

**MORALIDAD Y CRÍTICA EN LA  
CASA DE LAS AMÉRICAS (1960-1971):  
NOTAS SOBRE LA CASA ANTE LAS REVISTAS  
LUNES DE REVOLUCIÓN Y ORÍGENES**

Los primeros años de la experiencia revolucionaria cubana han sido pensados, en demasiadas ocasiones, desde vectores historicistas cuando no desde ideologizaciones férreas. Esta obsesión por la Verdad del período a veces lo ha convertido en un desfile de heroicidades de bronce insidiosamente refulgentes. ¿Cómo volver a algunos de los debates de entonces sin demonizaciones en la lengua o trivializaciones en el papel? La Revolución cubana acaecida en 1959 agudizó la necesidad discursiva del campo literario cubano por repensar sus modos de nombrarse y organizarse ante lo que aquella parecía arrastrar: “la inminencia del futuro”. La esfera pública en la Cuba revolucionaria de la década de los sesenta podría leerse como una zona saturada de prácticas discursivas interpeladas por las urgencias, temporal y especialmente inmediatas, que decretaba el proceso institucional revolucionario. La inmediatez de las propuestas públicas de estos años, además, puede relacionarse con una concepción declarativa, en los peores casos, confesional, de la intervención crítica y literaria. La revista cultural *Casa de las Américas* nos parece un locus idóneo para entrar y salir de algunos de estos modos de discusión intelectual.

Y aunque no podamos discutirlo cabalmente en estas páginas, nos parece que acercarse a los sentidos de la inminencia, de la inmediatez de esos tiempos críticos es, en el caso de la primera década del proceso revolucionario, una forma de repensar el estatuto de la creencia<sup>1</sup> en dicha cultura. Se olvida con demasiada avidez que la constitución del proyecto nacional popular que asumió la política cultural revolucionaria fue articulado, entre varias instancias, a través de un discurso de autoreconocimiento del ser nacional que enfatizaba la enorme visualidad epifánica que parecía inherente a dicho proceso. Justo en los inicios de la proclamación de una sociedad y una cultura socialista, en 1961, la poeta y crítica Fina García Marruz, citada por Ernesto Cardenal, llamaba aquellos días los días del Juicio Final:

Y esos días fueron como el Juicio Final porque a cada uno se le daba lo suyo: a unos castigos, y a otros premios. Y todo lo que había oculto salía a la luz. Lo bueno y lo

---

<sup>1</sup> Véase Michel de Certeau “Part V: Ways of Believing” en *The Practice of Everyday Life*. Trans. Steven Rendall. (Berkeley: University of California Press, 1984) 177-203 y de Gianni Vattimo, *Creer que se cree*. Trad. Carmen Revilla. (Barcelona: Paidós, 1996).

malo. Y se hacía público todo lo que se había sufrido por la Revolución: la muerte de un hijo, las prisiones, las torturas. Y uno quería haber sufrido algo entonces; pero uno no había sufrido nada —Fina se queja con voz dulce—: no tenía ningún mérito.<sup>2</sup>

En un número que la *Casa de las Américas* dedicara en homenaje a Ezequiel Martínez Estrada —el ensayista argentino había trabajado en la redacción de la *Casa*— aparece, entre varios “Testimonios”, su epifanía cubana narrada en los siguientes términos:

Yo he recibido de Cuba, para seguir usando el lenguaje religioso, la consagración de mi devoción. Hasta entonces yo era un practicante secular o laico de un credo de redención humana. Después de haber estado en Cuba, considero que ese credo no es meramente filosófico o intelectual sino que es de carácter humano, moral y religioso, y que si yo no proclamara con mayor énfasis las verdades que antes enuncié como puramente lógicas sería un traidor al más grande de los deberes que tiene un ser humano. De modo que he vuelto a ser un sacerdote, mi amigo: ateo, incrédulo, anticlesiástico, ácrata, todo lo que usted quiera, pero religioso. Eso es lo que yo he aprendido en Cuba.<sup>3</sup>

Diversas estrategias se utilizaron entonces, para movilizar imaginarios textuales que representaran esa temporalidad inédita anunciada por una discursividad que declaraba la inevitabilidad de la Utopía. Los modos de la creencia ante lo utópico y una peculiar espiritualización en las maneras de pensar la labor intelectual recubren muchas de las formas de representación de lo revolucionario en estos debates. Debates cuya complejidad excede la mera clasificación eclesiástica. Repetimos, nos parece que la experiencia revolucionaria en Cuba debe ser pensada desde los pactos e inversiones que supone la creencia. Los presupuestos de la cotidianidad parecían, entonces, someterse a un proceso de revisión, cuando no, de corrosión intenso; es precisamente este reordenamiento, este extrañamiento, de lo circundante una marca distintiva de los modos de enunciación intelectual desplegados en la esfera pública cubana de esos años. Lo revolucionario desplegaba su lógica crítica en función del advenimiento de un futuro prometido, así revolucionar implicaba un cuestionamiento del orden presente pero también un reavivamiento de los diversos lugares del “más allá” del imaginario político cubano. En ese sentido, explicar y legitimar la historia nacional, su ineludible teleología,<sup>4</sup> en medio de este “presente ciclonado”, es un

<sup>2</sup> Citado por Ernesto Cardenal, *En Cuba* (Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1971), p. 356.

<sup>3</sup> Citado por Arnaldo Orfila Reynal en “Nada más que recuerdo”, *Casa de las Américas* año V, núm. 33 (nov.-dic. 1965), p. 24.

<sup>4</sup> Enrico Mario Santí, en un trabajo sobre los usos, “reciclajes” y refuncionalizaciones históricas de la obra política martiana, señala que dicha práctica goza de una larga tradición en el campo cultural cubano. Según Santí, la propia ideología literaria martiana, su eticidad espiritual y su pensamiento utópico, entre otros factores, conforman la particular “visión histórica” que estas operaciones historiográficas articulan en el campo intelectual cubano: “That vision of Cuban history has to do with the progressive relationship that is customarily established among the various revolutionary moments during the nineteenth and twentieth centuries: 1868, 1895, 1933 and 1959—the “cien años de lucha”—

gesto autorizador entre los tópicos y *tropos* de muchos de los debates intelectuales del momento. Una de las articulaciones de este gesto discursivo suponía, además, constituir o acercarse a los sujetos privilegiados por, o llamados a representar, los avatares de la historia nacional y su Revolución.<sup>5</sup> En este escenario, los intelectuales trataban de localizar la corrección histórica y política de sus quehaceres. En la esfera pública cubana de los años sesenta, aspirar al grado más alto de efectividad política, por parte de una propuesta literaria, conllevaba demostrar la *co-incidencia* (espacial y moral) entre dicha propuesta y el proyecto nacional que administraba el Estado revolucionario. Esta situación pública no sólo marcó la concepción y diagramación misma de los espacios públicos y editoriales del período sino la forma de algunos textos literarios escritos en ese medio.

Ante el panorama del triunfo revolucionario en 1959, la nacionalidad cubana sería narrada como una subjetividad política unitaria que avanzaba hacia una forma totalizante de la Utopía que solidificaría el tempo y el sentido de la cubanidad. Los géneros se reactivarían en tanto viabilizaran espacios de auto-reconocimiento de un público que era sinónimo y agente privilegiado del proyecto de unidad nacional. Desde esta cartografía discursiva, propensa a la espectacularidad, se pensaba la acción histórico-política, el documento mismo, la letra del texto. ¿Qué fuerza generaban las prescripciones oficiales de la Revolución en los discursos de lo cultural y lo literario en la Isla? Adelantemos que nos parece que una vez “lo revolucionario” se fundió al sentido de la nación, se volvió necesario “saberlo” y declararlo para confirmar la “pertenencia” del hablante; pensar la nación y repensarla devino, sin embargo, el telos mismo de la nacionalidad cubana. Lo interesante de este proceso es que, en el campo letrado cubano, nombrar el “espectáculo de lo revolucionario” presuponía un

---

invokes on the occasion of the centenary of the Grito de Yara. We are all familiar with the argument whereby each of these revolutions becomes an ever more powerful and organized expression of Cuban nationalism and which culminates, presumably, in the latest revolution of the series as embodied in the present government. This particular vision or reading of modern Cuban history assumes that there is not only an economy, a deposit of experience from which successive revolutions profit; it assumes as well, I submit, a teleology, a telos or providential design that allow us to read each revolution in terms of the others. It is this teleology that grants meaning to the entire historical pattern of modern Cuban history and privileges, implicitly and necessarily, the end of the pattern.” Enrico Mario Santí, “José Martí and the Cuban Revolution”, *Cuban Studies* vol. XVI (1986), p. 146. Luis Toledo Sande, responde a la versión en español de este ensayo, aparecida en el número de diciembre de 1986 de la revista *Vuelta*, desde la *Casa de las Américas*. Véase su “De vuelta y vuelta”, *Casa de las Américas* año XXVIII, núm. 163 (julio-agosto 1987), pp. 113-118.

<sup>5</sup> Así narra F. Retamar algunas de las primeras refuncionalizaciones de lo literario en los primeros años de la Revolución: “Por otra parte, la urgente necesidad que el país experimenta de conocerse de veras, de reconocerse, impulsa la creación de variados testimonios de la lucha militar, del trabajo diario o de la vida de hombres y mujeres del pueblo. Esa urgencia testimonial invade incluso otros géneros, particularmente la poesía, que en Cuba había conservado la forma oral de la décima campesina, profusamente cantada en los campos y hecha de nuevo arma de combate.” Roberto Fernández Retamar, “Algunas nociones sobre la cultura en la Cuba revolucionaria”, *Hispanérica* Año 7, núm. 19 (1978), p. 45. (El énfasis es nuestro).

proyecto cultural que unificaba las esferas del arte y la política como zonas de producción intelectual. Martí y las vanguardias estéticas se daban la mano en la Plaza de la Revolución frente a Fidel Castro.

Pero conviene matizar las diferencias entre la impronta moral que, tal vez, arrastre toda empresa crítica en tanto sortea y clasifica los diversos "actos" textuales, y un uso moralizante o moralista de la crítica. Por este último pensamos en la erección de una jerarquía de valores ante lo literario que produce una concepción de "lo bello", "lo pleno" o "lo efectivo" desde criterios de verdad que buscan ordenar y regular las subjetividades literarias. En este sentido, las prácticas de lectura y canonización de la institución literaria cubana en la Revolución tenderán a convertir a los autores, y por extensión, a sus obras, en escenarios que reclaman, entre varias formas de recepción, la transparencia moral de sus signos. Aquellas poéticas públicas llamadas a representar la contextualidad revolucionaria de los años sesenta gustan de semantizar ética cuando no moralistamente la especificidad de sus intervenciones. Hay en la esfera pública cubana de los años sesenta una concepción de la praxis textual que imagina como coincidentes el perfil público del escritor y sus textualidades. Esta coincidencia imaginada de subjetividades era sopesada frente al gran escenario nacional y político: la Revolución, como un modo de calibración de la pertinencia política de dicha labor intelectual. Ocupar un lugar en ese escenario era saberse situado en un mundo "eminente moral", "coincidir" con él era una forma de narrar el "compromiso" del autor(a) con éste.<sup>6</sup> Sabemos que ésta no es una situación sin precedentes en el campo cultural cubano, por lo menos desde la discursividad martiana puede leerse en las textualidades cubanas algún tipo de semantización religiosa de los usos de la voz literaria en la Isla. Pero esta coincidencia activa de textos y procesos en el panorama revolucionario produjo una serie de prácticas de canonización literaria muy propensas a leer en los textos "conductas" públicas o biográficas. Esta modalidad crítica gusta de levantar los textos como escenarios, las obras como escenarios, los autores como escenarios, para luego desde ellos ensayar un itinerario comprobación ante el "interior" institucional de la Revolución. La coincidencia del *performance* ético de las obras con las aspiraciones institucionales revolucio-

<sup>6</sup> Nos parece importante citar la reacción de una intelectual ligada al grupo de Orígenes. En una respuesta a Emilio Bejel sobre "su reacción ante el triunfo de la Revolución [...]" Fina García Marruz señalaba: "Nosotros tuvimos, como todo el pueblo de Cuba, una alegría coral, al principio, por la caída de una tiranía que había costado, y podía seguir costando, tantas vidas. Pero la Revolución no es un acto de magia que pueda transformar en veinticuatro horas o en veintitantos años al hombre al que no ha logrado transformar del todo veinte siglos de cristianismo. [...] Nosotros, que nunca fuimos gente de acción, pero que teníamos la vehemencia de los recién conversos, nos vimos en una situación difícil y conflictiva: estábamos con todas las medidas de beneficio social, la defensa del país frente a los intereses o agresiones extranjeras (siempre habíamos sido antimperialistas y antirracistas), compartíamos la ayuda de la Revolución a la causa de los países más pobres y explotados, pero no podíamos compartir su negación de la trascendencia." En Emilio Bejel, *Escribir en Cuba. Entrevistas con escritores cubanos: 1979-1989* (Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991), pp. 175-176.

narias será la cifra misma de su efectividad estética. En los alrededores de la *Casa de las Américas* y en su interior también, se puede apreciar una extensa procesión de metáforas y lugares de lectura que, asumiendo estos énfasis, pretendió agilizar un tipo de pensamiento crítico útil para la política de solidaridades que impulsaba el gobierno revolucionario.

La *Casa de las Américas* pensó su funcionalidad como una suerte de dispositivo de circulación y canonización de una intelectualidad latinoamericana en comunión con el proyecto revolucionario cubano. Desde esta revista, decisiva en la década, habría que adentrarse en las lógicas de construcción espacial del sentido de lo público y de lo utópico que la Revolución favoreció entonces. Añadamos a lo anterior, que ese gesto de convocación intelectual internacional se convirtió en un emblema de la operatividad política de la institución, que a su vez incidió, tanto en las modos editoriales que la revista mostró al ensamblarse, como en los modos de autodefinición poética de los intelectuales que colaboraron con ella. Por el momento nos interesa pensar cómo aparecieron discutidas en la primera década de la *Casa de las Américas* dos trabajos editoriales clave en la historia literaria cubana: *Lunes de Revolución* y *Orígenes*.

Las revistas, en su momento de inauguración pública, gustan de demarcar las fronteras y la naturaleza del territorio que hace posible o justifica sus proyectos culturales. En el texto que abre la *Casa de las Américas*, un texto significativamente titulado "Como haremos", emergen dos nódulos discursivos importantes para pensar la institucionalidad de esta Casa. Por un lado, se recorta una topografía cultural "nuestra", por el otro se narra el deseo de una apertura poética y política que garantice, desde la Casa, una reflexión en torno a lo latinoamericano. Citamos el texto en su totalidad:

Esta revista cree, tal vez ingenuamente, en la existencia de una concepción de la vida hispanoamericana. Esta revista es una esperanza, incierta y riesgosa de la posibilidad de cambiar la realidad. Porque, si existe América no es la que encontramos cada día, deshecha y superficial, sino la que en política ha demostrado que la utopía puede hacerse real, y que por lo tanto la Revolución no es una falacia. Es una razón ante la cual podemos aceptar morir sin dramatismos pero conscientemente. Y la literatura es también esa aventura de transformar la realidad americana. Si nos detenemos un momento a pensar lo que es América para nosotros mismos quedaremos defraudados. Es una imagen deplorable de desasosiego y desorientación. El hombre americano está, en esa imagen culpable, como perdido en un Continente que es su enemigo y que no alcanza a domeñar, que no alcanza a hacer suyo. América es un continente sin rostro para muchos americanos, y por supuesto, para el resto del Mundo. Nuestro propósito es demostrar que la más bella y noble utopía: el sentido de nuestra vida, es una certidumbre, una realidad, una existencia. Como escritores es nuestra misión. Cada cual en su interior sabrá resolver el problema. Nos arriesgamos a afirmar que debemos esperararlo todo de lo desconocido.

El pueblo es esa gran fuerza desconocida; el pueblo que ignora la paciencia falsa, la resignación interesada, es finalmente el creador del clima donde el hombre se realiza. Y este pueblo americano traicionado, mixtificado alcanzará su destino que no puede

ser otro que diferente y único. Para lograrlo olvidará las viejas consignas, sabrá crearse otras, destruirá las imágenes y falsos templos. Todo depende del futuro, de la energía y la violencia con que comprendamos y neguemos el pasado, construyendo sagazmente nuestra casa en el presente.<sup>7</sup>

El “Como haremos” de la Casa es un texto cauteloso ante la magnitud de la tarea y el espacio histórico que ocupará la revista una vez la Revolución la ha nombrado avenida de contacto con el continente. En el comienzo apenas la palabra “arroja luz”, sólo aparece la constitución de un opaco “nosotros” ungi-do a los instrumentos y funciones forjados por la Revolución. La literatura que “es también esa aventura de transformar la realidad americana” reclama junto a la Revolución, un protagonismo en la guerra por el sentido de la identidad de América, identidad culposa y desconocida para ese “nosotros”. Se plantean, apenas en la presentación de la *Casa*, los problemas de la memoria y la consigna como problemas constitutivos del proceso desatado por la posibilidad, ahora cercana, de instaurar la utopía en América. Frente a estos problemas, las funciones de la literatura, enunciadas ahora como “misión”, luego como “problema” que “cada cual en su interior sabrá resolver”, apuntan hacia una subjetividad “creadora” que todavía procesa en la privacidad de su taller, las demandas de esa nueva realidad. La demarcación de espacios públicos y privados para el delineamiento de la nueva imagen americana condiciona la aceptación del pacto que entre intelectuales y la Revolución recoge la fundación de la *Casa*. Finalmente, esa suerte de invocación con la que se inaugura el “nosotros” de la *Casa* es una llamada de “espera” ante lo desconocido, ante el futuro, dónde parecería que todo se valdrá. Pero el “Como haremos” reconoce el sujeto que haría posible una crítica en torno a sus atisbos o insuficiencias como publicación. La presentación de la *Casa* habla de, y ante, “el pueblo” en su parca (se autocalifica de ingenua) presentación de deberes ante esa posibilidad abierta por el advenimiento de la utopía. Convocado ya el lugar para dilucidar las identidades culturales que aporten a la construcción de la inminente utopía revolucionaria, “el pueblo” entrará en escena y asumirá “su destino”. Este pueblo sin rostro, masa indiferenciada, apremiado por las urgencias del presente constituirá junto con la *Casa* “el clima donde el hombre se realiza”. La apuesta por el futuro, por un futuro impredecible, no es todavía (como luego se verá) una garantía de la irreversibilidad del sentido de la Historia sino una reserva lógica ante el carácter final de un proyecto que aún no se ha realizado y del que apenas se ven líneas de desarrollo. Al ausentarse la finalidad que esa identidad nacional continental puede proveerle al proyecto de la publicación, el *telos* de la *Casa* está puesto en suspenso. Leer pusilanimidad o imprecisión en este momento emergente de la *Casa* sería producirle, desde un presente de lectura sobreconfiado en su mirada, las carencias programáticas de aquel presente de

---

<sup>7</sup> *Casa de las Américas* vol. I, núm. 1 (junio-julio 1960), p. 3.

enunciación. Resulta interesante, sin embargo, que la *Casa* atisbe la resolución del enigma de lo latinoamericano luego de toda una reevaluación y destrucción de “templos”, “consignas” y “pasado[s]”. El proyecto utópico de una cultura latinoamericana en el presente de esta introducción a la *Casa*, parecería sustentarse en la futura capacidad de fijarle un “rostro” a la América desde el territorio abierto por la Revolución; posibilidad que se matiza desde una utilidad política de lo literario que, sin duda, aún no se detalla. Aquí la literatura recobrará su función nominadora del perfil cultural del continente en la medida en que su legitimidad, como forma de viabilización de la utopía americana, se construya como una discusión amplia ante “lo desconocido” del futuro.

Pero en el comienzo de la empresa editorial de la *Casa de las Américas* se halla la impronta del suplemento literario *Lunes de Revolución* (1959-1961). En el primer número de la *Casa de las Américas*, aparecido entre los meses de junio y julio de 1960, se consignan como responsables de su edición los nombres de Antón Arrufat y Fausto Masó. Ambos autores habían pertenecido al grupo que editaba *Lunes*. Habría, por lo tanto, que categorizar, parcamente, la impronta pública propia de *Lunes*, para apreciar mejor su incidencia en la historia discursiva de la *Casa de las Américas*. *Lunes de Revolución* apareció entre las páginas de lo que, en un momento previo al 1959, fue el “órgano del Movimiento Revolucionario ‘26 de Julio’”, y luego de esta fecha, pasó a ser el primer periódico revolucionario que llevó por nombre *Revolución*.<sup>8</sup> *Lunes de Revolución*, por su parte, comenzó a publicarse el 23 de marzo de 1959; su director, subdirector y director artístico fueron Guillermo Cabrera Infante, Pablo Armando Fernández y Raúl Martínez, respectivamente.<sup>9</sup> En su primera edi-

<sup>8</sup> El rotativo, dirigido por Carlos Franqui, fue descrito por éste, desde el exilio, en *Retrato de familia con Fidel* (Barcelona: Biblioteca Breve, Seix Barral, 1981), pp. 30-31. Por otro lado, así describe Roberto González Echevarría la impronta pública de *Revolución*: “Frente a los demás periódicos del momento, el conservador *Diario de la Marina*, tanto como *Hoy*, órgano del Partido Comunista, *Revolución* era el periódico de los jóvenes que habían luchado contra la dictadura; como el ejército guerrillero que representaba quería ser iconoclasta, imprevisible. Guillermo Cabrera Infante se ocupó de cultura [...]”

*Revolución* se convirtió del día a la mañana en el periódico de más circulación en Cuba. Se leía a los jóvenes.” Roberto González Echevarría en *La ruta de Severo Sarduy* (Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte, 1987), p. 30.

<sup>9</sup> Pablo Armando Fernández aparecerá como Secretario de Redacción de la *Casa de las Américas* a partir del número 9, noviembre a diciembre de 1961, y ocupará dicho cargo hasta los números 13-14, julio-octubre de 1962. En este último número, precisamente, se lee la siguiente nota: “Nuestro Jefe de Redacción, Pablo Armando Fernández, ha sido designado por el gobierno revolucionario Agregado Cultural en Londres. Por tal motivo, la Dirección de la revista ha reorganizado su Consejo de Redacción, [compuesto hasta ese momento por Ezequiel Martínez Estrada, Manuel Galich y Antón Arrufat] incorporando a Julio Cortázar y Emmanuel Carballo a las labores del Consejo. Antón Arrufat pasa a ser Jefe de Redacción. Deseamos al compañero Pablo Armando Fernández éxito en su nueva misión.” *Casa de las Américas* año II, núms. 13-14 (julio-octubre 1962). Raúl Martínez, que compartió con Miguel Fernández Cutillas la dirección artística (diseño y emplanaje) de *Lunes*, a partir del núm. 22-23 (enero-abril 1964) se hará cargo del diseño de la *Casa*.

ción (marzo de 1959) encontramos una nota editorial titulada “Una posición” que devela parte de la(s) poética(s) que levantaban los editores de *Lunes* ante el posible panorama cultural revolucionario:

Hasta ahora todos los medios de expresión habían resultado de vida demasiado breve, demasiado comprometidos, demasiado identificados. En fin, que estábamos tras una cerca de demasiados demasiado. Ahora la Revolución ha roto todas las barreras y le ha permitido al intelectual, al artista, al escritor integrarse a la vida nacional, de la que estaban alienados. Creemos —y queremos— que este papel sea el vehículo —o más bien el camino— de esa deseada vuelta a nosotros. [...] Nosotros no formamos un grupo, ni literario ni artístico, sino que simplemente somos amigos y gente de la misma edad más o menos. No tenemos una decidida filosofía política, aunque no rechazamos ciertos sistemas de acercamiento a la realidad —y cuando hablamos de sistema nos referimos, por ejemplo, a la dialéctica materialista o al psicoanálisis o al existencialismo. Sin embargo, creemos que la literatura —y el arte— por supuesto deben acercarse más a la vida y acercarse más a la vida es, para nosotros, acercarse más a los fenómenos políticos, sociales y económicos de la sociedad en que vive.

Si nos detenemos en las “palabras de presentación” de *Lunes* leeremos como la efectividad estética más alta a la que aspira la publicación en la Revolución es ese movimiento de integración, de aproximación, entre las esferas artísticas y la realidad; gesto que no está ausente de las páginas editoriales de la *Casa*. Nótese que al nombrar tradiciones intelectuales como el marxismo, el psicoanálisis y el existencialismo, éstas son categorizadas como “sistemas de acercamiento a la realidad” a través de los cuales el intelectual podrá “integrarse”, “acercarse”, a la vida nacional. Esta refuncionalización de las posibilidades críticas de estos saberes obedece a la necesidad oficial por cerrar distancias entre sus instituciones y la vida civil. Hay en los años sesenta cubanos un uso recurrente de series metafóricas que enfatizan lo aglutinante, lo centrípeta, para representar los móviles y propósitos de las instituciones culturales revolucionarias. En el caso de la *Casa* esta lógica de convocación centrípeta es una de las metáforas funcionales más recurrentes que la institución utiliza para definir su labor.

Pero existe una diferencia entre los momentos inaugurales de estas dos revistas. Aunque ambas notas subrayan, a su modo, la heterogeneidad poética convocada por el instante inédito que les ofrece el proceso revolucionario, la nota editorial de *Lunes*, sin embargo, parece ser más específica que la de *Casa* en cuanto a las miradas filosóficas que orientarán al suplemento en su deseo por acercarse a “lo real”. Más aún, en la nota de *Lunes* se esbozan algunas de las características de los que componían “el grupo” que editaba la publicación: “somos amigos y gente de la misma edad más o menos”. La gestualidad pública de *Lunes*, además, era definida por un grupo de jóvenes que súbitamente irrumpían en la arena pública revolucionaria ávidos de novedad y polémica. Jóvenes que además intervenían en lo público-revolucionario desde un espacio

editorial con una circulación inusitada para una publicación de este tipo en Cuba.<sup>10</sup>

*Lunes de Revolución* y *Casa de las Américas* fueron las primeras publicaciones en el campo intelectual cubano que se supieron leídas por un público que parecía rebasar las dimensiones numéricas a las que estaban acostumbradas las publicaciones de su categoría en Cuba. Ante esta eclosión pública que muchas veces se celebra acríticamente, habría que detenerse ante los términos de este encuentro entre intelectuales y ese público numeroso provisto por la Revolución.<sup>11</sup> Pero no sólo los lenguajes, las tradiciones o los especializaciones propias de un campo intelectual contribuían a ese desencuentro entre los autores y editores de estas publicaciones y gran parte del pueblo cubano que recién los leía. También en dichas publicaciones se escenificaban debates que concernían, específicamente, a los intelectuales allí representados y cuya historia escapaba, tal vez, a ese nuevo lector que “dignificado” se asomaba a estas publicaciones.

Por lo tanto, al subrayar los nombres de Antón Arrufat y Fausto Masó hemos querido enlazar un modo de discusión, un debate, que antecede a aquellos que publicará la *Casa de las Américas*. Hay que recordar también que tanto Arrufat como Masó habían colaborado con José Rodríguez Feo y Virgilio

<sup>10</sup> “Hasta *Lunes* la literatura y el arte en Cuba habían sido cuestión de grupos bastante reducidos. La tertulia de Domingo del Monte (1835-1848), a mediados del siglo pasado, no sumaba más de una docena de individuo. El grupo Orígenes podía sentarse todo alrededor de una mesa a disfrutar de un banquete. Lezama llevaba él mismo bajo el brazo los números de Orígenes a varias librerías habaneras. *Ciclón* circulaba muy poco, a pesar de contar con el apoyo de la fortuna de Rodríguez Feo. El único antecedente de *Lunes* fue la página artística y literaria que publicó en los años veinte el conservador y españolizante *Diario de la Marina*, que bien pudo haber sido la publicación de vanguardia más importante de Cuba; más aún que la famosa *Revista de Avance*. [...]”

Con *Lunes* los escritores de pronto se vieron leídos y discutidos por un público numeroso. La apertura fue fulgurante como la Revolución misma. La Habana secreta de *Ciclón* y de las pequeñas galerías de arte se convierte en *La Habana pública de Lunes*.” Roberto González Echevarría en *La ruta de Severo Sardu*, 31.

<sup>11</sup> Edmundo Desnoes ha puntualizado que no debe olvidarse la particular formación y la naturaleza de los debates y preocupaciones que se editaron en publicaciones como *Lunes* y *Casa de las Américas* al momento de hablar de las relaciones que establecieron estas revistas con su público: “¿Cuál era el público interno de esas publicaciones?. Para empezar, nosotros mismos. Luego, algunos profesionales y los apasionados de las culturas que existen en todas las ciudades y en todos los pequeños pueblos de la isla, como le decía, salvando las distancias, Valéry a Stephan Mallarmé sobre su literatura esotérica. Cuba no es Francia, pero esa era la cultura que habíamos asimilado y citábamos. Ese era nuestro talón de Aquiles, frase que entienden, en este caso, inclusive los que nunca leyeron a Homero. En otras palabras, la mayoría de los cubanos, con un cuarto grado de escolaridad, no podía entender, reconocerse en una producción cultural dominada por técnicas y preocupaciones por encima (o por debajo) de sus cabezas. Aun cuando el artista se volcaba sobre la realidad revolucionaria lo hacía con todo el bagaje cultural de artistas e intelectuales formados por los movimientos de vanguardia o retaguardia occidentales. El lector dignificado por la revolución prefería leer las imágenes y rimas manidas del Indio Naborí, poeta populista y popular, inclusive antes que la musical y depurada transparencia de Nicolás Guillén.” Edmundo Desnoes, “Epílogo para intelectuales” en *Los dispositivos en la flor. Cuba: literatura desde la revolución* (Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 1981) 536.

Piñera en el grupo que editó brevemente la revista *Ciclón*; revista que surgió precisamente de una escisión entre los directores de *Orígenes*.<sup>12</sup> La *Casa* en sus primeros números, aunque de manera un tanto asordinada y desde lugares periféricos a la voz editorial de la revista, fue caja de resonancia para ciertos ataques a la labor origenista que ya habían sido editados con anterioridad por *Lunes*.<sup>13</sup> En el número 9 de la *Casa*, bajo la sección “Libros”, se puede encontrar una reseña de Roberto Branly sobre un texto poético de Pedro de Oraá que revela esa animosidad hacia la poética origenista:

En ambas vertientes, Oraá trasluce su tiempo horadado por el cristal de la poesía, en imágenes fluyentes y acabadas, como surgidas de pincel barroco, donde una estética —que obviamente hoy día el propio autor no comparte plenamente— emerge con sus mitos de remanso quieto, fijo, atento y contemplativo.

Es decir: esa mitología de la imagen “pura”, traspasada por la espiral del pensamiento idealista, que esplendiera en los poetas de la revista *Orígenes*.

Verbigracia del círculo etéreo de la “insularidad”, su paisaje venturoso y tenue y otras especies del diminuto universo criollo, vigente sólo en la visión parcial de los origenistas.

Claro que es ahora, en la Nueva Cuba donde nuestro pueblo ejercita cabalmente su revolución patriótica, democrática y socialista, donde la realidad genuina —no afiebrada por “intuiciones”; sino eso: genuina— nos es dable aprehender, partiendo eficientemente de su interpretación raigal y exacta: el marxismo leninismo.<sup>14</sup>

Nos encontramos ante uno de los presupuestos críticos claves, alrededor del cual giraron diversas discusiones en esos años. En los modos de cierta crítica

<sup>12</sup> Para un recuento de la escisión del grupo editorial de *Orígenes* véase la “Introducción” de Marcelo Uribe a la edición facsimilar de *Orígenes (1944-1956)* (México y Madrid: El Equilibista y Ediciones Turner, 1992).

<sup>13</sup> “¿Qué queda, pues, de *Orígenes*? ¿Dónde está el gran libro de esa generación? ¿Dónde está la originalidad y la madurez de ciertos frutos obtenidos? ¿Dónde está el resumen después de veintidós años de tarea [...]? No hay nada [...]. Diez poetas se reunieron para modelar una muerte sin grandeza [...]. ¿Qué poema puede escribir hoy Lezama que no recuerde su vieja voz hueca y grotesca? [...] José Lezama Lima terminó ya. Como Agustín Acosta, como Pichardo Moya, como todos esos poetas mediocres que ha desenterrado la avidez de antólogo de Cintio Vitier, su nombre quedará en nuestras antologías ilustrando las torpezas de una etapa de transición que acabamos de cancelar en 1959.” Heberto Padilla, “La poesía en su lugar”, *Lunes de Revolución*, núm. 38 (7 de dic. de 1959), pp. 5-6. Pero no todos los textos publicados en *Lunes* exhibieron la estrechez que leímos en el artículo de Padilla. Virgilio Piñera reaccionaba de otro modo ante el texto de Padilla en “Cada cosa en su lugar”, en *Lunes de Revolución* núm. 39 (14 de dic. de 1959), pp. 11-12. Recientemente Pablo Armando Fernández, Fina García Marruz y Cintio Vitier han reflexionado en torno a los ataques de *Lunes* hacia la labor de Lezama. Entre las entrevistas a escritores cubanos que edita Emilio Bejel en su libro *Escribir en Cuba. Entrevistas con escritores cubanos*, pueden consultarse las respuestas de Fernández, García Marruz y Vitier que tocan este debate en las páginas 82-84, 172-179 y 379-382 respectivamente. Oscar Montero, por otra parte, ha contextualizado parte de esta discusión desde las páginas, tanto de *Revolución*, como de su suplemento literario *Lunes*, en su artículo “El ‘compromiso’ del escritor cubano en 1959 y la ‘Corona de frutas’ de Lezama” en *Revista Iberoamericana* vol. LVII, núm. 154 (enero-marzo 1991), pp. 33-42.

<sup>14</sup> Roberto Branly en reseña sobre el texto de Pedro Oraá, *Tiempo y poesía* (La Habana Ediciones Palpite, 1961) aparecida en *Casa de las Américas*, año II, núm. 9 (nov.-dic. 1961), p. 154.

cubana bajo la Revolución nos parece que no se intentaba señalar, exclusivamente, lo novedoso del panorama social que inauguraba la institucionalidad revolucionaria, y consecuentemente reclamar la necesidad de nuevos acercamientos críticos. Entretejidos con estos gestos, en gran parte de los debates intelectuales que han definido la impronta pública de los años sesenta en Cuba, va presupuesta una batalla por delinear y proponer “la verdadera naturaleza de lo real” desde el campo literario. Una vez la Revolución “ha puesto en crisis el viejo orden” institucional en todas sus ramificaciones, incluyendo la esfera literaria, las voces en dicha esfera comienzan a ensayar versiones tanto de su funcionalidad como de su localidad social a partir de ciertos presupuestos sobre qué constituye ahora “la realidad de la patria”. Si releemos los comentarios críticos que le dedicaron, entonces, Padilla, Cabrera Infante y Branly, a *Orígenes* puede detectarse, a través de ese señalamiento en torno a la ineficacia o falta de sintonía de la poética origenista con el hecho revolucionario, un presupuesto básico. La crítica al modo argumental origenista tiene como premisa rectora una supuesta incongruencia temporal entre la poética origenista y la Revolución. El énfasis en esta incongruencia temporal y poética desea además representar esta supuesta incongruencia como el síntoma de la carencia ideológica del grupo para lidiar con las demandas de la cotidianidad política de la Revolución. Resulta interesante, además, apreciar dónde se lee esta “incompatibilidad” temporal; la incongruencia es leída en ese “exceso” personal, verbal, minoritario, poco claro, que domina los tonos lezamianos, y que en última instancia, le imposibilitan captar en su “verdadera esencia” a la “Nueva Cuba”. Como si el aparato óptico origenista, entorpecido por la ominente “personalidad” de sus usuarios fuese incapaz de sintonizarse con el presente nacional. En una esfera pública que pugna por definir la “verdadera naturaleza” de sus sujetos y su historia, el exceso “subjetivo” de los origenistas dificulta la producción de una “objetividad” político-cultural transparente. La falta de “exactitud” de la poética origenista será, sin embargo, articulada, por algunos, desde una posicionalidad crítica “transparente y confiable”: el marxismo leninismo. Obviamente nos encontramos ante esa sobreconfianza científicista que cierta ortodoxia marxista destila al yuxtaponer el saber científico a la pretensión científica contenida en ciertas zonas del pensamiento político de Marx.<sup>15</sup> En esta operación el marxismo ortodoxo ha compartido con la veneración capitalista al conocimiento racionalista prácticas de reificación y descontextualización de las especificidades, usos y deseos del saber científico.

Pero este señalamiento en torno al desencuentro de *Orígenes* con su inmediatez emerge en otro número de la *Casa*. En un temprano balance de las letras cubanas hecho por la Casa —al que ya nos hemos referido—, Ambrosio Fornet

---

<sup>15</sup> Véase de Stanley Aronowitz, *Science as Power. Discourse and Ideology in Modern Society* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988).

es particularmente ambiguo ante la labor cultural origenista.<sup>16</sup> Sin embargo, su ambigüedad crítica no prescinde de esa premisa que lee en la diferencia de lenguas entre la poética del grupo y la cotidianidad pro-revolucionaria una suerte de ineficacia política. Esta ambigüedad crítica en la lectura de Fonet es producida por cierta valorización moral de la labor editorial origenista. Luego de reconocer la negativa de *Orígenes* ante una posible subvención oficial del batistato —gesto que, en parte, decidió que la revista dejara de editarse— la lectura de Fonet califica el gesto poético del grupo como un gesto esteticista:

En la década del 50 se dijo NO al esteticismo de *Orígenes*, a los santones de la cultura, al régimen mismo: los negadores fueron drásticamente negados. En 1950 —dos años antes de que Batista y los militares dieran el golpe de estado— se fundó la sociedad cultural “Nuestro Tiempo”: el nombre era un símbolo. Uno de sus fundadores —Carlos Franqui— sería director del periódico clandestino que, al caer la dictadura, se convertiría en órgano del gobierno revolucionario: *Revolución*. Mientras tanto, *Orígenes* se sobrevivía a sí mismo; en 1954 Rodríguez Feo, codirector de la revista, se separa del grupo y en enero del 55 saca, con Piñera, *Ciclón* —otro nombre simbólico. [...]Ciclón reacciona contra la solemnidad y la gazmoñería en la literatura: no quiere ser respetable. De ahí que comience por golpear los prejuicios morales de la sociedad burguesa y cristiana. Ya en el primer número inicia la publicación de *Las 120 Jornadas de Sodoma*. Era una de tantas maneras de ser rebelde en una sociedad viciada y básicamente hipócrita. Pero no —ahora lo sabemos— la manera más efectiva: año y medio antes se había producido el Ataque al Moncada.<sup>17</sup>

Con la palabra esteticismo viene aparejado un enjuiciamiento moralizante en el cual la efectividad política de las intervenciones públicas y literarias se validan desde una noción particular de lo que se entiende como los modos de participación política “más efectivos”. Si al valorizar las formas de incidencia pública del saber literario colocamos, como modelo pleno para esta incidencia, el surgimiento de un proyecto de liberación nacional a través de un levantamiento armado, y este acto a su vez se asume como la epifanía, no sólo de la temporalidad nacional, sino de las efectividades de cualquier labor crítica posterior, la labor literaria de *Orígenes* al no “revelar” conexiones “empíricamente verificables” con esta “visión” tiene que necesariamente quedar representada como la forma misma de la apoliticidad cubana. En otras palabras, un modo de lectura histórica que propone la lucha armada como el modelo supremo de

<sup>16</sup> “Diez años de labor cultural —en Cuba ésos eran muchos años— no se barren de un golpe. Por otra parte, *Orígenes* demostró dentro de sus limitaciones un rigor y una honestidad intelectuales que la nueva generación podía tomar como ejemplo. Pintar ángeles no era quizás la misión de un creador de nuestra época, pero era una actividad más respetable que escribir novelones radiales o poesías para estimular los humores de jovencitas románticas. Atrapado en su propio hermetismo *Orígenes* no salió, sin embargo, a ofrecer la literatura como mercancía, mientras los santones escribían por encargo y se repartían los honores, los miembros de *Orígenes*, sin ayuda oficial, en un medio hostil e indiferente, casi en el vacío, se mantuvieron fieles a la poesía e hicieron una obra.” Ambrosio Fonet, “El cuento”, *Casa de las Américas* año IV, núms. 22-23 (enero-abril 1964), p. 7.

<sup>17</sup> Ambrosio Fonet, “El cuento”, *Casa...*, núms. 22-23, 6-7.

acción y producción cultural relega la palabra literaria a una efectividad secundaria y servil. Así no es de extrañar que lo literario, eventualmente, sea en la lengua de algunos oficiales y burócratas de la Revolución, una instancia que deba presentarse a rendir cuentas, a ser validada y a ser calibrada por la oficialidad estatal.

Allí la confrontación se visualizaría mejor en las gestas guerreras, en esas tomas de castillos, plazas y poblaciones. Desde la celebración del marxismo leninismo como el instrumental teórico-político idóneo para diagramar y “explicar” la temporalidad histórica, hasta el sorteo historicista de los gestos públicos de la cubanidad, se ensambla una jerarquización moral que presupone que las prácticas literarias deben sintonizarse con, y saludar, aquellos eventos que “mejor” visibilizan la temporalidad y la realidad de la Nación. Este modo del pensamiento crítico responde a una institucionalización discursiva que ya ha privilegiado hechos y ciertas localidades políticas en la constitución de la nacionalidad. La producción de un proyecto nacional a través de la movilización armada de un sector o clase política sin duda, han ocurrido (ocurren) y han marcado la historia de más de una nacionalidad. Pero si procedemos a leerlas y canonizarlas como marcas que verifican unívocamente “las esencias históricas” que en ese momento “dicen” la nacionalidad, corremos el riesgo de olvidar las heterogeneidades que conforman no sólo un texto, una lectura o una periodización crítica sino a la nación misma. Toda lectura es un evento discursivo que viene acompañado de estrategias y valorizaciones que simultáneamente develan proyectos y poéticas que tanto la escritura como su recepción crítica comparten; en el mejor de los casos, este evento evitaría convertir la historicidad textual en una instancia fosilizada por las verdades que graba la guerra.

En el número que contiene el trabajo de Fernet coexisten otros modos de describir el gesto poético origenista. En lo que podría calificarse de lamentable barrecampos, José Triana tildaba al grupo de *Orígenes* con el impresionante mote de “provinciano”.<sup>18</sup> En su balance en torno a la poesía cubana más reciente de ese entonces, Triana propone la figura del tempranamente malogrado poeta cubano José Baragaño como prototípica de “nuestro movimiento intelectual”.<sup>19</sup> En medio de la celebración de una “originalidad” (paradójicamente derivada del surrealismo europeo) hallada en un poema de Baragaño titulado “Himno a la muerte”, Triana procede a despachar la poética del grupo de *Orígenes* de la siguiente forma:

<sup>18</sup> Para un comentario en torno a la diversidad de poéticas y colaboraciones publicadas por *Orígenes* véase los estudios de Alejandra Riccio, “Los años de *Orígenes*” y José Pratts Sariol, “La revista *Orígenes*”, *Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers: Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima Vol. 1*. (Madrid: Editorial Fundamentos, 1984) 21-36 y 37-58 respectivamente.

<sup>19</sup> José Triana, “La poesía actual”, *Casa de las Américas* año IV, núms. 22-23 (enero-abril 1964), p. 39.

El provincianismo de la revista *Orígenes* y su escuela de rumores anestesiados o metafísicos queda prácticamente aplastado por la presencia del hombre furioso, contradictorio, rebelde, en función de su vida cotidiana y de una improbable trascendencia: "Porque muerte no significa/ más que la pura anulación". En ningún momento perdemos de vista al hombre, al poeta acosado por ese horror inmediato y constante.<sup>20</sup>

La beligerancia en ciertos casos lleva a la reducción; el afán agónico,<sup>21</sup> muchas veces, necesita escamotear los méritos de la labor del otro ante el cual se levanta la "nueva superioridad" estética. El ataque al esteticismo que, de hecho, fue uno de los caballos de avanzada de la vanguardia artística europea, y asociado aquí con *Orígenes*, surge en el artículo de Triana como una categoría moral que pretende señalar las carencias de la poética de la revista lezamiana en tanto ésta no certificaba, con los gestos propios del activismo, la utilidad estética de sus propuestas. Nuevamente, la "deficiencia" origenista radicaría en su destemporalidad poética ante "lo nuevo". El moralismo al que propende esta crítica se aloja en una concepción instrumental del "hermetismo" de *Orígenes*. Allí emerge una noción de "hermetismo" como idiolecto de exquisitas y pequeñas élites que no vehiculiza una salida o un "compromiso" político necesario para el proyecto de liberación nacional que define a la Revolución, y que, en otras lecturas, yacía inscrito en la cubanidad misma. Pero esta traslación de tonos de la crítica vanguardista europea, o, luego, de una sociología historicista, "aplicados" a la institucionalidad "esteticista" que supuestamente define a *Orígenes*, simplificó las especificidades un tanto contaminadas de muchas de las poéticas y gestos que *Orígenes* alojó como publicación.<sup>22</sup> La voluntad de autonomía origenista funcionó "cerrando" el registro verbal e imaginístico de su poética a traducciones o aspiraciones políticas inmediatas, ya fuesen administrativas u Oficiales, pues el grupo manejaba una noción de lo cubano ligada a "ceremonias iniciáticas", a resistencias secretas y a festines densificados por "la imagen en la historia".<sup>23</sup> La circulación limitada y minoritaria de la revista era, más que un blasón institucional reificado por el grupo, el signo mismo de su especificidad material del lugar institucional de lo literario en la sociedad cubana anterior a la Revolución. De todas formas, resulta interesante que modos

<sup>20</sup> José Triana, "La poesía actual", *Casa...*, núms. 22-23, 37. (El subrayado es nuestro).

<sup>21</sup> Harold Bloom ha pensado ciertos procesos de revisión institucional, tanto filosófica, religiosa como literaria, como procesos decisivamente feroces, como procesos de lucha, véase su *Agon. Towards a Theory of Revisionism* (New York and London: Oxford University Press, 1982).

<sup>22</sup> Para una valoración de la proyección internacional de *Orígenes* véase los estudios de Alejandra Riccio, "Los años de *Orígenes*" y José Prats Sariol, "La revista *Orígenes*" editados en el *Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poltiers: Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. vol. I-Poesía. (Madrid: Fundamentos, 1984) 21-36 y 37-58 respectivamente.

<sup>23</sup> El poeta y ensayista cubano Antonio José Ponte ha reflexionado sobre las ceremonias y los modos de "habitación" poética ensayados por los miembros del grupo *Orígenes*. Ponte propone lo ceremonial y la teleología insular como facetas de lo político en *Orígenes*, Véase su bello trabajo "Por los años de *Orígenes*", *Unión. Revista de Literatura y Arte* año VII, núm. 18 (Enero-Marzo 1995), pp. 45-52.

de lecturas similares, pero no idénticas, “juzguen” la labor de *Orígenes* como una labor carente de efectividad política.<sup>24</sup> En tanto las “carencias” políticas de la revista son producidas a través de un relato historiográfico que lee una desubicación temporal entre la publicación y su entorno socio-político como una “caída” política. En un ensayo posterior a los ya comentados, Roberto Fernández Retamar señalaba, con relación a “los temas” favorecidos por *Orígenes*, lo siguiente:

Crece la preocupación por la intimidad y los “interiores” (véase la excelente pintura de interiores, de Amelia Peláez a Portocarrero). *Es una actitud de repliegue, una búsqueda angustiada de los últimos destellos de una sensibilidad que en la isla había conocido su momento de fuerza en el siglo XIX.* Pues este grupo no representa ya el estado de espíritu de la burguesía cubana de su momento —burguesía desarraigada, presa en los módulos norteamericanos de vida—, sino de la que brilló en el siglo pasado. Como, al mismo tiempo, no se resigna a la mera repetición de formas, se da un curioso universalismo imaginario. *Este es el instante en que la imaginación está obligada a suplir todo lo que la historia misma no puede entregar.* La creación se mueve entre la nostalgia de un pasado armonioso (Eliseo Diego), la visión grotesca de un presente absurdo (Virgilio Piñera) y el frenesí de la imaginación (José Lezama Lima). *Por su actitud religiosa, varios de estos escritores recuerdan a los que en la Rusia prerrevolucionaria fueron llamados “los buscadores de Dios”,* y que influirán en el mismo Gorki. La racionalización triunfa sobre el razonamiento, la ideología sobre la ciencia. El costado positivo debe señalarse: por ejemplo, la salida del pintoresquismo, que había sido la trampa que acechaba a la generación anterior y en la que sucumbirían los débiles de ésta. Artistas como Portocarrero o Mariano; poetas como Lezama, Vitier o Diego; dramaturgos como Piñera, representan, en general, un considerable enseriamiento en el trabajo expresivo de la isla.<sup>25</sup>

El texto que cobija esta valorización de *Orígenes* es una periodización genealógica de la intelectualidad cubana hasta la Revolución. En su ensayo Fernández Retamar une dos procedimientos de historización literaria; a la periodización cronológica propia de las historias generacionales se le incorpora un taxonómico instrumental marxista con sus énfasis en las posicionalidades de clase social y su confianza en la “cientificidad” de la mirada que lo articula. El ensayo organiza una “división en estratos cronológicos” a la que se le infringe una “rajadura vertical de las posiciones clasistas (no hablo de origen, sino de actitud de clase, pues todavía el origen de la mayoría de los intelectuales cubanos

<sup>24</sup> En un ensayo publicado en la *Casa* en 1990, Raúl Hernández Novás celebra la edición facsimilar de la revista *Orígenes* con una revalorización del contexto y propuesta origenista. En este ensayo Hernández Novás cuestiona enérgicamente los criterios de valorización y las palabras que le dedica el *Diccionario de la literatura cubana* a la poética de *Orígenes*. Véase de Raúl Hernández Novás, “Renacimiento de un taller renacentista”, *Casa de las Américas* año XXX, núm. 180 (mayo-junio 1990), p. 139; al igual que los comentarios del *Diccionario de la Literatura Cubana*, Tomo II (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984) bajo la sección “Poesía” en la página 805.

<sup>25</sup> Roberto Fernández Retamar, “Hacia una intelectualidad revolucionaria en Cuba”, *Casa de las Américas* año VII, núm. 40 (ene.-feb. 1967), p. 7 (El subrayado es nuestro).

es pequeñoburgués y aun burgués)".<sup>26</sup> Nuevamente *Orígenes* es sinónimo de un desencuentro temporal con el presente social de la nación. Esta destemporalidad es producida en este ensayo una vez se le adjudica al grupo origenista la "representación" "[d]el estado del espíritu" de una clase que precisamente no coincide temporalmente con la era en la cual operaba el grupo. A pesar de este salto temporal sobre la causalidad genealógica que organiza este ensayo (salto que no representa, necesariamente, un cuestionamiento de este modo de lectura: los saltos o retrocesos son posibles desde esta figura que narra el "desarrollo" de lo histórico como una suerte de *continuum*), *Orígenes* vuelve a no corresponderse con su entorno. Pero esta lectura, a diferencia de las anteriores, elide vocablos como "evasión" o "escapismo" allí donde hubiera sido rutinario colocarlos. Fernández Retamar apunta la especificidad de la "opción" origenista como un suplemento poético y político del grupo ante la carencia que suponía el entorno histórico del grupo. Aún así, se trata de una refuncionalización del alegato moralizante que venimos trazando; esa movida a los "interiores", que percibe Fernández Retamar en el grupo de *Orígenes*, es leída como una decisión poético-moral por parte de los representantes del grupo que no deja de percibirse todavía como insuficiente ante el modelo pleno de actividad intelectual-política que representaba la "vanguardia política" o los atacantes al Moncada en 1953.

El ensayo de Fernández Retamar, de hecho, puede ser leído como el relato de un supuesto destiempo que ha caracterizado a la intelectualidad cubana en su relación con el ámbito público de la política nacional. La perspectiva crítica de Fernández Retamar se mueve confrontando, en una suerte de viaje entre paralelos históricos, las relaciones entre la "vanguardia política" y la "vanguardia intelectual". Lo interesante de este ejercicio de comparación y contraste es que glose la experiencia de la intelectualidad rusa ante la Revolución de octubre como una suerte de referente histórico válido para pensar la especificidad intelectual cubana.<sup>27</sup> El periplo de la vida intelectual rusa justo antes del 1917, narrado someramente por Fernández Retamar, funciona junto a la noción de

<sup>26</sup> Roberto Fernández Retamar, "Hacia una intelectualidad revolucionaria en Cuba", *Casa...*, núm. 40, 5.

<sup>27</sup> Si nos detenemos en el argumento que ofrece el autor cubano al por qué de su comparación del grupo *Orígenes* con los llamados intelectuales rusos prerrevolucionarios, denominados "buscadores de Dios", leeremos esta refuncionalización moralizante de los criterios organizativos que hacen posible este ensayo de periodización: "De entrada, un hecho es evidente: en relación con la vanguardia política, esta vanguardia intelectual quedó retrasada. No desempeñó siquiera el papel de los futuristas en relación con los acontecimientos de octubre de 1917. Por supuesto que en esto hay responsabilidades personales, que no hay por qué soslayar; pero que tampoco hay que abultar, olvidando que los hombres hacen su historia, pero dentro de condiciones que ellos no han hecho. La *intelligentsia* rusa estaba cargada de inquietud revolucionaria mucho antes de que los futuristas empezaran a salir a la calle con blusas amarillas. Desde el último cuarto del siglo XIX, se sabe que el centro de la revolución europea se ha desplazado a Rusia. [...] No era equivalente la vida intelectual cubana del cuarto de siglo anterior a 1959." Roberto Fernández Retamar, "Hacia una intelectualidad revolucionaria en Cuba", *Casa...*, núm. 40, 9-10 (El subrayado es de Fernández Retamar).

vanguardia política, representada por los atacantes del Moncada, como otro modelo de autoridad desde el cual se lee el comportamiento poético-político de los intelectuales cubanos ante el evento revolucionario. Esta propuesta para la historización de un campo intelectual posee una lógica organizativa que permitiría armar una gráfica “capaz” de medir la sintonía, o falta de ésta, entre la intelectualidad cubana y su “devenir” político.

Este texto desea actualizar la discusión en torno a los intelectuales y la política desde las especificidades del campo cubano. Esta actualización, nos dice el ensayo, se verifica precisamente en el locus editorial que ofrece la *Casa de las Américas*. Al momento de comentar las discusiones estético-políticas generadas a partir de la situación cubana, Fernández Retamar ofrece las páginas de la Casa como muestra de la diversidad crítica y la situación de tanteo que caracteriza la discusión intelectual en Cuba.<sup>28</sup> En este ensayo coinciden el deseo del sujeto crítico que articula el texto y la “moraleja” que supone esa narración sobre el destiempo intelectual cubano hasta el advenimiento de la Revolución del 59. Sujeto y moraleja coinciden en la propuesta historiográfica, en el mapa histórico, que levanta el texto. Para ambas instancias la llegada e instauración del poder revolucionario verifica la cancelación de dicho “retraso” intelectual. Ante esta situación nos parece interesante que los ejes que midan este “fenómeno” temporal llamado el “retraso” de una vanguardia intelectual ante su géminis político, se constituyan desde términos que enfatizan la especialidad del proceso (“estratos cronológicos”, “rajadura vertical”); como si para hablar del tiempo se necesitara, primeramente, especificar el espacio que escenifica dichas movilidades temporales. Estos ejes de lectura, además, comparten su autoridad hermenéutica con un proceso político que se sabe no ha coincidido temporal, espacial o culturalmente, con la especificidad cubana; nos referimos a la situación del campo intelectual ruso previo a la Revolución de Octubre. La experiencia intelectual rusa gravita como un modelo ante el cual comparar y pensar la particularidad y el destiempo de la intelectualidad cubana. Sin embargo, bajo esta convivencia de experiencias y tiempos que arma la periodización de Fernández Retamar opera una estrategia historiográfica reconocible que supedita linealmente los desenvolvimientos culturales a los Grandes Eventos políticos. Bajo esta conceptualización, un tanto empiricista de las posicionalidades de lo intelectual, funcionan presupuestos organizativos muy cercanos a cierto teleologismo que ha dominado gran parte de los afanes de historización al interior de la tradición materialista. Desde esa concepción de la movilidad histórica, o poética, como una actividad fundamentalmente lineal, ascendente, es que la periodización de Fernández Retamar “avanza” y hace posible la narración de ese destiempo temporal y político que caracteriza a la

---

<sup>28</sup> Ver la nota al pie en Roberto Fernández Retamar, “Hacia una intelectualidad revolucionaria en Cuba”, *Casa...*, núm. 40, 17.

intelectualidad cubana hasta la llegada de la Revolución. Los modos de organización, textual y política, teleologistas se caracterizan por asumir que el sentido de los desenvolvimientos históricos pueden ser conceptualizado como un *continuum* progresivo.<sup>29</sup> Muchos de estos desenvolvimientos teleológicos son protagonizados por sujetos privilegiados que van a la cabeza de, y representan totalmente, esta suerte de movimientos nacionales de progresión política —en sus sentidos de avance y mejoramiento—, cuyas intervenciones describen un desarrollo lineal y causal de tales procesos políticos. Bajo esta presuposición el sentido de la historia posee una, esencial e inmanente, finalidad que va revelándose en su “devenir”.

Nuevamente al final de este recorrido por el ensayo de Fernández Retamar nos hemos topado con otra forma de la ambigüedad crítica ante lo que representó *Orígenes*. Esta ambigüedad, sin embargo, y a diferencia del texto de Ambrosio Fornet, es producida por una adjudicación temporal y clasista que no se explicita del todo y sobre la cual el autor no insiste. En el ensayo de Fernández Retamar, la revista y el grupo lezamianos parecen ser un modo de organización literario “extraño”, “anómalo”, en lo que concierne a sus relaciones con su inmediatez política —recordemos que este grupo perteneciente a la “generación de enterrerrevoluciones” ha quedado asociado a un período de “brillo” para la burguesía cubana del siglo XIX—, que, sin embargo, se filia a un período “lumínico” de la cubanidad. Debemos recordar que el siglo XIX ha sido convocado por el imaginario de la política cultural de la Revolución como una zona de producción del ser nacional clave para explicar y legitimar el por qué histórico de la Revolución del 1959. Así colocar a *Orígenes* bajo el imaginario decimonónico es una forma de paradójicamente complejizar, a pesar de la impronta taxonómica de Fernández Retamar, el trabajo del grupo lezamiano.

Ante los “ojos de la Revolución” los intelectuales tenían que recuperar el “tiempo perdido”; este enunciado contiene una operatividad crítica recurrente entre las páginas de la *Casa*. Podría decirse, desde el ensayo de Fernández Retamar, que la alteración espacio-temporal que representó la Revolución modifica las nociones de acción y participación política de la intelectualidad, por lo que las categorías y los modos críticos llamados a re-presentar este fenómeno histórico son hibridizados, injertados, por el propio autor, con connotaciones

---

<sup>29</sup> Desde la concepción de la historia ofrecida por el idealismo alemán de comienzos del siglo XIX, el *modus operandi* teleológico ha sido leído como una versión laica del providencialismo cristiano occidental. Edmundo O’Gorman, a propósito de la concepción histórica que maneja Alexander von Humboldt en su *Cosmos; essai d’une description physique du monde* (1886-87) nos señala: “En términos generales se trata de la concepción idealista de la historia tan predominante, sobre todo en Alemania, durante la primera mitad del siglo XIX. Su premisa fundamental, recuérdese, consiste en creer que la historia, en su esencia, es un progresivo e inexorable desarrollo del espíritu humano en marcha hacia la meta de su libertad conforme a la razón”. E. O’Gorman, *La invención de América* (México: FCE, [1958]1986) 36. También puede cotejarse el estudio que R.G. Collingwood le dedica a Hegel titulado *Idea de la historia*, Trad. Edmundo O’Gorman y Jorge Hernández Campos. (México: Fondo de Cultura Económica, 1977).

semánticas y experiencias históricas de otras latitudes en un intento por pensar, simultáneamente, la densidad de este proceso y la funcionalidad del intelectual en el nuevo escenario social. Aun así es llamativo que el afán contextualizador de un autor que, en diversos textos, se ha preocupado insistentemente por pensar la especificidad cultural latinoamericana, conceda la posibilidad de repensar el sentido del tiempo histórico al “avance” de procesos culturales ocurridos en otros contextos. Por otra parte, en esta forma de narrativización de la historia cubana, la Revolución es la condición de posibilidad para que el tiempo y el espacio de la intelectualidad cubana coincidan con el proyecto de emancipación. Desde esta aparente coincidencia discursiva es que se piensa la actividad política y cultural como una forma de definición, simultánea, del proceso revolucionario y de la Nación misma.

Pero esta posibilidad de coincidencia se convierte en la voz crítica de Fernández Retamar en un imperativo moral muy particular. La propuesta crítica que ensaya Fernández Retamar ante el avatar de la intelectualidad cubana tiene como modelo discursivo los procesos gubernamentales de la Revolución, en particular, ese gran modelo de organización política llamado el Partido. Pero no se trata de un mero calco gubernamental. Fernández Retamar no olvida la peculiar historia de la “oficialidad” en Cuba y subraya el cambio de causalidades históricas experimentadas por las instituciones revolucionarias cubanas a diferencia de lo ocurrido en otros lugares. El Partido se organizó después de la experiencia histórico-cultural que es la Revolución y no de manera contraria.<sup>30</sup> Desde ese dato, Fernández Retamar parece señalar la enorme autoridad moral y política de esa “mirada” de la Revolución articulada a través de “héroes” intelectuales como Fidel Castro y el Che Guevara. Esta es una señal de la especificidad y de los “patrones” posibles a seguir por la agenda intelectual en Cuba, según la propuesta de Fernández Retamar. Se trata de anteponer cierta imagen de la densidad de una experiencia nacional ante, o sobre, las poéticas favorecidas por algunos intelectuales para que ésta opere como norte de dichas poéticas. Se trata, además, de incorporar una suerte de *a priori* moral ante las producciones intelectuales, desde el cual situar el trabajo intelectual mismo. Este proceso de incorporación y medición es lo que permite que los intelectuales dejen de ser intelectuales *de* la Revolución y se conviertan en intelectuales *en* la Revolución. La incorporación del presupuesto moral es lo que, finalmente, permite diagramar un espacio público y político para el intelectual cubano. Con el pasar de los años estas prácticas de incorporación tendrán un registro más literal cuando se asuma que integrarse a los “procesos” nacionales suponga formar parte de las instituciones oficiales de gobernabilidad del Estado cubano.

---

<sup>30</sup> Nelson P. Valdés ha subrayado los pronunciamientos de líderes como el Che Guevara y Fidel Castro en torno a la ausencia de un proceso de institucionalización política coordinado previo al 1970 en su trabajo: “Revolution and Institutionalization on Cuba”, *Cuban Studies/Estudios Cubanos* vol. 6, núm. 1 (Jan. 1976), p. 19.

Comenzamos esta reflexión sobre esta insistencia espacio-moral en la institucionalidad cultural cubana filiendo los modos de lectura ensayados por *Lunes de Revolución* ante el grupo *Orígenes* con aquellos editados por la *Casa de las Américas* ante la revista lezamiana como formas de la crítica que relacionaba, de algún modo, la política editorial de ambas publicaciones. Pero el ensayo de Fernández Retamar, publicado en 1967, devela un modo de lectura distinto al de su precedente discursivo representado por la crítica de *Lunes*. Pasaremos de la pretendida "barrida" de *Orígenes* a una revalorización un tanto ambigua e incómoda ante la "destemporalidad" origenista, que terminará, sin embargo, y desde la propia *Casa de las Américas*, en un homenaje.<sup>31</sup> Lo interesante del ensayo del ya Director de la revista es que contiene, además, una temprana valorización de la labor de *Lunes* que podemos colocar junto a las palabras dedicadas a *Orígenes*. Precisamente justo antes de lidiar con *Lunes* es que nos topamos con la propuesta política del ensayo de Fernández Retamar en lo que concierne a las posibles funciones llevadas a cabo por la intelectualidad cubana en el nuevo panorama revolucionario. La especialidad y la crítica moralizante que abarca y organiza esta mirada habrá de caer también sobre las páginas de *Lunes*.<sup>32</sup>

Sin embargo, habría que escuchar otros registros, otros modos de pensar las operatividades críticas de entonces para no otorgarle a ese espacio editorial un carácter monolítico. El jefe de redacción de la *Casa* hasta el 1965, Antón Arrufat, leía en un "Forum de la Crítica," que organizó la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, un texto titulado "Función de la crítica literaria" que podría ser pensado como una articulación diferenciada de algunos de los presupuestos de este modo topográfico del discurso crítico. El texto aparece en la *Casa* en su número 17-18, bajo la sección de "Notas y reportajes". Su carácter postrero, en el sentido más sencillo del término, permite, tal vez, contrastarlo con el texto que encabeza el número. Este número está presidido por la versión taquigráfica de las "Palabras al Congreso Nacional de Cultura" que pronunciara el Ministro de Educación, Armando Hart, el 16 de diciembre de 1962. Arrufat comienza con la consabida desautorización para lidiar con el "tema", que en su caso es el resultado, de lo que él considera una adjudicación titular sorpresiva. Arrufat se ha sorprendido de que se le llame "crítico", en la invitación extendida por la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba

---

<sup>31</sup> En 1970 se publica por la *Casa de las Américas* en su serie de "Valoración múltiple" la *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, preparada por Pedro Simón Martínez y Araceli García Carranza (La Habana: Casa de las Américas, 1970).

<sup>32</sup> "En el orden de la creación artística, ese instante de exaltación, mezcla de fervor y confusión, está expresado, principalmente, en el semanario *Lunes de Revolución*. Hay, en general, más entusiasmo, e incluso embullo cubano, que reflexión sobre lo que estaba ocurriendo de veras. La reflexión, por otra parte, no podía anteceder a la clarificación de los hechos mismos." Roberto Fernández Retamar, "Hacia una intelectualidad revolucionaria en Cuba", *Casa...*, núm. 40, 11 (El subrayado es de Fernández Retamar).

para que hable sobre la crítica literaria, siendo su campo de producción fundamentalmente el teatro y la poesía. Arrufat, entonces, procede a recortar la especificidad del lugar desde donde lee y habla. La cita amerita la extensión:

Es cierto que he escrito algunos ensayos y notas en revistas y en *Lunes de Revolución* pero yo mismo no me hubiera considerado un crítico. En rigor, esos ensayos y notas los escribí por una obligación de actualidad literaria. Son las impresiones de un lector entusiasmado o indignado. Pueden considerarse un repertorio de mis gustos y de mis imposibilidades. Sin embargo, pienso que no hay nada más opuesto a un crítico verdadero que esos juicios de impresión. Me parece que entre nosotros, lo digo al pasar, la crítica literaria no ha superado desgraciadamente esos "juicios de impresión". Y me di cuenta de esto, y de que yo no había ejercido la crítica en un sentido profundo, porque me puse a meditar en la función de la crítica. Toda crítica sería implica una concepción previa de las cosas. La invitación a hablar aquí esta noche me hizo pensar en esto; y preguntarme por la naturaleza de la crítica, por su función en la sociedad y en la historia. Me he formado en estos días algunas ideas, que se refieren sobre todo a mi experiencia creadora más que a mi experiencia como crítico profesional. Las leyes y observaciones que señale aquí son provisionales, movibles, y tal vez, contradictorias. No hay nada que más me repugne que las ideas hechas y definitivas. Los sistemas completos, que intentan encerrar la variedad y la posibilidad, me parecen una arrogancia. El mundo es un lugar complejo, sorprendente, terrible, que no debemos considerar siempre como solemos hacerlo en los quehaceres cotidianos.

Creo que la literatura es la actividad humana que tiene una conciencia más precisa e intensa de la variedad, la posibilidad y la complejidad de las cosas.<sup>33</sup>

Esta posicionalidad que reclama una apertura metodológica en las actividades de la crítica parte de una concepción de lo "real" apenas abarcable por la palabra literaria; aquí se anota una poética y una ética de la parcialidad, del fragmento. La provisionalidad y la movilidad, con las que Arrufat recubre sus palabras, habría que leerlas desde esa desconfianza hacia sistemas de lectura, o de creencias con afanes de totalización que promueven zonas del imaginario vanguardista. En Arrufat, lo literario más que una zona escindida de "lo real", es un territorio para que los sujetos hagan reajustes e intensifiquen su colocación en "lo real", en lo histórico. Dicha concepción de lo literario es, precisamente, la que activa su ataque ante los modos categóricos, totalizantes y juiciosos de ciertos discursos críticos:

Los críticos no deben erigirse en jueces, pedagogos, en oráculos, videntes o profetas, ordenando a los artistas que hagan esto o aquello; declarando poéticas ciertas materias y otras no; descontentos del arte que se hace ahora y deseando que se parezca al que se producía en esta o aquella época, o en nombre del arte que ellos vaticinan en un porvenir lejano o próximo. Toda gran literatura tiene el "don de la sorpresa". Estos críticos censuran a Ionesco porque no es Miller, a Brecht porque no es Chéjov. Y se

<sup>33</sup> Antón Arrufat, "Función de la crítica literaria", *Casa de las Américas* año III, núms. 17-18 (marzo-junio 1963), p. 78.

fatigan en trazar el porvenir cuando el porvenir en el arte es siempre incalculable. Sin duda, este error no es tan sólo de los críticos, sino de todos. Es un error explicable. El presente, desde el cual comprendemos el pasado con claridad, produce una falsa impresión de seguridad. Por ejemplo, es fácil realizar hoy un estudio coherente y ordenado de la pintura del Renacimiento. El tiempo se ha encargado de ordenarla, de aclarar las influencias, de regalarnos la perspectiva histórica.<sup>34</sup>

Este no es simplemente un gesto que busca problematizar las aspiraciones autoritarias, taxonómicas, propias de una crítica prescriptiva, sino también señalar la compleja historicidad de toda empresa crítica. Las organizaciones teleológicas del sentido de lo cultural, de lo literario, podrían ser cuestionadas desde esta perspectiva que parece ver “otro orden” en el discurrir del tiempo. La apertura como un modo de acercamiento textual e histórico, desde los comentarios de Arrufat, surge de una concepción del presente histórico como una instancia cuya relación con “lo real” no yace, definitivamente, resuelta. En tanto se declara la realidad como una zona proteica y no exenta de zonas irreductiblemente opacas que no muestran sus heterogeneidades fácilmente al ojo crítico o literario, se propone una perspectiva crítica que reconozca su posicionalidad y provisionalidad histórica.<sup>35</sup>

A pesar de la propuesta de Arrufat en contra de las aplicaciones y las domesticaciones de la producción literaria, la imagen de la reflexión crítica del entonces Jefe de redacción de la *Casa* podría leerse como una forma de descalificación crítico-moral distinta, pero a la vez similar, a las antes comentadas. Ante la crítica que le es inmediata, Arrufat en un momento señala, lo que él entiende, es un mal uso de la crítica. No es crítico, según Arrufat, quien autobiográficamente no puede disimular sus deseos artísticos, o quien ocupa el espacio de la crítica para ajustar “viejas cuentas” personales:

Digamos, sin embargo, en honor de la crítica, que tales críticos caprichosos no son precisamente críticos, sino artistas fracasados, que tienden ansiosamente a cierta forma del arte que no han podido lograr, y lamentan por todas partes su ausencia y reclaman su presencia en todas partes. Juzgan la obra por lo que debiera ser, no por lo que es.<sup>36</sup>

En la categorización de Arrufat opera la ya manida oposición de la labor escritural del artista-creador ante la del crítico-subalterno, el crítico-eunuco. A pesar de esta visita al estereotipo polar entre producción y recepción, la lectura

<sup>34</sup> A. Arrufat, “Función de la crítica literaria”, *Casa...*, núms. 17-18, 79.

<sup>35</sup> La propuesta de Arrufat puede filiarse a las defensas que desde la tradición vanguardista Julio Cortázar ha hecho de las formas pequeñas, del cuento fantástico, de la ambigüedad y de la tensión de la palabra literaria al momento de lidiar con la realidad. Cortázar ha explicitado sus ideas al respecto en varios textos. Por ejemplo, “Del cuento breve y sus alrededores” en *Ultimo round* (México: Siglo XXI, 1970). Cortázar hizo escuchar sus propuestas desde la *Casa* misma, véase de Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, *Casa de las Américas* año 2, núms. 15-16 (nov. 1962-feb. 1963), pp. 11-12.

<sup>36</sup> A. Arrufat, “Función de la crítica literaria”, *Casa...*, núms. 17-18, 79.

de Arrufat la emprende contra ciertas formas del moralismo en la crítica. Estos críticos antes de leer la obra, la juzgan. Juzgar es una palabra insistente en este trabajo de Arrufat para hablar de la mala crítica, o de la que no lo es. Arrufat, además, cita, hábilmente, textos canónicos de la tradición discursiva marxista para avalar sus puntos; allí están Engels, Lenin, Marx, junto a Eliot defendiendo una práctica vanguardista ante los usos declamativos (programáticos) del espacio público por el escritor.<sup>37</sup> Arrufat, luego de manejar una concepción dúctil de la labor artística, una concepción que no pasa por un uso, meramente, divulgativo o pedagógico de lo estético, tiende, también, a recubrir su discurso de preguntas o dudas que de alguna manera arrojan sospechas sobre las “intenciones” de estos críticos:

Hay críticos que se someten a la tentación de atacar al pequeño círculo literario y al escritor que no escribe para la “mayoría”. El asunto no es tan simple como estas mentalidades sencillas lo suponen. Desde el punto de vista socialista, debemos decir que en una auténtica democracia popular nada debería hacerse para el pueblo. Quien define al público por sus limitaciones se complace en la arrogancia, o en la torpeza. Por el contrario, debe definirse al público por la capacidad y la perfección. Me extraña mucho esa intención de hacer un “arte para el pueblo”. Esa intención casi siempre oculta un sentimiento de desprecio por el pueblo. Escribir para los de abajo, para los humildes, implica escribir mal, decir tonterías para que los pobres nos entiendan. [...]Muy distinto este pensamiento del de Marx para quien nada había suficientemente bueno para el pueblo. Los grandes artistas nunca se han creído al margen de los demás. Han hecho su obra para todos. Si la difusión, o la cultura del pueblo en un momento dado no puede comprenderlos, el artista sabe que el futuro es suyo, y trabaja con él. “Ya me comprenderán”, piensa y está en lo cierto. Todo es cuestión de esperar.<sup>38</sup>

La intervención de Arrufat diseña su alegato en pro de las victorias cualitativas del “pequeño grupo” (el grupo reducido como emblema de cierta pertenencia institucional que hemos comentado a propósito de *Orígenes*) desde una concepción de la temporalidad cultural que recurre a series espaciales para narrar su efectividad.<sup>39</sup> Sin embargo, aquí se utilizan dichas series para narrar la necesaria utopía del desbordamiento:

<sup>37</sup> “No niego que se pueda afirmar que el arte sirve fines más allá de sí mismo. Pero como afirmaba Federico Engels no se exige del arte que se dé por enterado de esos fines. “Cuanto más se mantengan ocultas las opiniones políticas del autor tanto mejor será para la obra de arte.” Por lo tanto, una obra de arte se basta a sí misma como tal.(1)” Al pie leemos a Engels: “Creo que la tendencia debe salir de la situación misma y de la acción, sin que ella sea explícitamente formulada, y el poeta no está obligado a dar de todas maneras al lector la solución futura de los conflictos sociales que describe.” (Engels, “Carta a Minna Kautsky”, 1885.) A. Arrufat, “Función de la crítica literaria”, *Casa...* núms. 17-18, 79.

<sup>38</sup> A. Arrufat, “Función de la crítica literaria”, *Casa...*, núms. 17-18, 80.

<sup>39</sup> “El término ‘pequeño círculo’ no debe asustarnos ni tampoco debe seducirnos demasiado. Escribir para un pequeño círculo puede corromper tanto como escribir ‘para todos’. Pero la pequeñez del círculo no limita la calidad humana de la obra, ni su poder de resonancia posible.” A. Arrufat, “Función de la crítica literaria”, *Casa...*, núms. 17-18, 80.

Algunos escritores serán difíciles y especiales, pero esto nada nos dice de su valor y comprensión de los problemas humanos. Un crítico debe, por tanto, tener un sentido muy desarrollado de los hechos. Cuando tratamos de estimar el poder de la literatura no debemos dejarnos engañar. De vez en cuando surgen períodos en que la mejor literatura desborda sus estrechas fronteras usuales y alcanza una vasta masa del pueblo. Atenas tuvo un período tal con el teatro; el teatro español de Lope de Vega hasta Calderón tuvo también ese desborde. Ahora podemos tenerlo nosotros también. Es lo que debemos esperar y defender.<sup>40</sup>

Desde las “Palabras a los intelectuales” de Fidel Castro,<sup>41</sup> pasando por la genealogía intelectual que ensaya Fernández Retamar hasta este ensayito de Arrufat, y a pesar de su distancia de las posicionalidades poéticas anteriores, podemos recortar maneras de levantamiento de esa zapata discursiva que yuxtapone consideraciones espaciales sobre significaciones morales. En esta decidida situación visual las diversas posicionalidades circulan, no siempre, en concordancia. La producción editorial de *Lunes de Revolución* podría ser leída como la respuesta de una incipiente institucionalidad literaria ante los retos que suponía redefinir los modos de producción cultural en una Revolución. Sabemos que la agonística y el revanchismo, no fueron excluidos de este espacio de discusión pública. Sin embargo, la gestualidad pública que editará la revista *Casa de las Américas* tiene un precedente modélico importante en *Lunes de Revolución*, en tanto este último se propuso como una zona de producción plural, que, además, deseaba ser recibida más allá de las fronteras nacionales. Luego del triunfo de la Revolución, *Lunes* fue la primera publicación en dedicar sendos números a literaturas, figuras o problemas nacionales, una práctica que como sabemos continuará regularmente siendo practicada por la *Casa de las Américas*.<sup>42</sup> Más aún, tras los tonos y formas de discusión que vimos en *Lunes* ante la labor origenista nos hemos asomado a una serie de preocupaciones decisivas para el itinerario intelectual en la Cuba revolucionaria. Desde la historia de *Lunes de Revolución* se puede deslindar un debate y una polémica cuyas ramificaciones críticas rebasan la especificidad del contexto en que fueron producidos. Nos parece que los ataques de *Lunes* a la revista y a la poética editorial origenista deben ser colocados al interior de este mapa polémico que domina la esfera intelectual cubana entre los años de 1959 a 1961. Tras la historia de la desaparición del semanario existe un intenso debate que llegó a convocar a la oficialidad revolucionaria.<sup>43</sup> En dicho debate se puede localizar la

---

<sup>40</sup> A. Arrufat, “Función de la crítica literaria”, *Casa...*, núms. 17-18, 80.

<sup>41</sup> He discutido detenidamente el texto de Castro en el capítulo “El escenario público en la Casa de las Américas. La representación del “buen” territorio” en *La Casa de las Américas (1960-1971): el imaginario institucional de una Revolución*. Tesis doctoral, Princeton University, 1994, pp. 242-331.

<sup>42</sup> Véase el listado de números monográficos dedicados por la publicación en: *Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, Diccionario de la Literatura Cubana*, Tomo I, pp. 525-526.

<sup>43</sup> Oscar Montero ha discutido la fuerte impronta sartreana —en especial el Sartre de *Qu'est-ce que la*

emergencia de un discurso crítico clave para la institucionalidad cultural de la Revolución al igual que la redefinición de lo que se entiende por oficialidad cultural en la Isla. Los modos discursivos de este acercamiento crítico-moral ante las poéticas y las ideologías literarias representadas por publicaciones como *Orígenes* y *Lunes de Revolución* tienen un texto fundacional en “Palabras a los intelectuales” de Fidel Castro. El alegato topográfico y las estrategias de incorporación e hipóstasis jurídicas desplegadas en “Palabras a los intelectuales” podrían ser leídas, críticamente, junto a las que se encuentran en otros discursos de Fidel Castro, tan importantes, como la “Primera Declaración de La Habana” (1960) y la “Segunda Declaración de La Habana” (1962). Estos dos discursos son claves para pensar, tanto el relato que desde la Revolución se ensambla en torno a la cubanidad, como la especificidad del discurso latinoamericanista y anti-imperialista que esgrimió la Revolución cubana en la década del sesenta. Una ojeada a estas “Declaraciones”, sobre todo a la “Segunda” nos revela cómo, para Castro, hablar de la tesitura misma de lo revolucionario y de la historia política latinoamericana significa hablar de la realidad cubana. La representación del tiempo histórico, tanto nacional como internacional, que ensaya Castro en la “Segunda Declaración de La Habana”, es la de un movimiento ascensional del sujeto revolucionario latinoamericanista hacia su plenitud. La autoridad que Castro quiere ver fundada en los “órganos” de la institucionalidad oficial revolucionaria, según es diagramada en “Palabras a los intelectuales”, comparte con ese relato histórico su confianza en la transparencia de un futuro devenir histórico que coincidirá con el joven proceso de institucionalización revolucionaria. Tanto las “Declaraciones en La Habana” como “Palabras a los intelectuales” nos parecen que deben ser leídos como textos que emergen en una publicidad, eminentemente visual y agónica, que, de algún modo, contribuyó a fundar una mirada crítica y un uso particular de la voz pública en la Revolución. Los discursos de Castro son claves para pensar esa espectacularidad visual, que desea y presupone la transparencia de los sujetos que ocupan la esfera revolucionaria. Estos discursos, además, contribuyeron a diseñar una topografía política que parece convocar y reunir en sí misma el telos nacional. Estos discursos forman parte de ciertos modos de estetización de la publicidad revolucionaria que merecerían un trabajo aparte.<sup>44</sup>

Juan Carlos Quintero Herencia  
*Universidad de Puerto Rico*

---

*littérature?* (París: Gallimard, 1948) —en algunos de los textos y preocupaciones aparecidos tanto en *Revolución* como en *Lunes*. Véase O. Montero, “El ‘compromiso’ del escritor cubano en 1959 y la ‘Corona de frutas’ de Lezama”, pp. 35-36.

<sup>44</sup> Algunos textos que han comentado la “esteticidad” y la revitalización del discurso político en la Cuba revolucionaria son de Roberto Fernández Retamar, “Algunas nociones sobre la cultura en la Cuba

---

revolucionaria", *Hispanamérica* Año 7, núm. 19 (1978), pp. 43-52; Edmundo Desnoes, "Martí en Fidel" en *Punto de vista* (La Habana Instituto del Libro, 1967), pp. 21-33, y de Ernesto Cardenal, "El discurso" en *En Cuba* (Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1972), pp. 334-354. Desde este último e interesantísimo texto de Cardenal, al igual que desde algunos poemarios producidos en este contexto, pretendo, en el futuro, expandir nuestra hipótesis en torno al tipo de experiencia discursiva que supone el uso de la palabra y el espacio público entre los debates del campo intelectual cubano.