

© Revista *Temas*, 09-04-2010

Política y cultura en Cuba: revisar la historia

Graziella Pogolotti

Ensayista y profesora universitaria.

pogolotti@uneac.co.cu

El estudio de las numerosas intersecciones del vínculo entre cultura y política se ha abordado, sobre todo desde la perspectiva del llamado compromiso del intelectual, al margen de un análisis de las circunstancias de una sociedad concreta. Así se establece una confrontación reduccionista entre buenos y malos, entre triunfadores y perdedores, entre militantes y quienes se preocuparon por los problemas de la polis, afincados en su quehacer específico. Instalados en un tribunal, contemporáneos e historiadores asumen el papel de fiscales y abogados defensores en detrimento de la búsqueda de la verdad. El desenfoque del punto de vista conduce a centrar el debate en el ámbito de la creación, mientras se desconoce el papel esencial del estado, de las instituciones y de la prensa en la construcción de los canales de difusión de los valores de la cultura.

Los pensadores cubanos del siglo XIX, en intento por formular un proyecto de nación, intuyeron con lucidez en fecha temprana la naturaleza del vínculo entre cultura y sociedad. Encontraron soluciones prácticas para influir en la opinión pública, de limitado alcance en el contexto colonial y esclavista, libraron batallas en el seno de las instituciones, impulsaron conceptos avanzados de educación. Sin acceso a la participación política directa, vieron en la cultura un medio para diseminar ideas, forjar conciencia, unir voluntades y contribuir al diseño de un proyecto.

Los acontecimientos de la historia desplazaron a los reformistas cuando en La Demajagua, Carlos Manuel de Céspedes cortó de un solo tajo el nudo gordiano que ataba la posibilidad de la lucha por la independencia de Cuba. La emancipación de los esclavos redefinía el proyecto de la nación. Para la sociedad y la cultura, el problema se tornaría aún más complejo al implantarse, con la intervención norteamericana en 1898, el experimento neocolonial. A la dependencia económica se sumaban las estructuras deformantes de un capitalismo periférico y un modelo político similar al estadounidense.

En el inicio del siglo XX, la sociedad cubana era otra, condicionada por factores muy distintos a los prevalecientes en la centuria anterior. La guerra, la tea incendiaria, la reconcentración removieron el panorama económico y social. Tras la independencia formal, el poder del imperio emergente se ejercía con más fuerza que el de la metrópoli periclitada, sostenido en fórmulas gastadas por el devenir de la historia. El proceso fragmentaba la plataforma común de la nación cubana prevista por José Martí. La imagen simbólica del ejército libertador se desgajaba en un brutal conflicto de intereses entre una élite usufructuaria de los beneficios de la recién estrenada república y la acelerada exclusión de las masas constitutivas de su base popular. La práctica redefinía, asimismo, la composición de las capas intelectuales, integrada ahora por maestros, médicos, periodistas, junto a

aquellos procedentes de la tradición decimonónica. Eran los generales y doctores situados en un plano prominente del escenario político y social. Todavía invisible, iba tomando cuerpo un sector menos favorecido. Asalariados modestos, los maestros se constituyeron en custodios de los valores de la patria soñada. De supervivencia anacrónica paralizada por el legado de la esclavitud, la sociedad cubana se colocaba, de un solo salto, en medio de los conflictos de la contemporaneidad más avanzada. El vínculo entre cultura y política, entendida esta última palabra en su sentido etimológico, tenía que redefinirse. El proceso de metabolización de los cambios resultaba complejo, entre otros motivos, por carencia de referentes. La independencia latinoamericana soslayó el componente emancipador. Antagónico y corrosivo, el modelo norteamericano llegaba, al decir del slogan publicitario de un conocido dentífrico, “hasta donde el cepillo no toca”. Permeaba la cotidianeidad, las conciencias y los proyectos de vida de los ciudadanos, mientras los vicios heredados de la metrópoli española en el manejo de los bienes públicos se acrecentaban a ritmo galopante. El aparato gubernamental se abría al festín de los tiburones. Quedaría por indagar acerca de la resonancia de la revolución mexicana, con su diseño de política cultural institucional forjada según las circunstancias de un país con amplios sectores excluidos en el contexto de una acción que, en su origen, tuvo una visión emancipadora. En el ámbito de la creación artística, el amparo gubernamental favoreció el desarrollo de la narrativa muralista, rescate de una historia popular y de la presencia indígena. Situados en los espacios públicos, esos relatos de inspiración nacionalista se dirigían a un destinatario que colocaba el arte en las calles. Pero la obra promovida por Vasconcelos abarcó la difusión literaria, la creación de bibliotecas, el fomento de talleres y la regulación del sistema de educación.

Al estudiar la república neocolonial, los historiadores cubanos coinciden en establecer dos etapas, separadas por los acontecimientos que siguieron a la caída de Gerardo Machado. La llamada década crítica, entre 1923 y 1933, anuncia el cambio que comenzaba a madurar en el seno de la sociedad. El manifiesto del grupo minorista modificaba las relaciones entre sociedad y cultura, desplazando implícitamente el concepto reduccionista de este último término. Sometidas al estremecimiento vanguardista, las artes y las letras se despojaban del oropel y la retórica decimonónicas. Pero no se trataba tan sólo de una disquisición de orden estético. Los intelectuales se replanteaban el rescate de un proyecto nacional, lastrado por la intervención imperialista. Superaban el callejón sin salida planteado por Jorge Mañach en *La crisis de la alta cultura en Cuba*. Alentados por los estudios de Fernando Ortiz, descubrían el alcance de las raíces afrocubanas. Para el contexto caribeño, resultaba el equivalente de la reivindicación indigenista de los mexicanos. A lo largo de la república neocolonial, sin embargo, los escasos proyectos estables y coherentes de difusión cultural fueron asumidos por instituciones no gubernamentales. Pro-Arte Musical dio a conocer a importantes intérpretes de música culta y amparó la escuela de ballet donde se formaron Alicia, Fernando y Alberto Alonso, artífices del espléndido desarrollo de esa manifestación danzaría en Cuba. El Patronato de la Sinfónica se hizo

cargo, con alguna subvención estatal, de ese importante conjunto. El Patronato del Teatro garantizó la continuidad de estrenos dramáticos y respaldó el trabajo de actores y directores siguiendo una línea estética que no transgredía las convenciones establecidas. Original organización femenina, el Lyceum y Lawn Tennis Club consolidó un programa más integral. Difundió mediante charlas de reconocidos intelectuales cubanos y de otros países las tendencias contemporáneas del pensamiento y la literatura. Su galería fue el ámbito destinado al reconocimiento de los artistas de vanguardia. Ofreció su sala a la zona experimental de la música. Mantuvo una biblioteca pública circulante. La Hispano-cubana de cultura se debió, básicamente, a la voluntad aglutinadora de Fernando Ortiz. El Partido Socialista Popular tomó algunas iniciativas importantes que, en la mayor parte de los casos, no lograron subsistir, víctimas de la represión política y de la falta de recursos. Privilegió los medios de mayor alcance popular. La emisora radial 1010 constituyó un modelo de radiodifusión con su programación equilibrada y por la alta calidad de los artistas que configuraron sus elencos dramáticos y musicales. Lanzó a la popularidad talentos jóvenes, entonces todavía desconocidos. Paco Alfonso animó su Teatro Popular con representaciones en sindicatos y en espacios públicos. Quedan por investigar las labores de la Cuba Sono-Films, intento heroico por sentar las bases de una cinematografía nacional. Al final de la etapa, aún cuando permaneciera sumergido en la clandestinidad, el frente cultural del PSP orientó los lineamientos de la acción de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, institución que agrupó a una generación intelectual de izquierda carente, en la mayor parte de los casos, de compromisos partidistas. En un espacio público muy modesto, a través de sus revistas y de las secciones que la integraron, implementó en la práctica un conjunto de proyectos que habrían de desarrollarse plenamente después del triunfo de la Revolución cubana. Allí se congregó el núcleo fundador del ICAIC. Los teatristas se plantearon los vínculos entre teatro y sociedad. En el campo de la música, junto a los maestros de “renovación musical” se incorporaron el experimentalismo de Juan Blanco y el entonces juvenil Brouwer. Una minúscula galería acogió lo más avanzado de las artes plásticas. Eludiendo sensaciones de realismo socialista, se tendieron puentes entre vanguardia artística y vanguardia política. A pesar de sus modestos recursos, la bicentenario Universidad habanera, como lo harían luego las de Oriente y Las Villas, adoptó el modelo extensionista latinoamericano. Las funciones de cine de arte se complementaron con cursos de apreciación cinematográfica. El Seminario de Artes Dramáticas constituyó una fragua del movimiento teatral cubano. Por sus clases pasaron actores y directores que modelarían la escena nacional en las décadas sucesivas. Sus funciones al aire libre, en el pórtico clásico de la Facultad de Ciencias marcaron una época. En los días sombríos de la dictadura de Batista, su repertorio greco-latino cedió paso al estreno de textos latinoamericanos. A su Revista de frecuencia irregular, se añadió la publicación de obras fundadoras del pensamiento cubano. La Federación Estudiantil Universitaria desarrolló su propio programa cultural que adquirió mayor significación después del 10 de marzo, cuando se constituyó en fuerza irradiante, en vía para ensanchar la convocatoria hacia el pueblo y los

intelectuales. A la definición de esa política contribuyó, sin dudas, la vocación del estudiante de arquitectura José Antonio Echeverría, asociado antes de que llegara la hora de tomar las armas, a muy avanzadas ideas de integración de las artes.

Los historiadores cubanos han prestado escasa atención a la dimensión cultural. El análisis del proceso político de la Cuba neocolonial exige tener en cuenta este factor inseparable de cualquier consideración acerca del papel del estado. Algunos intentos se atienen a la revisión de los documentos oficiales, muy distantes de la práctica social concreta, concebidos casi siempre para ofrecer un maquillaje de modernidad a una realidad inamovible en lo sustancial. Después de la caída de Machado se aceleró la crisis entre una sociedad en evolución y las estructuras establecidas. El mundo también estaba cambiando. Se imponía la necesidad de diseñar imágenes atemperadas a la nueva situación. Hombre fuerte, poder real tras los sucesivos presidentes de la década del treinta, Batista preparó el camino para su futura investidura constitucional. En esas circunstancias, se creó la dirección de cultura del Ministerio de Educación.

El ajuste cosmético no implicaba la formulación de un programa. El director designado, José María Chacón y Calvo era una personalidad respetada en todos los ámbitos. Católico y conservador, eludió siempre el compromiso con los partidos políticos. Recién llegado de España, donde había desempeñado cargos en la embajada cubana en Madrid, observó con espanto el rastro sangriento de la guerra civil. Antes de regresar a la isla, pocos meses después del pronunciamiento se consagró al esfuerzo por salvar vidas y por tender la mano a los exiliados. Erudito investigador de las letras y hombre probo, implementó la publicación de los excelentes Cuadernos de Cultura, con lo que puso en circulación autores clásicos de nuestra literatura exhumados de los archivos. También convocó a salones de bellas artes.

Habrían de transcurrir algunos años antes de que, por iniciativa de otro intelectual prestigioso, Raúl Roa, se diseñara un verdadero programa cultural coherente. Ocurrió bajo la presidencia de Carlos Prío Socarrás, en complicidad con Aureliano Sánchez Arango, ministro de Educación. Para él cultura y política eran una sola cosa, inseparables en su sensibilidad de hombre y en su proyección como revolucionario consecuente. Distanciado de la efebocracia de los gobiernos auténticos, supeditó su aceptación del cargo a la posibilidad de llevar a cabo su programa con entera libertad. Dos conceptos fundamentales articularon la ejecutoria de Roa. Por una parte fortaleció el diálogo entre tradición y modernidad. Incorporó en sus publicaciones el rescate de textos significativos del siglo XX, tales como las obras de Pablo de la Torriente Brau y, en lo referente a las artes plásticas, legitimó la vanguardia y la abrió a lecturas renovadoras que superaban el anquilosado debate con la academia. Mientras José Lezama Lima, todavía no consagrado por el *establishment* cultural, acercaba su poética a la de Arístides Fernández. Fernando Ortiz recorría, con visión antropológica, la obra de Wifredo Lam. El estímulo a la creación derribaba los límites de una filantropía paternalista mediante el fortalecimiento de los canales de comunicación con la sociedad. Una promoción

emergente encontraba vías de participación a través de la revista *Nueva Generación* y alcanzaba espacio protagónico con las Misiones Culturales. Profesor universitario y amigo de los artistas, lúcido combatiente revolucionario en permanente ruptura con los esquemas dogmáticos, Roa hizo mucho con escasos recursos. No permaneció largo tiempo en el cargo, pero definió pautas para el establecimiento de una auténtica política cultural.

El golpe de estado de Batista fracturó de manera violenta un proceso institucional con señales palpables de deterioro. Lejos de responder a una concepción de desarrollo incompatible con la naturaleza del régimen, la instauración del Instituto Nacional de Cultura constituyó una nueva operación de maquillaje destinada a legitimar la dictadura en el plano internacional y a producir una impresión de normalidad respecto al transcurso de la vida nacional. Tales propósitos se revelaron con total claridad al producirse la convocatoria a la bienal hispanoamericana de artes plásticas en acuerdo conjunto con el gobierno franquista. Tan evidente resultó el mensaje que los artistas, más allá de tendencias estéticas y de grupos generacionales, se negaron a participar como instrumentos de una farsa complaciente. A modo de contrapartida, organizaron una de las más extraordinarias muestras de arte cubano realizadas en la isla hasta la fecha. *Titulada Homenaje a Martí* ofrecía una síntesis del panorama visual a mediados de los cincuenta del pasado siglo. Ocupó la totalidad de la instalación de la Sociedad Lyceum. Coincidió en ella los fundadores de la vanguardia, sus continuadores inmediatos y el núcleo juvenil abstracto conocido como "los 11". A la diversidad de posiciones estéticas se añadían las distintas posturas políticas. Algunos colaboraban con formas clandestinas de lucha contra la dictadura. Unos pocos habían tenido un compromiso político explícito. Ninguno, sin embargo, quiso ser cómplice de la dictadura. Por lo demás, la institución gubernamental, concebida para ofrecer una imagen de paz en un país en guerra, desde la Sierra Maestra, hasta las luchas libradas por el llano, necesitaba ofrecer cierta vitalidad a sus instalaciones. Había que quebrar la resistencia de los escritores y artistas, quienes privados de los beneficios de un mercado y carentes de editoriales, estaban absolutamente desprotegidos. La fórmula era sencilla. Se trataba tan sólo de aplicar, a escala local, la práctica del garrote y la zanahoria. Los artistas empleados en la dirección de cultura desde los tiempos de Raúl Roa perdieron sus empleos como represalia por la participación en la antibienal organizada en el Lyceum. La eliminación del minúsculo subsidio concedido al ballet fue un modo de castigar a su directora, Alicia Alonso. Presionados por las circunstancias, algunos aceptaron modestos contratos para funciones teatrales y a través de la acción de las instituciones privadas surgidas a lo largo de la república.

La confección de una política cultural implica la formulación de una concepción del desarrollo mediante la construcción de puentes entre los creadores y sus destinatarios. Exige rescatar los valores patrimoniales, establecer las vías de irradiación del arte y la literatura con editoriales, galerías, museos, teatros, estructuras para la producción cinematográfica. Se inscribe en el cuerpo de la nación mediante el nexo esencial entre educación y cultura.

Los historiadores están llamados a integrar los procesos culturales al torrente general de la nación. La dimensión cultural incluye y, a la vez, sobrepasa el recuento de la contribución imprescindible de las artes y las letras. Se reconoce en el entramado de las mentalidades, en el imaginario popular, en los valores implícitos, en las celebraciones, las costumbres, en todo aquello que la memoria borra y preserva. Las fuentes no pueden reducirse a los informes oficiales. Están en la prensa, en la literatura, en el testimonio de los participantes. Indagar este universo, sutil, heterogéneo y contradictorio propicia la inmersión en el insondable territorio del alma, fuerza motriz subyacente de la hazaña cotidiana del ser humano.