

LA ACERA DEL SOL

Hamlet Fernández Díaz (Cuba, 1984). Doctor en Ciencias sobre Arte por la Universidad de La Habana y posdoctor en Educación por la Universidad de Uberaba, Brasil. Profesor, investigador y crítico de arte. Ha escrito *Ensayos sobre Arte y Educación. Perspectivas posmodernas* (Eliva Press, 2021) y *Educación estética o la poesía de cada instante. Estudio crítico sobre concepciones de enseñanza de Artes Visuales en Brasil* (Appris Editora, 2021).

Hamlet Fernández Díaz

LA ACERA DEL SOL

Impactos de la política cultural socialista
en el arte cubano (1961-1981)



De la presente edición, 2021:

- © Hamlet Fernández Díaz
- © Editorial Hypermedia

Editorial Hypermedia
www.editorialhypermedia.com
www.hypermediamagazine.com
hypermedia@editorialhypermedia.com

Edición: Ladislao Aguado y Royma Cañas
Diseño de colección y portada: Herman Vega Vogeler
Imagen de portada: *Sin título*, de Antonia Eiriz (técnica mixta sobre madera, 125x125 cm,
col. de José Busto)
Corrección y maquetación: Editorial Hypermedia

ISBN: 978-1-948517-65-2

Quedan prohibidos, dentro de los límites establecidos en la ley y bajo los apercibimientos legalmente previstos, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, ya sea electrónico o mecánico, el tratamiento informático, el alquiler o cualquier otra forma de cesión de la obra sin la autorización previa y por escrito de los titulares del copyright.

A la memoria de Desiderio Navarro

A Ariadna Cabrera, que vivió intensamente junto a mí todo el proceso de investigación; que leyó apartado tras apartado en la medida en que iba escribiendo, como si se tratara de una novela de folletín, y me ayudó a tomar decisiones importantes en cada encrucijada. Terminé de escribir lejos de ella, cuando otro proyecto nos separó durante dos largos años; y al no poder dedicar más tiempo yo a *La acera del sol...*, tomó el libro en las manos e hizo posible entregarlo al concurso Alejo Carpentier.

A mis amigos y tutores académicos María de los Ángeles Pereira y Mario Piedra, quienes me brindaron cuantiosa información y, como siempre, nutritivas conversaciones amenizadas con café y abundante humo. Tuve el privilegio de que leyeran el manuscrito en su primera versión aún titubeante, y con el solo visto bueno de sus juicios me regalaron la tranquilidad.

A las doctoras Adelaida de Juan (†) y María Elena Jubrías, quienes tuvieron la generosidad de recibirme en sus casas, la voluntad de hacer verdaderos ejercicios de memoria y compartirme sus experiencias de aquellos años en que se iniciaban como profesoras e investigadoras.

A todos los autores de cuyas investigaciones y aportes me nutrí durante el desarrollo de mi indagación historiográfica sobre esas dos décadas tan complejas. Son muchos, pero en su mayoría se encuentran referenciados en el cuerpo del libro.

A Alberto Garrandés, Enrique Saínz y Yamir Díaz, integrantes del Jurado de Ensayo del Premio Alejo Carpentier 2019, que tuvo a bien distinguir el libro con tan prestigioso galardón.

A mi madre y a mi padre, mis mayores ejemplos, mis generosos mecenas de amor y sustento; a quienes les retribuyo con pequeños éxitos cierta dosis de orgullo.

Teman a otros jueces mucho más terribles: ¡Teman a los jueces de la posteridad, teman a las generaciones futuras que serán, al fin y al cabo, las encargadas de decir la última palabra!

NOTA AL LECTOR

No hubiera escrito este libro, al menos en el momento en que lo hice, o quizás nunca, de no haber sido por Desiderio Navarro. Un día me sorprendió con una llamada telefónica para pedirme que trabajara en un ensayo sobre el denominado «quinquenio gris» y sus efectos en el campo de las artes visuales cubanas. El texto cerraría el segundo volumen (aún sin publicar) de las conferencias —devenidas ensayos— durante el ciclo «La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión», organizado por el Centro Teórico-Cultural Criterios, a raíz del debate desatado en 2007, conocido como la «guerra de los *e-mails*».

Debo confesar que entré en pánico ante aquella petición. Estuve tentado a decir que no. Pero decirle no a Desiderio Navarro era algo nada fácil. Además, significaría faltar a la confianza que él estaba depositando en mí; y le admiraba mucho como para eso. Como si no fuera suficiente, en ese preciso momento me encontraba en proceso de defensa de mi tesis de doctorado; de manera que tenía voluntad para cualquier cosa menos para enrolarme en otra investigación de semejante magnitud, complejidad y responsabilidad intelectual.

Las conferencias que se sucedieron en el ciclo de debates organizado por Desiderio Navarro en el Centro Teórico-Cultural Criterios fueron analizando la problemática de la política cultural en casi todas las manifestaciones del arte durante la década de 1970, pero faltaba el estudio en las artes visuales. Son excelentes los ensayos de Ambrosio Fornet, Eduardo Heras León, Fernando Martínez Heredia, Arturo Arango, Mario Coyula, Juan Antonio García Borrero, Ernesto Juan Castellanos y Norge Espinosa. También son referentes importantes los libros *Los juegos de la escritura, o, La (re)escritura de la historia* (Premio Casa de las Américas, ensayo, 2007), de Alberto Abreu Arcia; y *Palabras del trasfondo. Intelectuales, literatura e ideología en la Revolución Cubana*, de Duanel Díaz.¹

¹ A este último título solo pude acceder estando fuera de Cuba, después de terminado el libro; como también me sucedió con otras obras imprescindibles de Rafael Rojas, de las cuales solo había podido leer pasajes sueltos, que era como circulaba la información en la Cuba *offline*.

Diversos aspectos de las artes visuales durante los años 70 ya habían sido trabajados sobre todo en investigaciones académicas, tanto a nivel de licenciatura como de maestría en Historia del Arte en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. El libro de Hortensia Montero, *Los 70: puente para las rupturas*, es un buen ejemplo de ello. También habían sido estudiadas en el período manifestaciones como la pintura, la escultura, la crítica de arte; fenómenos como el «salonismo»; estudios monográficos sobre artistas de la llamada Generación del 70, entre otros temas. Existe todo ese *corpus* de investigaciones, además de ensayos breves y textos críticos de los principales especialistas en arte cubano que tenemos en el país: de corte historiográfico, de mapeo, de conceptualización de problemáticas, de estudios puntuales de artistas, etcétera.

También debo decir con el mayor orgullo y sentido de pertenencia que la manera en que se imparte el arte cubano del período revolucionario en la carrera de Historia del Arte de la Facultad de Artes y Letras no deja de tratar ninguna problemática relevante, ni a ningún artista de importancia ni manifestación. Uno se hace heredero de una tradición, de un pensamiento, de un saber sistematizado; por ello, a través de mis criterios, seguramente habla la inteligencia y el saber de muchos de mis profesores.

Cuando comencé la investigación me di cuenta de inmediato que no podía limitar el análisis al período 1971-1976, franqueado en ambos extremos por el I Congreso Nacional de Educación y Cultura y por la creación del Ministerio de Cultura, respectivamente. Varios autores ya habían cuestionado esa periodización de Ambrosio Fornet, por ser más que gris y más que un quinquenio. El pensamiento que se hace dominante en la política cultural en términos de institucionalización oficial a partir de 1971 ni siquiera tiene su origen en la propia Revolución, sino que viene de mucho antes, de la tradición del Partido Socialista Popular cubano. Y a partir de 1976 ese pensamiento y sus políticas no desaparecen como por arte de magia. Entonces, era necesario mirar tanto hacia atrás como hacia adelante, para que ese momento crítico entre 1971 y 1976 pudiera ser comprendido como parte de un proceso mucho más englobador y complejo: la lucha al interior del proceso revolucionario entre varias perspectivas intelectuales y políticas por imponer un canon desde el cual trazar la política cultural.

En el caso específico de las artes visuales se tiende a pensar que el efecto del «quinquenio gris» no fue tan dramático como en el teatro, la narrativa, la poesía o las ciencias sociales. Da la impresión de haber sido la manifestación más alineada con la política oficial, a juzgar por el modernismo epigonal, figu-

rativo, complaciente con los temas sociales, comprometido acriticamente con el proceso, etc., que se impuso como estética plástica dominante en la década.

El problema reside en que las víctimas en las artes visuales habían quedado atrás, en los años 60. El primer género artístico fuertemente cuestionado —no un artista en específico, sino el género en sí mismo— desde el inicio mismo de la Revolución fue la abstracción. Por tanto, la primera discusión estética permeada por lo político-ideológico que acontece a partir de 1959, pero que venía de atrás, tuvo como objeto una manifestación visual: el arte abstracto.

Después, en la medida en que avanzó la década de los 60, se puede decir que los artistas más significativos, los que desarrollaron el lenguaje más singular y revolucionario en términos estéticos, fueron incomprendidos, marginados y excluidos. Cuando se aprueba la Declaración del I Congreso Nacional de Educación y Cultura, ya esos artistas estaban fuera de circulación. En los casos más dramáticos habían dejado de crear; abandonaron su oficio más visceral, sobre todo, porque tuvieron la grandeza moral de sacrificar su talento y su obra en pos del ideal, de la utopía revolucionaria, y se hicieron a un lado ante la incomprensión y la hostilidad de algunos que ostentaron poder para vetar.

Por ello, para que la historia estuviera completa, sin que esos artistas quedaran fuera del estudio, había que comenzar desde el origen mismo de las polémicas con un enfoque integral para intentar así hacer emerger las contradicciones, las relaciones de poder que se expresan en los procesos culturales, los aspectos progresistas y también los retardatarios que han signado un experimento social tan singular como el cubano.

En cuanto al proceso de investigación, en Cuba no hay «documentos desclasificados», por lo que debe trabajarse con material público, en bibliotecas y archivos, lo que formó parte de la cultura viva que se forja día a día. En ese sentido, mi objeto de estudio primario lo conformó todo ese entramado textual que es hoy material histórico: discursos políticos, documentos oficiales programáticos, artículos periodísticos, entrevistas, crítica de arte, textos ensayísticos de reflexión, debates, epistolarios, etc.; y, por supuesto, la producción artística del momento.

Como segundo nivel de información tomé en cuenta los testimonios de los mayores, los que han vivido todo el proceso revolucionario hasta la actualidad. En realidad hice muy pocas entrevistas, aunque leí todas las que encontré. Recelo de abusar de esa opción para obtener información porque la memoria no solo es traicionera, sino también muy selectiva e interesada. Es muy riesgoso utilizar la versión de los hechos que alguien da

en una entrevista porque esa perspectiva puede ser cuestionada y puesta en entredicho por la percepción de otro protagonista, y así sucesivamente. No obstante, siempre es importante captar el espíritu de los tiempos en la voz de quienes lo vivieron; te da la dimensión más humana, que es la que está, en última instancia, por detrás de todo lo que existe.

Manejé como un tercer nivel de información lo investigado y escrito sobre el tema, el contexto y sus ramificaciones. En esa dimensión está lo que en la academia se llama el «estado del arte». Y ese mapeo bibliográfico es el que permite detectar zonas y problemáticas poco trabajadas o no pensadas aún. Por último, como investigador hay que ser capaz de crear un cuarto y propio nivel, tu síntesis dialéctica, que no es más que la reflexión y la conceptualización construida a partir del manejo de todas esas fuentes subyacentes. Se trata, al fin y al cabo, de articular tu propia interpretación de los hechos, solo que poniendo en ello el mayor rigor posible.

Un obstáculo aparente, el ser joven, el no haber vivido aquella época, lo convertí en mi principal arma. No tengo una relación emocional con el contexto que produjo los acontecimientos que estudio en el libro. No estuve implicado, no cargo con heridas ni con culpas. Eso me permite ser imparcial e implacable. Además, es mi responsabilidad dentro de mi generación, pues cada una debe ajustar cuentas con las que la precedieron. Es totalmente legítimo ser en el presente los jueces del pasado de nuestra nación; en el futuro, otros se encargarán de nosotros. Esa es la dialéctica de la vida y, sin ella, no hay desarrollo posible.

Por tal razón, todo ese material histórico compuesto por textos de diversa naturaleza es susceptible de ser leído y releído, interpretado y reinterpretado, y juzgado conceptualmente desde el presente a partir de ese ejercicio reflexivo. A ese conglomerado de hechos, textos y procesos históricos apliqué lo que gusto en llamar una «dialéctica glacial»: analizar en un mismo gesto de pensamiento tanto lo positivo como lo negativo, lo revolucionario y lo reaccionario, el progreso humano y la regresión. En una frase, romper el binarismo, pensar fuera de las estrechas oposiciones, apuntarle a las estructuras profundas que subyacen tras los acontecimientos. Es una manera, entre otras, de intentar una cercanía a la comprensión histórica que escape a la facilidad de los juicios morales, así como a lo tendencioso de los intereses ideológicos.

La acera del sol... Impactos de la política cultural socialista en el arte cubano (1961-1981) está estructurado en veintidós apartados y un epílogo. Estos no han sido titulados de manera intencional, solo se identifican con números romanos. Cada acápite posee una lógica interna propia, que

responde a problemáticas y objetivos específicos; pero en su conjunto pretenden conformar un relato historiográfico, a la par que una reflexión global, sobre los procesos políticos, culturales y artísticos estudiados. En consecuencia, recomiendo una lectura lineal del texto porque, a pesar de la relativa independencia de sus apartados, constituyen piezas clave del rompecabezas que el lector deberá ir armando progresivamente en la medida en que avance; y tendrá así la posibilidad de construir su propio proceso reflexivo. El ensayo pretende emular un montaje cinematográfico de oposiciones conceptuales, en el que cada secuencia sea una historia en sí, al tiempo que, articulada ya con la secuencia anterior, ya con la que le prosigue, genere unidades de contenido mayor en una proyección acumulativa hacia el todo.

El resultado que comparto con el lector es un ensayo de enfoque culturalógico, que combina trabajo historiográfico, reflexión teórica e interpretación crítica. Es una investigación de reconstrucción arqueológica de problemáticas y de su deconstrucción crítica para intentar hacer visible el fondo histórico que las constituye. Un esfuerzo cuya pretensión es extraer respuestas para el presente sobre esas gestas originadas en las complejas relaciones que se establecen entre el poder político y el campo de la cultura artística e intelectual; remontarse hacia los entresijos del pasado, para comprender mejor la fisonomía del presente y concretizar futuros cualitativamente superiores.

HAMLET FERNÁNDEZ,
agosto de 2019

Corría el año 1966. La escuela estaba expectante con la visita del alto dirigente del Gobierno Revolucionario. Llegó una noche a conversar con los estudiantes, congregados en multitudinaria asamblea. Urgía deliberar algunas cuestiones teóricas relacionadas con la formación de los artistas en una sociedad socialista, ¡los futuros creadores e intérpretes del socialismo en el mañana! En su charla, el compañero Carlos Rafael Rodríguez rememoró la histórica tarde en que Fidel, junto a Hart y otros dirigentes de la Revolución, diseñó en un discurso pronunciado desde un balcón de aquellas mismas instalaciones lo que se convertiría a partir de 1962 en la ENA. Entre otros temas, el intelectual y político marxista les habló sobre las características que debían definir al artista comunista, su función dentro de la nueva sociedad; una sociedad en la que por vez primera el artista podría representar los intereses de todo el pueblo en su conjunto y no ya de un sector privilegiado, una sociedad en la que por fin se pudiera hacer realidad la posibilidad de que el arte fuera verdaderamente libre, «expresión profunda de aquello que el hombre anhela, a veces sin darse cuenta del objetivo de su anhelo».

El invitado, sabiendo de la preocupación que manifestaban los estudiantes sobre el tema del contenido en el arte, mencionó la amplia polémica que en el campo socialista se sostenía en esos precisos momentos sobre tan compleja problemática. Advirtió que lo grave era el pensamiento unilateral; que lo que no era compatible con el desarrollo del socialismo era la «unilateralidad dogmática que a base de dictámenes pontificiales le dice al artista cómo debe hacer las cosas y señala de una vez y para siempre cuál es el contenido de la estética, cuál es el contenido del arte». Alentó a los jóvenes —que escuchaban sumidos en un silencio solemne—, porque lo importante era que asumieran su obligación ante el arte como una obligación de búsqueda constante, con un espíritu de inconformidad permanente con lo logrado y de aspiración a encontrar cada vez nuevas formas de expresión.

Pero al mismo tiempo, les recordó que el artista comunista, que los jóvenes comunistas, en una escuela como esa, tenían que ser los primeros en el trabajo, en el estudio y en la comprensión de la especificidad artística: ¡la vanguardia de todo!

Un conmovido aplauso cerró la primera parte de la intervención del importante intelectual, quien habló a título personal, y no oficial, compartiendo con modestia sus propias ideas sobre los temas introducidos. Ahora los estudiantes tendrían la palabra; fueron alentados a expresar sus dudas y preocupaciones. Era el momento de dialogar, de intercambiar criterios, de hacerse escuchar.

«Por favor, aquellos, los inquietos, sé que tienen muchos deseos de preguntar, que se acerquen al micrófono para hablar, que se está grabando», dijo la compañera profesora.

Aquellos, los inquietos, no tardaron en romper el hielo y apoderarse del micrófono, algunas ideas se les hacían confusas y paradójicas:

PREGUNTA. El compañero Armando Hart en una intervención en la Escuela de Letras de la Universidad de La Habana, él dijo allí que el artista, el trabajador de la cultura, en esta sociedad debía trabajar como si constantemente estuviese luchando contra el imperialismo; es decir, que el artista debía estar constantemente pues, a la hora de crear su obra, como si esa obra fuese una lucha contra el imperialismo. Y, al mismo tiempo, en esa misma alocución, dijo que eso no quería decir que el contenido de su arte fuese siempre de tema político. Yo quisiera que el compañero, si es posible, aclarase un poco eso.

PREGUNTA. Que usted me explicara cómo en la música, que es un arte abstracto, se pueden manifestar los sentimientos revolucionarios del artista.

PREGUNTA. Yo quisiera saber hasta qué punto es una cosa compatible con los ideales de la clase obrera hacer un arte eminentemente especificista. Digamos, ¿hasta qué punto puede ser una cosa directamente vinculada con el comunismo, hacer un arte cuyo propósito fundamental sea el crear belleza para los hombres?

PREGUNTA. En sí quisiera saber si cree que en nuestro país estén ya hechas tales condiciones tras estar en una etapa, o sea, si ya hemos dejado atrás la etapa o el período en que un pueblo va adquiriendo y se va liberando a la vez de los rezagos de la sociedad a que estuvo vinculado durante cierto tiempo, o sea, concretando: que si ya están maduras las condiciones en nuestro

país para romper con una serie de cánones establecidos en todas las artes y surgir al mundo con algo nuevo dentro del mundo de las artes.

PREGUNTA. ¿Cómo nosotros podemos asimilar las tendencias creadas por la Humanidad en el curso de su desarrollo histórico, y aún en la época del capitalismo, que, es lógico, es la época cumbre de la enajenación del hombre? ¿Cómo podemos asimilar esas tendencias sin recibir la influencia de las ideologías que actualmente pugnan con el marxismo y que muchas veces desvían a nuestros jóvenes?

PREGUNTA. Muchos compañeros han preguntado acerca del artista, ¿no? en un país comunista o un país socialista; ¿cuál es su postura o su papel, no? Ahora, yo no sé, yo me pongo a pensar, y yo pienso lo siguiente: por ejemplo, un artista en un país socialista comúnmente se dice debe pintar la realidad. Yo sé que en cuanto a eso ya no existe ningún problema porque ya se sobrentiende a qué se refiere en cuanto a eso. Pero, da la casualidad que en este momento la realidad es muy diversa en los distintos países del mundo... ¿Qué usted opina o qué usted piensa acerca de eso?

PREGUNTA. Bueno, ahora yo quisiera preguntarle al compañero si él cree que en la Unión Soviética, por ejemplo, que lleva cuarenta años ya o más de desarrollo dentro del socialismo y el comunismo, se haya sintetizado verdaderamente o haya surgido ya un arte exponente verdadero de esta nueva etapa en la evolución universal. Y, puntualizando: que si él cree que el realismo socialista sea la mejor expresión o la sintetización de la expresión dentro del socialismo. O sea, que si ya con eso se puede conformar como método de expresión el socialismo o el comunismo.²

² Recreación apócrifa del intercambio sostenido por Carlos Rafael Rodríguez y los estudiantes de la ENA en el año 1966, cuya transcripción ha pasado a la historia con el título de *Problemas del arte en la Revolución* (López Lemus, 1980:49-85).

De aquel intercambio entre Carlos Rafael Rodríguez y los estudiantes de la ENA, las preguntas de los alumnos no solo son las que mayor impresión —o más bien conmoción— pueden causar en el lector contemporáneo; son también un contenido que puede ser leído como síntoma de época, que, por espontáneo y sincero, permite leer entre cada uno de esos balbuceos de un pensamiento en formación líneas invisibles en las que se expresan con total claridad las angustias, las contradicciones, la forzada asimilación de un cuerpo de ideas rígidas devenidas en ideología totalizante.

Si se piensa en ese *corpus* de inquietudes —de las que solo he glosado de manera apócrifa una interesada selección— como expresión de un imaginario colectivo conformado en el plano intersubjetivo de esa generación de jóvenes en proceso de una especializada formación artística, puede aventurarse la tesis de que, a la altura de 1966, los «aparatos ideológicos»¹ creados por el Gobierno Revolucionario ya habían consumado su encargo social con todo éxito. Al ver desde el presente esa conversación, se alumbra con toda vivacidad la realidad ideológica de aquel contexto; entendiendo la ideología, en palabras de Althusser, como «idéntica a lo vivido mismo de la existencia humana [...]. Este “vivido” no es algo “dado”, lo dado de una “realidad” pura, sino lo “vivido” espontáneo de la ideología en su relación propia a lo real» (Althusser y Daspre, 1967:118).

Esos jóvenes serían los artistas que el país exhibiría gozoso en la década siguiente, los «hombres nuevos», los artistas-comunistas intérpretes del socialismo, de los anhelos inconscientes del pueblo trabajador, libres de todo lastre ideológico de la sociedad del pasado, libres de individualismo, de egoísmo, de idealismo, de superstición, de fe religiosa y de blandenguerías... Esos, «la generación de la esperanza cierta», educados en el marxismo-leninismo, en el rigor

¹ Entiéndase la escuela, en este caso la ENA, como un aparato ideológico del Estado en el sentido preciso que tiene la categoría en la filosofía de Louis Althusser (1988).

de la militancia comunista, del estudio, del trabajo, de la preparación para la defensa de la Revolución, incluso con las armas si fuera necesario. Esos, con una alta formación técnica y con una visión científica, materialista-dialéctica, de la realidad, serían los encargados de crear el arte de la Revolución, un arte capaz de reflejar la esencia más pura del pueblo, que es como decir la clase trabajadora, los obreros, los campesinos, los antaño explotados y marginados por el poder del capital. Un pueblo inmerso en la mayor épica de su historia: la transformación socialista de la realidad, que debía enrumbarse indeteniblemente hacia el comunismo. Esos, en calidad de artistas-comunistas, debían ser capaces de reconocer la belleza social de la gesta, incluso en su estado embrionario, para poder expresar desde el arte con total claridad aquello que se incubaba en las entrañas del proceso y que el arte podía representar como una prefiguración del futuro luminoso, que ya era, sin duda, una certeza del presente.

Pero a juzgar por los hechos narrados, en 1966, esos jóvenes, en su mayoría humildes, provenientes de todas las regiones del país, a los que el Gobierno Revolucionario les había asignado una beca de estudio totalmente gratuita, tenían, al parecer, algunas simples dudas teóricas, no ideológicas, sino conceptuales, muy específicas de la creación artística y sus sutiles complejidades. Y eso habla de la consistencia filosófica de la formación recibida, o de la consiguiente teoría estética de ella derivable. A lo que se le debe sumar la injerencia, el impacto, el condicionamiento o la mediación que también ejercían en un tipo de enseñanza tan especializada como la artística, factores externos al ámbito académico como la discursividad política de la época. Mas, pensar hoy que algún resquicio de la sociedad cubana quedó ajena o al margen de la energía política del momento sería tan ingenuo como subestimar la gran atención y recursos que el Gobierno Revolucionario le prestó y le concedió a la formación, desarrollo y control del arte y la cultura.

¿Cómo es posible hacer un arte combativo, capaz de funcionar como un arma que se blande contra el imperialismo, sin que eso signifique, o implique, que el contenido de la obra tenga que ser siempre y necesariamente de tema político? ¿Cómo un músico, que ejecuta con su instrumento o interpreta notas musicales que carecen de un plano de denotación traducible al lenguaje verbal —de ahí el aludido carácter abstracto— puede cumplir con el deber social de manifestar sus sentimientos revolucionarios? ¿Es crear belleza para los hombres, sin más pretensión que la de provocar en el receptor un puro placer estético desinteresado,² incompatible con el comu-

² En el sentido estrictamente kantiano, se pudiera preguntar hoy lo que implica, en rigor, cero mediaciones conceptuales, mucho menos ideológicas o políticas.

nismo, o con los ideales de la clase obrera? ¿Era posible pensar que a los siete años del triunfo revolucionario se había logrado liberar por completo al país de todas las estructuras económicas, sociales, y sobre todo culturales y mentales, no solo de la anterior república capitalista, sino también del genésico pasado de condición colonial? ¿Y más aún, se creía en verdad, o se aspiraba, o se exigía, o se inculcaba, que el arte socialista de esta pequeña ínsula tendría que ser capaz de engendrar y dar a luz al mundo un arte irreconocible sobre el fondo de la tradición occidental, que es como único se puede imaginar un arte totalmente nuevo, sin lazos de ninguna índole con el pasado? ¿Pero cómo hacer ese arte nuevo, y antes, cómo hacerse artista sin nutrirse y aprehender de todo el arte creado por la humanidad? ¿Asimilar las tendencias artísticas foráneas, incluso las en boga en los países capitalistas, aunque se hiciera con un criterio de selección crítica, implicaba correr el riesgo de contaminación irremediable con influencias ideológicas contrarias al marxismo? ¿Es el arte no socialista, por tanto, siempre enajenante; y el socialista, siempre desenajenante? ¿Pero si en el socialismo el sujeto deja de estar enajenado de su realidad, entonces qué es lo que debe desenajenar el arte? Además, el artista en un país socialista debía pintar la realidad, debía ser realista, pero resulta que la realidad no es unívoca, sino diversa, heterogénea, entonces: ¿qué es lo que debía pintar un artista en el socialismo? ¿Y el realismo socialista? ¿No llevaba cuarenta años o más la Unión Soviética construyendo el socialismo? ¿No había logrado el realismo socialista sintetizar un tipo de expresión artística capaz de representar en su justa dimensión esa nueva etapa en la evolución universal de la sociedad humana? ¿Era el realismo socialista el verdadero y más completo arte al que podía aspirar el comunismo? ¿O no?

Mi generación puede sentirse afortunada por no haber tenido que ser ya objeto de «ilustración» con semejantes ideologemas teóricos. Pero aquellos, los que después la historiografía del arte hubo de definir como la Generación de los 70, sí tuvieron que formarse e intentar hacer obra artística, no solo con un gran encargo social pesando sobre sus hombros, sino con todas esas ideas e interrogantes, y de seguro muchas más, revoloteando en la cabeza; hoy risibles, por esquemáticas, ingenuas y totalmente antidialécticas. Por tal razón, pienso que la producción setentiana de esa generación debe ser interpretada y evaluada más de cara al contexto que a sus propios creadores, quienes fueron un fruto más de las circunstancias, en las cuales nadie ni nada escapó del influjo creacionista del socialismo insular.

La década de 1970 fue, quizás, ese momento mágico en que el país se acercó, oteó, casi logró, lo que desde los albores de la modernidad se había

vuelto cada vez más un imposible para el arte occidental: que la expresión estética no llevara el sello individual e inalienablemente subjetivo del artista, sino que llevara el sello exclusivo de la época, el contenido de la nueva época con la menor mediación individual posible. Algo logrado, sin duda, por el realismo socialista en la Unión Soviética a partir de Stalin. Y antes, como se sabe, en la Edad Media. Contextos ambos en los que el artista no crea un contenido, y mucho menos un contenido que emana totalmente de su subjetividad o mundo interior, o de su diálogo problematizador con la realidad social a la cual está *sujeto*. Ese contenido, en la Edad Media, es la sagrada palabra, o más precisamente la interpretación que de las sagradas escrituras establecía como norma hermenéutica la Iglesia. En el «socialismo real», ese contenido no emanaba de un Dios, pero sí de un demiurgo terrenal (Stalin) que copulaba con la necesidad histórica y engendraba la energía política suficiente como para transformar la vida y aspirar a la creación de un mundo nuevo. Pero la *comprensión* de ese mundo nuevo, que era el contenido a representar por el realismo socialista, también estaba plenamente normada, y no era justo el artista quien interpretaba y comprendía el *ser* de los tiempos, sino la cúpula del Partido, creadores de la nueva realidad y hermeneutas de su propia creación. El artista debía comportarse como un hermeneuta de segundo grado, su contenido a interpretar eran las certezas del Partido, sus anhelos e incluso sus sueños; que eran, en última instancia, las del pueblo trabajador y la clase obrera, los verdaderos sujetos de la historia (Groys, 2008).

En Cuba, a medida que avanzaron los 60, se fue haciendo cada vez más claro que, a los ojos del CNC,³ la subjetividad individual del artista debía ceder ante la subjetividad de un *sujeto colectivo*: el pueblo, en el que el artista se debía integrar, disolviendo su *ego* en un *consciente colectivo*. Ante ese consciente colectivo, una especie de superyó, pero de signo positivo y progresista, y por ende tremendamente poderoso, las latencias que fermentan en el reino individual del *ello*, —eso es, la inestabilidad caótica e irracional del inconsciente del sujeto-artista—, serían incapaces de generar siquiera un amago de neurosis. De esta manera, los «ideales» de ese superyó se harían, para el bien de todos, con el control y el dominio de la topología psíquica colectiva. Se superaba así la condición del artista e intelectual tradicional, que existía y creaba separado de la sociedad, en una especie de retiro o distanciamiento perenne de la totalidad, y subordinado, aunque de manera in-

³ Organismo del Estado que, desde su creación en 1961, le fueron conferidas por ley las funciones de «dirigir» y «orientar» la política cultural del Gobierno Revolucionario.

consciente en la mayoría de los casos, a los intereses de la clase dominante y explotadora. Pero en el mundo del socialismo la situación comenzaba a ser otra. Se eliminaban las desigualdades que las clases representaban, por tanto, la integración entre el artista y el conjunto social parecía posible, además de necesaria para la consumación de su verdadera libertad intelectual. Por eso Carlos Rafael Rodríguez les decía entusiasmado a los estudiantes de la ENA aquella noche de 1966:

Y esa construcción de un mundo nuevo tiene que dar forzosamente un tipo nuevo de artista, un tipo de artista que se proponga ante todo no separarse, sino vincularse a la sociedad; no vivir en el aislamiento en que se reclinan a veces los mejores artistas del pasado para evadir precisamente esa falta de libertad (la llamada «torre de marfil»), sino el artista que se sienta con el conjunto de sus conciudadanos y los comprenda, que sea capaz de sentir al mismo tiempo que ellos, de expresar esos sentimientos y de recogerlos, transmutándolos en obra creadora (López Lemus, 1980:52).

Por lo menos en el campo de la plástica, aquellos creadores que —según la apreciación de los entendidos del CNC y algunas otras autoridades intelectuales consideradas eruditas en temas de marxismo-leninismo— no fueron capaces de sentarse con el conjunto de sus conciudadanos, comprenderlos, sentir lo mismo que ellos y expresarlo en su arte, o que sí lo hicieron, sí tuvieron la voluntad de sentarse e intentar comprender, quisieron sentir, pero no lo lograron; esos no mostraron la capacidad suficiente, la destreza suficiente, la altura suficiente, que necesitaba el socialismo en su empeño por construir un mundo nuevo, en el que habría espacio para un solo tipo de artista: *el artista nuevo*.

Desde esta perspectiva resulta claro comprender hoy cómo un grupo de artistas, considerados en la actualidad con total consenso por la crítica y la historiografía como lo más representativo y valioso de la década del 60, fue cuestionado o mirado con reservas desde el principio fundacional mismo por la nueva institucionalidad socialista, y desplazado hacia la periferia, la invisibilidad y la marginación en esa época. Son bien conocidas —para algunos—, y totalmente desconocidas —para muchos, sobre todo las nuevas generaciones—, las historias de Reinaldo González Fonticiella, Santiago Armada (Chago), Antonia Eiriz, Raúl Martínez, Servando Cabrera y Umberto Peña. En diferentes proporciones, estos talentosos artistas sufrieron hostiles ataques, sus propuestas artísticas fueron incomprendidas y rechazadas por ciertas autoridades culturales y cierto pensamiento estético, aun

cuando la crítica especializada más lúcida había valorado de manera positiva sus obras desde el principio. Algunos simplemente dejaron de pintar, de crear arte; a otros se les impidió exponer hasta bien entrada la década; varios se refugiaron en prácticas creativas menos visibles y conflictivas como el diseño gráfico y editorial, el grabado, la cerámica, el trabajo comunitario. Los más desafortunados, como Fonticiella, quedaron al margen, invisibles, y padecieron el más dramático olvido.

Como es lógico, para comprender la «mágica» circunstancia que el CNC logró enhebrar en los años 70, en la que triunfa un arte afirmativo socialista, en perfecta sincronía con, y comprensión de, la voluntad del Partido, resulta inevitable remitirse una vez más a los míticos «tiempos de fundación»: aquellos optimistas días en que fueron sembradas y abonadas las semillas que harían germinar la nueva institucionalidad y cultura artística socialista.

ÍNDICE

Nota al lector	13
I	21
II	27
III	35
IV	47
V	57
VI	67
VII	81
VIII	89
IX	105
X	111
XI	121
XII	131
XIII	141
XIV	157
XV	175
XVI	191
XVII	199
XVIII	217
XIX	229
XX	245
XXI	261
XXII	283
Epílogo	291
Acrónimos y siglas	301
Bibliografía	305

