puedo ver los bombarderos alemanes atacando al pueblo de Guernica en 1937. Cada elemento está representado de acuerdo con lo que Picasso pensó, no de acuerdo con lo que se ve (...) porque no abre una ventana al mundo exterior, el *Guernica* tiene varios significados posibles; es polisémico. (...) La polisemia no molesta sólo a los observadores. Hace que el control de los gobernantes sobre sus súbditos sea más difícil. ¿Cómo pueden los gobernantes estar seguros de que los observadores comprenderán la "correcta" significación, es decir, lo que los gobernantes consideran correcto? (...) El conceptualismo en la representación es la segunda fuente desde la

que la polisemia se deriva. Cuando el rostro humano se dibuja en perfil, sólo se pintará un ojo si la obra es tratada en estilo naturalista; el segundo ojo se entiende que está en el otro lado de la cara pero no se ve. Si el segundo ojo se dibuja sobre el rostro en perfil, como Picasso lo hacía a veces, es una representación conceptual. Como esta característica está obligada a ser interpretada de diferente manera por los diferentes observadores, es un signo multivocal. Lograr un control totalitario de las significaciones a través de representaciones conceptuales es imposible (...) Para los gobernantes totalitarios, el modernismo en las artes visuales presentaba un peligro más amenazante que la diseminación de algunas ideas determinadas que estaban prohibidas: entrenaba la mente para mirar más allá de la superficie de las cosas. El cubismo, el suprematismo, el surrealismo y otros ismos de la modernidad tuvieron en común el establecimiento de una distinción entre lo que se ve y lo que no se ve pero es esencial (...) Las imágenes no naturalistas y las composiciones no figurativas construyen en la mente de los observadores el hábito de percibir en todas partes, incluso en las declaraciones de los gobernantes, una dicotomía entre lo que aparece y lo que se oculta.²⁰

La explicación que ofrece Maquet es sin duda esclarecedora. La idea según la cual el arte de vanguardia es polisémico y, por lo tanto, “entrena” la mente para ver más allá de lo que los ojos captan, contribuyendo de este modo a moldear cierto hábito en la percepción que no se contenta con la literalidad (lo cual se traslada a todos los ámbitos de la vida, no sólo a la experiencia estética), nos permite entender el cercenamiento que ciertos regímenes políticos han ejercido sobre el campo artístico.

En el caso cubano, muchas de las acciones llevadas adelante parecieran haber estado orientadas en la misma dirección. Sin embargo, pareciera también coexistir un interés por democratizar el acercamiento de múltiples públicos a fenómenos estéticos variados.

Muchos son los interrogantes abiertos en estas páginas, y si bien los documentos analizados echan luz sobre los fenómenos que nos hemos propuesto estudiar, quedará para futuras investigaciones la ampliación del debate.

Bibliografía

- Aguirre Mirta (1981) *Estudios literarios*, La Habana, Ed. Letras Cubanas
- Arango, Arturo: “Con tantos palos que te dio la vida: Poesía, censura y persistencia”. Conferencia leída por su autor, el 15 de mayo de 2007, en el Instituto Superior de Arte (La Habana), como parte del ciclo «La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión», organizado por el Centro Teórico-Cultural Criterios. Disponible en: <http://www.criterios.es/pdf/aranotantospalos.pdf>
- Berger, John (2000) *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili.

²⁰ Maquet, J. (1999) *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*, Madrid: Celeste.

- Castellanos E. J. "El diversionismo ideológico del rock, la moda y los enfermitos". Conferencia leída por su autor, el 31 de octubre del 2008, en el Centro Teórico- Cultural Criterios (La Habana), como parte del ciclo «La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión», organizado por dicho Centro. Disponible en: <http://www.criterios.es/pdf/9castellanosdiversionismo.pdf>.
- Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, Casa de las Américas, nº 65-66, marzo-junio de 1968, p. 16-19
- Del Valle Casals, Sandra (2003) "Revolución, política y cultura" en *Perfiles de la Cultura Cubana*, mayo-agosto. Disponible en: http://www.perfiles.cult.cu/articulos/3_revolucion,_politica_y_cultura.pdf
- Fornet, Ambrosio:"El quinquenio gris. Revisitando el término". Conferencia leída por su autor, el 30 de enero de 2007, en la Casa de las Américas (La Habana), como parte del ciclo «La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión», organizado por el Centro Teórico-Cultural Criterios. Disponible en: <http://www.criterios.es/pdf/fornetquinqueniogris.pdf>
- Gilman, Claudia (2003) *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- «Lineamientos ideológicos de la creación literaria y artística en la Cuba revolucionaria», Memoria del II Congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, Ed. Unión, La Habana.
- Maquet, J. (1999) *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*, Madrid: Celeste.
- Marinello, Juan (1960) *Conversaciones con nuestros pintores abstractos*, Santiago de Cuba, Universidad de Oriente, Departamento de Extensión y Relaciones Culturales.
- Rodríguez, Carlos Rafael (1980) "Problemas del arte en la Revolución" en *Revolución, Letras, Arte*, La Habana, Ed. Letras Cubana.